**XX век**

**Искусство режиссуры**

XX век

УДК 792.1 ББК 85.33 И 86

Составители С.К.Никулин, А.А.Пигхадзе

© «Артист. Режиссер. Театр», 2008 г

О С.К.Никулин, Л.А.Пичхадзе, состав­ление, 2008 г.

О С.К.Бушуева, перевод, 1984 г.

О Н.З.Башинджагян, перевод, 2003 г

О Ю.С.Родман, перевод, 1976 г.

ISBN 978-5-87334-118-4 © И.С.Цимбал, перевод, 1976, 2003 г.

К читателю

В этой книге, которую мы хотели сделать нужной и полезной, собраны труды блестящих режиссеров XX века. Их имена, творчество, опыт — напо­минание о великом театральном веке, который больше не повторится. Жалко? Очень: спектакли Станиславского и Мейерхольда видеть не довелось, но по­становки Стрелера и Брука забыть невозможно.

Конечно, книга не претендует на полноту. За ее пределами остались мно­гие важные теоретические работы отечественных и зарубежных практиков сцены. Включена лишь часть того, что сравнительно давно не переиздава­лось, и то, что вызывает постоянный интерес у профессионалов, любителей театра разных поколений, а главное — у молодежи, собирающейся посвятить себя режиссуре. Так, вторая часть «Работы актера над собой» К.С.Станислав­ского и «Лекции» В.Э.Мейерхольда даются с некоторыми сокращениями, без Приложений; из «Театра для людей» Дж.Стрелера и сборника Е.Гротовско- го «От Бедного театра к Искусству-проводнику» выбраны наиболее сущест­венные, на наш взгляд, статьи. «Пустое пространство» П.Брука публикует­ся полностью.

Издательство благодарит за помощь, оказанную в работе, И.Л.Корчевнико- ву, директора Музея Московского Художественного театра; О.М.фельдмана, заведующего отделом изучения и публикации театрального наследия (В.Э.Мей­ерхольда) Государственного института искусствознания, редактора-составите­ля «Лекций» В.Э.Мейерхольда; а также сотрудников Читального зала и Библио­графического кабинета Центральной научной библиотеки СТД Рф.

Диалог с великими

Порой бывает, что репетиция не сложилась либо очередной поворот судь­бы в профессии, и учителю позвонить вроде неловко, а каких-то учителей уже и нет рядом, и тогда спасение только в одном: приходишь домой, садишься за письменный стол, включаешь настольную лампу, открываешь книжки и всту­паешь в диалог. У каждого человека, занимающегося театром, есть своя до­машняя библиотека, круг заветных книг, которые в трудную минуту что-то подскажут, чем-то помогут. Иногда погружаешься в записи репетиций Мей­ерхольда или перелистываешь уже знакомые, зачитанные до дыр книжки Эф­роса, Стрелера, Брука и вдруг незаметно возвращаешься к объективным поло­жениям, без которых существовать сегодня в профессии практически нельзя. Книжки оказываются твоими собеседниками, вечными спутниками. Без этого диалога с людьми, для которых театр — смысл и образ жизни, нет движения в профессии. Иначе мы обрекаем себя на выпуск очередных более-менее удач­ных спектаклей. А вот боготворить эту профессию, удивляться ей, восхищать­ся ею, огорчаться, когда что-то не получается, и продолжать искать, двигать­ся вперед — можно постепенно и разучиться.

Разговор в этих книгах ведется о духе, о смысле профессии, о ежеминутной, ежесекундной потребности служить театру. Они возвращают к истокам, к чи­стоте поиска, к ощущению первозданности сценического языка, к постижению, анализу — ко всему тому, что суета наших дней порой размывает и затирает. Книжки — это сгустки, экстракты пережитого, энергетические носители.

Перечитывая их, чему-то поражаешься, где-то теряешься, размышляешь, зачем ты вообще когда-то пришел в театр — ведь ничего подобного тебе не изобрести. А иногда кажется, что какие-то идеи опоздали, вернее, остались на­всегда в своем времени.

Не зная сегодня работ Станиславского, Гротовского, Мейерхольда, Брука, Стрелера (личности мощные, взгляды на театр разные), собранных под этой обложкой, заниматься театром и неверно, и невозможно. Их труды делают на­шу работу осмысленной, заставляют тянуться к этим художникам. Хотя вре­мя сейчас идет поперек художественности.

Величие этих людей заключается отчасти в том, что они ни к чему не при­шли. Они лишь все время находились в поиске, и каждая мысль, каждое откро­вение порождало новое откровение, порой противоречащее предыдущему. И в этом нет точки. Это вечное движение, вечное познание, вечное погружение в суть и содержание режиссуры.

Все эти режиссеры занимались исследовательской, лабораторной работой. (Пусть слово «лабораторная» и немного громоздкое, но благодаря Гротовско- му оно вошло в обиход.) Самым главным для них был процесс — сочинения спектакля, воспитания артиста или постижения режиссерской профессии. Не конечный результат, «продукт», а само «делание» театра доставляло счастье и созидающим, и воспринимающим.

Вот это старомодное качество: искать, находить и не находить, пребывая в состоянии вечной неудовлетворенности собой, — и есть то, чему можно и нуж­но учиться и у Станиславского, и у Мейерхольда, и у Вахтангова, и у многих других. Пока мы учимся, мы движемся в профессии. Лишь только перестаем, начинаем пользоваться навыками — превращаемся в ремесленников. А как важно сохраняться художником! Эти книги счищают с нас налет, шлак. Нуж­но совершить очень много ошибок, чтобы чему-то научиться. Великие остави­ли нам свои ошибки. Для того и оставили, чтобы мы лишних не совершали.

Роль педагогов, учителей очень существенна в жизни. Но режиссура — профессия самостоятельная. Наступает момент, когда следует эту пуповину обрезать, иначе ученики останутся подмастерьями. И именно режиссерские книги — умные, ни на что не похожие, с удивительным языком, манерой об­щаться, особым ароматом, особым настроением, в которых человек свободно и вольно путешествует в своих размышлениях, — становятся главными учи­телями.

Постигнуть природу театральной игры практически невозможно. И наде­яться открыть закон, а потом им пользоваться — наивно. Наивно предпола­гать, что, прочитав ту или иную книгу, научишься ставить замечательные спектакли или работать с пространством, выражать свои мысли через артиста. Научить может только опыт. Но умные, внятно зафиксированные мысли бу­дят в тебе художественное начало. От чего-то мучаешься, кажется, что до та­кого никогда бы не додумался, какой-то мысли возражаешь, но главное — ве­дешь диалог с великими. Этот диалог постоянен, и чем дольше он длится, тем он продуктивнее.

И Станиславский, и Мейерхольд, и Брук, и Гротовский, и Стрелер — это камертоны. Иногда замыливается глаз, устает ухо улавливать, что истинно, а что ложно, что верно, а что неверно. И чужой опыт просто необходим. Не для того, чтобы его присваивать, а чтобы осваивать. Пока ошибаешься и ищешь, ты на пути к открытиям. Увидеть невидимое, зафиксировать не поддающееся фиксации — только на этой дороге что-то рождается. А не тогда, когда возни­кает набор навыков, отмычек.

Самое важное — настроиться на мировосприятие через театральную игру. Одно продолжает другое, дополняет, спорит, вторит. Сегодня мы уже не мо­жем говорить, что Станиславский противоречит Брехту, а Брехт противоре­чит, скажем, Арто. Это все единый процесс постижения того, ради чего один человек затевает игру в присутствии другого.

Режиссерские книги учат, что Театр важнее успехов. Поражение бывает порой значительнее очевидной удачи. Надо вырастить в себе умение и готов­ность идти на поражение. Ведь «поражения» Станиславского, Мейерхольда, Брука бывали весомее многих успешных спектаклей. Их пример заставляет дисциплинировать себя (иногда, правда, ощущаешь при этом потерянность), организовывать, находиться в состоянии вечного ученичества, не дорожить победами, ценить то состояние, когда не получается. Все — ради углубления в профессию.

Было бы любопытно и чрезвычайно полезно издать целую режиссерскую библиотеку. Я бы делал тома непохожими друг на друга — обложками, дизай­ном, чтобы каждая книга была со своим лицом, одна демонстративно поболь­ше, потолще, другая поменьше. С одной стороны, серия, а с другой — не се­рия. Чтобы на одной полке стояли и Шарль Дюллен, и Жан-Луи Барро, и Пи­тер Брук, и Джорджо Стрелер, и Ингмар Бергман, и Антонен Арто, и Анджей Вайда, и наши Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров, Петров, Лобанов, Попов, Дикий, Равенских, Товстоногов, Эфрос...

Эти люди — некий ориентир, критерий. Очень важна точка отсчета. Она имеет особенное значение для молодых: режиссеров, артистов, театральных критиков. Великое счастье — находиться в контексте Станиславского, Неми­ровича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова. Тогда и сам становишься выше. В этом суть и смысл процесса — не существовать отдельно, а чувствовать се­бя частичкой огромной волны, единого бурного потока.

Сергей Женовач

Искусство режиссуры

XX век

I. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ

19.. г.

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

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

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

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

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

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

* Ого! — сказали мы. — Все это надо превзойти!!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мне пришлось опять исполнять часть сцены Отелло.

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

После просмотра отрывков Аркадий Николаевич предложил новым преподавателям заставить нас проделать то, что каждому из них покажется нужным для более близкого знакомства с нашими артистическими данны­ми и недостатками.

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

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

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

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

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

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

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

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

Это надо помнить. К этому надо быть готовым.

Аркадий Николаевич и преподаватели ушли, а мы с Иваном Платоно- вичем развешивали по местам флажки.

Не буду описывать того, что при этом делалось и говорилось, так как описание не внесет ничего нового.

Кончаю сегодняшнюю запись чертежом развески маленьких флажков.

Кстати, три флага без надписи, точь-в-точь такие, какие повешены на левой половине стены, где процесс переживания, появились неизвестно когда. Их повесили без всякой помпы и ничего по этому поводу не говори­ли. И сегодня Иван Платонович не дал никаких объяснений, сказав толь­ко: «Об этом в свое время, будьте покойны!»1

II. ФИЗКУЛЬТУРА

1

*19.. г.*

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

Говорят еще, что, кроме этого музея классической формы, которая нуж­на артисту, предполагается для контраста устроить небольшой музей бес- формия. Там, между прочим, будет собрана коллекция фотографий актеров в самых штампованных театральных костюмах, гримах и позах, которых нужно избегать на сцене. Эта коллекция поместится рядом, в кабинете Ивана Платоновича. В обычное время она будет задергиваться драпиров­кой и лишь в исключительных случаях демонстрироваться ученикам с пе­дагогической целью, в виде доказательства от противного.

Все это новые затеи неугомонного Ивана Платоновича.

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

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

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

*19.. г.*

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

Вот что он нам объяснял:

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

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

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

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

Многое в этом направлении уже сделано. С помощью систематических ежедневных упражнений вы добрались до важных центров вашей мускуль­ной системы, которые упражнены самой жизнью, или до тех, которые оста­лись в вас недоразвитыми. Короче говоря, произведенная работа оживила не только самые ходовые грубые двигательные центры, но и более тонкие, которыми мы редко пользуемся. Не получая необходимой им работы, они готовы замереть и атрофироваться. С оживлением их вы познали новые ощущения, новые движения, новые выразительные, более тонкие возмож­ности, которых не знали до сих пор.

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

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

После минутной паузы Аркадий Николаевич спросил нас:

* Любите ли вы телесное сложение цирковых силачей, атлетов и бор­цов? Что касается меня, то я не знаю ничего более некрасивого. Человек с плечами в косую сажень, с желваками по всему телу от мускулов, набитых не в меру и не на тех местах, которые нужны для красивых пропорций.

А видали ли вы тех же атлетов во фраках, которые они одевают по оконча­нии своих номеров, чтоб выходить в свите директора цирка, выводящего дрессированного красавца жеребца? Не напоминают ли вам эти комические фигуры факельщиков из похоронной процессии?! Что же будет, если эти уродливые тела оденут в средневековые венецианские костюмы, облегаю­щие фигуру, или в колет XVIII века? Как будут смешны в них эти туши!

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

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

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

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

*19.. г.*

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

Приветствуя его, Аркадий Николаевич говорил:

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

*Вас это удивляет?* Мне нужно, гтобакробатика выработала в вас решимость.

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

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

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

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

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

*19.. г.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но широта движений и изощренность их формы нередко доходят в об­ласти балета и танца до утрированных размеров, до аффектации. Это нехо­рошо. Когда танцовщице или танцору во время пантомимы надо показать рукой на входящее или уходящее лицо или на неодушевленный предмет, они не просто протягивают руку в нужном направлении, а предварительно отводят ее в противоположную сторону, для того чтоб увеличить широту и размах жеста. Выполняя это не в меру расширенное и увеличенное дви­жение, балетные женщины и мужчины стараются сделать это красивее, пышнее, витиеватее, чем нужно. Это создает балетную аффектацию, мино- дирование[[1]](#footnote-2), сентиментальность, ложь, неестественность, часто смешную и карикатурную утрировку.

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

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

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

Вот что случилось.

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

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

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

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

*19.. г.*

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

Дело в том, что к ним приехал старый друг дяди, известный артист В...1, которого, по словам племянника, мне необходимо было видеть и на­блюдать. Он прав. Я познакомился сегодня с замечательным артистом, ко­торый говорит глазами, ртом, ушами, кончиком носа и пальцев, едва замет­ными движениями, поворотами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

После минутной паузы он продолжал:

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

Так ли это?

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

Нужно ли драматическому артисту такое внешнее, бессодержательное пластическое действие?

Кроме того, вспомните служительниц Терпсихоры вне сцены, в их до­машних платьях. Так ли они ходят, как это требуется у нас, в нашем искус­стве? Пригодны ли их специфическая грация и неестественное изящество для наших творческих целей?

Среди драматических артистов мы тоже знаем таких, которым пластика нужна, чтоб покорять сердца поклонниц. Эти актеры комбинируют позы из красивых изгибов своего тела; они вычерчивают руками по воздуху внеш­ние замысловатые линии движения. Эти «жесты» начинаются в плечах, в бе­драх, в спинном хребте; они прокатываются по поверхностной линии рук, ног, всего тела и возвращаются обратно, к исходной точке, не свершив ни­какого продуктивного творческого действия, не неся с собой внутреннего стремления выполнить задачу. Такое движение бежит, точно рассыльные на побегушках, которые разносят письма, не интересуясь их содержанием.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Только герез внутренние ощущения движения можно наугиться понимать и гув- ствоватъ его.

Как же добиться всего этого?

В этом вопросе поможет вам Ксения Петровна.

Аркадий Николаевич временно передал ей ведение урока.

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

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

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

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

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

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

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

* Все, что нужно, объяснит вам сейчас сам Аркадий Николаевич, — го­ворила нам Сонова. — А пока работайте внимательно, внимательно, еще, еще, еще! Нужно время, нужно много упражняться дома, к ощущениям привыкать незаметно, и тогда привычка набьется прочно; мнимая ли ртуть, двигательная ли энергия — все равно, — приговаривала успокоительно учи­тельница, делая вместе с нами движения и поправляя руки, ноги и тулови­ще то одному, то другому ученику.
* Подойдите скорее сюда! — позвал меня Аркадий Николаевич, — и скажите мне откровенно: не находите ли вы, что все ваши товарищи ста­ли пластичнее в своих движениях, чем были раньше?

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

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

Дальнейшую часть урока повел сам Аркадий Николаевич. Он нам сказал:

* Отдадим себе отчет в том, чему вас сейчас научила Ксения Петровна.

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

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

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

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

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

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

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

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

* Я посоветовал бы ему идти не на сцену, а в больницу, — сострил я.
* Теперь попробуйте отнять тянущуюся линию движения у танцора. Сможет ли он без нее создать танец? — допрашивал Аркадий Николаевич.
* Конечно, не сможет, — согласился я.
* Непрерывная линия движения нужна и драматическому артисту. Или вы думаете, что мы можем обойтись без нее? — допытывался Торцов.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рраз!.. два!., шрри!.. zemmuppe\..

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

Рраз\.. перерыв в ожидании следующего счетного момента. Два\.. — опять молчание. Трри\.. — снова пауза. 4emmuppe\.. — остановка, и т. д.

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

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

Мы сделали и это упражнение.

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

Как странно! Неужели же частое произношение цифр счета влияет на плавность поднятия и опускания? Конечно, секрет не в словах, а во внима­нии, направленном на движение энергии. Она поднимается по счетным мо­ментам, за которыми надо упорно следить. Чем меньше дробные части сче­та, тем больше умещается их в такте, тем плотнее они заполняют его, тем непрерывнее линия внимания, которое следит за каждым малейшим движе­нием энергии. Если измельчить счет еще больше, то дробные частицы, за которыми придется следить, будут еще многочисленнее. Они сплошь за­полнят такт, благодаря чему образуется еще более непрерывная линия вни­мания и движения энергии, и следовательно, и самой руки.

Давайте проверим мои слова на опыте.

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

Разразразразразразразраздвадвадвадвадвадвадвадватритритритритри- тритритричетыречетыречетыречетыречетыречетыречетыречетыре.

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

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

Создалась великолепная плавность. Рука развертывалась и сверты­валась.

Аркадий Николаевич сказал нам:

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

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

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

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

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

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

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

Когда вы, с помощью систематигеских упражнений, привыкнете, полюбите и нагнете смаковать ваши действия не по внешней, а по внутренней линии, вы позна­ете, гто такое гувство движения и самая пластика.

Когда мы кончили упражнения, Аркадий Николаевич сказал:

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

Наподобие того, как безостановочно текущая бумажная или шерстяная нить в прядильной машине обрабатывается во время своего прохождения, так точно и в нашем искусстве непрерывная линия движения подвергается художественной отделке: в одном месте можно облегчить действие, в дру­гом усилить, в третьем ускорить, замедлить, задержать, оборвать, ритмиче­ски акцентировать, наконец, согласовать движения с ударными местами темпо-ритма.

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

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

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

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

Как приятно сочетать внутреннее движение энергии с мелодией!

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

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

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

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

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

В конце урока Аркадий Николаевич говорил:

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

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

*Мы единогласно признали* внутреннюю линию движения энергии.

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

Его-то и нужно согетатъ с ритмигескими ударными моментами темпо-ритма.

Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем гувством движения.

*19.. г.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Если б у вас перестала гнуться одна из коленок от ушиба и болезни, вы бы объездили всех докторов, потратили бы на них целое состояние, лишь бы только вернуть необходимое движение. Почему же теперь, когда у вас обе коленки почти атрофированы, вы так индифферентны к вашему недостатку? А между тем при ходьбе, для походки, движение колен имеет огромное значение. Нельзя же ходить на прямых несгибающихся ногах.

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

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

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

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

У Умновых же, напротив, ступни слишком вывернуты наружу.

У меня Торцов нашел аритмию в движении ног.

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

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

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

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

* Надо быть не столько актером, сколько инженером и механиком, чтоб понять и до конца оценить роль и действие нашего ножного аппарата, — сказал он нам в виде предисловия.
* Человеческие ноги, — говорил он дальше, — от таза и до ступней — напоминают мне хороший ход пульмановского вагона. У него благодаря множеству рессор, сгибающихся и умеряющих удары во всех направлени­ях, верхняя часть, где сидят пассажиры, остается почти неподвижной, да­же при бешеном движении вагона и при толчках во все стороны. То же должно происходить при человеческой походке или при беге. В эти момен­ты верхняя часть туловища с грудной клеткой, плечами, шеей и головой должны оставаться без толчков, спокойными и совершенно свободными в своих движениях, как пассажир первого класса в своем удобном купе. Этому прежде всего во многом помогает спинной хребет.

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

Роль рессор выполняют бедра, коленки, щиколотки и все суставы паль­цев ног. Их назначение — умерять толчки при ходьбе и беге, а также при раскачивании тела вперед, назад, направо, налево, то есть, так сказать, при килевой и носовой качках.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При первой из них ступают прежде всего на пятку.

При втором типе походки ступают на всю ступню.

При третьем типе, так называемой греческой походке а 1а Айседора Дун­кан, ступают прежде всего на пальцы, потом движение перекатывается по ступне до пятки и обратно, по ступне к пальцам и дальше вверх по ноге.

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

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

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

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

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

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

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

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

Походка не должна быть ползущей, а должна быть летящей.

Я просил мне объяснить разницу между той и другой.

Оказывается, что в ползущей походке при переносе тела с одной ноги на другую, хотя бы с правой на левую, первая оканчивает свою функцию одно­временно с тем моментом, когда вторая ее начинает. Другими словами, ле­вая нога передает тяжесть тела, а правая принимает ее одновременно. Та­ким образом, в ползущей или пресмыкающейся походке не существует мо­мента, когда тело как бы летит в воздухе, опираясь на один первый палец ноги, который до конца дохаживает предназначенную ему линию движе­ния. В летящей же походке существует момент, во время которого на одну секунду человек точно отделяется от земли, наподобие танцовщицы на «пу­антах». За этим мгновением воздушного устремления наступает плавное, незаметное, без толчка опускание и передача тела с одной ноги на другую.

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

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

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

* Но как же «взлетать» без этого?
* Надо лететь не кверху, а вперед, по горизонтальной линии.

Кроме того, Аркадий Николаевич требует, чтоб не было ни остановки,

ни замедления в поступательном движении тела. Полет вперед не должен ни на мгновенье прерываться. Стоя на кончике первого пальца ноги, надо продолжать по инерции двигаться вперед в том же темпе, в котором начал­ся шаг. Вот такая походка летит над землей, она подымается не сразу ввысь, по вертикальной линии, а движется по горизонтальной линии впе­ред и вперед, незаметно отделяясь от земли, как аэроплан в первую мину­ту подъема, и так же плавно, как он, опускается, не подпрыгивая кверху и вниз. Горизонтальное движение вперед дает немного изогнутую, волно­образную графическую линию, подпрыгивание же вверх и падение вниз по вертикали дает при походке кривую, зигзагообразную, угловатую линию.

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

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

Как все друг с другом связано и слажено!

Торцов просил нас «дохаживать» шаг до самого конца.

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

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

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

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

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

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

* Когда движущиеся тросточки поднимаются к бедрам, происходит секундная остановка, во время которой наши палки крутятся там, где со­членения, а потом спускаются вниз.
* Да, замечаем, — говорили мы. — Что же означает это вращение трос­точек?
* А разве вы-то сами не чувствуете этого круговращения в бедрах? Что-то словно выворачивается, прежде чем спускаешься вниз.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Я учился ходить.

Как это трудно!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. ПЕНИЕ И ДИКЦИЯ

1

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

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

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

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

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

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

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

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

Бывают и такие голоса, которые хорошо слышны в театре на самом вы­соком или, напротив, на самом низком регистре, при полном отсутствии медиума1. Одних тянет вверх, отчего голос застаивается и напрягается до визга. Другие гудят и скрипят на низах. Насилие портит тембр, а регистр из пяти нот не дает выразительности.

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

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

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

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

Артист должен явиться на сцену во всеоружии, а голос — важная часть его творческих средств. К тому же, когда вы уже станете професси­оналами, ложное самолюбие не позволит вам, наподобие школьников, от­даться изучению азов. Так пользуйтесь же своей молодостью и учениче­ской порой. Если вы не покончите с этой работой теперь же, то не спра­витесь с ней и в будущем, и постоянно, во все моменты вашей творчес­кой жизни на сцене, этот школьный изъян будет тормозить работу. Го­лос будет сильно мешать, а не помогать вам. «Mein Organ ist mein Kapital»[[2]](#footnote-3), — сказал знаменитый немецкий артист Эрнст Поссарт на од­ном званом обеде, опуская карманный градусник в суп, в вино и в дру­гие напитки. В заботе о сохранении голоса он следил за температурой принимаемой пищи. Вот до какой степени он дорожил одним из лучших даров творческой природы — красивым, звучным, выразительным и сильным голосом.

*19.. г.*

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

* Поздравьте нас, — объявил Торцов. — Мы вступили... в союз!

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

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

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

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

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

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

Такое положение ненормально, и виной тому нередко бывает досадный предрассудок.

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

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

Мы с Анастасией Владимировной решили сделать такой опыт.

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

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

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

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

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

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

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

Какая чушь! — протестуют другие. — Для разговора нужно сгущать и закрывать звук. Но от этого, как я узнал на себе самом, он становится сдавленным, заглушённым, с узеньким диапазоном и звучит, как в бочке, падая тут же, у самых ног говорящего, а не летя вперед.

Как же быть?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Пришла, пришла, пришла!
* Что, кто пришла? — недоумевал я.
* Она самая!.. Нота! — твердил певец, разбирая свои тетрадки роман­сов для следующего номера пения.
* Куда пришла? — не понимал я.
* Сюда пришла, — сказал певец, указывая на переднюю часть лица, на нос, на зубы.

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

* Ouchla, ouchla! (то есть ушла, ушла!)

Или, напротив, радостно шептала:

* Prichla, prichla! (пришла, пришла!)
* Кто, куда ушла? — не понимал я.
* Nota ouchla v zatiloc, — говорила мне на ухо испуганная учительница или, напротив, повторяла радостно:
* Prichla, prichla v morda (пришла в морду, то есть в маску лица).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Во время этих поисков я совершенно случайно заметил, что когда ста­раешься вывести звук в самую маску, то* наклоняешь голову и опускаешь подбо­родок вниз. Такое положение помогает пропускать ноту как можно дальше вперед.

Многие из певцов признали этот прием и одобрили его.

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

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

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

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

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

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

Откуда все это само собой пришло?! Было ясно, что с помощью тихого мычания можно не только развить звук, но и сравнять все ноты на гласных. А как это важно! Как неприятны пестрые голоса, в которых А вылетает из живота, Е — из голосовой щели, И протискивается из сдавленного горла, О гудит, точно в бочке, а у, Ы, Ю попадают в такие места, из которых их никак не вытащишь.

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

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

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

Пришлось начать новые поиски.

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

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

Был и еще один секрет, который мне посчастливилось узнать.

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

* «Зевок!» — напоминала она им.

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

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

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

Тут я понял на опыте превосходный афоризм С.М.Волконского о том, что гласные — река, согласные — берега2. Вот почему мое пение с рыхлыми согласными уподобилось реке без берегов, превратившейся в разлив, с бо­лотом, с топью, в которых вязли и тонули слова.

*19.. г.*

* «Пар шир кры двер свол чной свобод», — неожиданно произнес Ар­кадий Николаевич, войдя в класс и обращаясь ко всем нам.

Мы с удивлением посмотрели на него и друг на друга.

* Не понимаете? — спросил он нас после паузы.
* Ничего не понимаем, — признались мы. — Что же значат эти руга­тельные слова?
* «Пора широко открыть двери своей личной свободе». У актера, кото­рый так говорил в какой-то пьесе, был хороший и большой голос, всюду слышный; тем не менее его понять было нельзя, и все мы, так же, как и вы сейчас, думали, что он нас обругал, — рассказывал нам Торцов.

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

Вот что со мной произошло.

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

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

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

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и потому легко ковер­каем их: вместо буквы Ш произносим П0А, вместо Л говорим У А. Соглас­ная С звучит у нас, как ЦС, а Г превращается у некоторых в ГХА. Прибавь­те к этому окание, акание, шепелявость, картавость, гнусавость, взвизгива­ние, писки, скрипы и всякое косноязычие. Слова с подмененными буквами представляются мне теперь человеком с ухом вместо рта, с глазом вместо уха, с пальцем вместо носа.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У всех звуков, из которых складывается слово, своя душа, своя приро­да, свое содержание, которые должен почувствовать говорящий. Если же слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс. Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно ос­таваться таким, каким создала его природа.

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

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

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

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

*19.. г.*

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

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

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

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

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

Я еще сильнее понял значение моей новой задачи, после того как мне рассказали, что у знаменитого итальянского баритона Б...3 голос звучит слабо при вокализах на гласных. Но лишь только он соединяет их с соглас­ными, сила его звука удесятеряется. Я стал проверять это явление на себе самом, но проба не дала желаемых результатов. Мало того, она убедила ме­ня в том, что мои согласные не звучат ни сами по себе, в одиночку, ни в со­единении с гласными. Нужна была большая работа, чтобы понять, как вы­рабатывать в себе звучание голоса на всех без исключения буквах.

С этого времени мое внимание было направлено на одни согласные.

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

В «Выразительном слове» говорится: если гласные — река, а согласные — берега, то надо укреплять последние, чтоб не происходило разливов.

Но кроме направляющих функций согласные обладают еще и звучанием.

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

С них я и начал.

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

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

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

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

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

Но есть согласные, которые не только звучат от накопления гортанного гудения, но одновременно с этим они жужжат (буква Ж) или зыкают (бук­ва 3). Эти согласные тоже вылупляются и вылетают наружу при лопании зажимов середины изнанки языка о передние зубы (буква Ж) или конца языка о концы передних зубов, как верхних, так и нижних, почти соединен­ных вместе (буква 3).

Есть и еще новый вид согласных, которые не лопаются и не звучат, но тем не менее тянутся, издавая какие-то шумы и колебания воздуха. Я го­ворю о буквах Р, С, ф, X, Ц, Ч, ZZ/, Щ.

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

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

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

Вот, например, говорите: Буки-Аз-Ба.

«Боже мой, — подумал я, — приходится снова учиться азбуке. Подлин­но, мы переживаем второе детство — артистическое: Буки-Аз-Ба\»

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

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

Он вывел синим карандашом на лежавшем около него листе: пбА, то есть вначале неясное и не типичное для согласной не то стучащее, ударное маленькое п, не то лопающееся, но совсем не звучащее малое 6. Еще не определившись, они уже спешили утонуть и исчезнуть в боль­шом, открытом, как звериная пасть, в белом и пустом по звуку, неприят­но резком А.

* Мне нужен другой звук, — объяснял Аркадий Николаевич, — откры­тый, ясный, широкий -Ба-а.., такой, который передает неожиданность, ра­дость, бодрое приветствие, от которого сильнее и веселее бьется сердце. Прислушайтесь сами. Ба\ Вы чувствуете, как у меня внутри, в тайниках ду­ши, зародилось, забурлило гортанное б\ как мои губы едва сдерживали на­пор звука вместе с чувством — изнутри. Как, наконец, препятствие прорва­лось и из распахнувшихся губ, наподобие объятий рук или дверей госте­приимного дома, к вам навстречу вылетел, точно хозяин, встречающий до­рогого гостя, широкий, хлебосольный, пропитанный приветливым чувст­вом звук А. Б-б — А-а-а\ Разве вы не чувствуете в этом восклицании кусо­чек моей собственной души, который летит к вам в сердце вместе с радост­ным звуком?

А вот вам тот же слог 6а, но совсем другого характера.

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

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

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

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

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

Вся комната наполнилась разнообразными звуками, которые боролись, стукались друг с другом. Но звучности не получалось, несмотря на горя­чее желание вызвать ее. Среди наших тусклых хрипов гласных и стуков со­гласных выпеваемые гласные и гудящие согласные, формируемые самим Торцовым, казались светлыми, звонкими, вибрирующими во всех углах комнаты.

«Какая простая и какая трудная задача, — думал я. — Чем проще и есте­ственнее, тем труднее».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Эти ошибки заключаются в следующем, у многих людей гласные рож­даются в одном месте голосового аппарата, а согласные совсем в другом. Поэтому последние приходится подавать наверх, подкатывать их «с подъездами» откуда-то снизу для соединения в общем созвучии с глас­ными.

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

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

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

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

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой рассказ. Он говорил:

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

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

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

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

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

Пришлось обратиться к опытной учительнице дикции и заниматься с ней.

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

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

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

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

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

Я так увлекся пением, что забыл о главной цели моих исканий — о сце- нигеской реги и о приемах декламации.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дело в том, что мои ученики по опере, где я продолжаю заниматься, подверглись жестокой критике вокалистов и музыкантов за то, что они, в погоне за бесконечной линией и за звучанием согласных, вместо одной гудящей буквы Б, В или М, Н поют по нескольку таких же букв Б66, Ммм, Ннн и т. д. Благодаря этому продлению звучание согласной идет за счет гласной.

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

Такое пожирание гласных согласными сильно критиковалось вокалис­тами.

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

Не надо говорить: «Бббыттьиллиннебыть». Такая липкая дикция напо­минает конфету, которая называется «тянучкой». Согласные должны зву­чать, но они не должны распухать, а гласные не должны сохнуть за счет других букв. Каждая из них пусть занимает определенное для нее место и количество времени звучания.

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

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

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

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

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

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

2

*19.. г.*

Я был сегодня на «звуках»4 и в перерывах между ними слушал разговор артистов с Аркадием Николаевичем в закулисном фойе.

Торцов делал свои замечания одному из артистов по поводу исполне­ния его роли, одну из сцен которой он прослушал, стоя за кулисами.

К сожалению, я подошел в середине его объяснения и пропустил начало.

Вот что говорил Аркадий Николаевич.

— Декламируя, я старался говорить как можно проще, без ложного па­фоса, без фальшивой напевности, без утрированного скандирования сти­хов, идя по внутреннему смыслу произведения, по его существу. Это не было мещанской опрощенностью, а оставалось красивой речью. Этому по­могало то, что слоги фразы звучали, пели, и это придавало речи благород­ство и музыкальность.

Когда я перенес на сцену такую манеру говорить, мои товарищи арти­сты были удивлены происшедшей переменой в голосе, в дикции и новы­ми приемами выражать чувства и мысли. Но оказалось, что я еще не все постиг. Надо уметь не только самому наслаждаться своей речью, но и дать возможность присутствующим зрителям уловить, понять и ус­воить то, что заслуживает внимания. Надо незаметно вложить слова и ин­тонацию в уши слушающих. При этом легко попасть на ложный путь и начать показывать зрителям свой голос, кокетничать им, хвастаться ма­нерой говорить.

Но этого отнюдь не следует делать, а надо лишь усвоить известные на­выки, помогающие в большом помещении делать свою речь понятной для всех, легко воспринимаемой на расстоянии. Для этого в иных местах роли приходится говорить членораздельнее, в других — задержать или приоста­новить речь, чтоб дать время слушающим хорошо усвоить сказанное, или полюбоваться красивым, красочным выражением, или хорошо вник­нуть в глубокую мысль, или оценить меткие примеры и сравнения, верную и красочную интонацию.

Для всего этого артисту надо хорошо знать слова, фразы, мысли, кото­рые следует выдвинуть на первый план или, напротив, отодвинуть назад.

Такой навык надо довести в себе до механической приученности, до второй натуры.

Я познал то, что на нашем языке называется гувствовать слово.

Речь — музыка. Текст роли и пьесы — мелодия, опера или симфония. Произношение на сцене — искусство не менее трудное, чем пение, требу­ющее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности. Ког­да [актер с] хорошо упражненным голосом, обладающий виртуозной тех­никой произношения, звучно говорит свою роль на сцене, — он захваты­вает меня своим мастерством. Когда он ритмичен и помимо воли сам ув­лекается ритмом и фонетикой своей речи, — он волнует меня. Когда ар­тист проникает в душу букв, слов, фраз, мыслей, — он ведет меня за со­бой в глубокие тайники произведения поэта и своей собственной души. Когда он ярко окрашивает звуком и очерчивает интонацией то, чем жи­вет внутри, он заставляет меня видеть внутренним взором те образы и картины, о которых повествуют слова речи и которые создает его твор­ческое воображение.

Когда актер, владеющий своими движениями, дополняет ими то, что го­ворят слова и голос, мне кажется, что я слышу созвучный прекрасному пе­нию аккомпанемент. Хороший мужественный голос, вступающий со своей репликой на сцене, мне кажется виолончелью или гобоем. Чистый и высокий женский голос, отвечающий на реплику, заставляет меня вспомнить о скрип­ке или о флейте. А низкий грудной звук [голоса] драматической артистки на­поминает мне вступление альта или viola d'amore. Густой бас благородного отца звучит фаготом, а голос злодея — тромбоном, который трещит от своей силы и внутри его клокочут, точно от злости, накопившиеся слюни.

Как это артисты не чувствуют целого оркестра в человеческой речи? Прислушайтесь внимательно.

Вот затянул свою короткую, но типичную ноту гнусавый кларнет:

В...в...в...в!

Едва определилась его характерная звуковая краска, ворвалась, точно через распахнувшуюся дверь, целая группа певучих скрипичных нот:

О...о...о...о!

Это вступление может звучать в унисон с кларнетом или в терцию, в кварту, в квинту, или в октаву. Выше или ниже первой ноты. При каж­дом интервале получаются различные созвучия. Они рождают разные на­строения, они каждый раз по-новому откликаются в душе. Два звука, слившись воедино, поют уже дуэт:

**В**...О...О...!

Но вот затрещал барабан:

Р...р...р...!

Вступив, он слился с прежними звуками. Теперь вместо дуэта получи­лось трио. Его звуки перемешались между собой. Они приобрели суро­вость:

В ооор...р...р!

Точно укоризненно звучит оркестр. Но вступили вторые скрипки, и смягчилось резкое созвучие:

В о р о о о о... —

поет теперь оркестр.

Когда же вдруг затрубила труба:

Т...т...т... —

характер созвучия опять резко изменился и стал жестче.

Ворот... —

гудит оркестр.

И...и...и... —

резко вступил пистон.

Теперь оркестр точно жалобно завопил:

Вороти...и...и...

Тут засвистал какой-то инструмент и, удаляясь все дальше и дальше, замер и оборвался в пространстве:

«Воротись!..» —

жалобно стонал оркестр.

Но это только начало грустной арии. Музыкальная фраза не кончена. Оркестр продолжает петь дальше при постепенном вступлении все новых и новых инструментов, при образовании все нового созвучия. Скоро фраза окончательно сложилась:

«Я без тебя не могу жить!» 60

Как разно и каждый раз по-новому можно пропеть эту фразу! Сколько в ней разнообразных значений, как много различных настроений можно из­влечь из нее! Попробуйте по-разному расставить паузы и ударения, и вы получите все новые и новые значения. Короткие паузы вместе с ударением четко выделяют главное слово, выносят его точно на подносе и подают от­дельно от других. Беззвучные, более долгие остановки дают возможность наполнять их новым внутренним содержанием. Этому помогают движение, мимика, интонация. От таких изменений создаются все новые и новые на­строения, рождается новое содержание целой фразы.

Вот, например, такая комбинация: «Вороти...и...ись!» Пауза, наполняе­мая отчаянием от невозможности вернуть ушедшего.

«Я не могу» — короткая люфт-пауза5, которая подготовляет и помогает выделить самое важное слово:

* «Жи...и...ить» — это ударное слово точно простонал оркестр. Очевид­но, оно наиболее важное во всей фразе. Чтобы сильнее выделить его, нуж­на новая короткая люфт-пауза, после которой фраза заключается последни­ми словами: «без тебя!»

Если в слове «жить», ради которого создавалась вся музыкальная фраза, прорвалась изнутри живущая в душе жажда жизни, если с помощью этого слова покинутая женщина цепляется из последних сил за того, кому она от­далась навсегда, то вскроется изнутри то, чем живет встревоженный дух обманутой женщины. Но в случае нужды можно совсем иначе расставить паузы и ударные слова, и вот что тогда получится:

«Воротись!» (пауза) «Я» (люфт-пауза) «не могу-у-у» (люфт-пауза) «жить без тебя».

На этот раз со всей четкостью выделились слова: «не могуу...» Через них вырвалось наружу предсмертное отчаяние женщины, теряющей смысл дальнейшего существования. От этого вся фраза приобрела фатальное зна­чение, и чудится, что покинутая женщина подошла к последней черте, где кончается жизнь и начинается обрыв, могила.

Какая вместимость в слове и фразе! Какое богатство у языка! Он силен не сам по себе, а постольку, поскольку содержит в себе человеческую душу и мысль! В самом деле, сколько духовного содержания вместилось в ма­ленькие семь слов: «Воротись, я не могу жить без тебя!» Целая трагедия жизни человеческого духа.

* Но что такое одна фраза в целой большой мысли, сцене, акте, пьесе?! — Маленький эпизод, момент, ничтожная часть огромного целого!

[Как] из атомов создается вселенная, так из отдельных букв складыва­ются слова, из слов — фразы, из фраз — мысли, из мыслей — целые сцены, из сцен — акты, из актов — громадная по содержанию пьеса, заключающая в себе трагическую жизнь человеческого духа Гамлета, Отелло, Чацкого и других. Это целая симфония!!

IV. РЕЧЬ И ЕЕ ЗАКОНЫ

1

*19.. г.*

Сегодня в партере театра висел плакат:

РЕЧЬ НА СЦЕНЕ

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

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

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

О них и о слове написано много прекрасных книг. Тщательно изучайте их. Артист должен знать свой язык в совершенстве. К чему тонкости пере­живания, если их на сцене будет выражать плохая речь? Первоклассный ар­тист не должен играть на расстроенном инструменте. И в этой области нам окажется необходимой наука. Но только пользуйтесь ею умело и вовремя. Нельзя начинать с того, что загромождает голову новичка, а потом выпус­кать его впервые на сцену, когда он еще не усвоил элементарных сцениче­ских навыков. Ученик растеряется и забудет о науке или, напротив, будет думать только о ней, забыв о сцене. Только в тех случаях наука поможет ис­кусству, когда они будут друг друга поддерживать и дополнять.

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

После паузы раздумья Торцов продолжал:

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

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

Причин много, и первая из них заключается в следующем.

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

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

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

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

Кроме того, есть еще досадные условия, убивающие живое человеческое общение. Дело в том, что словесный текст, часто повторяемый на репети­циях и на многочисленных спектаклях, забалтывается, и тогда из слов отле­тает их внутреннее содержание, а остается механика. Чтобы заслужить се­бе право стоять на подмостках, нужно что-то делать на сцене. В числе дру­гих приемов, заполняющих внутренние пустоты роли, важное место зани­мает механическое болтание слов.

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

Так постепенно вырабатывается специфическая ремесленная, театраль­ная речь.

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

Особенно сильно сказывается механичность речи в молитвах. Так, на­пример, мой знакомый лишь в зрелых годах понял, что «богородица, дева- радуйся» — не два, а три слова.

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

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

Как бессмысленно, когда актер на сцене, не дослушав того, что ему го­ворят, или того, что спрашивают, или не дав договорить другому самой важной мысли, уже торопится оборвать говорящего с ним партнера. Быва­ет и так, что самое важное слово реплики комкается и не доходит до слуша­теля, отчего вся мысль теряет смысл и тогда не на что отвечать. Хочется пе­респросить партнера, но это бесцельно, так как он сам не понимает того, о чем спрашивает. Все эти неправды создают условности, штамп, которые убивают веру в произносимое и самое переживание. Еще хуже, когда акте­ры сознательно дают словам роли неправильное назначение. Всем известно, что многие из нас пользуются текстом для того, чтоб показать слушателям качество своего звукового материала, дикцию, манеру декламировать и технику речевого аппарата. Такие актеры имеют мало отношения к ис­кусству. Не больше тех приказчиков музыкальных магазинов, которые бой­ко разыгрывают на всевозможных инструментах замысловатые рулады и пассажи не для того, чтоб передавать произведение композиторов и свое понимание их, а лишь для того, чтоб демонстрировать качество продавае­мого товара.

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

*19.. г.*

Сегодня урок был посвящен подтексту.

* Что такое подтекст? — спрашивал нас Аркадий Николаевич и тут же отвечал:
* Это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь геловегеского духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других «если б», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и пр., пр., пр. Это то, что заставля­ет говорить эти слова.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*19.. г.*

* «Облако»... «война»... «коршун»... «сирень»... — произносил бесстраст­но Аркадий Николаевич, отделяя одно слово от другого долгой останов­кой. Так начался сегодняшний урок.
* Что происходит в вас при слуховом восприятии этих звуков? Возь­мем для примера «облако». Что вам вспоминается, чувствуется, видится, после того как я произнес [это] слово?..

Мне представилось одно большое дымчатое пятно среди ясного летне­го неба.

Малолеткова увидела длинную, поперек всего неба протянутую белую пелену.

* Теперь проследим, как отзывается в вас фраза, воспринятая ухом: «Поедемте на вокзал!»

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

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

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

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

Если б вы проделывали всегда на сцене этот нормальный процесс с та­кой же любовью и произносили слова роли с таким же проникновением в их сущность, вы скоро сделались бы великими артистами. После некоторой паузы Аркадий Николаевич стал на разные манеры повторять слово «обла­ко» и спрашивал нас, о каком облаке он говорил. Мы более или менее удач­но угадывали. При этом облако представлялось нам то легкой дымкой, то причудливым видением, то страшной грозовой тучей и т. д.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вспомнился случай из собственной жизни, родственный тому, который рисовало воображение, — и [понятие] «справедливость» получило [опреде­ленное] выражение.

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

* *Природа устроила так, что ми, при словесном общении с другими, снагала видим внутренним взором то, о гем идет регь, а потом уже говорим о виденном. Ес­ли же ми слушаем других, то снагала воспринимаем ухом то, гто нам говорят, а по­том видим глазом услышанное.*

*Слушать на нашем языке ознагает видеть то, о гем говорят, а говорить — зна- гит рисовать зрительные образы.*

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

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

Как же создать в себе его?

Об этом в следующий раз.

*19.. г.*

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

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

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

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

* Я не поверил ни одному вашему слову и не почувствовал, что вам на­до и хочется говорить эти чужие слова.

Да и неудивительно. Разве можно произносить их искренно без мыс­ленных представлений, создаваемых вымыслами воображения, магическим «если б» и предлагаемыми обстоятельствами? Необходимо знать и видеть их своим внутренним зрением. Но вы сейчас не знаете и не видите того, что вызвало заданные вам слова об Иване Ивановиче и Петре Петровиче. Придумайте же тот вымысел воображения, магическое «если б» и предлага­емые обстоятельства, которые дадут вам право произнести эти слова. Мало того, вы не только узнайте, но постарайтесь ясно увидеть все то, что образ­но, зрительно нарисует вам ваш вымысел воображения.

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

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

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

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

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

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

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

Но Паша не верил в то, что это возможно.

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

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

* Назову типичные моменты моих чувствований, — объяснял он.

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

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

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

Все это обличает отсутствие активности. Кроме того, если б вы по-на- стоящему стремились к общению, то не стали бы говорить текст сплошь, как монолог, без оглядки на партнера, без приспособления к нему, как вы это только что делали, а у вас явились бы моменты выжидания. Они необ­ходимы самому объекту для усвоения передаваемого ему подтекста и ваших внутренних видений. Их нельзя воспринять все сразу. Этот процесс должен производиться по частям: передача, остановка, восприятие и опять пере­дача, остановка и т. д. Конечно, при этом надо иметь в виду все передава­емое целое. То, что для вас, переживающего подтекст, само собой ясно, для объекта ново, требует расшифровки и усвоения. На это нужно какое- то время. Оно не было дано вами, и потому благодаря всем этим ошибкам у вас получился не разговор с живым человеком, как в жизни, а монолог, как в театре.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Вот, вот! Правильно!

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

* В самую точку попал! Заражай, заражай объект! «Влазь в его душу»1, и сам сильнее заразишься! А сам заразишься и других сильнее заражать бу­дешь. Тогда и речь твоя станет забористее. А почему? Все она, голубушка- природа наша актерская! Все оно, батюшка наш, чудотворец, — подсознание наше!!!

*Они мертвого заставят действовать! А активность в творгестве — гто пар в мамине\*

*Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творгестве, стало быть, и в реги!*

*Говорить — знагит действовать. Эту-то активность дает нам задага внедрять в других свои вйдения. Неважно, увидит другой или нет. 06 этом позаботятся ма­тушка-природа и батюшка-подсознание. Ваше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия.*

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

Одна речь актерская, другая — человеческая.

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

*19.. г.*

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

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

Вот почему наша главная забота заключается в том, чтоб во время пре­бывания на сцене постоянно отражать внутренним зрением те вйдения, ко­торые родственны вйдениям изображаемого лица. Внутренние вйдения вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств, оживляющих роль и оправдывающих ее поступки, стремления, мысли и чувства, хорошо удер­живают и фиксируют внимание артиста на внутренней жизни роли2. Надо пользоваться этим в помощь неустойчивому вниманию, надо привлекать его к «киноленте» роли и вести по этой линии.

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

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

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

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

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

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

*Таким образом, просматривая внутренние вйдения, мы думаем о подтексте роли и гувствуем его.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*19.. г.*

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

Проверим, правильно ли выполняет эту миссию речи Веселовский.

Идите на подмостки и прочтите мне, что хотите.

* «Яклянусьтебененаглядная, что... | могужить насветелишь... | с то- бойодной и |... погибнукогдатыуйдешь | отменявтуглубокую | тьму, где мы | ... встретимсясно... | вастобой...», — декламировал Веселовский своей обычной скороговоркой и с бессмысленными остановками, которые превра­щают прозу в плохие стихи, а стихи в еще худшую прозу.
* Я ровно ничего не понимаю, не пойму и дальше, если вы будете про­должать ломать фразы, как вы это делали сейчас, — сказал ему Торцов. — При таком чтении нельзя серьезно говорить не только о подтексте, о вйде- нии, но и о самом тексте. У вас он слетает с языка непроизвольно, случай­но, помимо воли и сознания, в зависимости от количества воздуха, припа­сенного для выдыхания.

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

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

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

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

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

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

«Простить] — нельзя сослать в Сибирь!» или «Простить нельзя | — со­слать в Сибирь!» В первом случае — помилование, во втором — ссылка.

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

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

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

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

* Мы знаем их, — заспорил Говорков. — Речевые такты, чтение по зна­кам препинания. Этому же, извините, пожалуйста, еще в первом классе на­чальной школы учат.
* Если вы это знаете, то и говорите правильно, — отвечал ему Аркадий Николаевич. — Мало того, доведите эту правильность на сцене до послед­них пределов привычной необходимости.

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

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

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

*Работу по речи и слову надо начинать всегда с деления на регевые такты или, инаге говоря, с расстановки логигеских пауз.*

*19.. г.*

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

Как волны ледяные понтийских вод, в течении неудержимом,

не ведая обратного отлива, — впе­ред, вперед несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт, — так замыслы мои

коварные неистово помчатся, и уж

назад не вступят никогда,

и к прошлому они не воротятся, а будут

все нестись неудержимо, пока не по­глотятся диким воплем.

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

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

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

Вот как я разметил остановки:

Как волны ледяные

понтийских вод, | в течении неудержимом, |

не ведая обратного отлива, | — вперед

вперед несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт, | — так замыслы мои коварные

неистово помчатся, | и уж назад

не вступят никогда, | и к прошлому

они не воротятся, | а будут все нестись неудержимо,

пока не поглотятся диким воплем.

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

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

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

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

Вот почему прежде всего справьтесь с торопливостью!

* Я рад бы, но как? — недоумевал я.
* Я покажу вам один прием.

После небольшого раздумья он продолжал:

* Вы научились говорить монолог из «Отелло» по его логигеским паузам и ре- гевым тактам. Это хорошо! Теперь прочтите мне его по знакам препинания.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вспомните, что вам инстинктивно хочется сделать при всякой запятой?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Прошло добрых пять минут. Слышу стук. Просовывается в дверь голо­ва горничной с любопытным глазом и вопросительным выражением лица: — «Увидев ключ в замке...» и что же? — допытывалась она.

Как видите, загиб перед запятой действует на протяжении целых пяти минут, требуя для завершения фразы финального понижения звука перед точкой. Это требование не считается ни с каким препятствием.

В конце урока, подводя итог тому, что было сделано, Аркадий Никола­евич предсказал мне, что скоро я перестану бояться остановок, потому что узнал секрет, как заставлять других ждать себя. Когда же я, кроме того, пойму, как можно использовать остановки для усиления четкости, вырази­тельности и силы речи, для укрепления и усиления общения, то я не толь­ко перестану бояться пауз, а, напротив, начну любить их и буду даже зло­употреблять ими.

*19.. г.*

Аркадий Николаевич вошел сегодня в класс очень бодрый и вдруг, не­ожиданно, ни с того ни с сего, заявил нам очень спокойно, но чрезвычайно твердо и безапелляционно:

* Если вы не будете внимательно относиться к моим урокам, то я отка­жусь от занятий с вами.

Произошло замешательство. Мы переглянулись между собой и уже со­бирались уверить его, что все присутствующие не только с интересом, но и с увлечением относятся к его урокам. Но ученики не успели еще ска­зать это, как Аркадий Николаевич рассмеялся.

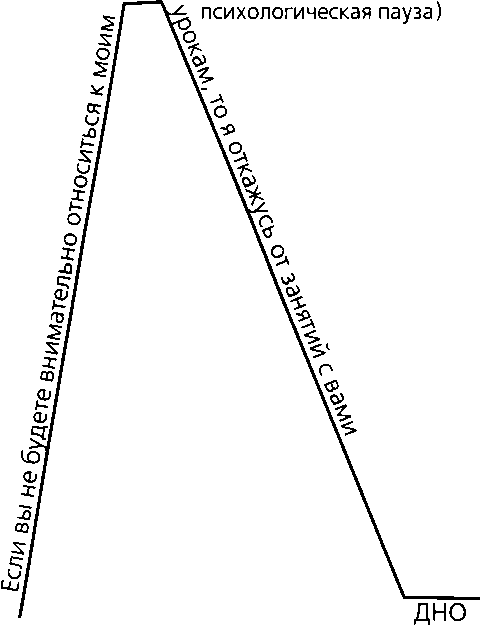
* Вы чувствуете, в каком я хорошем настроении? — говорил он нам оживленно и радостно. — В самом лучшем и добродушном, потому что сей­час прочел в газетах об огромном успехе моего любимого ученика. Но мне стоило проделать голосовую интонационную фигуру, которую требует природа слова и речи для передачи определенности, твердости и безапел­ляционности, и я превратился для вас в строгого, сердитого и брюзжащего педагога!!

Обязательная интонация и звуковой рисунок существуют не только для отдельных слов и знаков препинания, но и для целых фраз и периодов.

Они имеют определенные формы, подсказанные самой природой, у них свои названия. Так, например, ту интонационную фигуру, которой я вос­пользовался сейчас, называют в книге «Выразительное слово» «двухколен­ным периодом». В ней после звукового повышения, на самом верху, там, где запятая сливается с логической паузой, после загиба и временной останов­ки речи голос резко падает вниз на самое дно, как показывает этот рисунок.

Аркадий Николаевич начертил его на бумаге.

ВЕРХ (логическая или



— Эта интонация является обязательной. Существует много других фонетических рисунков для целой фразы, но я не демонстрирую их вам, так как не преподаю самого предмета, а только говорю с вами о нем.

Артисты должны знать все эти звуковые рисунки и вот, между прочим, для какой цели.

На сцене от смущения и от других причин нередко голосовой диапазон говорящего помимо воли суживается, а фонетические фигуры теряют свой рисунок.

Это особенно относится к русским артистам.

Мы по своей национальной особенности склонны всегда говорить в ми­норе, в противоположность романским народам, которые любят мажор. На сцене это наше свойство еще сильнее обостряется.

Там, где французский актер при радостном восклицании дает на удар­ном слове фразы звонкий diese, мы, русские, иначе расположим интервалы и, где можно, сползем на bemol. Кроме того, там, где француз для яркости интонации расширит фразу до самой высокой ноты своей голосовой тесси­туры, там русский не дотянет две-три ноты сверху. Там, где француз при точке опустит голос глубоко вниз, русский актер подрежет снизу несколь­ко нот и тем ослабит определенность точки. Когда такое обкрадывание се­бя происходит в отечественных пьесах, это проходит незаметно. Но когда мы беремся за Мольера или за Гольдони, то наша русская интонация вно­сит налет славянской грусти и минора туда, где должен царить полнозвуч­ный мажор. В этих случаях, если не поможет подсознание, интонация арти­ста делается, против его намерения, неправильной, недостаточно разнооб­разной.

Как же исправить ее? Те, кто не знает обязательных фонетических ри­сунков, требуемых для данной фразы, окажутся в безвыходном положении.

И в этом случае законы речи окажут вам услугу.

Итак, если интонация изменит вам, идите от внешнего звукового ри­сунка к его оправданию и дальше, к процессу естественного переживания.

В это время в класс вошел шумливый секретарь Аркадия Николаевича и вызвал его.

Торцов ушел, сказав, что через десять минут вернется.

Создался перерыв, которым воспользовался Говорков для своих очеред­ных протестов. Его возмущало насилие. По его мнению, законы речи убива­ют свободу творчества, навязывая актеру какие-то обязательные интонации.

Иван Платонович совершенно справедливо доказывал, что Говорков на­зывает насилием то, что является естественным свойством нашего языка. Но он, Рахманов, привык считать исполнение природных требований выс­шей свободой. Насилием же над природой он считает противоестественные интонации условной декламации, которую так упорно отстаивает Говорков. Последний в подтверждение своего мнения сносился на какую-то провин­циальную актрису Сольскую, вся прелесть которой в неправильности речи.

* Это ее жанр, понимаете ли! — убеждал Говорков. — Научите ее зако­нам речи, и не будет, знаете ли, Сольских!
* И слава богу, дорогой мой! Слава богу, что не будет! — в свою оче­редь убеждал Рахманов. — Если Сольской нужно неправильно говорить для характерности роли, пусть говорит. Я ей аплодирую. Аплодирую, говорю!! Но если скверная речь происходит не от характерности, то это не в плюс, а в минус артистке. Кокетничать плохой речью — грех и безвкусие. Вот де­ло-то какое! Скажите ей, дорогой мой, что она станет еще очаровательнее, если будет делать то же, что делает теперь, но при правильной речи. Тогда ее прелести еще лучше дойдут до зрителей. Лучше дойдут, дружочек мой, потому что их не будет дискредитировать безграмотность.
* То утверждают, что нужно говорить, как в жизни, то, понимаете ли, по каким-то законам! Но извините же, пожалуйста, надо же сказать опреде­ленно, что нужно для сцены?! Значит, там нужно говорить как-то иначе, не так, как в жизни, а как-то по-особенному? — спрашивал Говорков.
* Именно, именно, дорогой мой! — подхватил его вопрос Иван Плато­нович. — Не так, как в жизни, а «по-особенному». Штука-то какая! На сце­не нельзя говорить так безграмотно, как в жизни.

Шумливый секретарь прервал спор. Он объявил, что Аркадий Никола­евич не вернется сегодня в класс.

Взамен его урока был класс Ивана Платоновича — «тренинга и муштры».

*19.. г.*

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич заставил меня несколько раз прочесть монолог Отелло с хорошими звуковыми загибами перед каж­дой запятой.

Сначала эти повышения были формальны, мертвы.

Но потом одно из них напомнило мне о верной жизненной интонации, и тотчас же в душе зашевелилось что-то теплое, родное.

Ободрившись и постепенно осмелев, я стал удачно и неудачно делать в монологе Отелло всевозможные звуковые загибы: с коротким, с широким размахами, с малым и очень большим повышениями. И каждый раз, когда я попадал на верный фонетический рисунок, внутри у меня шевелились все новые и самые разнообразные эмоциональные воспоминания.

«Вот где настоящая основа техники речи, не придуманная, а подлинная, органическая! Вот как сама природа слова, извне, через интонацию, воздей­ствует на эмоциональную память, на чувство и на переживание!» — думал я про себя.

Теперь меня тянуло подольше задержаться на паузах после загибов, так как мне хотелось не только понять, но и до конца дочувствовать то, что оживало внутри.

Тут случился скандал, недоразумение. Я так отвлекся всеми этими чув­ствами, мыслями и пробами, что забыл текст, посредине монолога остано­вился, растерял все мысли, слова и... не докончил чтения. Тем не менее Ар­кадий Николаевич меня очень хвалил.

— Скажите пожалуйста! — радовался он. — Не успел я вам напроро­чить, как вы уже вошли во вкус остановок и стали смаковать их! Вы не только выполнили все логигеские паузи, но и переделали многие из них в психологигеские. Что ж, это очень хорошо, вполне дозволено, но только при условии, чтоб, во-первых, психологическая пауза не уничтожала функций логической паузы, а, напротив, усиливала бы их и, во-вторых, чтоб психологическая пауза все время выполняла предназначенные ей за­дачи.

В противном случае неизбежно произойдет то, что только что получи­лось с вами, то есть сценигеское недоразумение.

Вы поймете мои слова и предостережения только после того, как я объ­ясню вам природу логигеских и психологигеских пауз. Вот в чем она заключа­ется: в то время как логическая пауза механически формирует такты, це­лые фразы и тем помогает выяснять их смысл, психологическая пауза да­ет жизнь этой мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она без­жизненна.

Логическая пауза пассивна, формальна, бездейственна; психологичес­кая — непременно всегда активна, богата внутренним содержанием.

Логическая пауза служит уму, психологическая — чувству.

Митрополит филарет сказал: «Пусть речь твоя будет [скупа], а молча­ние — красноречиво».

Вот это «краснорегивое молгание» и есть психологигеская пауза. Она является чрезвычайно важным орудием общения. Вы сами почувствовали сегодня, что нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов. Она заменяет их взглядами, мимикой, лучеиспусканием, намеками, едва уловимыми движениями и многими другими сознательны­ми и подсознательными средствами общения.

Все они умеют досказать то, что недоступно слову, и нередко действу­ют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. Их бессловесный разговор может быть интересен, содержателен и убедите­лен не менее, чем словесный.

В паузе нередко передают ту часть подтекста, которая идет не только от сознания, но и от самого подсознания, которая не поддается конкретному словесному выражению.

Эти переживания и их выявления, как вам известно, наиболее ценны в нашем искусстве.

Знаете ли вы, как высоко ценится психологическая пауза?

Она не подчиняется никаким законам, а ей подчиняются все без исклю­чения законы речи.

Там, где, казалось бы, логически и грамматически невозможно сделать остановки, там ее смело вводит психологическая пауза. Например: пред­ставьте себе, что наш театр едет за границу. Всех учеников берут в поезд­ку, за исключением двух. — Кто же они? — спрашиваете вы в волнении у Шустова. — Я и... (психологическая пауза, чтоб смягчить готовящийся удар или, напротив, чтобы усилить негодование) ... и... ты! — отвечает вам Шустов.

Всем известно, что союз «и» не допускает после себя никаких остановок. Но психологическая пауза не стесняется нарушить этот закон и вводит не­законную остановку. Тем большее право имеет психологическая пауза за­менить собою логическую, не уничтожая ее.

Последней отведено более или менее определенное, очень небольшое время длительности. Если это время затягивается, то бездейственная логи­ческая пауза должна скорее перерождаться в активную психологическую. Длительность последней неопределенна. Эта пауза не стесняется временем для своей работы и задерживает речь настолько, насколько это ей нужно для выполнения подлинного продуктивного и целесообразного действия.

Она направлена к сверхзадаче по линии подтекста и сквозного действия и потому не может не быть интересной.

Тем не менее психологическая пауза очень сильно считается с опаснос­тью затяжки, которая начинается с момента остановки продуктивного дей­ствия. Поэтому, прежде чем это произойдет, психологическая пауза спе­шит уступить свое место речи и слову.

Беда, если момент будет упущен, ибо в этом случае психологическая па­уза выродится в простую остановку, которая создает сценигеское недоразуме­ние. Такая остановка — дыра на художественном произведении.

Именно это и произошло с вами сегодня, и я спешу объяснить вам ва­шу ошибку, чтоб предупредить повторение ее в будущем.

Сколько хотите заменяйте логические паузы психологическими, но зря не перетягивайте их.

Теперь вы знаете то, что представляют собой паузы нашей сценической речи. Вы понимаете также в общих чертах, как ими пользоваться. Пауза — важный элемент нашей речи и один из главных ее козырей.

*19.. г.*

Аркадий Николаевич уселся поудобнее в кресло, подложил кисти рук под коленки, принял неподвижную позу и начал горячо и выразительно декламировать сначала монолог, а потом стихи. Он говорил их на каком-то неведомом, но очень звучном языке. Торцов произносил непонятные слова с огромным подъемом и темпераментом, то повышая голос в длинных тира­дах, то опуская звук до предела, то, замолчав, он договаривал глазами то, что недосказывали слова. Все это он делал с большой внутренней силой, не прибегая при этом к крику. Иные тирады он произносил особенно звуч­но, выпукло и до конца дорисовывал их. Другие фразы он говорил едва слышно, густо насыщая их хорошо пережитым и внутренне оправданным чувством. В этот момент он был близок к слезам, и ему даже пришлось сде­лать очень выразительную остановку, чтоб справиться с волнением. Потом у него опять что-то внутри переключилось, голос зазвучал крепче, и он удивил нас своей совсем юной бодростью. Но этот порыв неожиданно обо­рвался и перешел опять в молчаливое переживание, которое убило только что пробившуюся бодрость.

Этой превосходно пережитой драматической паузой закончились сцена и чтение.

Стихи и проза — произведение самого Аркадия Николаевича, приду­мавшего свой собственный звучный язык.

— Таким образом, — резюмировал Торцов, — я говорил на непонятном вам языке, а вы меня внимательно слушали. Я сидел неподвижно, избегая движений, а вы на меня внимательно смотрели. Я молчал, а вы старались разгадать смысл этого молчания. Я подложил под звуки какие-то свои представления, образы, мысли, чувствования, которые, как мне казалось, имеют связь со звуками. Конечно, эта связь лишь общая, неконкретная. Понятно, что и производимое впечатление было того же происхождения. Все это достигнуто мною, с одной стороны, звуками, а с другой — интона­цией и паузами. Разве не то же самое происходит и получается при слуша­нии стихов и монологов на незнакомом нам языке, которым мы наслажда­емся в спектаклях и концертах заезжих иностранных гастролеров? Разве они не производят на нас большого впечатления, не создают настроения, не волнуют? А между тем мы ничего не понимаем из того, что они нам го­ворят на сцене.

А вот и еще пример. Недавно один из моих знакомых восхищался чте­нием артиста Б., которого он слушал в концерте.

* Что он читал? — спросили его.
* Не знаю! — ответил знакомый. — Я не расслышал слов.

По-видимому, артист Б. умеет производить впечатление не словами,

а чем-то другим.

В чем же секрет? В том, что на слушателя действуют также звуковая ок­раска слов — интонация и красноречивое молчание, договаривающее недо­сказанное словами.

*Интонация и пауза сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей. Доказательством тому мое сегодняшнее чтение на непонятном языке.*

*19.. г.*

Сегодня, после того как я опять прочел [монолог] Отелло, Аркадий Ни­колаевич сказал мне:

* Вот теперь монолог не только слушается, понимается, но и начинает чувствоваться, правда, пока еще недостаточно сильно.

Чтоб добиться этой силы, я при следующем чтении попросту, по-актер­ски, нажал педаль или, иначе говоря, наиграл страсть ради самой страсти. От этого, конечно, явилось напряжение, торопливость и благодаря им я смял и перепутал все такты.

* Что же вы сделали?! — всплеснул руками Аркадий Николаевич. — Од­ним разом смахнули всю нашу огромную работу! убили даже смысл, логику!
* Я хотел оживить и усилить... — оправдывался я, сконфуженный.
* Да разве вы не знаете, что сила заключается в логике и в последова­тельности, а вы их уничтожаете! Приходилось ли вам слышать на сцене или в самой жизни совсем простую речь, без особых голосовых усилений, повышений и понижений, без чрезмерного расширения звуковых интерва­лов, без сложных фонетических фигур и рисунков интонаций?

Несмотря на отсутствие всех этих приемов усиления выразительности, совсем простая речь нередко производит неотразимое впечатление своей убедительностью, ясностью воспроизводимой мысли, отчетливостью и точ­ностью словесного определения, передаваемого логикой, последовательнос­тью, четкой группировкой слов и построением фразы, выдержкой передачи.

Логическая пауза принимает живое участие в такой речи, она способст­вует силе воздействия и убедительности.

*Так пользуйтесь же ею, а вы ее уничтожаете. Именно ради силы, которую вы ищете, угитесь прежде всего говорить логигно и последовательно, с правильными остановками.*

Я поспешил вернуть монологу его прежнюю форму, четкость, но вместе с ними опять явилась и прежняя сухость. Я чувствовал себя в заколдован­ном кругу, из которого не находил выхода.

* Теперь мы убедились, что вам еще рано думать о силе. Она сама со­здается от совокупности многих условий и возможностей. Их-то мы и бу­дем искать.

Где? В чем?

Разные актеры по-разному понимают силу в речи. Вот, например, есть такие, которые ищут ее в физическом напряжении. Они стискивают кула­ки и пыжатся всем телом, деревенеют, доходят до судорог ради усиления воздействия на зрителей. Благодаря такому приему их голос выдавливает­ся из речевого аппарата, вот так, с таким же напором, с каким я сейчас тол­каю вас вперед, по горизонтальной линии.

На нашем актерском жаргоне такой нажим на звук ради его силы назы­вается «игрой на вольтаже» (на напряжении). Но такой прием не создает си­лы, а лишь крик, ор и сдавленный хрип на суженном голосовом диапазоне.

Проверьте это на себе и скажите на нескольких нотах секунды или тер­ции, со всей внутренней силой, которая вам доступна, такую фразу: «Я не могу больше выносить этого!!»

Я исполнил приказание.

* Мало, мало, сильней! — командовал Торцов.

Я повторил и усилил звук голоса, насколько мог.

* Еще, еще сильнее! — понукал меня Торцов. — Не расширяйте голо­сового диапазона!

Я повиновался, физическое напряжение вызвало спазму: горло сжалось, диапазон сокращался до терции, но впечатления силы не получилось.

Использовав все возможности, мне пришлось при новом понукании Торцова прибегнуть к простому крику.

Получился ужасный голос удавленника.

* Вот результат «вольтажа» ради самой громкости, то есть напряженно­го физического выпихивания из себя звука по горизонтальной линии, — указал мне Аркадий Николаевич.

Теперь попробуйте сделать другой, противоположный опыт, а именно: ослабьте совершенно мышцы голосового аппарата, уберите «вольтаж», не наигрывайте никаких страстей, не заботьтесь ни о какой силе и скажите мне ту же фразу, но на самой широкой голосовой тесситуре и притом с хо­рошо оправданной интонацией. Для этого нафантазируйте волнующие вас предлагаемые обстоятельства.

Вот какой вымысел пришел мне в голову.

Если б я был преподавателем и кто-нибудь из учеников, подобно Говор­кову, в третий раз опоздал в класс на полчаса, что бы я сделал для прекра­щения впредь подобной распущенности?!

При таком обосновании фраза произнеслась довольно легко и голосовой диапазон сам собой, естественно, расширился.

* Видите, фраза получилась куда сильнее прежнего крика и вам не по­требовалось никаких потуг, — объяснил мне Аркадий Николаевич.

Теперь скажите мне те же слова с еще более расширенным диапазоном, не на квинте, как последний раз, а на целой, хорошо оправданной октаве.

Пришлось придумывать новый вымысел для предлагаемых обстоя­тельств, а именно: допустим, что, несмотря на мои категорические требо­вания, выговоры, записи, предупреждения, протоколы, Говорков снова опоздал не на полчаса, а на целый час. Все меры использованы, и нужна по­следняя, высшая.

* «Я не могу больше терпеть этого!!!» — сама собой вырвалась фраза, не громко, так как я удерживал себя, предполагая, что чувство мое еще не созрело.
* Видите! — обрадовался Аркадий Николаевич. — Вышло сильно, не громко и без всякой потуги. Вот что сделало движение звука вверх, вниз, так сказать, по вертикальному направлению, без всякого «вольтажа», то есть без нажима по горизонтальной линии, как это было в предыдущем опыте. Когда вам нужна будет сила, рисуйте голосом и интонацией сверху и вниз самые разнообразные фонетические рисунки, как вы делаете это ме­лом на этой вертикальной плоскости черной классной доски.

Не берите же примера с тех актеров, которые ищут силу реги в простой громкости. Громкость — не сила, а только громкость, крик.

Громкость и негромкость — это forte и piano. Известно, что forte не есть самое forte, но forte есть только не piano.

И наоборот, piano не есть piano, a piano есть не forte.

Что же это значит: forte не есть самое forte, a forte есть не piano? Это значит, что forte не есть какая-то абсолютная, однажды и навсегда установ­ленная величина, подобно метру или килограмму.

Forte — понятие относительное.

Допустим, что вы начали читать монолог очень тихо. Если б через строчку вы продолжали бы чтение несколько громче, это было бы уже не прежнее piano.

Следующую строчку вы читаете еще громче, и потому это будет еще менее piano, чем предыдущая строка и т. д., пока вы не дойдете до forte. Продолжая усиление по тем же постепенно увеличивающимся ступеням, вы, наконец, дойдете до той высшей степени громкости, про которую нель­зя будет сказать иначе, как forte-fortissimo. Вот в этом постепенном превра­щении звука из piano-pianissimo в forte-fortissimo заключается нарастание относительной громкости. Однако при таком пользовании своим голосом надо быть расчетливым и хорошо знать меру. Иначе легко впасть в преуве­личение.

Есть безвкусные певцы, которые считают шиком резкие контрасты громкого и тихого звука. Они поют, например, первые слова серенады Чай­ковского: «Гаснут дальней Альпухар-ры» — forte-fortissimo, а следующие слова: «золотистые края» — преподносят на едва слышном piano-pianissimo. Потом опять орут на forte-fortissimo: «На призывный звон гитары» — и тот­час же после на piano-pianissimo продолжают: «выйди, милая моя». Чувст­вуете ли вы всю пошлость и безвкусицу этих резких противопоставлений и контрастов?

То же проделывается и в драме. Там утрированно кричат и шепчут в трагических местах, вопреки внутренней сути и здравому смыслу.

Но я знаю другого рода певцов и драматических артистов, с небольши­ми голосами и темпераментами, которые с помощью контраста piano и forte в своем пении или речи умеют удесятерять иллюзию силы своих природ­ных данных.

Многие из них слывут за людей с большими вокальными средствами. Но эти певцы сами хорошо знают, какой техникой и искусством достигает­ся такая репутация.

Что же касается простой громкости как таковой, то она почти не нужна на сцене. Она в большинстве случаев пригодна лишь для того, чтоб оглу­шать силой звука ничего не понимающих в искусстве профанов.

Поэтому, когда вам на подмостках понадобится подлинная сила реги, за­будьте о громкости и вспомните об интонации с ее верхами и низами по вертикальной линии, а также и о паузах.

Лишь в самом конце монолога, сцены, пьесы, после того как будут ис­пользованы все приемы и орудия интонации: постепенность, логичность, последовательность, градация, всевозможные фонетические линии и фигу­ры, — воспользуйтесь на короткий момент для заключительных фраз, слов громкостью вашего голоса, если этого потребует смысл произведения.

Когда Томмазо Сальвини спросили, как он может при своем преклон­ном возрасте так сильно кричать в какой-то роли, он сказал: «Я не кричу. Это вы сами для себя кричите. Я же только раскрываю рот. Мое дело посте­пенно подвести роль к самому сильному моменту, а когда это сделано, пусть вместо меня кричит про себя зритель, если ему это нужно».

Однако бывают исключительные случаи на сцене, когда приходится пользоваться громкостью своего голоса во время речи, как, например, в на­родных сценах или во время разговора под аккомпанемент музыки, пения, разных звуков или шумовых эффектов.

Но пусть не забывают, что и в этих случаях необходимы относитель­ность, постепенность и всевозможные градации звука и что надсаживание голоса на одной или на нескольких предельных нотах голосового диапазо­на только раздражают зрителя .

*Какой же вывод из приведенных мною примеров разного понимания си­лы звуков в реги? Вывод тот, гто ее нужно искать не в «вольтаже», не в громкости и крике, а в голосовых повышениях и понижениях, то есть в интонации. Силу реги нужно еще искать в контрасте между высокими и низкими звуками или же в перехо­дах от piano к forte и их взаимоотношениях.*

*19 ..г.*

* Вельяминова! Идите на сцену и прочтите нам что-нибудь! — прика­зал Аркадий Николаевич, начиная сегодняшний урок.

Она вошла на подмостки и объявила название произведения, которое собиралась читать:

* «Хороший человек».
* Не угодно ли! — воскликнул Торцов. — Два слова и на каждом из них по ударению! Такое название ничего не определяет!

Разве вы не знаете, что речь с ударениями на каждом слове, равно как и речь без всякого ударения, ничего не означает. Нельзя же так расточитель­но пользоваться акцентуацией! Ударение, попавшее не на свое место, искажа­ет смысл, калечит фразу, тогда как оно, напротив, должно помогать творить ее!

Ударение — указательный палец, отмечающий самое главное слово в фразе или в такте! В выделяемом слове скрыта душа, внутренняя сущ­ность, главные моменты подтекста!

Вы не понимаете еще всей важности этого момента речи и потому так мало цените ударение.

Полюбите его, как многие из вас полюбили в свое время паузы и инто­нацию! Ударение — это третий важный элемент и козырь в нашей речи.

У вас в жизни и на сцене ударения беспорядочно разбегаются по всему тексту, точно стадо по степи. Внесите порядок в ваши акцентуации. Ска­жите: «человек!»

* «Чёло-век», — отчеканила Вельяминова.
* Еще лучше! — дивился Аркадий Николаевич. — Теперь у вас в од­ном слове оказалось два ударения, а самое слово раскололось пополам. Раз­ве вы не можете сказать «человек» как одно, а не два слова, с ударением на последнем слоге: «человек».
* «Челооо-век», — старалась наша красавица.
* Это не звуковое ударение, а зуботычина или подзатыльник! — шу­тил Аркадий Николаевич. — Зачем вы понимаете ударение как тумак? Вы не только бьете слово голосом, звуком, но и припечатываете его подбород­ком, наклонением головы. Это плохая и, к сожалению, очень распростра­ненная среди актеров привычка. Ткнул вперед головой и носом — как буд­то и выделил важность слова и мысли! Чего проще!

На самом деле это гораздо сложнее. Ударение — это любовное или злоб­ное, почтительное или презрительное, открытое или хитрое, двусмыслен­ное, саркастическое выделение ударного слога или слова. Это преподнесение его, точно на подносе.

Кроме того, — продолжал Аркадий Николаевич, — зачем, разрезав слово «чело-век» на две части, к первой из них вы относитесь с презрени­ем и почти глотаете ее, а вторую так выталкиваете, что она вылетает и разрывается, как бомба. Пусть это будет одно слово, одно представле­ние, одно понятие! Пусть ряд звуков, букв, слогов соединяется одной общей фонетической линией! Ее можно где-то повысить, понизить, изо­гнуть!

Возьмите большой кусок проволоки, где-то изогните его, где-то чуть приподымите кверху, и у вас получится какая-то более или менее красивая, выразительная линия, с какой-то вершиной, которая, точно громоотвод на куполе, принимает удар, а в остальной своей части создает какой-то рису­нок. В такой линии есть форма, очертание, цельность, слиянность. Ведь это же лучше, чем та же проволока, разорванная на мелкие огрызки, которые разбросаны и валяются отдельно друг от друга. Попробуйте изгибать зву­ковую линию слова «человек» на разные лады.

В классе создался общий гул, в котором ничего нельзя было разобрать.

* Вы механически исполняете приказание! — остановил нас Аркадий Николаевич. — Вы сухо, формально произносите какие-то мертвые звуки, внешним образом сцепленные между собой. Вдохните в них жизнь.
* Как же это сделать? — недоумевали мы.
* Прежде всего так, чтоб слово выполняло свое назначение, данное ему природой, чтоб оно передавало мысль, чувство, представление, понятие, образы, вйдения, а не просто ударяло звуковыми волнами по барабанной перепонке.

Поэтому нарисуйте словом того, о ком вы думаете, о ком говорите, ко­го вы имеете в виду, и то, что вы видите внутренним зрением. Говорите партнеру, что это красивый или уродливый, большой или маленький, при­ятный или отвратительный, добрый или злой «человек».

Старайтесь передать с помощью звука, интонации и других вырази­тельных данных то, что вы видите или чувствуете в них.

Вельяминова пробовала сказать, но у нее не выходило.

* Ваша ошибка в том, что вы сначала говорите слово, слушаете его, а потом уже стараетесь понять, о ком идет речь. Вы рисуете без живой на­туры. Попробуйте поступать наоборот: сначала вспомнить кого-нибудь из ваших знакомых, поставить его перед собой, как это делает художник с мо­делью, и после передавайте словами то, что увидите внутри, на экране ва­шего внутреннего зрения.

Вельяминова чрезвычайно добросовестно пыталась исполнить прика­зание.

Аркадий Николаевич поощрил ее и сказал:

* Хоть я и не чувствовал, кто этот человек, о ком вы говорите, но пока с меня довольно и того, что вы стараетесь познакомить меня с ним, что вы верно направляете свое внимание, что слово вам понадобилось для дейст­вия, для подлинного общения, а не просто для болтания.

Теперь скажите мне: «хороший человек».

* «Хороший... человек», — отчеканила она.
* Опять вы говорите мне о каких-то двух представлениях или лицах: одного из них зовут «хороший», а другого просто «человек».

Между тем оба, вместе взятые, создают не два, а лишь одно существо.

Ведь это же разница: «хороший... человек» или оба слова слиянно «хоро- шийчеловёк». Прислушайтесь: я слепляю прилагательное с существитель­ным в одно неразрывное целое и у меня получается одно понятие, одно представление не о «человеке» вообще, а о «хорошемчеловёке».

Прилагательное характеризует, окрашивает существительное и тем от­личает, отделяет этого «человека» от всех других людей.

Но прежде успокойтесь и снимите с этих слов все ударения, а потом уж будем их вновь ставить.

Задача оказалась совсем не такой простой, как это представляется.

* Вот так! — наконец добился от нее Аркадий Николаевич после дол­гой работы.
* Теперь, — приказывал он дальше, — поставьте только одно ударение на самом последнем слоге: «хорошийчеловёк». Только, пожалуйста, не бей­те, а любите, смакуйте, бережно подносите выделяемое слово и его ударный слог. Меньше, еще гораздо меньше зуботычины! — умолял Аркадий Нико­лаевич.

Слушайте, вот оба слова со снятыми ударениями: «хороший человек». Слышите вы эту скучную, как прямая палка, линию звука? А вот те же са­мые слипшиеся воедино слова, но с небольшим, едва заметным звуковым изгибом: «хороший человек», с какой-то едва уловимой, ласковой фонети­ческой завитушкой на последнем слоге «ек».

Есть много всевозможных приемов, которые помогут вам рисовать и простодушного, и решительного, и мягкого, и сурового «хорошегочело- вёка».

После того как Вельяминова и все ученики попробовали сделать то, о чем говорил Торцов, он остановил их и сказал:

* Напрасно вы так сильно прислушиваетесь к вашим голосам. «Само­слушание» родственно самолюбованию, самопоказыванию. Дело не в том, как вы сами говорите, а в том, как другие вас слушают и воспринимают. «Самослушание» — неверная задача для артиста. Гораздо важнее и актив­нее задача воздействия на другого, передача ему своих видений. Поэтому говорите не уху, а глазу партнера. Это лучший способ уйти и избавиться от «самослушания», которое вредно для творчества, так как вывихивает актера и отклоняет его от действенного пути.

*19.. г.*

Войдя сегодня в класс, Аркадий Николаевич обратился к Вельяминовой и смеясь спросил:

* Как поживает «хороший человек»?

Вельяминова ответила, что «хороший человек» поживает отлично, и при этом вполне правильно поставила ударение.

* Ну, а скажите-ка те же слова, но с ударением на первом слове, — предложил ей Торцов. — Впрочем, прежде чем делать эту пробу, я должен познакомить вас с двумя правилами, — оговорился Аркадий Николаевич. — Первое из них заключается в том, что прилагательное при существительном не принимает на себя ударения. Оно только определяет, дополняет существи­тельное и сливается с ним. Недаром такие слова называются «прилагатель­ными» (они прилагаются к существительным).

На основании этого, казалось бы, нельзя говорить, как я вам предлагаю, «хорошийчеловек» с ударением на первом слове, то есть на прилагательном.

Но есть другой, более сильный закон, который, наподобие психологичес­кой паузы, побеждает все другие законы и правила. Это закон о сопоставлении. На основании его мы обязаны всегда, во что бы то ни стало, ярко выделять противопоставляемые слова, выражающие мысли, чувства, образы, представ­ления, понятия, действия и пр. Это особенно важно в сценической речи. Де­лайте это в первую очередь, гем и как хотите. Пусть одна сопоставляемая часть передается громко, другая тихо, одна на высокой, другая на низкой го­лосовой тесситуре, одна в одной, другая в другой красках, темпах и т. д. Лишь бы разница между сопоставляемыми понятиями была ясна и даже, по возможности, ярка. На основании этого закона, чтобы сказать «хороший­человек» с ударением на прилагательном, вам необходимо иметь существующе­го или подразумеваемого «дурного человека» для противопоставления ему «хо­рошего человека».

Для того чтобы слова произнеслись сами собой, естественно и интуи­тивно, прежде чем говорить, подумайте про себя, что речь идет не о «дур­ном», а о...

* «Хорошемчеловеке», — подхватила инстинктивно сама Вельяминова.
* Вот видите, отлично! — ободрил ее Торцов.

После этого ей добавлено было еще одно, два, три, потом четыре, пять и т. д. слов, пока не получился целый рассказ.

*«Хороший геловек пришел сюда, но не застал вас дома и с огоргением ушел назад, сказав, гто больше не вернется».*

По мере роста фразы у Вельяминовой усиливалась потребность в ударных словах. Скоро она так спуталась в них, что уже не могла связать двух слов.

Аркадий Николаевич очень смеялся на ее испуганный и растерянный вид, а потом сказал ей серьезно:

* Ваша паника произошла потому, что у вас потребность побольше ставить ударения, а не побольше снимать их. Между тем, чем их меньше, тем фраза яснее, конечно, если при этом выделяются немногие, но самые важ­ные слова. Снимать ударения так же трудно и важно, как и ставить их. Учитесь и тому и другому.

Сегодня вечером Торцов играет, и потому урок окончился раньше. Ос­таток времени с нами занимался Иван Платонович «тренингом и муштрой».

*19.. г.*

* Я прихожу к заключению, что прежде чем учиться ставить ударения, вам надо уметь снимать их, — говорил сегодня Аркадий Николаевич.
* Начинающие слишком стараются хорошо говорить. Они злоупо­требляют акцентуацией. Надо в противовес этому свойству научить сни­мать ударения там, где они не нужны. Я уже говорил, что это целое искус­ство и очень трудное! Оно, во-первых, освобождает речь от неправильных ударений, набитых в жизни дурными привычками. На очищенной таким образом почве легче распределить одни правильные акцентуации. Во-вто- рых, искусство снимания ударений поможет вам в будущем на практике и вот в каких случаях: при передаче сложных мыслей или запутанных фак­тов часто приходится напоминать для ясности отдельные эпизоды, по­дробности того, о чем говоришь, но так, чтоб они не отвлекали внимания слушающих от основной линии рассказа. Эти комментарии надо излагать ясно, четко, но не слишком выпукло. При этом следует быть экономным в пользовании как интонациями, так и ударениями. В других случаях, при длинных тяжелых фразах, приходится выделять лишь некоторые от­дельные слова, а остальные пропускать четко, но незаметно. Таким при­емом речи облегчается трудно написанный текст, с которым нередко при­ходится иметь дело артистам.

Во всех этих случаях искусство снимать ударения окажет вам большую услугу.

Аркадий Николаевич вызвал на сцену Шустова и приказал ему повто­рить рассказ о «хорошем человеке», но так, чтоб выделить в нем только од­но-единственное слово, а с остальных снять ударения. Такую скупость над­лежало оправдать тем или другим вымыслом воображения. На прошлом уроке почти такая же задача не удалась Вельяминовой. Но и сегодня Шус­тов не сразу справился с ней. После нескольких неудачных опытов Арка­дий Николаевич сказал ему:

* Странно, Вельяминова думала только о постановке ударений, а вы — только о снятии их. Не надо преувеличивать ни в ту, ни в другую сторону. Когда фраза совершенно лишена ударений или перегружена ими, речь те­ряет всякий смысл.

Вельяминовой были слишком нужны, а вам чересчур мало нужны уда­рения. Это происходит потому, что у обоих не было под словами ясного, четкого подтекста. Создайте же его в первую очередь для того, чтобы было что передавать другим и гем общаться с ними.

Оправдайте при этом каким-нибудь вымыслом воображения скупость вашей акцентуации.

«Не так-то легко это сделать!» — подумал я.

Но Паша, по-моему, очень хорошо вышел из затруднения. Он не толь­ко оправдал скупость акцентуации, но и нашел такие предлагаемые обсто­ятельства, при которых было легко перекидывать единственное допускае­мое ударение с одного слова на другое, когда Аркадий Николаевич заста­вил его делать это. Вымысел Паши заключался в том, что все мы, сидевшие в партере, будто бы делали ему допрос по поводу прихода «хорошего че­ловека». Этот допрос, по вымыслу Паши, вызван недоверием к действи­тельности передаваемых им фактов, к правдивости его утверждений по поводу прихода «хорошего человека». Оправдывая себя, Паше приходи­лось настаивать на верности, правильности каждого слова его рассказа. Вот почему он выделял по порядку каждое из них и точно вдалбливал ак­центируемые слова в наши головы. «Хороший человек пришел сюда и т. д.», «Хороший геловек пришел сюда и т. д.», «Хороший человек пришел, пришёл сю­да и т. д.», «Хороший человек пришел сюда, сюда и т. д.». При этих стара­тельных выделениях каждого нового ударного слова Паша не ленился каж­дый раз договаривать одну и ту же фразу до конца, тщательно снимая с нее все ударения, за исключением одного выделяемого слова. Это дела­лось для того, чтобы не лишать смысла и силы главное, ударное слово. Взя­тое отдельно, вне связи со всем рассказом, оно, естественно, теряло бы свой внутренний смысл.

После того как Паша кончил заданное упражнение, Аркадий Николае­вич сказал ему:

* Вы хорошо ставили и снимали ударения. Но только зачем такая то­ропливость? Зачем комкать ту часть фразы, которую надо лишь затуше­вывать?

Торопливость, нервность, болтание слов, выплевывание целых фраз не затушевывают, а совершенно уничтожают их. Но ведь этого не было в ваших намерениях. Нервность говорящего только раздражает слушающих, неясное произношение злит, так как заставляет их напрягаться и догадываться о том, чего они не поняли. Все это привлекает внимание слушающих, подчеркива­ет в тексте как раз то, что вы хотите стушевать. Суетливость тяжелит речь. Облегчает же ее спокойствие и выдержка. Чтоб стушевать фразу, нужна наро­чито неторопливая, бескрасочная интонация, почти полное отсутствие уда­рений, не простая, а особая, исключительная выдержка и уверенность.

Вот что внушает спокойствие слушающим.

Ясно выделяйте главное слово и пропускайте легко, четко, неторопливо то, что нужно лишь для общего смысла, но что не должно выделяться. Вот на чем основано искусство снятия ударений. Вырабатывайте эту выдержку речи в классе «тренинга и муштры».

Новое упражнение заключалось в том, что Аркадий Николаевич велел нам расчленить рассказ о «хорошем человеке» на ряд отдельных эпизодов, ко­торые нужно было выделять и ясно рисовать.

Первый эпизод: хороший человек пришел.

Второй эпизод: хороший человек выслушивал причины, мешающие увидеть того, кто ему нужен.

Третий эпизод: хороший человек огорчился и недоумевал — ждать ему или уходить.

Четвертый эпизод: хороший человек обиделся, решил никогда не воз­вращаться и ушел.

Получилось четыре самостоятельных предложения с четырьмя ударны­ми словами, по одному в каждом такте.

Сначала Аркадий Николаевич требовал от нас только четкой передачи каждого факта. Для этого нужно ясное видение того, о чем говорится, вы­разительность и правильная расстановка акцентуации в каждом такте. Пришлось мысленно создавать и рассматривать внутренним зрением те вйдения, которые надо было передавать объекту.

Потом Аркадий Николаевич потребовал, чтоб Паша не только описал то, гто произошло, но и дал нам почувствовать, как совершились приход и уход «хорошего человека».

Не только гто, но и как.

Он хотел увидеть из его рассказа, в каком настроении хороший человек пришел. Был ли он бодр, весел или, наоборот, грустен и озабочен.

Для выполнения этой задачи потребовалось не только самое ударение, но и окрашивающая его интонация. Далее Торцов хотел понять, о каком огорчении шла речь: о сильном, глубоком, бурном, тихом?

Аркадий Николаевич интересовался также тем, в каком настроении бы­ло принято решение уйти и никогда не возвращаться: кротко или угрожа­юще? Для этого пришлось соответствующим образом окрашивать не толь­ко ударные моменты, но и весь эпизод.

Аналогичные упражнения по снятию и постановке ударений были про­деланы и с другими учениками.

*19.. г.*

Мне надо было проверить, правильно ли я усвоил то, что за последнее вре­мя узнал на уроках Аркадия Николаевича. Он прослушал монолог Отелло и нашел много ошибок в расстановке ударений и приемах акцентирования.

* Правильное ударение большой помощник, а неправильное — помеха, — заметил он мимоходом.

Чтоб исправить ошибки, Аркадий Николаевич приказал мне тут же в классе заново переставить ударения в монологе Отелло, а потом вторич­но прочесть его.

Я начал такт за тактом вспоминать текст монолога и намечать в нем те слова, которые, по-моему, подлежат выделению.

* «Как волны ледяные понтийских вод». Обыкновенно при чтении это­го такта, — объяснял я, — ударение само собой ложилось на слово «вод». Но теперь, сообразив хорошенько, я его переношу на слово «волны», пото­му что в этом такте речь идет именно о них.
* Решайте! — обратился Торцов к ученикам. — Так ли это?

Все наперебой стали кричать: кто «волны», кто «ледяные», кто «понтий­ских». Вьюнцов надрывался изо всех сил, хлопоча за выделение слова «как».

Мы барахтались и путались среди ударных и неударных слов дальней­шей части монолога. У нас выходило, что надо ставить ударения почти на каждом слове.

Но Аркадий Николаевич напомнил, что фраза с ударениями на всех словах ничего не означает. Она бессмысленна.

Так был просмотрен нами весь монолог, но ничего определенного не ре­шено и не выделено. Напротив, я еще больше запутался, потому что на каж­дом слове можно поставить и с каждого слова можно снять ударение, сохра­няя при этом тот или другой смысл. Который из них наиболее правиль­ный? Вот в этом-то вопросе я и путался.

Может быть, это происходит по присущей мне особенности: когда все­го слишком много, у меня разбегаются глаза. В магазине, в кондитерской, на закусочном столе мне трудно остановиться на каком-нибудь блюде, пи­рожном или товаре. В монологе Отелло тоже много слов и ударений, и я те­ряюсь от этого.

Мы кончили, ничего не решив, а Аркадий Николаевич продолжал упор­но молчать и коварно улыбаться. Произошла долгая неловкая пауза, кото­рая в конце концов рассмешила Торцова. Он сказал:

* Ничего бы этого не случилось, если б вы знали законы речи. Они сра­зу помогли бы вам ориентироваться и, не задумываясь, определить боль­шую часть обязательных и потому правильных ударений. Лишь немногие остались бы на ваше собственное усмотрение.
* Что же нужно было делать? — допытывались мы.
* Конечно, прежде всего знать «законы речи», а потом...

Представьте себе, что вы переехали на новую квартиру и что ваши ве­щи, разных назначений, разбросаны по всем комнатам, — начал образно объяснять Торцов. — Как вы водворите порядок?

Прежде всего надо собрать тарелки в одно место, чайную посуду — в другое, разбросанные шахматы и шашки — в третье, большие предметы разместить сообразно с их назначением и т. д.

После того как это будет сделано, станет уже несколько легче ориенти­роваться.

Такую же предварительную разборку нужно сделать и в словах текста, прежде чем распределять ударения по их настоящим местам. Для того чтоб объяснить вам этот процесс, мне придется коснуться некоторых первых по­павшихся правил, о которых говорится в книге «Выразительное слово». Знайте, что я делаю это совсем не для того, чтоб учить вас самим правилам, а только для того, чтоб показать вам, для чего они нужны и как вы со вре­менем будете пользоваться ими. Познав и оценив конечную цель, вам бу­дет легче отнестись сознательно к подробному изучению предмета.

Допустим, что в разбираемом тексте или монологе попадается длинный ряд прилагательных: «милый, хороший, славный, чудесный человек».

Вы знаете, что на прилагательные не ставятся ударения. А если это со­поставление? Тогда другое дело. Но неужели же нужно ставить по ударе­нию на каждом из них?! Что милый, что хороший, что славный и пр., поч­ти одно и то же, с одними и теми же признаками.

Но, к счастью, благодаря законам речи вы однажды и навсегда знаете, что такие прилагателъние с общими признаками не принимают ударений. Благо­даря этим сведениям вы без колебания снимаете ударения со всех прилага­тельных и только последнее из них сливается с ударным существительным, благодаря чему получается: «чудесныйчеловёк».

После этого вы идете дальше. Вот новая группа прилагательных: «доб­рая, красивая, молодая, талантливая, умная женщина». Во всех этих прила­гательных не один общий, а все разные признаки.

Но вы знаете, что такие прилагательные без общих признаков обязательно принимают ударения на каждом из них, и потому вы, не задумываясь, стави­те их, но так, чтоб они не убили главного ударного существительного: «умная женщина».

Вот «Петр Петрович Петров, Иван Иванович Иванов». Вот год и чис­ло: «15 июля 1908 года»; вот адрес: «Тула, Московская улица, дом номер двадцать».

Все это «групповые наименованиякоторые требуют ударения лишь на послед­нем слове, то есть на «Иванов», «Петров», «1908 года», «номер двадцать».

Вот сопоставления. Выделяйте их всем, чем можете, и в том числе ударе­нием.

Разобравшись в больших группах, становится легче ориентироваться в отдельных ударных словах.

Вот два существительных. Вы знаете, что обязательное ударение принима­ет то из них, которое стоит в родительном падеже, потому что родительный падеж сильнее того слова, которое он определяет. Например: «книга брата, дом отца, волны ледяные понтийских вод». Не задумываясь, ставьте ударение на существительном в родительном падеже и идите дальше.

Вот два повторных слова при возрастающей энергии. Смело ставьте ударение на втором из них именно потому, что речь идет о приливе энергии, совершен­но так же, как и в фразе: «вперед, вперед несутся в Пропонтиду и в Геллес­понт». Если б, напротив, был отлив энергии, тогда вы поставили бы ударе­ние на первом из повторяемых слов и это передавало бы деградацию, как в стихе «Мегты, мечты, где ваша сладость!»

...Смотрите, какое количество слов и ударений уже распределено по ме­стам одними правилами «законов речи», — продолжал объяснять Торцов.

* Остальных ударных слов, оставшихся неразобранными, окажется не­много и в них ориентироваться будет нетрудно, тем более что вам помогут в этой работе как подтекст с его многочисленными внутренними линиями, из которых он сплетен, так точно и сквозное действие и сверхзадача, кото­рые все время руководят артистом.

После этого вам останется только координировать между собой все наме­ченные ударения: одни подать сильнее, другие стушевать.

Это трудная и важная работа, о которой мы будем говорить подробно на следующем уроке.

*19.. г.*

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил, как обещал, о ко­ординации многих ударений в отдельных фразах и в целой группе их.

* Предложение с одним ударным словом наиболее понятно и просто, — объяснил Аркадий Николаевич. — Например: «Хорошо знакомый вам чело­век пришел сюда». Акцентируйте в этой фразе любое слово, и смысл будет каждый раз по-новому понятен. Попробуйте поставить в том же предло­жении не одно, а два ударения, хотя бы, например, на словах «знакомый», «сюда».

Станет труднее не только оправдывать, но и произносить ту же фразу. Почему? Да потому, что в нее вкладывается новое значение: во-первых, что не кто-нибудь, а именно «знакомый» человек пришел, а во-вторых, что он пришел не куда-нибудь, а именно «сюда».

Поставьте третье ударение на слове «пришел», и фраза станет еще слож­нее для оправдания и для речевой передачи, потому что к прежнему ее содер­жанию прибавляется новый факт, а именно, что «хорошо знакомый человек» не приехал, а «пришел» на собственных ногах. Теперь представьте себе очень длинную фразу со всеми ударными, но внутренне неоправданными словами.

Про нее можно только сказать, что «предложение со всеми ударными словами ничего не означает». Однако бывают случаи, когда надо оправды­вать предложения со всеми ударными словами, вносящими новое содержа­ние. Такие фразы легче разделить на много самостоятельных предложений, чем в одном выразить все.

Вот, например, — Аркадий Николаевич вынул из кармана записку, — прочту вам тираду из шекспировского «Антония и Клеопатры».

«Сердца, языки, фигуры, писатели, барды, поэты не могут понять, вы­сказать, отлить, описать, воспеть, исчислить его любовь к Антонию».

* Знаменитый ученый Джевонс, — читал дальше Торцов, — говорит, что Шекспир соединил в этой фразе шесть подлежащих и шесть сказуемых так, что, строго говоря, в ней шесть раз по шести, или тридцать шесть предложений3.

Кто из вас возьмется прочесть эту тираду так, чтоб выделить в ней тридцать шесть предложений? — обратился он к нам.

Ученики молчали.

* Вы правы! Я тоже не взялся бы выполнить задачи, поставленной Джевонсом. У меня не хватило бы для этого речевой техники. Но теперь дело не в самой задаче. Не она интересует нас, а лишь технические приемы выделения и координации многих ударений в одном предложении.

Как выделить в длинной тираде одно самое главное и ряд менее важных слов, необходимых для смысла?

Для этого нужен целый комплекс ударений: сильных, средних, слабых.

Подобно тому как в живописи существуют сильные, слабые полутона, четверти тона красок или светотени, так точно и в области речи существу­ют целые гаммы разных степеней силы и акцентуаций.

Все их надо сочетать между собой, скомбинировать, скоординировать, но так, чтоб малые ударения не ослабляли, а, напротив, сильнее выделяли главное слово, чтоб они не конкурировали с ним, а делали одно общее дело по строению и передаче трудной фразы. Нужна перспектива в отдельных предложениях и во всей речи.

Вы знаете, как в живописи передают глубину картины, то есть ее третье измерение. Оно не существует в действительности, в плоской раме с натя­нутым холстом, на котором пишет художник свое произведение. Но живо­пись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глуби­ну самого холста, а первый план точно вылезает из рамы и холста вперед на смотрящего.

У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразе. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глу­боких планов.

Эта перспектива в речи создается в большей мере с помощью ударений разной силы, которые строго координируются между собой. В этой работе важна не только самая сила, но и качество ударения.

Так, например, важно: падает ли оно сверху вниз, или, наоборот, направ­ляется снизу вверх, ложится ли оно тяжело, грузно или слетает сверху легко и вонзается остро; твердый ли удар или мягкий, грубый или едва ощутимый, падает ли он сразу и тотчас снимается или же сравнительно долго держится.

Кроме того, существуют, так сказать, мужские и женские ударения.

Первые из них (мужские ударения) — определенны, законченны и рез­ки, как удар молота о наковальню. Такие удары сразу обрываются и не име­ют продолжения. Другой род акцентов (женский) не менее определенный, но он не оканчивается сразу, а имеет продолжение. Для образца иллюстра­ции их допустим, что по тем или иным причинам надо после резкого уда­ра молота о наковальню тотчас же протащить молот назад к себе хотя бы для того, чтоб было легче снова его поднять.

Вот такой определенный удар с его продолжением мы будем называть «женским ударением», или «акцентуацией».

Или вот другой пример в области речи и движения: когда разгневан­ный хозяин выгоняет нежелательного гостя, он кричит ему «вон» и энер­гичным жестом руки и пальца указывает на дверь; он прибегает в речи и в движении к «мужскому ударению».

Если же деликатному человеку приходится делать то же, то его изгоня­ющий возглас «вон» и жест решительны и определенны лишь в первую се­кунду, но тотчас же после голос сползает вниз, движение оттягивается, и тем смягчается резкость первого момента. Этот удар с продолжением и оттяжкой — «женской акцентуации».

Кроме ударений можно выделять и координировать слова с помощью другого элемента речи: интонации. Ее фигуры и рисунки придают выделя­емому слову большую выразительность и тем усиляют его. Можно соеди­нять интонацию с ударением. В этом случае последнее окрашивается самыми разнообразными оттенками чувства: то лаской (как мы это делали со сло­вом «человек»), то злобой, то иронией, то презрением, то уважением и т. д.

Кроме звукового ударения с интонацией существуют еще разные спо­собы выделения слова. Например, можно ставить его между двух пауз. При этом для большего усиления выделяемого слова можно превращать одну или обе паузы в психологические. Можно также выделять главное слово снятием ударений со всех неглавных. Тогда по сравнению с ними не­тронутое выделяемое слово станет сильным.

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал объяснять то, что не успел досказать на прошлом уроке. Он говорил:

* В первую очередь нужно выбрать среди всей фразы одно самое важ­ное слово и выделить его ударением. После этого следует сделать то же с менее важными, но все-таки выделяемыми словами.

Что же касается неглавных, невыделяемых, второстепенных слов, кото­рые нужны только для общего смысла, то их надо отодвинуть на задний план и стушевать.

*Между всеми этими выделяемыми и невыделяемыми словами надо найти соотно­шение, градацию силы, кагества ударения и создать из них звуковые планы, и перспек­тиву, дающие движение и жизнь фразе.*

*Вот это гармонигески урегулированное соотношение степеней силы ударений, вы­деляемых отдельных слов мы и имеем в виду, когда говорим о координации.*

Так создается гармоническая форма, красивая архитектура фразы.

Подумав немного, Аркадий Николаевич продолжал:

* Подобно тому как из слов складываются предложения, так и из пред­ложений образуются целые мысли, рассказы, монологи.

В них выделяются не только слова в предложении, а целые предложения в большом рассказе или монологе.

Все то, что было сказано по поводу акцентуации и координации удар­ных слов в предложении, относится теперь к процессу выделения отдель­ных предложений в целом рассказе или монологе. Это достигается теми же приемами, что и акцентуация отдельных слов. Можно выделять наиболее важное предложение ударным способом, произнося важную фразу более ак- центированно по сравнению с другими второстепенными предложениями. При этом ударение на главном слове в выделяемой фразе должно быть сильнее, чем в остальных, невыделяемых предложениях.

Можно выделять ударную фразу постановкой ее между паузами. Мож­но достигать того же с помощью интонации, повышая или понижая звуко­вую тональность выделяемой фразы или вводя более яркий фонетический рисунок интонации, по-новому окрашивающий ударное предложение.

Можно изменять темп и ритм выделяемой фразы по сравнению со все­ми другими частями монолога или рассказа. Наконец, можно оставлять вы­деляемые предложения в обычной силе и краске, но затушевывать всю ос­тальную часть рассказа или монолога, ослабляя их ударные моменты.

Не мое дело передавать вам все возможности и тонкости выделения слов и целых предложений. Я могу только уверить вас, что эти возможнос­ти, так точно, как и приемы пользования ими, многочисленны. С их помо­щью можно создавать самые сложные координации всевозможных ударе­ний и выделения слов и целых предложений.

Так образуются разные планы и их перспективы в речи.

Если они тянутся по направлению к сверхзадаге произведения по линии под­текста и сквозного действия, то их значение в речи становится исключитель­ным по своей важности, потому что они помогают выполнению самого главного, основного в нашем искусстве: создания жизни геловегеского духа роли и пьесы.

От опыта, знания, вкуса, чутья и таланта зависит та или иная степень пользования всеми этими речевыми возможностями. Те из артистов, кото­рые хорошо чувствуют слово и свой родной язык, виртуозно владеют при­емами координации, создания перспективы и ее планов в речи.

Эти процессы совершаются ими почти интуитивно, подсознательно.

У людей менее талантливых эти процессы выполняются более созна­тельно и требуют большого знания, изучения своего языка, законов речи, требуют опыта, практики и искусства.

Чем многочисленнее средства и возможности в распоряжении артиста, тем речь его живее, сильнее, выразительнее и неотразимее.

Учитесь же пользоваться всеми законами и приемами словесного обще­ния и, в частности, координации, созданием планов и перспективы речи.

*19.. г.*

Сегодня я опять читал монолог Отелло.

* Работа не прошла бесследно! — одобрил меня Аркадий Николаевич.
* В отдельности все хорошо. Местами даже сильно. Но в целом речь топчется на месте и не развивается: два такта вперед, два — назад... и так все время.

От постоянного повторения одних и тех же фонетических фигур по­следние становились назойливы, как однообразный и крикливый рисунок обоев.

Надо иначе пользоваться на сцене данными вам выразительными возможностями; не просто, как бог на душу положит, а с известным рас­четом.

Вместо объяснения своей мысли я лучше сам прочту монолог, но совсем не для того, чтоб показывать свое искусство, а только для того, чтоб при произнесении текста, попутно, все время объяснять вам секреты речевой техники, так точно, как и разные расчеты, соображения артиста, касающи­еся сценического воздействия на себя самого и на партнера.

Я начинаю с выяснения стоящей передо мной задачи, — говорил Арка­дий Николаевич, обращаясь к Шустову.

* Она в том, чтоб заставить вас, исполнителя роли Яго, почувствовать и поверить стихийному стремлению мавра к ужасной мести. Для этой це­ли, согласно требованию Шекспира, я буду сопоставлять яркую картину несущихся вперед и вперед водяных громад «понтийских вод» с душевной бурей ревнивца. Чтоб добиться этого, лучше всего заразить вас своими

внутренними видениями. Это трудная, но доступная задача, тем более что у меня заготовлен для нее достаточно яркий, возбуждающий зрительный и иной материал.

После небольшой подготовки Аркадий Николаевич вонзился глазами в Пашу, точно перед ним стояла сама изменница Дездемона.

* «Как волни ледяные понтийских вод...» — прочел он негромко, сравни­тельно спокойно и тут же пояснил лаконически:
* Не даю сразу всего, что есть внутри! Даю меньше того, что могу!

Надо беречь и накоплять эмоцию!

фраза непонятна!

Это мешает чувствовать и видеть то, что она рисует!

Поэтому мысленно для себя заканчиваю ее: «Как волны ледяные понтийских вод... несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт...» Страхую себя от торопливости: после слов «вод» делаю звуковой загиб! Пока ничтожный: на секунду, тер­цию, не больше!

При следующих загибах запятой (впереди их будет много) начну силь­нее повышать голос, пока не дойду до самой высокой ноты!

По вертикали! Отнюдь не по горизонтали!

Без вольтажа! Не просто, а с рисунком!

Взбираться надо не сразу, постепенно!

Слежу, чтобы второй такт был сильнее первого, третий сильнее второ­го, четвертый сильнее третьего! Не кричать!

Громкость — не сила!

Сила — в повышении!

*«В тегении неудержимом...»*

*{«...несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт»).*

Однако если каждый такт поднимать на терцию, то для сорока слов фразы потребуется диапазон в три октавы! Его нет!

Потом опять четыре ноты вверх и две — оттяжка вниз!

Пять нот — вверх, две — оттяжка!

Итого: только терция!

А впечатление, как от квинты!

Потом опять четыре ноты вверх и две — оттяжка вниз!

Итого: только две ноты повышения. А впечатление — четырех!

И так все время.

При такой экономии диапазона хватит на все сорок слов!

Пока экономия и экономия!

Не только в эмоции, но и в регистре!

И дальше, если б не хватило нот для повышения, усиленное вычерчива­ние загибов! Со смакованием! Это дает впечатление усиления!

Однако загиб сделан!

Вы ждете, не торопите!

Ничто не мешает ввести психологигескую паузу, в добавление к логигеской\ Загиб дразнит любопытство!

Психологическая пауза — творческую природу, интуицию... и вообра­жение... и подсознание!

Остановка дает время мне и вам разглядеть вйдения... досказать их дей­ствием, мимикой, лучеиспусканием!

Это не ослабит! Напротив! Активная пауза усилит, возбудит меня и вас!

Как бы не уйти в голую технику!

Буду думать только о задаче: во что бы то ни стало заставить ъж уви­деть то, что вижу сам внутри!

Буду активен! Нужно продуктивно действовать! Но... нельзя перетягивать остановку! Дальше!

«...Не ведая обратного отлива»... {«...несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт»). Почему глаза сильнее раскрываются?! Энергичнее излучают?! И руки медленно, величаво тянутся вперед?! И все тело и весь я тоже?!

В темпе и ритме тяжелой перекатывающейся волны?! Вы думаете, это расчет, актерский эффект? Нет! Уверяю вас! Это делается само!

Я осознал эту игру потом, когда она уже была окончена!

Кто же это делает?

Интуиция?

Подсознание?

Сама творческая природа?

Может быть!

Знаю только, что психологигеская пауза помогла этому!

Создает настроение!

Дразнит эмоцию!

Заманивает ее в работу!

Подсознание тоже помогает!

Сделай я это сознательно, с актерским расчетом, вы бы приняли за наи­грыш!

Но сделала сама природа... и всему веришь! Потому что — естественно! Потому что — правда! «...Вперед, вперед

*несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт».*

Опять post factum понял, что во мне создалось что-то зловещее!

Сам не знаю, отчего и в чем! Это хорошо! Это мне нравится! Задерживаю психологигескую паузу\ Не все выразил!

Как задержка дразнит и разжигает! И пауза стала действеннее!

Опять дразню природу! Завлекаю в работу подсознание! Есть много манков для этого! Подхожу к высокой ноте: «Геллеспонт!» Скажу и потом опущу звук!.. Для нового последнего разбега! «Так замысли мои коварные Неистово помгатся, | и уж назад Не вступят никогда \ и к прошлому Они не воротятся, А будут все нестись неудержимо...».

Сильнее вычерчиваю загиб. Это самая высокая нота всего монолога.

*«...А будут все нестись неудержимо...».*

Боюсь ложного пафоса!

Сильнее держусь задачи!

Внедряю свои вйдения!

Интуиция, подсознание, природа — делайте что хотите! Полная свобода! А я сдерживаю, дразню паузами. Чем больше сдерживаешь, тем больше дразнит. Пришел момент: ничего не жалеть! Мобилизация всех выразительных средств! Все на помощь! И темп, и ритм!

И... страшно сказать! Даже... громкость! Не крик!

Только на два последних слова фразы '.«...нестись неудержимо» и...

Последнее завершение! финальное!

*«...Пока не поглотятся диким воплем».*

Задерживаю темп!

Для большей значительности!

И ставлю тогку\

Понимаете ли вы, что это значит?! Точка в трагическом монологе?! Это конец! Это смерть!!

Хотите почувствовать, о чем я говорю? Вскарабкайтесь на самую высокую скалу! Над бездонным обрывом! Возьмите тяжелый камень и... Шваркните его вниз, на самое дно!

Вы услышите, почувствуете, как камень разлетится в мелкие куски, в песок!

Нужно такое же падение... голосовое! С самой высокой ноты — на самое дно тесситуры! Природа тогки требует этого. Вот так



— Как?! — воскликнул я. — В такие моменты артисты живут какими-то техническими и профессиональными расчетами?! А вдохновение?! Я убит и обижен!

2

*..19.. г*

Ввиду того, что на прошлом уроке многие из учеников нашли, что при­ем графического изображения фонетики речи нагляден и убедителен, Ар­кадий Николаевич воспользовался им сегодня для очередной работы по зна­кам препинания, в связи с интонацией.

Эта часть урока началась с небольшого вступления Торцова. Он говорил:

— Прямое назначение знаков препинания группировать слова фразы и указывать речевые остановки или паузы. Они различны не только по продолжительности, но и по характеру. Последний зависит от той интона­ции, которая сопровождает речевую остановку. Иначе говоря, каждый знак препинания требует соответствующей ему характерной для него ин­тонации, и с этой стороны знаки препинания подлежат теперь нашему изучению.

Как видите, двойственность их функций заставляет меня говорить о них дважды — теперь и впоследствии, когда речь зайдет о речевых оста­новках, или паузах.

Пусть это не путает вас, так как я это делаю умышленно.

Начну с тогки. Представьте себе тяжелый камень, который стремитель­но летит в пропасть и там ударяется о самое ее дно.

Так же стремительно летит вниз звук последнего перед точкой выделя­емого слога и ударяется о самое дно голосовой гаммы говорящего. Это зву­ковое падение и удар характерны для точки. Чем больше голосовой диапа­зон, тем длиннее линия движения вниз, тем стремительнее и сильнее удар, тем типичнее звуковая фигура точки и, наконец, тем законченнее, уверен­нее и определеннее звучит передаваемая мысль.

Наоборот, чем короче голосовая гамма, чем слабее падение, стремитель­ность и удар, тем неопределеннее передача мысли.

«Положить фразу на дно» означает на нашем языке поставить хорошую, заканчивающую точку. Судите сами, как важен для этого большой голосо­вой диапазон с хорошими низами.

Многотогие в противоположность точке не заканчивает фразы, а напро­тив, как бы толкает ее в пространство, где она пропадает, точно птица, вы­пущенная из клетки, или точно дым, уносимый по воздуху между небом и землей. При этом полете в пространство наш голос не подымается вверх и не опускается вниз. Он тает и исчезает, не заканчивая фразы, не кладя ее на дно, а оставляя ее висеть в воздухе.

Запятая тоже не оканчивает фразы, а передает ее наверх, точно в следу­ющий этаж, или перекладывает ее на полку выше. Такая голосовая фигура в музыке носит название «portamento».



Этот звуковой загиб кверху обязателен при запятой, наподобие при­поднятого указательного пальца, [он] предупреждает тысячную толпу о том, что фраза не окончена и ждет продолжения. Такое предупреждение заставляет слушателей ждать, не ослабляя внимания, напрягать его еще сильнее.

В большинстве случаев артисты боятся запятой и потому спешат как бы перепрыгнуть через нее, чтоб скорее закончить всю фразу и добраться до спасительной точки, точно до большой станции, на которой можно отдох­нуть от дороги, переночевать, закусить, прежде чем ехать дальше. Но запя­тых не следует бояться. Напротив, их надо любить, как короткую пере­дышку в пути, во время которой приятно просунуть голову в окно, вдох­нуть в себя воздух и освежиться. Запятая — мой любимый знак.

Голосовое portamento, которое требуется при запятой, дает грацию ре­чи и интонации. Если не бояться паузы, а пользоваться ею умело, то с ее по­мощью можно говорить не торопясь, спокойно, выдержанно, с увереннос­тью в том, что зрители театра дослушают передаваемую мысль. Для этого надо только четко сделать голосовой загиб кверху и задержать там звук столько, сколько нужно или хочется. Тот, кто владеет этой техникой, от­лично знает, что спокойствие, выдержка и уверенность при голосовом por­tamento импонируют толпе и заставляют ее терпеливо ждать даже в тех случаях, когда актер дольше, чем надо, задержит звук на верхней ноте за­гиба и продлит паузу.

Как приятно стоять перед тысячной толпой, спокойно, не торопясь группировать слова, лепить сложные периоды, конструктивные части мыс­ли и быть уверенным в том, что замершая толпа терпеливо слушает говоря­щего.

Всему этому в большой степени помогает хорошо вычерченная звуко­вым загибом запятая и связанная с ней обязательная голосовая интонация.

Тогка с запятой в смысле интонации является чем-то средним между точ­кой и запятой. При этом знаке фраза оканчивается, но не кладется так низ­ко на дно, как при точке, вместе с тем есть и едва ощутимый намек на зву­ковой загиб кверху.

Двоетогие требует резкого обрывчатого удара на последнем слоге, выде­ляемом перед знаком препинания. По силе этот удар почти такой же, как и при точке, но в то время как последняя требует обязательного и очень большого голосового понижения, при двоеточии звук может лишь слегка опуститься или, напротив, слегка повыситься, он может оставаться и на уровне предыдущих слов фразы. Главная особенность этого знака в том, что обрывание совершается не для того, чтоб окончить фразу или мысль, а напротив, для того, чтоб ее продолжить. В этой остановке должна чувст­воваться перспектива на дальнейшее. Эта остановка что-то подготовляет, возвещает, рекомендует, выставляет или точно указывает пальцем на то, что следует. Такое указание передается звуком с помощью особого его под­талкивания вперед.

Вопросительный знак. Типичный его признак — скорое, стремительное или, напротив, медленное, ползущее, большое или малое звуковое повыше­ние, кончающееся обрывчатым или широким, острым или закругленным кваканием. Оно совершается на самом верхнем голосовом подъеме.

Иногда высокая нота этой вопросительной голосовой фигуры остается наверху, в воздухе, в других случаях после своего взлета звук чуть-чуть опускается.

Высота и скорость голосового подъема при вопросительной интонации, острота или ширина фонетической фигуры квакания создают разные степе­ни и силу вопроса. Чем сильнее изумление, тем выше вверх подымается фо­нетическая линия. Чем меньше вопрос, тем ниже голосовой подъем. Чем ос­трее удивление, тем острее изгиб квакания; чем шире и закругленнее этот изгиб, тем больше удивление, им передаваемое.

Вопросительное квакание бывает одноколейным и многоколенным. При выс­шем удивлении эту голосовую фигуру можно повторять на каждом слове вопросительного предложения. Так, например, чтоб усилить фразу:

Знак восклицания. Почти все, что сказано о вопросе, относится и к знаку восклицания. Разница лишь в том, что в последнем отсутствует звуковое квакание и заменяется коротким или более продолжительным опусканием голоса после его предварительного звукового подъема. Графический рису­нок этой фонетической фигуры напоминает форму цепа, которым молотят рожь. И у него конец палки, которым бьют, бывает короче или длиннее.

Чем выше вверх подымается голос при интонации и чем ниже он опус­кается после своего взлета, тем сильнее или слабее звучит восклицание.

Описанная интонация графически передается так:



Я объяснил вам с помощью наглядного рисунка голосовые интонации, обязательные при знаках препинания. Не подумайте, что эта графика нуж­на нам в будущем для записи и для фиксирования однажды и навсегда ус­тановленных интонаций роли. Этого делать нельзя, вредно, опасно. Поэто­му никогда не заучивайте фонетики сценической речи. Она должна рож­даться сама собой, интуитивно, подсознательно. Только при этом условии интонация сумеет передать в точности жизнь человеческого духа роли.

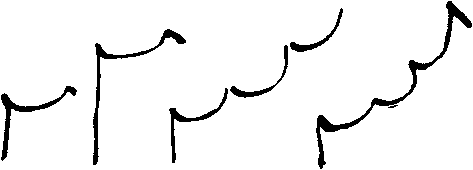
Заученная звуковая фигура суха, формальна, безжизненна. Раз и навсег­да я отрицаю и осуждаю ее.

Если мои графические линии объяснили вам фонетику и интонацию, обязательную при знаках препинания, — забудьте о рисунках, выкиньте их из головы или же на секунду вспоминайте их в критические моменты, ког­да интуитивно подсказанная интонация явно фальшивит или же не прихо­дит сама собой. В этом случае воспоминание о рисунке может дать пра­вильное направление интуиции.

В ответ на заданный кем-то вопрос: «откуда к нам приходит интонация» — Аркадий Николаевич сказал:

«И это все ушло навек?» — можно сделать квакание почти на всех словах. Яснее вы это поймете в графическом рисунке:

— А откуда приходит и ложится к нам на язык слово, когда мы выража­ем ту или иную мысль? Почему приходит именно такое слово, которое намв данный момент необходимо? Почему вслед за внутренним позывом, час­то без нашего участия и сознания, приходит к нам движение и действие? Почему руки, ноги, туловище сами делают свое дело? Предоставим решать эти вопросы волшебнице-природе. Право, не беда, если кое-что в процессе творчества останется покрытым таинственно красивой неизвестностью. Это только хорошо и полезно для интуиции, которая нередко подсказыва­ет самую интонацию.



Работа над интонацией не в том, чтоб придумывать или выжимать ее из себя. Она является сама собой, если существует то, гто она должна выра­жать, то есть чувство, мысль, внутренняя сущность, если есть то, гем ее можно передать, то есть слово, речь, подвижной, чуткий, широкий, выра­зительный звук голоса, хорошая дикция.

О них-то вы и заботьтесь, их и вырабатывайте в первую очередь, тогда и интонация придет сама собой, интуитивно, по рефлексу.

Иначе говоря, учитесь владеть манками, развивайте звуковой и речевой аппарат. При этом заметьте себе, что самым важным манком, вызывающим интуитивно интонацию, является приспособление. Почему? Да потому, что сама интонация является звуковым приспособлением для выражения не­видимого чувства и переживания. Подобно тому как в области физиоло­гии наилучшее интуитивное движение и действие создаются через при­способление, так и в области психики наиболее тонкое словесное действие и интуитивная звуковая интонация создаются через тот же манок — при­способление.

Таким образом, задача сегодняшнего и предыдущих уроков сводится к тому, чтоб убеждать вас упорно учиться владеть манками, развивать го­лос, расширять его диапазон, усовершенствовать речевой аппарат, воспро­изводящий интонацию. Кроме того, сегодняшний и другие уроки имели целью подвести вас к новому классу «законов речи и искусства говорить», заставить вас почувствовать важность вводимого предмета и необходи­мость отдать ему все ваше внимание.

Случалось ли вам слышать простую речь, без особых голосовых повы­шений и понижений, без широкой тесситуры, без сложной фонетики, гра­фики, которые так важны в области слова? Однако, несмотря на отсутствие всех этих элементов, простая речь нередко производит впечатление. В чем же ее секрет и сила?

*В ясности воспроизводимой мысли, в отгетливости и в тогности выражений, в логигности, в последовательности, в хорошем построении фраз, в их группировке и конструкции всего рассказа. Все это взятое вместе действует на слушателей.*

Воспользуйтесь же и этой возможностью слова. Учитесь говорить логиг- но и последовательно.

Манера ставить акцентуацию, да при том еще с звуковым напором на каждом без исключения слове (особенно при стихотворной декламации), — обычное явление. Между тем известно, что фраза без всяких ударений так точно, как и фраза со всеми ударными словами, ничего не выражает и явля­ется бессмыслицей.

Но есть немало актеров менее расточительных в смысле ударений. Они ставят их не так обильно, но зато неправильно, что в не меньшей степени ис­кажает сценическую речь. Такие актеры недолюбливают подлежащие, сказу­емые, имена существительные, глаголы. Им более любы прилагательные, на­речия, восклицания и всякие слова, на которых можно «поиграть». Вот, напри­мер: великий, маленький, красивый, безобразный, добрый, злой, гордый, кроткий или вдруг, неожиданно, особенно, слишком. Каждое из этих слов можно так или иначе изобразить, представить либо жестом и движением, либо образной интонаци­ей. Когда такие слова попадаются среди других более важных, передающих самую суть, то и тогда «игральные» слова предпочитаются основным.

Эта случайность и неразбериха в области ударений стала почти нор­мальным явлением, фраза, сказанная правильно в реальной жизни, вызван­ная подлинной продуктивной и целесообразной задачей, перенесенная на сцену, совершенно преобразуется и искажается от неправильных «играль­ных» ударений. Изуродованную речь трудно понимать, и потому ее толь­ко слушают.

В противоположность таким актерам встречаются (значительно реже) чересчур правильно говорящие. К ним не придерешься ни в смысле грам­матических, ни в смысле логических ударений. Это, конечно, хорошо. Их речь не только слушается, но и понимается, но зато, к сожалению, она не гув- ствуется благодаря отсутствию символигеских, или художественных, ударений. Только с их помощью можно превратить сухое конкретное слово в живое, а грамотную, но формальную речь в подлинное искусство, передающее жизнь человеческого духа роли.

Не вдаваясь во все подробности спорного вопроса, я пока могу вам дать один добрый практический совет, вынесенный из личного опыта:

Старайтесь, по возможности, делать как можно меньше и только самые необходимые ударения. Пусть лучше всего символические (художествен­ные) ударения по мере возможности совпадают с логическими акцентами. Конечно, будут и исключения, но не превращайте их в правило. Для того чтоб ваша речь с минимальным количеством необходимых ударений была художественной, усиленно позаботьтесь о подтексте. Когда он создастся, все само собой наладится. Может быть, тогда у вас явится не одно, а много ударений, сильных, средних, слабых, целая градация их в самых разнооб­разных соотношениях. Интуиция расположит их так, что и логика, и грам­матика, и художественная сторона будут удовлетворены, а слушатели до­вольны.

*19.. г.*

Торцов напомнил, что до сих пор на наших занятиях, при всяком удоб­ном случае, говорилось о беспрерывной звуковой линии реги и о ее слиянности.

Это не значит, конечно, что актер должен постоянно, безостановочно произносить слова на сцене!

Такое беспрерывное общение обличало бы в нем сумасшествие. Нор­мальным людям необходимы передышки, остановки, паузы не только в ре­чи, но и во всех других внешних и внутренних процессах мышления, рабо­ты воображения, слуха, зрения и пр. и пр.

Наше естественное состояние можно графически изобразить чередую­щимися длинными и короткими линиями, разделенными малыми или боль­шими паузами, вот так:

В противоположность им сумасшествие (idee fixe) следовало бы изобра­зить одной сплошной, беспрерывной чертой, вот так:

«Речь без пауз или с слишком длинными, перетянутыми паузами пу- танна и бессмысленна», — пишет С.Волконский в одном месте книги. А в другом он восклицает: «Прямо не знаешь, чему больше удивляться — тому ли, как мало ею (то есть паузой) пользуются, или тому, как ею зло­употребляют». — «Трудно сказать, что хуже: введение паузы там, где она не нужна, или несоблюдение паузы там, где она нужна» («Выразительное слово»).

Как же сочетать все эти противоречия?! В самом деле: с одной стороны, беспрерывность звуковой линии, а с другой — необходимость остановок!

Начать с того, что беспрерывность не следует понимать в смысле рег- petuum mobile[[3]](#footnote-4), а перерывы и паузы не должны превращать речь в рубле­ную, которую мы часто слышим на сцене.

В музыке, основанной на тянущейся звуковой линии, наравне со слиян- ностью существуют и паузы, которые не мешают кантилене.

Там остановки необходимы для деления мелодии на ее составные ча­сти. Во время этих молчаливых перерывов звуковая линия прекращает­ся, но зато в промежутках между паузами она тянется непрерывно и сли- янно.

*Пусть же и в реги паузы делят излагаемую мысль на ее составные гасти, но пусть каждая из этих гастей не теряет своей беспрерывности и слиянности.*

Те, кто умеют хорошо говорить в реальной жизни, инстинктивно или сознательно придерживаются этого правила и более или менее верно рас­ставляют паузы во время речи. Но лишь только те же люди заучивают чу­жие слова роли и произносят их со сцены, с ними в большинстве случаев происходит превращение: их речь становится рубленой, безграмотной, а паузы расставляются ими неправильно.

Почему же происходит такое явление?

На это есть внешние и внутренние причины. Начну с первых.

Существует немало актеров с коротким и плохо поставленным дыхани­ем. У них звук тянется столько, сколько хватает забранного воздуха, а если его оказывается больше, чем надо, то излишек выдыхается в любом месте речи. Так же без разбора воздух вбирается там, где захочется, не считаясь с законностью или незаконностью остановки.

Такая речь подобна астме. Она не может быть толковой и грамотной.

Есть и другая причина неправильно распределенных остановок в речи. Она происходит от незнания того, что сила речи не в громкости, не в воль­таже, а в звуковых повышениях и понижениях или, другими словами, в ин­тонации, так точно, как и в логике и в последовательности речи.

Эти люди, мало сведущие в нашей речевой технике, ищут средств для усиления словесного общения в самых наивных актерских приемах. Чтоб быть убедительнее, они пыжатся, накачивают темперамент, прибегают к крику. Но эта мускульная работа не дает результатов. Она проходит на поверхности, а не внутри, она вне жизни и переживания, с которыми физи­ческая потуга не имеет ничего общего. Она так точно, как и пауза, связан­ная с ней, вызывается случайными причинами физиологического или нерв­ного происхождения.

Можно ли при таких условиях предвидеть, где выскочит и появится ре­чевая остановка? Очевидно, там, где говорящий вздумает сильнее выжать свое «вдохновение», там, где он захочет быть особенно «гениальным». Эти причины исходят не из смысла, не из сути роли, а они рождаются помимо их и нередко там, где этого захочет простая случайность.

В результате самая простая фраза, как, например: «Я хочу сказать вам, что ваше поведение недостойно», — превращается в мучительные словес­ные роды с потугами:

«Я (огромная пауза, ради выжимания вдохновения) хочу сказать вамчто- вашё (новая потуга после того, как в предыдущий речевой такт случайно попало несколько слов из следующего предложения) поведёниенедос-(но­вая пауза для накачивания темперамента)-тойно» (выпаливается как выст­рел, с выбрасыванием остатка воздуха и с новой длинной финальной пере­дышкой для послеродового отдыха).

Не напоминает ли вам такая речь гоголевского судью из «Ревизора», ко­торый, прежде чем сказать слово, долго шипит, наподобие старых часов.

С этими внешними пригинами, вызывающими неправильную расстанов­ку пауз, надо бороться с помощью пения, развивающего дыхание и инто­нацию.

Но самая главная причина не внешнего, а внутреннего происхождения. Она в недостаточной чуткости и любви людей к слову, в непонимании тонко­стей своего языка.

Как бороться с этим явлением?

Более внимательным отношением к слову, проникновением в его при­роду. В этой работе вам помогут изучение законов речи и, в частности, функций третьего (после интонации и ударения) важного пособника в на­шем словесном общении — остановки (паузи).

В свое время вы будете подробно изучать ее со специалистами по зако­нам речи. Моя же цель подвести вас к предмету и в общих чертах объяс­нить вам практический смысл его.

Есть артисты, которые считают шиком как набегание одной фразы на другую, так и заполнение пауз звуком. Они полагают, что это у них проис­ходит не благодаря плохой речи, а по причине неудержимости их «бурно­го» темперамента, который они якобы не в силах вовремя остановить.

Другие же делают это «так, кстати», чтоб сказать и дать побольше слов и звуков на одном дыхании: «чего же зря пропадать забранному воздуху».

Но еще чаще неправильное размещение пауз происходит от неясного понимания произносимого, от недостаточно глубокого проникновения во внутреннюю суть слов.

Как избежать всех этих распространенных актерских ошибок, как на­учиться владеть в речи логической паузой? Для этого нужно либо природ­ное чутье, чувство слова и языка, либо хорошее знание и изучение его и, на­конец, практика и опыт.

Природное чутье, чувство слова зависят не от нас, а от самой природы. Мы можем только быть внимательными и вникать в суть слов и языка, что я и рекомендую каждому из актеров. Чтобы получить знание, нужно изу­чать законы речи, а для практики нужны упражнения.

Какие же правила или законы существуют для речевых остановок, или пауз, и в чем их помощь?

*Лучшим нашим помощником при распределении логигеских (грамматиге- ских) пауз являются знаки препинания.*

В свое время я предупреждал вас о том, что мне придется на короткое время вернуться к ним. Теперь «предсказание» сбывается.

Дело в том, что у знаков препинания двойственная функция. Первую из них, касающуюся интонации, мы просмотрели. Теперь поговорим о второй.

Она заключается в распределении и в указании пауз, разделяющих меж­ду собой одни слова и в то же время соединяющих в группы другие, родст­венные между собой, образующие речевые такты.

Длительность пауз, вызываемых знаками препинания, зависит от важ­ности, значительности, содержательности, глубины, законченности, сути и смысла того, что ставится между точками, запятыми, что предвещается двоеточием, что спрашивается вопросительным знаком, о чем возвещает восклицательный знак, что недосказывается многоточием и завершается точкой. Словом, длительность паузы зависит от того, гто вызывает оста­новку и ради гего она производится.

Но не только суть и цель влияют на длительность паузы, она неред­ко зависит и от других причин, например: от времени, необходимого со­беседнику для восприятия чужой мысли, а говорящему — для безмолв­ной передачи недосказанного словами подтекста; от силы внутреннего переживания, от степени взволнованности, от темпо-ритма словесного общения.

Длительность остановок, указываемых знаками препинания, не подда­ется точному учету. Она относительная; о ней можно говорить лишь при­близительно, сопоставляя данную медленность с относительной скоростью и наоборот.

Так, например, остановка при запятой наименее длительная, достаточ­ная для переноса звука на один или несколько тонов выше или ниже, в за­висимости от темпо-ритма речи. Пауза при тогке с запятой длиннее, чем при запятой, и короче, чем при точке.

Пауза при двоетогии находится в зависимости от большей или меньшей значительности того, что сулит, подготовляет или поясняет знак.

Многотогие требует приблизительно такой же остановки, как при дво­еточии, и тоже зависит от глубины и значительности недосказываемой мысли.

Вопросительный и восклицательный знаки требуют почти такой же останов­ки, как и при точке, в зависимости от причины и содержательности вопро­са или от ожидаемого ответа, или от степени эмоции, вызвавшей восклица­ние. Наконец, тогка требует наиболее длительной паузы, в зависимости от важности и законченности завершаемой ею конструктивной части всего большого целого (акта, сцены, монолога, мысли, фразы, слова).

* Как я уже говорил, для борьбы с ошибками в области логических па­уз нужны еще практика, опыт, упражнения.

В чем же они заключаются?

Дайте мне вашу книгу, — протянул ко мне руку Аркадий Николаевич.

Я передал ему «Записки Щепкина», только что купленные у букиниста, в подворотне.

* Вот письмо Михаила Семеновича к С.В.Шумскому. Прочтите эти строки, в которых Щепкин пишет об успехах Сергея Васильевича в Одессе.

Аркадий Николаевич передал Паше Шустову мою книгу, по которой тот стал читать:

*«Знаю, гто труда было много, но гто же достается даром и гто ж бы знагило ис­кусство, если бы оно доставалось без труда?»*

* Пока довольно! — остановил его Торцов. — Давайте размещать пау­зы в прочитанном тексте, собирать слова в родственные им группы и со­ставлять из них речевые такты. Как же это делается? А вот как: берите по порядку каждые два слова и смотрите, имеют ли они друг к другу прямое отношение, непосредственную связь.

Если нет, то вникайте в их суть и решайте, куда каждое из них относит­ся, к предыдущим или к последующим словам фразы.

Вот первая пара: «Знаю, гто». Оставлять ли их вместе или разъединять? Впрочем, они уже и без нас разделены запятой, требующей небольшой ос­тановки.

Берем два следующих за первым слова для исследования: «гто труда».

Относится ли слово «гто» к предыдущему «знаю» или к последующему «труда»}

Конечно, к последующему. Потому что слова «что», «кто», «который» и пр. всегда присоединяются к тому, что идет за ними.

Следующая пара: «труда било».

Эти слова родственны и потому сливаются в группу «гто труда било».

*Иду дальше: «било много».*

Эти слова тоже сливаются. Они создают одну группу, один речевой такт, который мы и отделяем паузой от последующих предложений.

Далее идут: «много, но». В них нет смысла, однако стоящая после слова «много» запятая уже без нас решает вопрос о присоединении «но» к последу­ющему предложению.

Переходим к новой паре: «но гто же». Эти слова сливаются, и мы их ос­тавляем в одной группе.

Вот новая пара: «гто же достается». В этом есть смысл, и потому мы ос­тавляем новое слово «достается» в той же группе.

Еще пара «достается даром» приносит в ту же группу еще одного члена се­мьи, благодаря чему создается такой речевой такт: «но гто же достается даром».

Аркадий Николаевич терпеливо проделал такую же точно работу и с ос­тальными словами избранного отрывка из письма Щепкина.

После того как все паузы были расставлены, Торцов заставил Шустова прочесть снова все то, что было нами проработано.

Паша исполнил приказание:

«Знаю, / что труда было много, / но что же достается даром / и что ж бы значило искусство, / если бы оно доставалось без труда?» — читал Шустов.

* Есть и другой, не менее простой и наивный практический прием для группирования слов и для расстановки пауз, который я объясню вам на том же отрывке из письма М.С.Щепкина.

Прежде всего распределите в нем логигескиеударения.

«Знаю, что труда было много, но что же достается даром и что ж бы знаги- ло искусство, если бы оно доставалось без труда}»

Теперь вникните в каждое из ударяемых слов и постарайтесь понять, какие ближайшие слова они к себе притягивают.

Вот, например, слово «знаю». Оно имеет тяготение ко всей дальнейшей фразе, а не к отдельному слову. Именно поэтому это слово следует отде­лить паузой, а ударный его момент снабдить особой интонацией, которая сближает «знаю» с последующим.

Вторым ударным словом является «много». Какие же другие слова тянут­ся к нему?

«Много труда», «было много», «что было много».

Следующее ударное слово «даром». Какое слово оно к себе притягивает?

«Достается даром», «что же достается».

Ударное слово «знагило» тесно связано со словами «что ж бы знагило», «знагило искусство».

Последнее ударное слово «труда» притягивает к себе слова «доставалось без», «если бы оно доставалось без».

Берите почаще книгу, читайте ее и мысленно расставляйте паузы.

Там, где вам подсказывают интуиция и чувство природы языка, слу­шайтесь их, а там, где они молчат или ошибаются, руководствуйтесь пра­вилами.

Но только не идите обратным путем: не делайте пауз ради сухих пра­вил, неоправданных изнутри. Это сделает вашу сценическую игру или чте­ние формально правильным, но мертвым. Правило должно лишь направ­лять, напоминать о правде, указывать к ней путь.

Рекомендуемые мною упражнения набьют привычку к правильной группировке слов и к размещению остановок. Доведите эту привычку до второй натуры. Правильная группировка слов и размещение пауз — одно из необходимых условий для хорошей, красивой речи, для верного ощуще­ния природы своего языка и для умелого пользования им.

Психологическая пауза анархигна. В то время как логическая пауза под­чинена однажды и навсегда установленным законам, психологическая — не хочет знать никаких стеснений и ограничений. Она может быть поставле­на перед и после любого слова, будь то часть речи (существительное, при­лагательное, союз, наречие и пр.) или часть предложения (подлежащее, ска­зуемое, определение и пр.).

Во всех указанных случаях должно быть непременно соблюдено одно важное условие, а именно: полное оправдание паузи. Для этого необходимо ру­ководствоваться внутренними намерениями автора пьесы, режиссера и са­мого артиста, создавшего свой подтекст.

Психологическая пауза побеждает, насилует все без исключения суще­ствующие правила.

В смысле беззакония она подобна своевольному правилу о «сопоставле­нии», которое тоже нарушает все мешающее ему.

Для доказательства анархизма психологической паузы приведу не­сколько примеров.

Казалось бы, нельзя говорить:

«Этот (пауза) стул».

«Тот (пауза) стол».

«Сам (пауза) человек».

Тем более что существует правило, запрещающее отделять эти слова от определяемых ими.

Но психологической паузе все дозволено, и потому мы можем сказать:

«Этот (психологическая пауза для настойчивого указания избранного предмета) стул».

«Тот (психологическая пауза для передачи нерешительности при выбо­ре предмета) стол».

«Сам (психологическая пауза с выражением восторга перед другим) ге- ловек».

А вот еще новый пример своеволия психологической паузы.

Нельзя сказать:

*«Он лежит под (пауза) кроватью».*

Но психологическая пауза оправдывает эту остановку и отрывает пред­лог от существительного.

«Он лежит под (психологическая пауза с выражением отчаяния, негодо­вания по поводу нетрезвого поведения другого) кроватью».

Психологическая пауза ставится перед и после любого слова.

Психологическая пауза является обоюдоострым мечом и может служить как на пользу, так и во вред. Если она поставлена не на месте и плохо оп­равдана, то производит обратное действие, то есть отвлекает от главного, мешает смыслу, выразительности и вносит путаницу. Если же она постав­лена на месте, то помогает не только верной передаче мысли, но и внутрен­нему оживлению слова.

Нельзя злоупотреблять паузами не только логическими, но и психоло­гическими. От этого речь становится путаной и растянутой. Между тем на сцене такое явление встречается часто. Актеры любят «поиграть» на всем, на чем можно, в том числе и на молчании. Вот почему они готовы любую остановку превратить в психологическую паузу.

Таким актерам, злоупотребляющим ею, Смоленский рекомендует допу­скать эту паузу только тогда, когда она совпадает с логической. Такой при­ем, по его мнению, уменьшит количество остановок.

Я нахожу, что совет приемлем лишь до известной степени. Но если он совсем уничтожит психологическую паузу у актера, то от этого сценичес­кая речь станет сухой.

Вредно как злоупотреблять, так и не дорожить паузами. Они нужны нам постольку, поскольку мы с их помощью организуем и оживляем речь.

Паузы психологическая и логическая могут совпадать или не совпадать. Но вот что нужно иметь в виду при этом: у артиста с большим внутренним содержанием подтекст роли проявляется не только в момент психологиче­ской, но и в момент логической остановки. При этом последняя перерожда­ется в первую и тогда несет две функции.

Если эта двойная роль ей удается и речь оживает, то перерождение од­ной паузы в другую желательно и может быть приветствуемо.

Если же от указанного превращения пострадает смысл и фраза станет безграмотной, путаной, то замену нельзя приветствовать.

У актеров с меньшим внутренним содержанием нередко происходит обратное явление, у них не только логическая, но и психологическая пауза мало отражает внутренний подтекст. От этого их речь формальна, суха, безжизненна, бескрасочна, что, конечно, нежелательно.

Бывают случаи, когда логическая и психологическая паузы не совпада­ют, а стоят рядом друг с другом. При этом нередко последняя превышает, перевешивает, заслоняет собой первую, отчего страдает смысл и вносится путаница. Это тоже не может быть приветствуемо.

Пусть же психологическая пауза ставится там, где она просится изнут­ри, но пусть она не нарушает логики и смысла.

Вы знаете, что логическая пауза имеет свою относительную длитель­ность. Но психологическая пауза не стесняется временем. Ее молчаливая остановка может быть очень продолжительной, конечно, при условии за­полнения ее содержанием и активным бессловесным действием.

3

Обыкновенно, говоря о «перспективе», имеют в виду так называемую логическую перспективу. Но в нашей сценической практике мы пользуем­ся более расширенной терминологией. Мы говорим:

1. *о перспективе передаваемой мысли (та желогигеская перспектива),*
2. *о перспективе переживаемого гувства и*
3. о художественной перспективе, искусно раскладывающей по планам кра­ски, иллюстрирующие рассказ, повествование или монолог.

Техника выполнения таких перспектив зиждется на всевозможных приемах, основанных на интонациях (звуковые повышения и пониже­ния), на выделении отдельных слов, фраз и периодов (ударение), на паузах, груп­пирующих, отделяющих и прослаивающих части, на комбинациях темпов и ритмов.

Начну с перспективы передаваемой мысли (логигеская перспектива). В этой области самую важную роль играют логика и последовательность при раз­витии мысли и при создании соотношений частей на протяжении всего целого.

Такая перспектива в развертывающейся мысли создается с помощью длинного ряда выделяемых ударениями слов, которые придают смысл фразе.

Ударения бывают разного качества: сильные, менее сильные, слабые, едва заметные, короткие, острые, легкие или продолжительные, увесистые, сверху вниз, снизу вверх и пр.

Ударения окрашивают всю фразу. Это одно из главных средств при рас­пределении планов и красок перспективы и всей лепки пьесы.

«Само собой разумеется, что общая картина логической перспективы будет дополняться также и ударениями дистрибутивными, которые... всегда будут слабее логических» (Смоленский)[[4]](#footnote-5).

Разные степени ударения выделяемых слов особенно рельефно можно почувствовать в музыке. Вот, например, возьмем фразу из оперы «Борис Годунов» Мусоргского (пример Смоленского):

«А там сзывать народ на пир, всех, от бояр до нищего слепца, всем воль­ный вход, все гости дорогие».

Каждое из этих ударений на повторяющихся словах «всех», «всем», «все» композитор усилил постепенно растущим звуковым повышением и, кроме того, удлинением нот, что тоже увеличивает их силу.

Искусство говорящего или читающего заключается в том, чтобы удач­но распределить все эти степени встречающихся ударений по всей пер­спективе фразы, монолога, сцены, акта, пьесы или роли.

В слове мы выделяем тот или другой слог, в фразе — то или иное слово, в большой мысли — наиболее важные фразы, в длинном рассказе, диалоге, монологе — их наиболее важные составные части, в целой большой сцене, акте и пр. — их наиболее важные эпизоды.

Вместе с ударными слогами, естественно, выделяются и слова, а со сло­вами — целые фразы, с фразами — мысли и т. д. Получается вереница удар­ных моментов, которые отличаются друг от друга силой и выпуклостью.

фонетических рисунков, всякого вида ударений, логических и психологи­ческих пауз и пр. и пр. надо иметь и вырабатывать в себе артистам, чтоб ответить на требования, которые предъявляет наше искусство к слову и речи.

Я все сказал, что мог. Остальное лучше меня доскажет вам Владимир Петрович Сеченов, ваш будущий преподаватель «законов речи» по «Выра­зительному слову».

Аркадий Николаевич представил нам его после того, как тот появился из темноты зала. Потом он сказал ему несколько милых приветственных слов и объявил, что после небольшого перерыва Владимир Петрович даст свой первый урок.

Аркадий Николаевич начал уже поворачиваться, чтоб уходить, но я за­держал его.

* Не уходите! Умоляю вас! Не оставляйте нас в такую минуту, не до­сказав самого главного!

Паша поддержал меня.

Аркадий Николаевич смутился, покраснел, отвел нас обоих в сторону, сделал нам выговор за бестактность по отношению к новому преподавате­лю и, наконец, спросил:

* В чем дело? Что случилось?
* Это ужасно! Я разучился говорить! — захлебываясь в словах, изливал я ему душу.

Я старательно ввожу при чтении и речи все, что узнал от вас, но в кон­це концов путаюсь и не могу связать двух слов. Я ставлю ударение, а оно, точно на смех мне, не становится туда, где нужно по правилам, а отскаки­вает! Я добиваюсь обязательных интонаций, требуемых знаками препина­ния, а мой голос выворачивает такие фонетические фигуры, которые меня же самого приводят в полное недоумение. Стоит мне начать говорить ка- кую-нибудь мысль, и я перестаю думать о ней, так как поглощен законами речи и ищу по всей фразе, куда бы их применить.

В конце концов от всей этой работы у меня точно вывихиваются мозги и делается головокружение.

* Все это происходит от нетерпения, — говорил мне Аркадий Никола­евич. — Нельзя так торопиться! Надо идти по программе!

Чтоб успокоить вас двоих, мне пришлось бы нарушать последователь­ность, забегать вперед. Это спутает всех остальных учеников, которые ни на что не жалуются и не торопятся, как вы.

Подумав немного, Торцов велел нам прийти к нему на дом сегодня в девять часов вечера. После этого он ушел и начался урок Владимира Пе­тровича.

Есть ли смысл стенографировать то, что уже напечатано в книге «Выра­зительное слово»? Легче купить ее! Я решил не записывать уроков Сеченова.

**V. ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА И РОЛИ**

*19.. г.*

Ровно в девять часов вечера мы были на квартире Аркадия Николаевича.

Я объяснил ему свою обиду на то, что вдохновение заменяется актер­ским расчетом.

* Да... и им, — подтвердил Торцов. — Одной половиной своей души артист весь уходит в сверхзадачу, в сквозное действие, в подтекст, в вйде­ния, в линии элементов самочувствия, а другой частью своей внутренней природы артист живет психотехникой, приблизительно так, как я вам это демонстрировал на предыдущем уроке.

Артист раздваивается в момент творчества. По этому поводу Томмазо Сальвини говорит так: [«...Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюсь и плачу, и вместе с тем так анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они всего сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть»1.]

Как видите, раздваивание не мешает вдохновению. Напротив! Одно помогает другому.

И мы тоже то и дело раздваиваемся в нашей реальной действительнос­ти. Но это не мешает нам жить и сильно чувствовать.

Помните, в самом начале, объясняя задачи и сквозное действие, я гово­рил вам о двух перспективах, идущих параллельно друг другу:

одна из них — перспектива роли,

другая — перспектива артиста и его жизни на сцене, его психотехники во время творчества.

Путь, который я иллюстрировал вам недавно на уроке, — путь психотех­ники, линия перспективы самого артиста. Она близка к линии перспективы ро­ли, так как идет параллельно с ней, как тропинка, тянущаяся рядом с боль­шой дорогой. Но иногда, в отдельные моменты, они расходятся, когда по тем или иным причинам артист отвлекается от линии роли чем-нибудь по­сторонним, не имеющим к ней отношения. Тогда он теряет перспективу роли. Но, к счастью, наша психотехника для того и существует, чтоб с по­мощью манков постоянно возвращать нас на верный путь, как тропинка по­стоянно возвращает пешехода к большой дороге.

Мы просили Аркадия Николаевича рассказать нам более подробно о перспективе роли и перспективе артиста, о которых он упоминал раньше лишь мимоходом.

Аркадий Николаевич не хотел отходить от программы, перескакивать и нарушать последовательность педагогического плана.

* Перспективы роли и артиста относятся к следующему году, то есть к «Работе над ролью», — объяснял он.

Но мы затянули его в вопрос и в спор. Он увлекся, разговорился и сам не заметил, как рассказал то, о чем хотел умолчать до поры до времени.

* На днях я был в ... театре и смотрел пятиактную пьесу, — рассказы­вал Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке.

После первого акта я пришел в восторг как от постановки, так и от иг­ры артистов. Они дали яркие образы, много огня и темперамента, нашли какую-то особую манеру игры, которая заинтересовала меня. Я с любопыт­ством следил, как развивалась пьеса и игра актеров.

Но после второго акта нам опять показали то же, что мы видели в первом. Благодаря этому настроение зрительного зала и мой интерес к спектаклю сильно понизились. После третьего акта случилось то же, но в значительно большей степени, так как одни и те же, не вскрывав­шиеся глубже, застывшие образы, все тот же горячий темперамент, к ко­торому уже привык зритель, все одна и та же манера игры, перерождав­шаяся уже в штамп, надоедали, притуплялись, местами злили. В середи­не пятого акта мне стало невмоготу. Я уже не смотрел на сцену, не слу­шал, что там говорили, и думал только об одном: как бы уйти из театра незамеченным.

Чем объяснить такую деградацию впечатления при хорошей пьесе, иг­ре и постановке?

* Однообразием, — заметил я.
* А неделю тому назад я был на концерте. Там такое же «однообра­зие» происходило в музыке. Очень хорошим оркестром исполнялась хо­рошая симфония. Как ее начали, так и кончили, почти не изменяя тем­пов, силы звука, не давая нюансов. Это мучительное испытание для слу­шающих.

Однако в чем же дело и почему хорошая пьеса с хорошими актерами, хо­рошая симфония с хорошим оркестром не имеют никакого успеха?

Не потому ли, что и артисты и музыканты творили без перспективы?..

*Условимся называть словом «перспектива» расчетливое гармонигеское со­отношение и распределение гастей при охвате всего целого пьесы и роли.*

* «Гармоническое соотношение и распределение частей...» — втиски­вал себе в мозг Вьюнцов.
* Вот что это значит, — поспешил к нему на помощь Аркадий Никола­евич. — Нет игры, действия, движения, мысли, речи, слова, чувствования и пр. и пр. без соответствующей перспективы. Самый простой выход на сцену или уход с нее, усаживание для ведения какой-либо сцены, произне­сение фразы, слова, монолога и пр. и пр. должны иметь перспективу и ко­нечную цель (сверхзадачу).

Без них нельзя сказать самого простого слова, вроде «да» или «нет». Большое физическое действие, передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей, создающихся из множества составных частей, наконец, сцена, акт, целая пьеса не могут обходиться без перспективы и без конегной цели (сверхзадаги).

Перспективу в сценической игре актера можно уподобить разным пла­нам в живописи. Как там, так и у нас существует первый, второй, третий и другие планы.

В живописи они передаются красками, светом, удаляющимися и умень­шающимися линиями, на сцене — действиями, поступками, развивающей­ся мыслью, чувством, переживанием, артистической игрой и соотношени­ем силы, красочности, скорости, остроты, выразительности и пр.

В живописи первый план определеннее, сильнее по краскам, чем более отдаленные.

В игре на сцене наиболее густые краски кладутся не в зависимости от близости или отдаленности самого действия, а от их внутренней значи­тельности в общем целом пьесы.

Одни, большие, задачи, хотения, внутренние действия и пр. выносятся на первый план и становятся основными, другие же, средние и малые, — подсобными, второстепенными, отодвигаются назад.

Лишь после того как актер продумает, проанализирует, переживет всю роль в целом и перед ним откроется далекая, ясная, красивая, манящая к се­бе перспектива, его игра становится, так сказать, дальнозоркой, а не близо­рукой, как раньше. Тогда он сможет играть не отдельные задачи, говорить не отдельные фразы, слова, а целые мысли и периоды.

Когда мы впервые читаем незнакомую нам книгу, у нас отсутствует перспектива. В эти моменты имеешь в виду лишь ближайшие действия, слова, фразы. Может ли быть художественным и верным такое чтение? Ко­нечно, нет.

Актер, играющий роль, плохо им изученную, не проанализированную, уподобляется чтецу, читающему малознакомую ему трудную книгу.

У таких актеров перспективы передаваемого ими произведения неясны, тусклы. Такие актеры не понимают, куда в конечном счете им надо вести изо­бражаемое ими действующее лицо. Часто, играя известный момент пьесы, они не различают или же совсем не знают того, что скрыто в туманной дали. Это вынуждает исполнителя роли в каждую данную минуту думать лишь о самой ближайшей очередной задаче, действии, чувстве и мысли, вне зави­симости их от всего целого и от той перспективы, которую раскрывает пьеса.

Вот, например, некоторые актеры, играющие Луку в «На дне», не чита­ют даже последнего акта, потому что не участвуют в нем. Благодаря этому они не имеют правильной перспективы и не могут верно исполнять свою роль. Ведь от конца зависит ее начало. Последний акт — результат пропо­веди старца. Поэтому все время надо иметь на прицеле финал пьесы и под­водить к нему других исполнителей, на которых воздействует Лука.

В других случаях трагик, исполняющий роль Отелло, плохо им изучен­ную, уже в первом акте выворачивает белки глаз и скалит зубы, предвку­шая убийство в конце пьесы.

Но Томмазо Сальвини был куда более расчетлив при составлении пла­на своих ролей. Так, например, в том же «Отелло» он все время знал линию перспективы пьесы, начиная с моментов пылкой юношеской страсти влюб­ленного — при первом выходе, кончая величайшей ненавистью ревнивца и убийцы — в конце трагедии. Он с математической точностью и неумоли­мой последовательностью, момент за моментом, распределял по всей роли совершающуюся в его душе эволюцию.

Великий трагик мог это делать потому, что перед ним всегда была линия перспективы, да не одна, а целых две, которые все время руководили им.

* Целых две? Какие же? — насторожился я.
* Перспектива роли и перспектива самого артиста.
* Какая же между ними разница? — допытывался я.
* Действующее лицо пьесы ничего не знает о перспективе, о своем бу­дущем, тогда как сам артист все время должен думать о нем, то есть иметь в виду перспективу.
* Как же сделать, чтоб забывать о будущем, когда играешь роль в со­тый раз? — недоумевал я.
* Этого сделать нельзя и не надо, — объяснял Торцов. — Хотя само действующее лицо не должно знать о будущем, тем не менее перспектива роли нужна для того, чтоб в каждый данный момент лучше и полнее оце­нивать ближайшее настоящее и всецело отдаваться ему.

Допустим, что вы играете Гамлета, одну из самых сложных ролей по ду­шевным краскам. В ней есть и сыновнее недоумение перед скоропреходя­щей любовью матери, которая «башмаков еще не износила», а уже успела за­быть любимого мужа. В роли есть и мистическое переживание человека, на минуту заглянувшего по ту сторону жизни, где томится отец. Когда Гамлет познает эту тайну будущего существования, все в реальной жизни теряет для него прежний смысл. В роли есть и пытливое познавание бытия и сознание непосильной человеку миссии, от выполнения которой зависит спасение отца в загробной жизни. Для роли нужны и сыновние чувства к матери, и любовь к молодой девушке, и отказ от нее, и ее смерть, и чув­ство мести, и ужас при гибели матери, и убийство, и собственная смерть после выполнения долга. Попробуйте смешать все эти чувства в одну бес­порядочную кучу и подумайте, какой винегрет получится от этого.

Но если правильно распределить все эти переживания по перспектив­ной линии в логическом, систематическом и последовательном порядке, как этого требуют психология сложного образа и его все более и более раз­вивающаяся на протяжении пьесы жизнь человеческого духа, то получится стройная структура, гармоническая линия, в которой важную роль играет соотношение частей постепенно возрастающей и углубляющейся трагедии большой души.

Можно ли передавать любое место такой роли, не имея в виду ее перспек­тивы? Вот, например, если не дать глубокой скорби и изумления перед лег­комыслием матери в самом начале пьесы, то знаменитая сцена с ней не бу­дет достаточно хорошо подготовлена.

Если не почувствуется потрясения от известий из загробной жизни, станет непонятным невыполнимость земной миссии героя, его сомнения, его пытливое изучение смысла жизни, его разрыв с невестой и все те стран­ные поступки, делающие его в глазах людей ненормальным.

Понятно ли вам из сказанного, что артист, играющий Гамлета, тем ос­торожнее должен отнестись к начальным сценам, чем сильнее от него по­требуется развитие страсти при дальнейшем ходе развития роли?

Такое исполнение на нашем языке мы называем игрою с перспективой.

Таким образом, в процессе развертывания роли нам приходится иметь в виду как бы две перспективы: одну — принадлежащую роли, другую же — самому артисту. В самом деле: Гамлет не должен знать своей судьбы и конца жиз­ни, тогда как артисту необходимо все время видеть всю перспективу, иначе он не сможет правильно располагать, красить, оттенять и лепить ее части.

Будущее роли — ее сверхзадача. Пусть к ней и стремится действующее лицо пьесы. Не беда, если артист в это время вспомнит на секунду всю ли­нию роли. Это только усилит значение каждого ближайшего переживаемо­го куска и сильнее привлечет к нему внимание артиста.

В противоположность перспективе роли перспектива артиста должна все время считаться с будущим.

* Хотелось бы понять на примере как ту, так и другую перспективу, — приставал я.
* Хорошо. Начнем с перспективы роли. Допустим, что вы с Шустовым играете сцену Отелло и Яго. Разве не важно для вас вспомнить, что только вчера мавр, то есть вы, приехали на Кипр, встретились с Дездемоной и со­единились с нею навсегда, что вы переживаете лучшее время жизни, ваш медовый месяц супружества.

Откуда же иначе вы возьмете радостное состояние, необходимое для начала сцены? Оно тем более важно, что такой светлой краски мало в пье­се. Кроме того, разве также не важно для вас на секунду вспомнить, что с этой сцены начинает меркнуть счастливая звезда вашей жизни, что этот закат необходимо показать очень постепенно и рельефно. Нужен сильный контраст между настоящим и будущим. Чем светлее будет первое, тем мрачнее покажется второе.

Только после мгновенного просмотра прошлого и будущего роли вы по достоинству оцените ее очередной кусок. А чем лучше вы почувствуете значение его во всем целом пьесы, тем легче станет направить на него вни­мание всего вашего существа.

Вот для чего вам необходима перспектива роли, — закончил объяснение Аркадий Николаевич.

* А для чего же нужна другая перспектива, самого артиста? — не отста­вал я.
* Перспектива самого артиста-геловека, исполнителя роли, нужна нам для того, чтоб в каждый данный момент пребывания на сцене думать о буду­щем, чтоб соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выра­зительные возможности, чтоб правильно распределять их и разумно поль­зоваться накопленным для роли материалом. Вот, например, в этой сцене Отелло с Яго в душе ревнивца закрадывается и постепенно разрастается сомнение. Поэтому артист должен помнить, что ему предстоит до оконча­ния пьесы сыграть много аналогичных, все возрастающих моментов страс­ти. Опасно сразу, с первой же сцены зарваться, давать весь темперамент, не сохранив запаса для дальнейшего постепенного усиления развивающей­ся ревности. Такая расточительность своих душевных сил нарушит план роли. Надо быть экономным и расчетливым и все время иметь на прицеле финальный и кульминационный момент пьесы. Артистическое чувство расходуется не по килограммам, а по сантиграммам.

Все сказанное в неменьшей мере относится к звуку голоса, к речи, к движению, к действию, к мимике, к темпераменту, к темпо-ритму. Во всех эти областях тоже опасно сразу зарываться, опасно быть расточи­тельным. Нужна экономия, верный расчет своих физических сил и средств воплощения.

Чтоб регулировать их, так точно, как и свои душевные силы, необходи­ма перспектива артиста.

Не следует забывать еще об одном очень важном свойстве перспективы для нашего творчества. Она дает широкий простор, размах, инерцию на­шим внутренним переживаниям и внешним действиям, а это очень важно для творчества.

Представьте себе, что вы бежите на приз не сразу на большое простран­ство, а по частям, с остановками после каждых двадцати шагов. При таких условиях не разбежишься и не приобретешь инерции, а ведь значение ее огромно при беге.

То же и у нас. Если останавливаться после каждого куска роли, чтоб на­чинать и тотчас же кончать каждый последующий кусок, то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необхо­дима нам, потому что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и пр. Накоротке не разойдешься. Нужен простор, пер­спектива, далекая, манящая к себе цель.

Теперь, когда вы узнали вашу новую знакомую — перспективу пьеси и ро­ли, подумайте и скажите мне: не напоминает ли она вам о вашем старом друге — сквозном действии\

Конечно, перспектива — не сквозное действие, но она очень близка к нему. Она его близкий помощник. Она — тот путь, та линия, по которой на протяжении всей пьесы неустанно движется сквозное действие.

В заключение замечу, что я говорю о перспективе с опозданием потому, что только теперь вы узнали все необходимое о сверхзадаге и о сквозном действии.

Все для них, в них главный смысл творгества, искусства, всей «системы».

**VI. ТЕМПО-РИТМ**

*19.. г.*

Сегодня в зрительном зале школьного театра висел плакат:

ВНУТРЕННИЙ И ВНЕШНИЙ ТЕМПО-РИТМ.

Это означало, что мы подошли к новому этапу программы.

* Мне следовало бы говорить с вами о внутреннем темпо-ритме гораз­до раньше, при изучении процесса создания сценигеского самогувствия, так как внутренний темпо-ритм является одним из важных его элементов, — объяс­нял сегодня Аркадий Николаевич.

Причина опоздания в том, что я хотел облегчить вам работу, к которой мы только сегодня подошли.

Гораздо удобнее и, главное, нагляднее говорить о внутреннем темпо- ритме одновременно с внешним, то есть в то время, когда он наглядно прояв­ляется в физических движениях. В этот момент темпо-ритм становится ви­димым, а не только ощутимым, как при внутреннем переживании, которое со­вершается невидимо для наших глаз. Вот почему раньше, пока темпо-ритм был недоступен зрению, я молчал и заговорил о нем только теперь, с боль­шим опозданием, когда речь зашла о внешнем темпо-ритме, видимом глазу.

«Темп есть быстрота чередования условно принятых за единицу одина­ковых длительностей в том или другом размере».

«Ритм есть количественное отношение действенных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в опре­деленном темпе и размере».

«Размер есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилием одной из единиц (длительность движения звука)», — читал Арка­дий Николаевич по записке, которую подсунул ему Иван Платонович.

* Поняли? — спросил он нас по окончании чтения.

Мы с большим смущением признались, что ничего не поняли.

* Отнюдь не критикуя научных формул, — продолжал Торцов, — я тем не менее полагаю, что в данный момент, когда вы еще не познали на собст­венном самочувствии значения и воздействия темпо-ритма на сцене, науч­ные формулы не принесут вам практической пользы.

Они затежелят подход к темпо-ритму и будут мешать вам легко, свобод­но и беспечно наслаждаться им на сцене, играть им, как игрушкой. А ведь именно такое отношение к нему желательно, особенно на первых порах.

Будет плохо, если вы начнете с выжимания ритма из себя или будете разрешать его сложные комбинации просчетом, морща брови, точно при го­ловоломной математической задаче.

Поэтому вместо научных формул давайте пока просто играть ритмом.

Вот видите, вам уже несут для этого игрушки. Передаю свое место Ива­ну Платоновичу. Это по его части!

Аркадий Николаевич ушел вместе со своим секретарем в глубь зритель­ного зала, а Иван Платонович начал устанавливать на сцене принесенные сторожем метрономы. Самый большой он поставил посередине, на круглом столе, а рядом, на нескольких малых столиках, поместил три таких же аппа­рата, только меньших размеров. Большой метроном был пущен в ход и от­стукивал четкие удары (№ 10 по метроному).

* Слушайте, дорогие мои! — обратился к нам Иван Платонович.
* Вот этот большой метроном будет выбивать сейчас медленные уда­ры! — объяснил Рахманов.
* Вот он как медленно работает: раз... раз ...andante распро-андантиссимо\

Штука-то какая, этот № 10.

Если же опустить гирьку на маятнике, получится просто andante. Это уже несколько скорее, чем распро-андантиссимо.

Скорее, говорю, стук-то! Слышите: раз... раз... раз...

А если сдвинуть гирьку еще ниже.... вот он как заработал: разразраз.... Это еще скорее, само allegrol

А вот уже иprestol

*А еще —* presto-prestissimol

Все это названия скоростей. Сколько различных номеров на метрономе, столько и разных скоростей.

Дело-то какое мудрое!

После этого Рахманов стал ударять в ручной звонок, отмечая этим каж­дые два, потом каждые три, потом каждые четыре, пять, шесть ударов ме­тронома.

* Раз два Звонок.
* Раз два Звонок, — демонстрировал Иван

Платонович двухдольный счет.

Или: раз два три Звонок. Раз два три Звонок.

Вот вам трехдольный счет.

Или: раз два три четыре. Звонок. И т. д. Это четырех­дольный счет, — объяснял с увлечением Иван Платонович.

После этого он пустил в ход первый из принесенных малых метрономов и заставил его стучать вдвое скорее, чем большой аппарат. Пока этот отби­вал один удар, вновь пущенный успевал сделать целых два.

Второй из малых метрономов был пущен в четыре, а третий — в восемь раз скорее, чем большой аппарат. Они стучали по четыре и по восьми уда­ров, пока главный успевал сделать лишь один.

* Жаль, нет четвертого и пятого маленьких аппаратов! Я бы их устано­вил на шестнадцатые и тридцать вторые! Штука-то какая! — печалился Иван Платонович.

Но скоро он утешился, так как Аркадий Николаевич вернулся и стал вместе с Шустовым выстукивать по столу ключами недостававшие шест­надцатые и тридцать вторые.

Удары всех метрономов и стуков совпадали с большим аппаратом как раз в тот момент, когда звонок отмечал начало каждого такта. В остальное же время все удары точно перепутывались в беспорядке и рассыпались в разные стороны, для того чтоб вновь сойтись на секунду и выстроиться в порядке при каждом ударе колокольчика.

Получился целый оркестр стуков. Трудно было разобраться в пестроте разнобоя, от которого кружилась голова.

Но зато совпадение ударов создавало секундную стройность в общем смешении стуков, что давало удовлетворение.

Разнобой еще увеличился при смешении четных с нечетными счетами: двух-, четырех-, восьмидольных с трех-, шести-, девятидольными. От та­кой комбинации дробные части еще больше мельчили и путали друг друга. Получился невообразимый хаос, который привел Аркадия Николаевича в полный восторг.

* Прислушайтесь, какая путаница и вместе с тем, какой порядок, стройность в этом организованном хаосе! — воскликнул Торцов. — Его со­здает нам чудодейственный темпо-ритм. Разберемся же в этом удивитель­ном явлении. Рассмотрим в отдельности каждую из его составных частей.

Вот темп, — Аркадий Николаевич указал на большой метроном. — Здесь работа идет почти с механической и педантигескойразмеренностью.

Темп — скорость или медленность. Темп укорачивает или удлиняет действия, ускоряет или замедляет речь.

Выполнение действий, произнесение слов требуют времени.

Ускорил темп — отвел меньше времени для действия, для речи и тем за­ставил себя действовать и говорить быстрее.

Замедлил темп — освободил больше времени для действия и речи и дал больше возможности еще лучше доделать и досказать важное.

Вот такт\ — Аркадий Николаевич указал на звонок, в который ударял Иван Платонович. — Он делает свое дело в полном соответствии с боль­шим метрономом и работает с такой же механической точностью.

Такт — мерило времени. Но такты разные. Их продолжительность зави­сит от темпа, от скорости. А если это так, то, значит, и наши мерила време­ни тоже разные.

Такт — понятие условное, относительное. Это не то, что метр, которым измеряется пространство.

Метр всегда одинаков. Его не изменишь. А такты, измеряющие время, совсем другое.

Такт — не вещь, как метр.

Такт — то же время.

Время измеряется временем.

Что же изображают из себя все остальные маленькие метрономы и мы с Шустовым, тоже выстукивающие ручным способом недостающие де­ления?

Это то, что создает ритм.

С помощью малого метронома мы разбиваем промежутки времени, за­нимаемые тактом, на самые разнообразные дробные части разных величин.

Из них комбинируются неисчислимые сочетания, которые создают бес- конегное колигество всевозможных ритмов, при одном и том же счетном размере такта.

То же происходит и у нас в нашем актерском деле. Наши действия и речь протекают во времени. В процессе действия надо заполнять текущее время моментами самых разнообразных движений, чередующихся с оста­новками. В процессе же речи текущее время заполняется моментами произ­несения звуков самых разнообразных продолжительностей, с перерывами между ними.

Вот несколько простейших формул, комбинаций, образующих один такт:

V4+2/8 + 4/16 + 8/з2 = 1 такту в 4/4.

Или другая комбинация при трехдольном счете в 4/16 + V4 + 2/8 = 1тактув3/4.

Таким образом, ритм комбинируется из отдельных моментов всевоз­можных длительностей, делящих время, занимаемое тактом, на самые раз­нообразные части. Из них составляются неисчислимые сочетания и груп­пы. Если вы внимательно прислушаетесь к хаосу этих ритмов и ударов ме­трономов, то, наверное, отыщете среди них все необходимые вам счетные частицы для ритмических сочетаний и групп, для самых разнообразных и сложных формул.

В коллективном сценическом действии, речи, среди общего хаоса тем- по-ритмов вам придется находить, выделять, группировать, вести свои са­мостоятельные, индивидуальные линии скорости и размеренности речи, движения, переживания исполняемой роли.

Привыкайте же разбираться и отыскивать на сцене свой ритм в общем организованном хаосе скоростей и размеренностей.

*19.. г.*

* И сегодня мы будем играть в темпо-ритм, — объявил Аркадий Ни­колаевич, войдя в класс.

Давайте, как дети, хлопать в ладоши. Вы увидите, что это может быть весело и для взрослых.

Аркадий Николаевич принялся считать под очень медленный стук ме­тронома.

* «Раз два три четыре».

И опять:

«Раз два три четыре».

И еще:

«Раз два три четыре».

И так до бесконечности.

Минуту или две продолжалось хлопание в такт.

Мы общим хором отбивали каждое «раз» громкими ударами в ладоши.

Однако эта игра оказалась совсем не веселой, а очень снотворной. Она создала скучное, монотонное, ленивое настроение размеренности ударов. Сначала они были энергичны и громки, но когда почувствовалось общее пониженное состояние, они становились все тише, а лица хлопающих дела­лись все более и более скучными.

* «Раз два три четыре».

И еще:

«Раз .... два .... три .... четыре».

И опять:

«Раз .... два .... три .... четыре».

Клонило ко сну.

* Однако, я вижу, вам не очень-то весело и, того гляди, раздастся об­щий храп! — заметил Аркадий Николаевич и поспешил внести изменение в затеянную игру.
* Чтобы разбудить вас, я сделаю две акцентировки в каждом такте при том же медленном темпе, — объявил он. — Хлопайте в ладоши все вместе не только на «раз», но и на «три»\

Вот так:

«Раз .... два .... трй .... четыре».

И опять:

«Раз .... два .... трй .... четыре».

И еще:

«Раз .... два .... трй .... четыре».

И опять до бесконечности.

Стало немного бодрее, но до веселья было еще далеко.

* Если это не помогает, то акцентируйте все четыре удара при преж­нем медленном темпе, — решил Аркадий Николаевич.

«Раз .... два .... трй .... четыре».

Мы немного проснулись и хоть еще не развеселились, но стали несколь­ко бодрее.

* Теперь, — объявил Торцов, — дайте мне по две восьмых вместо каждой одной четверти, с ударением на первую восьмую каждой пары их, вот так:

«Раз-*раз,* два-д*ва,* три-три, zemupe-*четыре».*

Все приободрились, удары стали отчетливее и громче, лица энергичнее, глаза веселее.

Мы прохлопали так несколько минут.

Когда тем же порядком Торцов дошел до шестнадцатых и тридцать вторых, с теми же акцентированиями на первом счете в каждой четверти такта, наша энергия к нам вернулась.

Но Аркадий Николаевич не ограничился этим. Он постепенно ускорял темп метронома.

Мы уже давно не поспевали за ним и отставали. Это волновало.

Хотелось сравняться в темпе и ритме со счетом. Выступал пот, мы рас­краснелись, отхлопали ладоши, помогали себе ногами, телом, ртом, кряхте­нием. Судорога сводила усталые мускулы рук. А на душе было бодро и, по­жалуй, даже весело.

* Что? Разыгрались, повеселели? — смеялся Торцов. — Вот видите, ка­кой я фокусник! Владею не только вашими мускулами, но и чувством и на­строением! Могу по произволу то усыпить, то довести до высшего оживле­ния, до десятого пота! — шутил Аркадий Николаевич.

Но не я фокусник, а темпо-ритм обладает чудодейственной силой. Это он воздействует на ваше внутреннее настроение, — резюмировал Аркадий Николаевич.

* Я считаю, что вывод, сделанный из опыта, является результатом не­доразумения, — заспорил Говорков. — Извините же, пожалуйста, ведь мы оживились сейчас, при хлопании в ладоши, совсем не от темпо-ритма, а от быстрого, понимаете ли, движения, потребовавшего от нас удесятеренной энергии. Ночной сторож на морозе, который топчется на месте и бьет себя руками по бокам, согревается не темпо-ритмом, а, знаете ли, просто усилен­ными движениями.

Аркадий Николаевич не спорил, а предложил произвести другой опыт. Он говорил:

* Я дам вам такт в 4/4, в котором есть одна полунота, равная 2/4, потом одна четвертная пауза и, наконец, одна четвертная нота, что вместе состав­ляет 4/4, то есть целый такт.

Прохлопайте мне его ладошами с ударением на первой полуноте.

«Раз-два, Гм, четыре».

«Раз-два, Гм, четыре».

«Раз-два, Гм, четыре».

Звуком «Гм» я передаю четвертную паузу. Последняя четверть ударя­ется неторопливо, выдержанно.

Мы прохлопали долго и потом признали, что создалось довольно торже­ственное и спокойное настроение, которое отозвалось у нас внутри.

Потом Аркадий Николаевич повторил тот же опыт, но лишь с заменой последней четвертной доли такта паузой и Vg. Вот так: — «Раз-два (полуно­та), Гм (четвертная пауза), гм (восьмая пауза) и Vg доля».

«Раз-два, Гм, гм, Vg — Раз-два, Гм, гм, Vg».

Чувствуете ли вы, что последняя нота точно опаздывает и почти влеза­ет в следующий такт? Она точно пугает своей порывистостью следующую за ней спокойную, солидную полуноту, которая каждый раз вздрагивает, как нервная дама.

Даже Говорков не спорил, что на этот раз спокойно величавое настрое­ние заменилось если не самой тревогой, то ее предчувствием. Это переда­лось нам внутрь. Потом полунота была заменена двумя четвертными, а дальше четвертные заменены восьмыми с паузами, потом шестнадцаты­ми, отчего постепенно все более и более исчезало спокойствие и заменялось тревожным настроением, с постоянным вздрагиванием.

То же проделывалось с синкопами, которые еще усиливали тревогу.

Потом мы соединяли несколько хлопаний, наподобие дуолей, триолей, квадриолей. Они создавали все большую и большую тревогу. Те же самые опыты были повторены в более быстрых и, наконец, в самых быстрых тем­пах. При этом создавались все новые и новые настроения и соответствен­ные отклики внутри нас.

Мы всячески разнообразили приемы, силу и качества ударений: то про­изводили их сочно, густо, то сухо, обрывисто, то легко, то тяжело, то гром­ко, то тихо.

Эти вариации создавали при разных темпах и ритмах самые разнообраз­ные настроения: andante maestoso или andante largo, allegro vivo, allegretto, allegro vivace.

He перечесть всех проделанных опытов, которые в конце концов заста­вили нас поверить, что с помощью ритма можно если не довести себя до тревоги и паники, то получить о них эмоциональное представление.

После того как все эти упражнения были проделаны, Аркадий Никола­евич обратился к Говоркову и сказал ему:

* Надеюсь, что теперь вы не будете сравнивать нас с ночными сторо­жами, греющимися на морозе, и признаете, что не самое действие, а имен­но темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие.

Говорков промолчал, но зато мы все, как один человек, подтвердили слова Аркадия Николаевича.

* Мне остается только поздравить вас с большим и чрезвычайно важ­ным «открытием» всем известной, но постоянно забываемой актерами ис­тины о том, что правильная размеренность слогов, слов в речи, движений в действии, четкий ритм их имеют большое значение для правильного пе­реживания.

Но при этом не следует забывать и того, что темпо-ритм — палка о двух концах. Он может в одинаковой степени как вредить, так и помогать.

Если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание со­здаются естественно, сами собой. Но зато если темпо-ритм неверен, то со­вершенно так же, на том же месте роли родятся неправильные для нас чув­ство и переживания, которых не исправишь без изменения неправильного темпо-ритма.

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич придумал нам новую игру в темпо-ритм.

* Вы служили на военной службе? — неожиданно спросил он Шустова.
* Да, — ответил он.
* И прошли и получили военную выправку?
* Конечно.
* Вы ее ощущаете в себе?
* Вероятно.
* Воскресите в себе эти ощущения.
* К ним надо подойти.

Аркадий Николаевич начал сидя топать в такт ногами, подражая сол­датскому маршированию. Пущин последовал его примеру, Вьюнцов, Мало­леткова и все ученики стали помогать им. Кругом задребезжали вещи в такт маршу.

Казалось, что целый полк проходил по комнате. Для большей иллюзии Аркадий Николаевич стал отбивать по столу ритмические удары, наподо­бие барабанной дроби.

Мы помогли ему. Получился целый оркестр. Отчетливые сухие удары ног и рук заставляли подтягиваться и чувствовать ощущение выправки.

Таким образом Торцов в один миг достиг своей цели с помощью темпо- ритма.

После некоторой паузы Аркадий Николаевич объявил нам:

* Теперь я буду выстукивать не марш, а что-то торжественное:

«Тук-тук, тук тук, туктуктук, тук тук, тук, туктук».

* Знаю, знаю! Угадал! — во все горло закричал Вьюнцов. — Это игра! Игра такая есть: один выколачивает мотив, а другой — угадывает. А про­махнулся — фант!

Мы угадали, но только не самый мотив, который отбивал Торцов, а лишь общее его настроение: в первый раз он выстукивал военный марш, а во второй — что-то торжественное (как оказалось потом — хор пилигри­мов из «Тангейзера»). После этого Торцов перешел к следующему очеред­ному опыту.

На этот раз мы не могли определить того, что он стучал. Это было что- то нервное, путаное, стремительное. И действительно, Аркадий Николае­вич изображал стук курьерского поезда.

Рядом со мной Вьюнцов выстукивал Малолетковой что-то сентимен­тальное, а потом что-то бурное.

* Что я выстукиваю? Вот: «Тра-тата, тратата-та-та!»
* Здорово! Во! Здорово!
* Не понимаю! Ничего, миленькие, не понимаю. Зря стучите!
* А вот и знаю! Честное слово! Любовь и ревность выстукиваю! Тра- та-туу! Вот и фант! Вот и пожалуйте.

Тем временем я выстукивал свое состояние при возвращении домой. Мне ясно представилось, как я войду в комнату, как я вымою руки, сниму пиджак, лягу на диван и буду думать о темпе и о ритме. Потом придет кот и ляжет со мной. Тишина, отдых.

Мне казалось, что я передаю в ритме и темпе свою домашнюю элегию. Но другие ничего не поняли. Пущин сказал: вечный покой, Шустов — ощущение скуки, Веселовскому почудился мотив из «Мальбрук в поход со­брался».

Не перечесть всего, что мы еще настукали. Тут были: буря на море, в горах, с ветром, градом, громом и молнией. Были и вечерний звон, и на­бат, и пожар в деревне, крики уток, капающий рукомойник, и скребущая мышь, и головная и зубная боль, и горе, и экстаз. Стукали все, со всех сто­рон, точно отбивали котлеты на кухне. Если б вошли посторонние, то они сочли бы нас либо за пьяных, либо за сумасшедших.

Некоторые из учеников отколотили себе пальцы и потому стали переда­вать свои переживания и вйдения дирижированием, наподобие капельмей­стера оркестра. Последний способ оказался наиболее удобным, и скоро все перешли на него. С тех пор дирижерство получило у нас право гражданства.

Приходится констатировать, что никто ни разу не угадал того, о чем го­ворили стуки. Ясно было, что темпо-ритм Торцова терпел фиаско.

* Ну что же, убедились вы в силе воздействия темпо-ритма? — с побе­доносным видом спросил Аркадий Николаевич.

Этот вопрос совершенно сбил нас с толку, так как мы со своей стороны собирались сказать ему совсем другое, а именно:

* Что же ваш хваленый темпо-ритм? Сколько мы ни стучали, никто ни­чего не понимает.

В более мягких выражениях мы высказали Торцову наше недоумение, на что он нам ответил:

* Разве вы стучали для других, а не для самих себя?! Я дал вам это уп­ражнение в выстукивании не для тех, кто слушал, а для тех, кто стучал!

Мне прежде всего надо, чтобы вы сами себя заразили темпо-ритмом через стуки и помогли возбудить вашу собственную эмоциональную память и за­разить чувство. Заражая других, прежде всего сам заражаешься. Что же ка­сается слушателей, то они получают самое общее настроение от чужого ритма и это уже кое-что значит при воздействии на других.

Как видите, сегодня даже Говорков не протестует против воздействия темпо-ритма на чувство.

Но Говорков протестовал.

* Не темпо-ритм, знаете ли, а «предлагаемые обстоятельства» воздей­ствовали сегодня, — спорил он.
* А кто вызвал их?
* Темпо-ритм! — кричали ученики назло Говоркову.

*19.. г.*

Аркадий Николаевич неистощим. Сегодня он придумал опять новую игру.

* Живо, недолго задумываясь, продемонстрируйте мне темпо-ритм путешественника после первого звонка перед отправлением поезда в дале­кий путь.

Я увидел какой-то уголок вокзала, кассу, длинную очередь толпы, окон­це, которое было еще закрыто.

Потом оно открылось. Последовал долгий скучный подход, шаг за ша­гом, получение билета, расплата.

Далее воображение нарисовало мне другую кассу, с наваленным на прилавке багажом и тоже с длинной очередью, с долгим подходом, с пи­санием квитанций и расплатой. Потом я пережил скучную возню с мел­ким багажом. В промежутках я мысленно просматривал газеты и журналы в киосках печати. Потом я пошел закусить в буфет. Отыскал свой поезд, вагон, место, уложил вещи, расселся, рассмотрел своих спутников; развер­нул газету, стал читать и пр. Так как второго звонка все еще не было, при­шлось ввести новое предлагаемое обстоятельство: потерю одной из ве­щей. Это потребовало заявления властям. Торцов продолжал молчать, и потому мне пришлось в моем воображении купить папирос, послать те­леграмму, разыскивать знакомых по вагону и пр. и пр. Так создалась длинная, беспрерывная линия всевозможных задач, которые я выполнил спокойно и не спеша, так как до отхода поезда оставалось еще много вре­мени.

* Теперь повторите мне то же самое, но только при условии, что вы приехали на вокзал не к первому, а прямо ко второму звонку, — скомандо­вал Аркадий Николаевич. — Теперь до отхода поезда осталось не четверть часа, как раньше, а гораздо меньше времени, и потому вам предстоит вы­полнить то же количество разных дел, неизбежных при отъезде в далекий путь, не в четверть часа, а лишь в пять минут. А у кассы, как назло, целый хвост. Продирижируйте мне этот новый темпо-ритм вашего отъезда.

Есть от чего забиться сердцу, особенно у меня, страдающего железнодо­рожной лихорадкой (Reisefieber). Все это, конечно, отразилось на темпе и ритме, которые потеряли прежнюю размеренность и заменились нервно­стью и торопливостью.

* Новый вариант! — объявил Торцов после короткой паузы. — Вы при­ехали не ко второму, а прямо к третьему звонку!

Чтобы еще больше разнервить нас, он изобразил железнодорожный ко­локольчик ударом по жестяному абажуру лампы.

Пришлось уладить все необходимые при отъезде дела, действия в про­межутке не пяти, а лишь одной минуты, оставшейся до отхода поезда. Пришлось думать лишь о самом необходимом, отбросив менее важное. Внутри поднялась тревога, трудно было усидеть на месте. Не хватало про­ворства рук, чтоб отбивать тот темпо-ритм, который мерещился внутри.

Когда опыт был окончен, Аркадий Николаевич объяснил нам, что смысл упражнения заключался в доказательстве того, что темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих вйдений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и дей­ствий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах.

* Да, — подтвердил Шустов, вспоминая только что проделанное уп­ражнение. — Действительно, мне необходимо было подумать, увидеть, гто и как бывает при отъезде в далекое путешествие. Только после этого я по­лучил представление о темпо-ритме.
* Таким образом, темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память, как мы в этом убедились на стуках в предыдущих уроках, но тем­по-ритм помогает оживлять нашу зрительную память и ее вйдения. Вот по­чему неправильно понимать темпо-ритм только в смысле скорости и разме­ренности, — заметил Аркадий Николаевич.
* Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе. Воен­ный марш, походка во время прогулки, похоронное шествие могут произ­водиться в одном и том же темпо-ритме, но какая между ними разница в смысле внутреннего содержания, настроения и неуловимых характерных особен­ностей!

Словом, темпо-ритм таит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содер­жание, которое питает чувство. В таком виде темпо-ритм хранится в нашей памяти и пригоден для творческой цели.

*19.. г.*

* На предыдущих уроках я вас забавлял играми, а сегодня вы сами се­бя забавьте ими. Теперь вы освоились с темпо-ритмом и перестали его бо­яться. Поэтому ничто не мешает вам играть им.

Идите на сцену и делайте там, что хотите.

Но только предварительно выясните, гем вы будете отмечать сильные моменты ритмических акцентов.

* Движениями рук, ног, пальцев, всего тела, поворотами головы, шеи, поясницы, мимикой лица, звуками букв, слогов, слов, — перебивая друг друга, перечисляли ученики.
* Да. Все это действия, которые способны создавать любой темпо- ритм, — согласился Аркадий Николаевич. — Мы ходим, бегаем, ездим на велосипеде, говорим, производим всякую работу в том или другом темпо- ритме. А когда люди не двигаются, смирно и молча сидят, лежат, отдыха­ют, ждут, ничего не делают, они остаются без ритма и темпа? — допыты­вался Аркадий Николаевич.
* Нет, тогда тоже есть темп и ритм, — признали ученики.
* Но только не внешне видимый, а лишь внутренне ощутимый, — до­бавил я.
* Правда, — согласился Аркадий Николаевич. — Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже в известном темпо-ритме, так как во все эти момен­ты проявляется наша жизнь. А там, где жизнь — там и действие, где действие — там и движение, а там, где движение — там и темп, а где темп — там и ритм.

А лучеиспускание и лучевосприятие — разве они лишены движения?

Если же не лишены, то, значит, человек смотрит, передает, воспринимает впечатления, общается с другим, убеждает тоже в известном темпо-ритме.

Нередко говорят о полете мысли и воображения. Значит, и они имеют движение, а следовательно, и у них есть темп и ритм.

Прислушайтесь, как трепещет, бьется, мечется, млеет внутри чувство. В этом его невидимом движении также скрыты всевозможные длительнос­ти, скорости, а следовательно, и темп и ритм.

У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо- ритм. Каждый характерный, внутренний или внешний образ: сангвиник, флегматик, городничий, Хлестаков, Земляника — имеет свой темпо-ритм.

Каждый факт, события протекают непременно тоже в соответствующем им темпо-ритме. Например, объявление манифеста о войне и мире, торже­ственное собрание, прием депутаций также требуют своего темпа и ритма.

Если же они не соответствуют тому, что происходит, то может полу­читься комическое впечатление. Так, например, представьте себе импера­торскую чету, бегущую рысью короноваться.

Словом, в каждую минуту нашего существования внутри и вне нас жи­вет тот или иной темпо-ритм.

Теперь вам ясно, гем проявлять его на сцене, — заключил Аркадий Ни­колаевич. — Условимся еще о том, как вы будете отмечать моменты ритми­ческих совпадений.

* Как? Выполняя задачи, говоря, действуя, общаясь, — объясняли ученики.
* Вы знаете, что в музыке мелодия образуется из тактов, а такты — из нот разной длительности и силы. Они-то и передают ритм. Что касается темпа, то он невидимо, внутренне, отсчитывается самими музыкантами или отбивается дирижерской палочкой.

Совершенно так же и у нас, артистов сцены, действия создаются из со­ставных больших и малых движений разных длительностей и размеренно­сти, а речь складывается из коротких, долгих, ударных и неударных букв, слогов и слов. Они-то и отмечают ритм.

Действия выполняются, а текст роли произносится под мысленный просчет нашего собственного «метронома», как бы скрытого внутри нас.

Пусть же выделяемые нами ударные слоги и движения сознательно или подсознательно создают непрерывную линию моментов совпадения с вну­тренним просчетом.

Если артист интуитивно и правильно почувствует то, что говорит и де­лает на сцене, тогда верный темпо-ритм сам собой явится изнутри и рас­пределит сильные и слабые места речи и совпадения. Если же этого не слу­чится, то нам ничего не остается, как вызывать темпо-ритм техническим путем, то есть, по обыкновению, идти от внешнего к внутреннему. Для этого продирижируйте тот темпо-ритм, который вам нужен. Вы знае­те теперь, что этого не сделаешь без внутренних вйдений, без вымысла во­ображения, без предлагаемых обстоятельств и пр., которые все вместе соот­ветствующим образом возбуждают чувство. Проверим еще раз на опыте эту связь темпо-ритма с чувством.

Нагнем с темпо-ритма действия, а потом перейдем к изугению темпо-рит- ма реги.

Иван Платонович завел большой метроном и пустил его очень медлен­но, а Аркадий Николаевич взял попавшуюся ему под руку большую пере­плетенную жесткую тетрадь протоколов школьных записей, поставил на нее, точно на поднос, разные предметы: пепельницу, коробку спичек, пресс- бювар и пр. Под медленный, торжественный стук большого метронома Торцов велел Пущину вынести отобранные предметы и при счете в 4/4, по тактам, снимать с подноса и передавать предметы присутствующим.

Пущин оказался лишенным ритма, и у него ничего не вышло. При­шлось его натаскивать и проделать ряд вспомогательных упражнений. Другие ученики тоже присоединились к этой работе. Вот в чем заключа­лись упражнения: нас заставили заполнять долгие промежутки между уда­рами метронома только одним каким-нибудь движением или действием.

— Так в музыке одна целая нота заполняет собой весь такт, — объяснял Аркадий Николаевич.

Как оправдать такую медленность и скупость действия?

Я оправдал их большой сосредоточенностью внимания, необходимой для рассматривания отдаленной неясной точки. Ее я наметил себе в задней стене партера. Боковая лампа на сцене мешала мне смотреть. Чтоб оградить глаза от света, пришлось приставить к виску ладонь. Это и было тем един­ственным действием, которое я себе позволил на первое врет. Потом, с каждым следующим тактом, я по-новому применялся к той же задаче. Это вызвало необходимость менять положение рук, тела при изгибе его, или ног при наклонении вперед и при смотрении вдаль. Все эти движения помогали заполнять новые такты.

Потом вместе с большим метрономом был пущен и малый. Он отбивал сначала два, потом четыре, восемь, шестнадцать движений в такте, наподо­бие полунот, четвертных, восьмых, шестнадцатых в музыке.

На этот раз мы должны были заполнять такты то двумя, то четырьмя, восемью, шестнадцатью движениями.

Эти ритмические действия оправдывались медленным или торопливым исканием затерявшейся в карманах важной записки.

Самый же скорый темпо-ритм движения объяснялся отмахиванием от себя налетевшего роя пчел.

Понемногу мы стали привыкать к темпо-ритму, потом начали играть и шалить им. При совпадении движений с метрономом было приятно и ве­рилось всему, что делаешь на сцене.

Но лишь только такое состояние исчезало и в свои права вступал рит­мический счет, математика, наши брови морщились и становилось не до шалости.

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич вернулся к этюду с подносом. Но и на этот раз у Пущина ничего не вышло, а потому этюд был передан мне.

Благодаря медленности темпа, отбиваемого большим метрономом, при одной целой ноте во всем такте, требовавшей лишь одного движения, пришлось длить свое действие в течение всего промежутка времени между ударами. Отсюда, естественно, создалось плавное, торжественное настрое­ние, которое откликнулось внутри и потребовало соответствующего дви­жения.

Мне почудилось, что я президент какого-то спортивного общества, раз­дающий призы или почетные награды.

По окончании церемонии мне было приказано медленно выйти из ком­наты, а потом вернуться и в том же торжественном темпо-ритме отобрать назад призы, награды и снова уйти.

Я выполнил приказ, не задумываясь об оправдании новой задачи. Само действие в торжественной атмосфере, созданной темпо-ритмом, подсказа­ло мне новое предлагаемое обстоятельство.

Я почувствовал себя судьей, разжалывающим неправильно награжден­ных. Само собой, интуитивно явилось недоброе чувство к объектам.

Когда меня заставили повторить тот же этюд раздачи в другом темпо- ритме, с четырьмя четвертными в такте, я почувствовал себя лакеем, поч­тительно разносящим бокалы с шампанским на парадном торжестве. То же действие, произведенное по восьмым, превратило меня в простого офици­анта на железнодорожной станции во время короткой остановки поезда. Я неистово торопился обнести всех присутствующих блюдами с кушаньями.

— Теперь попробуйте при четырех четвертных нотах в такте заменить вторую и четвертую из них восьмыми, — приказал Аркадий Николаевич.

Вся торжественность исчезла. Точно прихрамывающие восьмые, среди четвертных, создали настроение неуверенности, растерянности, неуклю­жести. От этого я почувствовал себя Епиходовым из «Вишневого сада» с его «двадцатью двумя несчастиями». Когда же восьмые были заменены шестнадцатыми, то настроение еще более обострилось.

У меня точно все валилось из рук. Я поминутно должен был ловить па­дающую посуду.

«Уж не пьян ли я?» — подумалось мне.

Потом нас заставили проделать аналогичные упражнения с синкопами. Они еще острее передают тревогу, нервность, неуверенность, колебания. Такое состояние подсказало новый вымысел, оправдывающий действие, которому я тем не менее поверил, а именно: мне почудилось, что шампан­ское отравлено ядом. Это вызвало нерешительность моих действий. Такие же упражнения лучше меня проделал Веселовский. Он дал тонкие нюансы: largo lento, а потом и staccato, как определил их Аркадий Николаевич.

Наш танцор имел большой успех.

*Должен признаться, что сегодняшний урок убедил меня в том, что* тем­по-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее гувствование и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов.

Еще сильнее проявляется это влияние на эмоциональную память и на во­ображение при ритмических действиях под музыку. Правда, в эти моменты мы встречаемся не только с темпо-ритмом, как при стуках метронома, а и со звуком, с гармонией, с мелодией, которые всегда сильно волнуют нас.

Аркадий Николаевич попросил Ивана Платоновича сыграть что-ни- будь на рояле, а нам он предложил действовать под музыку. Мы должны были передавать своими движениями в соответствующем темпо-ритме то, о чем говорит музыка, что она внутренне подсказывает нашему воображе­нию. Это очень интересный опыт, и он увлек учеников.

Как приятно действовать под музыку в четком темпо-ритме!

Он создает внутри настроение, влияет на чувство.

Каждый из нас понимал темпо-ритм и музыку по-своему, по-разному, часто противоположно друг другу и тому, что хотел сказать в звуках сам игравший Иван Платонович. Но для нас самих наше понимание музыки было убедительно.

То мне казалось по отбиваемым в аккомпанементе тревожным ритмам, что кто-то скачет. Это черкес! Я в горах! Меня увезут в плен! Я бросился через мебель и стулья, которые исполняли роль камней, и спрятался за них, так как верил, что туда не проникнет конный.

К этому времени мелодия сделалась нежной, сентиментальной и под­сказывала мне новые ритмы и действия.

Это она, моя возлюбленная! Она мчится ко мне на свидание! Как мне стало стыдно своей трусости! Как я был рад и тронут стремительной по­спешностью моей возлюбленной! Эта стремительность говорила мне о ее любви. Но тут снова музыка сделалась зловещей. У меня в воображении и в сердце все сразу повернулось в мрачную сторону! В этих переменах иг­рал большую роль темпо-ритм в музыке.

Оказывается, гто он может подсказывать не только образы, но и целые сцены?!

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич вызвал всех учеников на сцену, велел за­вести три метронома, все в разных темпах, и предложил нам действовать на подмостках по собственному усмотрению.

Все разбились по группам, установили задачи, предлагаемые обстоя­тельства и начали действовать — одни по целым нотам, другие — по чет­вертным, третьи — по восьмым и пр.

Но Вельяминову сбивали чужие темпо-ритмы и ей хотелось, чтоб для всех была установлена одна скорость и размеренность.

— Зачем вам нужна эта солдатчина? — не понимал Аркадий Николае­вич. — В жизни, как и на сцене, у каждого свой темпо-ритм. Один же, об­щий для всех создается лишь случайно. Представьте себе, что вы находи­тесь в артистической уборной, в антракте перед последним актом спектак­ля. Первая группа, которая действует по ударам первого метронома, окон­чила свои роли и не спеша разгримировывается, чтоб уходить домой. Вто­рая же группа, которая будет действовать по другому, более быстрому ма­ленькому метроному, переодевается и перегримировывается для недоиг- ранного еще акта. Вы, Вельяминова, находитесь в этой группе и должны в десять минут перечесаться и надеть роскошный бальный туалет.

Наша красавица огородилась стульями и с воодушевлением принялась за привычное и любимое ею дело прихорашивания, забыв о чужих темпо- ритмах.

Вдруг Аркадий Николаевич пустил третий метроном в самом быстром темпе и вместе с Иваном Платоновичем стал играть в бешеном и путаном ритме. Они оправдывали его тем, что переодевание было особенно спешно, так как следующий акт начинался с их сцены. Кроме того, необходимые ча­сти костюмов были якобы разбросаны по всей комнате и их пришлось ис­кать среди груды платья, наваленного в беспорядке.

Новый темпо-ритм, дерзко контрастировавший с первыми двумя, ус­ложнил, запестрил и занервил сцену. Однако, несмотря на разнобой рит­мов, Вельяминова продолжала перечесываться, не обращая внимания на происходившее кругом.

* Почему же на этот раз никто вам не мешал? — спросил ее Аркадий Николаевич по окончании этюда.
* Не знаю, как сказать!.. — отвечала наша красавица. — Мне было не­когда!
* Вот именно! — схватился за ее ответ Торцов. — Раньше вы делали ритм ради ритма, а теперь вы продуктивно и целесообразно действовали в ритме и потому вам было «некогда» отвлекаться тем, что делают другие.

По поводу общего коллективного ритма Аркадий Николаевич говорил дальше так:

* Когда много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета в ансамблях, создается ус­ловный темпо-ритм. Сила его в стадности, в общей механической при- ученности.

Если не считать отдельных редких случаев, когда целая толпа захваче­на одним общим стремлением, такой темпо-ритм, один для всех, неприме­ним в нашем реальном искусстве, требующем всех оттенков подлинной жизни.

Мы боимся условности! Она тянет нас к представлению и к ремеслу. Мы пользуемся темпо-ритмом, но не одним для всех участвующих. Мы смешиваем самые разнообразные скорости и размеренности, которые в сво­ей совокупности создают темпо-ритм, блещущий всеми оттенками живой, подлинной, реальной жизни.

Разницу общего элементарного и более детального подхода к ритму я иллюстрирую так. Дети красят свои картинки основными тонами: траву и листья — зеленой краской, стволы — коричневой, землю — черной и не­бо — голубой. Это элементарно и условно. Подлинные же художники са­ми составляют свои краски из основных тонов. Синюю соединяют с жел­той для получения разных оттенков [зеленого]...

Этим они добиваются на полотнах своих картин самой разнообразной красочной гаммы всех тонов и оттенков.

Мы поступаем с темпо-ритмом, как художники с красками, и соединяем между собой самые разнообразные скорости и размеренности.

Далее Аркадий Николаевич объяснил нам, что разные ритмы и темпы встречаются одновременно не только у многих исполнителей в одной и той же сцене, но и в одном и том же человеке в одно и то же время.

В минуты определенных сильных решений, когда у человека или у героя пьесы нет никаких противоречий и сомнений, один темпо-ритм, охватываю­щий его, возможен и необходим. Но когда, как у Гамлета, в душе борются ре­шение с сомнением, одновременное соединение нескольких разных ритмов становится необходимым. В этих случаях несколько разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал. Это обост­ряет переживание, усиливает внутреннюю активность, дразнит чувство.

Я хотел проверить это и назначил себе два различных темпо-ритма: один очень быстрый, другой же, напротив, — медленный.

Как и гем оправдать такое соединение?

Вот тот немудреный вымысел, который пришел мне в голову.

Я — пьяный аптекарь, топчусь зря по комнате, сам того не сознавая, и взбалтываю лекарство в пузырьке. Выдумка дала мне возможность прибе­гать к самым неожиданным темпо-ритмам. Пьяная походка нетвердых ног оправдывала медленный темпо-ритм, а взбалтывание пузырька потребова­ло скорого и путаного темпо-ритма.

Сначала я выработал походку. Чтобы еще более замедлить ее ритм, при­шлось усилить опьянение. Мне почувствовалась правда в том, что я делал, и стало приятно на душе и в теле.

Потом я выработал движения рук при взбалтывании лекарства в пу­зырьке. Чтоб оправдать скорый ритм, мне захотелось делать самые бес­смысленные, путаные движения, которые хорошо соответствовали изобра­жаемому состоянию.

Таким образом, оба противоположных друг другу ритма соединились и слились сами собой. Теперь игра пьяного забавляла меня, а отклики зри­тельного зала подзуживали.

Следующее упражнение должно было соединить в одном человеке це­лых три самых разнообразных темпа, по трем метрономам, с разными тре­мя ритмами.

Для оправдания их был придуман такой вымысел:

Я — актер, готовлюсь к спектаклю, повторяю стихи и произношу их медленно, с расстановкой, в темпе первого метронома. При этом от волне­ния я топчусь по уборной в темпе второго метронома и одновременно с этим торопливо одеваюсь, завязываю галстук и пр. по самому скорому темпу третьего метронома.

Для организации разных темпо-ритмов и действий я поступил, как и раньше, то есть сначала соединил два действия и темпо-ритма: одева­ние и хождение. Привыкнув и доведя их до механической приученности, я ввел третье действие в новом темпо-ритме: произнесение стихов.

Следующее упражнение оказалось еще труднее.

* Допустим, что вы играете роль Эсмеральды, которую ведут на казнь, — объяснял Аркадий Николаевич Вельяминовой. — Процессия движется медленно под зловещие звуки барабанного боя, а внутри у при­говоренной к смерти бешено бьется и мечется сердце, почуявшее свои по­следние минуты. Одновременно с этим несчастная преступница произно­сит в новом, третьем темпо-ритме слова молитвы о сохранении ей жизни, а руки растирают область сердца — медленно, в новом, четвертом темпо- ритме.

От трудности задачи Вельяминова схватилась руками за голову. Арка­дий Николаевич испугался и поспешил ее успокоить.

* Придет время, когда в такие моменты вы будете хвататься не за го­лову, а за самый ритм, как за якорь спасения. Пока же будем брать задачи полегче.

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич заставил нас повторить в ритме и темпе все упражнения, проделанные на последнем уроке, но только не с подска­зом метронома, как раньше, а, так сказать, «всухую», со своим собственным «метрономом», или, иначе говоря, с внутренним, мысленным счетом.

Каждый должен был выбрать для себя по желанию ту или иную ско­рость, ту или иную размеренность, держать их в себе и сообразно с ними действовать так, чтоб сильные моменты движения совпадали с ударами мнимого внутреннего метронома.

Возникает вопрос: по какой же линии идти в поисках сильных моментов ритма — по внутренней или по внешней? По линии ли видений и вообра­жаемых предлагаемых обстоятельств, по линии ли общения, лучеиспуска­ния и пр.? Как уловить и как зафиксировать ударные моменты? Нелегко схватить их во внутреннем действии, при полном внешнем физическом бездействии. Я стал следить за мыслью, за хотениями и стремлениями, но ничего не мог понять.

Потом я стал прислушиваться к биению сердца и к пульсу. Но и это ни­чего не определяло. Где же находится во мне мой «мнимый метроном» и в каком месте моего организма должен происходить процесс отбивания ударов темпо-ритма?

То мне казалось, что это делается где-то в голове, то в пальцах рук. Бо­ясь, что их движение заметно, я передал его пальцам ног. Но шевеление их тоже привлекало внимание, и я прекратил движение. Тогда оно само пере­далось какому-то мускулу в корне языка. Но это мешало говорить.

Так, перелетая с одного места на другое, темпо-ритм жил внутри меня и проявлялся тем или другим физическим способом. Я сказал об этом Ар­кадию Николаевичу. Он поморщился, пожал плечами и заметил:

— физические движения легче уловимы и более ощутимы, поэтому к ним и прибегают так охотно. Когда интуиция дремлет и надо ее будить, пусть тем или иным способом физически отбивается темпо-ритм. Если это помогает, то допускается лишь в отдельные моменты ради возбужде­ния и поддержания неустойчивого ритма. Скрепя сердце приходится [с этим] мириться, но как постоянную, законную меру такой прием одоб­рить нельзя.

Поэтому скорее после отбивания темпо-ритма спешите оправдать его вымыслом воображения и предлагаемыми обстоятельствами.

Пусть они, а не нога или рука поддерживают в вас правильную ско­рость и размеренность. Временами, когда вам опять почудится, что внут­ренний темпо-ритм колеблется, если необходимо, помогите себе извне, фи­зически. Но допускайте это лишь на минуту.

Со временем, когда ваше чувство темпа и ритма окрепнет, вы сами от­кажетесь от этого грубого приема и замените его более тонким, мысленным счетом.

То, о чем говорил Аркадий Николаевич, чрезвычайно важно, и я дол­жен был понять смысл приема до конца, на собственном ощущении.

Аркадий Николаевич внял моей мольбе и предложил выполнить такую задачу: при очень скором, путаном, тревожном внутреннем темпо-ритме он приказал мне внешне казаться совершенно спокойным и даже ленивым.

Прежде всего я определил себе как внешние, так и внутренние скорости и размеренности и закрепил их невидимым нажимом то пальцев рук, то пальцев ног.

Наладив таким образом скорость и размеренность, я поспешил закре­пить и оправдать их вымыслом воображения, предлагаемыми обстоятельст­вами и задал себе такой вопрос: при каких обстоятельствах мог бы внутри меня создаться самый скорый, взволнованный темпо-ритм?

После долгих исканий я решил, что это могло бы произойти после со­вершения какого-нибудь ужасного преступления, которое неожиданно камнем навалилось бы на мою душу. Когда я представлял себе такого рода ужасы, мне померещилась картина убийства Малолетковой, которое я буд­то бы совершил из ревности. Ее безжизненное тело валялось на полу, лицо казалось восковым, на светлом платье выделялось огромное красное пятно. Эти представления взволновали меня, и мне показалось, что внутренний ритм оправдан, зафиксирован вымыслом и предлагаемым обстоятельством.

Переходя к внешнему, спокойно-ленивому темпо-ритму, я опять пред­варительно тоже отчеканил его нажимами пальцев рук, а потом поспешил оправдать и зафиксировать найденный темпо-ритм новым вымыслом вооб­ражения. Для этого я задал себе вопрос: что бы я делал сейчас, на уроке, среди товарищей-учеников, лицом к лицу с Аркадием Николаевичем и Иваном Платоновичем, если б страшный вымысел был действительнос­тью? Пришлось бы представиться не только спокойным, но даже беспеч­ным, ленивым. Я не сразу нашел в себе приспособление, которое искал, и не знал, что отвечать. Во мне уже появилась потребность избегать чужих глаз и не показывать свои. От такой задачи темпо-ритмы обострились. Чем больше я хотел казаться спокойным, тем сильнее беспокоился внутри. По­верив такому вымыслу, я стал еще сильнее волноваться.

Потом я стал думать о всех предлагаемых обстоятельствах: как я буду говорить с товарищами и с Аркадием Николаевичем после урока. Знают ли они о случившемся? Что отвечать? Куда смотреть, когда начнут со мной говорить о несчастье? А после урока куда идти? Туда? Чтоб увидеть свою жертву в гробу?!

Чем больше я разбирал создавшееся после катастрофы положение, тем сильнее волновался, тем больше выдавал себя, тем старательнее притворял­ся беспечным.

Так сами собой создавались оба ритма: внутренний — скорый и внеш­ний — насильственно медленный. В этом соединении двух крайностей мне чувствовалась правда, и она меня еще сильнее волновала.

Теперь, попав на линию оправданных предлагаемых обстоятельств, сквозного действия и подтекста, я уже не думал больше о счете, о темпе и ритме, а естественно переживал в установленном темпо-ритме. Это под­твердилось тем, что Аркадий Николаевич почувствовал, что происходило у меня внутри, хотя я и не показывал, а, напротив, скрывал то, что чувст­вовал.

Торцов понял, что я умышленно не показывал своих глаз, что они меня выдавали, что я все время незаметно, под разными предлогами, переводил взор с одного предмета на другой, как бы интересуясь ими, и пристально разглядывал их.

— Неспокойным спокойствием вы больше всего выдавали свое состо­яние и внутреннее возбуждение, — сказал он. — Вы сами не замечали, как против воли движения ваших глаз, повороты головы, шеи производились в тревожном темпо-ритме вашего внутреннего состояния. Вы выдавали себя тем, что жили не в покойном, ленивом, а в быстром, нервном темпо- ритме, который усиленно хотели скрыть от нас. Однако через секунду вы ловили себя, пугались, оглядывали нас, чтоб понять, не заметили ли мы того, что нам не нужно знать. Потом вы снова налаживали свои деланно спокойные приспособления. Когда вы вынимали платок, когда вы при­вставали и поправлялись, чтобы якобы удобнее усесться, я отлично пони­мал, что это делалось для маскировки вашей внутренней тревоги. Вы за­тушевывали этим ваши невольные постоянные застывания в неподвижно­сти, ваши отвлечения внимания от того, что было кругом, на то, что вас внутри волновало. Вот эта кажущаяся невозмутимость, поминутно пре­рываемая внутренней тревогой, больше всего выдавала вас. Так постоян­но бывает в жизни при большом внутреннем скрываемом волнении. Тог­да тоже человек сидит неподвижно, в быстром, нервном темпо-ритме, по­груженный в думы, взволнованный своим чувством, которое он должен почему-либо скрывать. Окликните его неожиданно и вы увидите, что он встрепенется, вскочит и пойдет к вам в первые секунды по скорому рит­му, которым внутренне жил и который скрывал от других. Но на вторую же секунду он спохватится, замедлит движение, походку и притворится внешне спокойным.

Если же ему не для чего скрывать свое взволнованное состояние, то он будет продолжать двигаться и ходить в скором темпо-ритме своего взбудо­раженного состояния.

Нередко целые пьесы, целые роли протекают при сочетании нескольких противоположных темпо-ритмов. Многие пьесы и роли Чехова построены на этом: дядя Ваня, Астров, Соня, три сестры и другие почти все время внешне спокойны при беспокойном, трепещущем внутреннем состоянии.

Поняв, что мои медленные движения при быстром внутреннем темпо- ритме лучше всего передают то состояние, которое мне нужно, я стал зло­употреблять движениями и поворотами. Но Аркадий Николаевич меня ос­тановил.

* Мы, смотрящие, судим о состоянии другого человека прежде всего по тому, что сами видим. Конечно, при несдержанности физических дви­жений прежде всего они бросаются в глаза. Если эти движения спокойны, медленны, значит, мы решаем, что человек в хорошем состоянии. Вот если мы сильнее приглядимся к вам, к вашим глазам и, так сказать, причувству- емся к вашим переживаниям, тогда мы поймем внутреннюю [тревогу], ко­торую вы от нас скрываете. Значит, в приведенных случаях надо уметь по­казывать свои глаза всей тысячной толпе. Это не простое дело. Оно требу­ет уменья, выдержки. В обстановке спектакля, на огромном пространстве сцены нелегко увидать из зрительного зала две маленькие точки глаз. Для этого нужна довольно большая продолжительность, неподвижность того, на кого смотрят. Поэтому хоть повороты и движения допустимы, но надо пользоваться ими в меру при игре, основанной на глазах и мимике. Надо действовать так, чтоб можно было видеть ваши глаза.

После меня Говорков с Вельяминовой играли придуманную ими сцену допроса жены ревнующим ее мужем. Прежде чем обвинять, надо было ули­чить. И в этом положении нужно было спокойствие, хитрое маскирование внутреннего состояния, показывание глаз.

Аркадий Николаевич сказал Говоркову:

* Вы совершенно спокойны и не стараетесь скрывать внутреннего вол­нения, потому что его у вас нет, потому что вам нечего скрывать. Названов был сильно взволнован и потому ему было что скрывать. В нем одновре­менно жили два темпо-ритма: внутренний и внешний. Он просто сидел, ничего не делал, и это волновало. Вы же просто сидели, и это не волновало, потому что при сложном, раздвоенном состоянии, которое вы изображали, у вас были не два, а один темпо-ритм — спокойный, который и дал сцене неверный тон семейной, мирной, дружной беседы.

Повторяю, при сложных состояниях с противоречивыми внутренними линиями и течениями нельзя обойтись одним-единственным темпо-рит­мом. Необходимо совмещение нескольких.

*19.. г.*

* До сих пор мы говорили о темпо-ритме отдельных групп, лиц, мо­ментов, сцен. Но и целые пьесы, спектакли имеют свои темпо-ритмы, — объяснял сегодня Аркадий Николаевич.
* Значит ли это, что однажды налаженная скорость и размеренность должны бессменно держаться весь вечер? Конечно, нет! Темпо-ритм пьесы и спектакля это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разно­образных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически со­единенных в одно большое целое.

Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, ве­личавое, либо легкое, веселое настроение. В одних спектаклях больше пер­вых, в других больше вторых темпо-ритмов. Которых больше, те и дают об­щий тон всему спектаклю.

Значение темпо-ритма для всего спектакля огромно. Нередко прекрас­ная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная, не имеет успеха, потому что она исполняется в чрезмерно замедленном или несоответственно быстром темпе. В самом деле, попробуйте-ка сыграть трагедию в темпе водевиля, а водевиль — в темпе трагедии!

Нередко средняя по качеству пьеса, при средней постановке и исполне­нии, переданная в крепком, веселом темпе, имеет успех, так как произво­дит бодрое впечатление.

Нужно ли доказывать, что психотехнические приемы по установлению правильного темпо-ритма целой пьесы и роли оказали бы нам в этом слож­ном и трудноуловимом процессе большую помощь.

Но никакими психотехническими приемами в этой области мы не рас­полагаем и потому вот что происходит в действительности, на практике.

Темпо-ритм драматического спектакля создается по большей части слу- гайно, сам собой. Если актер по той или другой причине правильно почув­ствует пьесу и роль, если он в хорошем настроении, если зритель отзывчив, то правильное переживание, а за ним и верный темпо-ритм устанавливают­ся сами собой. Когда этого не случается, мы оказываемся беспомощными. Будь у нас соответствующая психотехника, мы бы с ее помощью создавали и оправдывали сначала внешний, а потом и внутренний темпо-ритм. Через них оживало бы и само чувство.

Счастливые музыканты, певцы и танцоры! у них есть метроном, дири­жер, хормейстер, регент!

У них вопрос темпо-ритма разработан и его исключительное значение в творчестве осознано. Верность их музыкального исполнения до некото­рой степени гарантирована и зафиксирована в смысле его правильной ско­рости и размеренности. Последние записываются в нотах и постоянно ре­гулируются дирижером.

У нас не то. Лишь в стихотворной форме хорошо изучен размер. Но в остальном у нас нет ни законов, ни метронома, ни нот, ни напечатан­ной партитуры, ни дирижера, как в музыке. Вот почему одна и та же пьеса в разные дни исполняется в различных темпах и ритмах.

Нам, драматическим артистам, неоткуда ждать помощи на сцене в обла­сти темпо-ритма. А как эта помощь нам необходима!

Вот, например, допустим, что артист перед спектаклем получил тревож­ное известие, отчего его темпо-ритм данного, сегодняшнего вечера повы­сился. В таком повышенном состоянии он и выходит на сцену. В один из следующих дней того же актера обокрали воры и это привело беднягу в пол­ное отчаяние. Его темпо-ритм понижается как в жизни, так и на сцене.

Таким образом, спектакль становится в зависимость от дежурного жиз­ненного случая, а не от психотехники нашего искусства.

Допустим, далее, что артист, как умеет, успокаивает или, напротив, оживляет себя при выходе на сцену и доводит свой темпо-ритм с № 50 до № 100 по метроному. Артист доволен и воображает, что достиг того, что нуж­но. Но на самом деле он далек от верного темпо-ритма пьесы, которая требу­ет, допустим, № 200. Ошибка влияет и на предлагаемые обстоятельства, и на творческую задачу, на ее выполнение. Но самое важное в том, что неправиль­ный темпо-ритм отражается на самом чувствовании и на переживании.

Такие несоответствия темпо-ритма актера и его роли постоянно встре­чаются на сцене.

Вот, например.

Вспомните ваше самочувствие, когда вы стояли на показном спектакле, перед черной дырой портала и перед зрительным залом, который казался вам наполненным большой толпой.

Продирижируйте мне ваш темпо-ритм в ту минуту.

Мы выполнили приказание, причем у меня едва хватило проворства рук, чтоб надлежащим образом передать все тридцать вторые ноты с точ­ками, с триолями и синкопами, которые передавали темпо-ритм памятного мне спектакля.

Торцов определил скорость моего дирижирования номером двухсотым по метроному.

После этого он приказал нам вспомнить самые покойные, скучные ми­нуты своей жизни и продирижировать их темпо-ритм.

Я подумал о Нижнем Новгороде и продирижировал то, что мне почув­ствовалось.

Торцов определил мой темп № 20 по метроному.

* Теперь представьте себе, что вы играете роль Подколесина в «Же­нитьбе» Гоголя, для которой вам нужна скорость № 20, а у вас, у актера, пе­ред поднятием занавеса темп № 200. Как совместить состояние человека с требованиями роли?! Допустим, что вам удается успокоить себя наполо­вину и довести внутренний темп до № 100. Вам покажется, что это много, но на самом деле это недостаточно, так как роль Подколесина требует толь­ко темпа № 20. Как примирить такое несоответствие? Как исправить ошибку при отсутствии метронома?

Лучший выход из положения — научиться чувствовать темпо-ритм так, как его чувствуют хорошие музыканты и дирижеры оркестра. Назовите им номер скорости по метроному, и они тотчас же продирижируют его по памя­ти. Если б была такая драматическая труппа актеров с абсолютным чувством темпо-ритма!! Чего бы можно было добиться от нее! — вздыхал Торцов.

* Чего же именно? — спрашивали мы.
* А вот чего, — объявил он.

Недавно я ставил оперу и в ней народную «хоровую» большую сцену. Там участвовали не только певцы и хористы, но и простые сотрудники и более или менее опытные статисты. Все они подготовлены в области тем- по-ритма. Если сравнить в отдельности каждого артиста, сотрудника и ста­тиста с нашим персоналом труппы, то ни один из участников оперы не смо­жет тягаться по качеству с драматическими исполнителями. Настолько первые ниже вторых. Тем не менее должен сознаться, что в результате оперные превзошли нас, более сильных, чем они, соперников, несмотря да­же на то, что у них было несравненно меньше репетиций, чем делаем их мы в драматическом театре.

Оперная народная сцена получилась в нашем драматическом смысле та­кая, какой мне ни разу не удавалось достигнуть в нашем театре, при не­сравненно лучшем составе и при более тщательной срепетовке1.

В чем же секрет?

Темпо-ритм скрасил, сгладил, придал стройность, слаженность недоде­ланной сцене.

Темпо-ритм придал игре артистов великолепную четкость, плавность, законченность, пластичность и гармонию.

Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехни­ке, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли.

Мы деликатно заметили Аркадию Николаевичу, что его мечта о труппе актеров с абсолютным чувством темпо-ритма едва ли осуществима.

* Хорошо, я пойду на уступки! — решил Торцов. — Если нельзя рас­считывать на всех, то пусть лишь некоторые из труппы разовьют в себе темпо-ритм. Мы часто слышим за кулисами такие разговоры: «За сего­дняшний спектакль можно не бояться, потому что играют такие-то или та- кой-то крепкие артисты». Что это значит? То, что один-два человека могут повести за собой всех исполнителей и всю пьесу. Так и было встарь.

Предание говорит о том, что наши великие предшественники Щепкин, Садовский, Шумский, Самарин всегда приходили на сцену заблаговремен­но до выхода, чтоб успеть прислушаться к тому, в каком темпе идет спек­такль. Вот одна из причин, почему они всегда приносили с собой на подмо­стки жизнь, правду и верную ноту пьесы и роли.

Нет сомнения, что это достигалось не только тем, что великие артис­ты добросовестно готовились к своему выходу, но и тем, что они были, сознательно или интуитивно, чутки к темпо-ритму и по-своему хорошо знали его. По-видимому, в их памяти хранились представления о скоро­стях, медленности, размеренности действия каждой сцены и всей пьесы в целом.

Или, может быть, они каждый раз вновь находили темпо-ритм, подолгу сидя за кулисами перед выходом на подмостки, прислушиваясь и пригля­дываясь к тому, что делалось на сцене. Они подводили себя к верному тем­по-ритму интуицией или, может быть, какими-то своими ходами, о кото­рых, к сожалению, мы теперь ничего не знаем.

Постарайтесь и вы стать именно такими артистами-коноводами в обла­сти темпо-ритма.

* В чем же заключается эта психотехника по созданию темпо-ритма всей пьесы и роли? На чем она основана? — допытывался я.
* Темпо-ритм всей пьесы — это темпо-ритм ее сквозного действия и под­текста. А вы знаете, что при сквозном действии нужны две перспективы про­изведения — артиста и роли. Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного со­отношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы.
* Нипочем без дирижера не сможем! — глубокомысленно решил Вьюнцов.
* Иван Платонович придумает нам что-нибудь взамен дирижера, — шутил Торцов, уходя из класса.

*19.. г.*

Сегодня, как и всегда, я пришел в класс заблаговременно. Сцена была уже освещена и занавес раздвинут, а на подмостках электротехники и Иван Платонович без сюртука и жилетки спешно готовили новый трюк.

Я предложил свои услуги. Это заставило Ивана Платоновича раньше времени открыть мне секрет.

Оказывается, что наш затейник и изобретатель уже придумал «электри­ческого дирижера для драмы». Вот в чем заключалось его изобретение, ко­торое он осуществлял пока начерно, в самом грубом виде. Представьте се­бе, что у суфлера в будке, невидимо для зрителей, но видимо для артистов на сцене, устроен небольшой аппарат, в котором бесшумно мигают две лам­почки, заменяющие маятник и стук метронома. Этот аппарат пускается в ход суфлером. В его экземпляре помечены установившиеся на репетици­ях правильные темпы и номера скорости каждого важного куска пьесы. С помощью нажатия кнопок на распределительной дощечке, которая нахо­дится рядом с суфлером, последний пускает в ход «электрического дириже­ра», напоминающего актерам об установленных скоростях. Когда нужно, суфлер останавливает аппарат2.

Аркадий Николаевич заинтересовался выдумкой Рахманова и вместе с ним пробовал играть разные сцены, в то время как электротехник наобум ручным, грубым способом назначал первый попавшийся темп. Оба артиста прекрасно владеют темпо-ритмом, и в то же время они обладают хорошим, гибким, подвижным воображением, способным оправдать любой ритм. Спорить было нельзя, потому что оба мастера собственным примером дока­зали целесообразность электрического дирижера на сцене.

Вслед за ними мы с Пашей и другие ученики делали целый ряд проб. Лишь случайно у нас выходили совпадения, в остальное же время мы ока­зались несостоятельными.

* Вывод просится сам собой, — сказал Аркадий Николаевич. — Элект­рический дирижер — хороший помощник артистам и может стать регуля­тором спектакля. Электрический дирижер возможен и применим на прак­тике, но только при наличии всех или некоторых хорошо подготовленных в темпо-ритме артистов.

Их, к сожалению, за ничтожным исключением, еще нет в нашем искусстве.

Мало того, нет даже сознания важности темпа и ритма в драме. Тем бо­лее необходимо обратить особое внимание на предстоящие занятия по тем- по-ритму!

Конец урока превратился в общую беседу. Многие из нас предлагали свои проекты для замены дирижеров в наших спектаклях.

В этой части урока заслуживает внимания одно замечание Аркадия Ни­колаевича.

По его мнению, до начала и в антрактах спектакля артистам надо схо­диться и проделывать под музыку ряд упражнений, которые вводили бы их в волны темпо-ритма.

* В чем заключаются эти упражнения? — интересовались мы.
* Не торопитесь! — остановил нас Аркадий Николаевич. — Прежде чем говорить о них, проделайте ряд других элементарных упражнений.
* А они в чем заключаются? — допытывались ученики.
* Об этом в следующий раз! — объявил Аркадий Николаевич и вышел из класса.

*19.. г.*

* Здравствуйте! С добрым темпо-ритмом! — приветствовал нас Арка­дий Николаевич, войдя сегодня в класс. — Чему вы удивляетесь? — спро­сил он, заметив наше недоумение. — По-моему, гораздо правильнее ска­зать: «с добрым темпом или ритмом», чем, например, «с добрым здоровьем». Как может наше здоровье быть добрым или злым? Тогда как темп или ритм могут быть добрыми, и это лучше всего свидетельствует о хорошем состоя­нии нашего здоровья. Вот почему я желаю вам на сегодня доброго ритма и темпа, иначе говоря — здоровья.

Нет, серьезно, в каком темпо-ритме вы сейчас находитесь?

* Не знаю, право, — сказал Шустов.
* А вы? — обратился Аркадий Николаевич к Пущину.
* Не разумею, — проболтал он.
* А вы? — спросил Торцов меня и всех других по порядку.

Никто не сказал ничего определенного.

* Вот так компания подобралась! — разыграл сильное удивление Арка­дий Николаевич. — В первый раз в жизни встречаю таких. Никто не чув­ствует ни ритма, ни темпа своей жизни. А между тем, казалось бы, каждый человек должен ощущать скорость и ту или другую размеренность своих движений, действий, чувствований, мышления, дыхания, пульсации кро­ви, биение сердца, общего состояния.
* Да-а! Это-то, конечно, мы чувствуем. Но вот что непонятно: какие моменты надо брать для наблюдения? Те ли, в которые я думаю о приятной перспективе сегодняшнего вечера, вызывающие бодрый темпо-ритм, или другие минуты, когда я сомневаюсь, не верю в радостную перспективу дня, или живу скучными настроениями данного момента, отчего мой темпо- ритм понижается.
* Продирижируйте мне как ту, так и другую скорости, — предложил Аркадий Николаевич. — У вас образуется переменный ритм. Им вы и жи­вете теперь. Пусть вы ошибаетесь. Не беда! Важно, что вы своими поиска­ми темпо-ритма вскрываете внутри себя чувство.
* А сегодня утром в каком темпо-ритме вы проснулись? — снова до­прашивал нас Аркадий Николаевич.

Ученики нахмурили брови и отнеслись к вопросу чрезвычайно глубоко­мысленно.

* Да неужели же вам нужно так сильно напрягать себя, чтоб ответить на мой вопрос? — удивился Аркадий Николаевич. — Ощущение темпо- ритма у нас всегда тут, так сказать, под рукой. Общее приблизительное представление о каждом пережитом нами моменте мы всегда более или ме­нее знаем, помним.

Я мысленно представил себе предлагаемые обстоятельства сегодняшне­го утра и вспомнил, что оно было хлопотливое. Я опаздывал в школу, надо было побриться, пришли деньги по почте, несколько раз вызывали к теле­фону. Отсюда суетливый, быстрый темпо-ритм, который я продирижиро­вал и которым я вновь зажил.

После небольшого перерыва Торцов придумал такую игру: он продири­жировал нам довольно скорый и путаный темпо-ритм.

Мы неоднократно простукали этот темпо-ритм для себя, чтоб лучше вслушаться и усвоить его.

* Теперь, — приказал Аркадий Николаевич, — решите, при каких предлагаемых обстоятельствах и переживаниях мог бы создаваться в вас та­кой же ритм?

Чтобы выполнить задачу, нужно было придумать соответствующий вы­мысел воображения (магическое «если б», предлагаемые обстоятельства). В свою очередь, чтоб сдвинуть с мертвой точки свое воображение, при­шлось, как полагается, задавать себе ряд вопросов: где, когда, для гего, погему я сижу здесь? Кто эти окружающие меня люди? Выяснилось, что я нахожусь в больнице на приеме у хирурга и что сейчас решится моя участь: или я се­рьезно болен и мне предстоит операция, а после нее, может быть, и смерть, или же я здоров и скоро уйду отсюда, как пришел. Вымысел подействовал, и я заволновался от сделанного предположения гораздо больше, чем того требовал указанный мне темпо-ритм.

Пришлось смягчить вымысел, и я очутился не у воображаемого хирур­га, а у дантиста, в ожидании выдергивания зуба.

Но и это оказалось слишком сильно для назначенного темпо-ритма. Пришлось мысленно переселиться к ушному доктору, который должен был лишь продуть мне ухо. Этот вымысел больше всего подошел к заданному мне темпо-ритму.

* Итак, — резюмировал Торцов, — в первой половине урока вы при­слушивались к своему внутреннему переживанию и внешне выявляли его темпо-ритм с помощью дирижирования. Сейчас же вы взяли чужой темпо- ритм и оживили его своим вымыслом и переживанием. Таким образом, от гувства к темпо-ритму и, наоборот, от темпо-ритма к гувству.

Артист должен владеть технически как тем, так и другим подходом.

В конце прошлого урока вы интересовались упражнениями по выработ­ке в себе темпо-ритма.

*Сегодня я указываю вам* два главных пути, которыми следует руководиться при выборе упражнений.

* А где же взять самые упражнения? — допытывался я.
* Вспомните все проделанные раньше опыты. Во всех них необходим и темп и ритм.

В результате у вас получится достаточный материал для «тренинга и муштры».

Как видите, сегодня я ответил на ваш вопрос, оставшийся в прошлый раз неразрешенным, — сказал мне Аркадий Николаевич, уходя из класса.

*19.. г.*

— Согласно намегенному плану ми снагала проследили, как темпо-ритм дейст­вия непосредственно влияет на наше гувство*, — вспоминал Аркадий Николаевич пройденное на предыдущих уроках.*

Теперь произведем такую же проверку с темпо-ритмом реги.

*Если и в этой области результаты воздействия на чувство окажутся та­кими же или еще более сильными, чем в области действия, то* ваша психотех­ника обогатится новим весьма важним орудием воздействия внешнего на внутреннее, то есть темпо-ритма реги на гувство.

Начну с того, что звуки голоса, речь являются отличным материалом для передачи и для выявления темпо-ритма внутреннего подтекста и внешне­го текста. Как уже было сказано мною раньше, «в процессе речи текущее время заполняется произнесением звуков самых разнообразных продолжи- тельностей, с перерывами между ними». Или, иначе говоря, линия слов протекает во времени, а это время делится звуками букв, слогов и слов на ритмигеские гасти и группи.

Природа одних букв, слогов и слов требует обрывистого произноше­ния, наподобие восьмых или шестнадцатых нот в музыке; другие же звуки должны передаваться более растянуто, увесисто, как целые или полуноты. Рядом с этим одни буквы и слоги получают более сильную или слабую ритмическую акцентуацию; третьи, напротив, совершенно лишены ее, четвертые, пятые и т. д. соединены наподобие дуолей и три­олей и пр. и пр.

В свою очередь эти речевые звуки прослаиваются паузами и люфт-пау- зами самых разнообразных длительностей. Все это речевой материал, рече­вые возможности, с помощью которых создается бесконечно разнообраз­ный темпо-ритм речи. С помощью всех этих возможностей артист выраба­тывает в себе размеренную речь. Она нужна на сцене как при словесной пе­редаче возвышенных переживаний трагедии, так и веселых, бодрых наст­роений комедии.

Для создания темпо-ритма речи необходимы не только деления време­ни на звуковые части, но и счет, создающий регевие такти.

В области действия их воспроизводили метроном и звонок. Чем мы за­меним их в области слова? С чем будут совпадать отдельные моменты, те или иные буквы и слоги слов текста? Приходится прибегнуть вместо ме­тронома к мысленному просчету и постоянно, инстинктивно прислуши­ваться к его темпо-ритму.

Размеренная, звучная, слиянная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой.

Буквы, слоги и слова — это музыкальные ноты в речи, из которых созда­ются такты, арии и целые симфонии. Недаром же хорошую речь называют музыкальной.

От такой звучной, размеренной речи сила воздействия слова увеличи­вается.

В речи, как и в музыке, далеко не все равно говорить по целым нотам, по четвертным, по восьмым, по шестнадцатым или по квадриолям, триолям и пр. Большая разница сказать размеренно, плавно и спокойно по целым и полунотам:

«Я пришел сюда (пауза), долго ждал (пауза), не дождался (пауза) и ушёл», или сказать то же самое с другой длительностью и размереннос­тью: по восьмым, шестнадцатым, квадриолям и со всевозможными паузами разных длительностей:

«Я.... пришел сюда.... долго ждал.... не дождался.... и ушел....»

В первом случае — спокойствие, во втором — нервность, возбужден­ность.

Это хорошо знают талантливые певцы «милостию божией». Они боят­ся грешить против ритма и потому, если в нотах написаны три четверт­ных, то подлинный певец даст именно три таких звука одинаковой дли­тельности. Если же у композитора целая нота, то подлинный певец додер­жит ее до самого конца. Когда по музыке нужны триоли или синкопы, то подлинный певец передает их так, как того требует математика ритма и музыки. Эта точность производит неотразимое воздействие. Искусство требует порядка, дисциплины, точности и законченности. И даже в тех случаях, когда нужно музыкально передать аритмию, то и для нее необхо­дима ясная, четкая законченность. И хаос и беспорядок имеют свои темпо- ритмы.

Все сказанное о музыке и о певцах в равной мере относится и к нам, дра­матическим артистам. Но существует великое множество не подлинных певцов, а просто поющих людей, с голосами и без них. Они с необыкновен­ной легкостью подменяют восьмые — шестнадцатыми, четвертные — полу­нотами, три ровные восьмые сливают в одну и т. д.

В результате их пение лишается необходимой для музыки точности, дисциплины, организованности, законченности и становится беспорядоч­ным, смазанным, хаотичным. Оно перестает быть музыкой и превращается в простой показ голоса.

То же самое происходит и в речи.

Вот, например, у актеров типа Веселовского существует путаный ритм в речи. Он меняется не только на протяжении нескольких предложений, но даже в одной и той же фразе. Нередко одна половина предложения про­износится в замедленном, другая — в сильно ускоренном темпе. Так, на­пример, допустим, фраза: «Почтенные знатнейшие синьоры», произносит­ся медленно и торжественно, а следующие слова: «и добрые начальники мои», вдруг после длинной паузы проговариваются очень быстро. Даже в отдельных словах замечается такое же явление. Например, слово «непре­менно» в первой своей половине произносится скороговоркой, а оканчива­ется затяжкой для большей убедительности: «непре....м..е..нн..оо..» или «нн..е...пре..менно».

У многих актеров, небрежных к языку и невнимательных к слову, бла­годаря бессмысленной торопливости речи просыпание концов доходит до полного недоговаривания и обрывания слов и фраз.

Переменный темпо-ритм еще ярче сказывается у актеров, принадлежа­щих к некоторым народностям.

В правильной и красивой речи не должно быть всех этих явлений, если не считать исключительных случаев, когда переменный темпо-ритм допус­кается умышленно, ради характерности роли. Само собой понятно, что пе­рерывы в словах должны соответствовать скорости или медленности речи с сохранением в них того же темпо-ритма. При быстром разговоре или чте­нии остановки короче, при медленном — длиннее.

Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее плавность, медленная, звугная слиянность, а с другой стороны — быстрота, легкое, геткое и геканное произнесение слов. В самом деле, редко приходится слышать на русской сцене медленную, звуч­ную, слиянную или по-настоящему скорую, легкую речь. В подавляющем большинстве случаев только паузы долги, а слова между ними проговари­ваются быстро.

Но для торжественной, медленной речи прежде всего надо, чтоб не мол­чание, а звуковая кантилена слов безостановочно тянулась и пела.

Очень медленное чтение под метроном при соблюдении слиянности слов и речевых тактов, при хорошем внутреннем оправдании поможет вам выработать медленную, плавную речь.

Еще реже приходится слышать на сцене хорошую скороговорку, выдер­жанную в темпе, четкую по ритму, ясную по дикции, по произношению и по передаче мысли. Мы не умеем, наподобие французских и итальянских актеров, блеснуть своей быстрой речью. Она у нас выходит не четкой, а смазанной, тяжелой, путаной. Это не скороговорка, а болтание, выплевы­вание или просыпание слов. Скороговорку надо вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. От долгого и многократного по­вторения одних и тех же слов речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обойтись без скороговорок. Итак, не берите примера с пло­хих певцов, не нарушайте ритма речи. Берите за образец подлинных пев­цов и заимствуйте для своей речи их четкость, правильную размеренность и дисциплину в речи.

Передавайте правильно длительность букв, слогов, слов, остроту ритма при сочетании их звуковых частиц, образуйте из фраз речевые такты, регу­лируйте ритмическое соотношение целых фраз между собой, любите пра­вильные и четкие акцентуации, типичные для переживаемых чувств, стра­сти или для создаваемого образа.

Четкий ритм речи помогает четкому и ритмичному переживанию и, на­оборот, ритм переживания — четкой речи. Конечно, все это помогает, если эта четкость хорошо оправдана изнутри предлагаемыми обстоятельствами или магическим «если б».

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич велел завести большой метроном и уста­новил его на медленный темп. Иван Платонович, как всегда, отмечал звон­ком такты.

Потом завели один малый метроном, указывавший ритм речи.

Аркадий Николаевич предложил мне говорить под их аккомпанемент.

* Что говорить? — не понимал я.
* Что хотите! — отвечал он. — Расскажите нам случай из вашей жизни или что вы делали вчера, или о чем думали сегодня.

Я стал вспоминать и рассказывать то, что видел накануне в кино. Ме­трономы тем временем отбивали удары, а звонок звонил, но это не имело никакого отношения к моим словам. Механизм работал сам по себе, а я го­ворил сам по себе.

Аркадий Николаевич рассмеялся и заметил:

* На нашем жаргоне это называется «музыка играет, штандарт скачет»3.
* Неудивительно, потому что мне неясно, как говорить под метроном! — нервничал и оправдывался я.
* Можно петь, произносить стихи в темп и в такт, стараясь, чтоб цезу­ра и скандирование совпадали с известными моментами ударов механиз­мов. Но как проделать то же самое с прозой? В каких местах должно проис­ходить это совпадение, мне непонятно, — жаловался я.

И в самом деле, то я опаздывал, то слишком рано делал акцентуацию, то слишком затягивал темп, то слишком ускорял его.

Во всех этих случаях происходило расхождение с ударами метронома.

Но вот вдруг, совсем случайно, произошло подряд несколько совпаде­ний и мне стало от этого чрезвычайно приятно.

Но радость продолжалась недолго. Темпо-ритм, случайно усвоенный, жил по инерции лишь несколько секунд, скоро исчез, и снова наступил разнобой.

Я насильно налаживал новое совпадение, подделываясь под метроном. Но чем напряженнее я это делал, тем сильнее запутывался в ритме, тем больше мне мешали удары аппарата. Я перестал понимать, о чем говорил, и в конце концов остановился.

* Не могу! у меня нет чувства темпа и чувства ритма! — решил я, ед­ва сдерживая слезы.

— Неправда! Не запугивайте себя! — ободрял меня Аркадий Николае­вич. — Вы слишком требовательны к темпо-ритму в прозе. Поэтому он и не может дать вам того, что вы от него ждете. Не забывайте, что проза не сти­хи, совершенно так же, как обычные действия не танец. В них ритмические совпадения не могут быть строго регулярны, тогда как в стихах и в танце они старательно и заблаговременно подготовляются и подстраиваются.

У ритмичных людей больше случайных ударных совпадений, у менее ритмичных их меньше. Вот и все.

Я и стараюсь понять, кто из вас принадлежит к первой, а кто ко второй категории.

Лично вы можете быть спокойны, — поправился он, — потому что я причисляю вас к ритмичным ученикам. Но только вы не знаете еще одно­го приема, помогающего управлять темпо-ритмом. Слушайте вниматель­но. Я буду объяснять вам один важный секрет речевой техники.

Не только в музыке и в стихах, но и в прозе есть темпо-ритм. Но в обык­новенной речи он неорганизованный, случайный. В прозе темпо-ритм пу­таный: один такт произносится в одном ритме, а следующий — совсем в другом. Одна фраза длинная, другая — короткая, и у каждой из них свой особый ритм.

Все это в первую минуту наводит на грустную мысль: «Доступен ли ритм прозе?!»

Вместо ответа спрошу вас. Приходилось ли вам слышать оперу, арию, песню, написанную не на стихотворный, а на прозаический текст? В та­ких произведениях ноты, паузы, такты, музыкальный аккомпанемент, мелодия, темпо-ритм организуют буквы, слоги, слова, фразы речи. Из всего взятого вместе складываются стройные, ритмические звуки му­зыки, подтекстованные словами. В этом царстве математического и раз­меренного ритма простая проза звучит почти стихом и получает строй­ность музыки. Попробуем и мы пойти по тому же пути в нашей прозаи­ческой речи.

Вспомним, что происходит в музыке. Звуки нот или голоса поют мело­дию со словами. Там, где не хватает нот со словами, там вступает аккомпа­немент или ставятся паузы, заполняющие недостающие счетные ритмиче­ские моменты такта.

То же самое мы делаем и в прозе. Буквы, слоги, слова заменяют нам но­ты, а паузы, люфт-паузы, просчеты заполняют собой те ритмические мо­менты, на которые недостает словесного текста в речевом такте.

Звуки букв, слогов, слов, наконец, паузы, как вы уже знаете, являются превосходным материалом для создания самых разнообразных ритмов.

. При перманентном совпадении слогов и слов с сильными моментами ритма наша прозаическая речь на сцене может быть до известной степени приближена к музыке и к стиху.

Мы это видим в так называемых «стихах в прозе», а также и в произве­дениях новейших поэтов, которые можно было бы назвать «прозой в сти­хах», — так близко они подходят к разговорной речи.

Таким образом, темпо-ритм прозы создается из чередования силь­ных, слабых моментов речи и паузы. При этом надо не только гово­рить, но и молчать, не только действовать, но и бездействовать в тем- по-ритме.

Паузы и люфт-паузы в стихотворной и прозаической речи получают большое значение не только потому, что они являются частицей линии ритма, но и потому, что им уделена важная, активная роль в самой технике создания и овладения ритмом. Паузы и люфт-паузы налаживают совпаде­ния сильных моментов ритма речи, действия, переживания с такими же мо­ментами внутреннего просчета.

Этот процесс дополнения недостающих ритмических моментов пауза­ми и люфт-паузами некоторые специалисты называют «тататированием».

Объясню происхождение слова, тогда вы лучше поймете и самый про­цесс.

Когда мы напеваем мелодию с забытыми или неизвестными нам слова­ми, последние заменяются нами ничего не значащими звуками, вроде «та- та-ти-ра-ра» и т. д.

И мы пользуемся этими звуками при мысленном просчете ритмических пауз, заполняющих в наших речевых тактах нехватку слов и движений. От­сюда и название «тататирование».

Вас смущала случайность ритмических совпадений в прозаической ре­чи. Теперь вы можете успокоиться: есть средство бороться со случайностя­ми. Это средство — в «тататировании».

С его помощью можно сделать прозаигескую регь ритмигной.

*19.. г.*

Придя сегодня в класс, Аркадий Николаевич обратился ко всем учени­кам и предложил им сказать в темпо-ритме начальную фразу гоголевского «Ревизора»:

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтоб сообщить вам пренеприятное из­вестие: к нам едет ревизор!»

Ученики поочередно произносили фразу, но ритма не добились.

* Начнем с первой половины предложения, — приказал Аркадий Ни­колаевич. — Улавливаете ли вы ритм в этих словах?

Ответы оказались разноречивые.

* Можете ли вы написать стихи на эту фразу, приняв ее за первую строку? — предложил Аркадий Николаевич.

Началось коллективное стихоплетство, в результате которого явилось нижеследующее «создание»:

Я пригласил вас, господа, с тем, Чтоб сообщить вам поскорей всем, Что ревизор к нам едет сам.

-Кто? Инкогнито прибудет к нам.

-Что?

* Видите! — радовался Торцов. — Очень плохие, а все-таки стихи! Зна­чит, в нашем прозаическом такте есть ритм.

Теперь произведем проверку со второй половиной фразы: «чтоб сооб­щить вам пренеприятное известие», — предложил Аркадий Николаевич.

И на эти слова тоже мигом были сочинены плохие стихи:

***Чтоб сообщить вам Пренеприятное известие И избежать нам***

Так вдруг нагрянувшее бедствие.

И это новое «произведение» убедило нас в наличности ритма и в другой половине фразы. Скоро и на последний речевой такт были написаны стихи, а именно:

К нам едет ревизор! Как едет, что за вздор!

* Теперь я ставлю вам новую задачу, — объявил Аркадий Николаевич. — Соедините все три стихотворения с разными ритмами в одно и прочтите его подряд, без остановки, как одно целое «произведение».

Многие из учеников пытались разрешить задачу, но у них ничего не вышло.

Разные размеры каждого из насильственно соединенных вместе стихо­творных тактов точно с ненавистью отталкивались друг от друга и ни за что не хотели сливаться. Пришлось самому Торцову взяться за работу.

* Я буду читать, а вы слушайте и останавливайте, если вас слишком сильно покоробит нарушение ритма, — условился он перед началом чтения.

Я пригласил вас, господа, (гм) с тем, (тра-та) Чтоб сообщить вам (гм) пренеприятное известие. Я расскажу вам поскорей (гм) всем, (тра-та) Как избежать нам (гм) так вдруг нагрянувшее бедствие. Ну, слушайте меня, друзья (гм),

Я (тра-та)

Беспокоюсь с некоторых пор (гм) — К нам едет ревизор (тра-та).

* Раз что вы, несмотря на путаность стихов, не остановили меня, зна­чит, мои переходы от одного размера стихов к другим размерам, ритмам не слишком вас шокировали.

Иду дальше. Сокращаю все стихи и приближаю их к тексту Гоголя, — объявил Аркадий Николаевич.

***Я пригласил вас, господа, (гм) с тем, (тра-та) гтоб сообщить вам (гм) пренеприятное известие (та): к нам едет ревизор (тра-та).***

— Никто не возражает, значит, прозаическая фраза может быть рит­мичной, — резюмировал Торцов.

Все дело в том, чтоб уметь соединить вместе разнородные по ритму фразы.

Мы устанавливаем теперь, что «тататирование» помогает в этой работе. Оно делает почти то же, что дирижер оркестра и хора, которому надо пере­вести всех музыкантов, певцов, а за ними и всю толпу слушателей из одной части симфонии, написанной, скажем в 3/4, в другую, написанную в 5/4. Это не делается сразу. Люди, и тем более целая толпа их, привыкнув в одной части симфонии жить известной скоростью и размеренностью, не могут сразу освоиться с совсем другим темпом и ритмом новой части симфонии.

Нередко дирижеру приходится помогать всей массе исполнителей и слушателей перейти в новую волну ритма. Нужны для этого предвари­тельные вспомогательные просчеты, своего рода «тататирования», которые старательно отбивает дирижер своей палочкой. Он добивается своей зада­чи не сразу, а проводит исполнителей и слушателей через ряд переходных ритмических ступеней, последовательно подводящих к новому счету.

И мы должны делать то же, чтоб переходить из одного речевого такта с его темпо-ритмом в другой речевой такт, с совсем другой скоростью и размеренностью. Разница в этой работе у нас и у дирижера в том, что он это делает явно, с помощью палочки, а мы скрыто, внутренне, с помощью мысленного просчета или «тататирования».

Эти переходы нужны прежде всего нам самим, артистам, для того чтоб четко и определенно вступать в новый темпо-ритм и уверенно вести за со­бой объект общения, а через него и всех зрителей театра.

«Тататирование» в прозе является тем мостом, который соединяет са­мые разнообразные фразы или такты самых разнообразных ритмов.

В конце урока мы разговаривали под метроном по упрощенному спосо­бу, то есть как в жизни, но только старались, чтоб сильные моменты слов и слоги там, где можно, совпадали с ударами механизма.

В промежутках же между ними мы укладывали ряд слов и фраз так, чтоб можно было, не меняя смысла, логически правильно делать очередные совпадения ударов. Нам удавалось также пополнять недостающее в такте слово просчетом и паузами. Конечно, такое чтение тоже очень произволь­но и случайно. Тем не менее и оно создавало стройность и бодрило меня внутренне.

Этому воздействию темпо-ритма на переживание Аркадий Николаевиг придает огромное знагение.

*19.. г.*

Фамусов Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

Молчалин

Я-с.

Фамусов Зачем же здесь, и в этот час? —

проговорил Аркадий Николаевич из первого акта «Горя от ума» Грибоедо­ва. Потом, после некоторой паузы, он повторил:

* Вот так оказия! Это ты, братец мой, Молчалин?
* Да, это я.
* Как же ты очутился здесь и в такое время? — проговорил Аркадий Николаевич те же фразы в прозе, лишив речь как стихотворного ритма, так и рифмы.
* Смысл один и тот же, что и у стиха, а какая разница! В прозе слова расплылись, потеряли сжатость, четкость, остроту и категоричность, — объяснял Аркадий Николаевич. — В стихах же все слова необходимы и нет лишних. То, что в прозе говорится в целой фразе, в стихах нередко переда­ется одним-двумя словами. И какая отделка, какая чеканка! «Проза — квё­лая, стихи — дробненькие», — определил мне совсем простой человек.

Скажут, что разительное отличие между сопоставляемыми мною приме­рами стихов и прозы происходит оттого, что первые писал сам Грибоедов, вторые же неудачно придумал я.

Да, это, конечно, правда. Тем не менее утверждаю, что если б даже сам великий поэт написал прозу, он не смог бы передать в ней того драгоцен­ного, что есть в стихах Грибоедова, их четкости ритма и остроты рифмы. Например, при встрече с Фамусовым в первом акте для выражения пани­ческого ужаса Молчалина ему дается только одно слово: «Я-с». На что сле­дует вопрос и реплика Фамусова, кончающаяся словом «час».

Чувствуете ли вы четкость, законченность ритма и едкость рифмы: «я-с» и «час»?

Совершенно так же законгенни, гетки и остри должны быть у исполнителя Молгалина его внутренние гувствования, переживания и внешняя nepedaza скрытого под словами ужаса, растерянности, подобострастия, извинения, словом, всего подтек­ста, переживаемого внутри Молгалиным.

Стихи чувствуются иначе, чем проза, потому что у них другая форма.

Но можно сказать и наоборот: у стихов другая форма, потому что их подтекст переживается иначе.

Одно из главных отличий между прозаическими и стихотворными фор­мами речи в том, что у них разные темпо-ритмы, что их размеры по-разно- му влияют на нашу эмоциональную память, на наши воспоминания, чувст­вования, переживания.

*На основании этого мы устанавливаем, что* гем ритмигнее стихотворение или прозаигеская регъ, тем гетге должны переживаться их мысли, гувства и весь под­текст. И, наоборот, гем гетге и ритмигнее мысли, гувства и переживания, тем больше они нуждаются в ритмигности словесного выражения.

В этом проявляется новый вид воздействия темпо-ритма на гувство и гувства — на темпо-ритм.

Помните, как вы выстукивали и дирижировали темпы и ритмы разных настроений, действий, даже образов, рисовавшихся вашему воображению? Тогда мертвые стуки и их темпо-ритмы возбуждали вашу эмоциональную память, чувство и переживание.

Если это удавалось с помощью простых стуков, то тем легче добиться того же через посредство живых звуков человеческого голоса, темпо-ритма букв, слогов и слов, скрывающих в себе подтекст.

Но даже при полном непонимании смысла слов их звуки действуют на нас своим темпо-ритмом. Например, мне вспоминается монолог Коррадо из мелодрамы «Семья преступника» в исполнении Томмазо Сальвини. Этот монолог описывал побег каторжника из тюрьмы.

Не зная итальянского языка, не понимая слов, того, о чем рассказывали, я вместе с артистом сильно чувствовал все тонкости его переживания. Этому способствовали в значительной степени не только прекрасные интонации ар­тиста, но и необыкновенно четкий и выразительный темпо-ритм его речи.

Кроме того, вспомните целый ряд стихотворений, в которых с помощью темпо-ритма рисуются звуковые образы, то звук колоколов, то скач лоша­ди. Так, например:

Вечерний звон, Вечерний звон, Как много дум Наводит он!

Или:

Wer reitet so spat durch Nacht und Wind?

Das ist der Vater mit seinem Kind[[5]](#footnote-6).

*19.. г.*

— Речь складывается не только из звуков, но и из остановок, — объяс­нял сегодня Аркадий Николаевич. — Как те, так и другие должны быть пропитаны темпо-ритмом.

Он живет в артисте и проявляется во время его пребывания на сцене, как в действиях и движениях, так и при неподвижности, как в речи, так и в молчании. Интересно теперь проследить, как сочетаются между собой в эти моменты темпы и ритмы движения, бездействия, речи и молчания. Этот вопрос особенно важен и труден в стихотворной форме речи. К ней я и обращаюсь теперь.

Трудность в том, что в стихе существует предел продолжительности остановки речи. Этот предел нельзя безнаказанно переступать, потому что чрезмерно затянутая пауза рвет линию темпо-ритма речи. Благодаря этому как говорящий, так и слушающий забывают предыдущую скорость, разме­ренность стиха и выбиваются из власти темпа и ритма. Тогда приходится заново входить в них.

Это разбивает стих и создает в нем трещину. Однако бывают случаи, когда такие продолжительные остановки неизбежны по требованию самой пьесы, которая вклинивает в стих длинные, безмолвные действия. Вот, на­пример, в первой сцене первого акта «Горя от ума» Лиза стучится в дверь спальни Софьи, чтоб прекратить затянувшееся до рассвета любовное сви­дание ее барышни с Молчалиным. Сцена идет так:

Лиза (у двери комнаты Софьи) ...И слышут, не хотят понять, Ну чтобы ставни им отнять?

***(Пауза. Видит гаси, соображает.)***

Переведу часы, хоть знаю, будет гонка, Заставлю их играть.

***(Пауза. Лиза переходит, открывает крышку гасов, заводит или нажимает кнопку, гаси играют.***

***Лиза пританцовывает. Входит фамусов.)***

Лиза

Ах! барин!

Фамусов Барин, да.

***(Пауза, фамусов идет к гасам, открывает крышку, нажимает кнопку, останавливает звон гасов.)***

Ведь экая шалунья ты, девгонка. Не мог придумать я, что это за беда\

Как видите, в этих стихах очень длинные обязательные паузы из-за са­мого действия. Нужно еще добавить, что трудность выдерживания пауз среди стихотворной речи усложняется заботой о сохранении рифмы.

Чересчур длинный перерыв между словами «гонка» и «девгонка» или между «да» и «беда» заставляет забывать рифмующиеся слова, что убивает и самую рифму, а чересчур короткий перерыв и торопливое, скомканное действие на­рушают правду и веру в подлинность совершаемого действия. Необходимо со­четать между собой время, перерывы рифмованных слов и правду действия. Во все эти моменты чередования речи, пауз и безмолвных действий «татати­рование» поддерживает внутренний ритм. Он создает настроение, вскрыва­ющее чувство, которое естественным путем втягивается в творчество.

Многие из исполнителей ролей Лизы и Фамусова, боясь продолжитель­ных бессловесных остановок речи, чересчур торопливо выполняют обяза­тельные по пьесе действия, чтоб поскорее вернуться к словам и к нарушен­ному темпо-ритму. Создается суетливость, убивающая правду и веру в со­вершаемые на сцене действия. Суетливость комкает подтекст, его пережи­вания, а также внутренний и внешний темпо-ритм. Такая скомканность действия и речи становится простым сценическим недоразумением. Как то, так и другое скучно на сцене и не привлекает внимания зрителей, а, на­против, отталкивает его и ослабляет интерес к тому, что происходит на подмостках. Вот почему актеры, о которых я говорю, напрасно так тороп­ливо бросаются к часам, так суетливо заводят или останавливают их. Этим они только выдают свою беспомощность, боязнь пауз, неоправданную суе­тливость и отсутствие внутреннего подтекста. Следует поступить иначе, а именно: спокойно, не торопясь, но и не перетягивая перерыва речи, вы­полнить действие, не останавливая внутреннего просчета, руководясь чув­ством правды и чувством ритма.

При возобновлении речи после длинной паузы надо на секунду усилен­но подчеркнуть стихотворный темпо-ритм. Такое преподнесение его помо­жет как самому исполнителю, так и зрителям вернуться к нарушенным и, может быть, забытым скорости и размеру стиха. Вот в эти минуты «татати­рование» снова оказывает нам неоценимую услугу. Оно, во-первых, напол­няет длинную паузу мысленным ритмическим просчетом, во-вторых, тем самым оживляет ее, в-третьих, держит связь с темпо-ритмом предыдущей фразы, прерванной паузой, в-четвертых, при возобновлении чтения мыс­ленное «тататирование» вводит в прежний темпо-ритм.

Вот что происходит в это время в речи и с остановками произносящего стихи.

*Лиза* ( Переведу гаси,

переходит, 1 Трата та-та та-та

< Трата та-та та-та I Хоть знаю, будет гонка V (тра),

открывает крышку, ( Тата тата та-та

(Трата та-та тата тата Трата та тата тата та Тра-та тата та-та тата

***Заставлю их играть.***

нажимает кнопку, часы играют. Лиза танцует, фамусов приоткрывает дверь.

фамусов подкрадывается. Лиза видит, отбегает. Лиз 2lAx! 6арин\

***Фамусов Барин, да.***

останавливает часовую ( Тра та та та та та та та

музыку | Тра та та та та та та та

***Ведь экая шалунья ты, девгонка (тра).***

Как видите, во все указанные моменты речи, действия и паузы роль темпо-ритма является важной.

Он вместе со сквозным действием и подтекстом пронизывает, точно нить, линии действия, речи, паузы, переживания и его воплощения.

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич говорил:

— Пришло время подвести итог нашей долгой работе. Просмотрим на­скоро все, что было сделано. Помните, как мы хлопали в ладоши и как со­здаваемое этими хлопками настроение механически вызывало внутри соот­ветствующие чувствования? Помните, как мы выстукивали все, что прихо­дило в голову: то марш, то лес зимой, то какие-то разговоры? Стуки также создавали настроение и вызывали переживания, если не в слушающих, то в самих стучавших. Помните три звонка перед отходом поезда и ваши искренние волнения путешественника? Помните, как вы сами забавлялись темпо-ритмом, как вы с помощью мнимого метронома вызывали в себе са­мые разнообразные переживания? Помните этюд с подносом и все ваши внутренние и внешние превращения из президента спортивного общества в пьяного лакея маленькой железнодорожной станции? Помните вашу иг­ру под музыку?

Во всех этих этюдах и упражнениях в области действия каждый раз темпо-ритм создавал настроение и вызывал соответствующее чувствова­ние и переживание.

Аналогичные работы были произведены и в области слова. Помните, как влияли на ваше душевное состояние речь по четвертным, восьмым, ду­олям и триолям.

Вспомните опыты по соединению стихотворной речи с ритмическими действенными паузами. Какую пользу принес вам в этих упражненияхприем «тататирования»! Как общий ритм стихотворной речи и размеренно­го, четкого действия соединял слова и движения!

Во всех этих перечисленных упражнениях в большей или меньшей сте­пени, в том или ином виде происходило одно и то же, — создавалось внутрен­нее гувствование и переживание.

*Это дает нам право признать, что* темпо-ритм механигески, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше гувство и пережи­вание. То же происходит и во время творгества — *пребывания на сцене.*

Теперь слушайте меня со всем вниманием, потому что я буду говорить об очень важном моменте не только в области темпо-ритма, которым мы за­няты теперь, но и в области всего нашего творгества.

Вот в чем заключается наше новое важное открытие.

Торжественно, выдержав паузу, Аркадий Николаевич начал объяснять.

* *Все, что вы узнали о темпо-ритме, приводит нас к тому, что он самый близкий друг и сотрудник чувства, потому что он* является нередко прямим, непосредственним, иногда даже погти механигеским возбудителем эмоциональной па­мяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания.

Из этого, естественно, следует, что:

Во-первых, нельзя правильно чувствовать при неправильном, несоот­ветствующем темпо-ритме.

[Во-вторых,] нельзя найти правильный темпо-ритм, не пережив одно­временно соответствующего ему чувствования. Между темпо-ритмом и чувством и, наоборот, между чувством и темпо-ритмом нерасторжимая зависимость, взаимодействие и связь.

*Вникните глубже в то, что я говорю, и оцените до конца наше открытие. Оно исключительной важности. Речь идет о* непосредственном, нередко механи- геском воздействии герез внешний темпо-ритм на наше капризное, своевольное, непо­слушное и пугливое гувство! На то самое гувство, которому нельзя нигего приказать, которое пугается малейшего насилия и прягется в глубокие тайники, где оно стано­вится недосягаемим, то самое гувство, на которое до сих пор ми могли воздейство­вать лишь косвенним путем, герез манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, не­посредственна подход!!

*Ведь это же великое открытие! А если это так, то* верно взятий темпо- ритм пьеси или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подгас механигески мо­жет захвативать гувство артиста и визивать правильное переживание.

* Это огромно! — радовался Аркадий Николаевич.
* Спросите у певцов и актеров, что значит для них петь под дирижер­ство гениального музыканта, который угадывает верный, острый, харак­терный для произведения темпо-ритм.

«Мы не узнаем себя!» — восклицают в восторге певцы-актеры, окрылен­ные талантом и чуткостью гениального дирижера. — Но представьте себе обратный случай, когда певец правильно почувствовал и пережил свою партию и роль и вдруг неожиданно встречается на сцене с неправильным, противоречащим его чувству темпо-ритмом. Это неминуемо убьет и пере­живания, и чувство, и самую роль, и внутреннее сценигеское самогувствие арти­ста, необходимое при творчестве.

Совершенно то же происходит и в нашем деле, когда темпо-ритм не идет в соответствии с переживаниями чувства и с воплощением его в дей­ствии и речи.

К чему же мы в конце концов приходим?

*К необыкновенному выводу, который открывает нам широкие возмож­ности в нашей психотехнике, а именно:* оказывается, гто мы располагаем пря­мыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психиге- ской жизни.

На ум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызы­вающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадага, за- даги, сквозное действие. На гувство же непосредственно воздействует темпо-ритм.

Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич делал «смотр темпо-ритма» речи. Прежде всего он вызвал Пущина, который прочел монолог Сальери и в смысле тем- по-ритма показал себя удовлетворительно.

Вспомнив его неудачное выступление на одном из предыдущих уроков в этюде с подносом, Аркадий Николаевич сказал:

* Вот вам пример того, как в одном и том же человеке уживаются арит­мия действия с ритмичностью речи, пусть немного сухой и недостаточно внутренне насыщенной.

Потом был вызван для проверки Веселовский, который в противопо­ложность Пущину отличился в одном из предыдущих уроков — в этюде с подносом. Нельзя сказать того же о его сегодняшнем выступлении в каче­стве чтеца.

* Вот вам образец того, что ритмичный человек в области движения может быть одновременно аритмичным в речи, — сказал про Веселовского Аркадий Николаевич.

Следующим читал Говорков.

По поводу его выступления Аркадий Николаевич заметил, что среди артистов существуют такие, у которых однажды и навсегда для всех ролей, действий, речи, молчания установлен один-единственный темпо-ритм.

Говорков, по мнению Аркадия Николаевича, принадлежит к таким од­нообразным актерам в своих скоростях и размеренностях.

У лиц такого типа темпо-ритмы приноровлены к их амплуа.

У «благородного отца» свой постоянный и «благородный» темпо-ритм.

У «ingenue» — щебетушек — свой «молодой», беспокойный, торопливый ритм; у комиков, героев и героинь — свой однажды и для всех ролей уста­новленный темпо-ритм.

У Говоркова, хоть он и претендует на «героя», выработалась своя ско­рость и размеренность «резонера».

* Жаль, — сказал Аркадий Николаевич, — потому что это мертвит. Пусть бы лучше у него оставался на сцене собственный человеческий тем- по-ритм. Этот по крайней мере не застывает на одной скорости, а все вре­мя живет и переливается.

Меня и Пашу Аркадий Николаевич не прослушал сегодня, точно так же, как и Умновых с Дымковой.

По-видимому, мы достаточно надоели ему и достаточно выяснились в области темпо-ритма речи в сценах из «Отелло» и «Бранда».

Малолеткова не читала за неимением репертуара. Вельяминова — alter ego Говоркова.

Таким образом, «смотр темпо-ритма» занял немного времени.

Вместо вывода о произведенном просмотре Аркадий Николаевич объ­яснил нам следующее:

* Есть много артистов, — говорил он, — которые увлекаются только са­мой внешней формой стихотворной речи, ее ритмом и рифмой, совершен­но забывая о подтексте и о его внутреннем темпо-ритме гувства и переживания.

Эти актеры выполняют все внешние требования стихотворной речи с точностью, доходящей до педантизма. Они старательно отчеканивают рифмы, скандируют стихи, механически отбивая сильные моменты, и очень боятся нарушить математически точную размеренность ритма. Они боятся и остановок, потому что чувствуют пустоту в линии подтекс­та. Да его у них и нет, а без него нельзя любить и самый текст, потому что не ожившее изнутри слово ничего не говорит душе. Можно только внешне интересоваться ритмами и рифмами произносимых звуков.

Отсюда механическое «стихотворение», которое не может быть при­знано стихотворной речью.

То же происходит у артистов этого типа и с темпом. Приняв ту или другую скорость, они неизменно держатся ее все время чтения, не зная то­го, что темп должен все время, безостановочно жить, вибрировать, до изве­стной степени меняться, а не застывать в одной скорости.

Такое отношение к темпу и отсутствие в нем чувства мало отличаются от машинной игры шарманки или от механического отбивания ударов ме­тронома. Сравните такое понимание скорости с отношением к ней гениаль­ного дирижера вроде покойного Никиша.

Для таких тонких музыкантов andante не является неизменяемым andante, a allegro для них не сплошное allegro. В первое моментально вкрап­ливается второе, а во второе — первое. Эти колебания дают жизнь, которая отсутствует в механическом счете ударов метронома. В хорошем оркестре темп тоже постоянно и едва заметно меняется, переливаясь, точно радуга.

Все сказанное относится и к нашему делу. И у нас среди режиссеров и актеров есть ремесленники, есть и прекрасные дирижеры. Темп речи од­них скучен, однообразен, формален, тогда как темп вторых бесконечно раз­нообразен, оживлен и выразителен. Нужно ли объяснять, что актеры, отно­сящиеся формально к темпо-ритму, никогда не овладеют стихотворной формой речи? Мы знаем и другие приемы чтения на сцене, при которых размеренность темпо-ритма настолько сильно нарушается, что стихи пре­вращаются почти в прозу.

Это нередко происходит от излишнего, утрированного углубления подтекста, без соответствия с легкостью формы самого текста.

Такое переживание затяжелено психологическими паузами, грузными внутренними задачами, сложной, запутанной психологией.

Все это создает соответствующий тяжелый внутренний темпо-ритм и запутанный психологический подтекст, которые по своей сложности трудно вмещаются в стихотворную словесную форму.

Нельзя с густым, грузным голосом драматического сопрано вагнеров- ского репертуара браться за исполнение арий легкого, эфирного колоратур­ного сопрано.

Совершенно так же нельзя передавать чрезмерно углубленное тяжелое переживание в легких ритмах и рифмах грибоедовского стиха.

Значит ли это, что стихи не могут быть глубоки по содержанию и чув­ству? Конечно, нет. Напротив, мы знаем, что для передачи возвышенных переживаний и трагического пафоса любят прибегать к стихотворной форме.

Нужно ли добавлять, что актеры с чрезмерно грузным, без нужды затя- желенным подтекстом трудно владеют стихотворной формой.

Третий тип актеров находится посередине между первыми двумя. Они одинаково любят как подтекст с его внутренним темпо-ритмом и пережи­ванием, так и стихотворный текст с его внешним темпо-ритмом, звучными формами, размеренностью и четкостью. Актеры этого типа обращаются со стихом совсем иначе. Они еще до начала чтения входят в волны темпо-рит- ма, все время остаются и купаются в них. При этом не только чтение, но и движения, и походка, и лучеиспускание и само переживание все вре­мя наполняются теми же волнами того же темпо-ритма. Они не покидают их и во время речи, и в моменты молчания, в логических и психологичес­ких паузах, и при действии, и при бездействии.

Артисты этого типа внутренне насыщены темпо-ритмом, свободно рас­поряжаются остановками, потому что они у них не мертвые, а живые, пото­му что их паузы внутренне насыщены темпо-ритмом; они изнутри согреты чувством й оправданы вымыслом воображения.

Такие актеры постоянно и невидимо носят в себе свой метроном, кото­рый мысленно аккомпанирует каждому их слову, действию, мышлению и чувствованию.

Только при таких условиях стихотворная форма не стесняет артиста и его переживания, а дает ему полную свободу для внутреннего и внешне­го действия. Только при таких условиях у внутреннего процесса пережива­ния и у внешнего словесного воплощения создается в стихотворной форме один общий темпо-ритм и полное слияние подтекста с текстом.

Какое счастье обладать чувством темпа и ритма. Как важно смолоду по­заботиться о его развитии. Среди актеров есть, к сожалению, много людей с неразвитым чувством темпо-ритма.

В тех случаях, когда они сами собой правильно чувствуют то, что пере­дают, они тотчас же становятся относительно ритмичными при словесной и действенной передаче своего переживания. Это тоже происходит по той же причине тесной связи ритма с гувством. Но в тех случаях, когда послед­нее не оживает само собой и к нему надо подходить с помощью ритма, те же люди становятся беспомощными.

VII. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

1

Логика и последовательность как во внутренней, так и во внешней творческой работе имеют огромное значение. Вот почему большая часть нашей внутренней и внешней техники опирается на них.

Вы должны были заметить это на протяжении всего изучаемого нами теперь курса. Во все моменты прохождения его я то и дело опирался и сно­сился на логику и последовательность как простого физического реального действия, так и сложного, запутанного внутреннего переживания и дейст­вия.

Логичность и последовательность действия и чувствования — одни из важных элементов творчества, которые мы теперь изучаем.

Как же пользоваться логикой и последовательностью в нашем искусст­ве?

Начну с внешнего действия, так как там нагляднее проявляется то, о чем теперь мне приходится говорить.

По усвоенной многолетней механической привычке, которая вошла в нашу двигательную мускульную систему, мы в реальной жизни действу­ем чрезвычайно логично и последовательно. Мало того, мы не можем дей­ствовать иначе, так как без надлежащей логики и последовательности нам не удалось бы выполнить многие необходимые нам в жизни действия. Вот, например, когда надо выпить стакан воды, необходимо сначала вынуть пробку из графина, подставить стакан, взять графин, наклонять его и лить воду в стакан. Если же мы вздумаем нарушать эту последовательность и начнем лить воду, не подставив стакана, или, если мы, не вынув стеклян­ной пробки из графина, будем наклонять его над стаканом, то случится ка­тастрофа, то есть мы или прольем воду на поднос, или на стол, на котором стоит графин, или разобьем стакан, в который упадет пробка наклоняемо­го нами графина.

Та же последовательность еще больше нужна в более сложных действиях.

Все это так элементарно и понятно, что в жизни мы об этом не задумы­ваемся. По набитой привычке логика и последовательность сами собой яв­ляются и помогают нам.

Но как это ни странно, на сцене мы теряем логику и последовательность даже в самых простых действиях. Вспомните, как певцы и актеры размахи­вают бокалами, якобы доверху наполненными вином. Вспомните, как они одним махом опрокидывают в горло громадные кубки и не захлебываются от такой массы влаги, сразу вливаемой в горло.

Проделайте такую же операцию в жизни, и человек захлебнется и пре­вратится в утопленника или же он выльет три четверти вина из кубка себе за воротник и на платье. Веками актеры проделывают такого рода невоз­можные в действительности действия, не замечая нелогичности и непосле­довательности своих действий. Это происходит потому, что на сцене мы не собираемся по-настоящему пить вино из пустого картонного кубка. Нам не нужна там логика и последовательность производимого действия.

В жизни мы тоже не думаем о них, но тем не менее наши действия там логичны и последовательны. Почему же? Да потому, что они нам действи­тельно нужны и мы по моторной привычке делаем все, что необходимо для их выполнения, и подсознательно чувствуем все, что необходимо для это­го делать.

В реальной жизни в каждом действии, производимом нами подсозна­тельно или механически, есть логика и последовательность. Они привычно, так сказать, подсознательно участвуют в том, что необходимо для нашей жизни.

Но сценические действия не нужны нашей человеческой природе; мы делаем лишь вид, что они необходимы нам.

Трудно делать то, к чему нет потребности. В таких случаях действуешь не по существу, а «вообще», но вы знаете, что на сцене это приводит к теа­тральной условности, то есть ко лжи.

Как же быть? Надо из отдельных, маленьких действий, логически и по­следовательно подобранных друг к другу, складывать большое действие. Так было с Названовым в этюде «счета денег» и сжигания их.

Но тогда я руководил им и направлял каждое его малое, составное дей­ствие. Без меня он бы не смог выполнить данной ему задачи.

Почему же? Потому что он, как и огромное большинство людей, недо­статочно наблюдателен и мало внимателен к мелочам и деталям жизни. Он не следил за ними, он не знает, из чего, из каких отдельных частей созда­ются наши действия; он не интересовался их логикой и последовательнос­тью, а довольствовался тем, что они сами собой создавались.

Но я по опыту знаю, насколько это необходимо на сцене, и постоянно работаю в этом направлении, наблюдаю в самой жизни. Советую и вам по­следовать моему примеру. Тогда вам будет нетрудно вспоминать на сцене малые составные действия, их логику и последовательность, проверять и вновь складывать большие действия.

Стоит почувствовать логическую линию сценического действия, стоит несколько раз проделать его на подмостках в правильной последовательно­сти — и оно тотчас же оживет в вашей мускульной и иной памяти. Тогда вы ощутите подлинную правду вашего действия, а правда вызовет веру в подлинность того, что вы делаете.

Когда артист добьется этого, привыкнет к последовательности и к ло­гичности своего действия, когда органическая природа узнает и примет его, тогда правильное действие войдет в жизнь роли и будет производить­ся, как и в реальной действительности, подсознательно. Старательно учи­тесь логике и последовательности физических действий.

* Как же учиться-то? Как?..
* Возьмите бумагу, перо и пишите то, что делаете:
  1. Ищу бумагу в столе.
  2. Берусь за ключ, поворачиваю замок, тяну на себя ящик стола. Ото­двигаюсь со стулом, чтоб дать место выдвигаемому ящику.
  3. Проверяю и вспоминаю, где, что и по какому общему плану разложе­ны вещи в ящике. Понимаю, где искать бумагу. Нахожу, выбираю более подходящие листы, откладываю их на стол. Привожу на нем все в порядок.
  4. Задвигаю ящик, придвигаюсь к столу.

Должен признаться вам, что подобного рода записи я произвожу в осо­бых тетрадях. У меня накопилось большое количество их, и я нередко обра­щаюсь к ним за справками. Записи быстро оживляют память моих мускулов и очень помогают мне. упоминаю об этом для вашего сведения.

На протяжении наших занятий, если вы вспомните, мне приходилось на каждом шагу при изучении каждого из элементов обращаться к помощи логики и последовательности. Это доказывает, что они необходимы нам не только для действия, для чувствования, но и во все другие моменты твор­чества: в процессе мышления, хотения, вйдения, создания вымыслов вооб­ражения, задач и сквозного действия, беспрерывного общения и приспо­собления. Только при непрерывающихся линиях логики и последователь­ности во все моменты творчества создается в душе артиста правда, вызы­вающая искреннюю веру в подлинность своего чувствования на сцене.

Нельзя поверить искренно тому, что непоследовательно и нелогично, и когда это встречается в действительной жизни, то такое явление [бывает] исключением из общего правила, характерной особенностью отдельных [случаев]. В таком употреблении, конечно, непоследовательность и нело­гичность приемлемы на сцене. В остальное же время необходимо с чрезвы­чайным вниманием и строгостью следить за тем, чтоб все было до послед­ней степени логично и последовательно, так как без этого рискуешь впасть в передачу страстей, образов и действий «вообще». Вы знаете, что такая иг­ра толкает на представление, на наигрыш, на ремесло.

[ — Как овладеть логикой и последовательностью действия — вы] узна­ете со временем. Пока я могу рекомендовать вам лишь некоторую подгото­вительную работу; я могу дать вам некоторые указания.

* В чем они заключаются?
* В том, чтоб приучать свое внимание следить за работой своих внут­ренних и внешних творческих аппаратов.

Начните с более легкого, с внешнего беспредметного логического и по­следовательного действия вроде того, которое мы проделывали в упражне­нии счета денег, из начальной сцены этюда их «сжигания».

Такие упражнения приучают вникать в логику и последовательность отдельных составных, маленьких действий, создающих в совокупности од­но большое действие.

Необходимо, что называется, набить себе руку в этих упражнениях, на­тренировать себя с помощью постоянного упражнения в самых разнообраз­ных беспредметных действиях и целых сценок, какие только придут вам в голову. Когда вы разберетесь в них, уловите их логическую и последова­тельную линию, привыкнете к ней, то почувствуете правду. А где правда — там и вера, где вера — там близок и «порог подсознания».

После того как вы с помощью этих упражнений несколько дисциплини­руете ваше внимание, приучайте себя направлять его внутрь вашей души. В этой области в еще большей степени необходимы логика и последова­тельность чувства. Не пугайтесь этих страшных слов. То, что я от вас тре­бую, гораздо проще, чем кажется.

Вот в чем заключаются рекомендуемые мною упражнения.

Выберите какое-нибудь душевное состояние, настроение, а в конце кон­цов и целую страсть и переведите ее на целый длинный ряд малых и боль­ших внутренних и внешних действий. Что это значит?

Допустим, что вы выбираете состояние скуки. Осенний вечер, ранние сумерки, деревня, дождь и слякоть, одиночество, треск сухих веток и лис­тьев. Место действия — одно из знакомых имений, где вам приходилось жить или где вы могли бы, в вашем воображении, сейчас очутиться. При­бавьте как можно больше типичных для избранного места, времени и состо­яния предлагаемых обстоятельств.

* Как же это делается? — интересовался я.
* Совершенно так же, как это делали вы сами на одном из давнишних уроков, в сцене «счета денег». Тогда из отдельных моментов маленькой правды и веры в подлинность производимых маленьких физических дейст­вий (из которых складывается процесс счета денег) вы логично, последова­тельно и постепенно создавали большое физическое действие, большую правду и продолжительную веру в то, что делали на сцене.

Помните, тогда мы сравнили этот процесс с протаптыванием заросшей тропинки!

* Помню, но не улавливаю в этой работе моментов подхода к «порогу подсознания», — заметил я.
* А все экспромты, которые тогда появились? Их, вероятно, подсказа­ло подсознание.
* Пусть так, но это мелочь! — спорил я.
* Эта мелочь приблизила вас к правде и вызвала веру в то, что вы де­лали. Одна большая правда потребовала другой, еще большей.
* Какой же именно? — не понимал я.
* Вы захотели узнать о прошлом горбуна, вашей жены, изображаемого вами лица. Пришлось создать целый ряд волнующих вымыслов о прошлом. Это еще больше приблизило вас сначала к правдоподобию и вероятию, а потом и к правде, к вере и к самому «порогу подсознания».
* Да, мне стало необходимо знать, для кого я работаю, для чего я забав­ляю горбуна, — вспоминал я.
* Вымысел сблизил вас с ним. Он создал вам семью, дом, уют, серьез­ную цель для ваших простых физических действий. Он создал на сцене то, что мы на нашем языке называем «я есмь».

Неужели вы думаете, что можно дойти до такого состояния без «порога подсознания»?

Вы стояли тогда на его линии, его волны поминутно окатывали вас. И все­го этого вы добились через ничтожные, маленькие физические действия!

2

И здесь в области эмоции мы опять встречаемся с нашими вездесущи­ми элементами —логикой и последовательностью.

Снова мне приходится временно отвлечься от объекта исследования и просмотреть, как влияют на эмоциональные чувствования логика и по­следовательность.

Короче говоря, я буду говорить о логике и последовательности чувст­вования в процессе творческого переживания.

Шутка сказать, логика и последовательность чувства!

Этот вопрос по силам лишь науке!! Как же мы, дилетанты и неучи, бе­ремся за него?

Вот что извиняет нашу дерзость.

Во-первых, нам нет другого исхода. Необходимо так или иначе разре­шить этот вопрос. В самом деле, не может же наше искусство, основанное на подлинном переживании, обойти вопрос логики и последовательности чувствования. Ведь без них нет правды, а следовательно, и веры, и «я есмь», и работы органической природы с ее подсознанием, на которых основано наше искусство, творчество, переживание.

Во-вторых, я подхожу к вопросу совсем не научным путем, который нам недоступен, а практическим.

Как вы, вероятно, заметили, во всех случаях, когда наука, техника не по­могают нам, мы обращались к своей органической творческой природе, к ее подсознанию, к опыту и практике. И в данном случае предлагаю вам опять поступить так же. Переведем вопрос из плоскости науки в плоскость хоро­шо знакомой подлинной собственной жизни, которая дает нам огромный опыт, практические знания, богатейший неисчерпаемый эмоциональный материал, навыки, привычки и пр. и пр.

* Как же перевести-то? — волновался Вьюнцов.
* *Совершенно так же, как и раньше, — успокаивал его Торцов. — Спро­сите себя:* гто бы я стал делать по-геловегески, если 6 огутился в предлагаемых об­стоятельствах изображаемого лица?

Ответьте на этот вопрос не как-нибудь, не формально, а со всей серьез­ностью и искренностью. Пусть не только ум, но главным образом чувство и воля участвуют и диктуют ответ. Не забывайте, что самое маленькое фи­зическое подлинное действие способно создать правду и зародить естест­венным путем жизнь самого чувства.

Этого мало, мне нужно, чтоб вы передали ответ не в словах, а в физигес- ких действиях.

Тут я опять напоминаю, что чем яснее, конкретнее, определеннее будут эти действия, тем меньше вы рискуете изнасиловать свое чувство.

Таким образом, для того чтоб познать и определить логику и последо­вательность внутреннего, психического состояния и жизни человеческого духа, мы обращаемся не к мало устойчивым, плохо фиксируемым чувствам, не к сложной психике, а мы обращаемся к нашему телу, с его определенны­ми, доступными нам конкретными, физическими действиями. Мы познаем, определяем и фиксируем их логику и последовательность не научными словами, не психологическими терминами, а простыми физическими дей­ствиями.

Если они подлинны, продуктивны и целесообразны, если они оправда­ны изнутри искренним человеческим переживанием, то между внешней и внутренней жизнью образуется неразрывная связь. Ею я и пользуюсь для своих творческих целей.

Вот видите, как естественно, просто, практически мы разрешили слож­ный, непосильный для нас вопрос о логике и последовательности чувства. Он разрешен вполне нам доступными, хорошо нам известными по жизнен­ному опыту логическими и последовательными физическими действиями.

Значит, мой простой, не научный, а практический прием приводит к же­лаемой цели.

Вместо капризного, неуловимого чувства я обращаюсь к доступным мне физическим действиям, ищу их в моих внутренних позывах, черпаю не­обходимые мне сведения из своего близкого мне человеческого жизнен­ного опыта. В эти моменты я отдаюсь своим воспоминаниям и самой своей природе. Она хорошо чует подлинную органическую правду и знает, чему можно поверить. Остается только слушаться ее. Вам, веро­ятно, понятно что и в этом приеме дело не в самих физических действи­ях, а в тех внутренних оправданиях, которые мы создаем и которым ис­кренно верим.

Когда вам надо передавать то или другое состояние, то или другое чув­ство, то прежде всего спросите: «что бы я стал делать в аналогичных усло­виях?» Запишите, переведите на действия и наложите их, точно кальку, на роль. Если пьеса талантлива и в ней настоящая жизнь, то окажется если не сплошное, то частичное совпадение.

Очень рекомендую вам записывать такие вопросы и ответы, касающие­ся новой роли. Вот почему полезно это делать.

Для письменного вопроса или ответа приходится искать в себе подхо­дящее меткое слово. Этого не сделаешь, не вникнув глубоко в вопрос. Это очень полезно для более углубленного познавания роли. Старайтесь при этом не как-нибудь, а хорошо, метко определить чувствования словесным наименованием. Это толкнет на еще больший анализ чувствования.

Существует и другая польза. Такие записи являются неоценимым твор­ческим материалом для артиста.

Представьте себе, что у вас постепенно накопятся такого рода запи­си для всех внутренних состояний, настроений, с которыми вам придет­ся встречаться в ролях и пьесах за время всей вашей артистической ка­рьеры.

В самом деле, если б в нашем распоряжении были списки всех отдель­ных моментов, из которых создаются человеческие страсти, если б мы по этому списку логически и последовательно пережили каждую из составных частей создаваемой страсти, то мы не гонялись бы [за тем, чтобы] охватить ее сразу, как это делают актеры, а овладевали бы ею постепенно, по частям. Нельзя овладеть большой страстью роли сразу. А ведь именно этого доби­вается большинство актеров.

В эти записи вы внесете огромную часть душевного материала вашей эмоциональной памяти. Это огромно! Ведь это явится чрезвычайно цен­ным материалом при изучении вопроса логики чувств.

Вот, например, любовь, — начал объяснять Аркадий Николаевич. — Из каких моментов складывается и какие действия вызывает эта человеческая страсть?

Встреча с ней или с ним.

Сразу или постепенно привлекается и все сильнее обостряется внима­ние будущих влюбленных.

Они живут воспоминаниями о каждом из моментов встречи.

Ищут предлога для нового свидания.

Вторая встреча. Желание связать себя друг с другом общим интересом, делом, требующим более частых встреч, и т. д. и т. д.

Потом:

Первая тайна, которая еще больше сближает.

Дружеские советы, требующие постоянных встреч и общения, и т. д. ит. д.

Потом:

Первая ссора, упреки, сомнения.

Новые встречи для разъяснения их.

Примирение. Еще более тесное сближение и т. д. и т. д.

Потом:

Препятствия к встречам.

Тайная переписка.

Тайные встречи.

Первый подарок.

Первый поцелуй и т. д. и т. д.

Потом:

Дружеская непринужденность в обращении.

Большая требовательность друг к другу.

Ревность.

Разрыв.

Расставание.

Опять встреча. Прощение и т. д. и т. д.

Все эти моменты и действия имеют внутреннее обоснование. Взятые вместе, они и отражают собой внутреннее чувство, страсть или состояние, которое мы называем одним словом «любовь».

Выполните мысленно правильно, обоснованно, вдумчиво, искренно и до конца каждое из этих действий, и вы сначала внешне, а потом и внут­ренне приблизитесь к аналогичному состоянию и действиям влюбленного человека. С такой подготовкой вам легче будет воспринять роль и пьесу, в которых заложена такая же человеческая страсть.

В хорошей, всеисчерпывающей пьесе все или главные из этих моментов проявляются в том или другом виде, в той или иной степени. Артист ищет и узнает их в своей роли. Они становятся этапными моментами, вехами на длинном пути пьесы и роли. При таких условиях мы выполняем на сцене ряд задач и действий, которые в своей совокупности и образуют то состо­яние, которое мы называем любовью. Она создается по частям, а не сразу «во­обще». Артист в этих случаях действует, а не наигрывает, по-человечески переживает, а не по-актерски ломается, он чувствует, а не передразнивает результаты чувства.

Но для большинства актеров, не вдумывающихся и не вникающих в природу тех чувств, которые они изображают, любовь представляется од­ним большим переживанием «вообще». Они пытаются сразу «объять необъ­ятное»! Они забывают, что большие переживания складываются из множе­ства отдельных эпизодов и моментов. Их надо хорошо знать, изучать, вос­принимать и выполнять каждый из них в отдельности. Без этого артист об­речен сделаться жертвой штампа и ремесла.

К сожалению, эта область логики и последовательности чувствования, очень важная для артиста, не применена еще к требованиям сцены. Поэто­му нам остается только надеяться на то, что в будущем это будет сделано.

Выполните мне такую задачу и действие: заприте эту дверь на ключ, а потом пройдите через нее в соседнюю комнату, — предложил нам Арка­дий Николаевич. — Не можете? В таком случае решите такой вопрос: если б здесь сейчас было совершенно темно, то как бы вы потушили эту лампоч­ку?.. Тоже не можете?

Если б вы захотели передать мне по секрету вашу сокровенную тайну, — как бы вы прокричали ее во все горло?

Почему в театрах в подавляющем большинстве случаев в течение пяти актов он и она всячески стремятся жениться, претерпевают всевозможные муки и испытания, отчаянно борются с препятствиями, а когда желанный момент наступает и после него они крепко поцелуются, — сразу охладева­ют друг к другу, как будто бы все уже сделано и спектакль уже до конца сыгран. Как зрители жалеют, что они весь вечер верили в искренность их чувств и стремлений, как разочаровывает холодность исполнителей глав­ных ролей, что у них такая плохая последовательность и нелогичный план роли!

Видите, как просто мы разрешили вопрос о логике и последовательнос­ти чувства. Стоит спросить себя: «что бы я сделал, если б очутился в поло­жении действующего лица?» На такой вопрос отвечает вам ваш собствен­ный жизненный опыт, вами пережитый в реальной жизни и потому органи­чески связанный с вашей внутренней природой.

Конечно, это не значит, что ваш опыт и стремления должны совпадать с таковым же опытом и стремлениями изображаемого лица. Тут может

быть большое расхождение. Но важно, что вы будете судить о нем не как актер со стороны, как о чужом человеке. Вы будете судить его, как человек человека.

Скажу в заключение только то, что вам уже хорошо известно, а именно, что логика и последовательность чрезвычайно нужны и важны в творчес­ком процессе.

Особенно они были бы нам нужны на практике, в области гувства. Пра­вильность его логики и последовательности на сцене уберегла бы нас от больших ошибок, так часто встречающихся на сцене. Если бы мы знали ло­гический и последовательный рост чувства, мы бы знали его составные ча­сти. Мы бы не пытались охватывать все большое чувство роли сразу, а ло­гически и последовательно складывали бы его постепенно, по частям. Зна­ние составных частей и их последовательность позволили бы нам овладеть жизнью нашей души.

VIII. ХАРАКТЕРНОСТЬ

*19.. г.*

В начале урока я сказал Аркадию Николаевичу, что умом понимаю про­цесс переживания, то есть взращивания и воспитания в себе необходимых для изображаемого образа элементов, скрытых в душе творящего. Но для меня остается смутным вопрос физического воплощения внешности роли. Ведь если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, хо­дить, действовать, если не найти соответствующей образу характерности, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа.

* Да, — согласился Торцов, — без внешней формы как самая внутрен­няя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внеш­няя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли.
* Вот-вот, — поддакивали мы с Шустовым. — Но как и где добыть эту внешнюю, физическую характерность? — спрашивал я.
* Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души, — объяснял Аркадий Николаевич. — В книге «Моя жизнь в искусстве» приведено немало такого рода примеров. Хотя бы, например, случай с ролью доктора Штокмана Ибсена. Лишь толь­ко был установлен правильный склад души роли, правильная внутренняя характерность, сотканная из аналогичных с образом элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнобой­ная походка, вытянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия.
* А если не произойдет такой счастливой случайности? Как быть тог­да? — допрашивал я Аркадия Николаевича.
* Как? Помните, что говорит в «Лесе» Островского жених Аксюши Петр, объясняя своей невесте, что нужно сделать, чтоб их не узнали при побеге: «Один глаз зажмурил, вот тебе и кривой».

Внешне укрыться от себя нетрудно, — продолжал объяснять Аркадий Николаевич. — Со мной произошел такой случай, у меня был хороший зна­комый, говоривший густым басом, носивший длинные волосы и большую бороду с торчащими вперед усами. Вдруг он остригся, а бороду и усы сбрил. Под ними у него обнаружились мелкие черты лица, короткий под­бородок и торчащие уши. Я встретился с ним, в его новом виде, у знакомых на семейном обеде. Мы сидели напротив, разговаривали. «Кого это он мне напоминает?» — спрашивал я себя, не подозревая, что он напоминает мне его же самого. Шутник знакомый подделал свой голос и, чтоб скрыть свой бас, говорил на высоких нотах. Прошло пол-обеда, а я общался с ним, как с новым для меня лицом.

А вот вам и другой случай. Одну очень красивую женщину укусила пчела. У нее раздулась губа и перекривился рот. Это изменило до неузна­ваемости не только ее внешность, но и дикцию. Встретясь случайно в кори­доре, я проговорил с ней несколько минут, не подозревая о том, что это бы­ла моя хорошая знакомая.

Пока Аркадий Николаевич рассказывал нам примеры из своей жизни, он едва заметно прищурил один глаз, точно от начинающегося ячменя, а другой открыл более чем нужно и приподнял над ним бровь. Все это бы­ло сделано едва-едва заметно даже для стоявших рядом. От такого ничтож­ного изменения получилось что-то странное. Он, конечно, остался Аркади­ем Николаевичем, но... каким-то другим, которому не доверишься. В нем почудились плутоватость, хитринка и вульгарность, мало ему свойствен­ные. Но лишь только он бросал игру глаз, то опять становился обычным на­шим милым Торцовым. А прищурит глаз, опять появится подленькая хит­ринка, меняющая его лицо.

* Замечаете ли вы, — объяснил нам Аркадий Николаевич, — что сам я внутренне все время остаюсь тем же Торцовым и все время говорю от собственного лица, независимо от того, прищурен у меня глаз или от­крыт, поднята ли или опущена моя бровь. Если б у меня начинался яч­мень и от него прищурился бы глаз, я бы внутри тоже не изменился и про­должал бы жить своей естественной, нормальной жизнью. Почему же я должен душевно меняться от слегка прищуренного взгляда? Я тот же как с открытым, так и с закрытым глазом, как с приподнятой, так и с опущен­ной бровью.

Или допустим, что я укушен пчелой, как та моя знакомая красавица, и что у меня скривило рот.

Аркадий Николаевич с необыкновенным правдоподобием, легкостью, простотой и совершенством внешней техники передвинул рот направо, от­чего соответственно изменились и его речь и произношение.

* Разве от этого внешнего искажения не только лица, но и речи, — про­должал он говорить с сильно измененным произношением слов, — должна пострадать внутренняя сторона моей личности и естественного пережива­ния? Разве я должен перестать быть самим собой? Как укус пчелы, так и техническое искривление рта не должны влиять на внутреннюю жизнь моего человеческого духа. А хромота ноги (Торцов захромал) или, напри­мер, паралич руки (в ту же минуту у него точно отнялись руки), сутулова­тость (спина приняла соответствующий вид), вывернутые внутрь или на­ружу ступни ног (Торцов прошелся и так и сяк) или неверный постав рук, слишком вперед или слишком назад, за спиной (то и другое было показано тут же)? Разве все эти внешние мелочи имеют отношение к переживанию, общению и воплощению?!

Достойны удивления та легкость, простота и естественность, с которы­ми Аркадий Николаевич моментально, без подготовки, сразу принимал те физические недостатки, то есть хромоту, паралич, сутуловатость, разные поставы рук и ног, о которых говорил в своем объяснении.

* А какие необычайные внешние трюки, совершенно изменяющие ис­полнителя роли, можно проделать с голосом, речью и произношением, осо­бенно согласных. Правда, голос требует при изменении речи хорошей, пра­вильной постановки и обработки. Без нее нельзя безнаказанно говорить долго на очень высоких или, наоборот, на очень низких нотах своего голоса. Что же касается изменения произношения, и особенно согласных букв, то это делается очень просто: втяните язык внутрь, то есть сделайте его ко­роче (при этом Торцов сделал то, о чем говорил), и тотчас у вас получится особая манера говорить, напоминающая английское произношение соглас­ных; или, напротив, удлините язык, выпустив его слегка вперед за зубы (Торцов сделал и это), и у вас получится выговор придурковато-шепелявый, при надлежащей доработке пригодный для Недоросля или Бальзаминова.

Или еще, попробуйте придать вашему рту иное, необычное положение, и у вас образуется новая манера говорить. Например, помните нашего об­щего знакомого англичанина — у него очень короткая верхняя губа и очень длинные заячьи передние зубы. Сделайте себе короткую губу и обнажите посильнее зубы.

* Как же это сделать? — пытался я проверить на себе то, что говорил Торцов.
* Как? Очень просто! — ответил Аркадий Николаевич, доставая из кармана платок и утирая им досуха нёбо верхних зубов и внутреннюю сто­рону верхней губы. Приподняв незаметно последнюю, в то время когда он якобы утирал губы платком, он отвел руку от рта, и мы увидели действи­тельно заячьи зубы и короткую верхнюю губу, которая, приподнятая квер­ху, держалась потому, что слиплась с сухими деснами над зубами.

Этот внешний трюк скрыл от нас обычного, хорошо знакомого нам Ар­кадия Николаевича. Казалось, что перед нами тот подлинный знаменитый англичанин. Чудилось, что все в Аркадии Николаевиче изменилось вместе с этой глупой короткой губой и заячьими зубами: и произношение, и голос стали иными, и лицо, и глаза, и даже вся манера держаться, и походка, и ру­ки, и ноги. Мало того, даже психология и душа точно переродились. А меж­ду тем Аркадий Николаевич ничего не делал с собой внутренне. Через се­кунду он бросил трюк с губой и продолжал говорить от своего имени.

Оказалось для него самого неожиданным, что почему-то одновремен­но с трюком с губой его тело, ноги, руки, шея, глаза и даже голос сами со­бой как-то изменили своему обычному состоянию и принимали соответ­ствующую с укороченной губой и длинными зубами физическую харак­терность.

Это делалось интуитивно. Только после, когда мы сами проследили и проверили это явление, Аркадий Николаевич осознал его. Не Торцов сам, а мы объяснили ему (со стороны виднее), что все интуитивно появив­шиеся характерности соответствуют и дополняют образ господина с корот­кой губой и длинными зубами, явившийся от простого внешнего трюка.

Углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри, Аркадий Николаевич заметил, что и в его психологии помимо во­ли произошел незаметный сдвиг, в котором ему трудно было сразу разо­браться.

Несомненно, что и внутренняя сторона переродилась от создавшегося внешнего образа в соответствии с ним, так как слова, которые стал гово­рить Аркадий Николаевич, стали, по нашему наблюдению, не его, и речь изменила присущий ему стиль, хотя мысли, которые он объяснял нам, бы­ли его подлинные, настоящие...

*19.. г.*

На сегодняшнем уроке Торцов наглядно показал нам, что внешняя ха­рактерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка.

Но где добыть эти трюки? Вот новый вопрос, который стал интриго­вать и беспокоить меня. Нужно ли их изучать, выдумывать, брать из жиз­ни, случайно находить, вычитывать из книг, из анатомии?..

— И то, и другое, и пятое, и десятое, — объяснил нам Аркадий Никола­евич. — Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблю­дений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого слу­чая — все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внут­ренне самого себя. Да, вот что мы сделаем, — придумал тут же Аркадий Николаевич, — на следующем уроке мы устроим маскарад.

?! Общее недоумение.

* Каждый из учеников должен создать внешний образ и скрыться за ним.
* Маскарад? Внешний образ? Какой внешний образ??
* Все равно! Тот, который вы сами выберете, — пояснил Торцов. — Купца, крестьянина, военного, испанца, аристократа, комара, лягушки или кого или что заблагорассудится. Гардероб, гримерская предупреждены. Идите туда, выбирайте костюмы, парики, наклейки.

Это заявление вызвало сначала недоумение, потом толки и догадки, на­конец, общий интерес и оживление.

Каждый про себя что-то придумывал, соображал, записывал, потихонь­ку рисовал, готовясь к выбору образа, костюма и грима.

Один Говорков, как всегда, оставался холодно-равнодушным.

*19.. г.*

Сегодня всем классом мы ходили в огромные костюмные склады театра, помещающиеся одни очень высоко над фойе, а другие, напротив, — очень низко, под зрительным залом, в подвальном этаже.

Не прошло четверти часа, как Говорков выбрал все, что ему было нуж­но, и ушел. Другие тоже недолго задержались. Только Вельяминова да я не могли остановиться на определенном решении.

У нее как у женщины и кокетки разбежались глаза и закружилась голо­ва от бесчисленного количества красивых нарядов. Что же касается меня, то я сам еще не знал, кого буду изображать, и рассчитывал при выборе на случай, на удачу.

Пересматривая внимательно все, что мне показывали, я надеялся напасть на костюм, который сам подсказал бы мне тот образ, который увлечет меня.

Мое внимание остановила простая современная визитка. Она была за­мечательна особой, никогда мною не виданной материей, из которой была сделана, песочно-зеленовато-серого цвета и казалась линялой, покрытой плесенью и пылью, перемешанной с золой. Мне чудилось, что человек в та­кой визитке будет казаться призраком. Что-то гадливое, гнилое, едва за­метное, но вместе с тем и страшное, фатальное шевелилось у меня внутри, когда я смотрел на эту старую визитку.

Если подобрать в тон ко всей паре шляпу, перчатки, нечищеную, запы­ленную, сероватую обувь, если сделать и грим и парик тоже серовато-жел- то-зеленоватые, линялые, неопределенные в соответствии с цветом и тоном материи, то получится что-то зловещее... знакомое...?! Но что это, я не мог тогда понять.

Выбранную тройку отложили, обувь, перчатки и цилиндр обещали подо­брать, парик и бороду тоже, но я не удовольствовался этим и продолжал ис­кать еще дальше, до последнего момента, когда, наконец, любезная заведую­щая гардеробом объявила мне, что ей пора готовиться к вечернему спектаклю.

Делать нечего, приходилось уходить, ничего определенного не решив, имея лишь в запасе заплесневелую визитку.

Встревоженный, недоуменный, я ушел из костюмерной, унося с собой загадку: кто тот, которого я одену в это платье с гнилью?

С этого момента и вплоть до маскарада, назначенного через три дня, со мной все время что-то творилось. Я был не я, каким обыкновенно себя чувствовал. Или, вернее, я был не один, а с кем-то, кого искал в себе, но не мог найти. Нет, не то!

Я жил своей обычной жизнью, но что-то мне мешало отдаться ей цели­ком, что-то разжижало мою обычную жизнь. Точно вместо крепкого вина мне поднесли [напиток], наполовину разбавленный чем-то непонятным. Разжиженный напиток напоминает о любимом вкусе, но лишь наполовину или на одну четверть. Я чувствовал лишь запах, аромат своей жизни, но не ее самое. Впрочем, нет, и это не то, потому что я чувствовал не только свою обычную, но и какую-то другую происходившую во мне жизнь, но не со­знавал ее в достаточной мере. Я раздвоился. Обычная жизнь ощущалась мной, но казалось, что она попала в полосу тумана. Я хоть и смотрел на то, что приковывало внимание, но видел не до конца, а лишь в общих чертах, «вообще», не докапываясь до глубокой внутренней сути. Я думал, но недо­думывал, я слушал, но недослушивал, нюхал и недонюхивал. Половина мо­ей энергии и человеческой способности куда-то ушла, и эта утечка ослаб­ляла и разжижала энергию и внимание. Я все не доканчивал то, что начи­нал делать. Казалось, что мне необходимо еще что-то совершить самое, са­мое важное. Но тут туман точно застилал мое сознание, и я уже не понимал дальнейшего, отвлекался и раздваивался.

Томительное и мучительное состояние! Оно не покидало меня целых три дня, а между тем вопрос о том, кого я буду изображать на маскараде, не двигался.

Сегодня ночью я вдруг проснулся и все понял. Вторая жизнь, которой я все время жил параллельно со своей обычной, была тайная, подсознатель­ная. В ней совершалась работа по исканию того заплесневевшего человека, костюм которого я случайно нашел.

Однако мое просветление длилось недолго и снова куда-то ушло, а я то­мился в бессоннице и томился от неопределенности.

Точно я что-то забыл, потерял и не могу ни вспомнить, ни найти. Это очень мучительно, но вместе с тем, если б волшебник предложил стряхнуть с меня такое состояние, кто знает, может быть, я бы и не согласился.

А вот и еще странность, которую я подметил в себе.

Несомненно, что я был уверен, что не найду образа, который искал. Тем не менее поиски его продолжались. Недаром же все эти дни я не пропускал ни одной витрины фотографий на улицах и подолгу простаивал перед ни­ми, вглядываясь в выставленные портреты и стараясь понять, кто эти лю­ди, с которых они сняты. Очевидно, я хотел найти между ними того, кто мне нужен. Но, спрашивается, почему я не входил в фотографию и не про­сматривал груды карточек, которые там валяются? Под воротами у буки­ниста были тоже груды грязных, запыленных фотографий. Как было не вос­пользоваться этим материалом? Как не просмотреть его? Но я лениво пере­брал одну самую маленькую пачку и с брезгливостью отошел от других, чтоб не пачкать себе рук.

В чем же дело? Чем объяснить такую инертность и двойственность? Я думаю, что она происходила от неосознанной, но утвердившейся во мне уверенности в том, что песочный господин с плесенью рано или поздно оживет и выручит меня. «Не стоит искать. Лучше заплесневевшего не най­ти», — вероятно, говорил внутри бессознательный голос. Были и такие странные моменты, которые повторились два или три раза.

Я шел по улице, вдруг сразу все понял, остановился и замер, чтоб до са­мого последнего предела схватить то, что само давалось в руки... Еще се­кунда-другая, и я постиг бы все до конца... Но... прошло десять секунд, и только что возникшее в душе уплывало, а я опять оставался с вопроси­тельным знаком внутри.

В другой момент я поймал себя на какой-то не свойственной мне пута­ной, аритмичной походке, от которой не сразу мог отделаться.

А ночью во время бессонницы я как-то по-особенному долго тер ладонь о ладонь. «Кто их так трет?» — спрашивал я себя, но припомнить не мог. Знаю только, что у того, кто это делает, маленькие, узенькие, холодные, потные руки с красными-красными ладонями. Очень противно пожимать эти мягкие, без костей кисти. Кто он? Кто он?

*19.. г.*

В состоянии раздвоенности, неопределенности и непрестанных поис­ков того, что не давалось, я пришел в общую ученическую уборную при школьной сцене. Прежде всего меня охватило разочарование. Оказывается, что нам отвели общую уборную, в которой пришлось одеваться и гримиро­ваться всем вместе, а не каждому в отдельности, как тогда, на показном спектакле на большой сцене. Гул, возня и разговор мешали сосредоточить­ся. А между тем я чувствовал, что момент облачения себя впервые в заплес­невевшую визитку, так точно, как момент одевания желто-серого парика, бороды и прочего, чрезвычайно важны для меня. Только они могли подска­зать то, что я в бессознании искал в себе. На этот момент возлагалась моя последняя надежда.

Но все кругом мешало. Говорков, сидевший рядом, уже загримировал­ся Мефистофелем. Он уже надел богатейший черный испанский костюм, и все кругом ахали, глядя на него. Другие помирали со смеху, глядя на Вьюнцова, который, для того чтобы казаться стариком, испещрил свое дет­ское лицо всевозможными линиями и точками, наподобие географической карты. Шустов внутренне злил меня тем, что он удовольствовался баналь­ным костюмом и общим видом красавца Скалозуба. Правда, в этом была не­ожиданность, так как никто не подозревал, что под его обычным мешкова­тым платьем скрыта красивая стройная фигура с чудесными прямыми но­гами. Пущин смешил меня своим стремлением выработать из себя аристо­крата. Этого, конечно, он и на этот раз не добился, но нельзя отказать ему в представительности. Он в своем гриме, с выхоленной бородой, с высоки­ми каблуками башмаков, поднявшими его рост и сделавшими его худее, ка­зался внушительным. Осторожная походка, вызванная, вероятно, высоки­ми каблуками, придавала не свойственную ему в жизни плавность. Весе­ловский тоже рассмешил всех и вызвал одобрение неожиданной смелостью. Он, прыгун и скакун, балетный танцор и оперный декламатор, вздумал ук­рыться под длиннополым сюртуком Тита Титыча Брускова1, с шальвара- ми, с цветным жилетом, толстым брюхом, бородой и прической «а ля рюсс».

Наша ученическая уборная оглашалась восклицаниями, точно на самых заурядных любительских спектаклях.

* Ах! Невозможно узнать! Неужели это ты? Удивительно! Ну моло­дец, не ожидал! и т. д.

Эти восклицания бесили меня, а реплики сомнения и неудовлетворе­ния, бросаемые по моему адресу, совершенно обескураживали.

* Что-то не то! Не знаю, как-то... непонятно! Кто он? Кого ты изобра­жаешь?

Каково выслушивать все эти замечания и вопросы, когда нечего на них ответить.

Кто тот, кого я изображал? Почем я знаю? Если б я мог догадаться, я бы первый сказал, кто я!

Черт бы побрал этого мальчишку-гримера. Пока он не приходил и не сде­лал из моего лица банального бледного театрального блондина, я чувствовал себя на пути к осознанию тайны. Мелкая дрожь трясла меня, когда я посте­пенно облачался в старый костюм, надевал парик и прикладывал бороду с усами. Будь я один в комнате, вне рассеивающей меня обстановки, я бы, на­верно, понял, кто он, мой таинственный незнакомец. Но гул и болтовня не давали уйти в себя, мешали постигнуть непонятное, творившееся во мне.

Наконец все ушли на школьную сцену показываться Торцову. Я сидел один в уборной в полной прострации, безнадежно смотря в зеркало на свое банально-театральное лицо. Внутренне я уже считал дело проигранным, ре­шил не показываться, раздеваться и снимать грим с помощью стоявшей ря­дом со мной зеленоватой противной мази. Я уже зацепил ее на палец, водил им по лицу, чтоб смазать грим... и... смазал... Все краски расплылись, как на смоченной водой акварели... Получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в pendant к костюму... Трудно было разобрать, где нос, где глаза, где губы... Я мазнул той же мазью сначала по бороде и усам, а по­том и по всему парику... Кое-где волосы сбились комьями, образовались сгустки... Потом, точно в бреду, дрожа, с сердцебиением я совершенно уничтожил брови, кое-где посыпал пудрой... смазал свои руки зеленоватой краской, а ладони ярко-розовой... оправил костюм, растрепал галстук. Все это я делал быстро и уверенно, так как на этот раз я уже знал... кто тот, ко­го я изображал, какой он из себя.

Цилиндр надел чуть-чуть набок, франтовато. Почувствовал когда-то шикарный фасон широких брюк, теперь истертых и изношенных, подла­дил свои ноги под образовавшиеся складки, сильно скривил носки ступ­ней внутрь. Получилась глупая нога. Замечали ли вы у некоторых людей глупую ногу? Это ужасно! К таким людям у меня гадливое чувство. Благо­даря неожиданному поставу ног я стал меньше ростом и походка стала другой, не моей. Все тело почему-то наклонилось вправо. Не хватало тро­сточки. Какая-то валялась рядом, и я взял ее, хотя она и не совсем подхо­дила к тому, что мне мерещилось... Недоставало еще гусиного пера за ухо или в рот между зубов. Я послал за ним мальчика-портного и в ожидании его возвращения ходил по комнате, чувствуя, как сами собой все части те­ла, черты и линии лица находили для себя верное положение и утвержда­лись в них.

После двух-трех обходов комнаты путаной, аритмичной походкой я мельком взглянул в зеркало и не узнал себя. С тех пор как я смотрелся в по­следний раз, во мне уже совершилось новое перерождение.

* Он, он!.. — воскликнул я, не в силах сдержать душившей меня радо­сти. — Скорей бы перо, и можно идти на сцену.

Послышались шаги в коридоре. Очевидно, это мальчик несет мне гуси­ное перо, я бросился к нему навстречу и в самых дверях столкнулся с Ива­ном Платоновичем.

* Какая страсть! — вырвалось у него невольно при виде меня. — Доро­гой мой! Кто же это? Штука-то какая! Достоевский? Вечный муж, что ли? Это вы, Названов?! Кого же вы изображаете?
* Критикана! — ответил я каким-то скрипучим голосом с колючей дик­цией.
* Какой критикан, дружочек мой? — допрашивал меня Рахманов, не­много растерявшись от моего нахального и пронзительного взгляда. Я чув­ствовал себя пиявкой, присосавшейся к нему.
* Какой критикан? — переспросил я с нескрываемым желанием оскор­бить. — Критикан — жилец Названова. Существую, чтоб мешать ему рабо­тать. Высшая радость! Благороднейшее назначение моей жизни.

Я сам удивился наглому, противному тону, неподвижному, в упор на­правленному на него взгляду и циничной бесцеремонности, с которой я об­ращался с Рахмановым. Мой тон и уверенность смутили его. Иван Плато­нович не находил нового ко мне отношения и потому не знал, что говорить. Он терялся.

* Пойдемте... — неуверенно произнес он. — Там уже давно начали.
* Пойдемте, коли там давно начали, — скопировал я его, не двигаясь и нагло пронизывая взглядом растерявшегося собеседника. Произошла не­ловкая пауза. Мы оба не двигались. Видно было, что Ивану Платоновичу хо­телось скорее покончить сцену, так как он не знал, как себя вести. На его сча­стье, в этот момент прибежал мальчик с гусиным пером. Я выхватил его и за­жал посредине между губ. От этого рот стал узкий, как щель, прямой и злой, а тонкий, заостренный конец пера с одной стороны и широкий с перьями другой конец еще больше усиливали едкость общего выражения лица.
* Идемте! — тихо и почти застенчиво промолвил Рахманов.
* Идемте! — пародировал я его едко и нагло.

Мы шли на сцену, причем Иван Платонович старался не встречаться со мной глазами.

Придя в «малолетковскую гостиную», я не сразу показался. Сначала спрятался за серый камин и из-за него едва-едва показывал свой профиль в цилиндре.

Тем временем Аркадий Николаевич просматривал Пущина и Шустова, то есть аристократа и Скалозуба, которые только что познакомились друг с другом и говорили глупости, так как иного сказать не могли по свойству ума изображаемых лиц.

* Что это? Кто это? — вдруг заволновался Аркадий Николаевич. — Мне чудится или там кто-то сидит за камином? Что за черт? Все уже про­смотрены. Кто же этот? Ах да, Названов... Нет, это не он.
* Кто вы? — обратился ко мне Аркадий Николаевич, сильно заинтри­гованный.
* Критик, — отрекомендовался я, привстав. При этом, неожиданно для меня самого, моя глупая нога выставилась вперед, тело еще больше искри­вилось вправо. Я утрированно изящно снял цилиндр и отвесил вежливый поклон. После этого я сел и снова наполовину скрылся за камином, с кото­рым мы почти сливались в тонах красок.
* Критик?! — проговорил Торцов в недоумении.
* Да. Интимный, — пояснил я скрипучим голосом. — Видите перо... Изгрызанное... От злости... Закушу его вот так, посредине... затрещит и... трепет...

Тут совершенно неожиданно из меня вырвался какой-то скрип и визг вместо хохота. Я сам опешил от неожиданности. По-видимому, он сильно подействовал и на Торцова.

* Что за черт? — воскликнул он. — Идите сюда, поближе к свету.

Я подошел к рампе своей путаной походкой, с глупыми ногами.

* Чей же вы интимный критик? — расспрашивал меня Аркадий Нико­лаевич с впившимися в меня глазами и точно не узнавая.
* Сожителя, — проскрипел я.
* Какого сожителя? — допытывался Торцов.
* Названова, — признался я скромно, по-девичьи опуская глаза.
* Втерлись-таки в него? — давал мне нужные реплики Аркадий Нико­лаевич.
* Вселен.
* Кем?

Тут снова визг и хохот душили меня. Пришлось успокаиваться, преж­де чем сказать:

* Им самим. Артисты любят тех, кто их портит. А критик...

Новый порыв визга и хохота не дал мне договорить мысли. Я опустил­ся на одно колено, чтоб в упор смотреть на Торцова.

* Что же вы можете критиковать? Ведь вы же невежда, — ругал меня Аркадий Николаевич.
* Невежды-то и критикуют, — защищался я.
* Вы же ничего не понимаете, ничего не умеете, — продолжал поносить меня Торцов.
* Кто не умеет, тот и учит, — сказал я, жеманно садясь на пол перед рампой, у которой стоял Аркадий Николаевич.
* Неправда, вы не критик, а просто критикан. Нечто вроде вши, кло­па. Они, как и вы, не опасны, но жить не дают.
* Извожу... потихоньку... неустанно... — проскрипел я.
* Гадина вы! — уже с нескрываемой злобой воскликнул Аркадий Ни­колаевич.
* Ой! Какой стиль! — я прилег около рампы, кокетничая с Торцовым.
* Тля! — почти кричал Аркадий Николаевич.
* Это хорошо!., очень, очень хорошо! — Я уже кокетничал с Аркадием Николаевичем без зазрения совести. — Тлю ничем не отмочишь. Где тля, там и болото... а в болоте черти водятся и я тоже.

Вспоминая теперь этот момент, я сам удивляюсь своей тогдашней сме­лости и наглости. Я дошел до того, что стал заигрывать с Аркадием Нико­лаевичем, точно с хорошенькой женщиной, и даже потянулся своим жир­ным пальцем суженной руки с красными ладонями к щеке и носу учителя. Мне хотелось его поласкать, но он инстинктивно и брезгливо оттолкнул мою руку и ударил по ней, а я сожмурил глаза и через щелочки продолжал кокетничать с ним взором.

После минутного колебания Аркадий Николаевич вдруг обхватил лю­бовно мои обе щеки ладонями своих рук, притянул меня к себе и с чувст­вом поцеловал, прошептав:

* Молодец, прелесть!

И тут же почувствовав, что я его вымазал жиром, который капал с мое­го лица, прибавил:

* Ой! смотрите, что он со мной сделал. Теперь действительно и водой не отмочишь.

Все бросились его отчищать, а я, точно обожженный поцелуем, вскочил, выкинул какое-то антраша ногами и побежал со сцены своей названовской походкой под общие аплодисменты.

Мне кажется, что мой минутный выход из роли и показ своей настоящей личности еще больше оттенил характерные черты роли и мое перевоплоще­ние в ней. Прежде чем уйти со сцены, я остановился и снова на минуту во­шел в роль, чтоб повторить на прощание жеманный поклон критикана.

В этот момент, повернувшись в сторону Торцова, я заметил, что он с платком в руке, приостановив свое умывание, замер и пронзал меня изда­ли влюбленными глазами.

Я был по-настоящему счастлив, но не обычным, а каким-то новым, по- видимому, артистическим, творческим счастьем.

В уборной спектакль продолжался. Ученики давали мне все новые и но­вые реплики, на которые я без запинки, остро отвечал, в характере изобра­жаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключения положениях, в которых бы я ни очутился. Какое счастье так овладеть образом!

Это продолжалось даже и тогда, когда грим и костюм были сняты и я рисовал образ своими личными природными данными, без помощи грима и костюма. Линии лица, тела, движения, голос, интонации, произношение, руки, ноги так приспособились к роли, что заменяли парик, бороду и серую тужурку. Два-три раза случайно я видел себя в зеркале и утверждаю, что это был не я, а он — критикан с плесенью. Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма в своем лице и платье.

Но это еще не все: мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пу­ти домой и придя в квартиру, я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа.

И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хозяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и задирал не как я, а как критикан. Хозяйка даже за­метила мне:

* Что это вы какой сегодня, прости господи, липкий!..

Это меня обрадовало.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность.

Это самые важные свойства в даровании артиста.

Сегодня во время умывания я вспомнил, что, пока я жил в образе кри­тикана, я не терял себя самого, то есть Названова.

Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно ра­достно следить за своим перевоплощением.

Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана.

Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой?

Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распал­ся на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась, как зритель.

Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помо­гало творчеству, поощряя и разжигая его.

*19.. г.*

Сегодняшние занятия были посвящены разбору и критике того, что мы, ученики, дали на последнем уроке, прозванном «маскарадом».

Торцов говорил, обращаясь к Вельяминовой:

— Есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни характер­ность, ни перевоплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на обаяние своей человеческой личности. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос. Все, что закрывает от зрителей человеческую природную инди­видуальность, страшит таких актеров.

Если на зрителя действует их красота, они выставляют ее. Если обаяние проявляется в глазах, в лице, в голосе, в манерах, они преподносят их зри­телям, как это делает, например, Вельяминова.

Зачем вам перевоплощение, раз что от него вы будете хуже, чем вы са­ми в жизни. Вы больше любите себя в роли, чем роль в себе. Это ошибка. У вас есть способности, вы можете показывать не только себя, но и созда­ваемую роль.

Есть много артистов, которые полагаются на обаяние своей внутренней природы. Ее они и показывают зрителю. Например, Дымкова и Умновых верят в то, что их манкость — в глубине чувства и в нервности пережива­ний. Под них они и подводят каждую роль, пронизывая ее наиболее силь­ными, боевыми своими природными свойствами.

Если Вельяминова влюблена в свои внешние данные, то Дымкова и Ум- новых неравнодушны к внутренним.

Зачем вам костюм и грим — они вам только мешают.

Это тоже ошибка, от которой надо отделаться. Полюбите роль в себе. У вас есть творческие возможности для ее создания.

Но бывают актеры другого типа. Не ищите! Их нет между вами, пото­му что вы не успели еще выработаться в них.

Такие актеры интересны своими оригинальными приемами игры, свои­ми особенными, прекрасно выработанными, им одним присущими актер­скими штампами. Ради них они и выходят на сцену, их они и показывают зрителям. На что им перевоплощение? На что им характерность, раз что она не дает показать то, чем сильны такие актеры?!

Есть и третий тип актеров, тоже сильных техникой и штампами, но не своими, лично ими для себя выработанными, а чужими, заимствованными. У них и характерность и перевоплощение тоже создаются по высочайше ус­тановленному ритуалу. Они знают, как каждая роль мирового репертуара «играется». У таких актеров все роли однажды и навсегда подведены под узаконенный трафарет. Без этого они не смогли бы играть чуть ли не три­ста шестьдесят пять ролей в год, каждую с одной репетиции, как это прак­тикуется в иных провинциальных театрах.

Те из вас, у кого есть наклонность идти по этому опасному пути наи­меньшего сопротивления, пусть вовремя остерегаются.

Вот, например, вы, Говорков. Не думайте, что при просмотре грима и костюма на последнем уроке вы создали характерный образ Мефисто­феля, что перевоплотились в него и скрылись за ним. Нет. Это ошибка. Вы остались тем же самым красивым Говорковым, только в новом костю­ме и с новым ассортиментом актерских штампов, на этот раз «готическо­го, средневекового» характера, как их называют на нашем актерском жаргоне.

В «Укрощении строптивой» мы видели такие же штампы, но приспособ­ленные не к трагическим, а к комедийным костюмным ролям.

Мы знаем у вас, так сказать, и штатские штампы для современной коме­дии и драмы в стихах и прозе. Но... как бы вы ни гримировались, как бы ни костюмировались, какие бы манеры и повадки ни принимали, вам не уйти на сцене от «актера Говоркова». Напротив, все ваши приемы игры еще боль­ше приведут вас к нему.

Впрочем, нет, это не так. Ваши штампы приводят вас не к «актеру Го­воркову», а «вообще» ко всем актерам-представлялыцикам всех стран и веков.

Вы думаете, что у вас ваши жесты, ваша походка, ваша манера говорить. Нет, всеобщая, однажды и навсегда утвержденная для всех актеров, проме­нявших искусство на ремесло. Вот если вам вздумается как-нибудь пока­зать со сцены то, что мы еще никогда не видали, явитесь на подмостках са­мим собой, таким, какой вы в жизни, то есть не «актером», а человеком Го­ворковым. Это будет прекрасно, потому что геловек Говорков куда интерес­нее и талантливее актера Говоркова. Покажите же нам его, так как актера Говоркова мы смотрим всю жизнь, во всех театрах.

Вот от человека Говоркова, я уверен, родится целое поколение харак­терных ролей. Но от актера Говоркова ничего нового не родится, потому что ассортимент ремесленных штампов до удивления ограничен и до по­следней степени изношен.

После Говоркова Аркадий Николаевич принялся за проборку Вьюнцо- ва. Он заметно становится к нему все строже и строже. Вероятно, для того, чтоб забрать в руки распустившегося молодого человека. Это хорошо, по­лезно.

— То, что вы нам дали, — говорил Торцов, — не образ, а недоразумение. Это был не человек, не обезьяна, не трубочист, у вас было не лицо, а гряз­ная тряпка для вытирания кистей.

А манеры, движения, действия? Что это такое? Пляска святого Витта? Вы хотели укрыться за внешний характерный образ старика, но вы не ук­рылись. Напротив, вы больше, чем когда-нибудь, со всей очевидностью и яркостью вскрыли актера Вьюнцова. Потому что ваше ломание типично не для изображаемого старика, а лишь для вас самих.

Ваши приемы наигрыша лишь сильнее выдали Вьюнцова. Они принад­лежат только вам одному и ни с какой стороны не имеют отношения к ста­рику, которого вы хотели изобразить.

Такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и представляет вам повод к ломанию.

Вы не любите характерность и перевоплощение, вы их не знаете, они вам не нужны, и о том, что вы дали, нельзя говорить серьезно. Это было как раз то, чего никогда, ни при каких обстоятельствах не надо показывать со сцены.

Будем же надеяться, что эта неудача образумит вас и заставит наконец серьезно подумать о вашем легкомысленном отношении к тому, что я вам говорю, к тому, что вы делаете в школе.

Иначе будет плохо!

К сожалению, вторая половина урока была сорвана, так как Аркадия Николаевича опять вызвали по экстренному делу и вместо него занимался с нами Иван Платонович своими «тренингом и муштрой».

*19.. г.*

Торцов вошел сегодня в «малолетковскую квартиру» вместе с Вьюнцо- вым, которого он по-отцовски обнимал. У молодого человека был расстро­енный вид и заплаканные глаза, очевидно, после происшедшего объясне­ния и примирения.

Продолжая начатый разговор, Аркадий Николаевич сказал ему:

* Идите и пробуйте.

Через минуту Вьюнцов заковылял по комнате, весь скрючившись, точ­но парализованный.

* Нет, — остановил его Аркадий Николаевич. — Это не человек, а ка­ракатица или привидение. Не утрируйте.

Через минуту Вьюнцов стал молодо и довольно быстро ковылять по- стариковски.

* А это слишком бодро! — снова остановил его Торцов. — Ваша ошиб­ка в том, что вы идете по линии наименьшего сопротивления, то есть от простого внешнего копирования. Но копия — не творчество. Это плохой путь. Лучше изучите сначала самую природу старости. Тогда вам станет ясно то, чего надо искать в себе.

Почему молодой человек может сразу вскочить, повернуться, побежать, встать, сесть без всякого предварительного приготовления и почему ста­рик лишен этой возможности?

* Он старый... Во! — сказал Вьюнцов.
* Это не объяснение. Есть другие, чисто физиологические причины, — объяснял Аркадий Николаевич.
* Какие же?
* Благодаря отложениям солей, загрубелости мышц и другим причи­нам, разрушающим с годами человеческий организм, сочленения у стари­ков точно не смазаны. Они скрипят и заедают, как железо от ржавчины.

Это суживает широту жеста, сокращает углы и градусы сгибов сочлене­ний, поворотов туловища, головы, заставляет одно большое движение раз­бивать на много малых составных и готовиться к ним, прежде чем их де­лать.

Если в молодости повороты в пояснице совершаются быстро и свобод­но под углом в пятьдесят, шестьдесят градусов, то к старости они сокраща­ются до двадцати и производятся не сразу, а в несколько приемов, осто­рожно, с передышками. В противном случае что-то кольнет, где-то захлест­нет или скорчит от прострела.

Кроме того, у старика сообщение и связь между повелевающими и дви­гательными центрами совершаются медленно, так сказать, со скоростью не курьерского, а товарного поезда и протекают с сомнениями и задержками. Поэтому и ритм и темп движения у старых людей медленный, вялый.

Все эти условия являются для вас, исполнителя роли, «предлагаемыми обстоятельствами», «магическим если б», в которых вы должны начать дей­ствовать. Вот и начните, упорно следя за каждым своим движением и сооб­ражая, что доступно старику и что ему не под силу.

Не только Вьюнцов, но и мы все не удержались и начали действовать по-стариковски в предлагаемых обстоятельствах, объясненных Торцовым. Комната превратилась в богадельню.

Важно то, что при этом чувствовалось, что я по-человечески действую в определенных условиях стариковской физиологической жизни, а не про­сто по-актерски наигрываю и передразниваю.

Тем не менее Аркадию Николаевичу и Ивану Платоновичу то и дело приходилось ловить на неточности и ошибках то одного, то другого из нас, когда мы допускали или слишком широкое движение, или скорый темп, или другую физиологическую ошибку и непоследовательность.

Наконец, кое-как, при большом напряженном внимании мы наладились.

* Теперь вы впадаете в другую крайность, — поправлял нас Торцов. — Вы все время, без остановки, держите один и тот же медленный темп и ритм в походке и чрезмерную осторожность в движениях, у стариков это не так. Для иллюстрации моей мысли я расскажу вам одно из моих воспо­минаний.

Я знал столетнюю старушку. Она могла даже бегать по прямому направ­лению. Но для этого ей приходилось сначала долго налаживаться, топтать­ся на месте, разминать ноги и начинать с маленьких шажков. В эти момен­ты она походила на годовалого ребенка, который с такой же сосредоточен­ностью, вниманием и вдумчивостью учится делать свои первые шаги.

После того как ноги старушки размялись, заработали и движение при­обрело инерцию, она уже не могла остановиться и двигалась все быстрее и быстрее, доходя почти до бега. Когда она приближалась к предельной ли­нии своего стремления, ей уже было трудно остановиться. Но вот она до­шла и встала, точно двигатель без паров.

Прежде чем начинать новую труднейшую задачу — повертывание, она долго передыхала, а после опять начиналось долгое топтание на месте, с озабоченным лицом, напряженным вниманием и всяческими предосто­рожностями.

Поворот совершался в самом медленном темпе, долго, очень долго, а по­сле снова передышка, топтание и налаживание обратного путешествия.

После этого объяснения начались пробы.

Все принялись бегать маленькими шагами и долго поворачиваться, дой­дя до стены.

Я чувствовал, что первое время у меня не было самого действия в пред­лагаемых обстоятельствах старости, а было простое внешнее копирование, наигрыш столетней старухи и ее движений, которые нарисовал нам Арка­дий Николаевич. Однако в конце концов я наладился, разыгрался и решил даже сесть по-стариковски, якобы от большой усталости.

Но тут на меня накинулся Аркадий Николаевич и заявил, что я наделал бесконечное количество ошибок.

* В чем же они заключаются? — хотел я понять.
* Так садятся молодые, — объяснял мне Аркадий Николаевич. — Захо­тел и сел, почти сразу, не думая, без подготовки.

Кроме того, — продолжал он, — проверьте, под каким градусом у вас со­гнулись коленки. Почти пятьдесят?! А вам как старику позволено сгибать не больше, чем под углом двадцать градусов. Нет, много, слишком много. Меньше еще... еще гораздо меньше. Вот так. Теперь садитесь.

Я отклонился назад и упал на стул, точно куль овса с воза на землю.

* Вот видите, ваш старик уже разбился или его пронизал прострел в пояснице, — поймал меня Аркадий Николаевич.

Я стал всячески приспосабливаться, как садиться с едва согнутыми ко­ленками. Для этого пришлось согнуться в пояснице, призвать на помощь руки и при их помощи найти точку опоры. Я оперся ими о локотники крес­ла и постепенно стал сгибать их в локтях, осторожно опуская с их помощью свой корпус на сиденье стула.

* Тише, тише, еще осторожнее, — руководил мною Аркадий Николае­вич. — Не забывайте, что у старика полуслепые глаза. Ему необходимо, прежде чем класть руки на локотники, рассмотреть и понять, куда он их кладет, на что опирается. Вот так, медленнее, а то будет прострел. Не забы­вайте, что сочленения заржавели и заедают. Еще тише... Вот так!..

Стойте, стойте! Что вы! Нельзя так сразу, — остановил меня Аркадий Николаевич, лишь только я опустился и сразу хотел опереться о спинку кресла.

* Надо же отдохнуть, — учил меня Торцов. — Надо дать время. У ста­риков все это делается не скоро. Вот так.

Теперь понемногу откидывайтесь назад. Хорошо! Берите одну руку, другую, кладите их на колена. Дайте отдохнуть. Готово.

Но зачем теперь такая осторожность? Самое трудное сделано. Можете сразу помолодеть. Можете стать подвижнее, энергичнее, гибче: меняйте темп, ритм, поворачивайтесь смелее, сгибайтесь, действуйте энергично, почти как молодой. Но... лишь в пределах пятнадцати-двадцати градусов вашего обычного жеста. За эти пределы отнюдь не заходите, а если зайде­те, то очень осторожно, в другом ритме, а не то — судорога.

Если молодой исполнитель роли старика вдумается, поймет, усвоит все эти составные моменты большого и трудного действия, если он сознатель­но, честно, выдержанно, без лишнего напора и подчеркивания начнет про­дуктивно и целесообразно действовать в тех предлагаемых обстоятельст­вах, в которых живет сам старик, если он выполнит то, что указано мною, то есть по составным частям большого действия, то молодой человек поста­вит себя в одинаковые условия со старцем, уподобится ему, попадет в его ритм и темп, которые играют громадную роль и имеют первенствующее значение при изображении старика.

Трудно познать и найти предлагаемые обстоятельства старости. Но раз найдя, нетрудно их зафиксировать с помощью техники.

*19.. г.*

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал критику «маскарада», пре­рванную в прошлом уроке.

Он говорил:

— Я рассказал вам об актерах, которые избегают, не любят характерно­сти и перевоплощения.

Сегодня я вам представлю другой тип актеров, которые, напротив, по разным причинам любят их и стремятся к ним.

В большинстве случаев они это делают потому, что не обладают исклю­чительными по красоте и силе обаяния внешними или внутренними дан­ными. Напротив, их человеческая индивидуальность несценична, что и за­ставляет таких актеров укрываться за характерность и в ней находить не­достающие им обаяние и манкость.

Для этого нужна не только утонченная техника, но и большая артистич­ность. К сожалению, этот лучший и наиболее ценный дар встречается не часто, а без него стремление к характерности легко попадает на ложный путь, то есть ведет к условности и наигрышу.

Для того чтоб лучше объяснить вам правильные и неправильные пу­ти характерности и перевоплощения, я сделаю беглый обзор тех актер­ских разновидностей, которые мы знаем в нашей области. При этом вме­сто иллюстрации я буду ссылаться на то, что вы сами показали мне на «маскараде».

Можно создавать на сцене характерные образы «вообще» — купца, воен­ного, аристократа, крестьянина и пр. При поверхностной наблюдательнос­ти, у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетруд­но подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки. Так, напри­мер, военные «вообще» держатся прямо, маршируют, вместо того чтоб хо­дить, как все люди, шевелят плечами, чтоб играть эполетами, щелкают но­гами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть погрубее, и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканьем, утираются полой тулупа и т. д.

Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, го­ворит картаво и грассируя, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и пр. и пр. Все это штампы «вообще», якобы создающие характер­ность. Они взяты из жизни, они попадаются в действительности. Но не в них суть, не они типичны.

Так упрощенно подошел к своей задаче Веселовский. Он дал нам все, что полагается для изображения Тита Титыча, но это не был Брусков, это не был также просто купец, а это было «вообще» то, что на сцене называет­ся «купцом» в кавычках.

То же следует сказать и о Пущине. Его аристократ «вообще» не для жизни, а специально для театра.

Это были мертвые, ремесленные традиции. Так «играются» купцы и аристократы во всех театрах. Это не живые существа, а актерский пред- ставляльный ритуал.

Другие артисты, с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян от­дельные группы, то есть они отличают среди всех военных армейцев, или гвар­дейцев, или кавалеристов, или пехотинцев и прочих солдат, офицеров, гене­ралов. Они видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов. Они усматривают среди всех аристократов придворных, петербургских, провин­циальных, русских, иностранных и т. д. Всех этих представителей групп они наделяют типичными для них характерными чертами.

В этом смысле на просмотре показал себя Шустов.

Он из всех военных «вообще» умел выбрать группу армейцев и снабдил их элементарными типичными чертами.

Данный им образ был не военный «вообще», а военный армеец.

У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдатель­ность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный «вообще», несомненно, армеец, но, кроме того, он еще и Иван Иванович Иванов.

В этом смысле, то есть создания личности, индивидуальности, показал себя на просмотре один Названов.

То, что он дал, — смелое художественное создание, и потому о нем на­до говорить подробно.

Я прошу Названова рассказать нам подробно историю рождения его критикана. Нам интересно знать, как в нем совершался творческий процесс.

Я исполнил просьбу Торцова и вспомнил шаг за шагом все то, что у ме­ня подробно записано в дневнике о созревании во мне человека в заплесне­вевшей визитке.

Выслушав меня внимательно, Аркадий Николаевич обратился ко мне с новой просьбой.

* Теперь постарайтесь вспомнить, — говорил он, — что вы испытыва­ли, когда крепко почувствовали себя в образе.
* Я испытывал совершенно особое наслаждение, ни с чем не сравни­мое, — отвечал я, воодушевляясь. — Нечто подобное, а может быть, даже и в большей степени, я узнал на мгновение во время показного спектакля в сцене «Крови, Яго, крови!». То же повторилось моментами и во время не­которых упражнений.
* Что же это? Постарайтесь определить словами.
* Прежде всего это полная, искренняя вера в подлинность того, что де­лаешь и чувствуешь, — вспоминал и осознавал я испытанные тогда творче­ские ощущения. — Благодаря такой вере явилась уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий. Это не самоуверенность влюбленного в себя, зазнавшегося актера, а это что-то совсем иного порядка, близкое к убеждению в своей правоте.

Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувст­во преклонения перед вами чрезвычайно велики. В частной жизни они ме­ня сковывают и не дают развернуться, до конца забыть о том, с кем я нахо­жусь, не позволяют распоясаться или распуститься при вас, раскрыться во­всю. Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным обра­зом изменилось, у меня было такое ощущение, что не я с вами общаюсь, а кто-то другой. Мы же вместе с вами смотрим на этого другого. Вот поче­му ваша близость ко мне, ваш взгляд, направленный мне прямо в душу, не только не смущали, а напротив, подзуживали. Мне было приятно нагло смотреть на вас и не бояться, а иметь на это право. Но разве я посмел бы это сделать от своего собственного имени? Никогда. Но от чужого имени — сколько угодно. Если я смог так чувствовать себя лицом к лицу с вами, то уж со зрителем, сидящим по ту сторону рампы, я бы не церемонился.

* А как же черная дыра портала? — спросил кто-то.
* Я ее не замечал, потому что был занят более интересным, охватив­шим всего меня.
* Итак, — резюмировал Торцов. — Названов подлинно жил в образе отвратительного критикана. А ведь жить можно не чужими, а своими соб­ственными ощущениями, чувствами, инстинктами. Значит, то, что дал нам Названов в критикане, — его собственные чувствования.

Спрашивается, решился ли бы он показать их нам от своего собственно­го имени, не скрываясь за созданным образом? Может быть, у него есть в душе еще какие-то зерна, из которых может вырасти новый гад? Пусть он нам покажет его сейчас, не меняясь, не гримируясь и не костюмируясь.

Решится ли он на это? — вызывал меня на признание Аркадий Никола­евич.

* Отчего же. Я уже пробовал играть тот же образ критикана без грима, — ответил я.
* Но с соответствующей мимикой, манерами, походкой? — спросил опять Торцов.
* Конечно, — ответил я.
* Так это все равно, что с гримом. Не в нем дело. Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима. Нет, вы покажите мне от собст­венного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровенные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? — приставал ко мне Торцов.
* Стыдно, — признался я, подумав.
* А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?
* Тогда могу, — решил я.
* Вот видите! — обрадовался Торцов. — Здесь происходит то же, что и в настоящем маскараде.

Мы видим там, как скромный юноша, который в жизни боится подойти к женщине, вдруг становится нахальным и обнаруживает под маской такие интимные и секретные инстинкты и черты характера, о которых он боится заикнуться в жизни.

Откуда же смелость? От маски и костюма, которые закрывают его. От своего имени он не решится сделать того, что делается от имени чужо­го лица, за которое не являешься ответственным.

Характерность — та же маска, скрывающая самого актера-человека. В та­ком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

Это важные для нас свойства характерности.

Заметили ли вы, что те актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальны­ми. И, наоборот, заметили ли вы также, что характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче кон­туры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезывается в память зрителей.

Характерность при перевоплощении — великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность ста­новятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует2.

IX. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ

1

*19.. г.*

Сегодня урок с плакатом, на котором написано:

«ВНУТРЕННИЕ И ВНЕШНИЕ ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ».

Эта надпись уже красовалась здесь однажды вместе с другими надпися­ми. Тогда Аркадий Николаевич задержал объяснения, касающиеся этих новых творческих элементов, до более удобного момента, когда станет воз­можным говорить одновременно как о внутренней, так и о внешней их сторо­нах. Этот момент наступил.

* Я начинаю с выдержки, потому что без нее не может быть законгеннос- ти, и буду говорить сначала о внешней ее стороне, потому что она нагляднее и потому доступнее, чем внутренняя, — объявил Аркадий Николаевич и вы­звал на сцену Вьюнцова, который вместе с Веселовским сыграли уже знако­мую нам сценку господина и слуги из пьесы XVIII века.

Торцов сказал им:

* Я плохо понимал то, что вы делали и говорили.
* Во?! А я чувствовал и подлинно действовал! — огорчился Вьюнцов.
* Верю, потому что отдельные слова и места доходили до меня, — ус­покоил его Аркадий Николаевич. — Но вы так трепали языками и так ма­хали руками перед самым лицом, что я не мог ни разобрать того, что вы го­ворили, ни разглядеть через глаза то, что происходило у вас внутри.

С такой непреодолимой помехой, которую вы сами создали, нельзя пе­редавать того, что нужно, и быть сценически выразительным. Это все рав­но как если бы заставили художника делать тонкий карандашный портрет на испачканной бумаге. Ее случайные штрихи и пятна слились бы с линия­ми самого рисунка, и последние затерялись бы среди хаоса черточек запач­канной бумаги, отчего сам портрет лишился бы своей формы.

Чтоб этого не произошло, необходимо прежде, чем начать работу, сте­реть с бумаги все, что ее пачкает. То же происходит и в нашем деле: мно- гожестие актера — те же лишние штрихи и пятна. Они спутывают рисунок роли. Ее линия затеривается в хаосе ненужных жестов и пропадает в них. Поэтому прежде всего совершенно уничтожьте многожестие и давайте только те движения и действия, которые нужны роли. Тогда смотрящий уви­дит и оценит их. Это особенно важно для вас, Вьюнцов.

* Почему?
* Потому что вы характерный актер, — объяснил Торцов. — Сколько типичных движений и действий припасли вы для только что сыгранной роли слуги? — спросил Торцов Вьюнцова.
* Не знаю, не считал.
* Напрасно, — упрекнул его Аркадий Николаевич. — Я заметил три- четыре, не больше.
* Как — три-четыре? А остальные? — удивился экспансивный юноша.
* Остальные — или ваши собственные, человеческие, или актерские жесты, приемы игры, набитые штампы, тики и пр. Вы дали им полную во­лю, и они овладели вами, а не вы — ими. В результате — анархия, хаос не­нужных жестов, среди которых припасенные вами три-четыре характерных движения, важные для роли, потонули и стали незаметными, как капли крепкого вина в большом стакане, доверху наполненном водой.

Уничтожьте лишнее для роли многожестие, и тогда ваши три важных ха­рактерных движения выступят на первый план и получат значение и силу, как крепкое вино, не разбавленное водой. Опытный актер умеет выделять важные и уничтожать вредные для роли движения и действия. Но у неопытных, вро­де Вьюнцова и Веселовского, характерное и нужное для роли тонет в океане собственного многожестия. При этом сами исполнители с их специфическим, актерским лицом выходят из маски роли, становятся во весь рост и заслоняют собой изображаемый ими образ. Если это повторяется в каждой роли, актер становится нестерпимо однообразным и скучным. А жаль! у Вьюнцова есть и характерные способности, и выдумка, и разнообразие. Когда по тем или дру­гим причинам его обычное многожестие исчезает и на первый план выступает внутренняя жизнь, она передается Вьюнцовым в метких, характерных движе­ниях, в красочных, смелых до дерзости приспособлениях.

Беда только в том, что это происходит у него лишь случайно. Надо сде­лать так, чтоб это происходило постоянно, как подсознательно, так и созна­тельно. Для этого прежде всего необходимо, чтоб он, как и вы все, как и все без исключения артисты, однажды и навсегда изгнали со сцены не только многожестие, но и самый жест.

* Даже необходимый? — ужаснулся Говорков.
* Необходимых жестов на сцене не бывает, — поправил его Торцов.
* Но, извините же, пожалуйста, — заспорил Говорков, — если я играю, по­нимаете ли, роль Нарцисса и в ней позирую для себя в зеркале или красуюсь перед партнерами по пьесе, как же я, видите ли, могу обойтись без жеста?
* И не обходитесь, потому что в приведенном случае жесты и позы станут для Нарцисса действием и тем самым перестанут быть жестом, — объяснил Торцов.
* Если так, то и многожестие может быть, понимаете ли, допущено, — старался Говорков поймать Торцова на слове.
* И оно допустимо в меру и вовремя, когда становится характерной особенностью роли, — согласился Торцов.
* По-моему... жест необходим еще и потому, что он помогает... пережи­вать и воплощать... когда это трудно дается, — робко заметил Веселовский.
* Что?! — накинулся на него Аркадий Николаевич. — Ваши балетные жесты помогают правильно чувствовать?! Неправда, они убивают всякое творчество и вызывают наигрыш представления, самопоказывание. Но им не может поверить наша природа, а без веры нет переживания. Я утверж­даю, гто жест как таковой не только не нужен, но и вреден на сцене\ В то время как правильное, типичное движение и действие сродняют артиста с ролью, не­нужные жесты и многожестие, напротив, отталкивают артиста и отдаляют его от изображаемого им лица.

Поэтому или превращайте на сцене жест и многожестие в подлинное, творческое действие, или совершенно уничтожайте их!

* Как? Чем? — хотел я скорее понять.
* Лучше всего найти самый корень, источник, причину зарождения же­ста и уничтожить их. Они многообразны...
* Назовите их! — выпытывал я у Торцова.
* Волнение, смущение, боязнь толпы и публичного выступления, не­уверенность в том, что делаешь на сцене, непосильность творческой задачи и беспомощность при воплощении ее, потеря власти над собой, паника на сцене, показывание себя зрителям, красование и позировка перед ними, стремление объять необъятное, то есть сыграть всю роль сразу, желание дать больше того, что можешь, и пр. и пр., — перечислял Аркадий Никола­евич. — Все это корни, зарождающие жесты и многожестие.
* Где же средства для борьбы с ними? — приставал я.
* Вы их отлично знаете: манки, магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, сверхзадача и все, что направляет творчество, что создает правильное самочувствие. Эти средства либо совершенно вытесняют жес­ти и многожестие, либо перерождают их в активные движения, в подлин­ные, продуктивные и целесообразные действия.

Другое весьма важное средство против многожестия вы найдете в сцены- геской видержке. Она уничтожает лишние жесты и очищает место для движе­ний и действий, необходимых для роли. Выдержка приучает экономно и ра­зумно пользоваться ими. Такую выдержку надо вырабатывать в себе упор­ным трудом.

* Каким? — старался я понять.
* Очень простым — не делать жестов и лишних движений на сцене, — говорил Аркадий Николаевич. — Поставьте себе задачу : передавать парти­туру роли во всех ее подробностях при минимуме движения, при полном отсутствии жестов.
* Это очень трудно! — заметил кто-то.
* Нужны месяцы и годы, чтоб овладеть этой благотворной привычкой, чтоб освоиться с внешней видержкой и сделать ее своей второй натурой, — предупреждал Торцов. — Когда ваш внешний аппарат будет дисциплини­рован таким образом, он станет для вас тем «чистым листом», на котором можно четко передавать самые сложные рисунки ролей.

Все большие артисты в периоды своего творческого роста проходили эту полосу борьбы с жестом. Они хорошо знают пользу, которую приносит этот этап. Польза эта прежде всего в том, что взамен ненужного для роли многоже­стия в артисте сами собой вырабатываются другие, более тонкие и вырази­тельные средства, необходимые для отражения внутренней жизни на сцене. Эти средства — мимика, игра глаз, речь, интонация, лучеиспускание и луче- восприятие и пр.

*19.. г.*

* Сегодня я покажу вам средство, которое помогает выработке сцени­ческой выдержки. Я говорю о законгенности сценигеского действия, — объявил Аркадий Николаевич при начале сегодняшнего урока. — Если видержка не может существовать без законченности, то и законгенностъ невозможна без выдержки. Начну с внешней стороны. Она нагляднее. Названов! Идите на сцену и затопите камин в «малолетковской гостиной», тот самый, который вы уже топили однажды в начале наших занятий.

Я пошел на подмостки и исполнил приказание, конечно, предваритель­но создав предлагаемые обстоятельства. Аркадий Николаевич сказал мне:

* Для жизни такое действие приемлемо, но для большого помещения театра с тысячной толпой оно недостаточно четко и законгенно.
* Как же добиться и того и другого? — хотел я скорее понять.
* Очень просто, — ответил Аркадий Николаевич. — Вы знаете, что большие куски, задачи, действия складываются из средних, средние — из малых и т. д. Вот вы и дайте мне познать все части целого, но не «вообще», как вы это только что сделали, а до самого конца.

Я повторил этюд.

* Мало, — сказал мне Аркадий Николаевич. — Добейтесь, чтоб состав­ные части были законгеннее, четче, доделаннее, чтоб между каждыми из них была небольшая прослойка в виде едва заметной остановки. Надо, чтобы смотрящие понимали, где кончается одна и начинается новая задача.

Я повторил этюд, стараясь выполнить все, что мне было указано.

* На этот раз вы заставили меня познать части, но при этом я поте­рял целое, — сказал мне Аркадий Николаевич. — Это произошло потому, что куски, задачи и действия делались вами ради самих кусков, задач и действий.
* Понимаю! Я забыл подумать о предлагаемых обстоятельствах и о сквозном действии, то есть о болезни Малолетковой и о моем желании уберечь ее от новой простуды, — спохватился я.

При новом повторении этюда это было принято во внимание, и ошиб­ка сама собой исправилась.

* Вот теперь я не только познал, но и почувствовал все части целого, — одобрил меня Торцов. — Если б вы только знали, как важно на сцене давать целое, не уничтожая его и вместе с тем не смазывая его части! Только при этом условии зритель схватывает четкую линию действия, а не общее, при­близительное представление о ней.

Чтобы закрепить то, что было найдено, Аркадий Николаевич разрешил мне еще раз повторить этюд. Конечно, я в полной мере воспользовался раз­решением и при этом доделывал до самого конца все составные куски боль­шого действия. Но скоро Аркадий Николаевич остановил меня и сказал:

* Законгенностъ прежде всего требует идеального гувства правды. Утри­ровка же и преувеличение приводят ко лжи, убивающей веру и самое чув­ство. Поэтому не допускайте чрезмерной, излишней четкости и закончен­ности, доходящих до предела наигрыша. Как недоделка, так и утрировка действия одинаково вредна. Давайте нам то, что находится посередине.

Добиваясь этого, я снова отвлекся от сверхзадачи и сквозного действия. Когда же ошибка была исправлена, Торцов сказал мне:

* Понимаете ли вы теперь, что прежде всего надо думать о закончен­ности сквозного действия и сверхзадачи и ради них доделывать малые и большие куски и части? Никогда не следует выполнять задачи ради са­мих задач.

В конце урока Аркадий Николаевич посмотрел умновых и Дымкову в неизменной сцене «Бранда». Торцов сказал первому из них:

* Перетягивать, нудить каждый кусок и задачу не значит заканчивать их и играть с выдержкой. Перетянутые выдержка и законченность не спо­собствуют четкости, выпуклости и ясности творчества. Напротив, растяж­ка расшатывает, подтачивает рисунок и структуру роли и пьесы.

*19.. г.*

* До сих пор мы говорили о внешних выдержке и закотенности, сегодня же рассмотрим сценическую выдержку и законченность внутренние, — объявил Аркадий Николаевич, войдя в класс. — Шустов! Пойдите на сцену и сыг­райте небольшой кусок этюда сжигания денег: тот момент, когда горбун бросает в камин последнюю пачку и на вас нападает столбняк.

Паша вышел на подмостки и сыграл заказанное ему место этюда. Арка­дий Николаевич сказал:

* Я почувствовал в безмолвной паузе, что вы чем-то жили и волнова­лись — внутри. Это хорошо. Но было бы еще лучше, если б я понял пусть даже не самую мысль, о которой вы думали (ее не передашь без слов), а хо­тя бы ваше общее внутреннее настроение во время безмолвной паузы, ва­ше душевное состояние в разные ее моменты, в разных ее внутренних ку­сках, при всех логических и последовательных переходах одних задач в другие. Кроме того, я хочу знать развитие внутренней линии пьесы и роли.

Всего этого вы мне не дали понять, то есть почувствовать. Поэтому объясните теперь на словах, чем вы жили и что происходило в вашей душе во время безмолвной паузы? — спрашивал Аркадий Николаевич.

* Прежде всего я старался вспомнить все обстоятельства и осознать весь ужас происшедшего, — объяснял Паша.
* Вот почему вы взглядывали то на догорающее пламя в камине, то на опустевший стол, — догадался Торцов.
* Да, именно! — ответил Паша. — Потом мне хотелось увидеть своим внутренним взором то, что произошло бы кругом, если бы катастрофа раз­вернулась в подлинной реальной жизни.
* В этот момент вы осматривали все углы комнаты? — проверял себя Аркадий Николаевич.
* Да, — подтвердил Паша. — Я вспоминал прошлую счастливую жизнь в этой квартире и рисовал себе ужасное будущее здесь же, в разрушенном теперь семейном гнезде. Эти вйдения помогали мне встать в положение преступника и почувствовать себя в этой новой для меня роли.
* Таким образом, пока у вас образовались три задачи: оценить факт исчезновения документов со стола; убедиться в сожжении всех денег в ка­мине; вспомнить прошлое и представить будущее вашей жизни в этой комнате.
* Да, — подтвердил Паша.
* К сожалению, все эти три ясные и четкие задачи слились в одну бес­форменную, в которой невозможно было разобраться.
* А между тем местами я чувствовал каждый из трех моментов, — вспоминал Паша. — Они вспыхивали и тотчас же гасли.
* Если это происходило, значит, какие-то зародыши правильного пере­живания жили в вас. Но вы их плохо выявили, — объяснял Аркадий Нико­лаевич. — Для того чтоб осознать случившуюся катастрофу с деньгами, вам достаточно было бы по одному разу пристально взглянуть на стол, на ка­мин и оглядеть комнату. Сделай вы это четко, выдержанно и законченно, я бы сразу понял как внешние действия, так и их внутренние импульсы. Вме­сто этого вы по меньшей мере десять раз поворачивали голову направо и налево, не доведя при этом своей задачи до конца, а выполняя ее лишь по­верхностно. Бесконечное повторение одних и тех же движений ослабило их значение и силу, исказило правду, создало ложь, неверие. Это убило пере­живание и спутало смотревших. Внешнее заслонило внутреннее. Все это, конечно, не способствовало оживлению эмоциональных воспоминаний, са­мого чувства. Вот почему от первой половины немой сцены во мне сохра­нилось лишь воспоминание пестроты жестов. Они мешали проникнуть к вам в душу и через лучеиспускание почувствовать в ней то, что происхо­дило в вас.

Вторую половину паузы я понял сразу. А почему? Потому что ее куски и задачи переживались четко и не заслонялись лишними действиями. Вы взглянули на дверь, где жена купала ребенка, смутились, задумались, а я понял причину: «Простится ли мне убийство ее брата?» Вы соображали, вы сморщились, опустили глаза, закрыли их рукой и долго стояли неподвиж­но. А я понимал ваши страшные мысли. Они говорили о том, что вы ском­прометировали невинную жену, которую сочтут вашей сообщницей. Если в первой половине немой паузы мне мешали невидержанностъ и незаконген- ность вашей игры, то во второй половине, напротив, мне помогали ваша хо­рошая внутренняя выдержка и законгенностъ. Они помогли вам четко, до конца переживать, ясно, выразительно отражать то, что было внутри, и хорошо, рельефно отделять прослойками одни куски и задачи от других и отчека­нивать их грани.

* Это вышло само собой, случайно и может не повториться. Как созна­тельно овладеть выдержкой и законченностью? — признавался я в своих новых, дежурных сомнениях.
* Вы отлично знаете, как это достигается, — сокращайте внешние дви­жения и действия до минимума, чтоб они не мешали зрителям проникнуть к вам глубоко в душу. Замените внешние движения более тонкими приема­ми глаз и мимики, крепче связанными с внутренней жизнью духа. Не наси­луйте вашего чувства, если оно само не зажигается, а дразните и замани­вайте его внутренними видениями. Чем они будут четче, тем четче станет и самое переживание, и его куски и задачи. Сильнее любите их и то, что де­лается внутри вас и вне вас на сцене. Не торопитесь и не перетягивайте ва­шу работу, чтоб не нарушить правильной последовательности и логичес­кой линии вйдения. Утрировка способствует созданию лжи. Будьте до по­следней степени логичны и последовательны в ваших внутренних действи­ях. Если же сама собой, помимо вашей воли создается нелогигностъ, не ме­шайте ей, если она пришла к вам от подсознания. Его логику и последова­тельность не дано понять нашему грубому разуму. Будьте темпо-ритмич- ны: выдержка и законченность не могут обойтись без этого. Любите про­слойки. Доводите куски и задачи до самого последнего конца.
* Однако, — спорил Говорков, — в подлинной жизни, видите ли, от нас не требуют всяких таких правил и каких-то особых выдержек и закончен­ностей, и тем не менее все нас понимают.
* Ошибаетесь, и вот вам пример. Несколько недель назад у меня была старая, почтенная, только что потерявшая кого-то из близких женщина. Она горько плакала, металась, все о чем-то говорила, говорила... Я ее успо­каивал, хотя сам не понимал в чем. На днях она вернулась... за ответом. За каким? Оказывается, при первом нашем свидании она мне поручила справиться в театре, может ли она сама вступить к нам в труппу, чтобы прокормить себя. Актерская работа — единственная, с которой она мирит­ся, хотя она ни разу не была на сцене. Почему вышло недоразумение? По­тому что человек, остро переживающий душевную драму, не может расска­зывать о ней связно, так как в такие минуты волнение спутывает его мыс­ли, слезы душат его, голос пресекается, а жалкий вид несчастного отвлека­ет слушающих и мешает им вникать в суть горя. Но время — лучший цели­тель. Оно уравновешивает внутренний разлад в человеке и заставляет лю­дей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят последовательно, логично, с выдержкой и законченно и поэтому — понят­но. Тогда сам рассказчик остается сравнительно спокойным, а плачут — слушающие.

И артист тоже должен справиться с бурным периодом переживания, пе­рестрадать над ролью, побесчинствовать дома и на репетициях, а после это­го избавиться от лишнего, мешающего ему волнения, получить необходи­мую выдержку и потом идти на сцену, чтоб ясно и законченно, тепло и внутренне насыщенно рассказать зрителям о ранее пережитом. Тогда зритель поймет все и взволнуется больше, чем сам артист.

Чем выдержаннее и законгеннее совершается творчество, чем больше само­обладания у артиста, тем яснее передаются рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста.

*19.. г.*

— Сегодня я хочу попытаться заставить вас почувствовать силу воз­действия артистической выдержки и законченности как на самого творя­щего артиста, так и на смотрящих на него зрителей.

2

Известный художник, просматривая в классе работу своих учеников, дотронулся кистью до одного из неоконченных полотен, и картина сразу зажила настолько, что ученику нечего было [больше] делать, ученик был поражен тем, что чудо совершилось оттого, что профессор «чуть» дотро­нулся кистью до полотна.

На это Брюллов заявил: [«Чуть» — это все в искусстве»].

И я скажу вслед за знаменитым художником, что и в нашем деле необ­ходимо одно или несколько таких «чуть» для того, чтоб роль зажила. Без этого «чуть» роль не заблестит.

Как много таких ролей, лишенных этого «чуть», мы видели на сцене. Все хорошо, все сделано, а чего-то самого важного не хватает. Придет талант­ливый режиссер, скажет одно только слово, и актер загорится, а роль его за­сияет всеми красками душевной палитры.

Мне вспоминается при этом один дирижер военного оркестра, который ежедневно на бульваре отмахивает целые концерты. Вначале, привлеченный звуками, слушаешь, но через пять минут начинаешь смотреть и следить за тем, как равномерно мелькают в воздухе палочка дирижера и белые страни­цы дирижерской партитуры, то и дело хладнокровно и методически перево­рачиваемые другой рукой maestro. А он неплохой музыкант, и его оркестр хороший и известен в городе. Тем не менее музыка его плохая, ненужная, потому что главное, ее внутреннее содержание, не вскрыто и не поднесено слушателю. Все составные части исполняемого произведения точно слип­лись. Они похожи одна на другую, а слушателям хочется разобрать, понять и дослушать до самого конца каждую из них, хочется, чтоб в каждой было их «чуть», заканчивающее каждый кусок и все произведение.

У нас на сцене тоже много артистов, которые «отмахивают» одним ма­хом целые роли и целые пьесы, не заботясь о необходимом «чуть», дающем законченность.

Рядом с воспоминаниями о дирижере с «палочкой махалочкой» мне представляется маленький, но великий Никит, самый красноречивый че­ловек, который умел звуками говорить больше, чем словами.

Кончиком палочки он извлекал из оркестра целое море звуков, из кото­рых создавал большие музыкальные картины.

Нельзя забыть, как Никит осматривал всех музыкантов перед началом исполнения, как он выжидал окончания шума готовящейся к слушанию толпы, как он подымал палочку и сосредоточивал на ее кончике внимание всего оркестра и всей толпы слушателей. Его палочка говорит в эту мину­ту: «Внимание! Слушайте! Я начинаю!»

Даже в этом подготовительном моменте у Никита было неуловимое «чуть», которое так хорошо заканчивает каждое действие. Никиту была дорога каждая целая нота, каждая полунота, восьмая, шестнадцатая, каждая точка, и математически точные триоли, и вкусные бекары, и типичный для созвучия диссонанс. Все это преподносилось дирижером со смакованием, спокойно, без боязни затяжек. Никит не пропускал ни одной фразы звука, не испив его до самого конца. Он вытягивал кончиком своей палочки все, что можно было извлечь из инструмента и из самой души музыканта. И как прекрасно работала в это время его левая выразительная кисть руки, кото­рая сглаживала и умеряла или, напротив, подбодряла и усиливала [звуча­ние оркестра]. Какая у него была идеальная выдержка, математическая точ­ность, которая не мешала, а помогала вдохновению. В области темпа у него были те же качества. Его lento не однообразная, скучная, затянувшаяся во­лынка, набивающая оскомину, как у моего военного дирижера, который вы­колачивает темпы по метроному. Медленный темп Никиша содержит в се­бе все скорости. Он никогда не торопится и ничего не замедляет. Лишь по­сле того как все договорено до самого последнего конца, Никиш ускоряет или, напротив, замедляет, точно для того, чтоб нагнать задержанное или вернуть ранее умышленно ускоренное. Он готовит новую музыкальную фразу в новом темпе. Вот она, не торопитесь! Договорите все, что в ней скрыто! Сейчас он подходит к самой вершине фразы. Кто предскажет, как Никиш водрузит купол фразы?! Новым ли, еще большим замедлением или, напротив, неожиданным и смелым ускорением, обостряющим конец?

Разве у многих дирижеров поймешь, угадаешь, расслышишь все тонко­сти, которые Никиш с такой чуткостью умел не только выбрать из произ­ведения, но и поднести и объяснить.

Все это достигается Никишем потому, что у него в его работе не толь­ко великолепная выдержка, но и блестящая, острая законгенностъ.

Если вы поняли из моих слов, что такое Никиш, — вы узнали, что такое речь в устах великого артиста сцены или чтеца. И у него такое же велико­лепное lento, как у Никиша. Такая же густота и piano звука, такая же беско­нечность, такая же неторопливость и договаривание слов до самого конца с совершенной четкостью, со всеми восьмыми, с точками, со всеми матема­тически равными триолями, а также с выдержкой, смакованием и без ма­лейшей лишней затяжки [или] торопливости. Вот что такое выдержка и за­конченность.

Доказательство «от противного» является хорошим способом убежде­ния. Пользуюсь им и в данном случае, чтоб заставить вас лучше понять и оценить значение законченности в нашем искусстве. Помните ли вы ак­теров-торопыг? Их много, особенно в театрах фарса, водевиля, оперетки, в которых надо во что бы то ни стало веселиться, смешить, быть оживлен­ным. Но веселиться, когда на душе тоскливо, трудно. Поэтому прибегают к внешнему формальному приему. Наиболее легкий из них — внешний темпо-ритм. Актеры этого типа болтают роль, слова и пропускают дейст­вия с неимоверной быстротой. Все сливается в одно хаотическое целое, в котором зритель не в силах разобраться.

Одна из прекрасных особенностей больших артистов-гастролеров, до­стигших высших ступеней искусства и техники, заключается в выдержанной и закошенной игре. Следя за тем, как у них развертывается и на глазах зри­телей вырастает роль, чувствуешь, что присутствуешь при чудодействен­ном акте сценического оживления и воскресения великого создания искус­ства. Вот что я чувствую в эти моменты на таких исключительных спектак­лях. Объясню в образном примере. Это легче.

Представьте себе, что вы пришли в мастерскую великого, сверхчело­веческого гения, почти бога — скульптора и говорите ему: «Покажи мне Ве­неру!»

Гениальный мастер, сознавая важность того, что должно сейчас про­изойти, сосредоточивается в самом себе, переставая замечать окружающее. Он берет огромный кусок глины и начинает спокойно, сосредоточенно мять ее. Видя внутренним взором каждую линию, изгиб, впадину божест­венной ноги, великий скульптор придает форму бесформенной массе. Его быстрые и могучие пальцы работают с необыкновенной четкостью, не на­рушая величия, плавности творческого процесса, акта, момента. Скоро его руки создадут дивную ногу женщины, самую красивую, самую совершен­ную, самую классическую из всех, когда-нибудь существовавших. В ней ничего нельзя изменить, так как это создание будет жить во все времена и никогда не умрет в памяти того, кто его видел. Великий скульптор кла­дет созданную часть своей будущей статуи перед вашими изумленными глазами. Смотря на нее, вы уже начинаете предчувствовать ее будущую красоту. Но скульптор не заботится о том, нравится ли вам его работа. Он знает, что созданное им уже существует, оно есть и другим быть не может. Если смотрящий достаточно зрел, чтоб понять, он поймет, если нет, врата царства подлинной красоты и эстетики останутся закрытыми для него. Ве­ликий скульптор тем временем, точно священнодействуя, продолжает с еще большей сосредоточенностью и спокойствием лепить другую, не ме­нее прекрасную ногу, а потом он создает торс. Но тут спокойствие на мгно­вение оставляет его. Он чувствует, что в его руках жесткая масса становит­ся постепенно все мягче и теплее. Ему кажется, что она движется, подни­мается и опускается, что она дышит. Мастер подлинно взволнован и восхи­щен. У него на устах улыбка, а в глазах влюбленный взгляд юноши. Теперь прекрасный торс женщины кажется легким, могущим грациозно изгибать­ся во все стороны. Забываешь, что он создан из мертвого, тяжелого матери­ала. Над головой Венеры мастер работает долго и с воодушевлением. Он любит и любуется ее глазами, носом, ртом, лебединой шеей.

— Теперь все готово.

Вот ноги, вот руки, вот торс, на который мастер ставит голову. Смотри­те! Венера жива! Вы знаете ее, так как видели в своих мечтах, но не в дей­ствительности. Вы не подозревали даже, что такая красота может сущест­вовать в реальной жизни, что она может быть такой простой, естественной, легкой и воздушной.

Вот она вылита уже из крепкой, тяжелой монументальной бронзы и тем не менее при своей монументальности по-прежнему остается сверхчелове­ческой мечтой, хотя ее можно ощущать, трогать руками, хотя она остается такой тяжелой, что ее нельзя поднять. Нельзя подумать, глядя на грубый тяжелый металл, что из него можно так легко создать совершенство...

Творения сценических гениев вроде Сальвини-старшего — это бронзо­вый памятник. Эти великие артисты на глазах зрителей вылепляют [часть своей роли] в первом акте, а остальные части создают постепенно, спокой­но и уверенно в других актах. Сложенные все вместе, они образуют бес­смертный памятник человеческой страсти, ревности, любви, ужаса, мще­ния, гнева. Скульптор выливает мечту из бронзы, а артисты создают ее из своего тела. Сценическое создание артиста-гения — закон, памятник, кото­рый никогда не изменится.

Я увидел впервые Томмазо Сальвини в императорском Большом теат­ре, где он играл почти весь пост со своей итальянской труппой.

Давали «Отелло». Я не знаю, что случилось со мной, но благодаря моей рассеянности или недостаточному вниманию, с которым я отнесся к приез­ду великого гения, или оттого, что меня спутали приезды других знамени­тостей, вроде Поссарта, например, который играл не Отелло, а Яго, — я больше обращал внимания в начале действия на актера, который играл Яго, и думал, что это Сальвини.

«Да, у него хороший голос, — говорил я себе. — Он представляет собой хороший материал, у него хорошая фигура, обыкновенная итальянская ма­нера игры и декламации, но я не вижу ничего особенного. Актер, играю­щий Отелло, не хуже. Это тоже хороший материал, удивительный голос, дикция, манеры, общий уровень». Я холодно отнесся к восторгам знатоков, готовых замолкнуть при первой фразе, произнесенной Сальвини.

Казалось, что в самом начале игры великий актер не хотел привлечь к себе все внимание аудитории. Если бы он этого захотел, он мог этого до­стичь одной гениальной паузой, что он и сделал позже, в сцене Сената. На­чало этой сцены не дало ничего нового, кроме того, что я смог рассмотреть лицо, костюм и гримировку Сальвини. Не могу сказать, чтобы все это бы­ло чем-либо замечательно. Мне не нравился его костюм ни в то время, ни позже. Гримировка? Я не думаю, что она у него была. Это было лицо его самого и, может быть, гримировать его было бесполезно.

Большие заостренные усы, парик, который слишком выдавал себя, лицо очень широкое, тяжелое, почти жирное, большой восточный кинжал, кото­рый болтался у пояса и делал его толще, чем он был на самом деле, особен­но в мавританском платье и шляпе. Все это было не очень типично для сол­дата Отелло. Но...

Сальвини приблизился к возвышению дожей, подумал немного, сосредо­точился и незаметно для всех нас взял всю аудиторию Большого театра в свои руки. Казалось, что он сделал это одним жестом, он протянул свою руку, не глядя на публику, собрал всех нас в свою ладонь и держал нас так, как буд­то мы были муравьи или мухи. Он зажал свой кулак — и мы почувствовали веяние смерти. От открыл его — и мы познали блаженство. Мы были в его власти, и мы останемся так на всю нашу жизнь, навсегда. Теперь мы поняли, кто был этот гений, чем он был и что нужно было ждать от него. Казалось, что в начале его Отелло был не Отелло, а Ромео. Он не видел ничего и никого, кроме Дездемоны, он ни о чем не думал, кроме нее, он верил ей безгранично, и мы удивлялись, как мог Яго превратить Ромео в ревнивого Отелло.

Как мне передать вам силу впечатления, произведенного Сальвини?

Наш знаменитый поэт К. Д.Бальмонт сказал как-то: «Надо творить на­веки, однажды и навсегда!»

Сальвини творил навеки, однажды и навсегда.

3

* Теперь я вас спрошу: как, по-вашему, такое творчество создавалось — вдохновением, или простой техникой и опытом?
* Конечно, вдохновением! — признали ученики.
* При идеальной выдержке и законгенности как внешней, так и внутрен­ней? — допрашивал Торцов.
* Конечно! — признали все.
* А между тем у Сальвини и у других гениев в эти минуты не было ни тормошни, ни торопливости, ни истерии, ни чрезмерной напряженности, ни перетянутого темпа. Напротив, у них было сосредоточенное, величавое спокойствие, неторопливость, которая позволяла доделывать всякое дело до самого конца. Значит ли это, что они не волновались и не переживали со всей силой — внутри? Конечно, нет. Это значит только, что подлинное вдохновение проявляется не так, как описывают в плохих романах, или как полагают плохие критики, или как думаете вы. Вдохновение проявляется в самых многообразных формах, от самых неожиданных причин, часто тай­но от самого творящего.

Чаще всего для вдохновения не нужно «сверхчеловеческого» порыва, а нужно едва заметное «чуть».

4

Вы принимаете за вдохновение лишь моменты крайнего экстаза. Не от­рицая их, я настаиваю на том, что виды вдохновения многообразны. И спо­койное проникновение вглубь может быть вдохновением. И легкая свобод­ная игра со своим чувством тоже может стать вдохновенной. И мрачное, тяжелое осознание тайны бытия тоже может стать вдохновением.

Могу ли я перечесть все виды его, раз что его происхождение таится в подсознании и недоступно человеческому разуму?

Мы можем говорить лишь о том состоянии артиста, которое является хорошей почвой для вдохновения. Вот для такого состояния выдержка и за­конгенностъ в творчестве имеют значение. Это важно понять — и полюбить новые элементы не как прямые проводники к вдохновению, а лишь как один из подготовительных моментов для его развития.

Умом вы поняли значение выдержки и законченности в области правиль­ного самочувствия. Теперь дело за чувством. Надо, чтобы вы познали и его.

X. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ

— Перехожу к сценическому обаянию и манкости. Знаете ли вы таких ак­теров, которым стоит только появиться на сцене, и зрители их уже любят? За что? За красоту? Но очень часто ее нет. За голос? И он нередко отсутст­вует. За талант? Он не всегда заслуживает восхищения. За что же? За то не­уловимое свойство, которое мы называем обаянием. Это необъяснимая привлекательность всего существа актера, у которого даже недостатки пре­вращаются в достоинства, которые копируются его поклонниками и подра­жателями.

Таким актерам позволяется все, даже плохая игра. Пусть они только по­чаще выходят на сцену и остаются на ней подольше для того, чтоб зрители видели своего любимца и любовались им.

Нередко, встречая таких актеров в жизни, даже самые горячие их теат­ральные поклонники говорят с разочарованием: «Ой! Какой он неинтерес­ный на свободе!» Но рампа точно освещает в нем такие достоинства, кото­рые неизменно подкупают. Недаром же это свойство называется «сцениче­ским», а не жизненным обаянием.

Большое счастье обладать им, так как оно заранее обеспечивает успех у зрителей, помогает актеру проводить в толпу свои творческие замыслы, украшающие роль и его искусство.

Но как важно, чтоб актер осторожно, умело и скромно пользовался сво­им природным даром! Беда, если он не поймет этого и начнет эксплуатиро­вать, торговать своей манкостью. Таких актеров прозвали за кулисами «ко- котами». Они, наподобие проституток, продают свои прелести, выходя на подмостки, чтоб показать их как таковые для себя самого, для своей выгоды, успеха, а не пользуются своим обаянием для создаваемого ими образа.

Это опасная ошибка. Мы знаем немало случаев, когда природный сцени­ческий дар «обаяния» является причиной гибели актера, вся забота и техни­ка которого сводилась в конце концов исключительно к самопоказыванию.

Точно в отместку за это и за неумение пользоваться дарами природы последняя жестоко мстила ему, потому что самолюбование и самопоказыва­ние заслоняли собой, искажали и уничтожали самое «обаяние». Актеры ста­новились жертвой собственного прекрасного природного дара.

Другая опасность «сценического обаяния» в том, что актеры, одаренные им от природы, становятся однообразными, потому что всегда выставляют самих себя напоказ. Если же [такой актер] прячется за образ, то слышит возгласы своих поклонниц: «фу! Какой гадкий! Зачем он себя изуродовал!» Боязнь не угодить поклонницам заставляет его при выходе на сцену скорее цепляться за природное спасительное свойство и заботиться о том, чтоб оно проглядывало через грим, костюм и общий вид роли, которая нередко не нуждается в индивидуальных свойствах исполнителя-актера.

Но бывают актеры с другого рода «сценическим обаянием». Они не должны показывать себя в своем природном виде, так как они как раз не только лишены личного обаяния, но даже обладают недостатком полного отсутствия сценической манкости. Но стоит такому актеру надеть на себя парик, бороду, наложить грим, совершенно скрывающий его человеческую личность, и он становится «сценически обаятельным». Манит не он сам, как человек, а манит его артистическое, творческое обаяние.

В самом его творчестве скрыта какая-то мягкость, тонкость, грация или, мо­жет быть, смелость, красочность, даже дерзость, меткость, которые прель­щают.

Скажу несколько слов о бедных актерах, лишенных и того и другого вида сценического обаяния. В их природе скрыто что-то отталкивающее от себя. Нередко случается, что эти люди выигрывают в жизни: «какой он милый!» — говорят про него, когда видят его «на свободе». «Почему же он такой непри­ятный на сцене?» — добавляют с недоумением. А ведь эти люди нередко бы­вают куда умнее, даровитее, честнее в своем искусстве и творчестве, чем те, кто одарен неотразимым «сценическим обаянием», которому все прощается.

К таким несправедливо обиженным природой актерам надо хорошо приглядеться и привыкнуть. Только после этого удается познать их под­линные артистические достоинства. Нередко такое разглядывание проис­ходит долго, и признание таланта задерживается.

Возникает вопрос: неужели нет средств, с одной стороны, создавать в себе, хотя бы в известной мере, то «сценическое обаяние», которое не да­но природой, а с другой стороны, неужели нельзя бороться с отталкиваю­щими свойствами актера, обиженного судьбой?

Да, можно, но лишь в известной мере. Причем не столько в смысле са­мого создания обаяния, сколько со стороны уничтожения отталкивающих недостатков. Конечно, надо прежде всего их понять, то есть почувствовать самому артисту, и потом, познав их, научиться бороться с ними. Это нелег­ко и требует большой наблюдательности, познания самого себя, огромного терпения и систематической работы по искоренению природных свойств и жизненных привычек.

Что же касается прививки себе того непонятного, что манит к себе зри­теля, то эта работа еще труднее и, может быть, невозможна.

Одной из важных помощниц в этой области [является] привычка. Зри­тель может освоиться и с недостатками актера, которые приобретают ман- кость, так как от привычки перестаешь видеть то, что раньше шокировало.

До некоторой степени можно даже сделать «сценическое обаяние» бла­городными приемами игры, хорошей школой, которые сами по себе сценич­но обаятельны.

Мы нередко слышим такое выражение: «Как обыгрался такой-то актер! Не узнаешь! А прежде какой он был неприятный».

В ответ на это можно сказать:

«Работа и познание своего искусства создали эту перемену».

Искусство красит и облагораживает. А то, что красиво и благородно, то и манко.

XI. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА 1

*19.. г.*

Я получил повестку, приглашающую меня явиться сегодня в девять ча­сов утра в наш театр. Вход с главного артистического подъезда.

Первый, кого я встретил в передней, был наш милый и трогательный Иван Платонович.

Когда все ученики собрались, он объявил нам, что Аркадий Николае­вич решил занять школу в народных сценах возобновляемой пьесы Остро­вского «Горячее сердце». Это нужно ему для проверки выработанного нами внутреннего сценического самочувствия и укрепления его в обстановке спектакля и публичного выступления.

Однако прежде чем пускать на сцену неопытных учеников, не имеющих представления о закулисном мире, необходимо, по словам Рахманова, по­знакомить их с условиями нашей актерской жизни. Надо, чтоб мы узнали расположение помещения за сценой, входов и выходов. Это необходимо на случай пожара. Участникам спектакля необходимо знать, где помещаются артистические уборные с ваннами и душем, гримерские, костюмерные от­деления, вечерние склады бутафории, музейных вещей, все отделы много­численных цехов театра, комната электротехников, фойе рабочих.

Необходимо также показать новичкам сложную конструкцию сцены, чтоб они познали ее опасные места, как например: провалы, люки в полу, куда мож­но упасть в темноте, вращающуюся сцену с огромной подпольной фермой, которая может раздавить и смять человека, спуски и подъемы тяжелых софи­тов, декоративных полотен, которые могут прошибить голову, наконец, мес­та на сцене, на которых можно или, напротив, нельзя ходить во время дейст­вия, без риска быть замеченными зрителями при открытом занавесе.

С целью такого ознакомления Иван Платонович предпринял подроб­ный осмотр сцены и закулисья. Нам показали все ее секреты и отделы: лю­ки, трюмы, рабочие площадки, перекидные мостки, колосники, электриче­ское оборудование, регуляторную и реостатную комнаты, огромные шкафы с электрическими приборами, фонарями и пр.

Нас водили по огромным главным и малым складам декораций, мебели, бутафорских вещей и реквизита. Мы были в оркестровой комнате со скла­дом музыкальных инструментов.

Нам показали режиссерскую и репертуарную конторы, будку помощни­ка режиссера на сцене, пожарные посты и выходы и пр. и пр.

Потом нас повели во двор, во все корпуса, где изготовляются оформле­ния постановок театра.

Это целая фабрика с огромными художественно-декорационными, скульптурными, поделочными, столярными, слесарными, бутафорскими, пошивочными, красильными, прачечными мастерскими. Мы были и в авто­мобильном гараже.

Нам показали квартиры для артистов и служащих, библиотеки, обще­жития рабочих, кухни, столовые, буфетные комнаты и пр. и пр.

Я был потрясен виденным, так как никогда не думал, что театр такая ог­ромная и сложная организация.

— Эта «махина», дорогие мои, работает и день, и половину ночи, и зи­мой, и весной, и осенью, а летом, пока артисты разъезжают по гастролям, здесь в театре производится ремонт старых и изготовление новых поста­новок.

Судите сами, какая нужна организация для того, чтобы эта «махина» ра­ботала в полном порядке, при полном контакте всех частей между собой. В противном случае — катастрофа.

Беда, если самый маленький винтик этой огромной «махины» заработа­ет неправильно! Только один негодный винтик, говорю я, дорогие мои, мо­жет вызвать ужасные результаты, катастрофу с человеческими жертвами.

* Во! Катастрофу! Какую же? — заволновался Вьюнцов.
* Например, из-за небрежности рабочего сцены оборвется старый трос, упадет подвесной прожектор или огромный софит и убьет кого-ни- будь из артистов. Штука-то какая!
* Во!!
* Или дадут не вовремя сигнал и опустят люк — провал. Или по не­брежности электротехника произойдет контакт, соединение проводов в та­ком месте, куда трудно проникнуть. Начнется пожар, паника, люди будут давить друг друга.

Могут произойти и [другие] неприятности.

Раньше времени закроют занавес. Это сорвет акт или конец его. Наобо­рот, могут раздернуть занавес и до начала спектакля. Эта оплошность об­наружит закулисную жизнь и ее работу, внесет в спектакль комическую нотку. Закулисный шум и разговоры создают дезорганизацию и деморали­зуют зрителей.

Стоит хотя бы самому маленькому исполнителю роли не явиться на сце­ну тотчас же по звонку ведущего спектакль помощника режиссера, и уже задержка неизбежно произошла. Пока найдут неаккуратного актера по ла­биринтам закулисного мира, пока водворят его на место, пройдет немало времени. Конечно, опоздавший приведет в свое оправдание сотни причин: не слыхал звонка, не успел переодеться или перегримироваться, разорвал­ся костюм и пр. и пр. Но разве все эти оправдания вернут излишнюю за­тяжку вечера, разве они залечат изъян, трещину?!

Не забывайте, что в театре очень много активных и помогающих участ­ников спектакля, и если каждый из них будет недостаточно внимателен, то кто же поручится за то, что такая же задержка и трещина не произойдут среди акта, актеры не выйдут вовремя на сцену, чем поставят своих парт­неров в безвыходное положение.

Эти задержки и недоразумения могут быть вызваны не только артиста­ми, но и рабочими сцены, бутафорами, электротехниками, которые забудут поставить на место необходимые для игры предметы или выполнить по сиг­налу порученное им дело, или выполнить звуковой или световой эффект.

Каждый член театральной корпорации должен во всякую минуту чув­ствовать себя «винтом» большой, сложной машины. Он должен ясно созна­вать вред, который может причинить всему делу его неправильное дейст­вие и отклонение от установленной для него линии.

Вы все, ученики, тоже явитесь маленькими винтиками огромной слож­ной машины — театра, и от вас будет зависеть успех, судьба, строй спек­такля не только в те моменты, когда занавес поднят, но и тогда, когда он закрыт и за кулисами происходит трудная физическая работа по переста­новке огромных стенок декораций, по сооружению огромных подмостков, а в уборных артистов производятся спешные переодевания и перегрими­ровки. Публика чувствует, когда все эти работы выполняются беспоря­дочно, неорганизованно. Усилия рабочих за закрытым занавесом переда­ются в зрительный зал, проявляясь в общей тяжести и загруженности спектакля.

Если же прибавить к этому возможные затяжки антрактов, то судьба спектакля окажется в большой опасности.

Чтоб избежать этой опасности, существует одно средство — железная дисциплина. Она необходима при всяком коллективном творчестве. Будь то оркестр, хор, другой какой-нибудь ансамбль.

Тем более это относится к сложному сценическому спектаклю.

Какая организация, какой образцовый порядок должны быть установле­ны в нашем коллективном творчестве только для того, чтоб внешняя, орга­низационная часть спектакля протекала правильно, без перебоев.

Еще большего порядка, организации и дисциплины требует внутрен­няя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной, щепетильной области ра­бота должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органи­ческой природы.

Если принять во внимание, что эта работа проходит в очень тяжелых условиях публичного творчества, в обстановке сложной, громоздкой заку­лисной работы, то станет ясно, что требования к общей, внешней и духов­ной дисциплине намного повышаются. Без этого не удастся провести на сцене всех требований «системы». Они будут разбиваться о непобедимые внешние условия, уничтожающие правильное сценическое самочувствие творящих на сцене.

Чтоб бороться с этой опасностью, необходима еще более строгая дис­циплина, еще более [высокие] требования к коллективной работе каждого, самого маленького винтика огромного театрального аппарата.

Но, дорогие мои, театр не только фабрика декораций, он и фабрика че­ловеческих душ. Штука-то какая!

В театре выращиваются живые, человеческие создания артисто-роли.

Театр — художественная мастерская и школа для артистов и массовая аудитория для зрителей.

Театр пропускает сотни тысяч, миллионы людей! Миллионы, говорю я!! Театр заражает их благородным экстазом.

Теперь вы поняли, какая огромная машина, фабрика — театр. Чтоб за­ставить его правильно внешне функционировать, нужны строжайший по­рядок и железная дисциплина. Но как сделать, чтоб они не давили, а помо­гали артисту?

Ведь в театре фабрикуется не только внешняя постановка — там созда­ются роли, живые люди, их души и жизни человеческого духа. Это куда важнее и труднее, чем создание внешнего строя спектакля и жизни за ку­лисами, декораций, обстановки и внешнего режима.

Внутренняя работа требует еще большей внутренней дисциплины и этики.

2

*19.. г.*

Урок происходил в одном из закулисных фойе.

По просьбе учеников нас собрали там задолго до начала репетиции. Бо­ясь оскандалиться при нашем первом дебюте, мы просили Ивана Платоно­вича объяснить нам, как надо вести себя.

К нашему удивлению и радости, на это совещание пришел сам Аркадий Николаевич.

Говорят, что его растрогало серьезное отношение учеников к их перво­му выступлению.

* Вы поймете, что вам нужно делать и как вам надо вести себя, если вдумаетесь в то, что такое коллективное творчество, — говорил нам Арка­дий Николаевич. — Там творят все, одновременно помогая друг другу, за­вися друг от друга. Всеми же управляет один, то есть режиссер.

Если есть порядок и правильный строй работы, тогда коллективная ра­бота приятна и плодотворна, так как создается взаимная помощь.

Но если нет порядка и правильной рабочей атмосферы, то коллективное творчество превращается в муку и люди толкутся на месте, мешая друг другу. Ясно, что все должны создавать и поддерживать дисциплину.

* Как же ее поддерживать-то?
* Прежде всего приходить вовремя, за полчаса или за четверть часа до начала, чтоб размассировать свои элементы самочувствия.

Опоздание только одного лица вносит замешательство. Если же все бу­дут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожида­ние. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя.

Если же, наоборот, все относятся к своим коллективным обязанностям правильно и приходят на репетицию подготовленными, то создается пре­красная атмосфера, которая подстегивает и бодрит. Тогда творческая рабо­та спорится, так как все друг другу помогают.

* Представьте себе на минуту, что вы пришли в театр играть большую роль. Через полчаса — начало спектакля. Опоздание произошло потому, что у вас в частной жизни много мелких забот и неприятностей. В квартире — беспорядок. Завелся домашний вор. Он украл недавно ваше пальто и новую пиджачную пару. Сейчас вы тоже в тревоге, так как, придя в уборную, за­метили, что дома остался ключ от стола, где хранятся деньги. Ну, как и их украдут?! А завтра срок платежа за квартиру. Просрочить нельзя, так как ваши отношения с хозяйкой до последней степени обострены. А тут еще письмо из дома. Болен отец, и это вас мучает. Во-первых, потому, что вы его любите, а во-вторых, потому, что, случись с ним что-нибудь, вы лиши­тесь материальной поддержки. А жалование в театре маленькое.

Но самое неприятное то, что отношение к вам актеров и начальства пло­хое. Товарищи то и дело подымают вас на смех. Они устраивают вам сюр­призы во время спектакля: то умышленно пропустят необходимую репли­ку, то неожиданно изменят мизансцену, то шепнут вам во время действия что-нибудь обидное или неприличное. А вы человек робкий, теряетесь. Но это-то и нужно им, это-то и смешит других актеров. Они любят от ску­ки и ради потехи устраивать себе смешные номера.

Вникните поглубже в предлагаемые обстоятельства, которые я вам только что нарисовал, и решите сами: легко ли при таких условиях подго­товить в себе необходимое для творчества сценическое самочувствие?

Конечно, мы все признали, что это трудная задача и особенно для ко­роткого срока, который остался до начала спектакля. Дай бог успеть загри­мироваться и одеться.

* Ну, об этом не заботьтесь, — успокоил Торцов. — Привычные руки актера наложат парик на голову, а краски и наклейки на лицо. Это делает­ся само собой, механически, так, что вы сами не заметите, как все будет го­тово. В самую последнюю минуту вы, во всяком случае, успеете прибежать на сцену. Занавес раздвинется, пока вы еще не справитесь с одышкой. Но язык привычно проболтает первую сцену. А там, отдышавшись, можно будет подумать и о «сценическом самочувствии». Вы думаете, что я шучу, иронизирую?

Нет, к сожалению, приходится сознаться, что такое ненормальное отно­шение к своим артистическим обязанностям часто встречается в нашей за­кулисной жизни, — заключил Аркадий Николаевич.

После некоторой паузы он снова обратился к нам.

* Теперь, — сказал он, — я набросаю вам другую картину.

Условия вашей частной жизни, то есть домашние неприятности, бо­лезнь отца и прочее, остаются прежние. Но зато в театре вас ждет совсем иное. Там все члены артистической семьи поняли и поверили тому, о чем говорится в книге «Моя жизнь в искусстве». В ней сказано, что мы, артис­ты, — счастливые люди, так как судьба дала нам во всем необъятном прост­ранстве мира несколько сотен кубических метров здания театра, в котором мы можем создавать себе свою особую прекрасную артистическую жизнь, протекающую в атмосфере творчества, мечты, ее сценического воплощения и общей, коллективной художественной работы при постоянном общении с гениями, вроде Шекспира, Пушкина, Гоголя, Мольера и других.

Неужели этого мало, чтобы создать себе прекрасный уголок на земле?

Но кроме того, практически важно, что такая окружающая вас атмосфе­ра способствует созданию сценического самочувствия.

* Который из двух вариантов нам дорог — ясно само собой. Неясны только средства его достижения.
* Они очень просты, — ответил Аркадий Николаевич. — Охраняйте сами ваш театр от «всякия скверны», и сами собой создадутся благоприят­ные условия для творчества и для создания сценического самочувствия.

На этот случай тоже дается нам практический совет; в книге «Моя жизнь в искусстве» говорится, что в театр нельзя входить с грязными нога­ми. Грязь, пыль отряхивайте снаружи, калоши оставляйте в передней вме­сте со всеми мелкими заботами, дрязгами и неприятностями, которые пор­тят жизнь и отвлекают внимание от искусства.

Отхаркайтесь, прежде чем входить в театр. А войдя в него, уже не поз­воляйте себе плевать по всем углам. Между тем в подавляющем большин­стве случаев актеры вносят в свой театр всякие житейские мерзости: сплет­ни, интриги, пересуды, клевету, зависть, мелкое самолюбие. В результате получается не храм искусства, а плевательница, сорница, помойка.

* Это, знаете ли, неизбежно, человечно, успех, слава, соревнование, за­висть, — заступался Говорков за театральные нравы.
* Все это надо с корнями вырвать из души, — еще энергичнее настаи­вал Торцов.
* Да разве это возможно? — продолжал спорить Говорков.
* Хорошо. Допустим, что совсем избавиться от житейских дрязг нель­зя. Но временно не думать о них и отвлечься более интересным делом, ко­нечно, можно, — решил Аркадий Николаевич. — Стоит крепко и сознатель­но захотеть этого.
* Легко сказать! — сомневался Говорков.
* Если же и это вам не по силам, то, — продолжал убеждать Аркадий Николаевич, — пожалуйста, живите вашими домашними дрязгами, но только про себя и не портите настроения другим.
* Это еще труднее. Каждому хочется облегчить душу, — не соглаша­лись спорщики.
* Не понимаю, почему русские люди взяли себе привилегии носиться постоянно со своими домашними дрязгами как с писаной торбой и портить своим нытьем настроение окружающим?! — недоумевал Аркадий Никола­евич. — Во всех культурных странах это считается неприличным; призна­ком невоспитанности, у нас же в этом хотят видеть признак «глубоко чув­ствующего, русского сердца». Какая пошлость! — искренно возмущался Торцов. — Нет, нет и нет! Надо однажды и навсегда понять, что переби­рать на людях свое грязное белье — невоспитанность. Что в этом сказыва­ется отсутствие выдержки, неуважение к другим людям, эгоизм, распу­щенность, дурная привычка, — горячился Аркадий Николаевич. — Надо раз и навсегда отказаться от самооплакивания и самооплевывания. В обще­стве надо улыбаться, как американцы. Они не любят наморщенных бровей. Плачь и грусти дома или про себя, а на людях будь бодр, весел и приятен. Надо выработать в себе такую дисциплину, — настаивал Торцов.
* Мы бы рады, но как этого добиться? — недоумевали ученики.
* Думайте побольше о других и поменьше о себе. Заботьтесь об общем настроении и деле, а не о своем собственном, тогда и вам самим будет хо­рошо, — советовал Аркадий Николаевич.
* Если каждый из трехсот человек театрального коллектива будет при­носить в театр бодрые чувства, то это излечит даже самого черного мелан­холика, — продолжал нас убеждать Аркадий Николаевич. — Что лучше: ко­паться в своей душе и перебирать в ней все дрязги или же общими усили­ями с помощью трехсот человек отвлекаться от самооплакивания и отда­ваться в театре любимому делу?

Кто более свободен, тот ли, который сам себя постоянно ограждает от насилия, или тот, кто, забыв о себе, заботится о свободе других? Если все люди будут так поступать, то в конечном счете получится, что все челове­чество явится защитником моей личной свободы.

* Как же так? — не понимал Вьюнцов.
* Что ж тут непонятного? — удивился Аркадий Николаевич. — Если девяносто девять из ста человек заботятся об общей, а значит и моей сво­боде, то мне, сотому, будет очень хорошо жить на свете. Но зато если все девяносто девять человек будут думать лишь о своей личной свободе и ра­ди нее угнетать других, а вместе с ними и меня, то, чтоб отстоять свою сво­боду, мне бы пришлось одному бороться со всеми девяноста девятью эго­истами. Заботясь только о своей свободе, они тем самым, против воли, на­силовали бы мою независимость. То же и в нашем деле. Пусть не один вы, а все члены театральной семьи думают о том, чтоб вам жилось хорошо в стенах театра. Тогда создастся атмосфера, которая поборет дурное наст­роение и заставит забыть житейские дрязги. В таких условиях вам легко будет работать.

Эту готовность к занятиям, это бодрое расположение духа я на своем язы­ке называю предрабогим состоянием. С ним всегда нужно приходить в театр.

Как видите, порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей на­шего искусства и творчества.

Первым условием для создания предрабочего состояния является вы­полнение девиза: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Поэтому преж­де всего заботьтесь о том, чтоб вашему искусству было хорошо в театре.

Одной из дальнейших мер для создания порядка и здоровой атмосферы в театре является укрепление авторитета тех лиц, которым по тем или дру­гим причинам приходится встать во главе дела.

Пока выбор не сделан и назначение не состоялось, можно спорить, бо­роться, протестовать против того или другого кандидата на руководящий пост. Но раз что данное лицо встало во главе дела или управления частью, приходится ради пользы дела и своей собственной всячески поддерживать нового руководителя. И чем он слабее, тем больше нуждается в поддержке. Ведь если поставленный начальник не будет пользоваться авторитетом, главный двигательный центр всего дела окажется парализованным. Поду­майте сами, к чему приведет коллективное дело без инициатора, толкающе­го и направляющего общую работу?

В этом смысле нужно брать пример с немцев. Когда у них нет подходя­щего достойного человека, которого надо поставить во главе дела, — они его выдумывают. Берут наиболее в данный момент подходящего, сажают его на председательское место и сами, всем коллективом подпирают его кресло и охраняют авторитет сидящего на нем. Когда нужно, они подска­зывают ему, что следует делать, дают негласные советы. Даже в случае пол­ной неудачи немцы не свергают с позором не оправдавшего надежды, а удаляют осторожно того, кого ошибочно вознесли. Ведь оплевывая его, избиратели тем самым оплевывают и самих себя. Но зато, если поставлен­ный во главе зазнался и вредит делу, тогда его быстро единодушно сменя­ют. И горе тому, кто вздумает упрямиться, идти против всех.

Как это мало похоже на то, что обыкновенно делается у нас, в России. Мы, напротив, любим оплевывать, дискредитировать, унижать тех, кого са­ми же возвеличили. Если же талантливый человек помимо нас займет высо­кий пост или чем-нибудь возвысится над общим уровнем, мы все общими усилиями стараемся ударить его по макушке, приговаривая при этом: «Не сметь возвышаться, не лезь вперед, выскочка». Сколько талантливых и нуж­ных нам людей погибло таким образом. Немногие наперекор всему дости­гали всеобщего признания и поклонения. Но зато нахалам, которым удает­ся забрать нас в руки — лафа. Мы будем ворчать про себя и терпеть, так как трудно нам создать единодушие, трудно и боязно свергнуть того, кто нас запугивает.

В театрах, за исключением единичных, немногих случаев, такое явление проявляется особенно ярко. Борьба за первенство актеров, актрис, режиссе­ров, ревность к успехам товарищей, деление людей по жалованью и амплуа очень сильно развиты в нашем деле и являются в нем большим злом.

Мы прикрываем свое самолюбие, зависть, интриги всевозможными кра­сивыми словами вроде «благородное соревнование». Но сквозь них все вре­мя просачиваются ядовитые испарения дурной закулисной актерской зави­сти и интриги, которые отравляют атмосферу театра.

Боясь конкуренции или из мелкой зависти, актерская среда принимает в штыки всех вновь вступающих в их театральную семью. Если они выдер­живают испытание, — их счастье. Но сколько таких, которые пугаются, те­ряют веру в себя и гибнут в театрах.

В этих случаях актеры уподобляются гимназистам, которые также про­пускают сквозь строй каждого новичка, вступающего в школу.

Как эта психология близка к звериной.

Мне приходилось, сидя на балконе в одном провинциальном городе, на­блюдать за жизнью собак. У них тоже есть своя среда, свои границы, кото­рые они упорно охраняют! Если чужой пес дерзнет переступить опреде­ленную линию, он встретится со всей стаей собак данного участка. Если же забежавшему псу удается постоять за себя, он получает признание и в кон­це концов остается. В противном же случае он бежит, израненный и иска­леченный, из чужого участка таких же, как он, живых созданий, имеющих право жить на свете.

Вот эту звериную психологию, которая, к стыду актеров, за исключени­ем некоторых театров, существует в их среде, надо в первую очередь унич­тожить.

Она сильна не только среди новичков, она царит и среди старых, кадро­вых артистов.

Я видел, например, как две большие премьерши и артистки, встречаясь на сцене перед выходом, обменивались не только за кулисами, но и на са­мой сцене такими ругательствами, которым позавидовала бы рыночная торговка.

Я видел, как два известных талантливых артиста требовали, чтоб их не выпускали на сцену через одну и ту же дверь или кулису.

Я слышал, как знаменитый премьер и премьерша, годами друг с другом не разговаривавшие, вели на репетициях беседу не непосредственно, а че­рез режиссера.

«Скажите артистке такой-то, — говорил премьер, — что она говорит ерунду».

«Передайте артисту такому-то, — обращалась к режиссеру премьерша, — что он невежа».

Ради чего эти талантливые люди растлевали то самое, прекрасное ког- да-то дело, которое они в свое время сами создавали?! Из-за личных, мел­ких, ничтожных обид и недоразумений?!

Вот до какого падения, до какого самоотравления доходят актеры, не сумевшие вовремя побороть свои дурные актерские инстинкты.

Пусть же это послужит вам предостережением и назидательным примером.

В театре очень часто наблюдается такое явление: больше всего требова­тельны к режиссерам и к начальствующим лицам те из молодежи, которые меньше всего умеют и знают.

Они хотят работать с самыми лучшими и не прощают недостатков и слабостей тем, кто не способен проделать с ними чудес.

Однако как мало оснований в таких требованиях начинающего.

Казалось бы, что молодым актерам есть чему поучиться. Можно поза­имствовать у любого мало-мальски одаренного талантом и умудренного опытом. От каждого из таких людей можно позаимствовать и узнать мно­гое. Для этого надо самому научиться различать и брать то, что нужно и важно.

Поэтому не привередничайте, отбросьте критиканство и всматривай­тесь внимательнее в то, что вам дают более вас опытные, хотя бы они и не были одарены гениальностью.

Надо уметь брать полезное.

Недостатки перенимать легко, но достоинства — трудно.

Огромное большинство актеров уверено, что только на репетициях на­до работать, а дома можно отдыхать.

Между тем это не так. На репетиции лишь выясняется то, что надлежит разрабатывать дома.

Поэтому я не верю актерам, которые болтают на репетиции, вместо то­го чтоб записывать и составлять план своей домашней работы. Они уверя­ют, что все помнят без записи.

Полно! Разве я не знаю, что всего запомнить невозможно, во-первых, потому, что режиссер говорит столько важных и мелких подробностей, ко­торых не может удержать никакая память, во-вторых, потому, что дело ка­сается не каких-нибудь определенных фактов, а в большинстве случаев на репетициях разбираются ощущения, хранящиеся в аффективной памяти. Чтоб их понять, постигнуть и запомнить, надо найти подходящее слово, выражение, пример, описательный или другой какой-нибудь манок, чтоб с его помощью вызывать и фиксировать то чувствование, о котором идет речь. Надо долго думать о нем дома, прежде чем найти и извлечь его из ду­ши. Это огромная работа, требующая большой сосредоточенности артиста не только при домашней, но и при репетиционной работе в момент воспри­ятия замечаний режиссера.

Мы, режиссеры, лучше, чем кто другой, знаем цену уверения невнима­тельных актеров. Ведь нам же приходится напоминать и повторять им од­но и то же замечание.

Такое отношение отдельных лиц к коллективной работе — большой тормоз в общем деле. Семеро одного не ждут. Поэтому следует выработать правильную художественную этику и дисциплину.

Они обязывают артистов хорошо готовиться дома к каждой репетиции. Пусть считается стыдным и преступным перед всем коллективом, когда режиссеру приходится повторять то, что уже было объяснено. Забывать ре­жиссерских замечаний нельзя. Можно не суметь их сразу усвоить, можно возвращаться к ним для их изучения, но нельзя впускать их в одно ухо и тут же выпускать в другое. Это — провинность перед всеми работника­ми театра.

Однако, для того чтоб избежать этой ошибки, надо научиться самосто­ятельно дома работать над ролью. Это — нелегкое дело, которое вы должны хорошо и до конца усвоить в течение вашего пребывания в школе. Здесь я могу с вами не спеша и подробно говорить о такой работе, но на репетици­ях нельзя возвращаться к ней без риска превратить репетицию в урок. Там, в театре, к вам будут предъявлены совсем другие, несравненно более стро­гие требования, чем здесь, в училище. Имейте это в виду и готовьтесь к этому.

Мне приходит в голову еще одна очень распространенная ошибка акте­ров, которая часто встречается в нашей репетиционной практике.

Дело в том, что многие из артистов настолько несознательно относятся к своей работе, что они следят на репетиции только за теми замечаниями, которые относятся непосредственно к их ролям. Те сцены, акты, в которых они не участвуют, оставляются ими в полном пренебрежении.

Не следует забывать о том, что все касающееся не только роли, но и всей пьесы должно быть принято в расчет актером, должно интересо­вать его.

Кроме того, многое из того, что говорит режиссер по поводу сущности пьесы, особенности таланта автора, приемов воплощения пьесы, стиля иг­ры ее, одинаково относится ко всем исполнителям. Нельзя же повторять одно и то же каждому в отдельности. Сам артист должен следить за всем, что относится ко всей пьесе, и вместе со всеми углубляться, изучать, пони­мать не одну свою роль, а всю пьесу во всем ее целом.

Совершенно исключительной строгости и дисциплины требуют репети­ции народных сцен. Для них должно быть создано особое, так сказать, «воен­ное положение». И это понятно. Одному режиссеру приходится управлять­ся с толпой, которая нередко достигает на сцене численности в несколько сот человек. Возможен ли порядок без военной строгости?

Подумайте только, что будет в тех случаях, когда режиссеру не удаст­ся забрать в свои руки все вожжи. Допустите только одно опоздание или манкировку, одно не записанное замечание режиссера, одного из участни­ков, болтающего в то время, когда надо вникать и слушать; помножьте эти вольности на число сотрудников в толпе, предположив при этом, что каж­дый из них совершит в течение репетиции только по одному разу опасные для общей работы провинности, и в результате получится многозначная цифра задержек, раздражающих терпение повторением одного и того же, потери лишнего времени, а с этим и утомление всей работающей добросо­вестно толпы.

Допустимо ли это?

Не надо забывать при этом, что народные репетиции сами по себе чрез­вычайно утомительны как для самих исполнителей, так и для ведущего их режиссерского персонала. Поэтому желательно, чтоб репетиции были не слишком продолжительны, но продуктивны. Для этого нужна строжайшая дисциплина, к которой надо заранее себя готовить и тренировать. Каждый проступок при «военном положении» считается увеличенным в несколько раз, и взыскание за него становится в несколько раз строже. Без этого вот что получится.

Допустим, что репетируется сцена бунта, где всем участникам сцены приходится надрывать голоса, потеть, много двигаться и утомляться. Все идет хорошо, но несколько лиц, которые пропустили репетицию, опоздали или были невнимательны, испортили все дело. Из-за них приходится му­чить всю толпу. Пусть же не один режиссер предъявляет свою претензию, пусть все участвующие потребуют от небрежных порядка и внимания. Коллективное требование куда страшнее и действительнее выговора и взы­скания одного режиссера.

Есть немало актеров и актрис, лишенных творческой инициативы, ко­торые приходят на репетицию и ждут, чтоб кто-нибудь повел их за собой по творческому пути. После огромных усилий иногда режиссеру удается зажечь таких пассивных актеров. Или же после того, как другие актеры найдут верную линию пьесы, пойдут по ней, ленивые почувствуют жизнь в пьесе и сами собой заразятся от других. После ряда таких творческих толчков, если они способны, то зажгутся от чужих переживаний, почувст­вуют роль и овладеют ею. Только мы, режиссеры, знаем, какого труда, изо­бретательности, терпения, нервов и времени стоит сдвинуть таких актеров с ленивой творческой волей с их мертвой точки. Женщины в этих случаях очень мило и кокетливо отговариваются: «Что ж мне делать! Не могу иг­рать, пока не почувствую роли. Когда же почувствую, тогда все сразу вы­ходит». Они говорят это с гордостью и хвастовством, так как уверены, что такой способ творчества является признаком вдохновения и гениальности.

Нужно ли объяснять, что эти трутни, пользующиеся чужим творчест­вом, чувством и трудом, до бесконечности тормозят общую работу. Из-за них очень часто выпуск спектакля откладывается на целые недели. Они не­редко не только сами останавливают работу, но приводят к тому же и дру­гих артистов. В самом деле, чтоб сдвинуть с мертвой точки таких инерт­ных актеров, их партнеры стараются из последних сил. Это вызывает наси­лие, наигрыш, отчего портятся их роли, уже найденные, ожившие, но недо­статочно крепко утвердившиеся в их душе. Не получая необходимых реп­лик, усиленно нажимая, чтоб сдвинуть ленивую волю пассивных актеров, добросовестные актеры теряют найденное и ожившее было в их ролях. Они сами становятся в беспомощное положение и вместо того, чтоб двигать дальше спектакль, останавливаются или тормозят работу, отвлекая на себя внимание режиссера от общей работы. Теперь уже не одна актриса с лени­вой волей, но и ее партнеры приносят в репетируемую пьесу не жизнь, под­линное переживание и правду, а, напротив, ложь и наигрыш. Двое могут потянуть за собой на неправильный путь и третьего и втроем собьют чет­вертого. В конце концов из-за одного лица весь спектакль, только что было налаживавшийся, сходит с рельс и идет по наклонной плоскости. Бедный режиссер, бедные артисты! Таких актеров с неразвитой творческой волей, без соответствующей техники надо было бы удалять из труппы, но беда в том, что среди такого типа актеров очень много талантливых. Менее да­ровитые не решились бы на пассивную роль, тогда как даровитые, зная, что им все сходит с рук, позволяют себе эту вольность в расчете на свой талант и искренно верят тому, что они должны и имеют право ждать, точно «у мо­ря погоды», прилива вдохновения.

Нужно ли после всего сказанного объяснять, что нельзя работать на ре­петициях за чужой счет и что каждый участник готовящейся пьесы обязан не брать от других, а сам приносить живые чувства, оживляющие «жизнь че­ловеческого духа» своей роли. Если каждый актер, участвующий в спектак­ле, будет так поступать, то в результате все будут помогать не только своей собственной, но и общей работе. Наоборот, если каждый из участвующих будет рассчитывать на других, то творческая работа лишится инициативы. Не может же один режиссер работать за всех. Актер не марионетка.

Из всего сказанного следует, что каждый актер обязан развивать свою творческую волю и технику. Он обязан вместе со всеми творить дома и на репетиции, играя на ней, по возможности, в полный тон.

Допустимо ли, чтоб артист, участвующий в хорошо и старательно сре­петированном ансамбле спектакля по верной внутренней линии, отошел бы от нее по лени, нерадению или невниманию и перевел бы исполнение сво­ей роли на простую ремесленную механичность?

Имеет ли он на это право? Ведь он не один творил пьесу. Не ему одно­му принадлежит общая, коллективная работа. В ней один отвечает за всех, а все за одного. Нужна круговая порука, и тот, кто изменяет общему делу, становится предателем.

Несмотря на мое восхищение отдельными крупными талантами, я не признаю гастрольной системы. Коллективное творчество, на котором осно­вано наше искусство, обязательно требует ансамбля, и те, кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и про­тив самого искусства, которому они служат.

У многих актеров (особенно у гастролеров) есть нестерпимая привычка репетировать в четверть голоса.

Кому нужно такое едва слышное болтание слов роли, без внутреннего их переживания или даже осмысливания? Прежде всего это портит самую роль, вырабатывая механически бессмысленное болтание текста. Во-вто- рых, это вывихивает роль, так как актер привыкает к ремесленной игре. Ведь произносимое слово роли соединяется при этом с внутренними пере­живаниями актера, не имеющими между собой никакой связи и отноше­ния. А вы знаете, как всякий вывих портит правильную линию действия. Разве такая реплика нужна партнеру? Что ему делать с ней и как относить­ся к таким бросаемым ему механическим просыпаниям слов, затушевыва­нию мыслей, подмене чувства? Неправильная реплика и переживание вы­зывают такой же неправильный ответ и неверное чувствование. Кому нуж­ны такие репетиции «для очистки совести»? Поэтому знайте, что на каж­дой репетиции актер обязан играть в полный тон, давать верные реплики и так же правильно и по установленной линии пьесы и роли принимать по­лучаемые реплики.

Это правило взаимно обязательно для всех актеров, так как без него ре­петиция теряет смысл.

То, что я говорю теперь, не исключает возможности, в случае надобно­сти, переживать и общаться одними чувствованиями и действиями, хотя бы даже без слов.

Насколько миссия подлинного артиста — создателя, носителя и пропо­ведника прекрасного — возвышенна и благородна, настолько ремесло акте­ра, продавшегося за деньги, карьериста и каботина, недостойно и...

Сцена, как книга, как белый лист бумаги, может служить и возвышенно­му, и низменному, смотря по тому, что на ней показывают, кто и как на ней играет. Чего только и как ни выносили перед освещенной рампой! И пре­красные, незабываемые спектакли Сальвини, Ермоловой или Дузе, и кафе­шантан с неприличными номерами, и фарсы с порнографией, и мюзик-холл со всякой смесью искусства, искусности, гимнастики, шутовства и гнусной рекламы. Как провести линию, где кончается прекрасное и начинается от­вратительное? Недаром же Уайльд сказал, что «артист — или священнослу­житель, или паяц».

Всю вашу жизнь ищите демаркационную линию, отделяющую плохое от хорошего в нашем искусстве. Сколько людей среди нас отдают свою жизнь служению плохому и не ведая об этом, так как они не умеют пра­вильно учесть воздействия своей игры на зрителя. Не все то золото, что блестит со сцены. Эта неразборчивость и беспринципность в нашем искус­стве привела театр к полному упадку как у нас, так и за границей. Те же причины мешают театру занять то высокое положение и то важное значе­ние в общественной жизни, на которые он имеет право.

Я не пуританин и не... в нашем искусстве. Нет. Я очень широко смотрю на те горизонты, которые отведены театру. Я люблю веселое, шутку...

Обыкновенно при создании атмосферы и дисциплины хотят добиться ее сразу во всей труппе, во всех частях сложного аппарата театра. Для это­го издают строгие правила, постановления, взыскания. В результате доби­ваются внешней, формальной дисциплины и порядка. Все довольны, все хвастаются образцовым порядком. Однако самое главное в театре — худо­жественная дисциплина и этика не создаются внешними средствами. [Так как это никогда не удается сразу, организаторы порядка теряют энергию, веру] и приписывают неудачу другим или находят причины, оправдываю­щие их и переносящие вину на товарища по корпорации. «С этими людьми ничего не поделаешь», — говорится в таких случаях.

Попробуйте подойти к задаче совсем с другого конца, то есть [начните] не со своих товарищей по делу, а с себя самого.

Все то, что вы бы хотели провести в жизнь, все то, что нужно для водво­рения атмосферы дисциплины и порядка (а это нужно знать и решить), пропускайте прежде всего через себя. Воздействуйте и убеждайте других собственным примером. Тогда у вас в руках будет большой козырь и вам не скажут: «Врачу! исцелися сам!» — или: «Чем других учить, на себя обер­нись!»

Собственный пример — лучший способ заслужить авторитет.

Собственный пример — самое лучшее доказательство не только для дру­гих, но главным образом и для себя самих. Когда вы требуете от других то, что уже сами провели в свою жизнь, вы уверены, что ваше требование вы­полнимо. Вы по собственному опыту будете знать, трудно оно или легко.

В этом случае не будет того, что всегда бывает, когда человек требует от другого невыполнимого или слишком трудного, убежденный в против­ном, он становится не в меру требовательным, нетерпеливым, сердитым и строгим и в подтверждение своей правоты уверяет и божится, что ниче­го не стоит выполнить его требование.

Не есть ли это лучший способ, чтоб подорвать свой авторитет, чтоб про вас говорили: «Сам не знает, чего требует».

Короче говоря, атмосфера, дисциплина и этика не создаются распоря­жением, правилом, циркуляром и взмахами пера, строгостью и требовани­ями сразу для всех. Это не делается, так сказать, «оптом», как обыкновен­но проводятся эти корпоративные воздействия. То, о чем я говорю, про­изводится, так сказать, «в розницу». Это не массовая фабригная, а кустар­ная работа.

Никогда это не делается сразу, как всегда хотят этого добиться, одним махом. Такая торопливость и нетерпение заранее обречены на провал.

Подходите к каждому человеку в отдельности. Сговоритесь с ним, а сговорившись и хорошо поняв, чего нужно добиваться и с чем нужно бо­роться, будьте тверды, настойчивы, требовательны и строги.

При этом помните все время о том, как дети, играя в снежки, из малень­кого катышка наворачивают огромные снежные шары и глыбы... Тот же процесс роста должен происходить и у вас: сначала один — я сам; потом двое — я и единомышленник, потом четыре, восемь, шестнадцать и т. д. в арифметической, а может быть, геометрической прогрессии.

Чтоб повернуть театр по верной линии, нужно время и только пять не­разъединимых и крепко связанных хорошей увлекательной идеей членов труппы.

Поэтому, если в первый год у вас создается группа только из пяти, ше­сти человек, одинаково понимающих задачу, всем сердцем преданных ей и неразрывно идейно связанных между собой, будьте счастливы и знайте заранее, что ваше дело уже выиграно.

Может быть, в разных местах театра будут одновременно создаваться несколько однородных групп. Тем лучше, тем скорее произойдет идейное слияние. Но только не сразу.

При проведении своих требований о корпоративной и иной дисципли­не и всего того, что создает желаемую атмосферу, надо быть прежде всего терпеливым, выдержанным, твердым и спокойным. Для этого необходимо в первую очередь хорошо знать то, что требуешь, и ясно сознавать трудно­сти и время для их преодоления. Кроме того, надо верить в то, что каждый человек в глубине души желает хорошего, но ему что-то мешает, для того чтоб подойти к нему. Раз подойдя и испытав на себе, он уже не расстанет­ся с хорошим, потому что оно всегда дает больше удовлетворения, чем пло­хое. Главная трудность — узнать препятствия, мешающие верному подхо­ду к чужой душе и удалению их. Для этого совсем не нужно быть тонким психологом, а надо быть просто внимательным и знать того, к кому подхо­дишь, самому приблизиться и рассмотреть его. Тогда увидишь ясно ходы в чужую душу и чем они загромождены и мешают проводимому делу.

Как начинают день певец, пианист, танцор?

Они встают, умываются, одеваются, пьют чай и через определенный для себя установленный срок начинают распеваться или петь вокализы; му­зыкант, пианист, скрипач и прочие играют гаммы или иные упражнения, поддерживающие и развивающие технику, танцор спешит в театр, к стан­ку, чтоб проделать положенные экзерсисы, и т. д. Это производится еже­дневно зимой и летом, а пропущенный день считается потерянным, толка­ющим искусство артиста назад.

Станиславский рассказывает в своей книге о том, что Толстой, Чехов и другие подлинные писатели считают до последней степени необходи­мым ежедневно, в определенное время, писать, если не роман, не повесть, не пьесу, то дневник, мысли, наблюдения. Главное, чтоб рука с пером и ру­ка на пишущей машинке не отвыкала, а ежедневно изощрялась в непосред­ственной, тончайшей и точнейшей передаче всех неуловимых изгибов мыс­ли и чувства, воображения, зрительных видений, интуитивных аффектив­ных воспоминаний и пр.

Спросите художника — он скажет вам решительно то же.

Мало того. Я знаю хирурга (а хирургия тоже искусство), который сво­бодное время отдает игре в тончайшие японские или китайские бирюль­ки. За чаем, за разговором он сам для себя вытаскивает глубоко запрятан­ные в общей куче едва заметные предметы, чтоб «набивать руку», как он говорит.

И только один актер по утрам спешит скорее на улицу, к знакомым или в другое место, по своим личным домашним делам, так как это единствен­ное его свободное время.

Пусть так. Но ведь и певец не меньше занят, чем он, и у танцора репе­тиции и театральная жизнь, и у музыканта репетиции, уроки, концерты!..

Тем не менее обычная отговорка всех актеров, запускающих домашнюю работу по технике своего искусства, одна, а именно — «некогда».

Как это печально! Ведь актеру, более чем артистам других специально­стей, необходима домашняя работа.

В то время как певец имеет дело лишь со своим голосом и дыханием, танцор со своим физическим аппаратом, музыкант со своими руками или, как у духовых и медных инструментов, с дыханием и амбушюром1 и пр., артист имеет дело и с руками, и с ногами, и с глазами, и с лицом, и с плас­тикой, и с ритмом, и с движением, и со всей длинной программой, изучае­мой в наших школах. Эта программа не кончается вместе с прохождением курса. Она проходится в течение всей артистической жизни. И чем ближе к старости, тем становится нужнее утонченность техники, а следовательно, и систематичность ее выработки.

Но так как артисту «некогда», то его искусство в лучшем случае толчет­ся на одном месте, а в худшем — катится вниз и набивает ту случайную технику, которая сама собой по необходимости создается на ложной, не­правильной, ремесленной репетиционной «работе» и при плохо подготов­ленных публичных актерских выступлениях.

Но знаете ли вы, что актер и особенно тот, кто больше всех жалуется, то есть рядовой, не на первые, а на вторые и третьи роли, больше, чем кто- либо из деятелей других профессий, обладает свободным временем.

Пусть это докажут нам цифры. Возьмем для примера сотрудников, уча­ствующих в народе, хотя бы в пьесе «Царь федор». К семи с половиной ча­сам он должен быть готов, чтоб сыграть вторую картину (примирение Бо­риса с Шуйским). После этого — антракт. Не думайте, что он весь уходит на перемену грима и костюма. Нет. Большинство бояр остаются в своем гриме и лишь снимают верхнюю шубу. Поэтому кладите на счеты десять минут из пятнадцати нормального времени для перерыва.

Коротенькая сцена в саду, и после двухминутного антракта началась длинная сцена под названием [«Отставка Бориса»]. Она берет не менее по­лучаса. Поэтому кладите на счеты — с антрактом — 35 минут плюс преж­ние 10 минут — 45 минут.

После этого идут сцены... (Проверить по протоколам и высчитать сво­бодные у сотрудника часы. Вывести общее число.)

Так обстоит дело у сотрудников, участвующих в народных сценах. Но есть немало актеров на маленькие роли стольников, гонцов или на бо­лее значительные, но эпизодические. Сыграв свой выход, исполнитель ро­ли или освобождается совсем на весь вечер, или же ждет нового пятими­нутного выхода в последнем акте и целый вечер слоняется по уборным и скучает.

Вот распределение времени у актеров в одной из довольно трудных по­становочных пьес, как «Царь федор».

Заглянем, кстати, что делает в это время большинство труппы, не заня­той в пьесе. Оно свободно и... халтурит. Запомним это.

Так обстоит дело с вечерними занятиями артистов.

А что делается днем, на репетициях?

В некоторых театрах, как, например, в нашем, большие репетиции начи­наются в одиннадцать-двенадцать часов. До этого времени актеры свобод­ны. И это правильно по многим причинам и особенностям нашей жизни. Актер кончает поздно спектакль. Он взволнован и не скоро может заснуть. В то время когда почти все люди спят и видят уже третий сон, артист иг­рает последний, самый сильный акт трагедии и «умирает».

Вернувшись домой, он пользуется наступившей тишиной, во время ко­торой можно сосредоточиться и уйти от людей, для того чтоб работать над новой, готовящейся ролью.

Что же удивительного в том, что на следующий день, когда все люди проснулись и начали работу, измученные актеры еще спят после своей еже­дневной, трудной и долгой работы на нервах.

«Верно, пьянствовал», — говорят о нас обыватели.

Но есть театры, которые «подтягивают» актера, так как у них «железная дисциплина и образцовый порядок» (в кавычках), у них репетиция начина­ется в девять часов утра. (К слову сказать, у них же пятиактная трагедия Шекспира нередко кончается в одиннадцать часов.)

Эти театры, хвастающиеся своими порядками, не думают об актерах и... они правы. Их актеры без всякого вреда для здоровья могут «умирать» совершенно свободно по три раза в день, а по утрам репетировать по три пьесы.

«Трарарам... там-там. Тра-та-та-та...» и т. д., — лепечет про себя вполго­лоса премьерша. — «Я перехожу на софу и сажусь».

А ей в ответ лепечет вполголоса герой: «Трарарам... там-там... Тра-та- та-та...» и т. д. — «Я подхожу к софе, становлюсь на колени и целую вашу ручку».

Часто, идя в двенадцать часов на репетицию, встречаешь актера друго­го театра, идущего гулять по улице после проведенной репетиции.

* Вы куда? — спрашивает он.
* На репетицию.
* Как, в двенадцать часов? Как поздно! — заявляет он не без яда и иро­нии, думая при этом про себя: «Экая соня и бездельник! Что за порядки в их театре?»
* А я уже с репетиции! Всю пьесу прошли! У нас ведь в девять часов начинают, — с гордостью и хвастовством заявляет ремесленник, снисходи­тельно оглядывая запоздавших.

Но с меня довольно. Я уже знаю, с кем я имею дело и о каком «искусст­ве» (в кавычках) идет речь.

Но вот что для меня непостижимо.

Есть много начальствующих лиц в подлинных театрах, так или иначе старающихся делать искусство, которые находят порядки и «железную дисциплину» (в кавычках) ремесленных театров правильной и даже образ­цовой!! Как могут эти люди, судящие о труде и условиях работы подлин­ного артиста по мерке своих бухгалтеров, кассиров и счетоводов, управ­лять художественным делом и понимать, что в нем делается и сколько нер­вов, жизни и лучших душевных порывов приносят в дар любимому делу подлинные артисты, которые «спят до двенадцати часов дня» и вносят ужасный беспорядок в «распределение занятий репертуарной конторы».

Куда деваться от таких начальников из мелочных лавок и торговых предприятий, банков или контор? Где найти таких, которые понимают и, главное, чувствуют, в чем настоящая работа подлинных артистов и как с ними обращаться?

И тем не менее я предъявляю новые и новые требования к замученным подлинным артистам, без различия больших или маленьких ролей: послед­нее остающееся у них время в антрактах и свободных сценах спектакля и репетиций отдавать работе над собой и над своей техникой.

Для нее, как я уже доказал цифрами, найдется достаточно времени.

* Однако вы требуете переутомления, вы отнимаете у актера его по­следний отдых!

— Нет, — утверждаю я. — Самое утомительное для нашего брата акте­ра — это слоняние за кулисами по уборным в ожидании своего выхода.

*Задача театра — создание внутренней жизни пьесы и ролей и сценигеское вопло­щение основного зерна и мысли, породивших самое произведение поэта и композитора.*

Каждый работник театра, начиная от швейцара, гардеробщика, билете­ра, кассира, с которыми прежде всего встречается приходящий к нам зри­тель, кончая администрацией, конторой, директором и, наконец, самими артистами, которые являются сотворцами поэта и композитора, ради кото­рых люди наполняют театр, — все служат и всецело подчинены основной цели искусства. Все без исключения работники театра являются сотворца­ми спектакля. Тот, кто в той или другой мере портит общую работу и ме­шает осуществлению основной цели искусства и театра, должен быть при­знан вредным ее членом. Если швейцар, гардеробщик, билетер, кассир встретили зрителя негостеприимно и тем испортили его настроение, они вредят общему делу и задаче искусства, так как настроение зрителя пада­ет. Если в театре холод, грязь, беспорядок, начало задерживается, спек­такль идет без должного воодушевления и благодаря этому основная мысль и чувство поэта, композитора, артистов, режиссера не доходят до зрителя, ему не для чего было приходить в театр, спектакль испорчен, и театр теря­ет свой общественный, художественный, воспитательный смысл. Поэт, композитор и артист создают необходимое для спектакля настроение по нашу, актерскую сторону рампы, администрация создает соответственное для зрителя и для артиста настроение в зрительном зале и в уборных, где готовится к спектаклю артист.

Зритель, как и артист, является творцом спектакля и ему, как и испол­нителю, нужна подготовка, хорошее настроение, без которых он не может воспринимать впечатлений и основной мысли поэта и композитора.

Общая рабская зависимость всех работников театра от основной цели искусства остается в силе не только во время спектакля, но и в репетицион­ное и в другое время дня. Если по тем или другим причинам репетиция оказалась непродуктивной, те, кто помешал работе, вредят общей основной цели. Творить можно только в соответственной необходимой обстановке, и тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы служим. Испорченная репетиция ранит роль, а израненная роль не помогает, а мешает проведению основной мысли по­эта, то есть главной задаче искусства.

Обычное явление в жизни театра — антагонизм между артистической и административной частями, между сценой и конторой. В царские време­на это погубило театр. «Контора императорских театров» в свое время ста­ло «именем нарицательным», лучше всего определяющим бюрократичес­кую волокиту, застой, рутину и пр.

Мне вспоминается при этом случай из театральной жизни Станиславско­го, очень ярко рисующий бюрократизм конторы, его результаты на сцене...2.

Ясно, что театральная контора должна быть поставлена на свое место в театре. Место это служебное, так как не контора, а сцена дает жизнь искус­ству и театру. Не контора, а сцена привлекает зрителей и дает популярность и славу. Не контора, а сцена творит искусство. Не контору, а сцену любит общество, не контора, а сцена производит впечатление и оказывает воспита­тельное значение на общество. Не контора, а сцена делает сборы и т. д.

Но попробуйте сказать это любому антрепренеру, директору театра, инспектору, любому конторщику. Они придут в раж от такой ереси — так сильно вкоренилось в них сознание, что успех театра в них, в их управле­нии. Они разрешают и не разрешают платить или не платить, ставить ту или другую постановку, они утверждают и разрешают сметы, они опреде­ляют жалование, взимают штрафы, у них приемы, доклады, роскошные ка­бинеты, огромный штат, который съедает нередко большую часть бюдже­та. Они бывают довольны и недовольны успехом спектакля, актера. Они раздают контрамарки. Это их униженно просит актер пропустить в зри­тельный зал необходимое актеру лицо или ценителя. Это они отказывают в контрамарке актеру и передают ее своему знакомому. Это они важно рас­хаживают по театру и снисходительно принимают униженные поклоны ар­тистов. Это они являются в театре страшным злом, угнетателями и разру­шителями искусства. У меня нет достаточных слов, чтоб излить всю злобу и ненависть на очень распространенные в театре типы конторских деяте­лей, наглых эксплуататоров артистического труда.

С незапамятных времен контора угнетает артистов, пользуясь известны­ми особенностями нашей природы. Вечно отвлеченные в область воображе­ния, творческой мечты, переутомленные, с утра до вечера живущие своими обостренными нервами на репетиции, спектакле, в домашней подготови­тельной работе, впечатлительные, нервные, неуравновешенные, с легко воз­буждаемыми темпераментами, малодушные и быстро падающие духом, ар­тисты нередко беспомощны в своей частной и внехудожественной жизни. Они точно созданы для эксплуатации, тем более что они, отдавая все сцене, не имеют больше нервов для отстаивания своих человеческих прав.

Как редки среди театральных администраторов и конторских деятелей [люди], которые понимают правильно свою роль в театре. Контора и ее слу­жащие должны быть первыми друзьями искусства и помощниками его жре­цов — артистов. Какая чудесная роль! Каждый из самых мелких служащих может и должен в той или другой степени приобщиться к общему творче­скому делу в театре, способствовать его развитию, стараться понять его главные задачи, проводить их вместе с другими. Как важно знать, находить и искать материал, необходимый для постановки, декораций, костюмов, эффектов, трюков! Как важен порядок и строй и весь уклад жизни на сце­не, в уборных артистов, в зрительном зале, в мастерских театра! Надо, чтоб зритель, актер и каждый имеющий отношение к театру входил в него с осо­бым чувством благоговения.

Надо, чтобы зритель, отворяя двери театра, проникался соответствую­щим настроением, которое помогает, а не мешает восприятию впечатления. Какое огромное значение для спектакля имеет настроение за кулисами и в зрительном зале. А литургическое настроение за кулисами! Какое ог­ромное значение оно имеет для артиста! А порядок, спокойствие, отсутст­вие суеты в уборных артистов! Все эти условия сильно влияют при созда­нии рабогего самогувствия артиста на сцене.

В этой области административные деятели в театре близко соприкаса­ются с самыми интимными и важными сторонами нашей творческой жиз­ни и могут оказывать артистам большую помощь и поддержку. В самом де­ле, если в театре спокойный, солидный порядок, он много дает: хорошо подготовляет артиста к творчеству, а зрителей — к его восприятию. Но ес­ли, наоборот, обстановка, окружающая артиста на сцене, а зрителя в зале, раздражает, сердит, нервит, мешает, то творчество и его восприятие или становятся совершенно невозможными, или же требуют исключительного мужества и техники, чтобы бороться с тем, что им противодействует.

Между тем сколько на свете существует театров, в которых актерам пе­ред началом спектакля приходится выдерживать целую трагедию и вести бой с портными, костюмершами, с гримерами, бутафорами, чтоб отвоевы­вать себе каждую часть костюма, приличную обувь, чистое трико, платье по мерке, парик или бороду из волос, а не из пакли. Портным, гримерам, не проникшимся своей важной ролью в общем художественном деле, без­различно, в чем выходит артист перед зрителями. Они остаются за сценой и даже не видят результатов своего неряшества и невнимания. Но каково артисту, играющему роль героя драмы, благородного рыцаря, пламенного любовника, выходить на посмешище и вызывать хохот своим костюмом, гримом, париком там, где зритель должен любоваться красотой и изящест­вом актера.

Как часто, измотав все нервы до начала спектакля и в его антрактах, ак­тер выходит на сцену с истрепанными нервами и пустой душой и играет плохо потому, что не имеет сил играть хорошо.

Чтобы понять, какое влияние все эти закулисные невзгоды имеют на его рабогее самогувствие и на самый процесс творчества, надо быть артистом и испытать на себе самом все эти закулисные беспорядки. Но если в театре нет надлежащей дисциплины и строя, то артист чувствует себя не лучше и на самой сцене. Там, стоя на подмостках, он рискует не найти необходи­мой для игры бутафорской вещи, на которой иногда построена сцена, или пистолета, кинжала, которым надо покончить с собой или со своим со­перником.

Как часто электротехник перетемнит освещение и сорвет тем лучшую сцену артиста. Как часто бутафор перестарается и перепустит закулисные шумы, совершенно заглушая монолог и диалог артистов на сцене. В довер­шение же всего зрители, почувствовавшие беспорядок в самом театре, под­даются дезорганизации и так шумливо, невоспитанно ведут себя, что бед­ному актеру создается еще новое труднейшее препятствие при творчестве — борьба с толпой. Самое страшное и непобедимое, когда зритель шумит, разговаривает, ходит и особенно кашляет во время действия. Чтоб держать зрителя в дисциплине, необходимой спектаклю, чтоб заставить его до нача­ла сидеть на местах, быть внимательным, не шуметь, не кашлять, надо преж­де всего, чтоб сам театр заслужил к себе уважение, чтоб зритель сам чувст­вовал, как ему надлежит себя держать в театре. Если вся обстановка театра не соответствует высокому назначению нашего искусства, если она распола­гает к распущенности, то на актера падает непосильный труд побороть [эту обстановку] и заставить зрителя забыть то, что толкает его к невниманию.

Ввиду вашего первого выступления на сцене, которое состоится в ско­ром будущем, я хочу объяснить, как актер должен готовиться к своему вы­ходу. Он должен создать в себе сценическое самочувствие.

Всякий, кто портит нам жизнь в театре, должен быть либо удален, ли­бо обезврежен. А мы сами должны заботиться о том, чтоб сносить сюда со всех сторон только хорошие, бодрящие, радостные чувства. Здесь все должны улыбаться, так как здесь делается любимое дело. Пусть об этом помнят не только сами актеры, но и администрация с ее конторами, скла­дами и пр. Они должны понимать, что здесь не амбар, не лавка, не банк, где люди из-за наживы готовы перегрызть друг другу горло. Последний конторщик и счетовод должен быть артистом и понимать сущность [того], чему он служит.

Скажут: «А как же бюджет, расходы, убытки, жалованье?»

Говорю по опыту, что материальная сторона только выиграет от чисто­ты атмосферы. Атмосфера передается зрителям. Она помимо сознания тя­нет их к себе, очищает, вызывает потребность дышать художественным воздухом театра. Если б вы знали, как зритель чувствует все, что делается за закрытым занавесом! Беспорядок, шум, крик, стук во время антракта, пот рабочих, сутолока на сцене передаются в зрительный зал и тяжелят са­мый спектакль. Напротив, порядок, стройность, тишина там, за закрытым занавесом, делают спектакль легким.

Мне скажут дальше: а как же актерская зависть, интриги, жажда ролей, успеха, первенства? Я отвечу: интриганов, завистников беспощадно уда­лять из театра. Актеров без ролей — тоже. Если же они недовольны разме­рами их, пусть помнят, что нет маленьких ролей, а есть маленькие артисты.

Кто любит не театр в себе, а себя в театре — тоже удалять.

* А интриги, сплетни, которыми так славится театр?
* Нельзя же исключить талантливого человека потому, что у него дур­ной характер, потому, что он мешает благоденствовать другим.
* Согласен. Таланту все прощается, но его недостатки должны быть обезврежены другими артистами. Когда в театре появляется такая опасная для общего организма бацилла, надо сделать всему коллективу прививку, для того чтобы развить обезвреживающие токсины, иммунитет, при кото­рых интриги гения не нарушают общего благополучия жизни театра.
* Таким образом, знаете ли, придется собрать всех святых, чтоб соста­вить труппу и создать, понимаете ли, такой театр, о котором вы изволите говорить [, — возражал Говорков].
* А как же вы думали? — горячо вступился Торцов. — Вы хотите, чтоб пошляк и каботин бросал человечеству со сцены возвышающие, облагора­живающие людей чувства и мысли? Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться и встать на одну плоскость с Шекспиром?!

Правда, мы знаем случаи, когда актеры, которые продались антрепрене­ру и маммоне, потрясают и восхищают нас, выйдя на сцену.

Но ведь эти актеры — гении, опустившиеся в жизни до простых мещан. Их талант настолько велик, что он в момент творчества заставляет их за­быть все мелкое.

Но разве может это сделать всякий? Гений добивается этого «наитиями свыше», а нам приходится отдавать для той же цели всю свою жизнь. Сде­лали ли эти актеры все, что им дано сделать, все, что они могут?

Кроме того, условимся однажды и навсегда не брать себе в пример ге­ниев. Они особенные люди, и все у них творится по-особому.

Про гениев рассказывают немало небылиц. Говорят, что они целый день пьянствуют и развратничают, вроде Кина из французской мелодрамы3, а по вечерам ведут за собой толпу...

Но это не совсем так. По рассказам людей, знающих близко жизнь вели­ких артистов, вроде Щепкина, Ермоловой, Дузе, Сальвини, Росси и про­чих, они вели совсем иную жизнь, которую не мешало бы у них заимство­вать тем гениям домашнего производства, которые на них сносятся. Моча- лов... да, говорят, он был другой в частной жизни... Но зачем же брать с не­го пример только в этом смысле? у него было много [другого] поважнее, наи­ценнейшего и наиинтереснейшего.

* Пришло время сказать вам еще об одном элементе или, вернее, усло­вии сценического самочувствия [, — говорил Торцов]. — Его зарождает ок­ружающая актера атмосфера не только на сцене, но и в зрительном зале, ар­тистическая этика, художественная дисциплина и ощущение коллективно­сти в нашей сценической работе.

Все вместе создает артистическую бодрость, готовность к совместному действию. Такое состояние благоприятно для творчества. Я не могу при­думать ему названия.

Оно не может быть признано самим сценическим самочувствием, так как это лишь одна из составных частей его. Оно подготовляет и способст­вует созданию сценического самочувствия.

За неимением подходящего названия я буду называть то, о чем идет те­перь речь, «артистигеской этикой», которая играет одну из главных ролей в создании этого предтворческого состояния.

Артистическая этика и создающееся ею состояние очень важны и нуж­ны в нашем деле благодаря его особенностям.

Писатель, композитор, художник, скульптор не стеснены временем. Они могут работать тогда, когда находят для себя удобным. Они свободны в своем времени.

Не так обстоит дело со сценическим артистом. Он должен быть готов к творчеству в определенное время, помеченное на афише. Как приказать себе вдохновляться в определенное время? Это не так-то просто.

*19.. г.*

Вышло так, что после затянувшейся сегодняшней дневной репетиции ученикам негде было собраться, чтоб выслушать замечания Ивана Платоно­вича. Везде по фойе и уборным началась уборка и приготовление к вечерне­му спектаклю. Пришлось устроиться в большой общей уборной сотрудников.

Там уже были приготовлены костюмы, парики, гримы, мелкие аксессуары.

Ученики заинтересовались всеми вещами и произвели беспорядок, так как бесцеремонно брали вещи и клали их не на свои места; я заинтересовал­ся каким-то поясом, рассматривал его, прикладывал к себе и забыл его на одном из стульев. За это нам сильно нагорело от Ивана Платоновича, и он прочел нам целую лекцию по этому случаю.

— После того как вы создадите хоть одну роль, вам станет ясно, что значат для артиста парик, борода, костюм, бутафорская вещь, нужные для его сценического образа.

Только тот, кто проделал тяжелый путь искания не только души, но и телесной формы изображаемого человека-роли, зачавшегося в мечте актера, создавшегося в нем самом и воплотившегося в его собственном те­ле, поймет значение каждой черточки, детали, вещи, относящихся к ожив­шему на сцене существу. Как томился артист, не находя наяву того, что ме­рещилось и дразнило его воображение. Велика радость, когда мечта полу­чает материальное оформление.

Костюм или вещь, найденные для образа, перестают быть просто вещью и превращаются для артиста в реликвию.

Горе, если она потеряется. Больно, когда приходится уступать ее дру­гому исполнителю, дублирующему ту же роль.

Знаменитый артист Мартынов говорил, что когда ему приходилось иг­рать роль в том самом своем сюртуке, в котором он приходил в театр, то, войдя в уборную, он снимал его и вешал на вешалку. А когда после грими­ровки наступало время идти на сцену, он надевал свой сюртук, который пе­реставал для него быть просто сюртуком и превращался в костюм, то есть в одеяние того лица, которое он изображал.

Этот момент нельзя назвать просто одеванием артиста. Это момент его облагения. Момент чрезвычайно важный, психологический. Вот почему ис­тинного артиста легко узнать по тому, как он обращается, как он относит­ся к костюму и вещам роли, как он их любит и бережет. Неудивительно, что эти вещи служат ему без конца.

Но рядом с этим мы знаем и совсем другое отношение к вещам и костю­мам роли.

Многие артисты, едва окончив роль, на самой сцене срывают с себя па­рик, наклейки. Иногда тут же бросают их на сцене и выходят раскланивать­ся с своим намазанным лицом с остатками грима. Они на ходу в уборную расстегивают, что можно, а придя к себе, швыряют куда попало все части своего костюма.

Бедные портные и бутафоры рыщут по всему театру, чтоб подбирать и сохранять в порядке то, что в первую очередь нужно не им, а самому же артисту. Поговорите о нем с портным или бутафором. Они вам характери­зуют таких артистов целым [потоком] бранных слов. Они вырвутся у них не только потому, что неряха доставляет им много хлопот, но и потому, что ко­стюмер и бутафор, нередко принимающие близкое участие в создании кос­тюма и реквизита, знают их значение и цену в нашем художественном деле.

Стыд таким актерам! Постарайтесь не походить на них и учитесь бе­речь и любить театральные костюмы, платья, парики и вещи, ставшие ре­ликвией. Каждой такой вещи должно быть свое определенное место в убор­ной, откуда артист ее берет и куда он ее кладет.

Не надо забывать, что среди таких вещей существует немало музейных предметов, повторить которые невозможно. Утеря или порча их оставляют пробел, так как не так-то легко хорошо подделать древнюю вещь, обладаю­щую трудно передаваемой прелестью старины. Кроме того, у подлинного артиста и любителя антикварных редкостей они вызывают особое настрое­ние. Простая бутафорская вещь лишена этого свойства.

С таким же и еще большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не меха­нически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тог­да ничтожная морщина получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след человеческого страдания.

Станиславский в своей книге говорит об ошибке, которую часто делают актеры. Они тщательно гримируют, костюмируют свое тело, но при этом совершенно забывают о душе, которая требует несравненно более тщатель­ной подготовки к творчеству и спектаклю.

Поэтому артист прежде всего должен помнить о своей душе и загото­вить для нее как предрабогее состояние, так и самое сценигеское самогувствие. Нужно ли говорить, что об этом следует позаботиться в первую очередь как до, так и после прихода в театр на спектакль.

Подлинный артист, занятый вечером в спектакле, помнит и волнуется этим с самого утра, а нередко и накануне каждого сценического выступления.

*19.. г.*

Нашумевший скандал артиста нашего театра Z. и строгий выговор с предупреждением об его исключении в случае повторения такого же не­допустимого случая вызвал много толков в школе.

* Извините, пожалуйста, — разглагольствовал Говорков, — дирекция не вправе входить в частную жизнь, понимаете ли, артиста!

По этому вопросу просили разъяснения у Ивана Платоновича, и вот что он сказал по этому поводу:

* Не кажется ли вам бессмысленным одной рукой создавать, а другой — разрушать созданное?

Между тем большинство актеров поступают именно так. На сцене они стараются создавать красивые, художественные впечатления. Но, сойдя с подмостков, точно смеясь над зрителями, только что любовавшимися ими, они усердно стараются их разочаровать. Не могу забыть горькой обиды, ко­торую во времена моей юности доставил мне один талантливый и знамени­тый гастролер. Не буду называть его имени, чтоб не омрачать памяти о нем.

Я смотрел незабываемый спектакль. Впечатление было так велико, что я не мог ехать один домой. Мне необходимо было говорить о только что пе­режитом в театре. Вдвоем с моим другом мы отправились в ресторан. В са­мом разгаре наших воспоминаний, к нашему полному восторгу, вошел он, наш гений. Мы не удержались, бросились к нему, рассыпались в восторгах. Знаменитость пригласила нас отужинать с ним в отдельной комнате и по­сле на наших глазах постепенно напивалась до звериного образа. В этом ви­де вся прикрытая лоском человеческая и актерская гниль вскрывалась и вы­ходила из него в форме отвратительного хвастовства, мелкого самолюбия, интриги, сплетни и прочих атрибутов каботинства. В довершение всего, он отказался платить по счету за вино, которое почти один уничтожил. Долго после нам пришлось зарабатывать неожиданно свалившийся на нас расход. За это мы имели удовольствие отвозить рыгающего и ругающегося, дошед­шего до звероподобия нашего кумира в его отель, куда его не хотели даже впускать в таком неприличном виде.

Перемешайте все хорошие и плохие впечатления, которые мы получили от гения, и постарайтесь определить полученное.

* Что-то вроде отрыжки с шампанским, — сострил Шустов.
* Так будьте же осторожны, чтоб и с вами не случилось того же, когда вы станете известными артистами, — заключил Рахманов.

Только запершись у себя дома, в самом тесном кругу артист может рас­поясываться. Потому что его роль не кончается с опусканием занавеса. Он обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного. В против­ном случае он одной рукой будет творить, а другой — разрушать создава­емое. Поймите это с первых же лет вашего служения искусству и готовь­тесь к этой миссии. Вырабатывайте в себе необходимую выдержку, этику и дисциплину общественного деятеля, несущего в мир прекрасное, возвы­шенное и благородное.

Актер по самой природе того искусства, которому он служит, являет­ся членом большой и сложной корпорации — труппы театра. От имени и под фирмой их он ежедневно выступает перед тысячами зрителей. Миллионы людей чуть не ежедневно читают о его работе и деятельности в том учреждении, в котором он служит. Его имя настолько тесно слива­ется с последним, что отделить их нельзя, как невозможно этого сделать по отношению Щепкина, Садовских, Ермоловой и Малого театра, Лили- ной, Москвина, Качалова, Леонидова и Художественного театра. Рядом с своей фамилией артисты постоянно носят и название, кличку своего те­атра. С ним неразъединимо слиты в представлениях людей как их арти­стическая, так и частная жизнь. Поэтому, если артист Малого, Художе­ственного или другого театра совершил предосудительный поступок, скандал, преступление, то какими бы он словами ни отговаривался, какие бы опровержения или объяснения ни печатал в газетах, он не сможет сте­реть пятна или тени, наброшенной им на всю труппу, на весь театр, в ко­тором он служит. Это тоже обязывает артиста с достоинством вести себя вне стен театра и оберегать его имя не только на подмостках, но и в сво­ей частной жизни.

XII. ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

*19.. г.*

* Представьте себе, — говорил Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке, — что вы просыпаетесь, лежите заспанный, с заскорузлым телом; вам не хочется двигаться, не хочется вставать; у вас легкий утренний оз­ноб. Но вы пересиливаете себя, делаете гимнастику, согреваетесь, рас­правляете мускулы не только тела, но и лица. Восстанавливается правиль­ное кровообращение. Все члены, каждый палец рук и ног, все мышцы и му­скулы свободно переливают энергию по всем направлениям от головы до ног и обратно.

Приведя в порядок тело, вы принимаетесь за голос и распеваетесь. Звук находит крепкую опору, становится плотным, сгущенным, металличным; проникает во все резонаторы: и в переднюю часть маски, и в носовые рако­вины, и в голову, и в жесткое нёбо. Оттуда звук свободно вылетает, напол­няя собой всю комнату. При этом резонаторы превосходно резонируют, а акустика комнаты звонко возвращает вам звук, точно для того, чтоб еще сильнее бодрить, будить энергию, жизнь и активность.

Ясная дикция, четкая фраза, красочная речь ищут мысли, чтоб ее отче­канить, сделать выпуклой и сильной.

А неожиданные интонации, просящиеся изнутри, заостряют речь и да­ют выразительность.

После этого вы входите в волны ритма и качаетесь в них при самых раз­нообразных темпах.

Во всей вашей физической природе создается порядок, дисциплина, стройность и гармония.

Все становится на свое место и получает указанное природой значение.

Теперь все части вашего физического аппарата воплощения сделались гибкими, восприимчивыми, выразительными, чуткими, отзывчивыми, по­движными, как хорошо смазанная и налаженная машина, в которой все ко­лесики, ролики работают в полном соответствии друг с другом.

Трудно устоять на месте, хочется двигаться, действовать, выполнять внутренние приказы, выражать жизнь своего геловегеского духа.

Во всем теле ощущаешь зуд к действию. Чувствуешь себя «на парах». Подобно детям, не знаешь, куда девать избыток энергии, и потому готов растратить ее зря на что попало.

Нужны задача, внутренний приказ, духовный материал, жизнь челове­ческого духа для воплощения ее. Если они явятся, то весь физический ор­ганизм бросится на них со страстностью и энергией, не уступающей дет­ской.

Такое физическое состояние артист должен научиться вызывать в себе на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения.

Это состояние мы и называем на нашем языке внешним сценигеским само- гувствием.

Наподобие внутреннего сценического самочувствия, оно складывается из своих составных частей — элементов, каковыми являются мимика, голос, интонация, речь, движение, пластика, физическое действие, общение и приспособление.

Все эти элементы внешнего сценического самочувствия должны быть превосходно упражнены, подготовлены, для того чтоб сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным, как то капризное чувство и неуловимая жизнь духа роли, которые он призван выражать.

Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выра­ботан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли. Связь его с внут­ренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенно­го, бессознательного, инстинктивного рефлекса.

XIII. ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ 1

Не успел Аркадий Николаевич закончить свое [объяснение], как зана­вес на сцене раздвинулся по знаку Ивана Платоновича, и мы увидели по­середине «малолетковской гостиной» большую черную классную доску с прикрепленным к ней чертежом. Он изображал то, что происходит в ду­ше артиста в процессе творчества. Вот копия этого чертежа.

Поясняя его, Аркадий Николаевич говорил:

— Внизу (точно три кита, на которых покоится земля) заложены три идеи, три главные, непоколебимые основы нашего искусства. На них вы долж­ны все время опираться.

*№ 1. Первая из них говорит:* Искусство драматигеского актера — искусство внутреннего и внешнего действия.

*№ 2. Вторая основа — формула А.С.Пушкина: «.*Истина страстей, правдо­подобие гувств в предлагаемых обстоятельствах...»

*№ 3. Третья основа:* Подсознательное творгество самой природы — герез созна­тельную психотехнику артиста.

На этих трех главных основах нашего искусства построены две большие платформы:

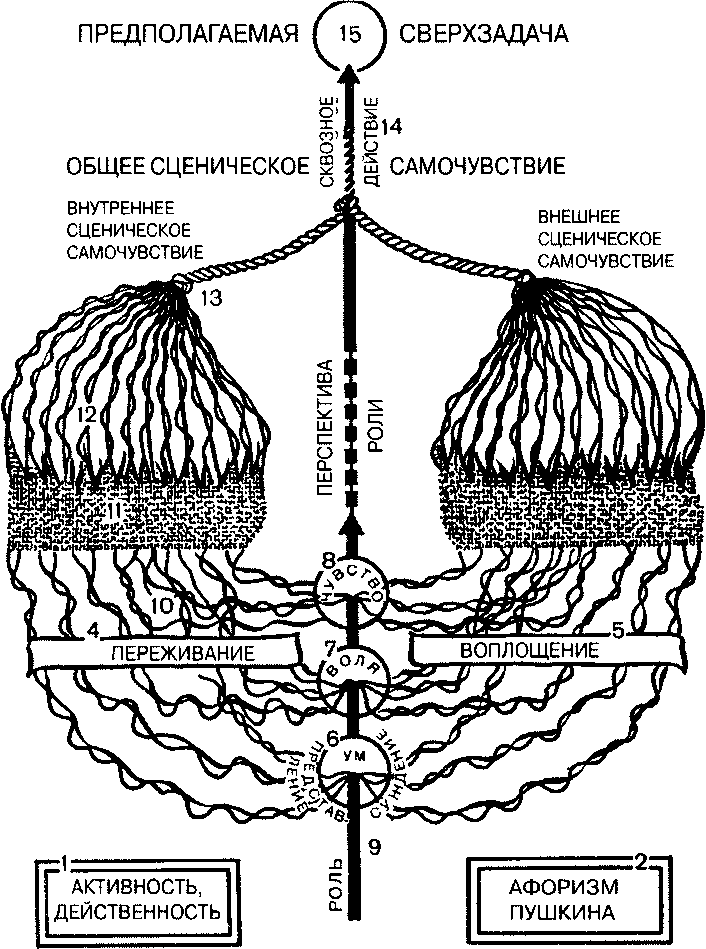
№ 4. Процесс переживания, который мы изучили в общих чертах, и

№ 5. Процесс воплощения.

На этих платформах восседают, точно три виртуоза-органиста перед двумя огромными органами,

*№ 6, 7, 8.* Три двигателя психигеской жизни: ум, воля и гувство *(по прежнему научному определению), или* представление, суждение и воле-гувство *(по по­следнему научному определению).*

№ 9. Новая пьеса и роль пронизывают двигателей психической жизни. Они забрасывают в них семена и возбуждают творческое стремление.



==z=3=n

ПОДСОЗНАТЕЛЬНОЕ ЧЕРЕЗ **СОЗНАТЕЛЬНОЕ**

№ 10. Линии стремления двигателей психической жизни, несущие с со­бой заброшенные в них семена пьесы и роли. Сначала эти стремления обрыв­чаты, клочковаты, беспорядочны и хаотичны, но по мере выяснения основ­ной цели творчества становятся беспрерывными, прямыми и стройными.

№ 11. Внутренняя область нашей души, наш творческий аппарат со всеми его свойствами, способностями, дарованиями, природными данны­ми, артистическими навыками, психотехническими приемами, которые мы называли раньше «элементами». Они необходимы для выполнения процес­са переживания. Заметьте, что на чертеже каждому элементу дана своя осо­бая краска, а именно:

а) Воображению и его вымыслам («если б», предлагаемым обстоятельст­вам роли) краска1.

б) Кускам и задачам краска.

в) Вниманию и объектам краска.

г) Действию краска.

д) Чувству правды и вере краска.

е) Внутреннему темпо-ритму краска.

ж) Эмоциональным воспоминаниям краска.

з) Общению краска.

и) Приспособлениям краска.

к) Логике и последовательности краска.

л) Внутренней характерности краска.

м) Внутреннему сценическому обаянию краска.

н) Этике и дисциплине краска.

о) Выдержке и законченности краска.

Все они живут в той области души, куда врываются двигатели психиче­ской жизни артиста (ум, воля и чувство) вместе с привившимися к ним ча­стицами души роли.

Вы видите на чертеже, как линии стремления пронизывают насквозь эту область и как они постепенно сами окрашиваются тонами красок «эле­ментов» артиста.

№ 12. Это те же, но уже переродившиеся линии стремления двигателей психической жизни артисто-роли. Сравните их до (№ 10) и после прохож­дения душевной области (№ 11) и вы увидите разницу. Теперь, постепен­но воспринимая в себя не только «элементы» пьесы, но и тона и краски «эле­ментов» самого артиста, линии стремления ума, воли и чувства становятся неузнаваемыми (№ 12).

№ 13. Это тот узел, в который завязываются все линии стремления дви­гателей психической жизни; это то душевное состояние, которое мы назы­ваем «внутренним сценическим самочувствием».

№ 14. Это сплетенные друг с другом, точно жгут, линии стремления двигателей психической жизни, которые стремятся к сверхзадаче. Теперь, после их перерождения и сближения с ролью, мы называем их «линией сквозного действия».

№ 15. Пока еще призрачная, не определившаяся до конца «сверхзадача».

* Что изображает пунктир на правой стороне чертежа? — интересова­лись ученики.
* Пунктир изображает второй процесс: внешнего воплощения.

Теперь, когда все три музыканта уселись на свои места и заиграли, оба органа — и левый и правый — зазвучали2. Резонаторы, собирающие в себе голоса отдельных элементов, действуют превосходно.

Аркадий Николаевич указал на нарисованные на чертеже флажки с над­писями: «Внутреннее сценическое самочувствие» и «Внешнее сценическое самочувствие».

— Остается соединить оба резонатора воедино. Тогда образуется то со­стояние, которое мы называем на нашем языке общее сценигеское самогувствие.

*Как видно из чертежа, оно соединяет в себе* как внутреннее, так и внешнее самогувствие.

При нем всякое создаваемое внутри чувство, настроение, пережива­ние, рефлекторно отражается вовне. В таком состоянии артисту легко от­кликаться на все задачи, которые ставят перед ним пьеса, поэт, режиссер, наконец, он сам. Все душевные и физические элементы его самочувствия у него начеку и мгновенно откликаются на призыв. На них можно играть, как на клавишах или на струнах. Чуть ослабнет одна — подтянул колок и опять все налажено.

Чем непосредственнее, ярче, точнее рефлекс от внутреннего к внешне­му, тем лучше, шире, полнее почувствует зритель ту жизнь человеческого духа роли, которая создается на сцене, ради которой написана пьеса и су­ществует театр.

Общее сценигеское самогувствие — рабогее самогувствие.

Что бы ни делалось артистом в процессе творчества, он должен нахо­диться в этом общем душевном и физическом состоянии. Читает ли актер в первый или сотый раз пьесу и роль, учит ли или повторяет ее текст, при­ступает ли к домашней или к репетиционной работе, ищет ли он духовно­го или физического материала для роли, думает ли о жизни ее человеческо­го духа, об ее внутреннем и внешнем образе, об ее страстях, чувствовани­ях, о помыслах и действиях, об общем внешнем виде, о костюме и гриме, словом, при всяком малейшем соприкосновении с ролью он должен непре­менно находиться в состоянии внутреннего и внешнего, или общего сценигеского самогувствия.

Без них нельзя подходить к роли. Они должны стать для каждого из нас на сцене однажды и навсегда нормальными, естественными, органически­ми — нашей второй натурой.

Сегодняшним уроком мы оканчиваем беглое изучение работы над собой. Этим оканчивается и первый год нашего трехлетнего курса.

Теперь, после того как вы усвоили и умеете создавать в себе общее сце­ническое самочувствие, мы можем переходить с будущего года ко второй части программы — к работе над ролью.

Полученные вами за год сведения громоздятся, бродят в голове и серд­це. Вам трудно совместить, поставить на свое место каждый из элементов, которые мы вынимали из нашего самочувствия поодиночке и рассматрива­ли в отдельности.

Между тем то, что так тщательно в течение целого года изучалось, яв­ляется самым простым, естественным человеческим состоянием, которое нам хорошо знакомо в действительности. Когда мы в жизни переживаем какие-то чувствования, в нас естественно, само собой, создается то состо­яние, которое мы, стоя на подмостках, называем общим сценическим само­чувствием.

Оно и в реальной действительности складывается из тех же элементов, которые мы ищем в себе, когда выходим перед рампой. И в жизни нельзя без такого состояния отдаваться переживанию своей внутренней жизни, нельзя внешне выражать ее при общении.

К удивлению, то, что так хорошо нам известно, что в подлинной жизни приходит естественно, само собой, то бесследно исчезает или уродуется, лишь только артист выходит на подмостки. Нужны большая работа, изуче­ние, привычка и техника, для того чтоб вернуть на сцену то, что в жизни так нормально для каждого человека.

Сложенное по отдельным элементам, общее сценическое самочувствие оказывается самым простым, нормальным человеческим состоянием. Среди мертвого царства декорационного полотна, кулис, красок, клея, картона и бутафории на подмостках общее сценическое самочувствие говорит нам о подлинной, живой, человеческой жизни и о правде.

Как странно! Самые простые, естественные чувства и переживания пре­вращаются в сложные явления, лишь только мы пытаемся анализировать и выражать их словами. Вот например:

— Хотите конфетку? — протянул он нам коробочку, которую до того держал в руках. — Съешьте, а потом расскажите словами то, что вы будете ощущать и чувствовать при этом.

Вот видите! Куда легче выполнить самое обычное действие, чем потом описывать его. Для этого потребуются целые тома. Если сознательно вни­кать в самые привычные ощущения или механические действия, поразишь­ся сложности их и непостижимости того, что мы в жизни совершаем без усилия и часто без сознания.

При изучении «системы» и в частности сценического самочувствия происходит то же. Самое состояние, которое мы разбираем, просто, естест­венно и хорошо знакомо, но анализ его является сложным.

Теперь, когда это трудное осталось позади, вам будет легко справиться с остальным и привыкнуть к правильному, естественному, живому самочув­ствию на сцене.

Сегодня Аркадий Николаевич пришел в класс с каким-то молчаливым незнакомцем, как говорят, режиссером. Урок посвящен был опять проверке сценического самочувствия у учеников.

Торцов вызвал на сцену Вьюнцова, который просил позволения пока­зать вместе с Пущиным сцену Несчастливцева и Счастливцева из «Леса» Островского. Должно быть, последнее — произведение их тайного халтур­ного репертуара.

Откровенно каюсь, что я самым нахальным образом подслушивал ин­тимный разговор Торцова и Рахманова. Я случайно сел на такое место, где все было слышно. Прикрывал же я свое подслушивание сосредоточен­ностью над черновой записью дневника и чрезмерной углубленностью в работу.

Виноват ли я в том, что слышал их разговор?

* Молодец! — шептал Торцов Рахманову, радуясь на Вьюнцова. — Смо­трите, пожалуйста! Какой у него крепкий объект и плотный круг внимания! Это, несомненно, самое подлинное сценическое самочувствие. Конечно, оно создалось случайно. Нельзя же заподозрить Вьюнцова в том, что он прилеж­но изучил и овладел техникой сценического самочувствия. Ой! Разбойник! Вот вам, не угодно ли! Уже наиграл, как самый последний кривляка! Еще! Ну, конечно, от прежнего самочувствия не осталось и следа.

Каков, смотрите, пожалуйста! Ай да молодец! Выправился! Снова яви­лись и правда и вера. Даже мысли доносит, а ведь это его больное место. Ух, как опять хватил! — страдал за Вьюнцова Аркадий Николаевич, когда тот выкинул грубейший фортель, подменил задачу и потерял «круг». — По­жалуйте, так и есть, объект уже здесь, в зрительном зале. Теперь пойдет ка­ша. Поздравляю: все элементы уже вывихнулись, чувство правды бежало, весь одеревенел от напряжения, голос сдавился, полезли актерские аффек­тивные воспоминания, а за ними следом ломанье, трюки, штампы, да еще какие! Ну, конечно, теперь уж ничем не поправит!

Торцов не ошибся. Вьюнцов того наиграл, чего, как говорится у нас в школе, и «не пересмотришь». Так, например, для того чтобы показать, как Счастливцева ради тепла закатывали в ковер, а потом по приезде раскаты­вали, Вьюнцов ловко и, пожалуй, даже смешно катался по грязному полу сцены вдоль рампы.

* Хоть бы платье-то пожалел, бесстыдник, — вздыхал от огорчения Ар­кадий Николаевич и отвернулся.
* Какое изумительное создание наша природа, — философствовал он, чтобы отвлечься от сцены, обращаясь к незнакомцу. — Как все в ней сцеп­лено, слито и друг от друга зависит. Вот, например, сценическое самочув­ствие артиста. Малейший вывих одного из слагаемых нарушает все целое.

Стоит подменить лишь один из правильных элементов, как остальные, в за­висимости от него, логически и последовательно, начинают перерождаться. Неверная задача или объект, или неправильный круг внимания, или вы­вихнутое чувство правды и пр. перерождают аффективные воспоминания и чувствования, приспособления и пр. В связи с этим уродуются все ос­тальные элементы и самое самочувствие. Совершенно так же, как в музыке. И там стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и бла­гозвучие тотчас же превращается в какофонию, консонанс в диссонанс. Ис­правьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит.

То же и у нас: вырвите неправильный элемент, поставьте на его место пра­вильный, и снова сценическое самочувствие зазвучит всеми нотами аккорда.

Оно нуждается во всех без исключения правильных элементах, из кото­рых слагается. Лишь при их наличии создается то состояние артиста на сцене, которое мы определяем словами сценигеское самогувствие.

Когда отрывок кончился и исполнители спустились в партер, Торцов сказал Вьюнцову:

* За начало — поцелую, а за конец — побью! Во что выродилось ваше хорошее самочувствие? Из каких элементов оно в конце концов сложилось?

Объект по ту сторону рампы, плюс изнасилованное чувство правды, плюс театральные, а не жизненные аффективные воспоминания, плюс об­щение, излучение, приспособления профессионального актерского, а не че­ловеческого происхождения. Кроме того, все эти неправильности вызыва­ли сильнейшее мышечное напряжение, отчего еще больше множились и крепли неправильности общего состояния.

Из всех этих фальшивых элементов складывается не «сценическое», а специфически «актерское» самочувствие, при котором нельзя ни творить, ни переживать, а можно только ломаться и забавлять глазеющих зевак.

Такое неправильное самочувствие не может привести ни к творчеству, ни к искусству, а неизбежно ведет к самому плохому ремеслу.

Понимаете ли вы теперь, как важно и именно для вас правильное сцени­ческое самочувствие. Только при нем вы можете выходить на сцену, без не­го вас нельзя пускать на нее. Вы совмещаете в себе двух разных актеров, не только друг на друга непохожих, но друг друга уничтожающих. Один с хорошими данными и способностями. Другой — испорченный и безна­дежный. Надо из них сделать выбор и пожертвовать тем или другим. Есть над чем вам задуматься. Возьмите же себя в руки и попросите Ивана Пла­тоновича, чтобы он муштровал вас каждый урок, чтобы он помог вам сде­лать как самое самочувствие, так и процесс его создания в себе привычным, нормальным. Для этого нужен теперь только «тренинг» под наблюдением.

* Разве я не понимаю, — печалился Вьюнцов с подступавшими к глазам слезами. — Рад бы в рай, да... Во! Кишка тонка!.. Не пускает! Не знаю, что и делать.
* Слушайте меня, я вас научу, — обратился к нему Аркадий Николае­вич ласково, ободряюще и нежно.
* Прежде всего научитесь подготовлять, разминать элементы самочув­ствия, как внутренние, так и внешние. Сначала вырабатывайте каждый из них в отдельности, а потом соединяйте их между собой. Так, например, ос­лабление мышц с чувством правды, объект — с лучеиспусканием, действие — с физической задачей и т. д. При этом вы заметите, что два элемента, пра­вильно соединенные вместе, создают третий, а втроем вызывают четвер­тый и пятый; впятером родят шестой, десятый и т. д.

Однако при этой работе не надо забывать важного условия, а именно, нельзя создавать самочувствие ради самочувствия. В таком виде оно неус­тойчиво и скоро рассыпается на свои составные части или же перерождает­ся в неправильное, актерское самогувствие. Это совершается с необычайной быстротой и легкостью, почти не поддающейся учету. Нужна большая привычка, чтобы разбираться в тонкостях самочувствия, и эта привычка приобретается упражнением и опытом. Кроме того, при этой работе не на­до забывать, что сценическое самочувствие нельзя создавать «всухую», а непременно на какой-нибудь задаче или на ряде задач, создающих сплош­ную линию действия. Эта линия является как бы стержнем, соединяющим все элементы самочувствия воедино, ради одной, основной цели произве­дения.

Эта линия и все задачи, из которых она создается, не могут быть мерт­выми, механическими. Необходимо сделать их живыми, жизненными, правдивыми. Для этого нужны волнующие вымысли воображения (магигеское «ес­ли 6», предлагаемие обстоятельства). Они в свою очередь требуют правди и ве- ри, внимания, хотения и т. д. Одно сцепляется с другим и вместе создают из отдельных элементов одно целое «самочувствие». В этом процессе логика и последовательность играют не последнюю роль.

После этого Аркадий Николаевич обратился к Рахманову с таким пред­ложением:

* Ты видел в прошлый раз, как я подводил Названова к правильному самочувствию и как оно постепенно слагалось в нем. То же нужно проделы­вать и с Вьюнцовым.

Конечно, при этом следует прежде всего стараться, чтобы он сам разби­рался в своем состоянии. Однако это ему долго не будет удаваться, так как, чтобы наладить самочувствие, необходимо хорошо развитое, чуткое чувст­во правды. Но оно как раз вывихнуто у Вьюнцова. Это та самая фальшивая нота в общем аккорде, которая портит общее целое. Поэтому на некоторое время тебе придется взять на себя роль «исполняющего [обязанности] его чувства правды», через интересный вымысел, то есть, другими словами, че­рез предлагаемые обстоятельства. У него недурная эмоциональность. Она несомненно есть у Вьюнцова. Но прежде чем вызывать ее, надо верно на­править его внимание, потому что если он начнет возбуждаться совсем не тем, что нужно, то ошибка заведет его бог знает куда, в противоположную и неверную сторону. Поэтому Вьюнцова надо очень сильно тренировать кроме чувства правды и на верную задагу.

Есть люди, которых притягивает зрительный зал против их собственно­го желания. Но есть другие, которые любят зрительный зал и сами охотно тянутся к нему. Вьюнцов из таких. И потому для него задача, притягиваю­щая его назад на сцену, — якорь спасения. Словом, при работе с Вьюнцо- вым борись с его актерским самогувствием, которое он не отличает еще от подлинного сценигеского самогувствия.

Изо дня в день направляй Вьюнцова на путь правды, этим ты при­учишь его к ней и он начнет отличать ее от лжи. Это трудная, кропотливая и мучительная работа.

* А с Пущиным-то как же? Быть-то с ним, говорю, как? Не то ведь са­мочувствие-то у него. Будь уверен, — просил Иван Платонович указаний у Торцова.
* По Несчастливцеву судить нельзя. Сама роль на ложном пафосе. Пусть сыграет Сальери, — сказал Торцов.

Пока Пущин с Вьюнцовым играли, Аркадий Николаевич говорил ти­хим голосом Рахманову:

* Если ты начнешь добиваться от Пущина подлинного переживания, такого, как мы его понимаем, то пока из этого ничего не получится. Пущин не эмоционален, как Малолеткова и Названов. Он переживает от ума, по литературной линии, — объяснял Аркадий Николаевич.
* Как же сценическое-то самочувствие? Самочувствие-то сценическое установить как же? — приставал Рахманов.
* Для него это пока и является сценическим самочувствием, — сказал Аркадий Николаевич.
* Без переживания? — недоумевал Иван Платонович.
* С переживанием «от ума». Откуда же взять другое, коли его пока нет. Там дальше будет видно, способен он к сценическому переживанию, кото­рое нам нужно, или нет, — продолжал объяснять Аркадий Николаевич. — Сценигеское самогувствие имеет свои разновидности. У одних преобладает ум, у дру­гих гувство, у третьих воля. От них оно и полугает свой особый оттенок. Когда на нашем актерском инструменте с клавишами из элементов главную партию ведет, допустим, ум, получается один вид или тип сценического самочувст­вия. Но может быть иначе, то есть воля или гувство поведут главный голос. Это создаст новые два оттенка того же сценического самочувствия. У Пу­щина уклон к рассудку и литературе. Спасибо и за это. Все, что он делает, ясно и понятно, внутренняя линия намечена правильно. Он хорошо понима­ет и оценивает, что говорит. Правда, все это мало согрето чувством. Что ж тут сделаешь! Чувства не вложишь. Старайся расшевелить его магическим «если б», предлагаемыми обстоятельствами. Развивай воображение, приду­мывай интересные задачи. Через них оживет или вскроется само чувство и тогда, быть может, немного он прибавит тепла. Но многого от него в этом смысле не добьешься. Пущин типичный «резонер» с великолепными голосо­выми данными, с прекрасной фигурой, которую, конечно, надо усиленно развивать, приводить в человеческий вид. Когда это будет сделано, из него получится не скажу, чтобы очень хороший, но нужный актер — полезность. Ты увидишь, что он будет занят во всех пьесах. Словом, пока для него это сценическое самочувствие с большим уклоном в сторону «рассудочности» приемлемо.

«Бедный Пущин, — подумал я. — Столько труда, чтобы стать лишь «по­лезностью». Впрочем, он не взыскателен. Будет доволен и этим».

*19.. г.*

Сегодня опять была проверка сценического самочувствия учеников.

Аркадий Николаевич просил Говоркова сыграть что-нибудь. Конечно, потребовалась и Вельяминова.

У наших обер-халтуристов свой особый, никому не известный реперту­ар из второсортных пьес невысокого вкуса и качества.

Говорков изображал прокурора, допрашивающего преступницу-краса- вицу, в которую он влюблен и которую вынуждает отдаться ему.

* Слушай, — шептал Торцов Ивану Платоновичу. — Вот слова, кото­рые даны Говоркову глупым автором: «Из пламенных недр народа, через мою карающую власть миллионы голодных и восставших граждан шлют проклятие вам». Теперь вспомни, как он произнес этот пошлый набор слов.

Все отдельные трескучие слова фразы выделил ударениями, чуть не на каждом слоге. Но самое важное слово, ради которого написана вся тирада, оставлено без всякого ударения и скомкано.

* Какое слово? Слово-то какое? — переспросил Иван Платонович.
* Конечно, слово «вам». Все дело в том, что народ шлет проклятие именно вам.

Оказывается, что Говорков не имеет представления о законах речи. Что

же делает учитель ?! На этот [предмет] обрати серьезное внимание. Он

один из самых важных. Если преподаватель не подходит, надо его скорее сменить. Нельзя же так говорить.

Боже мой, какая ерунда, — страдал Торцов за Говоркова. — Лучше не вникать, а просто слушать голос, — старался он утешиться.

* Звук хорошо оперт, достаточного диапазона. Хороший, звучный, не сжатый, выразительный, недурно поставленный.
* Но ты послушай, как он произносит согласные:

«Пллламммннныхх... нннеддррр... ччччерррезззз... ммою ккррающщщу-

юю вввласссть».

Ты думаешь, что он это делает для упражнения и для выработки соглас­ных? Ничуть не бывало. Ему кажется, что от удесятерения согласных голос звучит красивее. Но если убрать эту пошлость и аффектацию в произноше­нии, то в остальном дикция вполне прилична.

Что можно сделать с такими данными? Смотри! — вдруг встрепенулся Аркадий Николаевич. — Если бы я был иностранцем, ничего не понимаю­щим по-русски, я бы ему зааплодировал за этот широкий жест рукой, за­канчивающийся раскрытием всех пальцев ладони. В дополнение к жесту даже голос его опустился вместе с рукой до самых низких, предельных нот.

Что говорить, красиво, выработано, и, если бы речь шла о снижающем­ся аэроплане, я бы простил ему и аффектацию и театральность. Но вопрос- то идет не о спуске и полете, а просто о том, что он пойдет вниз, где засе­дает суд. И говорит он это для того, чтобы попутать свою бедную жертву, чтобы через испуг понудить ее к согласию на предложение инквизитора.

Я чувствую, что уже при первом знакомстве с этой глупой пьесой Го­воркову померещился красивый жест, две-три эффектные декламационные интонации. Их он долго и старательно отделывал в тиши своего кабинета. Это-то он и называет «работать над ролью». Для того чтобы блеснуть пуб­лично этими позами, интонациями, и была выучена и срепетирована эта пошлая пьеса.

Какая ерунда! Боже!

Вот ты тут и пойми, чем он живет. Из каких элементов составляется его самочувствие: безграмотная речь, плюс снижающийся аэроплан, плюс «ппплламмменнные нннедррры». Сложи все это! Попробуй, что получит­ся? Окрошка!

А спроси Говоркова — он будет божиться, что именно это и есть сце­ническое самочувствие и что никто лучше его не ощущает «сцены и под­мостков», что это возвышенный стиль игры, а не пошлый натурализм пе­реживания.

* Вот ты их и гони! Обоих вместе! Будь уверен! — науськивал Иван Платонович. — Пущина с Веселовским к ним же в придачу. Пущина с Ве- селовским, говорю, к ним же. Не надо нам чужих! Будь покоен!
* Ты думаешь, что они ни для какого дела непригодны в театре? — вы­зывающе спросил Торцов Рахманова.
* Будь уверен! — ответил тот.
* Посмотрим, — сказал Аркадий Николаевич, встал и пошел к рампе, так как наши представлялыцики кончили свою сценку.

Аркадий Николаевич попросил Говоркова рассказать подробно, в чем дело, как он понимает роль, в чем заключается содержание сцены и т. д.

Тут случилось невероятное.

Ни он, ни она не знали, в чем главная суть сцены, для чего она написа­на. Чтобы рассказать содержание, им пришлось сначала механически про­износить зазубренный текст, вникать в его смысл и объяснять его содержа­ние своими словами.

* Теперь давайте я вам расскажу, — сказал Аркадий Николаевич. И на­чал рисовать чудесную сцену из средневековой жизни.

У него, как я, кажется, уже говорил, совершенно исключительный дар изла­гать содержание пьес. При этом он великолепно досочиняет то самое главное и интересное, что плохие авторы забывают дописать в своем произведении.

Говорков, только что сыгравший свою сцену, впервые вникал в ее вну­треннее содержание. Оно оказалось куда больше, чем то, которое было по­казано на сцене Говорковым и Вельяминовой.

Обоим исполнителям, как видно, понравилась трактовка Аркадия Ни­колаевича. Они с охотой и без противоречия стали исправлять сцену по но­вой внутренней линии.

С своей стороны, Торцов не насиловал их воли и не касался самих при­емов игры, которые так отзывались актерством, что, казалось бы, прежде всего подлежали исправлению. Но нет. Аркадия Николаевича интересова­ло лишь выправление внутренней линии, задач, магического «если б», пред­лагаемых обстоятельств.

* А штампы, а чувство правды, а вера?
* Правда-то, говорю, где же? Почему же ты не исправляешь услов­ность? — приставал Иван Платонович.
* Для чего? — спросил спокойно Торцов.
* Как для чего? — поразился Рахманов в свою очередь.
* Так, для чего? — еще раз переспросил Аркадий Николаевич. — Ведь это же ни к чему не поведет. Они по своей природе типичные представ- лялыцики, так пусть же по крайней мере представляют верно. Вот все, что от них пока можно требовать.

Наконец, после долгой работы, Говорков и Вельяминова исполнили свою сцену с помощью и с подсказами Аркадия Николаевича.

Должен признаться, что мне понравилось. Все понятно, ясно, со смыс­лом, интересный рисунок ролей. Правда, вышло далеко не то, что рассказал раньше сам Аркадий Николаевич. Но несомненно, что теперешнее было неизмеримо выше того, что они играли раньше. Правда, они не захватыва­ли, они даже не вызывали веры; все время чувствовался наигрыш, манер­ность, условность, аффектация, декламационность и прочие типичные для исполнителей недостатки. Тем не менее...

* Что же это, искусство? Ремесло?
* Пока это еще не искусство, — объяснял Аркадий Николаевич. — Но если поработать над приемами воплощения, если очистить их от простых актерских изношенных штампов, если выработать приемы игры, хотя и ус­ловные, но черпающие свой материал из самой природы, тогда такую ак­терскую игру можно довести до искусства.
* Но это же не наше направление, — волновался Иван Платонович.
* Конечно, это не переживание. Или, вернее, скажу так: рисунок роли схвачен и может быть пережит правильно, но воплощение остается условным, со штампами, которые со временем можно довести до приличного вида. В ре­зультате их игра не правда и даже не правдоподобие, а недурной намек на то, как эту роль можно хорошо пережить. Это не игра, а образное толкование ро­ли, которая может быть передана с блестящей техникой. Разве мало таких ак­теров иностранцев, гастролеров, заезжающих к нам, и ты им аплодируешь.

Годится Говорков нашему театру или нет, об этом будем говорить при выпуске. Но пока он в школе и надо из него сделать того наилучшего акте­ра, которого возможно выработать или слепить из него. Может быть, он бу­дет пожинать лавры в провинции. Что же, Христос с ним! Но пусть он бу­дет грамотен. Для этого надо из его данных скомпилировать приличную манеру и технику игры и добиваться выработки того самого необходимого, без чего нельзя из его данных сложить общий, так сказать, ансамбль или ак­корд, который бы звучал прилично.

* Что же нужно сделать? Сделать-то нужно что? — нервничал Рахманов.
* Прежде всего, — объяснял Торцов, — надо помочь ему выработать в себе приличное сценическое самочувствие. Для этого подготовь более или менее приличный букет элементов. Пусть правильное самочувствие поможет ему не подлинно переживать (на это он будет способен в случай­ные, редкие моменты), пусть созданное в нем сценическое самочувствие поможет ему идти под суфлера.
* Но чтобы получить этот рисунок, будь уверен, дорогой мой, нужно же переживать, переживать нужно, — горячился Иван Платонович.
* Ведь я же тебе сказал, что без переживания не обойдется. Но одно дело почувствовать роль внутри, чтобы познать ее рисунок, а другое дело переживать в момент творчества. Научи его пока чувствовать линию роли и грамотно, хотя и условно, передавать эту линию или рисунок роли. Но для этого, конечно, надо исправить, облагородить, переменить и заме­нить новыми все его ужасные штампы и приемы игры.
* Что же получится? Назвать-то как такое «самочувствие»? — продол­жал нервничать Иван Платонович. — Актерское?
* Нет, — заступился Аркадий Николаевич. — Актерское основано на механическом, ремесленном действии, а тут все-таки есть маленькие следы переживания.
* То есть то, что ты показал, — заметил Рахманов.
* Может быть. Пусть, — ответил Торцов. — Тем не менее это малень­кое переживание давно называют «полуактерским самочувствием», — при­думал Торцов.
* Ну ладно. Черт с ним. Полуактерское так полуактерское. Ладно, го­ворю, — страдал Иван Платонович.

А с нею, с кокеткой-то, что делать? — волновался он. — Самочувствие- то ей какое вырабатывать?

* Постой, дай понять, — сказал Аркадий Николаевич и стал внима­тельно всматриваться в нее.
* Ах, эта Вельяминова! — страдал Аркадий Николаевич. — Все показы­вает, показывает и показывает себя. Никак не может собой налюбоваться. В самом деле, для чего она играет эту сцену? Так ясно, что кто-то похвалил или она сама увидела в зеркале свою искривленную позу, красивую линию торса, и теперь весь смысл ее игры в том, чтобы вспомнить и повторить об­любованное движение и живую картину.

Видишь, забыла» о ноге и сейчас же ищет, по зрительным воспоминани­ям, как она тогда лежала... Слава богу, кажется, нашла... Нет. Все еще мало. Видишь, как оттягивает носок ноги, отброшенной назад.

Теперь послушай-ка то, что она говорит по своей роли, — почти шептал Торцов Рахманову. — «Я стою перед вами как преступница». Стою, а она ле­жит. Слушай дальше, — продолжал Аркадий Николаевич. — «Я устала, у меня болят ноги». Неужели ее ноги болят от лежания? Она их отлежала или оттого, что она оттягивает носок.

Разгадай-ка, какое у нее самочувствие. Чем она живет внутри, если сло­ва так противоречат действию? Курьезная психология. Внимание так силь­но ушло в ногу, в самолюбование, что у нее не хватает времени вникать в то, что говорит язык. Какое презрение к слову, к внутренней задаче! О каком же сценическом самочувствии можно говорить!

Оно заменено состоянием самовлюбленной кокетки. У нее свое особое «дамское самочувствие», с которым она не расстанется. И элементы, из кото­рых оно складывается, тоже дамского происхождения. Как назвать то, что она делает? Ремесло? Представление? Балет? Живая картина? Ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое. Это «публичный флирт», — нашел наконец название Аркадий Николаевич.

4

*19.. г.*

На доске вывешено объявление, призывающее нас, учеников школы, на репетицию пьесы3, которая готовится в театре.

Я остолбенел, когда прочел это, и сердце забилось от предчувствия де­бюта в настоящем театре, в настоящем спектакле, с настоящими артистами.

Аркадий Николаевич объяснил нам на сегодняшнем уроке смысл и пе­дагогическое значение предстоящего выступления на сцене. Он говорил:

* Театр призывает учеников совсем не потому, что они ему нужны, а потому, что им самим стал необходим театр.

Ваше выступление в народных сценах лишь очередной этап в школьной программе. Это тот же класс, но только на публике, в полной обстановке спектакля и в условиях публичного творчества.

То, что для нас, актеров, — репетиция, для вас, учеников, лишь подготов­ка к публигному выступлению; то, что для нас — спектакль, для вас —урок на публике.

В стенах школы, без посторонних зрителей, мы намекнули ученикам на то, что со временем им придется испытать на подмостках театра в момент публичных выступлений.

Теперь этот момент настал, и надо, чтоб вы пережили на самой сцене то, о чем говорилось в школе.

Только после того, как это совершится и вы на собственном ощущении познаете на сцене правильное самочувствие, вам удастся по-настоящему оценить то, чему мы вас учили в школе.

В самом деле: где как не на подмостках театра и не в условиях публич­ного творчества можно лучше всего понять практическое значение «если бы», концентрирующего внимание артиста на самой сцене в рассеивающей обстановке спектакля? Где как не перед тысячами зрителей можно испы­тать подлинное «публичное одиночество» или важность общения с объек­том? Где как не на сцене, перед черной пастью портала нужно создавать, вырабатывать и утверждать в себе правильное сценическое самочувствие? Таким образом, после ряда подготовительных работ, направленных на вы­работку элементов творческого самочувствия, мы подошли к самому созда­нию этого самочувствия на сцене в условиях публичного творчества.

Знаете ли вы, что именно к нему-то и подводили наши предыдущие ра­боты всего этого года.

*Я не говорил об этом раньше, чтоб не подытоживать того, что еще не было сделано, и чтоб не усложнять ваших восприятий, но теперь, post fac­tum, объявляю вам, что* первый курс школьной программы целиком посвящен созда­нию общего (или рабогего) сценигеского самогувствия и первонагальному его закрепле­нию на театральных подмостках, перед зрительным залом, в условиях публигного творгества.

Мы начинаем с этого потому, что никакая дальнейшая созидательная работа немыслима без правильного сценического самочувствия.

*Поздравляю вас с* новым этапом *в нашей программе, то есть с* публигным сценигеским выступлением, ради создания и укрепления на сцене правильного само­гувствия.

Оно будет постоянно усовершенствоваться и исправляться вами на протяжении всей вашей артистической карьеры.

Тем более важно, чтоб теперь, в самом начале, при первых же ваших вы­ступлениях, работа на публике была верно направлена. Однако это потре­бует от вас исключительного внимания и добросовестности, умения разби­раться в ваших невидимых внутренних ощущениях и действиях. Но мы, преподаватели, можем лишь угадывать их, и, если вы будете нам говорить неправду, то есть не то, что чувствуете, тем хуже для вас, потому что об­ман повредит в первую очередь вам же самим. Он лишит нас возможности правильно судить о том, что происходит внутри вас, и я с Иваном Плато- новичем не сможем дать вам полезного совета.

Поэтому не мешайте, а всячески помогайте нам понимать то, что будет невидимо происходить в вас во время публичных выступлений.

Если вы всегда, неизменно, при каждом выходе перед рампой будете исключительно внимательны, пытливы, добросовестны, если вы будете от­носиться к вашим творческим задачам на сцене не сухо, формально, а созна­тельно, с увлечением, отдавая им всего себя, наконец, если вы будете при каждом выступлении выполнять на сцене то, чему мы вас учили в школе, то вы постепенно овладеете правильным самочувствием.

Мы же, со своей стороны, позаботимся о том, чтоб ваши публичные вы­ступления были хорошо организованы в педагогическом отношении. Но по­мните, что в этой работе нельзя останавливаться на полпути. Необходимо доводить ее до победного конца, до того предела, при котором правильное самочувствие на сцене становится единственно возможным, нормальным, естественным, привычным, органичным, а неправильное, то есть актерское самочувствие, — невозможным; да, именно невозможным! Беру себя в при­мер: после того как я нашел и однажды навсегда закрепил на сцене правиль­ное рабочее самочувствие, мне стало уже невозможно выходить без него на подмостки. Только при нем я чувствую себя там как дома, а при актерском самочувствии я становлюсь на сцене чужим, лишним, ненужным, и это уби­вает меня. Необходимо большое усилие, чтоб вывести себя из привычного мне теперь общего, рабочего самочувствия, так крепко оно внедрилось в ме­ня после огромной и правильной работы в народных сценах и после долгой артистической практики. Мне почти невозможно теперь безнаказанно пере­кинуть объект по ту сторону рампы, где сидит зритель, и не общаться с партнером на сцене. Еще труднее стоять перед тысячной толпой без твор­ческих задач. Если же это случается, то я теряюсь, как новичок.

Старайтесь же скорее, однажды и навсегда выработать в себе правиль­ное общее, рабогее, самогувствие на сцене.

* Это то же, что сказать: «старайтесь однажды и навсегда творить на сцене и быть гениями», — заметил Шустов.
* Нет, выработка правильного самочувствия доступна всем, кто умеет работать и доводит начатое до конца.

Не спорю. То, что предстоит вам сделать, — трудно, но сама природа придет вам на помощь, лишь только она почувствует органическую правду в том, что вы будете делать на сцене. Тогда она сама возьмет инициативу творчества в свои руки, а вы знаете, что ничто не сравняется с ней в обла­сти созидательной работы.

Сценическое самочувствие, согласованное с органическими потребнос­тями природы, является наиболее правильным, устойчивым состоянием ар­тиста на сцене. Идите же вместе с природой по указываемому вам школой пути и вы удивитесь быстроте вашего артистического роста.

О, если б только у меня были время и возможность, — мечтал Торцов, — я бы вернулся к народным сценам, к маленьким ролям и с увлечением иг­рал бы их в качестве статиста! Ведь большая часть того, что мне удалось по­нять в области психотехники искусства, добыта мною в народных сценах.

* Почему же именно в них, а не в больших настоящих ролях? — хотел я понять.
* Потому что большие роли, ведущие пьесу, нельзя по-ученически ощупывать. Их нужно играть в совершенстве. Они требуют законченного мастера, а не школьника, делающего первые пробы.

Большие роли налагают большую ответственность за весь спектакль. Они обязывают и вместе с тем они ставят непосильные задачи для мало­подготовленных, как вы. Они вызывают в них насилие, творческие потуги. А вы знаете, к чему это приводит. В народных сценах и в маленьких ролях совсем другое. Там и самая ответственность и творческие задачи несрав­ненно меньше; там они делятся между большой группой лиц, участвующих в массовой сцене. Там можно безнаказанно для себя и для спектакля произ­водить некоторые пробы, этюды, конечно, если таковые не противоречат сверхзадаче и сквозному действию передаваемого произведения.

Все эти этюды возможны и лучше всего закрепляются на публике. Вот почему я придаю публичному классу такое значение...

Кроме того, то, что делается в классе, не всегда доходит и не всегда зву­чит со сцены театра. Это тоже вызывает необходимость выносить наши уроки и занятия на публику.

Какая школа мира дает своим ученикам такие условия и обстановку для уроков?! Подумайте только: тысячная толпа зрителей, полная обстановка спектакля, декорации, мебель, бутафорские вещи, реквизит, полное осве­щение, световые, звуковые, шумовые эффекты, костюмы, грим, музыка, танцы; волнения публичного выступления, закулисная этика, дисциплина и условия коллективного творчества, интересная и содержательная тема творчества с увлекательной сверхзадачей, сквозным действием, объекты общения, режиссерские указания, прекрасный литературный текст, на ко­тором можно учиться красиво говорить; большое помещение, к акустике которого надо приспособлять голос и дикцию; удобные группировки, ми­зансцены, переходы, живые партнеры и мертвые объекты для общения, — целый ряд поводов для упражнения чувства правды, для создания веры и пр., что мне не приходит теперь в голову...

Все это ежедневно предоставляется театром для пользования нашей школе, при ее систематических и каждодневных уроках. Какая роскошь и богатство! Оцените их до конца и по достоинству. Неужели же вы не вос­пользуетесь всеми этими возможностями, чтоб стать подлинными артиста­ми, неужели вы предпочтете все это обычному пошлому пути актера — ка­рьериста, театрального «премьера», тягающегося за первенство и высший оклад, думающего только о банальном успехе, популярности, о дешевой сла­ве, о рекламе и об удовлетворении своего маленького гнилого самолюбия?!

Если это так, скорее бегите от театра, потому что он может одинаково возвышать и принижать человека, отравлять его душу. Пользуйтесь же тем, что дает театр для вашего нравственного роста, а не для падения. Рост артиста — в беспрерывном познавании искусства, а падение — в его эксплу­атации. Пользуйтесь же предстоящими публичными выступлениями для того, чтоб извлечь из них до дна все, что от них можно взять, и в первую очередь скорее вырабатывайте в себе правильное общее (рабочее) сцениче­ское самочувствие.

Торопитесь, пока это возможно и не поздно, потом, когда вы станете ар­тистами, будет поздно думать об ученической работе. Исполнение же больших ролей невозможно без правильного самочувствия. Тогда вы може­те очутиться в безвыходном положении, которое толкнет вас к ремеслу и штампу...

Но горе вам, если вы отнесетесь к новому этапу школьной программы, то есть к публичным выступлениям в народных сценах, лишь формально, без должного, исключительного внимания. В этом случае результат полу­чится совсем обратный, нежелательный, губительный, и вы с необычайной быстротой, о которой тоже ученики не имеют представления, выработаете в себе опасное, вредное для творчества, актерское самочувствие.

Публичные выступления — обоюдоострый нож. Они могут одинаково принести как пользу, так и вред. Причем шансы последнего перевешивают и вот по какой причине:

Дело в том, что публичные выступления обладают свойством закреплять, фиксировать то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Всякое действие или переживание, проделанное с творческим или иным волнени­ем, вызываемым присутствием толпы, запечатлевается в эмоциональной па­мяти сильнее, чем в обычной, интимной репетиционной или в домашней об­становке. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене в обста­новке спектакля, закрепляются прочнее на публике. Ремесло доступнее под­линного искусства, а штамп легче, чем переживание. Поэтому они быстрее и легче закрепляются в роли при ее публичном исполнении.

Труднее схватить и закрепить то, что скрыто глубоко в душе, чем то, что на поверхности, или, иначе говоря, жизнь тела фиксируется легче, чем жизнь человеческого духа роли. Но зато когда эта жизнь духа увидит свет рампы и толпа зрителей укажет артисту своим откликом верные, сильные, человеческие органические моменты переживания и поможет артисту най­ти и поверить в них, тогда фиксаж публичного выступления навсегда ут­верждает в артисте удачные живые места роли...

Я не понял, какая репетиция была сегодня. Артисты играли без останов­ки всю пьесу, но гримов не делали и костюмов не надевали.

Нас же, учеников, заставили костюмироваться и гримироваться, как для спектакля.

Декорация, все аксессуары тоже были даны полностью.

За кулисами чувствовалось торжественное настроение, вероятно, такое же, как на спектакле: великолепный порядок, тишина, все на сцене и около нее даже во время антрактов ходили на цыпочках. Перемены декорации де­лались без шума и крика, по знакам и хлопкам в ладоши.

Общее благочиние настраивало торжественно и волновало. Сердце би­лось усиленно.

Иван Платонович провел нас заблаговременно на сцену и заставил ме­ня в качестве часового при небольшой провинциальной тюрьме долго хо­дить по намеченной им линии или стоять на посту в указанных им местах.

Пущин и Веселовский несколько раз прорепетировали свой «проход аре­стантов с ушатом воды» из тюрьмы и обратно. Надо было сделать это про­сто, скромно, чтоб не привлекать на себя излишнего внимания зрителей.

— Помните, дорогие мои, что вы играете на втором плане. Поэтому не лезьте на первый, не выпирайте, говорю! Особенно во время главных сцен действующих лиц. В эти минуты действуйте особенно осторожно и оправ­дывайте эту осторожность. Штука-то какая!

Очень трудно ходить так, чтоб не привлекать на себя внимания. Нуж­на для этого плавность. Чтоб ее вызвать, пришлось направить все внимание на ноги. Но лишь только я начал думать о них, исчезло равновесие и спо­собность двигаться. Того гляди, споткнешься! Я, как пьяный, не мог идти по прямой линии; меня шатало, я боялся натолкнуться на забор с воротами и повалить его. Это делало движения и самую игру напряженной, неестест­венной. Я так волновался, что задохнулся и должен был остановиться.

Лишь только прекратилось самонаблюдение, внимание разлетелось и стало искать новые объекты. Меня потянуло за кулисы. Я напряженно следил за тем, что там делалось.

Вот какие-то актеры, в гриме, остановились и смотрели на меня.

«Это что за фигура?» — вероятно, говорили они друг другу про меня.

Пошептавшись и разобрав меня по косточкам, один из них засмеялся, махнул рукой и пошел, а я покраснел, так как мне показалось, что его смех и презрение относились ко мне.

Подошел Иван Платонович и знаками приказывал мне ходить по наме­ченной им линии. Но я не мог двинуться, так как ноги мои были точно па­рализованы. Пришлось притвориться, что я не вижу Рахманова.

В это время из тюрьмы выходили на сцену Пущин и Веселовский в качестве арестантов с ушатом. Надо было помочь им пройти через во­рота, но я забыл об этом. Мало того, я заслонил их собой от зрителей и тем испортил сцену. Им пришлось протискиваться сквозь щель полу­приотворенных ворот. Пущин чуть не повалил декорацию, чуть не пота­щил ее за собой.

Скандал!

Только по окончании акта я сообразил, что неудачи произошли потому, что я весь был скован мышечным напряжением.

*19.. г.*

Участвовал на выходе в первом спектакле возобновленного «Горячего сердца»4 и старался избавиться от напряжения.

В своей уборной, до начала нашей сцены, мне удалось этого добиться скоро и хорошо, но с переходом в нервную атмосферу кулис, среди волну­ющей суматохи, я почувствовал на себе серьезную ответственность, и все в душе и в теле сразу сильно напряглось. И это случилось, несмотря на большее, чем в прошлый раз, самообладание.

После настойчивой борьбы с напряжением мне удалось направить вни­мание на тело и найти зловредные зажимы. Но мало направить — надо и удержать внимание на указанных ему объектах. В спокойной обстановке школы это достигается легко, но в волнующих и рассеивающих условиях жизни на сцене этот первый и необходимый этап большого процесса осво­бождения от напряжения превращается в упорный и трудный поединок творящего артиста с неестественными условиями выступления. Эта борьба длится все время пребывания на сцене. Ненадолго одолеешь препятствия, найдешь зажим, освободишь его. Но лишь только перейдешь к третьему, за­крепляющему моменту оправдания создавшегося самочувствия, встреча­ешься с капризным воображением. Как известно, оно должно создавать предлагаемые обстоятельства и другие вымыслы, оправдывающие физичес­кое состояние. Но с воображением трудно сговориться в нервной обстанов­ке публичного творчества. В это время оно особенно нервно, несговорчиво и увиливает от работы. Хорошо, если у артиста хватит твердости и он на­стоит на своем. Но далеко не всегда это удается, а если не подчинишь себе воображение, то оно спутает, деморализует внимание и все другие элемен­ты самочувствия.

Таким образом, сегодняшний спектакль был целиком посвящен третье­му моменту процесса мышечного освобождения, то есть внутреннему оп­равданию создавшегося общего физического состояния.

При этой работе мне вспомнилось, как в прошлом году, лежа на своем диване с Котом Котовичем, я принял трудную тянущуюся позу. Ощупав и назвав точки напряжения мышц в теле, я освободил их, но не до конца.

Для завершения и закрепления процесса требовалось «оправдание», а для «оправдания» нужны предлагаемые обстоятельства, задачи, действие. Не мудрствуя лукаво, я придумал их: «Вот ползет по полу великий тарака- ша. Хлоп его по чекрыге!»

С этими словами я придавил воображаемое насекомое, оправдал этим действием трудную позу и помимо воли освободил тело от лишнего напря­жения, так как при наличии его я бы не смог дотянуться до своей вообра­жаемой жертвы. То, чего не могли выполнить техника и сознание, додела­ла сама природа с ее подсознанием.

Сегодня я решил повторить этот прием на сцене перед тысячной тол­пой и стал искать соответствующего действия. Оно должно быть активно. Как же найти его в бездейственном состоянии и топтании солдата на сто­рожевом посту?

Я стал соображать! Подумайте только, соображать в рассеивающей об­становке сцены! Для меня такая работа своего рода подвиг.

1. Лично я мог бы ходить по прямой линии и от скуки переставлять но­ги в такт напеваемой про себя мелодии или в ритм мысленно произноси­мых стихов, — соображал я про себя.
2. Я мог бы шагать по намеченной линии и искоса поглядывать на крыльцо городничего, к которому вереницей подходили просители.
3. Я бы мог стушеваться, уничтожиться, стать незаметным или, напро­тив, ходить напоказ, чтоб все видели, как я несу свою службу, как я готов в каждую минуту «ташшить и не пушшать» тех, кто попадется мне в руки.
4. Я бы мог исподтишка покурить трубочку за углом тюремного забора.
5. Я бы мог заинтересоваться каким-нибудь жучком, ползущим по сте­не тюремного забора; я бы мог поиграть с ним, подсунуть ему под лапки су­чок или травку, заставить его переползти на них, поднять повыше и ждать, чтоб насекомое расправило крылья и улетело.
6. Но вернее всего, я бы просто прислонился к забору, недвижно стоял, пригревшись на солнце, и думал о своих делах, наподобие того, как солдат думает о своей деревне, доме, пахоте, урожае, семье.

При непосредственном, искреннем выполнении всех этих действий природа и ее подсознание сами, естественным путем, втянулись бы в рабо­ту. Они оправдали бы и освободили лишнее напряжение, мешающее под­линному, продуктивному и целесообразному действию.

Но приходилось сдерживать себя и помнить наставление Ивана Плато­новича не привлекать на себя внимания зрителей чрезмерной активностью в ущерб главным исполнителям пьесы.

Вот почему пришлось избрать пассивную задачу: стоять, пригревшись на солнышке, и думать о своих делах. Тем более, что мне самому необходи­мо было сообразить, что делать дальше. Вот я и прислонился к забору, при­грелся в лучах электрического солнца и думал.

Оказалось, что у меня внутри не заготовлено никакого душевного мате­риала для роли.

Как могла случиться такая оплошность?!

Как Иван Платонович мог выпустить меня на сцену внутренне пус­тым? Непостижимо!

Будь Аркадий Николаевич в Москве, он ни за что не допустил бы такой халтуры.

Не теряя времени, тут же, на сцене, я стал создавать прошлое, настоя­щее и будущее моего милого солдатика.

* Откуда он пришел сюда, на дежурство? — спрашивал я себя.
* Из казарм.
* А где находятся эти казармы? По каким улицам надо идти к ним?

Этот вопрос был решен применительно к знакомым мне улицам окраин

Москвы.

Создав в своем представлении дорогу в казармы, я стал думать о жизни в этих солдатских помещениях. Потом представил себе деревню, избу, се­мью изображаемого мною солдатика. Жаркий луч электрического рефлек­тора приятно пригревал и слепил меня, точно солнце. Я даже принужден был надвинуть на свои глаза кепку.

Мне было хорошо, покойно, уютно, и я забыл о существовании закулисно­го мира, публичного выступления и всех его условностей. Каково?! Я могу мечтать на глазах тысячной толпы! До сих пор нельзя было даже помышлять об этом!

*19.. г.*

Все свободное время отдаю думам о роли солдата и сочиняю предлагае­мые обстоятельства его жизни.

Паша мне помогает, а я ему, так как и он занят тем же для своей без­молвной роли просителя в сцене с городничим того же акта.

Окунувшись в жизнь провинциального полицейского, я мысленно ис­полняю его служебные обязанности: хожу за городничим в Гостиный двор и на рынок, таскаю конфискуемые им у купцов товары; сам не брезгаю, где можно, взяткой, могу и стибрить то, что плохо лежит.

Теперь у меня другие, более активные хотения, которые я определил словами: «ташшить и не пушшать».

Но я боюсь без спроса изменять прежние, установленные действия. На­до вводить новое осторожно, незаметно, без излишней активности, которая могла бы привлечь внимание и отвести его от исполнителей пьесы.

Но главная причина моего сомнения не в этом, а в том, что моя роль сол­дата раздвоилась на два совершенно противоположных друг другу образа: милого крестьянина, семьянина, мечтающего о деревне, и полицейского, цель жизни которого «ташшить и не пушшать».

Кого из них избрать?

А что если оставить обоих: у тюрьмы — милого крестьянина, у крыльца городничего — полицейского. При такой комбинации я убью двух зайцев; с одной стороны, создам две роли, а с другой — поиграю на двух планах, на втором, более легком, приучу себя к правильному самочувствию, а на первом, более трудном плане, буду работать над устранением препятствий при публичном выступлении.

Пока я соображал таким образом, прислонившись к забору тюрьмы, вдруг ворвалась на сцену пьяная орава во главе с Хлыновым. Начались его смешные выверты, ломания и пьяная бравада перед городничим.

Актеры захватили меня своей игрой, я разинул рот, впился в них глазами, хохотал от всей души, во весь голос, забыв, что нахожусь на сцене. Чувствовал себя великолепно и не думал ни о каких мышцах. Они сами о себе подумали.

После, когда шумная сцена прошла и началось тихое, лирическое объяс­нение влюбленных, я долго стоял спиной к зрительному залу и искренне любовался широкой далью и перспективой, изображенной на заднем хол­сте. При этом мне вспомнились любимые изречения Аркадия Николаеви­ча: «Сосредоточиваясь на том, что по нашу сторону рампы, отвлекаешься от того, что там, по другую ее сторону». Или в другой редакции: «Увлека­ясь тем, что на сцене, отвлекаешься от того, что вне ее».

Я был счастлив, чувствовал себя победителем и радовался тому, что смог забыть себя на глазах тысячной толпы, в неестественных условиях публичного выступления.

Смущало только то, что я действовал от своего собственного лица, а не от лица изображаемого мною солдатика. Но ведь сам Аркадий Николаевич тре­бует не терять себя самого в роли. Значит, не беда, что я действую от своего имени.

Таким образом, все дело в интересном объекте, в интересной задаче по сю сторону рампы.

Как же я мог забыть об этой важной и хорошо знакомой мне по школе истине?!

По-видимому, сцена хочет, чтобы все хорошо известное в жизни было заново узнано, понято, испытано на подмостках, в условиях публичного творчества?!

Что ж, я готов заново изведать все уже познанное. Пусть учат меня са­ма практика, сцена, ее условия работы, тысячеглавое чудовище — зритель, сцена с ее огромной пастью, черной дырой портала.

Вот она, зияет вдали, на авансцене.

Да... это она! Почему же я не замечал ее раньше? Узнаю чудовище по противному ощущению всасывания в свою бездонную пасть, по особому свойству насильственно закрепощать артиста, держать на себе все внима­ние стоящих на сцене. Что бы я ни делал, как бы ни отвертывался, как бы ни отвлекался, я постоянно чувствую ее присутствие. «Я здесь! — кричит она мне нагло во все моменты. — Не забывай меня, как и я тебя не забуду».

С этой секунды закулисный мир, второй план, все, что происходило на сцене, ушло из области моего внимания. Остался самый первый план с от­крытой, зияющей, бездонной пастью чудовища, и снова я вспомнил о пани­ке, которую испытал в свое время на показном, вступительном спектакле. Я стоял, как окаменелый, смотрел в темную, далекую бездну, а мышцы мои напряглись так, что опять не было возможности двинуться.

Если чудовище-портал действует на меня подавляюще здесь, на втором плане, то что же было бы там, на первом плане, в самой пасти черной дыры портала!!!

По окончании акта, когда я проходил мимо конурки помощника режис­сера на сцене, на меня накинулся какой-то незнакомый мужчина, оказав­шийся дежурным по просмотру спектакля.

* Я запишу в протокол, — объявил он мне, — чтоб на будущее время вам было предоставлено место в первом ряду партера на все спектакли «Го­рячего сердца». Из зрительного зала вам будет удобнее любоваться игрой артистов, чем со сцены, на сторожевом посту, на втором плане. Переходи­те лучше в зрительный зал!
* Браво, браво! — сказал мне какой-то милый молодой человек, вероят­но, артист труппы. — Ваш солдат — художественное пятно в общей карти­не. Какая простота и непринужденность!
* Это хорошо, что вы освоились, дорогой мой, и чувствовали себя как дома. Хорошо, говорю я! — сказал мне Иван Платонович. — Но... где же ма­гическое «если б»? А без него нет искусства. Вот штука-то какая! Найдите его, создайте и смотрите на все, что происходит на сцене, не глазами На­званова — зрителя спектакля, а глазами солдата, действующего лица пьесы.

*19.. г.*

Ужас!

Сегодня на спектакле «Горячего сердца» мне пришлось экстренно заме­нять заболевшего сотрудника и стоять на часах у крыльца городничего, то есть на самой авансцене, в самой пасти чудовища — портала.

Я обмер, когда мне объявили этот приговор режиссера. Отказываться было невозможно. Моего заступника Ивана Платоновича не было в театре.

Пришлось подчиниться.

Очутившись на самой авансцене, в пасти чудовища — черной дыры портала, я опять был раздавлен ею.

Я ничего не видел из того, что делалось за кулисами, не понимал того, что происходило на сцене. Я смог только стоять, придерживаясь незаметно за декорацию, и не упасть в обморок. Ужасно!!

Минутами мне казалось, что я сижу на коленях у зрителей первого ряда. Слух мой обострился так, что я слышал отдельные фразы сидевших в парте­ре. Мое зрение напряглось так сильно, что я видел все, что делалось в зри­тельном зале. Меня тянуло по ту сторону рампы и надо было приложить большое усилие, чтоб не повернуться лицом в сторону толпы. Но если б я это сделал, то потерял бы последнюю власть над собой и стоял бы перед рампой с испуганным лицом, с окоченевшим телом, беспомощный, готовый расплакаться от конфуза. Я ни разу не взглянул на публику и все время был обращен к ней в профиль, но тем не менее видел все, что происходило в за­ле: каждое шевеление отдельных лиц, каждый блеск стекол биноклей. Мне казалось, что все они направлены на меня одного. Это еще сильнее заставля­ло следить за собой. Опять внимание, направленное на собственное тело, сковало движения и вызывало одеревенение. Я чувствовал себя жалким, бес­сильным, смешным, нехудожественным и уродливым пятном в общей пре­красной картине.

Какое это было мучение! Как долго тянулся акт! Как я устал! Чего мне стоило не упасть от головокружения.

Чтоб не бежать с позором с поля битвы, я решил скрыться незаметно, уничтожиться и с этой целью прибегнул к хитрости — стал незаметно пя­титься в сторону кулис и наполовину спрятался за первое сукно портала. Там черная дыра казалась менее страшной.

По окончании действия около конурки помощника режиссера меня опять остановил дежурный по спектаклю и съязвил:

— Из-за кулис тоже плохо видно актеров. Право, переходите к зрите­лям, в партер!

На сцене на меня смотрели с сожалением. Может быть, мне это только казалось, а на самом деле никому не было дела до меня, жалкого статиста, каким я чувствовал себя весь вечер и чувствую сейчас, пока пишу эти стро­ки в дневнике.

Какой же я ничтожный, бездарный актеришка!

*19.. г.*

Сегодня я шел в театр, точно на казнь, и с ужасом думал о муках стоя­ния в пасти чудовища — черной дыры портала.

«Где, в чем средства защиты от нее?» — спрашивал я себя и вдруг вспом­нил о спасительном «круге внимания».

Как могло случиться, что я забыл о нем и не использовал его в первую же очередь при моих публичных выступлениях!

У меня точно отлегло от сердца при этом открытии; точно я надел на се­бя непроницаемый панцирь перед вступлением в кровопролитный бой. Во время грима, одевания и приготовления к выходу я вспоминал и проде­лывал школьные упражнения, имеющие отношение к кругу внимания.

«Если публичное одиночество на глазах десятка учеников в школе дава­ло мне неописуемое наслаждение, то каково же будет наслаждение в теат­ре, на глазах тысячной толпы», — говорил я себе.

«Замкнусь в круг, найду себе в нем точку и буду ее рассматривать. По­том отворю окошечко моего непроницаемого круга, минутку погляжу, что делается на сцене, а может быть, даже дерзну заглянуть в зрительный зал и скорее опять к себе домой, в круг, в одиночество», — соблазнял я себя...

Но на самом деле все произошло иначе. Меня ждала неожиданность, с одной стороны, приятная, а с другой — досадная. Помощник режиссера объявил мне, что я должен возвратиться на свое прежнее место, на второй план, к тюремному забору.

Я побоялся расспрашивать его о причине такого решения, беспреко­словно повиновался и был рад тому, что там мне будет уютнее и спокойнее, но вместе с тем я пожалел о случившемся, потому что мне казалось, что с за­бронированным кругом я бы победил сегодня свой страх перед черной ды­рой портала.

На втором плане, с кругом, я блаженствовал и чувствовал себя как дома. То плотно запирался в нем, наслаждаясь ощущением одиночества на ты­сячной толпе, то наблюдал за тем, что делалось вне круга. Любовался игрой актеров и далью пейзажа, смело смотрел на авансцену — в самую черную дыру портала. Сегодня благодаря броне круга, как мне казалось, я бы усто­ял даже и там, на авансцене, в самой пасти чудовища.

Но приходилось себя сдерживать и помнить последнее замечание Ива­на Платоновича о том, что надо жить на сцене не просто своей, названов- ской жизнью, как таковой, а своими, названовскими переживаниями, про­пущенными через магическое «если б», среди предлагаемых обстоятельств роли. Не будь во мне этой новой заботы, я разошелся бы сегодня вовсю.

Как же понять, где кончается моя личная жизнь и где начинается тоже моя жизнь, но примененная к условиям существования изображаемого ли­ца на сцене?

Вот, например, я стою и любуюсь далью. Я делаю это от своего лица, в ус­ловиях своей жизни или же от своего лица, но в условиях жизни солдата?

Прежде чем решить вопрос, я захотел понять, будет ли крестьянин лю­боваться далью в нашем смысле слова.

«Чего же ею любоваться! — ответил бы он. — Даль как даль!»

Крестьянин однажды и навсегда налюбовался ею и крепко любит ее, как и всю природу, во всех ее видах и проявлениях, без сентиментальности. Та­ким образом, самое действие, выбранное мною, не типично для солдата. Было бы типично смотреть на чудесный вид безучастно, как на привычное, хорошо знакомое явление.

А как мой солдатик смотрит на пьяную компанию Хлынова, как он от­носится к их безобразию?

«Бары балуются. Чудно, право! Ишь надрызгались! А еще господа!» — сказал бы он неодобрительно, лишь слегка улыбаясь в самых смешных мес­тах. Он привык и не к таким вывертам.

Значит, и это мое действие мало типично для солдата из крестьян.

Мне вспомнился совет Аркадия Николаевича, который говорил: играя крестьян, помните об их необыкновенной простоте, естественности и непо­средственности. Если он стоит или ходит, то это потому, что ему нужно стоять или идти. Если у крестьянина почешется бок, он его почешет, коли надо сморкнуться, кашлянуть, сделает и то и другое и притом ровно столь­ко, сколько необходимо, а потом бросит руку и замрет в неподвижности до следующего необходимого для него действия.

Пусть и мой солдатик крестьянин делает ровно столько, сколько нужно. Поэтому для этой роли необходима большая сдержанность, выдержка. Без­действие типично для моего солдатика из крестьян. Надо стоять, вот он и сто­ит, слепит солнце — надвинет кепку. И больше ничего, никаких добавлений.

Однако разве такая статика, такое полное отсутствие действия сценич­ны? В театре нужна активность.

Если так, то в данном случае, при исполнении роли солдата, придется найти действие в бездейственном стоянии на посту. Это трудно.

Еще труднее, не теряя себя самого в изображаемой роли солдата, найти себя в нем и его в себе.

Все, что я могу сделать в этом смысле, — это остаться самим собой в предлагаемых обстоятельствах.

Попробую создать эти предлагаемые обстоятельства и мысленно поста­вить себя в них.

Статика, неподвижность — одно из предлагаемых, бытовых обстоя­тельств роли, принимаю и включаю их. Буду, по возможности, стоять на месте.

Но я — Названов, мне не свойственно, я не умею ни о чем не думать. К тому же и для солдатика не исключается возможность мечтать при не­подвижности. Ведь он такой же человек, как и я. Встает вопрос: являют­ся ли для меня необходимыми те же самые думы и мечтания, как у солда­тика?

Нет. Ограничивать себя в этом было бы насилием, которое внесет ложь и разрушит веру. Буду мечтать о чем мечтается. Сохраню лишь аналогию в общем характере мысли. Они должны быть спокойные, не волнительные и очень интимные.

*19.. г.*

Сегодня я был очень не в ударе и не мог направить себя. Однако, несмо­тря на это, я управлял своим вниманием, боролся и не отдавал себя во власть черной дыры портала. Правда, мое внимание было обращено не на то, что нужно роли, а на то, что было нужно мне самому. Я все время экс­периментировал над собой, работал над установлением правильного внут­реннего сценического самочувствия. То, что я делал на сцене, было не игра на спектакле, а урок на публике.

Тем не менее я рад, что, несмотря на плохое состояние, не поддался пу­галу — черной дыре портала.

Это несомненный успех и небольшой шаг вперед.

*19.. г.*

Уж не бросать ли сцену?! Ничего у меня не выходит! Должно быть, я просто бездарен, — рассуждал я после сегодняшнего неудачного для меня спектакля. — Целый год учебы, целый ряд спектаклей в ничтожной роли статиста, и почти никакого результата!

Ведь до сих пор я применил на сцене лишь малую часть усвоенного в школе. Остальное забыл, придя на подмостки.

В самом деле, чем я пользовался в «Горячем сердце»? Ослаблением мышц, объектом внимания, вымыслами воображения и предлагаемыми об­стоятельствами, задачами и физическим действием, а в самое последнее время — кругом внимания и публичным одиночеством... и только!

Еще вопрос, овладел ли я всем этим, немногим, что провел на сцену? Удалось ли мне с помощью приемов психотехники довести себя до самого главного, то есть до творческого момента вовлечения в работу органичес­кой природы и ее подсознания? Без этого вся моя работа, так точно, как и вся «система», не имеет цены и смысла.

Если это мне удалось, то и тогда сделанное мною до сих пор ничтожно и является самой элементарной частью того, что пройдено нами в школе, чем мне еще предстоит овладеть на практике в тяжелых условиях публич­ного творчества.

Когда я думаю об этом, я теряю энергию и веру в себя.

Эмоциональная память, общение, приспособление, двигатели психиче­ской жизни, внутренняя линия роли, сквозное действие, сверхзадача, вну­треннее сценическое самочувствие, доведенные до предела вовлечения в работу органической природы и подсознания!

Вся эта работа неизмеримо труднее и сложнее того, что до сих пор сде­лано. Хуже всего, что мне приходится одному, без всякой помощи делать первые шаги на сцене. Недавно, когда я жаловался на это Ивану Платоно- вичу, он мне сказал: «Мое дело было бросить вас в воду, а теперь плывите сами, выкарабкивайтесь, как умеете».

Нет, я протестую! Это неверный прием насилия. Аркадий Николаевич не одобрит его.

Есть другой и лучший. Он в том, чтоб превратить для нас, учеников, спектакль в публичный урок. Это не испортит ансамбля. Напротив, помо­жет ему, так как ученики под надзором преподавателей будут выполнять свое дело лучше, больше по существу.

Почему наши воспитатели и педагоги так холодно относятся к публич­ным выступлениям, почему они не пользуются предоставляемыми нам бо­гатыми возможностями создания целой школы — на глазах тысячной тол­пы, в самом театре, на спектакле?

Нам даны для этого все возможности. Подумать только, какая рос­кошь, какое богатство: урок в гримах и костюмах, при полной обстановке декораций, вещах, при идеальном строе спектакля, при образцовом заку­лисном порядке, при тысячной толпе зрителей; в сотворчестве с лучши­ми артистами, под руководством лучших режиссеров и под присмотром лучших преподавателей! Я знаю, чувствую, что только на таких публич­ных «уроках» можно выработать в себе правильное внутреннее сценичес­кое самочувствие. Его не добьешься в стенах интимных помещений шко­лы, на глазах десятка учеников, товарищей, которых не считаешь даже зрителями.

Я утверждаю еще, что нельзя вырастить в себе правильного внутренне­го сценического самочувствия вдали от разверзшейся пасти чудовища — черной дыры портала. То, чего мы добиваемся у себя на квартире или в классе, нельзя назвать сценигеским самочувствием. Это «домашнее» или «школьное» самочувствие.

Мне теперь ясно, что для овладения сценигеским самочувствием нужна прежде всего сцена, нужна черная дыра портала и все тяжелые условия пуб­личного выступления. Нужна также и специальная психотехника, помога­ющая побеждать многочисленные препятствия, неизбежные при творчест­ве. Необходимо как можно чаще, каждый день, два раза в день встречаться со всеми этими препятствиями и находиться в них весь акт, весь спектакль, весь вечер. Словом, нужны ежедневные продолжительные публичные уро­ки. Когда все препятствия и все условия публичного выступления станут для меня знакомыми, обычными, близкими, любимыми, нормальными, ког­да пребывание перед толпой станет настолько привычным, что я не буду знать другого самочувствия на сцене, когда я без такого правильного само­чувствия не смогу выходить на рампу, когда «трудное станет привычным, привычное — легким, легкое — красивым», тогда только я скажу, что усво­ил «внутреннее сценическое самочувствие» и могу пользоваться им по сво­ему произволу.

Интересно только знать: сколько раз надо повторять публичный урок, чтоб добиться такого результата и дойти до состояния «я есмь», до вхождения в творческую работу самой органической природы с ее подсознанием?

Сегодня я добился свидания с Иваном Платоновичем и вместе с Пашей был у него на дому, где у нас произошел длинный разговор. Я высказал ему все свои мысли и планы.

* Похвально, похвально, дорогие мои! — умилился Иван Платонович. — Но...

Он поморщился, сделал гримасу и после паузы сказал:

* Рядом с хорошим всегда прячется плохое! Штука-то какая! Плохое, говорю я. В публичных театральных выступлениях есть много опасных мо­ментов^.

Слов нет, полезно, важно каждый день выходить на публику и выраба­тывать на практике то, что приобрел в школе. Если сознательный, добросо­вестный, талантливый ученик проработает так целый год изо дня в день, по законам органической природы, то правильное внутреннее сценическое самочувствие превратится для него во вторую натуру! Вот какая штука-то замечательная! Кричу браво и аплодирую. Чем чаще на сцене в верном са­мочувствии, тем оно крепче, устойчивее.

После паузы и таинственного взгляда на обоих нас Иван Платонович наклонился и по секрету, почти шепотом спросил нас:

* А если нет?!.. Если каждый день в течение целого вечера будет созда­ваться неправильное самочувствие?! Вот будет штука-то какая!.. В один год талантливый человек превратится в скверного актеришку, в ломаку! В этом случае, дорогие мои, чем чаще выходить на сцену, тем хуже, тем опаснее, губительнее! Ведь это не школьное, а публичное выступление! А знаете ли вы, что такое публичное выступление? Это вот штука какая.

Когда играешь перед своими, домашними или перед учениками и име­ешь успех, то приятно! А если, наоборот, проваливаешься, то плохо! При­ятен успех-то, говорю, приятен. А провал — нехорошо, неприятно. Штука- то какая! Дней пять, шесть, а то и месяц в себя не придешь. Месяц, говорю я! Это при домашнем или школьном выступлении, перед папой, мамой, пе­ред своими же товарищами!!

А знаете ли вы, дорогие мои, что значит иметь успех или провалиться перед тысячной толпой, в театре, в обстановке спектакля!.. Во всю жизнь не забудешь и после смерти помнить будешь!.. Спросите у меня... у меня спросите! Я знаю... Секрет в том, штука-то какая замечательнейшая, что всякое публичное выступление, как хорошее, с подлинным переживанием, так и плохое, с штампованным ломанием, фиксирует и то и другое, фикси­рует, говорю я. И эмоциональные воспоминания, и мускульные действия, и хорошие и плохие предлагаемые обстоятельства, и плохие и хорошие за­дачи, и приспособления... все, все фиксируют рампа и театр!

Плохое скорее, крепче и сильнее фиксирует, чем хорошее. Плохое лег­че, доступнее, потому и сильнее, потому и крепче. Штука-то какая. Хоро­шее — труднее, недоступнее, потому дольше, труднее и не так прочно фик­сируется.

Мой расчет такой.

Сегодня вы сыграли хорошо, правильно, потому что все элементы рабо­тали верно, потому что удалось их приспособить на сцене, как в жизни. Пи­шите скорей в плюс, в кредит один. Только один, говорю!

Завтра не удалось направить элементы, закапризничали, а техника еще слаба, пишите скорее в минус, в дебет десять! Целых десять, говорю я!

* Так много?!
* Много, дорогой мой, очень много! Потому что актерские привычки сильнее. Они въедаются, как ржавчина. Штука-то какая! Они не борются с условностями сценического выступления. Не борются, говорю я, а, на­против, всячески подлаживаются под них. Они приучают отдаваться во власть штампов. Это легче, чем бороться, искоренять их, идти против тече­ния, как в нашем искусстве. А отдаться во власть штампа ничего не стоит — садись и плыви. Вот почему после одного такого неправильного спектакля придется сыграть десять правильных. Десять, говорю, ни одним меньше! Штука-то какая, дорогой мой! Только тогда вернете свою творческую при­роду в то состояние, в котором она была до злосчастного актерского вы­ступления.

После небольшой передышки Иван Платонович продолжал:

* В ежедневных выступлениях ученика в театре есть еще одно страш­ное «но».
* Какое же?
* Очень плохое! Плохое, говорю я. Закулисный мир театра деморали­зует ученика. Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, каботинство, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги — опасные бациллы, опасные, дорогие мои, для молодого организма неискушенного новичка.

Надо, прежде чем его пускать в нашу заразу, применить все профилак­тические средства, обезвредить, подготовить ко всем соблазнам. Оспу ему надо привить.

* Как же она прививается?
* Художественной, творческой, руководящей идеей, развитием любви искусства в себе, а не себя в искусстве. Собственным сознанием, крепким убеждением, привычкой, волей, закалкой, дисциплиной, пониманием усло­вий коллективного творчества, развитием чувства товарищества. Все это — сильное противоядие. Оно нужно, дорогие мои! Без него заразитесь.
* Где же их взять?
* В школе! Вкладывать в процессе воспитания. Штука-то какая важ­ная... Или же здесь, в театре, на деле, на практике... Учить молодежь самим оберегаться от опасностей.
* Пусть учат! Мы готовы!
* Нужна организация, люди, преподаватели здесь на сцене, в артисти­ческих уборных, в фойе.
* А вы попробуйте пока без них. Мы люди сознательные, сами к вам пришли. Не маленькие, а взрослые, своим умом дошли. Скажите нам, что нужно делать, как себя вести, а мы обещаем исполнить беспрекословно каж­дое ваше приказание. Сцена и своя уборная и больше никуда. Доверьтесь только нам.
* Вот это правильно: сцена и уборная и больше никуда. Одобряю, ап­лодирую, дорогие мои. А почему? Сейчас скажу. Сейчас...

Вот штука-то какая. Самый опасный момент в нашей закулисной жизни — долгое ожидание выхода на сцену и ничегонеделание во время перерывов между игрой, уйти из театра нельзя, а делать во время ожидания нечего. Штука-то какая! Часто артист бывает занят в первом и последнем актах, причем в каждом из них всего по две фразы. Длинные часы ожидания ради нескольких минут игры. Вот и сиди и жди. Таких часов набирается много в закулисной жизни. Много, дорогие мои. Это время ничем не заполнено. Вот оно и отдается пустым разговорам, сплетне, пересудам, анекдотам. И так изо дня в день. Штука какая скверная! Вот где источник разложения закулисных нравов.

Курьезнее всего то, что эти невольные шалопаи постоянно жалуются на то, что им некогда, что они страшно заняты и потому не могут работать над собой. Пусть пользуются часами ожидания за кулисами.

* Может быть, работа над собой в это время спектакля отвлекает от ис­полняемой роли, — заметил я.
* А сплетни и анекдоты не отвлекают? Сплетни и анекдоты, говорю я! — накинулся на меня Иван Платонович. — Где же упражнять свою технику, как не в перерывах актов и выходов? Певцы распеваются, музыканты наст­раивают инструменты, а артисты сцены пусть упражняются. Наш творчес­кий инструмент посложнее, чем скрипка, у нас и руки, и ноги, и тело, и ми­мика, и голос, и хотения, и чувствования, и воображение, и общение, и при­способление. Шутка сказать, целый оркестр! Оркестр, говорю! Есть что на­страивать!

По утрам актерам некогда упражняться, так пусть взамен работают по своим уборным, группами или в одиночку над исправлением элемен­тов самочувствия: внимания, воображения, чувства правды, общения и пр. Пусть работают над дикцией и словом. Пусть делают логично, по­следовательно, правдиво беспредметные действия и пр. Пусть доводят эти занятия до того предела, где вступает в работу природа с ее подсо­знанием.

Словом, пусть повторяют всю программу первого курса. Они должны развиваться и укрепляться ежедневно в течение всей карьеры артиста.

А вот и еще, штука-то какая, ваши выходы на сцену будут производить­ся во внеурочное время, после школьных занятий. Когда же вы, дорогие мои, будете учить уроки?! Уроки-то учить когда?!

* В перерывах между выходами, — ответили мы в унисон с Пашей.
* устанете! Штука-то какая! Отразится на школьных занятиях! — со­мневался Иван Платонович.
* Ничего, не устанем, мы люди молодые!
* Бесплатный труд-то, заметьте, дорогие мои. Бесплатный.
* Нам самим платить надо за такую роскошь. Шутка сказать: публич­ный урок!
* Похвально, похвально, дорогие мои! — еще раз умилился нашему усердию Иван Платонович.
* А что скажут другие ученики? — вдруг вспомнил и сообразил он.
* Коли захотят пожертвовать свое время, то и им надо предоставить такое же право и ту же возможность, что и нам, — ответили мы.
* Не всем, не всем, дорогие мои, можно это дозволить, — запротесто­вал Рахманов. — Не все достаточно сознательны для этого. Не все! И вам, коли не будете относиться сознательно, придется запретить. Штука-то ка­кая досадная!

Нагорит мне из-за вас от Аркаши, дорогие мои! — вздохнул он... — Ска­жет, зачем из учеников статистов делаю? Пусть сначала пройдут с умом и толком всю школьную программу, а уж после практикуются. Нельзя со­единять службу с учением! Вначале — учение прежде всего. Статисту не хватит времени толком пройти школьную программу. Из статиста выходит полуграмотный актер-практик. А нам нужны вполне, до конца грамотные и подготовленные артисты. Практике-то научатся в свое время. Для нее бу­дет много времени в будущем, вся жизнь, а на учебу, дорогие, время огра­ничено четырехлетним курсом. Штука какая сложная, дорогие мои.

Вот что скажет мне Аркаша. уж и достанется мне от него! — опять вздохнул Рахманов.

В результате сегодняшней беседы было решено, что

* 1. Иван Платонович выхлопатывает разрешение от режиссера мне и Шустову на право меняться ролями солдата и просителя в спектакле «Го­рячее сердце»;
  2. Иван Платонович контролирует нашу работу и переводит нас на сцену;
  3. Иван Платонович выхлопатывает разрешение ввести нас в другие ак­ты той же пьесы;
  4. я с Пашей обязуемся наладить наши совместные занятия по подго­товке задаваемых нам школьных уроков и упражнений по «системе» в ант­рактах между актами и выходами на спектакле «Горячее сердце»;
  5. мы обязуемся кроме своей уборной и сцены никуда не ходить.

На этом и закончился наш разговор.

XIV. ОСНОВЫ СИСТЕМЫ

1

*19.. г.*

Сегодня мне пришлось быть по делу у Рахманова. Он оказался занятым спешным делом: клеил, шил, чертил, красил. В комнате царил беспорядок, к ужасу его хозяйственной супруги.

* Что это вы готовите? — поинтересовался я.
* Сюрприз, дружочек мой! Показательную демонстрацию! Схема «си­стемы» в торжественном шествии со знаменами. Вот какая штука! — с боль­шим оживлением посвящал меня в свой секрет Иван Платонович. — Не для шутки, а с серьезной педагогической целью. Педагогической! — говорю я. К завтрашнему дню мне надо соорудить не одно, а целую прорву знамен, и не каких-нибудь, а непременно красивых. Вот штука-то какая! Не кто-ни­будь, а сам Аркадий Николаевич Торцов на них смотреть-то будет. Сам!.. Пусть наглядно поясняют общую схему «системы». Поясняют! — говорю.

Чтобы лучше усвоить ее, надо видеть глазами, дорогой мой. Это важно и полезно. Через рисунок и зрение лучше запоминается общая комбинация всего целого и соотношение частей...

Он указал с гордостью и с детской радостью на лежавшие перед ним груды материй.

* Видите, дружочек мой, что я тут натворил! Штука-то какая! Ничего не забыл. Все, что в году пройдено нами, все отмечено, почтено, так ска­зать, особым флагом, дорогие мои! Особым! Вот вам работа над собой, то, что вы изучаете в течение всего первого курса. Вот она, эта лента. Помни­те, в работе над собой мы в первую очередь принялись изучать процесс пе­реживания. Поэтому вот вам другая полоса, вполовину меньше, потому что процесс переживания лишь половина всей работы над собой. Штука-то ка­кая! Все предусмотрено, будьте уверены! Где она, полоса-то эта?

Бог с ней! Провалилась! — отмахнулся он. — Хорошо вышло, будьте по­койны! — утешил он себя. — А вот вам целое семейство маленьких флажков. Все одинакового цвета и одинакового фасона. Вот дело-то какое. Все это элементы сценигеского самогувствия\ вот — гувство правды, вот — аффективная па­мять, круг внимания и объект. Где он тут еще?..

Вот видите, все, что заготовлено здесь, мы торжественно внесем завтра в класс. По порядку, в строжайшей последовательности и системе. Дело-то какое! И всем станет ясно, что пройдено за год, будьте уверены! Вся, вся «система», олицетворенная в шествии. Схема, иллюстрированная процессией с фла­гами. Торжественно, красиво, наглядно и педагогично, достойный апофеоз годичной программы.

Безостановочный разговор помогал Рахманову работать.

Пришли два бутафора, принялись за дело. Я соблазнился и промалевал с ними до позднего вечера.

Бедный Иван Платонович! Как он оскандалился со своим шествием!

Куда делись его выдержка, твердость, уверенность и способность за­ставлять себе повиноваться, которые так ярко характеризуют его личность как школьного педагога.

Я видел самое начало приготовления к шествию, когда размещались по своим местам флаги и знаменосцы сообразно с учебным планом школьной программы. Рахманов только путал всех.

* Скорее, скорее, родные мои, — метался он зря. — Становитесь сюда! Или нет, лучше туда! Будьте уверены! Держите рисунок! Куда вы пошли? Куда, дружочек мой?! Впрочем, ступайте, пожалуй. И так будет неплохо. Вот дело-то какое! Да ну вас совсем. Встаньте куда-нибудь!

Так командовал Иван Платонович без всякого плана, готовя процессию в соседнем с нашим классом коридоре.

...Раздались фанфары или, проще говоря, сигнал на трубе. Потом как будто затрещал барабан, но все эти шумы покрыла рояль, слишком рано за­игравшая за кулисами сцены.

Дверь распахнулась, и через нее в беспорядке, почти с дракой, втисну­лась в комнату толпа театральных служителей: сторожей, билетеров, рабо­чих, бутафоров и пр. Так в пасхальную ночь протискивается наружу крест­ный ход, выпираемый из переполненной народом церкви, флаги, флажки, ленты, куски материи, знамена, подобранные по цветам и по формам: аф­фективная память, ослабление мышц, процесс переживания, чувство прав­ды, работа над собой, «пушкинский афоризм», пустые флаги и флажки, ак­тивность, задачи, высокие и низкие палки, — все смешалось и перепута­лось, нарушив строгий рисунок общей схемы «системы», как раз то самое главное, ради чего устраивалось шествие. В довершение всех бед рояль, на­чавшая слишком рано и заглушившая барабаны с фанфарами, теперь, в са­мый нужный момент, когда шествие вошло в комнату, перестала играть. Ворвавшиеся с азартом знаменосцы вдруг с недоумением остановились по­среди зрительного зала, не понимая, что им дальше делать. Точно они при­несли тяжелый шкаф, свалили его на пол и теперь спрашивают глазами, ку­да его девать. Не получив ответа, они робко, с утрированным почтением, положили трофеи куда попало и удалились — скромно, на цыпочках, с со­знанием выполненного важного, но непонятного дела. Это было чрезвычай­но смешно.

Однако Аркадию Николаевичу понравилась не самая процессия, кото­рая не удалась, а мысль, педагогический показательный прием Ивана Пла­тоновича.

* Наглядно, поучительно и забавно, — расхваливал он Рахманова. — И отлично, что они все побросали и ушли, — продолжал он, чтобы поддер­жать сконфуженного друга. — Я думаю, что в таком же хаосе навалены в го­лове учеников все сведения по «системе», которые мы в них полгода вкла­дывали. Пусть же теперь они сами разберутся и разместят их в порядке. Развешивая флаги или просто чертя их на бумаге, они тем самым принуж­дены будут глубже вникнуть и понять внутренний смысл, рисунок, струк­туру и схему «системы».

Аркадий Николаевич вдруг замолчал, так как Рахманов пулей выскочил из класса, очевидно, боясь расплакаться на людях.

Торцов поспешил за ним и после долго никто из них не возвращался. Так урок сам собой и прервался.

*19.. г.*

Сегодня на урок Торцова вместо него явился один Рахманов, свежий, бодрый, точно во второй раз родившийся.

Он объявил нам, что все знамена, ленты, куски материй будут сегодня развешиваться по местам на правой стене зрительного зала нашего школь­ного театра. Она вся целиком отдается схеме работы над собой.

Что же касается противоположной, левой стены, то на ней со временем раз­местится схема работы над ролью, которая будет проходиться в будущем году.

* Итак, дорогие мои, правая сторона партера — работа над собой, ле­вая — работа над ролью. Нам предстоит найти для каждого из флагов, лент, кусков материи соответствующее место, чтобы было правильно по «систе­ме» и красиво.

После сказанного все наше внимание было обращено на одну правую стену комнаты. Она, по плану Рахманова, была разделена на две половинки для двух частей, из которых создается работа над собой. Одна из них, уже пройденная нами, — процесс переживания, а другая — процесс воплощения...

Пришли театральные обойщики и стали протискивать в двери большие лестницы.

* Искусство любит порядок, дорогие мои, поэтому разложим по пол­кам вашей памяти все то, что мы восприняли за этот год и что лежит теперь в наших головах неразобранным.

флаги были перенесены к левой стороне правой стены. Вьюнцов, при­нимавший живейшее участие в этой работе, уже снял пиджак и расправлял самый большой красивый кусок материи, на котором был написан пушкин­ский афоризм. Неугомонный юноша уже вскарабкался на лестницу, при­кладывал лозунг к левому верхнему углу стены. Но Иван Платонович по­спешил остановить его.

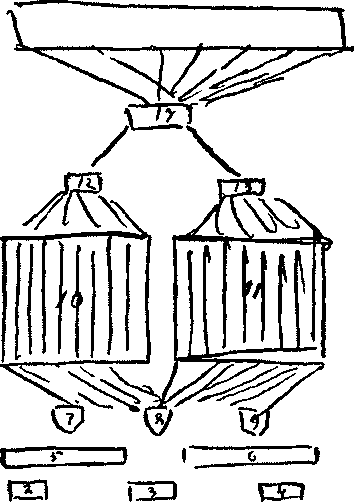
* Родной мой! Куда, куда? — кричал он. — Без толку не вешать! Нель­зя же так!
* Ей-богу, чеснослово, во! Красиво! — божился экспансивный юноша.
* Смысла же нет, дорогие мои, — убеждал Иван Платонович. — Когда же грунт, почва бывает наверху? Дело-то какое. А ведь «пушкинский афо­ризм» — основа всего. На нем зиждется вся «система». Будьте уверены! Это, так сказать, наша творческая база. Поэтому, дружочек мой, материю с девизом непременно надо укрепить вниз. Вот дело-то какое! На самое, са­мое видное место. И не только для левой, но и для правой стороны стены. Будьте уверены! Потому что основные лозунги будут иметь одинаковое отношение как к левой, так и к правой стороне, как к процессу пережива­ния, так и к процессу воплощения. Вот дело-то какое! Где самое почетное место? Здесь, внизу, посередине всей стены. Будьте уверены! Давайте сю­да «пушкинский афоризм».

Я вместе с Шустовым приняли от Вьюнцова материю и стали прикла­дывать ее к указанному месту, внизу, посередине стены у самого пола. Но Иван Платонович остановил нас. Он объяснил, что в самом низу рас­стелется, наподобие панели, длинная узкая лента темного цвета, на кото­рой написано: «работа над собой». Она протянется в длину всей стены, так как имеет отношение ко всему, что будет повешено теперь и впоследствии на правой стороне зрительного зала.

* Эта полоса будет обхватывать, включать в себя все другие знамена. Вот дело-то какое!..

Работа закипела, и через десять минут все было готово.

* Пыли-то, пыли разведете, — ворчал старик сторож, подметая пол по­сле уборки, пока я зарисовывал схему в том виде, какой она получилась се­годня. Вот этот чертеж1.



Пока ученики собирались сегодня в класс, Иван Платонович и несколь­ко обойщиков приколачивали какие-то полосы материй. Одна из них про­тягивалась в длину всей правой стены над флагом «Сценическое самочув­ствие». А другая такая же лента прибавилась на левой стене, в самом низу, в длину всей панели. На правой полосе была едва заметная надпись, пунк­тиром. Мне пришлось подойти совсем близко, чтобы прочесть на ней: «Ра­бота над ролью».

* Как же так? — недоумевал я. — Почему лента «Работа над ролью» по­вешена на стене, предназначенной исключительно для «работы над собой»?!

В противоположность первой надписи, другую, то есть левую, внизу по панели, я разобрал легко издали, так как она была написана очень четко. И на этот раз я прочел: «Работа над ролью».

* Что же это означает? — снова недоумевал я. — То, что надпись висит слева, — понятно. Эта стена и предназначена для «работы над ролью». Но почему же полосу вешают в этом году? Ведь Аркадий Николаевич то и дело повторяет, что «работа над ролью» относится не к нынешнему, а к будущему учебному году?!

Бесцельно было бы обращаться за разъяснениями к Рахманову. Он ведь все равно ничего не скажет. К тому же Иван Платонович торопился закон­чить работу до прихода Торцова. Ничего не оставалось, как ждать, и я вос­пользовался временем, чтобы сделать чертеж группы флагов, дополненной новой полосой во всю стену.

Торцов вошел в класс, когда обойщики доколачивали последние гвозди. Он остановился, как всегда, посреди партера, обернулся направо, с трудом прочел надпись пунктиром и сказал:

* Почему так призрачно, пунктиром?

Потом он повернулся налево, прочел другую надпись, четкую, и спросил:

* Почему так жирно и глазасто?

После паузы, во время которой он вопросительно нас осматривал, Арка­дий Николаевич воскликнул:

* Что за ребус?! И там и тут — «Работа над ролью»?! Давайте разгадывать.

Так как мы ничего не могли ответить, то он через минуту заговорил:

* Разгадка простая. Повешенные полосы иллюстрируют ноты или, вер­нее, ту пьесу, которую вам со временем придется играть. Впрочем, это не совсем так, — тут же поправился он. — Призрачная надпись справа не дает еще нам самой пьесы, а лишь напоминает о том, что следующий момент по­сле создания общего сценигеского самогувствия будет — работа над ролью. Но так как последняя является предметом подробного изучения лишь в будущем году, то пока о ней можно говорить лишь в самых общих чертах, так ска­зать, «призрачно», какова и сама надпись. Нам лишь напоминают об этой работе, не входя в ее детали.

Одновременно с этим, как видите, на левой стене вешается такая же по­лоса, но с более заметной надписью. Что это значит? Это лишь еще раз под­тверждает то, что в будущем году «работа над ролью» будет производить­ся основательно, так сказать, «жирно», какова и сама надпись.

Таким образом, сегодня мне придется сказать несколько слов не о самой «работе над ролью», а о конечном ее результате, к которому эта работа при­водит. Об этом говорить необходимо, так как без такого объяснения, преж­девременно забегающего вперед, мы не сможем идти дальше по программе нынешнего года, при изучении «работы над собой».

* Итак, — продолжал он после паузы, — теперь все в порядке. Виртуо­зы на местах! — Торцов указал на три флага с надписями «Ум», «Воля» и «Чувство».
* Инструмент — налажен! — Он указал на длинный ряд маленьких флажков, повешенных в длину всей правой стены, изображающих элемен­ты самочувствия.
* Орган — зазвугал\ — Аркадий Николаевич показал на большой флаг с надписью «Сценическое самочувствие».
* И, наконец, ноты — разложены! — Он указал на только что повешен­ную полосу с призрачной надписью «Работа над ролью».

Торцов задумался и долго что-то искал в своей памяти. Потом нагнул­ся над лежавшим перед ним пакетом, завернутым в газетную бумагу, и дол­го что-то читал с очень серьезным лицом. Наконец он заговорил:

* Вот лаконическое газетное сообщение под заголовком «Хроника не­счастных случаев» — «Пять самоубийств»:

«Вчера поздно вечером на Патриарших прудах обнаружен труп неизве­стного молодого человека с огнестрельной раной в виске. Пистолет лежал рядом на снегу. При покойном найдена записка, в которой говорится о том, чтобы никого в его смерти не обвиняли...» и т. д.

Другие объявления еще более ужасны, — заметил Аркадий Николаевич, отрываясь от газеты. — Какое впечатление остается у нас от этих строк? Я думаю, что никакого, — так мы привыкли к подобного рода трагедиям. Они повторяются ежедневно, ежечасно. Что касается меня, то я внутренне со­дрогнулся от этого известия, и вот почему оно произвело на меня такое впечатление.

Дело в том, что два года назад я как-то ехал, задумавшись, на извозчике. Вдруг — выстрел. Я вздрогнул, поднял глаза и увидел, что на меня идет, ша­таясь точно пьяный, труп молодого человека с простреленной грудью. Он в бессознании наткнулся на мою пролетку. Это его свалило с ног, и труп упал бездыханный, уронив на подножку моей пролетки горячий и еще ды­мящийся пистолет. Это потрясло меня почти до обморочного состояния.

Кровь. Смерть... Я видел последние посмертные конвульсии трупа. Я участвовал в составлении протокола и смотрел, как дворники клали мерт­вое тело на пролетку, точно тушу, как его куда-то увезли.

А на следующий день я прочел вот такую же официальную лаконичес­кую, жестокую заметку в тех же самых словах, которые написаны и здесь, вот в этой газете, объявляющей также о гибели пяти молодых жизней. Те­перь вы поймете, почему это извещение произвело на меня более сильное впечатление, чем на вас.

Через некоторое время после описанного происшествия на допросе по этому делу я познакомился с родственниками покойного и от них узнал по­дробности трагической смерти. Если бы написать пьесу на то, что мне тог­да рассказали, то я уверен, что зритель от первого акта и до последнего сле­дил бы с замиранием сердца за тем, что происходило бы на сцене. Он уви­дел бы там и любовь, и ссору, и разрыв, и новое сближение, и терзание от ревности, и сумасшествие, и надвигающееся преступление, и горе матери, семьи, и разорение, и готовящееся убийство, и троекратные, вовремя оста­новленные попытки покончить с жизнью, и, наконец, ту ужасную финаль­ную сцену, которой я был случайным свидетелем.

Произошло ли что-либо во мне, в моем мозгу, в сердце при постепенном изучении ужасной трагедии? Остался ли от нее след? Она умудрила меня на всю жизнь, научила меня многому тому, о чем я прежде не знал, не ду­мал, чего я раньше не чувствовал. Она углубила мысль, навсегда встрево­жила чувство и заставила на многое в жизни смотреть иначе.

После некоторой паузы раздумья Аркадий Николаевич сказал:

— А вот вам другой случай. Я, конечно, слыхал о Помпее и мечтал по­пасть в нее. Но мне это не удавалось. Знакомый, которому было известно, что я интересуюсь знаменитым городом мертвых, привез мне оттуда фотографи­ческие снимки. Они разожгли интерес, заставили меня купить книги и читать о помпейских раскопках. После этого меня еще сильнее потянуло туда.

Наконец я попал в Помпею и прожил несколько дней на той самой зем­ле, по которой когда-то ходили подлинные римляне; я дышал тем же возду­хом, я глядел на их безоблачное небо, грелся на их солнце и чувствовал в уцелевших остатках и развалинах подлинную «жизнь человеческого духа» былых людей. Вот когда я понял огромную разницу, которая существует между «знать» и «чувствовать».

А вот вам еще последний пример, ближе подходящий к нашему делу. Он пригодится нам для иллюстрации моей мысли. В детстве мне иногда рассказывали вместо сказок пьесы Шекспира, и я любил их, особенно «Ко­роля Лира». Маленький ум, воля и чувство ребенка схватывали лишь самую фабулу, причем неблагодарность и злость старших дочерей — Гонерильи и Реганы — возмущали, а доброта Корделии трогала и вызывала во мне чув­ство любви. В юности я сам читал и смотрел на сцене пьесы Шекспира, по­нимал их как мог и увлекался в них тем, что доступно было моему тогдаш­нему возрасту. В более зрелых годах я снова перечитывал Шекспира; вни­мательно изучал его, проникая в самые глубины его произведений; я смот­рел его на сцене и с годами все больше, глубже и тоньше понимал его мыс­ли, стремления, чувства и самый творческий гений поэта. То, что схваты­валось поверхностно при первом знакомстве, углублялось при более вдум­чивом, внимательном и проникновенном изучении.

Теперь сделаем вывод из моих примеров.

Объявление о «пяти смертях» не оставляет во многих никаких следов. Рассказы и чтение о Помпее хоть и проникают куда-то внутрь, но неглубо­ко. Детские же впечатления о Шекспире — скользят по поверхности.

Теперь я беру второй, более зрелый момент во всех приведенных при­мерах. Присутствие при самоубийстве потрясает — физически. Чтение и изучение Помпеи волнует, проникает в мысль, расширяет знания и кру­гозор точно так же, как чтение или знакомство с Шекспиром.

Перехожу к третьему моменту. Познание всех мельчайших деталей из трагедии самоубийцы проникает в самые глубокие центры души, перевора­чивает взгляды на жизнь, на существование и на смерть. Поездка в Пом­пею открывает целый новый мир и рождает такие чувства и мысли, от ко­торых вырастаешь. Изучение Шекспира проводит вас в такие тайники, в которых только и возможно подлинно познать, то есть почувствовать большие моменты «жизни человеческого духа».

Чувствуете ли вы теперь разницу между впечатлениями от короткого газетного сообщения о самоубийстве и личным присутствием при смерти с осознанием всех причин и психологических ходов, приведших юношу к любовной катастрофе? Понимаете ли вы разницу между простым расска­зом о жизни прежних римлян и собственными ощущениями этой далекой жизни? Почувствовали ли вы огромную разницу между первым беглым рассказом содержания гениальной пьесы «Король Лир» и проникновением в ее душевные глубины и сущность?

Теперь попробую определить, как я сам ощущаю эту разницу. Процесс роста себя в роли и роста роли в себе заставляет меня спросить: неужели же все эти большие, созревшие и углубившиеся в артисте чувство-мысли, чув- ство-задачи так точно, как и самые чувство-ум, чувство-воля, не заслужи­вают отличия от прежних, первоначальных, маленьких ума, воли и чувства, которыми кажутся «двигатели нашей психической жизни» в их самом пер­вом, начальном периоде творчества? По справедливости они требуют от­личия, и потому условимся на будущее время, что ум, волю и чувство, еще не созревшие в работе, то есть в их начальный период творчества, мы бу­дем писать с маленькой буквы в отличие от тех же ума, воли и чувства, вы­росших, расширившихся и углубившихся в последнем периоде работы. Та­кой триумвират двигателей психической жизни мы будем писать с боль­шой заглавной буквы, то есть: ум, Воля, Чувство. Так точно и самое назва­ние «триумвират двигателей психической жизни», из них составляющийся, в отличие от того же триумвирата в своем первоначальном, неуглубленном виде мы тоже будем писать не с малой буквы, а с большой, то есть: Триум­вират Двигателей Психической Жизни.

Таким образом, ум, воля, чувство — с маленькой буквы — создают соот­ветствующий триумвират двигателей психической жизни — с маленькой буквы. В свою очередь Ум, Воля и Чувство — с большой буквы — создают соответствующий Триумвират Двигателей Психической Жизни — с боль­шой буквы.

Только что Аркадий Николаевич закончил свои объяснения, двери от­ворились и три бутафора внесли на длинных палках три больших флага с крупными надписями. На одном из них мы прочли «Ум» (с большой бук­вы), на другом — «Воля» (с большой буквы) и на третьем — «Чувство» (то­же с большой буквы). Процессия, предводительствуемая Иваном Плато- новичем, прошла к правой стене, приподняла флаги на палках и приложи­ла их к тому месту на стене, где они должны висеть. На этот раз выход вы­шел чрезвычайно стройно, срепетированно, а музыка заиграла и замолкла вовремя.

Выждав, когда кончит играть рояль, Торцов продолжал:

— Однако, пронизывая гениальную пьесу своим умом, волей и чувст­вом, увеличиваются, углубляются, облагораживаются не только сами дви­гатели психической жизни, но и все другие части сложного творческого ап­парата артиста. Скрытые в гениальном произведении манки, магические «если бы», воображение, предлагаемые обстоятельства, аффективные воспо­минания, задачи психологические и физические, стремления, действия, ху­дожественная правда, объекты, внимание, общение, лучеиспускание и лу- чевосприятие, приспособления, темпо-ритм и пр. и пр. действуют магиче­ски на все элементы сценического самочувствия. И в этой области проис­ходит такой же процесс, как и с двигателями психической жизни. Элемен­ты вырастают и становятся более значительны при углублении в сущность гениального произведения.

Это относится не только к душевным, но и к физическим элементам са­мочувствия, от которых требуются для передачи больших мыслей и чувств большие средства выявления, то есть более утонченные, сильные, красоч­ные звуки голоса, приемы речи, движения, действия и пр.

В таком виде элементы тоже заслуживают отличия от своего первона­чального состояния, в котором они находились в начальной стадии перво­го знакомства с произведением поэта. Вот почему условимся писать эти со­зревшие в области роли элементы не с малой, а с большой буквы.

Только что Аркадий Николаевич сказал эти слова, как двери зрительно­го зала вновь отворились, в них внесли на длинных палках две огромные хо­ругви из больших, длинных, очень узких флагов с надписями: «Действие», «Воображение», «Аффективная память», «Задачи», «Внимание», «Чувство правды» и прочих элементов внутреннего сценического самочувствия, на­писанных не с малых, а с больших заглавных букв. За первой хоругвью сле­довала вторая, с элементами внешнего сценического самочувствия, также написанными с больших букв. Каждая из хоругвей поднесена была и под­нята на палках к тому месту на стене, где им надлежало быть повешенны­ми. И эта процессия прошла стройно, срепетированно и тоже под музыку, которая вовремя началась и кончилась.

Едва она смолкла, Аркадий Николаевич продолжал свои дальнейшие объяснения:

* Может ли создаться из таких крупных элементов с больших букв простое, маленькое, рабочее, общее сценическое самочувствие с малой бук­вы? Разве из большого создается малое? Поэтому то состояние, которое об­разуется в душе артиста после прохождения его Ума, Воли, Чувства сквозь гениальную пьесу, следует назвать как-то иначе. В отличие от простого «сценического самочувствия» мы даем ему другое наименование, а именно: не «сценическое», как раньше, а «Творческое Самочувствие» с больших за­главных букв.

Опять заиграла музыка, и в залу внесли великолепный кусок материи, растянутой на двух палках, с надписью «Творческое Самочувствие» с боль­ших букв. Этот кусок материи пришлось бы поднимать почти под самый потолок. Но для этого палки оказались слишком коротки, поэтому Иван Платонович объяснил, что этот подъем пока придется представить себе мысленно.

Вот рисунок общей группы развешенных флагов, которая получилась сегодня2.

Пока я рисовал, Аркадий Николаевич подводил итог сегодняшнему уроку. Он говорил:

* Таким образом, элементы: действие, аффективная память, задачи, предлагаемые обстоятельства, магическое «если бы», лучеиспускание, общение с объектом, темпо-ритм и все средства воплощения и пр. и пр. (с малых заглавных букв) создают сценическое самочувствие (тоже с ма­лых букв). Те же элементы внутреннего и внешнего самочувствия с большой буквы создают Творческое Самочувствие (тоже с больших букв).

*19.. г.*

Аркадий Николаевич вошел в класс, остановился, как всегда, посреди партера и долго смотрел на правую сторону. Новые флаги были уже разве­шены по местам, почти до потолка. Выше всех поместилось изящное знамя с надписью: «Творческое Самочувствие».

Благодаря цвету материи и шрифту надписи на ней оно казалось воз­душным.

* Ясно, понятно, наглядно, — сказал Аркадий Николаевич.
* Точно двухэтажный орган, — заметил кто-то.
* А по-моему, точно волшебный фонарь, — поправил Аркадий Нико­лаевич.
* Где же он? — спросил кто-то.
* Вот эта нижняя группа малых флагов и флажков, — объяснял он.
* Чем же она похожа на фонарь? — недоумевали мы.
* Я говорю не про внешний вид, а про внутреннее значение, — попра­вился Торцов.

Но мы не поняли этой поправки. Тогда Аркадий Николаевич спросил:

* Что изображает нижняя группа?
* Триумвират двигателей психической жизни и элементы сценическо­го самочувствия, — отвечал я.
* Это, так сказать, «свет нашей человеческой души», который вспыхи­вает в артисте и излучается из него во время творчества. Совершенно так же при начале сеанса загорается электрическая лампа внутри волшебного фонаря, — объяснял Торцов.
* А где же увеличительное стекло? — спрашивали мы.
* Вот она — линза. — Торцов указал на флаг с надписью «Сценическое самочувствие».
* В чем же его сходство с линзой? — не понимали мы.
* И в данном случае я говорю не о внешнем, а о внутреннем сходстве, — предупреждал Торцов.
* В чем же оно заключается? — интересовались ученики.
* Что делает линза? — спросил Аркадий Николаевич.
* Она концентрирует в себе лучи света и отбрасывает их через объек­ты на экран... — начал было я объяснять.
* Совершенно то же делает и сценическое самочувствие, — перебил ме­ня Аркадий Николаевич. — И оно концентрирует в себе все свои элементы и направляет двигатели психической жизни (ум, волю, чувство) через роль, отражает их переживания на экране сцены.
* А где же объектив?3 — спросил Вьюнцов, очевидно прослушавший объяснения Аркадия Николаевича на прошлом уроке.
* Я уже говорил вам, что объектив или роль изображает полоса с при­зрачной надписью «Работа над ролью».
* А экран и проекция? — допытывался Шустов.
* Вот он! — Торцов указал на всю верхнюю группу больших флагов. — Видите, здесь с большой точностью отразилась нижняя группа, но только в сильно увеличенном виде, как это происходит в волшебном фонаре.
* Но ведь нижняя группа изображает самочувствие актера, — хотел я поймать Торцова.
* Да, — признался он, — нижняя группа, или самочувствие актера, как видите, отразилась наверху в увеличенном виде.
* А в чем же и как отразилась там сама роль? — продолжал я задавать ехидные вопросы.
* Разве вы не видите, что цвета и шрифт надписей верхних флагов взя­ты от большой полосы, изображающей работу над ролью? Это намекает на то, что чувство, ум и воля актера-человека, проходя через пьесу, окрашива­ются красками и тонами исполняемого произведения поэта, то есть в чело­веческих переживаниях актера отразились краски роли.

Разве не то же самое происходит в волшебном фонаре? И там свет, про­ходя через линзу, увеличивает размеры рисунка, причем лучи окрашива­ются тонами разрисованной стеклянной пластинки, то есть объектива. В результате на экране получается проекция картинки — объектива вол­шебного фонаря. А как назвать ту проекцию, которая получается на экране сцены от просвечивания роли лучами человеческого чувства актера?

Мы не знали, что ответить, и молчали.

* Не есть ли это сам артист? — выпытывал из нас Аркадий Николаевич.
* Нет, — ответили мы нерешительно.
* Является ли это сама роль точно такой, как писал ее поэт? — спраши­вал далее Аркадий Николаевич.
* Тоже нет, — говорил я.
* На сцене рождается то новое существо, о котором мы уже говорили, — напоминал нам Торцов. — Мы его тогда назвали «человеко-ролью» (в тех случаях, когда природа артиста проявляется сильнее, чем природа роли) или «роле-человеком» (в тех случаях, когда происходит обратное явление, то есть когда в созданном существе больше от роли, чем от самого челове- ка-артиста). В процессе творчества роль претворяется в артисте, а артист — в роли.

Теперь займемся самым большим и красивым знаменем — «Творческое Самочувствие».

Но Аркадию Николаевичу и нам не суждено было приступить к важ­ному этапу программы, так как прибежал суетливый секретарь и объявил, что на дворе театра пожар. Горит сарай, где сложена мебель и бутафорские вещи некоторых из постановок театра. Нужно ли описывать, что тут про­изошло?

Замечу только, что мы — ученики — больше, чем сами артисты, приня­ли к сердцу несчастие и работали на пожаре лучше всех. Особенно отли­чился Вьюнцов. Ученики помогали от души, с искренним волнением, точ­но спасали свое добро, не щадя себя. Тут я понял, как мы уже привязались к театру и как он нам стал дорог.

Торцов вошел, остановился посредине и стал внимательно осматривать правую стену, на которой уже были развешены все новые флаги Большой Группы (с большой буквы) и со знаменем «Творческое Самочувствие». По­сле некоторой паузы он обратился к Рахманову и сказал:

* Ваня, а ведь ты неправильно повесил знамя «Творческое Самочувствие»!

Иван Платонович насторожился и привстал.

* Ты прибил его прямо на голую стену, — объяснял Торцов, — а надо было сначала протянуть какую-нибудь легкую красивую материю и на нижний край ее слегка наложить верхним краем самое знамя.
* Почему? — не понимали мы.
* Потому что фон изображает «Область Творческого Бессознания», ко­торая постоянно соприкасается с Творческим Самочувствием.

После паузы, во время которой Аркадий Николаевич нас оглядывал, он наконец спросил:

* Почему же вы меня ничего не расспрашиваете о Творческом Само­чувствии? Мне есть что вам рассказать о нем. Оно самое важное из всего, что до сих пор было нами пройдено. Или лучше скажу так, — поправился он, — все, что до сих пор мы проходили, нам нужно было для создания Творческого Самочувствия с большой буквы. Недаром же Иван Платоно­вич так потрудился над разрисовкой его знамени.
* Мне показалось, что Творческое Самочувствие — то же, что сцениче­ское самочувствие, но только в увеличенном масштабе, — сказал я больше для того, чтобы подтолкнуть Аркадия Николаевича к дальнейшим объяс­нениям. И я достиг своей цели, так как Торцов после короткой паузы объ­явил, что он нам сейчас нарисует огромную разницу, которая существует между обоими самочувствиями.
* Представьте себе, — говорил он, — что вы стоите у подножия горы, уткнувшись носом в скалу, и долбите в ней ступеньки для подъема кверху. Уподобим на минуту такое положение рабочему сценическому самочувст­вию (с малой буквы). Наконец ступеньки заготовлены, и вы добрались до первой возвышенности. Заготовив новый ряд ступенек, вы взобрались еще выше, выше и выше. С каждым шагом вам больше и больше открывается чудесный вид на горы; все шире и шире становится горизонт, все чище и разреженнее воздух и все жарче солнце. Наконец вы добрались до самого верха горы и там остолбенели от того, что увидели.

Перед вами весь хребет Кавказских гор, как на ладони, со снежными вершинами и с недосягаемым красавцем Эльбрусом, доминирующим на­до всем. Вы видите летящие вниз обрывы и пропасти, вы слышите шумя­щие ручьи и водопады. Ниже горы покрыты лесами, еще ниже — цвету­щие поляны, а совсем внизу — долины, села, города. Оттуда, сверху, че­ловек не виден, видны лишь собирающиеся толпы народа, не человеки, а Человечество.

Вы задавлены величием картины. Действительность, повседневность, мелочи жизни — исчезли... Сон, волшебство... Вы можете только петь гим­ны чудодейственной Природе.

Могли ли вы предполагать, стоя там, внизу, уткнувшись в скалу, что та­кое Кавказский хребет и Эльбрус, какие красоты существуют там, наверху?

Но вот под вашими ногами нашли облака и закрыли от вас землю. Пе­ред вами лишь беспредельный и прозрачный горизонт, огромное пылаю­щее солнце, блестящие ледники, снеговые вершины и сам Эльбрус, кото­рый представляется вам Олимпом. Теперь вы ближе к Аполлону. Ветер приносит вам брызги его вдохновения. Еще немного, и вы отделитесь от земли и улетите к Музам.

Но под ногами облака сгущаются. Ползут черные тучи. Внизу заблесте­ла молния, загремел гром. На земле ураган, ужас и бедствия. Но на них вы смотрите сверху вниз и верите в будущее, так как перед вами, наверху, — солнце, небо, свет — величие Природы.

Вы переживаете То, чему вы не знаете названия, но что вы глубоко, всем существом своим давно, поколениями, народами, веками чувствовали. Вот это состояние актера, поднявшегося по ступеням творчества и добравшего­ся до высот гениального произведения, я называю Творческим Самочувст­вием, которое граничит с беспредельной Областью Бессознания.

Не успел Аркадий Николаевич кончить свое сравнение, как я, сам того не замечая, от отчаяния махнул рукой.

* Что с вами? — спросил он меня.
* Это не для нас! Это для гениев! Бессознание! Куда уж нам! — гово­рил я с тоской, упавшим голосом.
* Чтобы вас утешить, я вам прочту кое-какие выписки. — Аркадий Ни­колаевич вынул из бокового кармана тетрадку, а я стенографически запи­сывал то, что он говорил4.

*19.. г.*

Как всегда, войдя в класс, Аркадий Николаевич остановился посре­дине главного прохода и поздоровался с нами. Потом повернулся к пра­вой стене, на которой была повешена большая материя светло-синевато- зеленоватого цвета с надписью большими буквами: «Творческое Бессо­знание».

Материя была растянута во всю длину стены и доходила до потолка. Посредине, на нижний край ее линии, было слегка наложено своей верхней частью знамя «Творческое Самочувствие».

* Вот теперь верно повешено, — одобрил Аркадий Николаевич и тут же добавил: — Эта материя, изображающая Область Бессознания, напоми­нает мне своим цветом океан, а знамя «Творческое Самочувствие» — виллу на самом берегу воды.

Артист в Творческом Самочувствии тоже находится у самого берега безбрежного океана Бессознания и точно стоит одной ногой на суше, то есть в области сознания, а другой — в океане, то есть в области бессозна­ния. Когда ветер дует с океана, артист вдыхает чудный опьяняющий воз­дух. При обратном ветре он дышит воздухом земли, иногда благоуханным, а иногда зловонным.

Как жаль, — продолжал философствовать Аркадий Николаевич, — что человек не может повелевать стихиями и ветрами, а артист — Творческим Бессознанием! В этих областях мы зависим от случая, от Природы. Одна­ко моряки умеют плыть не только с попутным ветром. Они умеют лавиро­вать и подставлять паруса ладьи под ветер им неблагоприятный.

То же должны уметь делать и мы — артисты. Когда бессознание не при­ходит к нам само, мы должны пробовать идти к нему навстречу. С помо­щью манков или других сознательных приемов мы должны уметь подстав­лять паруса своего Творческого Самочувствия под флюиды, идущие от Творческого Бессознания. Надо учиться искусству управления такими па­русами.

Многое для того нами уже заготовлено в прошлом. С помощью выраба­тываемой нами внутренней техники мы прежде всего должны научиться не мешать Бессознательному Творчеству, когда оно само собой в нас зарожда­ется. Второй ближайшей целью является заготовка благотворной почвы для зарождения Бессознательного Творчества. Такой благотворной почвой является самое Творческое Самочувствие. В этой работе много уже сдела­но, остается доделывать недостающее. Это будет совершаться не сразу, а постепенно, не только в течение этого, но и будущих учебных годов. Тре­тьей заботой является познание искусства если не самого управления Творческим Бессознанием, то косвенного на него влияния с помощью соот­ветствующих манков.

XV. КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ СИСТЕМОЙ 1

То, чему мы учимся, принято называть «системой Станиславского». Это неправильно. Вся сила этого метода именно в том, что его никто не приду­мывал, никто не изобретал. «Система» принадлежит самой нашей органиче­ской природе, как духовной, так и физической.

Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» вну­три себя. Творчество — наша естественная потребность и, казалось бы, ина­че, как правильно, по «системе», мы не должны бы были уметь творить. Но, к удивлению, приходя на сцену, мы теряем то, что дано природой, и вместо творчества начинаем ломаться, притворяться, наигрывать и представлять.

Что же толкает нас на это?

Условия публичного творчества, насилие, условность и неправда, кото­рые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязы­вании нам чужих слов и действий поэта, мизансценах режиссера, декораци­ях и костюмах художников.

Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам ар­тист не превратит навязанное в свое собственное. Этому процессу и по­могает «система». Ее магическое «если б», предлагаемые обстоятельства, вымыслы, манки делают чужое своим. «Система» умеет заставлять верить несуществующему. А где правда и вера, там и подлинное, продуктивное, целесообразное действие, там и переживание, и подсознание, и творчест­во, и искусство.

* Пора привыкнуть к тому, что вначале новое только мешает, так как бе­рет на себя все внимание, отвлекая его от более важного, — говорил Торцов.
* Но со временем ухо и язык привыкнут к правильному пользованию ударением и вы будете говорить хорошо, не думая об этом. Это случится, когда новое станет привычным, привычное — легким, а легкое — красивым.

Есть счастливцы, которые не учась чувствуют природу своего языка и по интуиции говорят правильно. Но таких немного, единицы. Подавля­ющее же большинство говорит ужасно. Но и эти обиженные природой ино­гда, правда редко, говорят прилично, по интуиции. Она ведь грамотная! Это случается, когда у них речь становится орудием действия. Когда необ­ходимо добиться словом важной цели. Тогда сама природа помогает, а для [нее] законы не писаны. Но в искусстве нельзя полагаться на одну природу и интуицию. Поэтому очень важно подумать о приобретении хороших зна­ний. Их дадут законы речи.

Когда вы их вберете в себя так, что они сделаются вашей второй нату­рой, тогда вы окажетесь гарантированными от прежних ошибок как при пользовании своими собственными словами, так и в чужом тексте роли.

Но люди — косны. Они не могут понять собственной пользы.

Сколько людей погибает от оспы и других болезней, против которых ге­ниальные люди придумали спасительные сыворотки, вакцины и лекарства! В Москве жил старик, который хвастался тем, что он никогда не ездил по железным дорогам и никогда не говорил по телефону!

Человечество ищет. С неимоверными муками и напряжениями находит великие истины и открытия, а люди из-за косности не хотят протянуть ру­ки и взять то, что им заботливо подается.

Какое варварство! Какая некультурность!

И в области речи происходит то же самое. Народы, сама природа, луч­шие умы ученых, гениальные поэты веками создают свой язык. Он не при­думывается, как воляпюк1, а рождается из самых недр нации, изучается ве­ликими знатоками в веках и поколениях, очищается гениями, вроде А.С.Пушкина, а актеру лень вникнуть в готовое. Ему кладут в рот разже­ванное, а он не хочет проглотить!

Какая некультурность в области одного из самых культурных искусств!

Посмотрите, как музыканты изучают законы и теорию своего искусства, как они ухаживают за своим инструментом: за скрипкой, виолончелью или роялью. Почему же драматические артисты не делают того же? Почему они не изучают законов речи, почему не ухаживают за своими голосами, речью, телом?! Они — их скрипка, виолончель, их тончайшие орудия выразитель­ности! Их создал самый гениальный мастер — сама волшебница-природа!

Актерам мешает их «гениальность» в кавычках, — сыронизировал Арка­дий Николаевич. — Чем бездарнее актер, тем эта «гениальность» больше и она-то не дает ему возможности сознательно подойти к изучению своего искусства и, в частности, речи. Эти люди, подражая Мочалову, живут расче­тами на «вдохновение». Им удается иногда, хотя и редко, интуитивно почув­ствовать и неплохо сыграть тот или другой спектакль, ту или другую сцену.

Этого довольно, чтоб основать все свои актерские расчеты на случай­ных удачах.

Благодаря лени или глупости такие «гении» убеждают себя, что актеру довольно «почувствовать», для того чтобы все само собой сказалось.

Но творческая природа, подсознание и интуиция не приходят по зака­зу. Как же быть, когда они дремлют в нас? Обойдется ли актер в эту мину­ту без законов речи и, в частности, без правил для ударения?

Откуда вы заключаете, что все то, что я говорю вам в классе, должно быть тотчас же воспринято вами, усвоено и применено к делу? Я вам гово­рю на всю жизнь. Многое из того, что вы услышите в школе, будет вами до конца понято через много, много лет, на самой практике. Она вас приведет к тому, что [вы слышали] здесь, и только после этого вы вспомните, что вам об этом уже давно говорили, но мысль не проникала до самого конца в ваше сознание. Тогда сравните то, чему научит вас опыт, с тем, что вам говорили в школе. Тогда каждое слово ваших школьных записей заживет и заиграет подлинной жизнью и откликнется во всех частях вашей артис­тической природы.

*19.. г.*

— Вот новая статья С... . Прочтите из нее что-нибудь, — сказал Арка­дий Николаевич, войдя сегодня в класс и протянув мне раскрытую книгу, которую он держал в руках.

Я начал читать:

«Приветствую всякое направление в нашем искусстве и всякие приемы творчества, если только они помогают верно и художественно передавать «жизнь человеческого духа роли», выполнять сквозное действие, стремяще­еся к сверхзадаче произведения поэта.

Но... одно условие: искренно верьте тому, что говорите или делаете на сцене, и будьте убедительны».

Выслушав мое чтение, Торцов сказал:

— Вы формально доложили, а я формально понял мысль автора. Но раз­ве в этом состоит искусство чтения и речи? Артист должен быть скульпто­ром слова. Поэтому я хочу, чтоб вы мне вылепили излагаемую мысль так, чтоб я ее не только услышал и понял, но и так, чтоб я ее увидел и почувст­вовал. Для этого необходимо что-то выделить на первый план, другое ото­двинуть; что-то сделать выпуклее и красочнее, другое стушевать. А все вместе сконструировать и сгруппировать.

Какие же из только что прочитанных вами слов следует выделить или отодвинуть, окрасить или стушевать? Какие фразы отделить и располо­жить по планам и по этажам?

На это я ответил, что часть зависит от всего целого. Поэтому, чтоб су­дить об отрывке, необходимо знать всю статью.

На мое заявление Аркадий Николаевич указал какое-то место в книге и предложил познакомиться с его содержанием. Там говорилось о много­численности направлений, созданных в других искусствах и особенно в живописи; вспоминались бесконечные этапы, пройденные художниками, начиная с примитива и кончая импрессионизмом, футуризмом и всеми другими модными «измами». Для того чтоб овладеть последними завоева­ниями, живописцам пришлось на протяжении веков пережить бесконечные количества творческих стремлений, мук, увлечений, разочарований, на­дежд и отречений от них.

Сравнивая этот славный путь других искусств с тою неподвижностью и рутиной, которая царила и продолжает царить в театре и особенно в облас­ти творчества самих артистов, автор статьи восклицает с грустью: «Мы не до­шли еще даже до «передвижничества» в нашем искусстве! Мы не умеем даже сказать на сцене просто, реально, убедительно и сильно: «Я хочу!», или «Я мо­гу», или «Здравствуйте, как вы поживаете?» Мы отстали от других искусств на несколько веков, а теперь хотим идти с ними вровень. Нельзя перепрыги­вать через столетия и через целые ряды этапов, которые постепенно ведут ис­кусство вперед, к новым творческим завоеваниям, к новому большому и глу­бокому содержанию, к усовершенствованию техники, к обновлению форм!

Не почувствовав еще в них необходимости, не овладев ими, мы уже хо­тим творить по-новому, но вместо того неумело копируем чужое и чуждое нам или внешне подделываемся под него, чтоб казаться новаторами.

Но мало казаться — надо стать ими».

Познакомившись с этими мыслями автора, я прочел по-новому ту же первую выдержку из статьи.

Но Аркадий Николаевич сказал:

* Выходит так, что С... признает в нашем искусстве все новые и чуж­дые нам направления, до которых, по его мнению, мы еще не доросли.

Это не сходится с тем, что вы только что узнали из другого места той же статьи.

Значит, в выбранных нами строках у автора совсем иная цель. Чтоб по­нять это, стоит прочесть другое место статьи.

И Торцов указал мне его. Там говорилось о жизни человеческого духа роли и восхвалялись сверхзадача и сквозное действие.

В соответствии с этим, при новом повторении отрывка, я выделил лишь те слова, которые говорят о жизни человеческого духа, о сквозном дейст­вии и о сверхзадаче.

Но Торцов остановил меня и сказал:

* Теперь выходит так, что С... пишет только что повторенные вами строки для того, чтоб в сотый раз твердить одно и то же об излюбленном сквозном действии и сверхзадаче.

Но у него более важные цели. Чтоб убедиться в этом, прочтите новое место статьи.

Аркадий Николаевич указал мне и его. Там прославлялась правда и ве­ра в искусстве.

На основании этого, при новом повторении того же отрывка, я выделил слова о вере в то, что говоришь и делаешь на сцене и об убедительности иг­ры актера.

* А, наконец-то! — воскликнул радостно Аркадий Николаевич. — Только теперь вы добрались до настоящего смысла этих строк. В самом деле, цель автора статьи — предостеречь актеров от вывиха. Для этого он вводит коварную оговорку: «Делайте, что хотите, выполняйте сквозное действие и сверхзадачу любыми средствами, но только искренно верьте то­му, гто говорите и делаете на сцене, и будьте убедительны. Для этого необходи­мо, чтоб ложь и условность превратились для говорящего в подлинную правду». Против этого и я не возражаю. Но до какого совершенства надо довести свою психотехнику, чтоб поверить условности и лжи. Ведь для этого необходимо подлинно пережить и оправдать, поверить им. А как это трудно!

Заметили ли вы, как новые мысли автора по мере знакомства с ними влияли на ваше чтение и на выделение тех или иных слов отрывка? Что же будет, когда вы познакомитесь со всей статьей в целом?

Только тогда вы сможете вложить в слова читаемого вами отрывка весь внутренний смысл, принадлежащий им. Тогда они зазвучат с той убеди­тельностью, силой и импозантностью, которые им присущи.

Как видите, звук, слово существуют в произведении не сами по себе и для себя, как у плохих концертных декламаторов, а они живут и зависят от всего целого, от того, что было раньше и будет потом.

Надо уметь глубоко проникать в суть слов для того, чтоб выражать ими все, что они означают, чтоб передать то, что они несут в себе. И чем луч­ше, чем точнее стараешься изложить мысль, тем глубже приходится вни­кать в ее общую внутреннюю сущность.

Вот какую работу нужно проделать, для того чтоб превратить мертвую букву в живое слово, передающее то глубокое, что скрыто в них.

Прочтите всю пьесу так, как вы только что прочли несколько строк. Только тогда вы узнаете роль, которую вы собираетесь создавать, и пойме­те не только ее текст, но и подтекст. Вот о каком глубоком понимании, о ка­ком чтении, о какой речи мы говорим в нашем искусстве...

«Система» — путеводитель. Откройте и читайте. «Система» — справоч­ник, а не философия.

С того момента, как начнется философия, «системе» конец.

«Система» просматривается дома, а на сцене бросьте все.

«Систему» нельзя играть.

Никакой «системы» нет. Есть природа.

Забота всей моей жизни — как можно ближе подойти к тому, что назы­вают «системой», то есть к природе творчества.

Законы искусства — законы природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа — явления одного порядка. Восстановление «системы», то есть законов творческой природы, необходимо потому, что на сцене в силу условий публичной работы природа насилуется, и ее законы нару­шаются. «Система» их восстанавливает, приводит человеческую природу к норме. Смущение, боязнь толпы, дурной вкус, ложные традиции уроду­ют природу.

Одна сторона техники — заставить работать подсознание. Вторая — умение не мешать подсознанию, когда оно заработает.

* Боже мой, как все это трудно и сложно! — вырвалось у меня неволь­ное восклицание. — Не осилить нам этого!
* Ваши сомнения от молодого нетерпения, — сказал Аркадий Никола­евич. — Сегодня узнали, а завтра уже хотите овладеть техникой в совер­шенстве. Но «система» не поваренная книга. Понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу — и готово. Нет. «Система» не справочник, а целая культура, на которой надо расти и воспитываться дол­гие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, что­бы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. «Систе­му» надо изучать частями, но потом охватить во всем целом, хорошо понять ее общую структуру и остов. Когда она раскроется перед вами, точно веер, тогда только вы получите о ней верное представление. Всего этого не сде­лаешь сразу, и надо поступать, как на войне. Там захватывают кусок терри­тории, укрепляются на нем, соединяют его с тылом, а потом долгими года­ми перевоспитывают коренных жителей, соединяют, ассимилируют их с коренным населением страны, чтобы превратить всех в один вернопод­даннический народ. И только после того, как произойдет кровосмешение двух рас, можно говорить о полной победе и покорении.

Совершенно так же и мы завоевываем систему. Во всей этой кропотли­вой работе огромную роль играют постепенность, приугенностъ, доводящие каждый новый приобретаемый прием до механической привычки, до орга­нического перерождения самой природы.

В таком виде вновь воспринятое не требует более напряженного внима­ния со стороны артиста, благодаря чему с каждым новым завоевываемым приемом часть нашей заботы отпадает, и внимание освобождается для бо­лее существенного.

Так по частям «система» входит в человека-артиста и перестает быть для него «системой», а становится его второй органической натурой.

* Как это трудно, как трудно! — твердил я больше для того, чтобы вы­звать дальнейшие ободрения Торцова.
* И годовалому ребенку трудно делать первые шаги и его пугает слож­ность владения мышцами неокрепнувших еще ножек. Но он не думает об этом через год, когда начинает бегать, шалить и прыгать.

И виртуозу на рояле тоже трудно вначале и он пугается сложности пас­сажа. И танцору трудно на первых порах разбираться в сложных, запутан­ных па.

Что было бы, если бы им пришлось думать во время публичных выступ­лений о каждом движении мускула и производить их сознательно? Труд виртуоза и танцора оказался бы непосильным. Нельзя запомнить каждый удар пальца о клавиши на протяжении длинного фортепианного концерта. Нельзя сознательно сократить каждый мускул ног в течение всего балета.

По удачному выражению С.М.Волконского, «трудное должно стать привычным, привычное — легким». Для этого нужны неустанные система­тические упражнения.

Вот почему виртуоз и танцор месяцами долбят один и тот же пассаж или па, пока они однажды и навсегда не войдут в их мускулы, пока усваи­ваемое не превратится в простую механическую привычку. После этого уже нет нужды думать о том, что было так трудно и что так долго не дава­лось вначале.

Покончив с одним сложным пассажем, проделывают то же и с остальны­ми, пока привычка не завоюет всего целого.

При выработке техники актера и при восприятии «системы» происхо­дит то же самое.

Во всей нашей работе также необходимы неустанные систематические упражнения, долбление, тренинг, муштра, терпение, время и вера, к кото­рым я и призываю вас.

Слова «привычка — вторая натура» ни в какой области не применимы так, как в нашем деле.

Приугенностъ настолько нам необходима, что я прошу для окончательно­го признания узаконить ее особым флажком с надписью: «Внутренняя при­вита и приугенностъ».

Пусть его повесят на этой стене, там, где уже красуются другие элемен- ти внутреннего сценигеского самогувствия.

* Будь уверен, — лаконически отозвался Иван Платонович и вышел из комнаты.
* Ну что? — спросил меня Аркадий Николаевич с своей милой улыб­кой. — Теперь вы успокоились?
* Нет. Все это очень сложно, — упрямился я.
* Встаньте, пожалуйста. Возьмите бумагу, которая лежит там на стуле, и дайте ее мне, — неожиданно обратился ко мне Аркадий Николаевич.

Я исполнил его просьбу.

* Благодарю вас, — сказал он мне. — Теперь опишите словами то, что вы сейчас внутренне чувствовали и внешне ощущали, пока выполняли мою просьбу.

Я растерялся, не сразу мог понять, чего от меня хотят и как выполнить заданное.

После происшедшей паузы Торцов заметил:

* Вот видите, несравненно легче выполнить и ощутить простое, меха­нически привычное действие и чувство, связанное с ним, чем словесно из­ложить его. В последнем случае пришлось бы писать целые тома.

Если сознательно вникать в самые привычные ощущения и механичес­кие движения, поразишься сложности и непостижимости того, что мы сво­бодно совершаем без всякого усилия и сознания.

Поэтому постепенное изучение «системы» при помощи привычек и приученностей не так уж сложно на деле, как кажется в теории. Не нуж­но только торопиться.

Несравненно хуже то, что перед нами встает новая трудность, которая заключается совсем в другом.

* В чем же? — испугался я, предвидя новую мудрость.
* В заскорузлости актерских предрассудков, — ответил Торцов.

Можно считать за правило, при редких исключениях, что актеры не тер­пят в своем искусстве ни законов, ни техники, ни теории, ни тем более сис­темы. Они любят только свое «вдохновение» в кавычках или иногда без оных.

Большинству из них кажется, что сознательное в творчестве только мешает.

Правда, на первых порах так и бывает. Гораздо легче играть «как бог на душу положит».

Не спорю, в иных случаях, по неведомым причинам это прекрасно уда­ется талантливым людям.

В других же случаях, по тем же необъяснимым капризам природы, вдохновение не приходит, и тогда, оставшись без техники, без манков, без знания своей природы, актер играет не «как бог на душу положит» хо­рошо, а «как бог на душу положит» плохо, и у него нет возможности напра­вить себя на верный путь.

Такие люди не хотят понять, что случайность не искусство и что на ней нельзя основывать его. Мастер должен владеть своим инструментом. А он у артистов сложный. Мы имеем дело не только с голосом, как у певцов, не только с руками, как у пианиста, не только с ногами и телом, как у тан­цора, но одновременно и сразу со всеми [элементами] духовной и физичес­кой природы человека. Чтобы овладеть ими, необходимы время и большой систематический труд, программу которого и дает вам так называемая «си­стема».

Будьте же терпеливы, — успокаивал Аркадий Николаевич. — Через не­сколько лет, если будете упорно следить за собой, элементы самочувствия созреют, расцветут. Вот тогда заговорите иначе. Если даже захотите полу­чить неправильное самочувствие, не сможете этого сделать, так сильно вко­ренится в вас правильное, со всеми присущими ему элементами.

* Подлинные артисты «милостью божией» без всяких элементов и са­мочувствий играют хорошо, — печалился я.
* Ошибаетесь, — остановил меня Аркадий Николаевич. — Прочтите, что об этом написано в книге «Моя жизнь в искусстве». Чем талантливее артист, тем он больше интересуется техникой вообще и внутренней в част­ности. Щепкину, Ермоловой, Дузе, Сальвини внутреннее сценическое са­мочувствие и его составные элементы даны были от природы. Тем не менее они всегда работали над своей внутренней техникой. У них моменты вдох­новения почти нормальное явление. «Наитие свыше» приходило к ним ес­тественным путем, почти каждый раз, при каждом повторении творчества, но они всю жизнь искали пути к нему.

Тем более об этом надо заботиться нам, более скромным дарованиям. Нам, обыкновенным смертным, приходится приобретать, развивать, вос­питывать в себе поодиночке каждый из элементов внутреннего сценичес­кого самочувствия долгим временем и упорным трудом. При этом не сле­дует забывать, что просто способные никогда не станут гениями, но благо­даря изучению своей артистической природы, законов творчества и искус­ства скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного тол­ка. Это сближение произойдет через «систему» и, в частности, через пра­вильное внутреннее сценическое самочувствие.

Такой результат не шутка. Это очень, очень много.

Другими словами, чем чаще вы будете работать над «системой» без должного внимания, тем дальше вы будете удаляться от той цели, к кото­рой стремитесь. Небрежное пользование «системой» особенно сильно отра­зится на эмоциональной памяти, потому что эта часть нашего творческого аппарата настолько сложна и щепетильна, что всякая неправильность и на­силие органической природы исказят его. Испорченный же аппарат спосо­бен лишь производить вывихи и насилия.

Однако нехорошо и переусердствовать, что часто случается при пользо­вании «системой».

Слишком большая, утрированная осторожность в обращении с нашей психотехникой пугает, сковывает, приучает к излишнему критиканству и вызывает технику ради техники.

Чтоб застраховать себя от неверных уклонений в этой работе, делайте на первое время все эти упражнения только под постоянным вниматель­ным контролем опытного глаза: моего — на моих уроках и Ивана Платоно­вича — в классе «тренинга и муштры».

Чтобы лучше оценить важность всего вновь познанного, сравните ли­нию, по которой вы шли тогда во время показного спектакля, с той линией, которую я вам указываю теперь, по которой должно направляться подлин­ное творчество, создающееся из повторных живых человеческих чувствова­ний, взятых из подлинной жизни и подсказанных нам эмоциональной памя­тью.

При сравнении обеих линий вы поймете, что раньше, на показном спек­такле, вы находились в иной плоскости, в которой нельзя созидать творче­ство и искусство, а можно только делать ремесло, показывать мертвые, при­думанные, но не пережитые образы, грубо подделанные страсти. Теперь же, когда вы познали ту плоскость, в которой бурлит подводное течение нашего чувства и развивается жизнь человеческого духа роли, где хранят­ся неистощимые запасы опыта, воспоминаний о пережитых чувствованиях, у вас создается совсем иная внутренняя линия в творчестве, по которой вы и будете идти при вашей дальнейшей работе.

2

— Сегодняшний урок я посвящаю дифирамбам самой величайшей, неза­менимой, неподражаемой, недосягаемой, гениальной художнице в нашем искусстве.

Кто же она?

Органигеская, творгеская природа артиста. Где она скрывается? Куда обра­титься? В какую сторону направить наши восторги и хвалебные гимны?

То, чем я восторгаюсь, называют разными непонятными именами: гени­ем, талантом, вдохновением, сверх- и подсознанием, интуицией.

Но где они в нас находятся — не знаю, чувствую их в других, иногда в себе. Где? Внутри или снаружи? Тоже не знаю.

Говорят, что это таинственное чудотворное «наитие свыше», от Апол­лона или от бога. Но я не мистик и не верю этому, хотя в моменты твор­чества хотел бы этому поверить для собственного воодушевления. Дру­гие говорят, что то, что я ищу, живет в наших сердцах. Я чувствую свое сердце, но только тогда, когда оно усиленно бьется или когда оно расши­ряется и болит. Это неприятно, а то, о чем сейчас идет речь, напротив, чрезвычайно приятно, увлекательно до самозабвения. Третьи говорят, что гений или вдохновение живет у нас в мозгу, что сверх- и подсознание на самом деле сознательны. Они сравнивают сознание с фонарем, который направлен на определенную точку нашего мозга, на ней сосредоточивает­ся все наше внимание. Остальная часть мозговых клеток остается во тьме или рефлекторно получает отблеск. Но бывают моменты, когда вся плос­кость мозговой коры на мгновение озаряется лучами фонаря сознания, и тогда на короткое время вся площадь сознания и подсознания озаряет­ся светом и постигает все, что раньше было в тени. Это минуты гениаль­ного прозрения.

Есть ученые, которые чрезвычайно легко и свободно жонглируют сло­вами «сверхсознание» и «подсознание». Одни уходят с ними в таинствен­ные дебри мистики и говорят очень красивые, но совершенно непонятные и неубедительные слова.

Другие, напротив, ругают первых, осмеивают их и в свою очередь с большим апломбом объясняют все чрезвычайно просто, реально, почти так же, как мы говорим о функциях нашего желудка, легких и сердца.

Все эти объяснения весьма просты, возможны, жаль только, что они не откликаются ни в голове, ни в сердце и не вызывают во мне восторга.

Третьи ученые еще проще и определеннее говорят о самых сложней­ших гипотезах, которые они основательно продумали. Но в результате приходят к выводу, что эти научные предположения ничем еще не под­тверждаются. Поэтому они ничего определенного не знают ни о гении, ни о таланте, ни о сверх- и подсознании. Они лишь надеются на то, что в будущем наука дойдет до тех познаний, о которых пока можно только мечтать.

Это незнание, основанное на огромных познаниях, эта откровенность — результат мудрости, понявшей невозможное. Это признание вызывает во мне доверие и заставляет меня чувствовать величие того, что ищет человек, могущество и силу пытливой мысли. Она стремится с помощью чуткого сердца постигнуть непостигнутое.

И оно будет постигнуто. В ожидании же нового торжества науки мне ничего не остается, как изучать не самое вдохновение, под- и сверхсозна­ние, а лишь пути, подходы к ним. Вспомните то, о чем мы с вами говорили на уроках, что мы искали в течение всего учебного сезона. Разве наши пра­вила основывались на шатких, неустойчивых гипотезах о подсознании? Напротив, все в наших занятиях и правилах, которые мы устанавливали со­знательно, сотни раз проверено как на себе, так и на других. Только нео­провержимые законы ставились нами в основу знаний, практики, опыта. Только они оказывали нам услугу и подводили нас к неведомому миру подсознания, который на минуту заживал внутри.

Не ведая о подсознательном, мы тем не менее искали связи с ним, ощу­пывали рефлекторные пути к нему и вызывали отклики непознанного еще нами мира подсознания. Можно ли теперь, пока непостижимое еще не до­стигнуто, рассчитывать на большее?

Я ничего большего сделать не сумею и даю лишь то, что могу, что в мо­их силах.

«Feci qoud potui, faciant meliora potentes»[[6]](#footnote-7).

Преимущество моих советов в том, что они реальны, практичны, при­менимы к делу, доказаны на самой сцене, проверены десятками лет работы и дают определенные результаты.

Но все это жестоко критикуется моими оппонентами, которые слишком торопятся достигнуть тех идеалов, которых уже достигли другие искусст­ва, о которых, может быть, не меньше мечтаю и я сам.

Но я знаю трудность таких достижений. Я знаю по опыту, что к ним нельзя тянуться прямо, без риска вывиха и отклонения от верного пути. Как и другие искусства, которые нас значительно обогнали, мечтания мо­их оппонентов достигаются лишь с определенной последовательностью и временем, которое нельзя ни обходить, ни сокращать. Нетерпение и то­ропливость лишь тормозят прогресс и намеченные достижения.

Прежде чем брать отдаленные форты, надо укрепить хорошенько взя­тые. Но у нас в искусстве пытаются перепрыгнуть сразу на дальние пози­ции, не справившись с передними.

Психотехника должна помочь организовать подсознательный матери­ал, потому что только организованный подсознательный материал может принять художественную форму. Ее умеет создавать волшебница орга­ническая природа. Она владеет и управляет самыми важными центрами нашего творческого аппарата. Ими не ведает человеческое сознание, в них не ориентируются наши ощущения, а без них невозможно подлин­ное творчество.

Разница между творчеством природы и психотехникой. Техника — ум­но, последовательно, логично. Следишь и любуешься, как одно вытекает из другого. Ясно, понятно, умно.

Кроме того, красиво, так как все заранее рассчитано — жест, поза, дви­жение.

Речь тоже приспособлена к роли. Выработанные звук и произношение ласкают ухо. Красивая лепка фраз. Интонации музыкальны, точно выучены по нотам. Все согрето и оправдано изнутри. Чего же больше? Большое на­слаждение смотреть и слушать таких актеров. Какое искусство! Какое со­вершенство! Как жаль, что такие актеры редки.

О них и об их игре хранишь в памяти чудесные, стройные, эстетиче­ские, тонкие, красивые воспоминания, как о чем-то до самого конца вы­держанном и законченном. Такое большое искусство не достигается од­ной выучкой и техникой. Нет. Это подлинное творчество, согретое изну­три человеческим, а не актерским чувством. Это то, к чему надо стре­миться.

Но... мне не хватает в этой игре лишь одного: потрясающей, оглоуши­вающей, осеняющей неожиданности! Она вырывает почву из-под ног и вдруг подкладывает другую, на которой смотрящий никогда не стоял, но которую он отлично знает чутьем, предчувствием, догадкой. Но он ви­дит эту неожиданность, лицом к лицу встречается с ней впервые. Это по­трясает, порабощает и берет в плен целиком всего человека... Рассуждать и критиковать нельзя. Это несомненно, так как эта неожиданность при­шла из самых глубин органической природы, сам актер потрясен, порабо­щен неожиданностью. Артиста влечет куда-то, но он сам не знает куда. Случается, что такой набежавший внутренний порыв уводит артиста не по пути с ролью. Это досадно, но тем не менее порыв остается порывом. Он потрясает самые глубокие центры. Забыть этого нельзя. Это событие в жизни.

Но если порыв несется по линии роли, тогда результат достигает идеа­ла. Перед вами то самое ожившее создание, которое вы пришли смотреть в театр. Это не просто образ, а все образы, взятые вместе, такого же рода и происхождения. Это человеческая страсть. Откуда берет артист технику, голос, речь, движение? Он неуклюж, а теперь он олицетворение пластики. Обыкновенно он мямлит, мнет слова в речи, а сейчас он красноречив, вдох­новенен, и голос его звучит, как музыка.

Хорош актер первого типа, техника его блестяща, красива, но разве сравнишь ее с этой?

Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой и последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичнос­тью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обыч­ные правила и это-то именно и хорошо, это-то и сильно.

Повторить этого нельзя. В следующий раз будет совсем другое, но не менее сильное и вдохновенное. Хочется крикнуть актеру: «Запомни это, не забудь, дай еще насладиться!» Но актер сам не властен в себе. Не он тво­рит. Творит его природа, а он лишь инструмент, скрипка в ее руках.

О такой игре не скажешь, что она хороша. Не скажешь, зачем это так, а это не так. Оно так, потому что оно есть, и другого быть не может. Кри­тикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца?

Мы познали кое-что из того, что и как умеет делать и творить природа. Это очень много и ценно. Но мы не познали и никогда не сумеем творить за нее или как она это умеет делать сама.

Но существуют мнения, что природа часто творит плохо, что наша грошовая актерская техника делает это лучше, с большим вкусом. Допус­тим, что с большим вкусом, но не с большей правдой. Есть моменты в творчестве, в которых для некоторых эстетов вкус важнее правды. Но я задаю такой вопрос: а в минуту потрясения тысячной толпы, когда все за­живает одним потрясением, несмотря на некрасивость, почти уродство не­которых великих артистов и артисток, разве дело во вкусе, в сознании, в технике или в какой-то силе, сидящей в гении, которой он сам, наподо­бие Мочалова, не владеет? И тут находят увертку и говорят: «Да, но в эти моменты урод становится красавцем». Конечно, совершенно верно. Так пусть же он делает себя почаще красавцем, по собственному произволу, без помощи той неведомой силы, которая его красит. Но этого всезнаю­щие не умеют делать, не умеют даже признаться в своем неведении, но продолжают восхвалять грошовую актерскую технику и штамп, якобы исправляющие самую природу.

Я считаю таких людей либо маниаками, либо тупицами, либо само­уверенными невеждами, которые неспособны даже сознаться в своем не­ведении.

Величайшая мудрость сознать свое неведение.

Я дошел до этой мудрости и признаю, что в области инт[уиции и] под­сознания, которые не более как физиологического происхождения, все то, о чем мне говорят, меня не сдвигает с места. Я ничего не знаю, кроме одно­го: что эти тайны известны художнице-природе. Вот потому-то ей я и пою дифирамбы. Вот почему я посвятил свой труд и работу почти исключи­тельно изучению творческой природы не для того, чтоб творить за нее, а для того только, чтоб найти к ней косвенные окольные пути, то, что мы теперь называем «манками». Я нашел их мало. Знаю, что их гораздо больше, что наиболее важные не скоро откроют. Тем не менее кое-что я приобрел в моей долгой работе и этим немногим я пытаюсь поделиться с вами. Но ес­ли б я не признал своего бессилия и недостижимость величия творческой природы, я бы блуждал, как слепец, по тупикам, принимая их за необъят­ные открывающиеся мне горизонты. Нет, я предпочитаю стоять на холме и оттуда озираться на необъятные просторы, пытаясь, точно на аэроплане, взлететь на несколько десятков верст в необозримое и непонятное нашему сознанию пространство, которое мой ум не может даже мысленно, в вооб­ражении охватить, — и царь

Мог с вышины с весельем озирать И дол, покрытый белыми шатрами, И море, где бежали корабли2.

**Искусство режиссуры**

V\*\* *О*

**Л\* лЧлЧ**

**СЦЕНОВЕДЕНИЕ И РЕЖИССУРА**

Лекции, гитанние на летних Инструкторских курсах по обугению мастерству сценигеских постановок Петроград, 1918, июнь-август

ЛЕКЦИЯ № 1. ВВЕДЕНИЕ В СЦЕНОВЕДЕНИЕ

26 июня 1918 г.

**1. План**

У режиссера в его распоряжении в качестве сырого материала результа­ты организационного творчества драматурга и композитора, а также потен­циальное истолкование творчества актера, певца, музыканта, декоратора. Сведение к одному органическому целому всех искусств, причастных к сфере театра.

Изобретатель (сочинитель). Воображение и вкус.

Работа с художником обязывает знать, что такое композиция, понятие о рисунке, красках.

Работа с актерами обязывает знать, в чем состоит творчество актера (ис­кусство слова, звука, жеста).

На что опирается сочинительство режиссера: сценическая площадка, история театра, организация театрального дела.

Истолковательное творчество.

Театр (поэзия, музыка, пластика) — [искусство] динамическое (в проти­воположность скульптуре).

Театральное творчество. Сценическое творчество.

Режиссеру надо знать искусство актера, чтобы корректировать его игру в ходе репетиций. Режиссер, прошедший школу актера; режиссер, не бывший актером. Знание техники сценирования. Знание техники суфлирования.

Всегда держать себя в плане [нрзб.].

**2. Стенографическая запись, выправленная Мейерхольдом**

От всех других искусств искусство сцены отличается прежде всего тем, что его коллективно творят несколько мастеров: актер, режиссер, худож- ник-декоратор, бутафор, машинист-механик, электротехник.

Что же такое искусство сцены? Прежде чем ответить на этот вопрос, посмотрим, как принято группировать искусства.

Мы знаем искусства статические и динамические. Статические искус­ства: архитектура, скульптура, живопись. Динамические искусства: музы­ка и поэзия. Музыка бывает инструментальной формы и вокальной формы. Поэзия различает три формы: стихотворную, прозаическую и драматичес­кую. Каждое искусство имеет своего творца. Творцом архитектуры являет­ся зодчий. В отдельных отраслях живописи творцами являются: живопи­сец, рисовальщик, гравер. В инструментальной музыке мы имеем творцов в лице композитора, исполнителя-солиста, исполнителя-дирижера, музы- канта-импровизатора. В вокальной музыке творцами являются: компози­тор, исполнитель-певец, исполнитель-регент, певец-импровизатор. Твор­цы стихотворной формы: поэт, декламатор, поэт-импровизатор; прозаиче­ской — прозаик, чтец, оратор-импровизатор; [творцы] драматической [фор­мы]: драматург, режиссер, актер и актер-импровизатор. Как в статических искусствах в результате проявленного творчества зодчий дает здание, вая­тель статую, живописец картину, так и в динамических искусствах резуль­татом творчества является то или иное произведение. Так, в драматичес­кой форме драматург создает драматическое произведение, режиссер тво­рит театральную постановку драматического произведения, а актеру при­надлежит публичная передача роли.

Если бы мы занялись характеристикой художественного творчества [в театре], то мы увидели бы, что искусство драматурга состоит в организа­ции слова, задача режиссера состоит в искусстве истолкования организацион­ной деятельности драматурга при помощи организации истолковательной деятельности актеров. Искусство актера — это искусство публичного, пре­имущественно коллективного истолкования организационной деятельнос­ти драматурга и режиссера. Сравнивая искусство актера и искусство ре­жиссера, следует отметить, что искусство режиссера — театральное искусст­во, искусство актера — сценигеское искусство.

Ввиду употребительности этих двух терминов остановимся на рассмо­трении разницы, существующей между соответствующими [театральным и сценическим] искусствами. Театр состоит из двух частей: из зрительно­го зала и сценической площадки со всем, что на ней находится. Театраль­ное искусство шире сценического в количественном отношении, так как объединяемые режиссером творческие силы очень разнообразны; в качест­венном же отношении театральное искусство уступает сценическому. Ак­тер более свободен в своем творчестве, и творчество его, протекая на гла­зах у зрителя, в процессе и в результате — неразрывно.

Условимся говорить сначала о театре, о театральном искусстве вообще. В театре сведены к одному органическому целому ряд других искусств. Хотя театр — искусство вполне самостоятельное, в то же время он являет­ся как бы конгломератом других искусств. Поэтому прежде всего следует отметить, что театральное искусство более сложно, чем всякое другое ис­кусство. Что же в искусстве театра слито? Искусство драматурга (искусст­во слова), искусство режиссера, искусство музыканта, искусство актера. Перед нами в театре искусство слова, искусство звука, искусство пластики. Элемент пластики входит сюда вместе с искусством художника-декорато­ра. Актер дает сцене не только звук человеческого голоса, но еще и искус­ство жеста. Целью и задачей театра является свести к органически целому все эти элементы.

Нужно заметить, что эти элементы других искусств входят в театр не­сколько видоизменяясь. Например, музыка (она имеет в театре иное назна­чение, чем в симфоническом зале — там это гистая музыка, а здесь она иг­рает как бы некую служебную роль) и живопись (задачи станковой живопи­си и живописи в театре различны; кажется, будто живописец в театре дела­ет то же, что у себя в мастерской, работая над картиной, — нет, в театре у него иной подход к темам).

Происходит своеобразное приспособление творцов к требованиям сцени­ческой площадки. Оно замечается не только у музыкантов и живописцев, но и у актеров. Актер, выступающий на эстраде и читающий стихи, творит иначе, чем тогда, когда он выступает на сцене. Часто наблюдается такое яв­ление: школы, в которых хорошо учат декламировать, выпускают учени­ков, которые, выступая на сцене, оказываются плохими актерами. Живопи­сец в театре пишет не маленькие холсты, вставляемые в рамки, а огромные, причем холсты эти вовсе не являются увеличенными картинами с тою лишь разницей, что здесь рамой стало то окно, в которое смотрят зрители. Так и актер, прошедший курс декламации, не может считать себя мастером сцены, так как на сцене ему придется не декламировать, как на эстраде, а по-особенному, по-театральному произносить речи, причем ему все вре­мя придется помнить, что все его речи перебиваются особыми действиями. Мы видим, таким образом, что каждый из творцов театрального искусства работает в театре, руководствуясь особыми законами.

Что же это за законы, управляющие жизнью театра?

Живопись имеет дело только с пространством, музыка существует только во времени. Элементы же театра всегда мыслятся и в пространстве и во времени. И нужно сказать, что именно это совмещение элементов про­странства и времени составляет самое трудное в построении существа теа­тра. В театральном искусстве приходится принимать в расчет как условия пространства, так и условия времени. (Вопрос о том, в каком взаимодейст­вии находятся вообще пространство и время — это вопрос, который с осо­бенным вниманием рассматривается именно современной наукой. Прежде думали, что пространство и время — это две совершенно различные сущ­ности, которые можно рассматривать отдельно и независимо друг от дру­га. Но новая теория относительности заявляет, что все эти взгляды совер­шенно ложны и что, стало быть, мы должны от них совершенно отречься.) Так как театр — искусство, которое (совсем не как в других искусствах) происходит одновременно и в пространстве и во времени, [то] мы должны отметить, что переворот, совершенный в науке физико-математиками, ста­вит театр в особые условия.

Было бы явлением антихудожественным, если бы артист, выступающий на сцене, старался быть неподвижным. В таком положении, переставая быть актером, он становится элементом живой картины, манекеном панора­мы. Живая картина — не кажется ли вам она художественным абсурдом? Нелепо само сочетание двух слов «живая картина». Картине незачем быть живой. Живому же незачем быть картиной, живое должно быть в состоя­нии движения. Тело артиста как явление движущееся, чтобы стать объек­том искусства, не может двигаться по сценической площадке произвольно. Тело артиста должно быть подчинено законам движения на сцене. Этим и занята современная наука о театральном искусстве, задачей которой яв­ляется оформить искусство актера.

В искусстве вообще все сводится к построению формы. Скульптура да­ет форму мрамору, глине, бронзе; архитектура располагает по определенно­му плану материальные тяжести. Музыка отыскивает форму в сочетании звуков. Когда П.О.Морозов будет перед вами развертывать историю теат­ра1, вы увидите, что там, где царит искусство, там главенствует движимая осо­быми законами воля художника. Об этом обстоятельстве поступающие на сцену обыкновенно не думают. На сцену приходят люди безработные2. Не зная, куда себя деть, идут в театр. Пойти куда-нибудь в другое место, например, в слесарную мастерскую или электротехническое заведение, многим кажет­ся трудной задачей, ибо здесь надо уже кое-что знать. На сцену же идут просто и не размышляя, так как считают, что здесь ничего знать не надо. Всем кажется, что здесь нет никаких признаков мастерства, никаких зако­нов. Между тем именно театр есть искусство особенно сложное. И раньше, чем посвятить себя театру, нужно много и долго учиться.

В дальнейшем я буду подробно говорить вам, что это за искусство. О различных мастерствах, связанных с этим искусством, расскажут вам другие лекторы. Мне же лично придется говорить об актерах, о режиссуре, о драматургии.

(В будущем можно добиться того, чтобы здесь непременно были откры­ты курсы драматургии, чтобы вы могли более углубиться в понимание те­атрального искусства, чем это осуществимо здесь, на этих кратковремен­ных курсах. Теперь же мне хочется набросать план нашей дальнейшей рабо­ты. Очевидно, что подробно останавливаться на нашем предмете мы в те­чение 2-х месяцев не можем, — нам придется всячески сократить, эконо­мить время)3.

Я уже говорил вам, что театр имеет дело с творчеством коллективным, в то время как в других искусствах художники творят каждый сам за себя. Для того чтобы создался спектакль в театре, нужен союз партнеров. Одиноч­ка может читать здесь монолог, но монолог еще не составляет спектакля (так в цирке: соло-клоун забавляет публику лишь некоторое время, но ско­ро призывает себе в помощь или второго клоуна, или строит диалог с штал­мейстером).

Ввиду того, что театр творится коллективно, прежде чем вы изберете себе ту или иную специальность, постарайтесь присмотреться к театру, ох­ватить его с высоты птичьего полета. Если перед вами два аппарата: мик­роскоп и телескоп, возьмите в руки последний, то есть телескоп. Изучайте сначала весь театр в целом, вы изберете вашу специальность потом. Это как на медицинском факультете сначала изучаете целый ряд естественных на­ук, потом только принимаетесь за болезни. Сначала общее изучение, а потом специализация, не наоборот.

Бывает, например, так, что актер считает, что ему совсем не надо знать анатомии, а надо лишь знать психологию. Но с моей точки зрения, если он не знает анатомии, то его не спасет никакое углубление в психологию, ибо ему легко вывернуть себе руку или ногу. И это потому, что выступление его на сцене сводится прежде всего к телодвижениям. В японском или китайском театре считается, например, что тот не актер, кто не прошел акробатигеские курсы. Сара Бернар изучала искусство падать на сцене у известного клоуна4.

Что каждому из вас надо, вы узнаете после того, как в самых общих чер­тах ознакомитесь с существом театра. Машинист и осветитель ознакомят в общих чертах с театральной механикой. Художник-декоратор в самых об­щих чертах вас познакомит с техникой декорационного дела. Таким обра­зом у вас сложится общее представление о театре, сначала довольно схема­тичное и бледное. Но вы углубитесь в эту картину, в ее детали постепен­но. Сегодня я только слегка коснусь вопроса о роли режиссера в театре.

Мастерство сценической постановки должно сосредоточиться в одних руках, в театре должна быть одна воля — иначе может получиться какофо­ния. До сих пор нет театра, где бы руководительство сценической поста­новкой сосредоточивалось в одном лице, у англичан художник Гордон Крэг, у нас художник А. Н.Бену а совмещают в себе режиссера и художни­ка. Но тот и другой, являясь практиками в области декорационной живо­писи, в области режиссуры скорее должны считаться теоретиками, причем Г.Крэг, поскольку он еще и актер, может однако считаться подлинным ма­стером сценических постановок, действительно совмещающим и художни­ка, и режиссера. В большинстве случаев так не бывает. Обыкновенно сгова­риваются для совместной работы два лица — один специалист по живопи­си, а другой по режиссуре. Мастерство сценических постановок является, таким образом, коллективным творчеством художника и режиссера. Какая [же] в творчестве этом должна быть достигнута гармония, чтобы сила еди­ной воли была сохранена? Об этом — в дальнейшем изложении.

То обстоятельство, что у нас краткий курс, даже хорошо в наших целях, ибо, ограниченные временем, мы вынуждены не специализироваться, а именно изучать общее. Настоящий курс, как обзор предмета с птигьего по­лета, будет именно тем хорош, что он сделает из вас мастеров сценических постановок в этом идеальном смысле слова.

В искусстве театра чаще всего требуются для своих целей средства по­эзии и музыки. Средства других искусств не все в одинаковой мере служат целям театра. О скульптуре, например, можно сказать, что она в сфере теат­ра бессильна.

Произведение скульптуры в его чистом виде на сцене теряется, ибо зрителю приходится смотреть на сцену все время с одной определенной точки. Может быть, когда-нибудь создастся театр наподобие цирка, с дви­жущимися площадками для зрителей. В этом театре будущего скульптур­ные произведения, может быть, и найдут применение. Но пока нам не стоит останавливаться на такой утопии. Имея дело с нынешним теат­ром, мы видим, что здесь роль скульптуры сводится к нулю. Был один ху­дожник, мечтавший о замене живописных полотен скульптурными изоб­ражениями, но он, автор этой идеи, умер, не осуществив своей мысли (Boccioni)5.

Когда говорят об архитектуре, что она бессильна в театре, то это невер­но. На современной сцене архитектору широкое поле для работы. Конечно, в большинстве случаев дело обстоит так, что мы принимаем архитектуру театра готовой. Но передний план, например, сценической площадки, ее так называемую авансцену нам приходится вместе с порталом перестраи­вать. И даже такие замечательные творения, как архитектура россиевского Александринского театра, нисколько от этого не страдают, напротив, мож­но еще больше подчеркнуть ту или иную прелесть зрительного зала, связав чрез просцениум эти два напрасно отторгнутые друг от друга царства — сцену и зрительный зал. Архитектору есть многое что сделать, если он при­мется за эту театральную деку — подмостки. Прошу вспомнить постанов­ку на сцене Александринского театра «Дон Жуана» — разве режиссер не взял на себя роль архитектора, когда он снял рампу и выдвинул сцену впе­ред, закрыв место оркестра особыми щитами.

Так называемая вертящаяся сцена — это то, с чем современный театр бо­рется, ибо вертящаяся сцена мешает в любом [нужном] месте ломать сцену. А как делать всю нужную ломку? Разбить ли сцену на ряд квадратов, что­бы помост мог по желанию нашему то подняться, то опуститься? Не сде­лать ли какое-то подобие движущихся тротуаров? и т.д., и т.д. Это изобре­сти, это распланировать, это построить, — кто должен, как не архитектор или режиссер-архитектор, или художник-декоратор-режиссер, словом, но­вый мастер сценических постановок?

Театр — искусство которого творится и во времени и в пространстве — для последнего [то есть пространства] выдвигает на большую высоту зна­чение для сцены пластики рядом со словом и звуком, царящим во времени. И выдвигается для режиссера новая забота — быть и балетмейстером и музы­кантом. Можно не играть [на музыкальном инструменте] самому, но нужно быть музыкальным, восприимчивым к музыке. Нужно стремиться поднять в себе общую музыкальность.

Режиссер — это глава театра, инспиратор его. К нему первому поступа­ет манускрипт, и от него зависит организация игры. Являя собою единую во­лю, он здесь то же, что дирижер в оркестре. Как дирижер волен так или ина­че влиять на музыкантов с целью добиться гармонического исполнения, так должен работать в отношении театра и режиссер. Некоторая общая музы­кальность нужна, по-видимому, и в других искусствах. Вы знаете, [как] час­то говорят о музыкальной живописи, о ритме архитектуры. С законами рит­ма режиссеру приходится иметь дело на каждом шагу. Может ли он не быть музыкантом?

Еще нужно упомянуть об одной стороне дела — о стиле. Режиссер дол­жен иметь ясное и отчетливое понятие о стиле. Понятие о стиле должно быть вам известно не только то, которое легко почерпнуть в учебниках, вам надо знать несколько значений этого термина и различные подходы к его толкованию. Художники, работающие в театре, подошли к созданию осо­бого стиля, нового стиля, стиля театрального.

Далее вам нужно иметь понятие о том, что бывают различные подходы к пьесам. (Под подходом к вещи мы понимаем некоторую тревогу, некото­рую изломанность, некоторую чертовщину, ищущую воплощения... Подхо­ды могут быть разные.)6 Вам известен подход натуралистический, вырабо­танный школой натуралистов, которые стремились перенести на сцену все то, что видится в действительности. За натуралистами явились реалисты (Московский Художественный театр). Далее появляется школа декадентов и стилизаторов, порывающая с реализмом. Затем (в реакции на условность декаданса)7 появляются неореалисты, которые стремятся вновь вернуть те­атр к реальному. Они сумели взять кое-что от неореалистической школы [в живописи], но держатся некоторой специальной трактовки. Наконец, по­является театр футуристов, о котором нам придется поговорить особо. Та­ким образом, вы должны знать, что целый ряд театров, берясь за постанов­ку одной и той же пьесы, могут различием трактовок явить целый ряд не похожих друг на друга спектаклей. Однако то, что составляет сущность те­атра — настоящий театральный бацилл — остается во все времена одним и тем же.

Чтобы познать эту постоянную сущность, этот неизменный корень его, вы должны изучить историю театра. Например, если с одной стороны мож­но, говоря о мимике как о неизменной гримасе, сказать, что ей не место на сцене8, то, с другой стороны, приходится констатировать, что мимика вы­ражает различные — в зависимости от различного положения — гримасы. И, таким образом, качаясь от натурализма к условности, от условности к натурализму, театр в своем целом совершает сложную эволюцию, которую необходимо знать для того, чтобы судить о театре.

В заключение надо сказать, что мастер сценических постановок являет­ся не только исполнителем чужой воли, но и согинителем, так как в его рас­поряжение материал поступает все-таки лишь в сыром виде. В произведе­ниях лучших драматургов, например, почти совершенно нет ремарок или их очень мало. Все это предоставляется здесь на усмотрение мастера поста­новки и актеров — их художественному воображению.

Нужно заметить, что наиболее свободным творцом в театре являет­ся все же актер. Драматург, например, тратит на свои творения годы. Так же бывает и с отдельными постановками. Но актер, как бы долго он ни готовился, все же в каждом спектакле отдается чарам своей импро­визации, именно актер может считаться творцом данного мига. И на огра­ничении, которым обставлена работа актера, опирающаяся на канву драматурга и на канву режиссера, все же процветает свободное мастер­ство актера.

Образцовым мастером, умеющим творить свободно в круге ограниче­ний, можно назвать Шаляпина. Он работает в тесных рамках, как и всякий другой артист. Все для него предписано, кажется, до мельчайших деталей. Но, тем не менее, Шаляпин выступает в своей роли как свободный творец, ибо он дает в своей роли всегда нечто только ему свойственное, только ему одному доступное.

Этого свободного творгества, доступного артисту на сцене, не понимают только современные невежественные журналисты, пишущие о несвободе артиста ввиду засилья режиссера.

Тот, кто хочет посвятить себя режиссерской деятельности, должен по­этому пройти некоторый актерский курс. Как он это сделает — это дело его. Это так же необходимо режиссеру, как необходимо дирижеру быть немно­го музыкантом [-исполнителем]. Мы знаем дирижеров, которые играли на контрабасе, на флейте, ибо совсем не иметь отношения к музыке [т.е. к ее исполнению], не знать ни одного инструмента дирижеру нельзя. В данном случае — мастер сценических постановок должен знать законы, которым подвержено творчество артиста.

Например, он должен знать, каким образом актеру надлежит читать мо­нолог. Ему, именно ему приходится указывать актеру, как играть. Он дол­жен указывать ему строго время, в рамках которого ему [актеру] приходит­ся творить. Актер, особенно тот, роль которого занимает всего одно явле­ние, стремится задержаться на сцене возможно дольше, а режиссер, зная, как во времени распределены все части текущего спектакля, должен нало­жить veto в отношении зарвавшегося в своей игре актера. Смотрите суф­лерский экземпляр данного спектакля. На полях его перед каждым актом вы найдете отметку о длительности каждого акта. И если какой-нибудь акт в тот или иной день шел дольше, режиссер уже должен быть в тревоге. Не исключая возможности импровизации — напротив, желая ее, — тем не менее установленные для данной пьесы рамки времени суть часовые огра­ничения, стоящие на страже обязательного в театральном представлении закона об особенностях архитектонигеской незыблемости цельной драматигеской формы. (Актер говорит, например, семь минут, и вместо того, чтобы сокра­тить время до шести с половиной минут, легко доведет его до двенадцати минут. Ничего нет опаснее такого нарушения времени. Пространственная погрешность не так чревата последствиями, как погрешность во времени. К тому же в отношении пространства нас выручает привычка. Благополу­чие в отношении времени исполнения также достигается привычкою, но это возможно лишь [там], где одна [и] та же вещь исполняется десятки раз, так что артисты успевают навыкать.)

Наконец несколько слов об импровизации актеров. Актер — это единст­венный творец, работа которого всецело протекает на глазах у публики. Тут замечается, что он может — если это настоящий мастер своего искус­ства — вольно парить на сцене, давать новые варианты. Если он настоящий ху­дожник, то он при этом никогда не нарушит общей работы: не помешает своим партнерам по сцене, не изменяет замысла автора. О таком актере го­ворят, что он выполняет свою роль лучше, чем она была задумана и драма­тургом и режиссером. В связи с импровизацией можно заметить, что играть можно не только в театре. В этом отношении артисты-творцы совершенно свободны. Они могут играть где угодно, например, на улице, не приспособ­ленной к театральным выступлениям, на городских площадях, в специаль­ных тупиках под открытым небом и т.д.

**3. Конспект слушателя**

Искусства делятся на два рода: статические и динамические.

К искусствам статическим принадлежат: архитектура, творец которой архитектор; скульптура, творец которой ваятель; живопись, творец кото­рой живописец, рисовальщик, гравер.

Искусства динамические. Музыка: инструментальная — композитор, дирижер, солист в оркестре, импровизатор; вокальная — композитор, пе­вец, певец-импровизатор.

Поэзия. Поэзия разделяется на лирику, эпос и драму.

Творцами драмы и ее исполнения являются: драматург — дает произве­дение; режиссер — сценическую постановку; актер — исполнение; импро­визатор — произведение и исполнение. Театр есть то, что сводит к одному органическому целому все роды искусства, которые имеют причастность к его сфере. С драматургом приходит искусство слова; с режиссером — [ис­кусство] музыканта и художника ([искусство] звука и пластики); с актером — искусство голоса и жеста. Все искусства, попадающие в театр, имеют иное значение, чем они имели в своем чистом виде. Все искусства в театре оде­ваются в особые наряды. Например, звук у композитора служит для того, чтобы различными комбинациями звуковых отношений создать самодовлею­щее музыкальное произведение. Но тот же музыкальный звук в театре слу­жит исключительно для иллюстрационных целей. Станковая живопись, имеющая своим творцом художника, задается своими вполне определенны­ми целями; — живопись же декоративная играет в театре иную, служебную, роль и соответственно этому ее творец называется художником-декорато­ром. Точно так же человек, исполняющий какое-либо произведение с эст­рады, называется декламатором, — но он же, перенесенный на подмостки и поставленный в ряду других элементов театрального действа, превраща­ется в актера. Следовательно, все в театре подчинено каким-то особым теа­тральным законам, выяснить которые мы и постараемся...

Уже говорилось о том, что театр сводит к одному органическому цело­му многие искусства. Из этой формулы вытекает очень важное следствие, что театр—это коллектив. Его творчество коллективно. Но искусства, вхо­дящие элементами в сферу театра, действуют, одни (скульптура, живопись) в пространстве, другие (музыка) во времени, — театр, сочетающий в себе эти искусства, следовательно, мыслит свои элементы и во времени и в про­странстве. Самое трудное в режиссерской работе — сочетать время и про­странство таким образом, чтобы одно не первенствовало над другим.

Например: было бы явлением антиэстетическим, если бы актер решил превратиться в неподвижное существо. Так называемые «живые картины» представляют собою абсурд. Если это картина — то она не должна иметь место на сцене; если она «живая», то не должна быть картиной (аналогия: красные гернила)...

Всякое искусство из хаоса делает что-то. Например скульптор, преодо­левая некоторые препятствия природы, лепит из бесформенного куска гли­ны — полные жизни изображения. Архитектор различными комбинациями из строительных материалов воздвигает красивые здания и т.д. Античный театр знал те препятствия, которые будут ему встречаться при постановке какой-нибудь пьесы — он знал также, как их побеждать — и поэтому театр Эллады, да и ее искусство, поражает нас своею размеренностью, равновеси­ем всех частей. Современный театр лишился этого уменья.

...Мы с вами не будем пока специализироваться, посмотрим на театр сначала в подзорную трубу, окинем его всего своим взглядом и лишь затем сядем за микроскоп. Весь недостаток наших актерских школ состоит в том, что с самого начала вас усаживают там за микроскоп. Хорошим же актером можно быть лишь после долгого и внимательного изучения всего театра. (Этого мало! например в Китае и Японии актером может быть только тот, кто прошел акробатическое искусство!)

Режиссер, который представляет собою Единую Волю Театра и «задает тон» всему спектаклю, — точно так же должен совмещать в себе и художни­ка, и музыканта, и актера, и т. д.

Посмотрим теперь, насколько искусства служат целям театра. Во-пер­вых, больше всего, — поэзия и иллюстративная музыка. Скульптура (не пластика динамическая!) в современном театре бессильна. (Правда, италь­янский футурист Боччони предлагал выбросить из театра живопись и жи­вописные декорации заменить скульптурой — но он умер, не оставив по этому вопросу никаких трудов.)

Архитектору есть много места на сцене (иногда им бывает режиссер; см. например, мою постановку «Дон Жуана» с новым для Александринского те­атра просцениумом). Кроме того архитектор стоит перед задачей, во-пер- вых: ломки театрального пола, а во-вторых: перед задачей реформы зри­тельного зала и сцены.

Динамическая пластика имеет в театре громадное значение...

Театральных школ или систем появилось порядочное количество осо­бенно, конечно, в последнее время. Таковые: 1) Школа натуралистическая. Копирование природы. Мейнингенцы. 2) Школа реалистическая. Подража­ние природе. МХТ. 3) Школа условного театра. Стилизация. 4) Школа не­ореалистическая (попытка сочетания первой и второй). 5) Школа футурис­тическая. Окончательно не оформилась. Со всеми этими школами необхо­димо ознакомиться работнику театра.

Режиссеру же кроме того надо знать (собственно говоря, это необходи­мо и артисту) историю искусства и историю литературы. Необходимо хо­рошо знать стили искусства, — чтобы уметь постоянно перенестись, напри­мер, во Флоренцию XIV века или во францию Людовика XIV.

Некоторые современные режиссеры работают над созданием особого «театрального стиля» — таким образом ни Флоренции, ни XIV века на сце­не не будет (чувствуется, что не без того — а между тем ни того, ни друго­го нет).

Под конец скажу об актере. Актер при кажущейся стесненности по-на- стоящему свободен больше всех. Не буду ходить далеко за примерами. Возьмем хотя бы Шаляпина. Он играет, предположим, Бориса Годунова. Как оперный певец он стеснен тысячами вещей. Во-первых, определенным тактом, который ему задает партитура. Она же диктует ему все паузы, по­вышения и понижения, она указывает ему тончайшие нюансы; мало того, примечания вроде amoroso показывают даже тона, в каких надо вести ту или иную сцену. И все-таки Шаляпин в Борисе играет, и играет много больше, чем ему предписывает партитура. Возьмите игру другого актера в этой же роли. И здесь и там будет Мусоргский, но здесь кроме того бу­дет еще Борис Годунов, а там нет. Почему же это происходит? А потому, что Шаляпин знает тайну специфического творчества актера...

Никогда не следует в актере гасить его стремления к импровизации. Я сам часто радовался, когда актер — не нарушая ни общего плана поста­новки, ни ломая mise en scene — каждый спектакль вносил в свою игру что-то новое, которое с каждым разом было все лучше и лучше предыду­щего.

На этом я, не желая утомлять вас, и кончаю свою первую лекцию.

Примегания и дополнения

1. Не вспоминая долго, могу сразу назвать Гордона Крэга и нашего Александра Бену а — эти режиссеры совмещают в себе и художников.

Каждый режиссер обязан быть актером, как каждый дирижер обязан играть на каком-нибудь инструменте — помимо изучения теории музы­ки, разных контрапунктов и прочей прелести. Так, дирижер Кусевиц- кий играет на контрабасе; Коутс — на рояле. Режиссер должен выраба­тывать ритм пьесы и отсюда выводить среднее число длины спектакля, но для этого надо сначала научиться читать пьесу по-режиссерски (луч­ше употреблять не слово «пьеса», а «экземпляр драматурга»). На гене­ральной репетиции суфлер обязан записывать длину акта, затем во вре­мя спектаклей режиссер всегда может видеть, какой артист замедлил или скомкал акт.

1. Интересно отметить, что у гениальных писателей-драматургов почти нет авторских ремарок, у Шекспира они чрезвычайно редки. Бедны ими Лопе де Вега, Мольер, Кальдерон и Пушкин.
2. Помимо изучения различных стилей режиссер должен хорошо знать все изломы стиля гротеск, завоевывающего себе все большее и большее ме­сто в театре (см. мои постановки «Смерть Тарелкина», «Шлюк и Яу»9).

Гротеск. 1) Мотив орнамента из причудливых сочетаний форм и цве­тов, растений, ваз и утвари, зверей, чудовищ, человеческих фигур, лент и т. д. Применяемый в римском декоративном искусстве, главным образом на сводах подземных переходов, был разработан в высоком совершенстве Рафаэлем и его школой (Ватиканские ложи). 2) Все странное, но забавное, произведение беснующейся фантазии, преднамеренно противоречащее порядку и правилам. 3) В гимнастике и наездничестве: особенно трудные и поражающие зрителей опасностью упражнения («Русская Энциклопе­дия», т. VI)10.

ЛЕКЦИЯ №2. ВВЕДЕНИЕ В СЦЕНОВЕДЕНИЕ

(продолжение)

28 июня 1918 г.

**1. Подготовительные записи**

Театр почти во все времена почти у всех народов испытывал на себе дав­ление двух сил драматургии: литературной и театральной. Преобладание в драме элементов от литературы всплывало на поверхность сцены всегда, когда театр, переставая быть целью, становился средством. Кафедра, с кото­рой удобно что-то проповедовать, вот чем был театр для Белинского, таким использовали театр многие русские драматурги конца XIX века. Мастера диалогов в романе и повести идут в театр и там, оторвавшись на время от романа и повести, вяжут тонкое кружево диалогов. Потом на этой ниве про­израстает драма-переделка, основой которой станет роман. В этих недрах зарождается противный духу театральности тенденциозный театр и разго­ворный театр, в которых авторы пользуются сценой, чтобы высказать целый ряд взглядов по вопросам социологии, взаимоотношения полов и даже ме­дицины. В России, франции, Англии, Италии, Швеции, Норвегии конца XIX века мы наблюдаем одни и те же явления — театр стремятся завоевать драматурги из публицистов, романистов и просто коммерческих людей.

Два течения — литературное и театральное — нелегко мирились друг с другом, они всегда боролись. И победа театрального над литературным всегда отмечала освобождение театра для его прямого и единственного на­значения — быть самодовлеющей ценностью — и для того, чтобы не отры­ваться от почвы, питающей театр, от резервуара насыщающего.

В XVIII веке в Венеции разгорается спор между Гольдони и Гоцци по вопросу о том, каковым должен быть театр: следует ли ему идти по пути писанной комедии или не порывать связи с импровизационной комедией масок. Проследить все перипетии борьбы этих двух драматургов — значит уяснить себе, чем отличны друг от друга эти два направления — литера­турное и театральное, — вечно борющиеся за право властвования. О коме­дии масок, о Гольдони и Гоцци прошу вас прочесть главы из книги Верной Ли «Италия»1. У меня нет достаточно времени, чтобы подробно остано­виться на этом периоде, столь показательном в отношении борьбы театра в защиту специфически театральных законов.

Гольдони изгнал со сцены романтизм и специфически театральную буффонаду. Реальные люди в комедии Гольдони вытеснили маски comme- dia dell'arte. Гольдони старался рисовать жизнь, как ее видим, проявляя ин­терес лишь к правдивости выводимых характеров и верно подслушанным словам. Из элементов commedia dell'arte Гольдони взял и развил лишь ко­мическое и реалистическое, оставив совершенно в тени, а иногда и совсем изгоняя импровизованные шутки, которые так любили итальянские актеры XVI и XVII веков, и все фантастическое, что составляло одну из сущнос­тей комедии масок.

Хотя комедия Гольдони как отпрыск комедии масок и имела свой ко­рень в самом сердце народа (особенно в начале драматической деятельнос­ти Гольдони), все же его комедия, стремившаяся заменить традиционные сценические фигуры ярмарочных театров и придорожных таверн лицами, взятыми из реальной жизни и жизненно индивидуализированными, и при­нявшаяся сокращать импровизации масок, — должна считаться явлением, начавшим новый ход драматургии, направленный на создание антитеат­рального течения. С появлением писанных ролей для немаскированных сценических фигур актеры комедии масок запротестовали, что их шутки теперь отодвинуты на задний план[[7]](#footnote-8).

Таким образом, они были первыми борцами в деле защиты театральных начал в театре от вторжения начал литературных. Но самую отчаянную борьбу с литературным направлением в театре повел Карло Гоцци. Он стремился сохранить театру мир чудес, вернуть ему его традиционные ма­ски, актерам шутки, свойственные театру, и всю ту фантастику, которую Гольдони променял на игру слов и характеров. Действенный театр fiabesque заявил себя антиподом театра Гольдони и одержал блистатель­ную победу над театром литературным. Когда вы будете ближе знакомить­ся с этой театральной эпохой, обратите особое внимание на тот период, когда Гольдони в семнадцатой своей комедии «II Teatro comico»[[8]](#footnote-9) отвечал своим обвинителям, в которой он стремился доказать ненадобность маски­рованных фигур для создания драматического интереса. Это тот период, когда Гольдони решительно отвлекается от commedia dell'arte и с упоением следует в своем творчестве французским образцам.

Реалистическая комедия Гольдони и фантастическая комедия Карло Гоцци — вот два явления, определивших два полюса драматургии. Мы зна­ем, что расцвет commedia dell'arte совпадает с упадком литературы. Так бы­ло всегда и во все времена. Эти два направления, литературное и театраль­ное, две чаши весов.

Карло Гоцци загорелся по этому поводу спор. С одной стороны, стремле­ние чисто литературное, с другой — чисто театральное. Изучая театр Голь­дони, нетрудно узнать в нем прародителя натуралистов. Гольдони больше всего заботился о психологии действующих лиц. Все их поступки строго обоснованы и подготавляются автором настолько, что зритель в третьем ак­те уже знает, как поступит герой пьесы в пятом. Здесь употреблялись чис­то беллетристические приемы писателя романов и повестей.

Наоборот, театральная точка зрения, в лице Гоцци, говорит, что на сце­не все возможно. «Шутки, свойственные театру» — вот та формула, кото­рой Гоцци определил характер театрального представления. Каждый вновь возникший момент может преподнести зрителю новый сюрприз. В конце концов спор кончился для Гольдони неудачей. В короткое время Гоцци на­писал ряд драматических произведений, основываясь на своей теории теа­тра. Представленные во многих городах Италии, они получили грандиоз­ный успех. Если мы оглянемся на историю театра, то увидим там лишний раз подтверждение теории Гоцци. Театр зародился не в недрах литерату­ры, а в балагане.

Я не буду рассматривать историю происхождения античяого театра — ограничусь замечанием, что в его первых дионисиях имеются налицо все признаки, так сказать, народных гульбищ. Рассмотрим время более близкое к нам. Целый ряд авторов подсмотрел свои чудесные сюжеты в балаганах. Например, Мольер — он видал интересные спектакли бродячих комедиан­тов Сен-Жерменской и Лаврентьевской ярмарок. Шекспир, бравший, прав­да, свои сюжеты из различных сборников новелл и старинных хроник, — придавал им такую броскость, такое стремительное и пышное действие, ка­кие он мог подсмотреть только в балагане. Два мировые сюжета — об ис­панском обольстителе Дон Жуане и о чернокнижнике фаусте — больше всего разрабатывались на балаганных и кукольных сценах. Если резюмиро­вать сказанное, то можно следующим образом передать мою основную мысль: в литературной обработке больше от ума — «поосмысленней», в те­атральной — больше от чувства и глаза, «почуднее».

В этом споре необходимо разобраться. Например, что может быть теат­ральнее Шекспира? И между тем были эпохи, когда Шекспир казался скуч­ным — это случалось потому, что и режиссеры, и актеры, и публика того вре­мени не могли уловить в пьесах Шекспира чисто театрального элемента. Осо­бенно в этом отношении погрешила Германия и ее актеры. Монолог «Быть или не быть» читался после многолетней подготовки, актер расставлял все знаменитые паузы, подчеркивал те или иные слова, читал монолог так дол­го, — что публика начинала зевать, спектакль затягивался до пяти часов утра и режиссер выпускал последнюю великолепную сцену прихода фортинбраса.

У нас в России долгое время царило увлечение водевилями. Это увлече­ние оставило след и повлияло на многих писателей — сообщив им ряд ин­тереснейших секретов занимательности театра. Гоголь может считаться об­разцом специфически театрального писателя. Если мы будем рассматри­вать его «Ревизора» исключительно как схему, отбросив в сторону характе­ристики действующих лиц, ее сатирическое, философское и мистическое значения, мы увидим, насколько эта комедия полна чистыми «шутками, свойственными театру», — испуг чиновников, поведение Бобчинского и Добчинского, наконец, сама развязка комедии. В «Женитьбе» опять — это бегство Подколесина через окно. Весь Гоголь сделан из таких «шуток». Та­кими же штучками пользовались и другие писатели: Пушкин («Каменный гость»), Тик («Кот в сапогах»), Блок («Балаганчик»). В 60-х годах в pendant к этому появилась пылкая статья критика Анненкова4 — прямо призывав­шая господ драматургов идти учиться в балаган.

Весь балаган полон своеобразными ритуалами, уже за несколько улиц вы видите его плакаты, он пестрит стягами и украшениями — форма здесь все. Точно так же и в театре форма имеет колоссальное значение.

Балаганных дел мастера великолепно знали и понимали театральную форму. В театре commedia dell'arte знали, что без «штучек» театр не инте­ресен.

В Японии для углубления впечатления от действия заставляют статис­тов — в момент напряженных сцен — выносить ковры яркого цвета для то­го, чтобы дразнить публику, как в Испании дразнят быков в corrida'x. В Китае при каждом театре существует особый оркестр, дубасящий в бара­баны и стучащий в гонги. Это все приводит вас в такой раж, что вам кажет­ся, что: «черт возьми, а ведь на сцене все правдоподобно!»

Гоцци для своих fiabae брал вполне знакомые сюжеты из народных ска­зок (точно так же и у Тика: ходит там какой-то кот в сапогах — и уж никто не ошибется, что это такое) — типы выводились тоже общеизвестные — по­этому зрителю не приходилось над этим задумываться и он следил исклю­чительно за сценой, за тем, что на ней происходит. Театр немыслим без шуток, ему свойственных. Театр немыслим, если сценарий не знает этих шуток. Мольер и Шекспир подлинно театральные авторы — потому что они их знали.

В 1913 г. Гордон Крэг основал во Флоренции школу5. Эта школа разде­лена на два отделения. В первом отделении под его непосредственным ру­ководством работают — моделировщики, резчики, рисовальщики, бутафор- щики и т.д. Во втором отделении преподаются: гимнастика, музыка, пение, фехтование, импровизация, грим, декламация, мимика, пластика, танцы. И каждый ученик этой школы для того, чтобы получить диплом, обязан пройти оба отделения. Потому что если актер не может сделать какой-ли­бо бутафорской вещи, — он не сможет держать ее в руках.

В одном романе Киплинга рассказывается, как несколько рыбаков случайно попали на званый обед у миллионера, хозяина рыбных промыс­лов, — но эти рыбаки поразили всех присутствовавших аристократов своим умением обращаться с рыбой, поданной на стол. А это произошло потому, что рыбаки знали строение рыбы — они привыкли держать ее в руках6.

У Глинки в опере «Жизнь за царя» есть вальс, вычеркнутый Направни­ком, потому что между тонкой партитурой вальса и тем, что происходило на сцене, была глубокая пропасть7. Оркестровая партитура — это тот ковёр, на котором стелят актеры свое искусство.

Всегда в театре есть разговор о какой-то вещи, именуемой талантом, — почему об этом так много говорят? Вопрос о таланте и вдохновении дол­жен быть забыт. Если мы будем рассчитывать на талант, то из нас ничего не выйдет; год тому назад американец Бланшар изобрел думающую маши­ну — таким образом, даже здесь вопрос о таланте постепенно отходит на второй план...

Никакого театра импровизаций нет. А если он и есть, то это сплошное жульничество. Импровизация всегда строится на особой схеме. И лучшим импровизатором будет тот, кто лучше знает эту схему...

Нужно заботиться не о таланте. Если он у вас есть — то он и останется. Нам надо непременно говорить о воображении. Воображение есть у каждо­го. Необходимо только научиться его тренировать — поэтому надо знать способы тренировки.

1. Особое чтение особых романов, останавливающихся на интересных театральных моментах. Гофман, По, Достоевский — они окрыляют вообра­жение. «Братья Карамазовы» представляют большое поле, чтобы мыслить образами. Водопад фактов в «Преступлении и наказании» — чисто фантас­тичен. Прочитав такое произведение, надо мысленно повторять всю его mise en scene. Я прочел Киплинга, — и если ко мне теперь придет актер и спросит, как ему играть рыбака, я скажу: наденьте синюю рубаху, боты, шаровары, — но манеры у вас должны быть джентльменские. Почему-то у нас принято играть рыбака с черными руками, точно он копается в какой- то саже.
2. Нужно приучить себя к восприятию всяких родов искусства, прямо не относящихся к сфере театра. Нужно посещать музеи и галереи — для то­го, чтобы приучить глаз к гармонии линий, красок и т.д. Надо приучить глаз чувствовать, что это здание поет, а это ничего не говорит моему серд­цу. Вот почему важны путешествия. К тренированию воображения сюда же присоединяется привычка оценки размещения линий...

Нельзя смотреть на поэзию исключительно как на стремление что-то сказать. «А что там сказано?» — «Ничего там не сказано!» Читайте стихи и наслаждайтесь ритмом из-за размещения ударных и неударных слогов, воспринимайте поэзию не с точки зрения содержания, а с точки зрения формы. И в своей работе мы будем искать совершеннейшую форму, через которую мы можем передать на сцене то или иное произведение.

В следующий раз я уже, так сказать, возьму быка за рога и перейду пря­мо к практическим приемам режиссуры.

**3. Стенографическая запись**

Первую часть сегодняшней лекции я посвящу опять нашему общему вопросу, относящемуся к введению в сценоведение, а во второй части пе­рейду к рассмотрению мастерства, именуемого режиссурой.

Общий вопрос, которого я хочу коснуться, это вот какой.

Театр в своей эволюции находится все время под двумя влияниями, влиянием, во-первых, литературным и, во-вторых, специфигески театральным. Под влиянием этих двух борющихся друг с другом течений всегда изменя­ет свою форму то, что относится к сцене. В первом случае мы видим, что литература властно стремится использовать сцену в своих целях. Здесь это тот театр, о котором пишут публицисты, — театр, который рассматривает­ся как кафедра, удобная для проповедования интересных новых идей. И та­кое отношение к театру создает специальную литературу, которую нельзя назвать литературой театральной, ибо все специфически театральные зада­чи находятся здесь далеко на заднем плане8. Мы не будем вдаваться здесь в детальную оценку того, насколько это литературное направление являет­ся нужным и необходимым в истории театра. В данном случае нам доста­точно установить факт существования этого направления. Мы только кон­статируем здесь существование такого театра, в котором преобладают чис­то литературные задания и тенденции.

В противоположность этому театру существует театр иного рода. В ис­тории театра были и такие эпохи, когда драматурги в своих произведени­ях преследовали не литературные, а специфически сценические задачи. И эти специфически сценические задачи не имеют ничего общего с задача­ми литературными.

В конце XVIII века в Венеции разгорелся известный спор между Голь­дони и Гоцци. Изучить историю этого периода значит изучить столкнове­ние и борьбу (здесь, в области театра) этих двух течений — литературного и собственно театрального. Избегая подробностей, я пока только называю вам эти два имени. Ближе вы познакомитесь с этой борьбой обоих течений, когда будете знакомиться с историей. Я добавлю здесь только следующее.

Гольдони как типический представитель литературного течения мог писать и так и так, помимо литературных пьес у него есть и пьесы специ­ально театральные. Говоря же о Гольдони, я говорю о таких его пьесах, где он больше заботится о развитии литературной тенденции, например, о психологии действующих лиц и прочее, что вообще более уместно в ро­мане или повести, чем на сцене, (у нас в России типическим представите­лем такого течения был Тургенев. Как литератору, автору множества рома­нов и повестей, ему было нетрудно написать и пьесу, излагая то, что он из­лагает в романе, в несколько измененной форме применительно к технике театра. Но все-таки, когда такую пьесу выносят на сцену, мы не можем не констатировать оторванность ее от сцены.) Против Гольдони граф Карло Гоцци говорил так: «Все, что вы пишете не во имя театра, а во имя других тенденций, должно быть изгнано со сцены». И в короткое время Гоцци на­писал целый ряд сцен, которые имели колоссальный успех в Венеции, на­долго вытесняя там то, что исходило от Гольдони.

Вообще я должен вам заявить, что без рассмотрения такого рода отноше­ния между литературной и театральной тенденциями трудно разбираться в театральной проблеме как таковой. Особенно важно сознавать это разли­чие, этот антагонизм указанных двух тенденций, при анализе драматичес­ких произведений. Всякий театральный деятель как таковой должен знать и различать, что в данной пьесе относится к литературе и что к театру.

К чему же сводится в пьесах это специально литературное? В пьесах, которые мы называем литературными, характерно то, что здесь всегда пре­обладают всякого рода тонкости психологии. Поступки людей оценивают­ся здесь больше по их внутренним психологическим мотивам, чем по внеш­ним признакам, доступным непосредственному наблюдению. Пьесы, кото­рые вытекают из литературы, отличаются тем, что действие здесь сводит­ся к простому диалогу. Вместо настоящих действий нам дается ряд разго­воров, [из] которых мы должны заключить о действиях. В отношении же те­атра как такового мы должны заметить, что он требует прежде всего действия. И мы видим, что настоящий театр возник не в недрах литературы. Насто­ящий театр возник в другом месте, он возник в балагане.

Я не буду вам говорить об античном театре, это вы услышите [на лекци­ях] от историка9. Вы увидите, что там были свои особые законы развития, своя особая почва, а именно религиозная. Однако помимо этого и там реша­ющим элементом был элемент гульбищ, элемент ярмарок. И сказанное о про­исхождении настоящего нелитературного театра можно проследить и там.

История театра вся свидетельствует о том, что лучшие, известнейшие драматурги всегда опирались в своих творениях на то, что первоначально было дано в балагане. Взять, например, Мольера. Как писатель он в высшей степени литературен, но как драматический писатель он замечателен имен­но тем, что черпал свои сюжеты из балаганов, ярмарок и тому подобных зрелищ своего времени. Например, своего «Дон Жуана» он не вычитал из книг, не взял он его также из жизни. Сюжет этот мог захватить и завоевать его нигде в другом месте, как в каком-нибудь балагане того времени. Затем Шекспир. Откуда у него такое обилие сюжетов? Опять-таки приходится констатировать, что не из книг черпал он все это. Он мог получить это только от странствующих балаганных актеров. Вся история театра свиде­тельствует о том, что как в зарождении театра, так и в нововведениях его решающую роль сыграл именно балаган. И только твердо установив этот факт, мы поймем разницу между литературной и театральной обработкой пьес. Мы увидим, что обработка литературная больше отправляется от ума, обработка же театральная как таковая идет от сердца, диктуется законами самого театрального искусства.

Все это я говорю не для того, чтобы осуждать литературное направле­ние в театре, наложить запрет на это направление. Может быть, завтра вы захотите поставить здесь на сцене литературное произведение. Поставьте его. Но мне важно то, чтобы вы все-таки знали это различие. Ибо в том слу­чае, если вы будете настоящими мастерами театра, вы всегда станете спа­сать театральную сторону пьесы от литературной стороны ее и во всяком случае не впадете здесь [в] излишества и крайности, свойственные литера­турным пьесам. Литературная пьеса, поставленная режиссером, который сумел вытянуть из пьесы крупицы театральности, спасает пьесу.

Кажется, например, что может быть театральнее Шекспира?! Но были эпохи, [а] именно в Германии, когда Шекспир не имел успеха. Чем это объ­ясняется? Тем, что были не только режиссеры, но и труппы и актеры того времени, [которые] рассматривали творения Шекспира так, как рассматри­вают произведения литературные. Они не смогли найти в творениях Шек­спира присущего им специфически театрального элемента, выявляя на ме­сто его элемент, противоположный театральному — литературный. И это неумение ориентироваться в обеих тенденциях шекспировских творений именно и губило эти творения при появлении их на сцене. Ученые рассуж­дения о «Гамлете», столь характерные для известных периодов, действуют заразительным образом и на актеров. Начитавшись всей этой мудрости, ак­тер начинает так пыжиться и так долго произносить известный монолог «Быть или не быть», что публика не испытывает от этого выступления его ничего, кроме скуки. На этом пути здесь достигли только того, что бук­вально выпотрошили Шекспира, удалили из его произведений действи­тельно сценическое и подчеркнули в них одну только литературу10.

Что касается русского театра, то здесь, кроме указанных двух типичес­ких течений, были еще некоторые другие. А именно, кроме специально ба­лаганного течения были еще [и] примыкающие к нему течения. В свое вре­мя у нас были, например, в большой моде французские водевили, разыгры­вание их на русской сцене оказало на эту последнюю очень большое влия­ние. Ибо были здесь различные трюки, имеющие специфически театраль­ное значение.

Писатели, опирающиеся в своем творчестве на такие свойства фран­цузского водевиля, французского театра, являются поэтому у нас особен­но театральными. Ярким примером такого писателя, усвоившего француз­ские театральные трюки, французские театральные штучки, может слу­жить Гоголь. В «Ревизоре» (в акте, в котором происходит встреча городни­чего с Хлестаковым) есть, например, характерный случай: падение вместе с дверью Бобчинского и Добчинского, которые стояли за нею, подслуши­вая11. Или взять другой пример того же театрального свойства: Подколе- син [в «Женитьбе»], который долго томит вас на сцене своей нерешитель­ностью, в один прекрасный момент выпрыгивает в окно! Можно сказать, что весь Гоголь сделан из таких специальных театральных штучек12.

Точно такими же специально театральными штучками обладает Тик в Германии. Его пьеса «Кот в сапогах» отличается обилием чисто балаган­ных приемов, —■ приемов, которые ни в каком случае не могли быть непо­средственно заимствованы из жизни (ибо здесь таких приемов не встреча­ется). Наконец, у Пушкина «Каменный гость» и другие сценические произ­ведения также изобилуют этими балаганными формами.

По этому поводу Анненков в свое время писал, что пора, наконец, по­нять, что единственная форма, которой можно подправить вкус театра, это балаган. И это было призывом возвращения театра к его первоисточнику, каким является балаган.

Присматриваясь к сущности балагана, увидим, что все здесь происходит как-то особенно чудесно, не как в натуре, в сфере обыкновенной жизни. Например, в балагане костюм играет совсем другую роль, чем та, которую он же играет в обыкновенном театре. Вхождение в балаган обставлено здесь особым ритуалом, особым парадом. И самая внешность балагана, вход в не­го привлекает ваше внимание своим необыкновенным видом.

Здесь перед поднятием занавесей вы услышите пролог. Далее по-особен- ному раздвигается занавес. По-особенному выходят актеры. Костюмы но­сятся здесь не такие и носятся они по-особенному своеобразно. Даже краска, цветистость костюмов играет в балагане совершенно особенную роль. Назна­чение ее —■ как бы опьянять нас. Здесь преобладает, например, красный цвет, кумач, им пользуются в самых трепетных моментах драмы. И все это делает­ся не напрасно, не бесцельно. Балаганные мастера знают, что такое специаль­ная театральная форма. В своих специально театральных целях они подчер­кивают все это особенно, чтобы выявить эти формы в сознании зрителя.

Нужно вам сказать, что без этих специальных театральных форм, без этих театральных шуток, театр как таковой просто перестанет быть любопытным. И это справедливо не только в отношении нашего театра, это справедливо в отношении театра вообще. Где-нибудь в другом месте мы увидим то же самое, что здесь в случае нашего европейского театра. Например, в Японии в некоторые моменты статисты выносят к зрителям какие-то ковры с необычайно яркими цветами. Оказывается, это для того, чтобы дразнить публику в зрительном зале. Делается это здесь так же, как делается в Испании, когда во время боя быков тореадоры дразнят их крас­ной материей. В китайском театре выступает специальный оркестр, назна­чение которого дубасить на барабанах и стучать на гонгах для того, чтобы раздражать вас как зрителя так, чтобы после этого все происходящее на сцене казалось вам естественным и прекрасным, а все самые невероятные чудеса театра считались вами вполне правдоподобными.

К такого рода чисто театральным приемам воздействия на зрителя от­носится и то весьма обычное в театре явление, когда вытаскивают на сцену какую-нибудь всем известную сказку, но разрабатывают ее так, чтобы за­интересовать публику не голым сюжетом, к которому успели привыкнуть, а различного рода театральными фигурами и трюками, различными отсебя­тинами и злободневностями. Захватывая таким образом внимание публи­ки, по-новому заставляют ее смотреть на старое. В русском балагане этот прием как нельзя более характерно выступает на роли Петрушки, который, несмотря на то, что все наперед знают, что это за фигура, все-таки вновь и вновь привлекает внимание публики.

Современный театр начинает делать такие же попытки. Недавно я был в «Буффе» и смотрел оперетку «Нитуш»13. Там есть действие, которое назы­вается [пропуск в тексте]. Какая-то ерунда происходит там на сцене, но все это уснащено всякого рода злободневностями. И взятое вместе, все это вы­ходит там очень любопытно. В современном цирке клоуны, исполняя свои традиционные номера, точно так же возбуждают внимание к ним со сторо­ны публики разного рода отсебятиной, различного рода импровизацией.

Вообще театр как таковой немыслим без шуток. Он немыслим без импро­визации. И если драматург не знает прелести трюков (применяемых, напри­мер, Гоголем), то сцены, создаваемые им, будут не для театра. Такие сцены могут иметь только литературное значение, служа материалом для чтения.

Шекспир, освобожденный от учености, — вот то, чем мы должны руко­водствоваться в театре.

Сделав такой легкий подход, я могу теперь решиться перейти к режис­суре.

Но, приступая к этому, мне хочется еще раз обратить ваше внимание на самих себя. Мне хочется просить вас удержаться от всякого преждевремен­ного специализирования. Вы должны смотреть на театр пока именно так, как я сказал вам в прошлый раз, — стараться смотреть с птигьего полета. Но такой взгляд ваш с птичьего полета не должен быть взглядом поверхно­стным, как ошибочно было сказано в прошлой лекции, — я вижу это по сде­ланной [стенографистом] записи. Я должен внести поправку сюда и ска­зать, что взгляд этот должен быть не поверхностным, а, напротив, он дол­жен быть очень острым и точным. Мы должны изучить предмет со всею глубиною, несмотря на всю стремительность, на желание сделать в два ме­сяца все, что здесь намечено.

Желая удержать вас и далее на этой точке зрения «птичьего полета», я обращаю ваше внимание на то, что такой способ преподавания был уже применен Гордоном Крэгом. Школа разделялась у него на два отделения. В первом отделении работали у него преподаватели различных отраслей театрального мастерства: резчики и прочие техники. Во втором отделении преподавалось: гимнастика, музыка, пение, декламаторское искусство, фех­тование, импровизация, проходилась история театра и театральная архи­тектура. При этом любопытно, что лица, которые обучались в первом отде­лении, — они же являлись учителями во втором, какой-нибудь столяр из первого отделения обучал во втором отделении актера. И т.д.

Киплинг в одном из своих романов описывает, как простые рыбаки, по­павшие на рождественский обед к хозяину крупного океанского парохода, поразили этого негоцианта своей необыкновенной ловкостью при обраще­нии с инструментами, когда подали рыбу. Они так искусно ели рыбу, дела­ли это с такой величавой торжественностью, как какой-нибудь англичанин. Рыбаки эти проявляли здесь так много искусства именно потому, что они владели в совершенстве соответствующим материалом, что они, как никто другой из сидевших за обеденным столом, знали строение рыбы! И вот я говорю теперь, что актер на сцене должен быть в таких же условиях по от­ношению к строению театра, в каких эти рыбаки были по отношению к ры­бе. Он только тогда будет с должным искусством выступать на сцене и цар­ствовать на ней, когда будет в совершенстве знать строение сцены, строение предметов и материалов, из которых состоит сцена.

Вот почему так нужно и так важно, чтобы каждый из вас изучал имен­но все касающееся сцены. Для того чтобы быть хорошим актером, недоста­точно быть только актером, надо быть и хорошим бутафором, хорошим ме­хаником, электротехником и т.д. И со своей стороны, хорошему бутафору недостаточно знать бутафорию, он должен знать и предметы других специ­алистов, — он должен знать театр в его целом и также быть артистом.

Исходя из случая, описанного Киплингом, я буду, например, удивлять­ся, если у китайского бутафора [в работах] не будет легкости бамбука или если на его мастерстве не сказалось влияния материала его творчества — шелка. В зависимости от особенностей этих материалов и конструкция [бу­тафорских] предметов должна быть иная, чем та, которая наблюдается у на­ших бутафоров. Вообще свойство материала не может не сказаться на сце­не. И с этим свойством материала мы должны быть хорошо ознакомлены.

Многим из вас все это может казаться слишком мелким и не стоящим внимания. Но на самом деле это здесь, в театре, великая вещь. И чтобы по­стигнуть ее, вам нужно пройти особый курс театральных материалов. Ведь двигаться по сцене в театральной парче нужно иначе, чем будучи в легкой шелковой одежде. В опере Глинки «Жизнь за царя» есть вальс, который ста­ли зачеркивать именно потому, что здесь в этом отношении, в отношении

, оценки материалов, происходит удивительная профанация. Между тонкой оркестровкой музыки и тем, что в то же время показывается на сцене, на­блюдается ужасающее противоречие, которого нельзя было смотреть и нельзя было терпеть14. Слушая тонкую музыку, нам нужно, чтобы нечто соответствующее ей видел и глаз. Нужно, чтобы, удовлетворяя ухо, мы не нарушали того, что требует глаз. Чтобы не было противоречия между вос­приятиями того и другого органа.

Я глубоко убежден в том, что на этих курсах вы начинаете новую эру театрального искусства. Ибо вы здесь начинаете обучаться театральному искусству по некоторому совершенно новому методу. До сих пор все обу­чались вразброд — каждый художник лишь своему специальному делу. Но впредь не должно быть такой изолированности. Каждому деятелю сце­ны нужно знать всю сцену, ибо только тогда он будет на высоте своего при­звания. И вот когда в вашем лице это станет фактом, тогда театр заживет новой, еще не виданной жизнью.

*Я перейду теперь к* методике режиссуры.

От всякого другого мастерства театральное мастерство обыкновенно от­личают тем, что всегда здесь есть разговор о некотором особом предмете — разговор о таланте! В слесарной мастерской о таланте не говорят. Во вся­ком случае, этими разговорами там никто не интересуется, ибо появись среди тысячи бездарных слесарей один гениальный слесарь, это нисколько не изменило бы слесарного дела, нисколько бы не изменило занятий в сле­сарной мастерской. Откуда же, спрашивается, здесь, в театре, эти разгово­ры, эти заботы о таланте?

Часто приходится слышать суждения такого рода, что здесь, в театре, ничему нельзя научиться, так как все здесь зависит не столько от знания, сколько от таланта. Если есть талант, то будешь актером. А нет таланта, не будешь им, и никакая наука не позволит тебе сделаться им. Так приня­то судить о театральном мастерстве. Но ведь для того, чтобы забивать гвозди в стену, тоже нужно уметь делать это с некоторым талантом. Здесь требуется, например, чтобы гвоздь не загибался. Можно быть уверенным в том, что у абсолютно бездарного и здесь ничего не выходит. Ему не вко­лотить гвоздя. Разницы, по крайней мере принципиальной разницы, здесь нет никакой. Я хотел бы поэтому, чтобы здесь [на курсах] при изучении те­атрального мастерства были забыты эти разговоры о таланте. Ведь талант и необходимость его предполагаются, [это] подразумевается само собой. Приступая же к мастерству как таковому, мы должны сказать себе, что та­лант талантом, но для выучки делу нужно вот то и другое, подразумевая при этом определенные приемы и способы мастерства.

Недавно один американец [Бланшар] изобрел любопытный аппарат — машину для мышления! А это показывает, что даже здесь, в отношении ра­боты мозга, талант отступает на некоторый задний план. Я прочту вам со­ответствующую газетную вырезку. Итак, данное изобретение есть не что иное, как калейдоскоп наводящих слов, слов, способных побудить вообра­жение к созданию несложных фабул. Нечто совершенно аналогичное хочу я сказать вам в отношении театра.

Театра импровизации нет. Он существует, но это простое жульничество. А то, что действительно существует на сцене, — это специальные схемы, спе­циальные трюки. Замечательным импровизатором будет здесь, в области те­атра [тот], кто знает большое число комбинаций этих специальных схем и трюков. Ибо по этим раз намеченным контурам происходит здесь все.

Итальянские труппы имели в своем распоряжении concetto15, по кото­рым актеры импровизировали и в которых своеобразные нити интриги да­вали актерам тысячу возможностей, способных позабавить публику. О ма­шине мышления я заговорил потому, что она открывает нам секреты подоб­ных схем. Я хочу подчеркнуть теперь, что дело сводится здесь только и ис­ключительно к определенным комбинациям, дающим толчок мышлению.

Тот, кто посвятил себя искусству, заметит, что у него скоро появляется привычка очень рассеянно читать чужие произведения. Первая страница чи­тается обыкновенно весьма внимательно, но далее на второй, на третьей и четвертой странице наблюдается наводнение воображения собственными образами, которые отвлекают внимание. В результате часто бывает так, что приходится прекратить чтение чужого произведения уже на какой-нибудь пятой странице для того, чтобы писать собственное сочинение. Художест­венно мыслящий читатель получил здесь ряд толчков, наводящих его на соб­ственное творчество. Поэтому в данном случае не о таланте вам приходится заботиться — он, если у вас есть, у вас же и останется — вам необходимо за­ботиться о фантазии. Вот об этом мы должны говорить и говорить много.

О технике режиссуры, о мастерстве как таковом мы можем говорить зна­чительно короче, в каких-нибудь двух словах. Но кроме техники есть в этом деле элемент согинительства, и именно этот момент является здесь решаю­щим. Говоря о сочинительстве, говорим о воображении. Мы говорим здесь не о таланте, а о том, что такое воображение и как его нужно тренировать. Я убежден, что у каждого из вас есть воображение, так же как я убежден, что каждый из вас обладает некоторой музыкальностью, что у каждого из вас душа поет. Придумать шутку, сочинить некоторую выдумку — это состав­ляет уже проявление вашей изобретательности, вашей способности вообра­жать. И именно эту способность, эту силу воображать, а не талант, надо в себе развивать, всячески его тренировать и культивировать.

Тренировка воображения сводится к тому же, к чему сводится сочини­тельство в случае применения машины мышления. Просто мы должны на­учиться здесь свободно комбинировать те элементы, к которым сводится на­ше воображение. А как помочь этой тренировке, это я скажу вам здесь по опыту. Я рекомендую вам здесь, во-первых, особое чтение особых ролей16, тех, которые особенно останавливаются на элементе театральном. Это, на­пример, работы фантаста Гофмана, Эдгара По и Достоевского. Ибо эти и по­добные произведения дают возможность делать воображение крылатым.

Возьмите, например, «Преступление и наказание». Намеренно оставь­те в стороне, что относится к литературе или может заинтересовать ка­кое-нибудь философское общество. Выделите себе из этого произведения только все то, что относится к мышлению не идеями, а образами, что от­носится к искусству и способно заставить вас и самих строить ваш фанта­стический мир. С первого взгляда кажется, например, что в поведении Раскольникова все реально. Так все здесь подробно и детально представ­лено автором.

Но когда вы отрешитесь от всех этих подробностей, когда вы их забу­дете и представите себе всю картину, созданную автором в целом, то вы увидите, что в общем и в конце концов все нагромождение фактов все-та- ки совершенно не похоже на действительность. Вы увидите тогда, что это здесь не просто описание некоторого уголовного дела, что здесь перед ва­ми имеется некоторое чудо, некоторый продукт воображения, который за­ставляет волноваться по-особенному.

Прочитавши такое произведение и стараясь восстановить его в вашем воображении, вы не должны повторять мыслей автора так и в таком поряд­ке, как они изложены. Ибо дело здесь не в подробном восстановлении де­талей. Дело здесь в том, чтобы, забыв все подробности, стараться предста­вить себе общее расположение и течение действия, то, что называется mise en scene. Надо стараться представить себе лишь общее расположение сцен, инсценировку всего сценического материала. И нужно приучить себя ясно представлять себе это расположение, выхватывая из изложения только са­мое интересное, только самое существенное лично для вас.

Я, например, читал Киплинга. Все забыл. Но запомнил одно чрезвычай­но важное для меня обстоятельство — то, как рыбаки изящно, по-королев­ски ели рыбу. И я теперь всегда нахожусь под влиянием этой сто двадца­той страницы некоторого рассказа! Как кто будет эксплуатировать литера­турное произведение для своих режиссерских надобностей — это дело лич­ного усмотрения, у всех это выйдет по-разному. В воображении одного ос­тается одно, в воображении другого — другое. Каждый должен работать здесь свободно и строго индивидуально. Каждый должен работать здесь только для себя.

Кроме этого режиссеру нужно приучить себя к восприятию всякого ис­кусства, хотя бы и не имеющего непосредственного отношения к театру. Нужно приучить себя к посещению музеев без всякой предвзятой мысли, без всякого определенного намерения приложить виденное к делу — в дан­ном случае к театру. А просто нужно делать это для того, чтобы набраться художественных впечатлений и чтобы научить глаз примечать гармонию линий и красок. Я уже сказал, что во всех искусствах мы имеем дело с орга­низацией материальных элементов. Посещение музеев, площадей, чужих стран, замечательных городов, например, Венеции и т.д., принесет вам ог­ромную пользу в том отношении, что глаз ваш невольно наметается здесь на понимание того, что уходит от вашего внимания при обыденной обста­новке, живя в одном месте. Таким образом, вы легко открываете для себя новые области искусства, — вы начнете, например, понимать прелесть про­изведений архитектуры. Останавливая ваш взор свободно и самостоятель­но, без всяких бедекеров, без всякой чужой указки на предметах искусства, вы просто-напросто отличаете, что вот это здание поет, а это вот ничего не говорит моему глазу, моему воображению.

Если бы какую-нибудь маленькую девочку захотели научить музыке, на­вязывая ей с самого начала ноты, написанные на пяти линейках при помощи сложных непонятных знаков со всеми относящимися к ним подробностями, то этим мы просто сбили бы с толку эту девочку. Для того чтобы действи­тельно познакомить ее с музыкой, ей достаточно дать в руки инструмент. Пусть она нажмет первый попавшийся ей клавиш. Далее ее уже потянет иг­рать все больше. И в данном случае нужно, чтобы вы также совершенно сво­бодно и непринужденно отдались этой естественной тяге к изучению ис­кусства.

Живя в Петербурге, большинство Петербурга обыкновенно не знает. Это потому, что мы все слишком привыкли к нему. К тому же мы все чрез­вычайно торопимся. Ходим мимо зданий, занятые чем угодно, только не интересом к искусству. Между тем если вы приучите себя останавливаться и просто свободно смотреть на то, что вам представляется, то с вами про­изойдет то же, что происходит с девочкой, когда она впервые ударит на клавишу рояля: вы увидите и испытаете то новое и чудесное в искусстве, чего раньше никогда не замечали.

Все это будет содействовать и способствовать тренированию вашего воображения. Поступая так, вы само собой придете к пониманию и оценке художественной формы. Вы получите то, чего не получите ни из какой книги. Вы, например, постигнете, что такое красочное пятно. Вам станет доступна та своеобразная музыка, которую вызывает в нашем воображении красочное пятно, и вы поймете, для чего все это нужно нам.

Люди, невежественные в поэзии, спрашивают обыкновенно: что в сти­хотворении сказано? Ничего в нем не сказано! Ибо стихотворение просто существует так, как оно существует без отношения к своему содержанию, в силу присущей ему художественной формы.

Также и с театром. В пьесе, которая идет в театре, ничего не сказано, так как театр служит не для выражения тех или иных мыслей, которые с та­ким же успехом могли бы быть выражены словами. У театра, у сцены име­ются свои особые цели, свои особые задачи, и все, что мы видим здесь, сво­дится к особому чередованию, особому ритму, который производит в на­шей душе особую музыку, доступную лишь тому, кто испытал ее непосред­ственно. Можно наслаждаться красотою стихотворения, не понимая его со­держания, его словесного смысла, вникая лишь во внешнюю форму его, прислушиваясь к соответствующим звукам и интонациям.

Современные футуристы стали понимать это. Они стали понимать, что не с точки зрения содержания, а именно с точки зрения формы следует рас­сматривать стихи. Они стали понимать, что взятые сами по себе стихи яв­ляются одинаково прекрасными, написаны ли они на нашем родном языке или на каком-нибудь чужом языке, которого мы не понимаем.

ЛЕКЦИЯ № 3. СТАРИННЫЕ СЦЕНЫ

1 июля 1918 г.

**1. Подготовительные записи**

Сцена будущего театра возьмет от прежних времен и прелесть прими­тивных строений и некоторые элементы сложнейших театральных соору­жений.

Простые сцены. Античные театры. Глобус-театр. Испанский уличный театр. Японский. Китайский.

Сложные сцены. XVIII в.

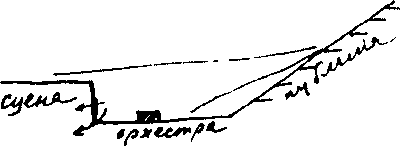
Авансцена, просцениум.

**2. Конспект слушателя**

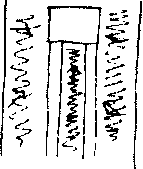
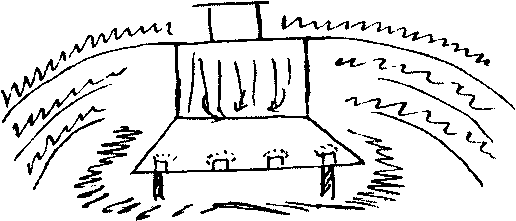
В уверенности, что будущие театры возьмут от старинных сцен преле­сти их примитивности, я бы хотел рассказать вам о старинных сценах.

Их основной признак — это театральная условность. Она воспринима­лась как особая прелесть и особое достоинство театра — ею дорожили и ее любили. Моя лекция будет очень коротка и представит только первое зна­комство со старинными сценами. О многих важных изменениях, вариациях и т.д. вы узнаете в подробностях у лектора по истории театра.

Начнем с античного театра (с эллинского). Вот его разрез:



Затем, минуя римскую и староитальянскую сцены (о них мы будем го­ворить подробно впоследствии), я попрошу мысленно перенестись вас в английский театр конца XVI и начала XVII века:



В старояпонском театре на сцене постоянно находились особые помощ­ники, не только ставившие боковые пратикабли, но и вслух подсказывав­шие роли артистам. Если на сцене изображалась ночь, то есть тушился свет, то такой помощник помещался у ног актера и освещал его лицо фонариком. Если на сцене кого-нибудь убивали, то помощники набрасывали на убито­го черный плащ и под прикрытием этого плаща убитый актер убегал.

Перед произнесением какого-нибудь знаменитого монолога не счита­лось зазорным со стороны актера прервать свою игру и попросить себе ча­шечку чая. Он выпивал чай — и затем продолжал играть дальше.

Кроме этого нам следует познакомиться и с передвижными сценами. Они были распространены всюду. Это были платформы, поставленные на колеса. Обыкновенно спектакли давались у подножия холма — на котором размещалась публика. Часто такая платформа устраивалась на площадях — тогда ее подымали еще выше. Например, известно, что в Испании XIV — XV вв. были случаи, когда платформу с игравшими на ней актерами во­семь — двенадцать человек держали на своих плечах.

Старояпонские и старокитайские театры (вид сверху):

Декорации во всех этих театрах были очень примитивны. Древнегрече­ский театр иногда открывал заднюю стену с видом на следовавшую за теа­тром местность. На староанглийской сцене декорации отсутствовали. Японская сцена обходилась главным образом пратикаблями.

Занавеса ни в античном, ни в староанглийском театрах не было. В ста­рояпонском был шелковый или циновковый — невысокий, раздвигавшийся на обе стороны.

Кончаю свою лекцию уверенностью, что будущий театр воспользуется богатым наследством старинного театра.

Примегания и дополнения. В японском театре существовал своего рода конферансье, который, поместившись на мостках, объяснял зрителям зна­чение происходивших сцен. Сбоку, на самом краешке сцены помещался иногда театральный помощник. Когда надо было изобразить приближаю­щиеся шаги какого-нибудь лица — он стучал особыми деревяшками по по­лу. В его заведывании находилась также и бабочка, если она была нужна по ходу действия, прикрепленная к удочке.

**3. Стенографическая запись**

Сцены современного театра обыкновенно отличаются большой сложно­стью. Но современный театр возник из старинного театра, сцены же этого последнего, наоборот, обладали прелестью примитива. Имея это в виду, я хотел, чтобы, осматривая современные сцены вроде Мариинского театра, где мы были сегодня, вы не принимали эту усложненную сцену за какое-то достижение веков1. Я хотел бы, чтобы вы приписали бы ему, самое большее, значение некоторого исторического этапа. С этой целью я хочу обратить ваше внимание на построение примитивной сцены, существовавшей до по­явления этой современной усложненной сцены. При этом я не буду оста­навливаться ни на каких излишних подробностях, а лишь нарисую вам со­ответствующее явление в общих чертах.

Я перенесу здесь взгляд ваш из одной страны в другую для того, чтобы подчеркнуть вам те величайшие упрощенности, которые здесь когда-то су­ществовали. Существование их имело, конечно, различные причины. Ино­гда они соответствовали упрощенности самой культуры, иногда же к ним стремились сознательно как к некоторой цели.

Возьмем античный театр. Разрез его представляется в схематическом виде так:



Возвышенная площадка, некоторое углубление и гора. Сцена, на которой действовали актеры, на возвышении. В углублении, называемом орхестра, помещались хоры. Зрители же занимали места на го­ре для того, чтобы каждый из них мог ясно видеть как то, что происходило

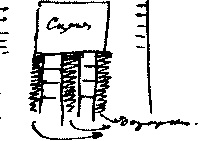
на сцене, так и то, что происходило на орхестре. Я не буду останавливать­ся на разновидностях этой схемы. Например, на расположении выходов. Все это не имеет пока значения. Я перейду к другому театру.

Во время Шекспира в английском театре сцена была устроена таким об­разом. Беру в плане:



Это площадка, приподнятая над землей. Здесь происходят представления актеров. Зрители сидят здесь как в цирке. Так устроен был знаменитый Гло- бус-театр. Театр этот совмещал в себе и то, что в античном театре называлось сценой и орхестрой (ибо часть текста [в античном театре] произносилась ак­терами, а часть хором, который в то же время вел хороводы; в игре различа­лись, таким образом, два чередующихся элемента: строфа и антистрофа). Кроме того здесь выступали и шуты. Они как бы перебрасывали мост между действиями актеров и публикой. Но на этом не стоит пока останавливаться.

Забудем теперь сходство между античным театром и этим старинным английским театром. Посмотрим, какое устройство имел старинный театр в Японии и Китае (я беру опять только типические сцены):



Если смотреть сверху, то видно, что от сцены идут дорожки. Две по бо­кам, а одна посередине. Клетки — это ложи, в которых сидят зрители. При­чем сидят они здесь как бы в яме, в то время как сцена находится на одном уровне с землей. С обоих боков публика располагается так же, как в старин­ном английском театре. Что касается декораций, то они здесь просто выно­сятся на сцену, но не падают сверху. Дорожки, заштрихованные на черте­же, это места, по которым актеры ходят. Такие же дорожки, или тротуары, бывали иногда также и сбоку.

Сравнивая теперь все эти старинные театры — античный, английский, японский и китайский — видим, что у каждого из них имеются свои осо­бенности, свои детали, но принцип у них все один и тот же. Например, все эти сцены со всех сторон открытые, — сцены, к которым можно подойти не только спереди, но и с боков. Как в японском театре, так и в античном театре декораций, в сущности, нет никаких. Декорации рассчитаны здесь только на то, что можно поместить сзади. Разделение театра на сцену, ку­лисы и тому подобные разделения, — все это возникло позднее.

К примитивным театрам можно отнести еще те театры, которые пере­двигались, переезжали с места на место. С ними также нужно считаться, ибо это были как раз те театры, в отношении устройства которых приходи­лось особенно стремиться к упрощениям. Переезжать с места на место бы­ло удобно, очевидно, только очень несложному театру. Естественно, осно­ванием передвижного театра является обыкновенная телега. На телеге уст­раивалась площадка, на которой выступали сначала один человек, а потом и несколько. Приехав куда-нибудь, телега обыкновенно останавливалась на возвышенном месте. Бывало и так, что площадку где-нибудь поднимали. Есть, например, случай, когда сценическую площадку держали восемь че­ловек на своих руках. Бывало и так, что выкатывались бочки, на них раскла­дывали доски, составлявшие сцену. Обыкновенно на задней, противопо­ложной стороне сцены ставили фон, на котором отчетливее выделялись фи­гуры актеров. А за фоном устраивалось место для переодевания. И т.д.

В Китае все эти театры строились по типу наших ярмарочных сцен. Поднимали на площади шест, на нем укрепляли балдахин, под которым за­тем и устраивалась сцена.

Самое главное, что нужно отметить здесь, это то, что на старинной сце­не нельзя отличить сцены от современной нам авансцены. Дело в том, что на примитивной сцене авансцена была главным местом игры. Ибо здесь не считалось грехом делать всю вспомогательную работу при публике. В ки­тайском и японском театре служителям и убиралыцикам позволялось прий­ти на сцену во время действия, например, для того, чтобы тушить свечу, освещать лицо актера во время чтения важного монолога и т.д. Во время па­уз актрисы нередко пьют здесь же при публике чай, подкрепляя себя таким образом раньше, чем приступить к монологу. Вообще все передышки дела­ются здесь актерами открыто на глазах у публики. Если, например, актер, действующий на сцене, изображает мертвого, то чтобы убрать его со сце­ны, приходят служители, накладывают на «мертвое» тело плащ и уходят вместе с прикрытым таким образом мертвецом... Все это принимается здесь как вполне допустимое и законное2.

По существу дела, мы и в современном театре присутствуем при такой же вспомогательной работе. Мы видим, например, что во время перерыва происходит на сцене работа, и [не] придаем этой работе никакого значения, не включаем ее [в] течение самой пьесы. Мы понимаем, что работа [эта] вспомогательная, не относящаяся к самому представлению.

Но тот театр, который вы осматривали сегодня, театр современный, за­прещает все такого рода условности. Ибо во время игры вторжение всего, не относящегося к течению пьесы, испытывается здесь нами как помеха. И какое-нибудь малейшее нарушение получает здесь значение нежелатель­ного инцидента, способного испортить впечатление. Зависит это от того, что изменился взгляд на театр. Условность примитивного театра следует приписать именно этому, а не тому, что техника в то время была очень не­совершенна. В то время просто любили эти условности театра и терпели их. В современном театре господствует другой, противоположный взгляд. Театр этот поставил себе целью приблизиться к действительности и в со­ответствии с этим стремлением всякое отклонение от действительности считается грехом, недопустимым нарушением игры.

В заключение несколько слов о театральных занавесах.

В античном театре занавесов не было. Также не было их и в Глобус-те­атре. Но в японском и китайском театре занавесы были позади и впереди сцены. Занавесы висели здесь на особых проволоках, отодвигаемых вбок. Отводили занавес просто рукою. При этом задний занавес был такой, что служил фоном для действия. Были занавесы и другого значения. Иногда они ходили по проволоке, а иногда поднимались и опускались, вроде соло­менных штор. Висели занавесы, вроде декораций, и сбоку.

В японском театре по дорожкам обыкновенно выходили актеры, произ­нося объяснительный текст. Это наподобие хора в античном театре, кото­рый делал то же.

Из этого обзора вы видите, что помимо современного чрезвычайно ус­ложненного театра существует возможность другого театра, отличающего­ся чрезвычайной упрощенностью.

Эволюция же театра в будущем должна устремиться в сторону не ус­ложнения, а упрощения. Утверждаю это по крайней мере я. Будущий театр должен возвратиться к примитиву. Усложнение должно уступить здесь ме­сто упрощению.

Ввиду этого нельзя не сосредоточить нашего внимания на старинном театре, являющемся образцом упрощенности, образцом примитивности. Стремясь к упрощению, нам придется руководствоваться старинным теат­ром. Ибо только в этом направлении приходится искать возможностей усо­вершенствования театра.

ЛЕКЦИЯ №4. РАБОТА РЕЖИССЕРА. МЕТОДИКА РЕЖИССУРЫ

3 июля 1918 г.

1. Подготовительные записи Mise en scene, геометризация.

Натурализм и условность (археологические постановки], по материа­лам иконописи и проч.). У японцев нет живых зверей на сцене.

Перевоплощение. Игра. Движения, гримасы, кривляния, позы марио­неткам считаются идеалом хорошего лицедейства в Японии. Пантомима как тренировка. Не разговаривать, но много говорить; не говорить, а про­износить.

Что такое режиссер-мастер. [Процитировать] из документа Ц.М.С.П. [Цеха мастеров сценических постановок], см. [пункты] 1, 2, 6.

«Конфликт» на сцене (как рассказал [П.ф.] Шарову).

Монтировка как ключ к пониманию произведения. Предметы.

Не сразу приступать к работе. Перерывы для обдумывания.

1) Не по написанному манускрипту ставить (в голове); 2) рефлективная запись (не могут быть напечатаны вследствие господства в них действия).

Костюмы на репетициях [нрзб.].

**2. Стенографическая запись**

Для того чтобы быстрее передать вам, что такое работа мастера сцениге- ских постановок, я прочту вам определение, которое сделал Цех мастеров сценических постановок.

Цех этот образовался очень недавно. До сих пор не удалось еще осуще­ствить съезда деятелей по режиссуре, разбросанных по различным уголкам России, но в Москве было в прошлом году частное совещание и подобное же совещание происходило затем и в Петербурге. Действовавшая здесь иници­ативная группа разрабатывала различные вопросы, касающиеся режиссер­ской деятельности. Между прочим, группа эта останавливалась довольно долго на вопросе об авторском праве мастеров сценических постановок1.

Цех этот назвал режиссеров — мастеров сценических постановок — со­чинителями сценических композиций. Деятельность режиссера объединя­ет здесь деятельность всех творцов сцены: актеров, драматурга, художни­ка-декоратора и пр. для воплощения единой художественной идеи.

В моих предыдущих лекциях я уже сказал, что деятельность режиссера происходит рука об руку с деятельностью художника-декоратора, с кото­рым он сговаривается. Но теперь я умышленно отстраняю роль этого по­следнего и рассматриваю деятельность режиссера в собственном смысле слова.

Я делаю это здесь особенно потому, что в деятельности режиссера есть еще нечто такое, что предшествует приходу художника. Это нечто состав­ляет здесь собственную организаторскую работу режиссера. Он должен выработать план, объединяющий работу всех без исключения деятелей сцены. Он должен выработать те условия, при которых координировалась бы деятельность всех элементов сцены. Именно в этой объединяющей ра­боте заключается творчество режиссера как такового.

Режиссер избирает себе ближайшего своего сотрудника, художника-де- коратора не иначе, как руководствуясь своей творческой идеей. Так же приглашает он и композитора, способного воплотить музыкальную сторо­ну разрабатываемой им пьесы.

Дело в том, что говоря о работе режиссера в период, предшествующий сговору его с художником, мне приходится сказать, что режиссер и худож­ник-декоратор не выступают в своем содружестве просто по-семейному. Они не потому работают вместе, что находятся в дружбе. Нет! По самой задаче своей режиссер может избрать себе в сотрудники только такого ху- дожника-декоратора, который по особенностям своего таланта подходит к его художественному замыслу. Поэтому очень может случиться, что, ме­няя свои темы, режиссеру придется менять и своих сотрудников в лице ху­дожников-декораторов и делать это именно столько раз, сколько раз меня­ются его замыслы.

Может, конечно, случиться и так, что режиссер проведет ряд постано­вок, не меняя своего сотрудника-художника, — это зависит от способности этого художника применяться к задачам этого режиссера.

Далее, режиссер предписывает актерам мелодию их речи, намечает так­ты, паузы. Вообще, он устанавливает весь строй спектакля, его акцентиров­ку. Отмечает, где должны быть повышенности, где заглушенности.

Все это составляет сущность работы режиссера.

Режиссер излагает другим деятелям сцены трактовку пьесы так, как он ее понимает. Рассматривает ее с точки зрения литературы, стиля и т.д. И вся эта работа по трактовке пьесы составляет то, что называется экспо­зицией пьесы.

Выступая перед аудиторией своих сотрудников по спектаклю, режис­сер передает этой аудитории свое понимание пьесы, излагает ей своего ро­да введение в пьесу. Режиссер может записать эту свою работу. И тогда это называется режиссерским экземпляром. В режиссерском экземпляре заклю­чаются ремарки режиссера, сделанные в согласии с автором, но творчески самостоятельно. Ибо пьеса данного автора является здесь для режиссера, собственно, только мотивом. И дело режиссера развивать те немногочис­ленные ремарки, которые даны автором. Его задачей является внести сюда все отсутствующие ремарки. Имеющиеся же намеки он развивает, детали­зирует, распространяет.

Помимо же ремарок, так или иначе указанных автором, режиссер впра­ве внести какие угодно новые ремарки, которые являются результатом над­стройки, возведенной над пьесой самим режиссером, — все то, что вызыва­ется той или иной трактовкой пьесы со стороны режиссера. Ибо в этом от­ношении он пользуется здесь полной свободой творчества.

Режиссер может набросать свою работу также при помощи ряда черте­жей и рисунков. Но рисунки и чертежи эти будут резко отличаться от то­го, что дает художник, когда перерабатывает их. Ибо режиссер дает только планировку схем, эскизы, предварительные наброски, подобно тем, кото­рые делают художники перед сложными композициями. Это эскизы, под­готовляющие к картине, подобные тем, которые вы видели в музеях, где они как творческий материал обыкновенно выставляются рядом с соответ­ствующей законченной работой.

Режиссер является здесь, в сфере постановки, таким же автором, каким является драматург в своей сфере — в сфере сочинения фабулы. Режиссер истолковывает и разрабатывает данную пьесу с театральной точки зрения.

Драматург всегда сидит как бы между сценой и литературой. Местами он забывает, что пишет не для читателей, а для театра. И, забывая это, он часто увлекается литературой. Например, вместо двадцатиминутного мо­нолога он пишет более длинный, тридцатипятиминутный, увлекаясь здесь каким-нибудь описанием. И это обстоятельство, это вечное качание драма­турга между литературой и театром делает его произведение двойствен­ным. Задачей режиссера является здесь исправление пьесы в смысле выяв­ления в ней именно элемента театрального.

Режиссер является таким образом вольным переводгиком книжного текста на живой язык сценического рассказа.

Далее, режиссер берет на себя ответственность за распределение ролей. Он распределяет актеров по имеющимся ролям. Актер — это самый значи­тельный элемент спектакля. Притом это единственный элемент, который от спектакля до спектакля эволюционирует в театре. Ибо он постоянно, от од­ного спектакля до другого изменяет свою работу, сочиняет ее вновь. И де­лая это, он может углубить свою роль, усовершенствовать свою работу. Но он может ее также и испортить. Поэтому при избрании актера на дан­ную роль нужно быть очень осмотрительным. Здесь нужно найти для каж­дой роли именно подходящее лицо, то, которое понимало бы идею данной роли в надлежащем смысле. И это также является здесь задачей режиссера.

Кроме настоящего режиссера выступает в театре еще так называемый режиссер-копиист. Этот режиссер-копиист исполняет готовые сценические композиции. И такой режиссер считается мастером только условно. Он не ведет своей работы самостоятельно, а, покупая готовый режиссерский эк­земпляр, просто повторяет его. Деятельность его не содержит в себе ниче­го творческого.

И так как вполне точно записанных экземпляров почти нет и, во всяком случае, их очень мало, потому что не придумано надлежащего способа обозна- гения про-странственно-временных отношений сцены, того, что мы вообще называем здесь словами mise en scene, то такой режиссер-копиист может только в таком случае донести до зрителей замысел режиссера-автора, ког­да обладает способностью угадывать его замыслы в отношении планировки, стиля, пауз и других условий постановки. В противном случае, действуя только по шаблону, он легко может испортить работу первого режиссера- сочинителя. Режиссер-копиист работает хорошо только в том случае, когда имеется налицо подробный режиссерский экземпляр. Режиссер-копиист обыкновенно начинает с того, что сидит на представлении и делает отмет­ки. И большинство наших режиссеров являются именно такими копииста­ми. Настоящих режиссеров, режиссеров-авторов, у нас очень немного.

Режиссеры-копиисты принимаются в цех режиссеров-мастеров сцены лишь условно. На них смотрят здесь как на зло, с которым приходится бо­роться и которое, в лучшем случае, можно лишь терпеть. Если режиссер- мастер изучает технику сцены для того, чтобы сочинять свое, то режиссе- ры-копиисты знакомятся с нею только для того, чтобы работать по готово­му. В большинстве случаев это люди, бедные фантазией. Это люди, у кото­рых нет собственного воображения. Они могут работать только под чужим руководством. Будучи же предоставлены сами себе, они могут принести большой вред делу, за которое они взялись. Беря, например, какой-нибудь трюк, понравившийся им на сцене, они внедряют этот трюк в другие сце­ны, где он является неуместным, создавая таким образом безвкусицы и бес­смыслицы в высшей степени вредные для театрального дела.

Например, некоторые мои замыслы, будучи перенесены таким образом на различные маленькие сцены, где не заботились о связи данной постанов­ки с архитектурой театра и т.д., просто были испорчены. Особенно не по­везло в этом отношении знаменитому английскому режиссеру Гордону Крэгу. Некоторые из изобретений этого режиссера, будучи перенесены на русскую сцену, подвергались здесь такому искажению, что не имели ниче­го общего с постановками самого Гордона Крэга. Между тем театральная критика, осуждая эти постановки, возлагала всю вину на автора...

Кроме такого режиссера-копииста есть еще в театрах так называемый огередной режиссер. В качестве очередного режиссера обыкновенно выступа­ют первые актеры, заменяющие режиссера. И их, пока они не проявили се­бя в самостоятельном творчестве, тоже нельзя считать режиссерами-масте­рами. Очередной режиссер обыкновенно выступает в экстраординарном случае, например, когда настоящий режиссер, работающий в театре, забо­лел. Тогда выходит, чтобы выручить труппу, опытный актер. Ссылаясь на то, что он знает данную постановку, потому что много раз играл здесь, он становится режиссером.

В старинном театре роль режиссера обыкновенно играл один из акте­ров. Так, например, Мольер был не только драматургом и не только одним из главных актеров, но и режиссером. Лопе де Руеда тоже был актером и ре­жиссером одновременно. Он придумывал различные аксессуары сцены, со­чинял также пьесы и т.д. В XVI и XVII веках в Италии тоже было так. Странствующие труппы состояли тогда из восьми, максимум двенадцати человек. И здесь главный исполнитель, ведший основную тему, также яв­лялся и режиссером. Но здесь это более чем понятно. Ибо актер, ведущий такой театр, является импровизатором, который придумывает весь спек­такль, то есть выполняет именно то, что мы называем работой режиссера — мастера сцены. Очевидно, что очередной режиссер в современном смысле с таким актером ничего общего не имеет. Ибо здесь, у очередного режиссе­ра, нет никакого момента импровизации. Выполняет он здесь чужое произ­ведение, а не свое собственное, как в том случае. Знание режиссерского де­ла сводится здесь только к тому, что он неоднократно видел эту сцену в по­становке другого режиссера и играл в этой постановке сам в качестве акте­ра. И, следовательно, для того, чтобы признать такого очередного режиссе­ра настоящим режиссером-мастером, нужно, чтобы он прошел здесь в обла­сти режиссуры некоторый самостоятельный курс, некоторый стаж.

Теперь остается сказать несколько слов о совмещении в одном лице ре- жиссера-мастера, администратора и предпринимателя. Если Шекспир был представителем особого товарищества актеров, то он не был предпринима­телем в качестве эксплуататора театра. Притом же он был автором пьесы и учителем сцены. Вообще же нет никакой опасности для дела в том, если ре­жиссер — мастер сцены — совмещает в себе и предпринимателя. Таким ре­жиссером был, например, Мольер. Но, конечно, когда появляется в деле эле­мент эксплуатации, то к этому нужно относиться с некоторым подозрением.

Кроме обыкновенного режиссера различают еще режиссера-админист­ратора. Это обыкновенно то, что называют инспектором сцены. Такой ин­спектор сцены руководит сценой только в смысле ее организации — в смыс­ле чисто административном, наблюдая за внешним порядком и т.д.

Режиссером-администратором является в несколько другом смысле еще помощник режиссера. Имея в своих руках экземпляр с пометами режиссе­ра, такой помощник режиссера является весьма важным лицом. Он может легко повредить театру, если не будет подлинным режиссером. Помощник режиссера, правящий режиссурой, должен быть абсолютно освобожден от всякой другой административной деятельности. Такой помощник есть, собственно говоря, дирижер. Ход спектакля определяется не только тем, что делается на сцене, но и тем, что делается за кулисами. Ибо если в теат­ре все должно быть рассчитано по условиям пространства и времени, то не безразлично, в какое время выходят из-за кулис партнеры. Выпускает же их на сцену помощник режиссера. Поэтому, если помощник режиссера не по­нимает ритма пьесы, то он легко может опрокинуть все то, что делается на сцене. Я на себе испытал ряд провалов, виновниками которых были помощ­ники, которые не схватывали замысла и темпа моих сочинений.

До сих пор я говорил о механической стороне работы режиссера. Те­перь дальше я буду говорить также о механической стороне работы режис­сера совместно с художником-декоратором. Чтобы говорить деловито, я сразу переведу вопрос в плоскость спора об авторском праве режиссера — из выяснения этого вопроса выяснится до известной степени роль режис­сера и отношение его к художнику-декоратору.

По вопросу об авторском праве режиссера составились два мнения. Оба они разработаны у немецких авторов. По первому из них, мнению Дерн- бурга, режиссер как автор имеет право на то, что относится к определению mise en scene. По второму мнению, поддержанному Колером, авторское право режиссера на свое произведение отвергается вообще. Ибо названный автор не находит здесь никакого творчества, считая все то, что дает режис­сер, просто заимствованием из натуры.

Прошлым летом мне приходилось выступать с изложением этих двух противоположных мнений на съезде режиссеров. Присутствовавшие там, в большинстве представители левого течения в режиссерском искусстве, ре­шительно запротестовали против второго мнения — мнения Колера, находя, что это мнение основано на недоразумении, именно на предположении, что театральные постановки могут быть [только] натуралистического характера.

Действительно, в отношении типических натуралистических постано­вок нет и не может быть творчества в настоящем смысле этого слова. Ибо это здесь только простое копирование натуры и перенесение ее на сцену. Творчества как такового здесь нет. Но левые художники доказывали нео­провержимо, что задачи театра не ограничиваются натуралистическими постановками и что вне натуралистических постановок театр нуждается в некотором специфическом, которое есть творчество режиссера как сочи­нителя представления. И за этим творчеством они признали авторское пра­во, право на защиту соответствующего творения перед законом.

При ближайшем определении этого права возник, однако, вопрос: как разобраться в том, что в случае защиты авторского права на театральную постановку относится к творчеству режиссера и что к творчеству декора- тора-художника? Очень мудрое отношение к этому вопросу проявил быв­ший министр юстиции. Он предложил расчленить этот вопрос на два мо­мента, признавая, что, во-первых, существует право на эскиз декорации, а во-вторых — право на художественную постановку, создаваемую по это­му эскизу. Иначе говоря, было предложено различить право режиссера на эскиз и право художника-декоратора на выполнение его.

При этом вопрос о праве на эскиз был расчленен таким образом, что различалось еще особое право на эскиз распланировки, того, что мы назы­ваем mise en scene. Было указано на то, что в этом mise en scene есть эле­мент, соприкасающийся с пантомимой и хореографией, которые также рас­сматриваются как объекты авторского права.

Вы видите, таким образом, что эти чисто деловые разговоры об автор­ском праве привели здесь к расчленению сферы деятельности режиссера и художника. Здесь пришли к признанию особого авторского права для ре­жиссера и особого для художника. Пришли к отдельному рассмотрению права на театральную постановку и отдельному рассмотрению права на эс­киз постановки.

Но так как практически то режиссер вторгается в область художника, то художник в область режиссера — то цех решил, что не следует рассмат­ривать права на постановку и права на эскиз отдельно.

Постановление это изложено так (zumaem)2.

Таким образом, отсюда, из трудности разграничить эти два момента на практике, и вытекает необходимость записывания особого режиссерского экземп­ляра. Только тогда, когда станет возможным точно записать то, что относит­ся здесь к творчеству режиссера, станет возможна вполне определенная охра­на права режиссера без отношения к охране права художника-декоратора.

А в этом отношении весь вопрос сводится к тому, чтобы преодолеть трудности техники такого записывания.

До сих пор все в этой области делалось случайно. Все было случайно: и произведение режиссера, и произведение художника, и произведение ак­тера. Например, в отношении совместного творчества режиссера и худож­ника вопрос этот будет решен тогда, когда мы будем точно знать, в гем со­стоит творчество актера. И сейчас мы находимся накануне этого момента. Мы приходим к тому моменту в истории театра, когда начинает выяснять­ся, наконец, самая техника театрального дела.

С этой целью в настоящее время приступают к подробному записыва­нию движений, к составлению подробных ремарок. Здесь будут особые му­зыкальные записи, будут особые световые записи. И все это вместе взятое станет элементом режиссерского экземпляра. Что касается мелодии актер­ской речи, то ее будут записывать при помощи особых нотных знаков, над изобретением которых уже работает М.Гнесин.

Для чего все это? Для того, чтобы точно указать и определить все то, что ставится на сцене.

Но, — спросите вы, — что станет тогда с импровизацией?

Ей останется место. Вы знаете, что для нее нашлось место в опере, где все регламентировано. Остается ей место и здесь, в драме, несмотря на сказан­ное точное предопределение схемы, по которой должна выполняться роль.

В заключение я остановлюсь на первом периоде деятельности режиссе­ра, то есть на том периоде, когда режиссер не идет еще к художнику.

В продолжение всего этого периода режиссер является в своей области свободным творцом и сочинителем. И я назвал бы его здесь не только со­чинителем, но и изобретателем. Это в том смысле, что он не только пользу­ется данной сценой такой, какая она есть, но и ломает, видоизменяет ее по- своему.

В Полтаве, например, в Театре имени Гоголя, где партер можно под­нять до уровня сцены, где оркестр так устроен, что может быть закрыт осо­бым щитом, режиссер имел возможность так изменить площадку, что она соединилась со зрительным залом. Он мог выступить здесь в роли архитек­тора, изобретая совершенно новую форму сцены. И это видоизменение те­атра он мог произвести здесь до своего сговора с художником.

Что же касается самой пьесы, то режиссеру приходится иметь дело с различными видами их: историческими и бытовыми, относящимися к различным эпохам и различным трактовкам сюжета. Постановка каждой такой пьесы — инициатива этой постановки — всецело зависит от режиссе­ра. Например, при постановке «Юлия Цезаря» Шекспира в Московском Художественном театре режиссер подошел к задаче археологически. Он пытался найти все материалы, которые относятся к этой эпохе, и таким об­разом дать исторически точную картину.

Но есть пьесы, где нет указания на определенную эпоху, пьесы, которые можно представить в обстановке любой эпохи или представить без отноше­ния к определенному времени и пространству, рассматривая действие как происходящее где-то на изолированном острове. Такие пьесы сочиняют про­сто из головы, независимо от какого бы то ни было конкретного материала.

Может быть так, что режиссер соблюдает при постановке некоторый особенный стиль, заимствованный из какой-нибудь области искусства. На­пример, вроде того, как в живописи некоторые русские художники стара­ются подражать иконописи в смысле употребления здесь особого цвета, особых линий, особого построения перспективы и т.д. Режиссер может по­пытаться перенести подобные особенности письма на сцену.

Но, как уже сказано было раньше, режиссер может преследовать в теат­ре задачи специфически театральные. Он может поставить своей целью вы­работку особого театрального стиля — стиля, обусловленного сущностью те­атра. Каждый из нас отличает, например, оперу от драмы, ибо той и дру­гой присущ свой особенный стиль. Родоначальником этого особенного те­атрального стиля можно считать Гордона Крэга, ибо он его первый культи­вировал и построил по этому поводу целую теорию.

Подчеркивая различие между постановками археологическими и поста­новками, сочиненными свободно, где режиссер подчиняется только законам найденного им особого театрального стиля, я заканчиваю эту сегодняшнюю лекцию.

**3. Конспект слушателя**

Сначала постараемся определить, что такое режиссер (определения «Цеха мастеров сценических постановок», лето 1917 г.).

1) Режиссер — мастер сценических постановок — сочинитель сценичес­ких ком-позиций.

Режиссер-мастер объединяет коллектив всех сценических творцов, уча­ствующих в спектакле (актер, драматург, декоратор, техник и т.д.), — ради проведения одной художественной идеи.

Режиссер-мастер строит форму сценической площадки, фигурации и позиции действующих лиц. Он выбирает себе ближайших сотрудников — художника и музыканта (если музыка входит по замыслу режиссера в по­становку). Режиссер выбирает себе художника, который бы своими данны­ми, своей принадлежностью к какой-нибудь художественной школе вполне отвечал его замыслам.

Режиссер предлагает актеру мелодию речи, интонации, паузы и т.д. — он заведует «акцентировкой» спектакля.

Режиссер может письменно изложить свою работу. Он может, например, опубликовать свою трактовку пьесы — как он понимает ее с литературной и театральной точек зрения и т. д. — это называется «экспозицией пьесы».

Режиссерский экземпляр заключает в себе ремарки, построенные на ре­марках автора, но разработанные и расширенные — «транскрипции».

Режиссер может записать постановку в виде чертежей, эскизов, плани­ровочных схем и т.д. — которые во время репетиций могут изменяться со­ответственно условиям света, места и т.д. Режиссер-мастер такой же автор спектакля, как драматург автор пьесы. Режиссер свободен в толковании за­мысла автора. Режиссер является вольным переводчиком книжного языка на язык сценического сказа.

2) Кроме режиссера-мастера есть режиссер-копиист. Он имеет право с разрешения режиссера-мастера скопировать постановку. Режиссер-копи­ист может быть мастером в том смысле, когда он пополняет режиссерский экземпляр, написанный очень примитивно. Режиссер-копиист — это чело­век, лишенный фантазии. Для театра это очень вредная вещь. От копиистов особенно не повезло Г.Крэгу — они извратили совершенно его изобретение сукон, кубов и т. д. — преподнося публике какую-то жалкую безвкусицу. А все удары приходятся по Г.Крэгу. 3) Очередной режиссер — обыкновен­но первый артист в театре, много раз видавший или игравший в какой-ни- будь постановке и по памяти воспроизводящий фигурацию и планировку.

Если режиссер-мастер, участвующий в представлении, совмещает в се­бе и актера, то в этом ничего страшного нет. Таковы были: Мольер (драма­тург, актер, режиссер), Лопе де Руеда (драматург, актер, режиссер), Шекс­пир, режиссеры итальянского театра масок и т.д.

4) Режиссер-администратор, руководитель спектакля в смысле течения его в плане чисто административном.

Помощник режиссера, «правящий сценой», должен быть освобожден от административной должности. Если помощник режиссера не усвоил ритма спектакля, он может провалить его.

Об авторском праве режиссера:

Дернбург и Опет — признают авторское право режиссера как автора mise en scene.

Колер говорит, что режиссер, заимствуя у природы сценические поста­новки, лишается авторского права.

Мнение Колера основано исключительно на опыте натуралистических постановок и потому лишено абсолютного значения.

Так как мастерство сценических постановок представляет собою осо­бый вид творчества — поэтому необходимо признать за ним авторское пра­во. Режиссер является не только сочинителем, но и изобретателем.

Теперь приступаю к определению различных школ сценических поста­новок, но сегодня буду иметь возможность только перечислить различные случаи.

«Юлий Цезарь» в Художественном театре — археологический подход.

«Смерть Тентажиля» не имеет указания ни места, ни времени. Поэтому и необходимо ставить и вне времени и вне пространства.

Можно усвоить себе какой-нибудь стиль. Например, Стеллецкий пи­шет в духе иконописи и замышлял поставить так «федора Иоанновича». Наконец, могут быть специально театральные постановки (театральный стиль — родоначальником его может считаться Г.Крэг).

Примегания и дополнения. Актер — это самый значительный элемент спек­такля. Его эмоция протекает во все время спектаклей данной пьесы. Всякий спектакль ценен в том смысле, что в нем проводится одна художественная идея. В настоящее время композитор Гнесин изобретает нотную систему для записи мелодии актерской речи в драме.

ЛЕКЦИЯ №5. РАБОТА РЕЖИССЕРА И ХУДОЖНИКА-ДЕКОРАТОРА

10 июля 1918 г.

**1. Стенографическая запись**

Каждый из вас должен теперь наметить себе какую-нибудь практичес­кую работу. И вы должны приступить к ней немедленно. До сих пор мы еще не распределили слушателей на группы, но это распределение про­изойдет теперь естественно при переходе к практическим работам.

Каждый из вас наметит себе пьесу и разработает ее с угодной ему точ­ки зрения. Те, которые чувствуют, что могут справиться с режиссерской задачей, пусть поставят себе эту задачу. Имеющие интерес к декоративной части пусть испробуют свои силы в этой области. То же относится к меха­нической части, электротехнике и т.д.

Не беда, что вы не познакомились еще как следует со всеми этими об­ластями. Вы подойдете к своей задаче только с общей точки зрения. Вы как бы выразите свои пожелания здесь, оставляя в стороне самый вопрос о чис­то технической стороне этих пожеланий. От вас требуется здесь пока неко­торая кабинетная работа. К практической работе мы придем потом, в буду­щем. Сегодня мы наметили для работы три пьесы для того, чтобы показать вам, как подойти к задаче. Это: 1) Пушкин, «Борис Годунов» в связи с ли­бретто Мусоргского; 2) Островский, «Гроза» и 3) Д'Аннунцио, «Джиокон- да». Каждый из вас должен анализировать пьесу с его собственной точки зрения, должен подойти к ней по-своему.

Но наш подход будет здесь подходом с точки зрения сцены и только сцены. Мы возьмем из каждой пьесы только то, что пригодно для сцены, ос­тавляя неиспользованным все то, что для сцены непригодно.

В отношении первой пьесы — «Бориса Годунова» — в нашем распоря­жении имеются два текста. Один из них написан самим Пушкиным, а дру­гой — либретто — написан Мусоргским. Представим себе, что в одном те­атре данную пьесу требуется поставить с драматическими артистами, а в другом театре с оперными артистами. Наше отношение к задаче будет тогда различное. Оно будет именно такое, какое наблюдается между на­званными двумя текстами «Бориса Годунова».

Мусоргский на своем тексте «Бориса Годунова» пишет: «Составлено по Пушкину и Карамзину». В отношении же Пушкина известно, что и он писал по Карамзину. Отсюда казалось бы, что работа обоих должна быть совершенно одинакова. Этого, однако, не наблюдается. В отношении Пушкина оказывается, что он, хотя и пользовался Карамзиным, но делал это более или [менее] произвольно, рисуя картину по-своему. Можно до­казать документально, что, сочиняя то или иное место «Бориса Годунова», Пушкин пользовался многими другими источниками и данными, кроме Карамзина. Таким образом оказывается, что пользоваться историей мож­но вообще совершенно свободно. Можно более или менее произвольно распоряжаться тем материалом, который доставлен историей, взять из этого материала одно, устраняя другое и заслоняя его продуктами вооб­ражения.

Можно трактовать одну и ту же вещь по-разному в зависимости от ин­дивидуального отношения к ней. И если такая свобода трактовки является допустимой для Пушкина, то также может быть она допущена и нами при использовании данного литературного произведения. Мы можем тракто­вать тот сценический материал, который находим в данном произведении, совершенно свободно, располагая его так, как нам угодно.

Эту свободу трактовки мы видим и у художника. Он может, например, выбрать такой угол зрения, глядя из которого вещь будет представлена со­вершенно особенным образом, так, как [не] видели ее раньше другие люди. Он может даже выкинуть из своей картины целые здания, существующие в натуре, как это показал нам в своей лекции М.П.Зандин1.

Такая свобода трактовки является для нас, работающих в области ис­кусства, совершенно обязательной. Единственно обязательной для худож­ника является именно свобода трактовки. Ибо без свободы не может быть никакого творчества. Поэтому никогда не приступайте к фактической от­делке сценической вещи раньше, чем постигнете трактовку всего материа­ла, всей вещи в ее общем виде, ибо в этом последнем, а не в фактической отделке, заключается сущность работы художника.

У Мусоргского, например, девять — одиннадцать картин, у Пушкина же двадцать пять сцен2. Как бы ни были коротки сцены у Мусоргского, они занимают больше времени, чем у Пушкина. И это потому, что текст у Му­соргского рассчитан по музыке, а музыка занимает больше времени, чем декламация.

При постановке драмы мы можем устанавливать акценты совершенно произвольно там, где захотим. Следовательно, мы должны прежде, чем приступим к работе, произвести общую планировку, общее расчленение материала, общее деление его по времени. И это есть та работа, которую режиссер должен произвести до сговора с художником. Подобно тому, как драматург распорядился материалом для своих надобностей, должен и режиссер делать это сообразно своей цели. Произведение, данное дра­матургом, рассматривается им [режиссером] вторично в качестве матери­ала для сценической постановки. И он свободен распределить этот мате­риал по своему усмотрению совершенно независимо от автора.

В отношении распределения антрактов режиссер должен руководство­ваться только одним законом, относящимся к психологии зрителей. Дело в том, что публика, которая пришла в театр, может сидеть в начале пред­ставления сравнительно долго. Сообразно с этим первый антракт может последовать даже через такой большой срок, как полтора часа после начала представления. Бывали случаи, когда удавалось держать публику на месте даже около двух часов. Удерживая таким образом публику в начале пред­ставления возможно дольше на своих местах, режиссер должен позаботить­ся о том, чтобы потом в дальнейшем, под конец пьесы, как можно скорее выпустить ее из театра.

Этим чисто психологическим законом — сначала длинное, а потом ко­роткие действия — вы должны руководствоваться при постановке всяко­го произведения. В отношении первых картин вы должны знать, что их нужно сыграть без антракта. То есть вы можете и тут делать антракты, но только в смысле так называемой чистой перемены. При этом надо знать, что и чистая перемена должна иметь границы. (Чистую перемену следует устроить либо так, чтобы сразу все переменить на сцене, или же устроить антракт без выпуска публики из зрительного зала. Технически это производится так, что на короткое время опускается антрактовая за­навесь.)

Что касается длительности антракта вообще, то они должны быть на­значены соразмерно с временем представления. Нельзя при сравнительно коротких действиях устраивать сравнительно длительные антракты. Ес­ли, например, картина идет семь минут, а антракт длится пять минут, то это будет считаться явлением бестактным. В театре нельзя заинтриго­вывать зрителей бесцельно, и потому нельзя без надобности устраивать та­ких больших антрактов, где зрителю приходится в продолжение пяти ми­нут сидеть перед опущенным занавесом для того, чтобы иметь возмож­ность видеть затем в продолжение семи минут картину. Сокращение ан­трактов вообще, их числа и длительности, следует признать здесь такой важной задачей, за разрешение которой не мешало бы объявить о выдаче крупных премий тем режиссерам и художникам, которые ее решат.

Но возвратимся к Пушкину. Пушкин писал «Бориса Годунова» в то время, когда еще ценили театральное искусство, когда к театру относились с точки зрения некоторой упрощенности. Мусоргский же написал свое ли­бретто позднее, в 60-80-х годах, во время падения театральной техники3. Во время Пушкина наивные приемы театра считались еще весьма уместны­ми. В одной из своих заметок о театре он пишет (не имею под рукой текс­та, но смысл таков): правдоподобия на сцене быть не может, как можно дра­му называть отображением жизни и действительности, когда это просто есть театральный фантом и чепуха!

И здесь я опять прошу вас обратить внимание на [пропуск в записи]4. В противоположность Пушкину вы увидите здесь, как нетеатральные лю­ди разбираются в вопросах театра. Сам Пушкин назвал свое произведение трагедией, но названный автор хочет нам доказать, что Пушкин причислил свою драму к трагедии потому, что не имел для данного вида произведе­ния готового термина, что, не имея такого термина, он просто видоизменил понятие. Я прочту вам это место5.

Это неправда! Романтическую трагедию свою Пушкин назвал трагеди­ей потому, что она есть не что иное, как романтическая трагедия. Ибо это здесь именно романтизм, а не реализм. Самое течение здесь двадцати пяти картин есть выражение романтики. И если бы Пушкин следовал здесь ре­цепту [Л.И.Поливанова], то он должен был бы написать произведение реа­листическое. Мы имеем здесь на каждом шагу одни лишь неправдоподоб­ности. Но в то же время все это похоже на действительность. Ибо именно в этой неправде есть своя убедительность, та правда, без которой немысли­мо художественное произведение.

Я должен сказать здесь мимоходом, что то же относится к футуризму. Приемы футуризма профанируются бездарностями. Но гениальные люди способны создать здесь то, что невозможно создать никаким другим образом.

Приступая к нашей режиссерской работе, мы должны прежде всего най­ти ось этой работы, создать общий план ее. Здесь у драматурга действует такой закон. На первом плане в пьесе должно стоять введение. Первый акт должен дать публике ориентировку. Во втором акте начинается завязка, в третьем представление достигает наивысшего напряжения, а в четвер­том, наконец, дается развязка. Мы, режиссеры, должны тоже найти эту ось, этот план нашей работы. В данном случае мы должны найти его в согласии с Пушкиным. А чтобы найти его, мы должны держать в голове произведе­ние Пушкина в его целом.

Каждый режиссер должен развивать у себя способность художественно мыслить, способность удерживать в голове лишь главное, не запоминая ни­чего частного. Нужно, следовательно, прочесть «Бориса Годунова» так, чтобы я мог знать, что эти двадцать пять картин даны здесь приблизитель­но в такой последовательности. То есть я должен заметить здесь развитие и скрещивание отдельных действий, их завязку, развязку и т.д. Имея такое общее представление о произведении, я могу надеяться, что у меня сло­жится представление о тех самых необходимых средствах, которые нужны для инсценирования этого произведения.

Объясняя вам это, я, например, в данном случае совершенно не пользо­вался графическим методом. Я ничего не зарисовывал, а просто рассказы­вал вам мои мысли. Следовательно, и те из вас, которые не владеют каран­дашом, могут просто рассказать тот результат, к которому они придут при решении поставленной задачи. Особенной верности Пушкину и историче­ским данным здесь не требуется, особенно что касается частностей. Важно лишь общее и самое характерное. Здесь достаточно знать некоторые ба­нальные отношения. Например, довольно трафаретный образ Шуйского- хитреца — это будет здесь своего рода сценическим штампом. На сцене должны быть как порядочные люди, так и мерзавцы; очень умные люди и ловкачи, которые просто обжуливают других (это здесь так же необходи­мо, как на рисунке свет и тень), авантюристы, наемные убийцы вроде Ма- люты Скуратова.

Постановка должна быть такая, чтобы вся она двигалась быстро и что­бы эпоха при этом все-таки была выявлена. На сцене некогда останавли­ваться на всем. И слишком это было бы дорого. Здесь приходится действо­вать больше намеками. И всячески стремиться к упрощениям, ибо здесь единственное спасение не только для идейной, но и для материальной сто­роны постановки.

Когда я первый раз разрабатывал пьесу, то директор сказал мне, что больше он ставить ее не может, потому что постановка обходится слиш­ком дорого и смета уже исчерпана. Я был очень удручен этим. Придя до­мой, я придумал новую, более упрощенную постановку. И с этим проек­том я обратился к директору вторично. Говорю, что пьеса теперь обхо­дится значительно дешевле. И меня стали слушать. Итак, если вам ска­жут, что ваша обстановка обходится дорого, то вы должны стараться сде­лать ее дешевле.

Теперь работа. У Мусоргского вы возьмете из [первого] действия сле­дующие четыре картины. Я их вам прочту: картина первая, вторая, третья («Ночь»), четвертая («Корчма на Литовской границе»). Над этими четырь­мя картинами вам придется подумать.

После перерыва М.П.Зандин поговорит об этом с чисто художествен­ной точки зрения. Он вам расскажет то, что здесь, в отношении данной пьесы, было сделано Головиным, и вообще направит вас в смысле художе­ственной трактовки ее. Предложенную работу вы разработаете в виде ря­да намеков. Как уже сказано, вы можете либо нарисовать придуманное ва­ми, либо рассказать это словами. И желательно, чтобы работа эта была вы­полнена к пятнице на будущей неделе6.

**2. Конспект слушателя**

Мы можем изучать исторические источники, например, иконографиче­ские материалы — и в смысле планировки толковать их вполне самостоя­тельно.

Нельзя приступать к трактовке определенных сцен, не познав архитек­тоники всей пьесы целиком.

Мусоргский при своих девяти картинах дает возможность делать ант­ракты. У Пушкина при двадцати пяти картинах антракты должны быть минимальными. Публика, приходящая в театр, может в начале сидеть дол­го — первых полтора, даже два акта — не волнуясь, что ее утомляют. Затем ее надо как можно меньше держать.

Считалось бы идеальным, если бы у Мусоргского пролог и первое дей­ствие шли без антрактов или с антрактом в две минуты максимум. Если картина идет семь минут, а антракт пять минут — то это будет считаться бестактностью, это ерунда и несообразность. Зритель вправе кричать: «За­чем вы меня держите в темноте? Что мне делать? Есть конфекты? Разгова­ривать? Пустите меня!»

Приступить к режиссерской работе — это значит найти сначала ось пье­сы. У режиссера должна быть способность удерживать в голове все главное и не запоминать мелочей.

ЛЕКЦИЯ №6. РАБОТА НАД ЭКЗЕМПЛЯРАМИ ПЬЕС

5 июля 1918 г.

1. **Подготовительные записи**

[1]

Задача: составить монтировки.

«Борис Годунов». Пушкин — Мусоргский, Юон — Головин и иконогра­фический материал1.

«Гроза» — этнография? Нет.

«Джиоконда» (чтение ремарок).

XIX в., школы.

[2]

«Гроза», «Борис Годунов», «Джиоконда».

NB. Морозов: «Не что, а как» (говоря об античном театре)2.

NB. Античный театр, условные элементы — в масках и котурнах.

NB. Макет прежде и макет теперь (Татлин)3.

1. **Стенографическая запись**

В прошлый раз, когда мы рассматривали «Бориса Годунова», то мы от­метили — я и художник, — что при постановке такой вещи, сюжетом кото­рой является история, вы должны изучить соответствующий историчес­кий материал, а затем стараться создать свою собственную картину, поль­зуясь этим материалом. Но может случиться и так, что в вашем распоря­жении имеется только литературный материал. Может быть, вам не удаст­ся достать иконографического материала. В таком случае вы будете нахо­диться в затруднительном положении, ибо вам придется тогда все сочи­нять от себя.

Когда же вы имеете в своем распоряжении иконографический материал, то он может быть у вас двух сортов:

* 1. Такой материал, который не считается вполне художественным даже с обывательской точки зрения. Например, некоторые виды лубка, не имею­щие никакой художественной ценности. Или какой-нибудь чертеж, кото­рый дает кое-какие указания, но который не оценивается как художествен­ное произведение.
  2. Такой материал, на котором лежит отпечаток некоторого более или менее крупного художника или художественной школы.

Сообразно этому имеются и два сорта постановок. Одна постановка но­сит на себе отпечаток какой-нибудь школы и какого-нибудь художника. Например, Гофман, фантаст, написал целый ряд рассказов, о которых мож­но сказать, что все они построены в духе художника Калло.

Так же может случиться и с режиссером. Может случиться, например, что какой-нибудь станковый живописец трактует определенным образом исторические сюжеты, и вы захотите подражать ему в театре при изобре­тении декораций. Какой-нибудь известный художник пробует трактовать сюжет так, как трактовался он в некоторых определенных школах. Напри­мер, Стеллецкому поручили постановку «Царя федора Иоанновича». Пе­ред тем он увлекался иконописью и пытается теперь трактовать с этой специальной точки зрения декорации. Мы должны констатировать здесь, что на сцене поступают так очень часто. И поступают так вполне законно, стремясь вполне утилизовать для сцены имеющийся художественный ма­териал.

Но когда материал, имеющийся у режиссера, не имеет художественной ценности, тогда ему приходится творить от себя. Он уже не может тракто­вать вещь в чужой манере. Он должен ее сам создать, выступая с вполне са­мостоятельным творчеством. Так бывает, когда пьеса касается историчес­кой темы.

Если же пьеса не трактует историческую тему, но действие происходит в определенном географическом месте, например, в России, на берегу Вол­ги, то обыкновенно берут в расчет эпоху, в которую жил автор пьесы. Оче­видно, что, имея указание, что данное действие происходит в определен­ном месте, где-то на Волге, и приблизительно в то время, когда жил автор пьесы, мы можем трактовать ее гораздо свободнее, чем какую-нибудь исто­рическую пьесу, где эти указания места и времени даны более точно. Но мы не можем трактовать ее совершенно свободно, ибо мы все-таки свя­заны с этими определениями, особенно же с определением места.

И здесь могут быть у режиссера и художника-декоратора известные за­труднения. Представьте себе, что я никогда не был на Волге, а действие от­носится именно к этой местности. Тогда, чтобы не ехать на Волгу, я от­правляюсь в картинную галерею, где имеются виды Волги. И здесь мы мо­жем опять подпасть под влияние художника. У нас опять может получить­ся два случая: 1) некоторая зависимость и 2) полная самостоятельность трактовки. И это может относиться как к работе режиссера, так и к работе художника-декоратора. Мы можем творить при изображении Волги вполне самостоятельно в том смысле, что можем представить ее фантастигески на основании личной выдумки, не опираясь ни на какую картину, соответст­вующую действительности. Конечно, нам приходится врать здесь, уподоб­ляясь Хлестакову, который сам верил в действительность выдуманного им описания. Мы можем, таким образом, и не бывая на Волге и не видя ее на картине или на фотографии, все-таки сочинить постановку. Мы можем ис­ходить здесь из тех впечатлений, которые создались у нас под влиянием чтения и т.д. И в таком случае мы будем трактовать тему реки, как будто мы жили в данной местности.

Придумывая пьесу, мы должны планировать ее двояко. Мы должны иметь о ней представление как о некотором зрительном образе, а затем как о некотором слуховом образе. Мы должны ее видеть и слышать.

Видеть мы должны пьесу прежде всего в условиях перспективы. И толь­ко тогда приступить к планировке. Нужно, чтобы у нас раньше было общее представление. Ибо только тогда мы можем перейти к установлению дета­лей. В этом отношении очень важно, чтобы вы не сразу приступили к де­тальной работе и чтобы здесь у вас были перерывы.

Так как режиссер является сочинителем и творцом, а не простым ремес­ленником, исполнителем предначертаний автора, то ему следует не очень много читать пьесу, чтобы [не] сделаться зависимым от автора, чтобы не те­рять своей свободы. Достаточно один раз прочесть пьесу и наметить после­довательность событий, стараясь представить то, что следует надсогинить над пьесою. Вы должны не столько работать внешне при помощи каранда­ша, сколько внутренне, в уме, при помощи воображения. Следует воздер­живаться от всякого поспешного записывания. Побольше думать, пока мысль не выработается достаточно. Мне, например, приходилось говорить с Чеховым и спросить его, сколько времени писал он «Вишневый сад». Он сказал: «Написал я его в неделю, но придумывал в год». И объяснил, что во­прос о том, во сколько времени вещь пишется, есть просто вопрос техниче­ского навыка. Обдумывание же и вынашивание вещи проходит в скрытом виде незаметно, особенно для посторонних. И я думаю, что есть закон, ко­торый является одинаково действительным для всех, занимающихся твор­чеством. Практически это сводится к правилу, что нужно держать вещь как можно дольше в голове, как можно дольше не приступать к осуществлению. Ибо только тогда она выйдет на свет в вполне зрелом и внутренне закон­ченном виде.

И так как до прихода художника режиссер должен знать структуру дан­ного произведения, то он должен уяснить это себе мысленно, не прибегая вначале ни к какому записыванию, ни к каким изобразительным знакам.

Читая пьесу, вам нужно знать кроме соответствующих исторических и бытовых материалов еще и то, как проверил эту пьесу зрительный зал в том случае, если она уже была когда-нибудь поставлена. Ибо это тоже может служить для того, чтобы вполне понять и постичь пьесу4. С «Грозой» Ост­ровского был, например, такой случай, что в первый раз, когда ее постави­ли, очень большой успех имела первая часть пьесы, в конце же пьесы пуб­лика начала остывать и не проявила достаточного внимания до конца пье­сы. Пугаться таким неуспехом первого представления не следует. Но к та­ким отрицательным случаям нужно присматриваться, ибо они дают ключ к пониманию того, как должна быть поставлена данная пьеса для того, что­бы она имела успех. Мы должны поэтому разузнать, в чем там было дело. Но как разузнать? Мы можем это сделать по рецензиям. Зная, что пьеса шла в таком-то году, мы просматриваем в Публичной библиотеке все выхо­дившие в то время газеты. Мы прочитываем эти рецензии и выписываем их. Мы получаем таким образом ряд конкретных указаний. Мы узнаем, на­пример, что, по мнению такого-то рецензента, исполнение было вульгар­ное. Что роль Кудряша была сыграна очень размашисто, что актер здесь больше держался жанра, чем это допускает пьеса Островского, и т.д. Далее узнаем, что исполнителем Кудряша был Горбунов. Подход у Островского или романтический, или гротесковый. Зная Горбунова по его рассказам, нам может казаться, что и у него подход тоже гротесковый5.

Но оказывается, что не то. Рассматривая дело ближе, увидите здесь ско­рее элементы шаржа, чем гротеска. (Тему о различии между шаржем и гро­теском мы попытаемся выяснить вам вместе с М.П.Зандиным. Я дам вам литературное толкование этих двух терминов, а он объяснит вам это с точ­ки зрения живописи.) Теперь же вы должны мне просто поверить на слово. И вот. Раз Горбунов так смотрит, так подходит к теме в своих сочинени­ях, то он проявляет эту относительную поверхностность свою и в игре. Действительно, Аполлон Григорьев пишет целые статьи о том, как ужасно обращаются на сцене с Островским6. Он указывает, что Островский вовсе не жанрист, во что его превратили его современники на сцене. Он отмеча­ет, что пьесы Островского играются фальшиво. Что артисты здесь говорят не тем языком, на котором написаны пьесы.

Прочитав таким образом все рецензии и зная, кто что писал, я имею пе­ред собой некоторый ребус, решение которого даст мне возможность разга­дать причины неудачи с пьесой. В данном случае я убеждаюсь в том, что актеры того времени преподносили публике пьесу как жанровую, а не как гротесковую7. И вот я нахожу ключ. Я обращаю внимание на эту картину и стараюсь разгадать, если это модуляция, то от чего к чему служит она. И вижу, что высшее напряжение следует искать не в этой картине, а в сле­дующей, к которой она служит переходом. И тогда уже я начинаю понимать, я постигаю, почему пьеса написана не в четырех, а в пяти актах. Так как пьеса состоит из пяти актов, то я заключаю, что высшее напряжение игры не может быть в третьем акте, а должно быть в четвертом акте. И я убеж­даюсь в том, что там [при первой постановке «Грозы»] актеры, играя третий акт с высшим напряжением, этим самым переменили центр тяжести пьесы и опрокинули впечатление. При правильной игре они должны были бы со­средоточить все свои усилия на четвертом акте.

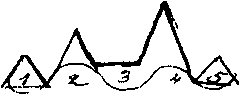
Это я вам рассказал для того, чтобы вы понимали, чем должно руковод­ствоваться, когда вам нужно разгадать замысел автора.

В обыкновенном нормальном случае пьеса, написанная применительно к театральной технике, состоит из четырех актов: первый — завязка, вто­рой — начало напряжения, третий — окончательное развитие напряжения, четвертый — разряжение напряжения, развязка. При такой конструкции пьесы получается некоторая симметрия: в первом акте — завязка, в послед­нем — развязка, а посередине некоторое состояние равновесия, покоя.

Обстоятельство это дает нам возможность изобразить конструкцию пьесы графически в виде схемы. Такое изображение очень полезно, так как обладает наглядностью и точностью, свойственной математическим спосо­бам представления. Как мы начертим подобную схему, это в данном случае безразлично.

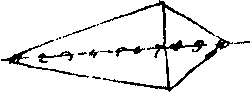
Вот, например, схема пятиактной пьесы:

Напряжение игры можно при этом передать примерно так:



Говоря с актерами, я показываю им подобную схему и не даю им играть в третьем акте с высшим подъемом.

У Лермонтова техника драматического произведения слабее, чем у Пушкина. Например, пьеса «Маскарад» написана в десяти картинах, при­чем семь первых картин — это сплошное нарастание. Но дальше до конца идет развязка. Таким образом, между седьмой и восьмой картинами обра­зуется граница, и актеры должны здесь постепенно заглушать свою игру.



Применяя такие схемы, вы освободитесь прежде всего от литературщи­ны. Вы получите возможность наглядного представления пьесы. Будете правильно мыслить ее в условиях пространства и времени. И в результате вам будет легче оперировать с пьесой. Я должен еще заметить, что в по­следнем случае предполагается, что пьеса будет играться как бы совсем без антракта. Но в идеальном случае это так и должно быть. Ибо антракт — это лишь неизбежное зло, дань вялости зрительного зала и только, сам по себе он для игры значения не имеет.

Сказанное о симметрии и асимметрии общей архитектуры пьесы отно­сится также и к так называемой mise en scene — распланировке действую­щих лиц8. Здесь является вопрос о симметрии и асимметрии расположения фигур. На сцене может быть, например, одна, две, три или более фигур.

И тогда возникает вопрос о том, как их расположить. С точки зрения мате­матики вопрос этот будет разрешаться различно в зависимости от того, имеем ли мы четное или нечетное число фигур. И здесь мы находимся в за­висимости от данных самой пьесы. (Вообще режиссер должен знать все то, что относится к деятельности драматурга. Плохо или хорошо, но режиссер должен уметь написать пьесу. Он должен сделать хотя бы некоторый опыт в этом направлении. Иначе он не поймет как следует техники и конструк­ции произведения.)

Теперь, что такое mise en scene? Это распланировка. Она может полу­читься только после того, когда определена в общих чертах концепция пье­сы, ибо здесь то же, что жест у актера — нечто дополняющее и подчеркива­ющее. У актера жест — это отблеск движения. Когда идет пароход, то кро­ме волн, которые поднимает он, получаются и небольшие удары о берег, и этот удар есть здесь не что иное, как отражение движения парохода. У ак­тера правильный жест есть такое же отражение верного помещения тела. И таким же правильным отражением действия, происходящего на сцене, должно быть и то, что мы называем mise en scene.

А потому, если действие на сцене не будет правильно построено, то бу­дет неверным и запутанным и расположение фигур на сцене. Иначе mise en scene будет построена неправильно, и режиссеру придется переделать все расположение заново. Когда же все будет сделано в согласии с основным замыслом драматурга, то можно быть покойным, что работа по определе­нию mise en scene окажется самым простым делом.

Вы должны поэтому радоваться, когда, приступая к разработке mise en scene, увидите, что работа эта удается вам. Это будет свидетельствовать о том, что предыдущая работа была выполнена верно. И ваша удача при по­строении mise en scene должна рассматриваться тогда как отдых после предварительной весьма трудной работы.

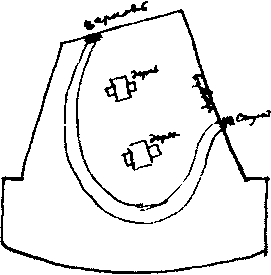
Изучая режиссерскую работу, вам не мешает познакомиться и с такими вещами, как записки Дельсарта, который очень подробно говорит о поло­жении человеческого тела в пространстве и во времени, объясняя, как все это влияет на жесты. К сожалению, Дельсарта принято трактовать несколь­ко односторонне и неверно. Взять хотя бы суждение по этому поводу Сер­гея Волконского9. Я его уважаю. Он несомненно любит предмет, но он вно­сит в него слишком много учености. Трактуя Дельсарта, он пускается в слишком большое мудрствование. Поэтому лучше читать записки самого Дельсарта, изучить первоисточник без помощи толкователей, которые лег­ко могут запутать читателя.

Когда вы обдумываете mise en scene, то не спешите записывать его тот­час же. Это ввиду того, что актеры, с которыми вам придется иметь дело, могут предложить свои варианты. Чтобы вы могли воспользоваться этими вариантами, не спешите с первого же момента зафиксировать то, что вам удалось создать. Иначе вам придется переделывать эту вашу работу по за­писыванию mise en scene по многу раз.

Mise en scene — это определенное течение, вытекающее само собою из сущности того, что представляется. Как в живописи отдельные формы и кра­ски связываются определенным образом, так и расположение фигур подчи­няется здесь определенным законам и принципам. Словом, это получится здесь в конце концов само собою без особенной с вашей стороны заботы.

Но вы должны проверить, все ли в таком порядке, [и убедиться], что может образоваться правильное расположение фигур, правильные mise en scene. С этой целью вы можете изобразить отдельные движения сцены в ви­де графических схем. Если вы таким образом получите довольно стройные графики для всех более или менее сложных моментов, то это будет свиде­тельствовать о том, что все у вас в порядке. При этом вы должны добиться того, чтобы схемы эти были не просто правильно [начерчены], но чтобы они имели определенный графический стиль, наподобие того, какой вы ви­дите на китайской рукописи, где даны не просто какие-то произвольные черточки, а где все расположено своеобразно — сообразно некоторому вну­треннему закону. Схемы ваши должны также иметь свой внутренний поря­док, свою внутреннюю логику. Говоря фигурально, нужно, чтобы вы здесь «никому не наступали на ногу».

Я возьму «Грозу». Явление пятое, шестое и седьмое [пятого действия]. Кулигин вбегает на сцену и за ним Кабанова и Кабанов10.



Вот как это планируется у художника Головина.

Через какие-то пять строк есть новая ремарка: «С разных сторон соби­рается народ с фонарями». Далее: «Голос за сценой кричит: "Лодку!"» За­тем [К у л и г и н (с берега). Кто кричит? Кто там?]. После этого действие развивается, так сказать, по принципу вестников: издали выкрикивается различными голосами то, что происходит за кулисами. Немного спустя приносят на сцену труп Катерины. Имея на сцене много действующих лиц, мы должны разместить их, не добиваясь красивости расположения — этого на сцене никогда не следует делать, — а так, чтобы можно было выразить настроение пьесы согласно схеме. И, следовательно, если я в первом дейст­вии ввожу определенную линию движения, делаю определенную группи­ровку, обладающую некоторой ленивой тягучестью, то я должен соблюсти это и в дальнейшем расположении. Бессмысленно и бесцельно было бы ру­ководствоваться здесь такими побочными соображениями, как вопросы о том, видно ли с такого [-то] места лицо актера и слышен ли его голос.

Когда я выпускаю на сцену Кулигина, Кабанова и Кабанову, то я дол­жен отдать себе правильный отчет в главном, а именно в том, какое место служит мне резервуаром, подающим этот живой сценический материал, кипящий здесь на сцене вроде некоторой лавины. Ибо я должен знать, по какому направлению можно ее [эту лавину] скорее, кратчайшим путем, вывести на сцену в том случае, когда это нужно. На сцене я эксплуатирую, таким образом, не только пространство, но и время. Затем приходят лица с фонарями и говорят: [«Что, нашли? — То-то, что нет. Точно провалилась куда. — Эка притча! Вот оказия-то! И куда б ей деться?»]. А теперь отту­да [из-за сцены] голос: «Эй, лодку!» и еще голос: «Женщина в воду броси­лась!» Здесь написано только три строки. Но так как публика обладает большой чуткостью по отношению к условиям времени и пространства, то для верного впечатления требуется здесь особенно точно рассчитать эти условия.

Для большей рельефности нужно также, чтобы кроме этих голосов, ука­занных у автора, были на сцене и другие голоса, служащие для них как бы фоном. Для меня тема Кулигина является, следовательно, только темою. На место того, что здесь указано более или менее схематически, я должен поставить нечто значительно более конкретное. Мне приходится сочинить здесь промежуточные фразы, которые не даны у автора, но которые необ­ходимы для верной передачи публике того, что намечено автором после этого: «Женщина в воду бросилась!». Когда эти фразы долетают до зрите­ля, то Кулигин убегает и после того кричит: «Женщина в воду бросилась!»

Вообще сцены следует развивать не на словопроизношении и не на бес­смысленной толкотне, а на стройном, рассчитанном движении всех фигур. И все нужно сделать для того, чтобы выработать здесь систему движения, наиболее соответствующую замыслу автора.

Здесь нужно вносить поправки, которые укажут актеры, и т.д. Можно выработать не один, а несколько вариантов движения. Заключительные сцены нужно построить так, чтобы настроение получилось здесь наиболее сосредоточенное и тихое. Кулигин имеет уже фразу укоризны.

Говоря вам о подходах к пьесе, я сделал некоторые пробелы, которые те­перь хочу восполнить. С момента, когда режиссер договорился с художни­ком, художник отправляется в мастерскую, а режиссер отправляется к акте­рам. Он устраивает беседу с актерами, чтобы посвятить их в ту работу, ко­торую они решили производить в союзе с художником. Он показывает им эскизы художника, рисунки грима. Рассказывает им, какая должна быть музыка, указывая моменты напряжения. Все это он должен сказать в этой первой беседе. Он должен добиться того, чтобы структура произведения сделалась ясна актерам с точки зрения их ролей. Он должен поспорить с ними и идти на сцену только тогда, когда с ним согласились актеры.

А затем костюмы. Их мало иметь в рисунке. Их надо сейчас же дать ак­терам. Это предлагает Гордон Крэг.

Но это предложение еще нигде не принято. Это произойдет тогда, ког­да произойдет настоящая революция театра, а ее еще нет. На первой репе­тиции должны быть розданы все костюмы. Вот правило, которое должно быть принято и проведено в жизнь. Чтобы костюмы не износились уже во время репетиций, которые, может быть, придется производить несколько десятков раз, можно устроить так, что некоторые репетиции будут произ­водиться в костюмах, а некоторые в обыкновенной одежде. Но, спрашива­ется, для чего это? Это нужно не только актерам, но и режиссерам. Им нуж­но видеть не только отдельные костюмы порознь, как они нарисованы на картине. Им нужно взять все это вместе. Нужно видеть, какую это дает об­щую картину, какая здесь возникает гармония красок, их гамма. Пока это­го нет, и мы живем в условиях варваризма. Но я желаю вам как можно ско­рее сплотиться, чтобы добиться этого. Вы должны произвести революцию на сцене, должны опрокинуть это ужасное явление, когда костюмы прино­сят вам за три дня до спектакля.

**3. Конспект слушателя**

Можно иметь случай, когда в постановке отразится какая-нибудь худо­жественная школа или какой-нибудь индивидуальный художник. (Стел- лецкий — иконопись. Можно поставить «Романтиков» Ростана в манере Грёза, Ватто.)

В постановке «Грозы» можно не воспроизвести Волгу, а выдумать ее. Воспроизвести не то, что видел, а то, что чувствуешь. Таким образом, в данном случае может возникнуть задача — придумать Волгу, приволж­ский городок 50-60-х годов.

При придумывании mise en scene не надо сразу прибегать к размеще­нию на плане. Надо сначала увидеть все в перспективе. Кроме того, важно не очень много читать пьесу, чтобы быть, так сказать, не стесненным мело­чами. Вы должны держать содержание пьесы в голове и, имея достаточные перерывы для обдумывания, записывать и зарисовывать картину.

Перед постановкой какой-нибудь пьесы надо просматривать рецензии об ее предыдущих спектаклях.

Островский вовсе не жанрист. Он не то, во что превратили его эпигоны Потехин, Григорович и другие11. Островский подходит к разрешению сво­их пьес или романтически или гротескно. Графическое изображение действия:

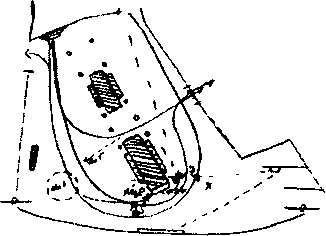


(в «Грозе») (в «Маскараде»)

Таким образом, сцена в овраге — модуляция, и никоим образом она не должна выдвигаться вперед, как это было на первом представлении «Гро­зы» 2 декабря 1859 г.

Mise en scene пьесы должна строиться после того, когда все здание воз­двигнуто.

План декорации и mise en scene последних явлений «Грозы» (5-е дейст­вие, 5, 6, 7 явления):



Режиссеру необходимо хорошо знать все законы драматургии.

Каждый режиссер должен уметь написать пьесу.

Жест — это маленькая прибрежная волна от большого идущего парохо­да — человеческого тела и его позы.

Актеру очень просто и легко сделать жест, если его тело помещено пра­вильно.

Если актер хорошо постиг ваше задание, то он всегда может предло­жить иную mise en scene и может быть, лучшую, чем ваша12.

Задано для домашней работы:

1) Выдумать способ постановки первых 4-х картин оперы Мусоргского «Борис Годунов» — так, чтобы антракты в общей сложности не превышали двух минут.

2) Выдумать планировку 25-ти картин пушкинского «Бориса Годунова». Примегания и дополнения. Однажды я спросил у Чехова — во сколько вре­мени написал он «Вишневый сад». «Я его написал в одну неделю, но обду­мывал целый год», — ответил мне А.П.

ЛЕКЦИЯ №7. РАБОТА РЕЖИССЕРА

*7* июля 1918 г.

**1. Стенографическая запись**

Имея дело с аудиторией современной, мы должны считаться с этим при нашей режиссерской работе. Пишущий может иметь в виду не только со­временников, он может писать в том предположении, что его будут читать и через сто или двести лет. Но мы, творцы театра, я говорю о режиссерах и актерах, работаем для сегодняшнего дня. Творя для современников, мы должны приноравливаться и к пониманию современников. И если мы сде­лаем здесь что-нибудь не вполне соответствующее этому правилу, то сде­ланное нами может быть интересно для будущего, [но] работа эта может оказаться неприемлемой для современной публики и может в этом отноше­нии как бы повиснуть в воздухе.

Вот почему мне придется указывать вам не только на то, что любо­пытно в жизни театра прошлого, но и на то, что относится к театру со­временному. Мне придется рассказывать вам о том, что делалось, напри­мер, в Мейнингенском театре, что делалось в Московском Художествен­ном театре и в театрах более позднего происхождения. Но, приступая к этому, мне все-таки хотелось бы, чтобы вы проверили себя на старин­ных школах.

Мейнингенцы давали свои представления в 80-х и 90-х годах, причем — хотя у них и была определенная база, свой собственный театр — они вы­ступали главным образом в качестве гастролеров, считая, что гастролиро­вать удобно тем, [что] можно ставить одну и ту же [пьесу] подряд многое множество раз. С 1874 по 1890 год они посетили таким образом тридцать восемь городов. Они побывали в Австрии, в России, в Швеции, в Норве­гии. При этом следует отметить то явление, что везде они имели очень большой успех. Их боялись критиковать. И только в Брюсселе критика об­рушилась на них, высказывая более или менее резкие суждения. А именно было указано, что декорации их очень темны и что костюмы актеров мало театральны. И это был единственный город, где выступление мейнинген- цев разрядилось некоторым скандалом. Впрочем, вслед за тем в России был поднят целый поход против мейнингенцев. Что же играли они? Пре­имущественно Шиллера, Шекспира, Мольера и Ибсена. Как они играли? Во-первых, они стремились к тому, чтобы как можно острее выделить ха­рактеры. Во-вторых, к тому, чтобы ансамбль был стройнее, то есть чтобы действующие лица игру свою сводили к некоторому единству, чтобы они держали курс к основной идее режиссера. В-третьих, они стремились к картинности. В-четвертых, гвоздем спектакля у них были массовые сце­ны. Выбирались не интимные пьесы, действующими лицами которых яв­ляются герои, а пьесы, в которых действие исходит из толпы. Когда мы го­ворим, что в какой-нибудь пьесе у мейнингенцев очень остро акцентиру­ются характеры, то это совсем не то, чего добились в этом отношении со­временные футуристы. Дело в том, что у мейнингенцев выявление харак­теров сводилось к требованию, чтобы на сцене было все точно так, как бы­вает в жизни. Какой-нибудь купец или кучер должен был выглядеть на сцене совершенно так же, как в действительности. Применяя грим или ко­стюм какой-нибудь определенной эпохи, они точно знали, где именно та­кие гримы и костюмы находятся. Они ходили туда с тем, чтобы точно их скопировать. Например, они посылали своих делегатов с этой целью в Ве­нецию, Стокгольм, Париж и т.д. Там эти господа вместе с художниками их зарисовывали. И гордостью их было сказать, что «у нас действительно все костюмы представлены так, как они были в XVI веке». Если какой-ни- будь актер собирался выступить в роли Гамлета, то он старался разыскать все исторические данные.

Все сводилось здесь к реставрированию данной эпохи. И в результате между театром и каким-нибудь музеем не было никакой разницы. Для то­го чтобы получить сценическую обстановку и костюм, достаточно было ид­ти в музей и там их точно скопировать, снять фотографии. Любой акт это­го театра — это простая копия из музея культуры. Никакого творчества в собственно театральном смысле слова здесь не было.

Что касается массовых сцен, то здесь существовал такой принцип. Тол­па понималась в смысле суммы единиц, например, 100 человек. Каждое ли­цо в толпе должно было изображать какую-нибудь единицу данной эпохи. Сама же толпа как целое их не интересовала вовсе. Они были уверены, что в театре будут рассматривать каждого человека из толпы отдельно. Поэто­му они наряжали их так же тщательно, как наряжают первого артиста. И, ссылаясь на это, они говорили, что у них нет статистов, у них даже суще­ствовало такое правило, что сегодняшнего первого артиста могли завтра потребовать на выход в качестве простого элемента толпы. Вот как они от­носились к массовым сценам.

Самое течение на сцене массы понималось здесь как движение отдель­ных фигур. Общей живописной, ритмической и гармонической точки зре­ния на этот предмет не существовало. Ибо опять-таки каждый элемент тол­пы должен был делать свое, стремясь индивидуализировать каждую де­таль. Например, на балконе кто-нибудь из действующих лиц машет рукой, а внизу в это время другое лицо спотыкается... И таким образом усердно занявшись с каждым отдельно, мейнингенцы рассматривали каждую даже самую второстепенную роль так же, как рассматривают роль Юлия Цезаря. Сцену они делили на клетки, как шахматную доску. Места занумеровыва­ли. И артисты должны были бегать с одного определенного места на дру­гое. Таков приблизительно был здесь принцип движения на сцене.

Очевидно, что эти принципы сцены являются совершенно ложными и не выдерживающими критики. Движение массы — это не такой грубый механизм, как здесь рассчитанный. Кроме того, представляется совершен­но невероятным, чтобы кто-нибудь из зрителей стал рассматривать на сце­не с одинаковой внимательностью каждое отдельное лицо. А если бы и ста­ли рассматривать отдельные лица, то [не] это составило бы задачу театра. Ведь в театре важна только иллюзия движения. А иллюзию можно дать ку­да более простыми средствами.

Я принес вам несколько рисунков Гордона Крэга, принципы которого прямо противоположны принципам мейнингенцев. Толпа на сцене — это у него элемент движения. Он показал, как эксплуатировать в целях изоб­ражения толпы пятнадцать статистов. Всматриваясь в его рисунки, вы увидите, что вся эта экономия в средствах достигается здесь особенным расположением линий, особенной расстановкой фигур. Движение пятнад­цати статистов производит благодаря этому впечатление движения цело­го войска.

Между этой школой и школой мейнингенцев существует здесь целая пропасть. Индивид в мейнингенской толпе движется независимо от сосе­да. Здесь же нет отдельных индивидов, и каждый из участников толпы должен непременно попадать в общий ритм, держаться в рамках общей кар­тины, двигаясь по общей линии. При несоблюдении этого здесь нарушает­ся все. Словом, здесь приняты в расчет совсем другие инстинкты театра.

В отношении костюмов мейнингенцы также действовали противопо­ложно тому, чему учит нас Гордон Крэг. Вот здесь костюмы, сделанные герцогом Мейнингенским. А вот костюмы, сделанные Гордоном Крэгом. В первом случае вы чувствуете, что все здесь калькировано, что все это лишь копия с музейных костюмов — все представлено чрезвычайно точно. Для Гордона Крэга это совершенно неважно — точно или неточно нарисо­ван костюм в смысле исторических данных. Ему важно другое — ему важ­на театральность костюмов.

О декорациях можно сказать то же самое. Они рисовались самим герцо­гом и исполнялись у Брукнера в Кобурге. При этом отмечалось, что фигу­ры разработаны изумительно точно. На сцене обстановка была точно такая, какая бывает в натуре. Это были здесь различного рода комнаты — сель­ские и дворцовые. И если вы просмотрите тридцать таких спектаклей, то увидите картины из действительной жизни различных стран. (Когда на сцене был, скажем, сосновый лес, то для достижения полного натурализма душили в зрительном зале сосной. В случае панихиды они обязательно ду­шили бы ладаном. Рассказывали по этому поводу такой анекдот, что перед отравлением ядовитым веществом кто-то из зрителей говорил другому: пойдем, брат, вон, а то и нас задушат!)

Из изобретений мейнингенской школы можно упомянуть об изогнутом пейзажном фоне. Это наш круглый горизонт. Мебель они иногда ставили спинкой к публике. Это, объясняли они, должно служить для изображения четвертой стены, которая отсутствует на сцене... Полная иллюзия дождя, ветра, прибоя волн — все это их изобретение. Они придумывали для этой цели особые машины. Московский Художественный театр в первых своих выступлениях старался проводить на сцене принципы Мейнингенского те­атра. В первые годы поставлено все то, чем гордился этот последний. Ста­ниславский не скрывал, что в то время он был под впечатлением мейнин­генцев и учился у них. Впоследствии Станиславский пытается отделаться от этого влияния. Это в то время, когда к нему попадает экземпляр чехов­ской «Чайки». Но отделывается он от влияния мейнингенцев только слегка.

Оставляя теперь эту тему, я перейду в дальнейшем изложении к тому, что сделано Гордоном Крэгом.

**2. Конспект слушателя**

Труппа герцога Мейнингенского работала в 80-х и 90-х годах прошлого столетия. Они очень много гастролировали и посетили в своих поездках Австрию, Россию, Голландию, Бельгию, Швейцарию, Англию и Сканди­навские страны. Большой успех они имели в России, особенно в Киеве и Одессе. Единственным критиковавшим их был город Брюссель, где в од­ной газете было замечено: «Их [мейнингенцев] декорации темны, а костю­мы мало театральны».

Репертуар мейнингенцев состоял из пьес Шиллера, Грильпарцера, Клейста, Шекспира, Мольера и Ибсена.

Они старались: 1) как можно сильнее акцентировать в спектакле харак­терность, вернее, точность передачи натуры; 2) спаять как можно более стройный ансамбль; 3) дать историческую реставрацию на сцене. Стара­лись, чтобы все на сцене было как в жизни.

Гвоздем их спектаклей были массовые сцены. Они рассматривали толпу на сцене не как какое-то аморфное существо, а как собрание индивидуумов — и поэтому каждый их артист, игравший в толпе, делал свое определенное дело. Один только и знал, что махал платком, другой бегал, третий падал и т.д. Каждого из толпы старательно гримировали и наряжали. Иногда бы­ло так, что актер, вчера игравший главную роль, сегодня находился в толпе.

Сцена была разграфлена на квадраты с нумерацией, и каждый статист в толпе бегал по отведенным ему клеточкам.

Костюмы делались фабрикой Брукнера, которая «в совершенстве испол­няла костюмы для Мейнингена и Байрейта». Такой театр очень удобен для путешествия. Просмотрев там тридцать спектаклей и затем попав в мест­ности, которые вы видали изображенными на сцене, вы не заблудились бы и знали, где какая дверь отворяется. Иногда в зрительном зале душили ду­хами (например, когда изображали сосновый лес). Рассказывают такой анекдот: один крестьянин и крестьянка попали к мейнингенцам на спек­такль. Представлялась пьеса, где всех находившихся на сцене душили ка­кими-то ядовитыми парами. Этих ядовитых паров набралось столько в зри­тельном зале, что крестьянка сказала своему спутнику — «уйдем, а то и нас здесь задушат».

Мейнингенцы первые выдумали круглый горизонт; изобрели постанов­ку мебели, напоминавшую зрителю о существовании четвертой стены.

МХТ в первом периоде своей деятельности старался проводить прин­ципы мейнингенцев. Станиславский сам не скрывал, что был под сильным впечатлением их спектаклей, уже при постановке «Чайки» они слегка пыта­лись отделаться от принципов Мейнингена. Хотя, например, обои в комна­те были настоящие, а не нарисованные. Исполнитель роли Треплева во вре­мя самоубийства за кулисами падал сам.

**3. Живая запись**

Если в натуралистическом спектакле остро акцентировали в тоне харак­терное, то теперь футуристы тоже остро акцентируют характерное. Но у мейнингенцев совсем другое. Дело в том, что мейнингенцы старались, чтобы все было так, как в жизни. Если актер играл купца, то [нрзб.], ища грим, костюм эпохи, они точно знали, какая эпоха, и искали по музеям. Гор­достью постановки считалась полная схожесть с действительностью — ис­торической или настоящей.

Для «Гамлета» даже искали материал. Считали, что «Ромео и Джульет­та» — действительный факт. Постановку считали картинной, если сцена представляла «реставрацию» и терялась разница между музеем и театром. Они старались воспроизвести все детали. Любой акт мейнингенской труп­пы — угол музея культуры. Что касается массовых сцен, то был такой прин­цип: если на сцену выходят человек сто, то они точно знали, что такое тол­па. Толпа — сумма единиц, и каждое лицо в толпе должно быть. Их не ин­тересовала толпа как целое. Каждого гримировали, наряжали как первого актера, у нас, де, нет статистов. И даже было у них условие: сегодня актер играет Юлия Цезаря, но завтра играет просто выходную роль. Когда [ста­вились] массовые сцены [нрзб.], то также подробно и расставлялись фигу­ры, но не по степени зрительной гармонии или ритма, а старались индиви­дуализировать каждый образ в толпе. Например, на балконе человек ма­шет, а внизу идет кто-то и спотыкается, третий бежит. Занявшись каждым отдельно, как с исполнителем главной роли, для них не было вообще толпы и фигуры, но ряд лиц строго определенных по костюму, гриму. Чтобы не терять в толпе лицо (например, бегущего), они заставляли его бегать по оп­ределенным путям, поэтому им пришлось разграфить сцену как шахмат­ную доску с нумерацией. В моей постановке «Грозы» были элементы фор­мы и движения, а здесь лишь сухая нелепость предположения, что зритель будет рассматривать отдельное лицо. И для Шекспира толпа была фоном, фантомами. Гордон Крэг пользуется массами совсем иначе, чем мейнинген- цы. Толпа — элемент движения. Ему не важно, что делает отдельный ста­тист, а задание толпы осуществляется просто координацией. Актер должен иметь тренированное тело, быть музыкантом, акробатом, чтобы попасть в ритм, если пику не будет держать прямо до известного такта. Сравни ко­стюмы, сделанные герцогом Мейнингенским и Гордоном Крэгом. Один калькировал просто с увража. Для Гордона Крэга это совершенно неважно, он творит костюм. Мейнингенцы не допускали ошибок против истории. Эскизы декораций делал герцог Мейнингенский, а исполнялись они у Брукнера, с отделкой первый сорт, герцог оставался доволен. Что это бы­ла за декорация? Просто комнаты. Для путешественников такой театр очень [полезен]. Иногда душили зрительный зал — если сосновый лес, то душили сосной. «Мнимый больной» — тут мебель, звонки, занавесы, ча­шечки, даже клистир были сделаны в стиле Людовика XIV. Мейнингенцы первые попытались сделать круглый пейзажный фон и изобретают четвер­тую стену. По части звуковых эффектов — грома, дождя, ветра и пр. — вос­производили изумительно (в XVIII веке считалось шиком — гром при по­мощи жестяного листа). Московский Художественный театр в первом сво­ем периоде старался проводить на русской сцене принципы мейнинген- ских постановок; Станиславский не скрывает, что он был под впечатлени­ем мейнингенской труппы. Затем Станиславский, когда попал к нему эк­земпляр «Чайки», старается отделаться от мейнингенцев, но не очень — [нрзб.], обои, дождь; нота романтическая уже звучит в «Чайке» и будет в Художественном театре расти. Кронек в отношении актеров занимался [нрзб.] муштрою. Если один заболевал, то другого заставляли подражать ему, начиная с голоса. И в МХТ этим занимались.

Я отвлеку ваше внимание в сторону Гордона Крэга.

Говоря о Гордоне Крэге, самое опасное, чтобы не сбиться на безвкуси­цу немецкой интерпретации Гордона Крэга.

ЛЕКЦИЯ №8. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

*9 июля 1918 г.*

1. Стенографическая запись

Говоря в прошлый раз о мейнингенцах, я мог ввести вас в заблуждение. Вы могли подумать, что я этот прием до известной степени рекомендую. Я должен сказать сегодня, что, указывая на противоположное течение — ра­боты Гордона Крэга, — я в достаточной мере подчеркнул ту мысль, что считаю подход мейнингенцев подходом неверным.

Конечно, у мейнингенцев есть целый ряд заслуг. Каких? Они, напри­мер, создали то, что можно назвать дисциплиной в театре. Это заслуга ог­ромная. Далее, у них изумительно разработана система сигналов. Напри­мер, система сигналов, идущих от помощника режиссера ко всем частям сцены, является вещью очень и очень полезной. Все это чрезвычайно облег­чает движение спектакля. Помощник режиссера имеет здесь возможность не сходить с одного места. Он выбирает определенное место на сцене, уст­раивает там специальный аппарат, от которого идут нити по всем нужным местам театра. Этим же аппаратом пользуются для того, чтобы выпускать артистов на сцену. Прежде режиссер сам метался по сцене, что было, конеч­но, весьма неудобно, особенно в случае сложной сценарии, например, в слу­чаях, когда одновременно из десяти — пятнадцати мест выходят действу­ющие лица. Теперь это делается по определенной системе.

Мейнингенцам принадлежит еще одна заслуга — изобретение различ­ных шумовых эффектов. Изобретение это было также определенным этапом в технике театра. Впоследствии появляются футуристы, которые применя­ют это изобретение не в духе натурализма. Словом, у мейнингенцев есть це­лый ряд таких заслуг, которых никто не отрицает. Но мейнингенцы были натуралисты. Они отвергали в театре все условное, и это было их ошибкой.

Вопрос о несостоятельности в театре натурализма можно показать на одном простом примере. Часто приходится выводить на сцену зверей. На­пример, выводят лошадей. Существуют для этой цели дрессированные ло­шади. Их можно взять из цирка. Но дирекция обычно не выпускает из цир­ка хороших лошадей. Ибо лошади эти дороги и переводить их из одного помещения в другое все-таки опасно. Поэтому для надобностей театра обыкновенно дадут клячу. Что с ней сделать? Актер сядет на нее, чтобы выехать на определенное место в определенное время, но лошадь может за­капризничать и не пойти на сцену. Бывали случаи, когда лошади опроки­дывали актеров. Бывали катастрофы с актерами. Когда мы выводим на сце­ну зверя, то мы уже подчиняемся этому зверю. Захочет он выйти на сцену — выйдет, а не захочет — не выйдет. В старом японском театре просто гово­рили, что зверю не полагается быть на сцене потому, что он не может быть актером. Зверя нужно поэтому заменить, его нужно представить иначе, представить условно. Если нужно, чтобы кто-нибудь выехал на лошади, то лошадь изображается двумя статистами. И такую лошадь можно наря­дить и гримировать, как угодно. Натуралистическая школа не допустила бы этого. Например, у статистов ноги были бы видны из-под попоны. Это не удовлетворило бы натуралиста. Мейнингенцы бы были против этого. Японцы же считают это вполне возможным и допустимым в театре.

Желая подчеркнуть преимущество условного театра перед театром нату­ралистическим, я остановлюсь сегодня более подробно на Гордоне Крэге.

Московский Художественный театр существовал до 1905 г. приблизи­тельно семь сезонов. В первом периоде своего существования он стремил­ся подражать мейнингенцам. Тут был один случай, который несколько сбил их с толку. Это «Чайка» Чехова. Сбил их с толку сам Чехов. Когда он был на одной репетиции, то он высказал целый ряд возмущений по поводу того, что в театре стремятся [дать] все настоящее. И многие при этом не понимали, о чем он, собственно, говорит1.

Чехов считал, что в театре должна существовать условность. И вот отча­сти под влиянием бесед с Чеховым, отчасти же под влиянием того, что про­исходило за границей, где в 1904 г. Гордон Крэг уже приступил [к] револю- ционированию театра, Станиславский задумывает создать театр опытов в Студии. Таким образом, выясняются два пути: во-первых, по дороге, про­ложенной мейнингенцами и ведущей к натурализму, и, во-вторых, инсцени­ровка пьес в приемах какого-то нового театра — театра условного. Были сде­ланы попытки поставить Метерлинка не так, как он ставился на Западе. Ху­дожники подходили здесь к разрешению задачи иначе, чем мейнингенцы. Об этих попытках свидетельствуют имена Сапунова, Судейкина, Денисова и других — имена, которые много говорят театральному человеку]2.

М.П.Зандин, говоря о Мамонтовском театре, упомянул о художниках Врубеле, Коровине, которые там работали3. И вы понимаете, конечно, что Врубель, когда он стал работать в театре, не мог подходить к задаче так, как подходили к ней мейнингенцы. Ибо ему не могло быть интереса к чему-ни­будь музейному, и не стал бы он искать чего-либо в библиотеках. Он мог опереться только на свою фантазию, на то чувство формы, которым он об­ладал как художник. Поэтому то, что делал Врубель, определило собою ли­цо Мамонтовского театра.

Когда же пришли сюда Сапунов и Судейкин, то они также не могли от­носиться к задаче иначе. Они создали ту красочность, которой так любова­лись в театре Мамонтова. Это была эпоха, когда сцена засветилась ярким светом. Это был настоящий праздник красок.

Станиславский же в противоположность Мамонтову старался не пус­кать в театр художника. Он боялся красок. Вы помните суждение брюс- сельцев по поводу мейнингенского театра: декорации очень темны и кос­тюмы мало театральны. Суждение это относится и к театру Станиславско­го. Там работал только один художник, это Симов. Художников же, рабо­тавших в Мамонтовском театре, в Московский Художественный театр не пускали. На них смотрели здесь просто как на чудаков. В конце концов Московский Художественный театр остался колеблющимся между двумя течениями: мейнингенского театра и того, что получило себе выражение в театре Мамонтова. А в дальнейшем определяются у нас два типических течения — московское и петербургское. Дело в том, что Петербург вступил на путь решительного разрыва с традициями мейнингенского театра. Мос­ковский Художественный театр стал тогда леветь. Он стал получать деко­рации от художников, группировавшихся около «Мира искусства»: Кусто­диева, Бенуа и других. Он пытался выступать и в Петербурге, но успеха не имел, потому что здесь проявилось уже совершенно другое течение.

Теперь я в самых общих чертах расскажу вам о Гордоне Крэге, который заставил Головина заботиться не только о красках, но и о композиции для сцены.

Гордон Крэг писал как теоретик, во-первых, что театру как искусству до сих пор вообще не хватает формы; во-вторых, что человек на сцене и его движения должны рассматриваться как движение геловегеских форм; затем, в- третьих, что массы должны трактоваться именно как массы и, в-четвертых, что актер, который сегодня олицетворяет и истолковывает, должен завтра представлять. Еще он заявлял, что на сцене не нужно ни автора, ни музыкан­тов, ни живописцев, а нужны артисты. Артист должен быть артистом и ни­чем другим. Актеры должны быть настоящими театральных дел мастерами, и только. Для того чтобы создать пьесу, нужны не слова, не тоны, не крас­ки, а именно представление.

Параллельно с этим на русской почве натурализм сменился импрессио­низмом. А затем возникает неореализм в лице представителей «Мира ис­кусства». И в это же время создается условный театр.

На Западе имелись работы Рейнгардта, Аппиа и фукса. Здесь мы так­же видим влияние Гордона Крэга. Но настоящий подход к условному теа­тру все-таки принадлежит русским. Здесь стараются принять учение Крэ­га, проверив его на старинном театре. И здесь находят интересные поправ­ки к этой теории. Возникновение в Петербурге Старинного театра было не случайностью, а необходимостью. Это было необходимо именно для про­верки крэговской системы.

И [в] результате этого мы стоим здесь перед началом создания нового русского театра. Здесь, в области театра, должны прийти теперь новые лю­ди, которые скажут новое слово. Сапунов наметил это новое слово. Это ма­нера гротеск. Это новая отрава, отсутствующая во всех других театрах. Гротеск должен преодолеть этот элемент модернизма, который имеется в опытах Гордона Крэга. Здесь нет больше места импрессионизму, а долж­на выступить особая доктрина.

В начале моего курса я сказал вам, что театр есть особое искусство, ку­да входят как элементы все другие искусства. Театр есть синтез всех этих искусств не в смысле Вагнера, а в некотором совершенно особом смысле. Об этом я поговорю с вами в следующий раз.

2. Живая запись

Говоря о мейнингенцах, я как бы рекомендовал эти приемы, но, указы­вая на работы Гордона Крэга, мне кажется, я указал, что подход мейнин­генцев неверен. Заслуги мейнингенцев — в области дисциплины. Разрабо­тана система сигнализации: система сигнализации от помощника режиссе­ра ко всем частям сцены — вещь любопытная. В Александринском театре [Н.В.]Петров устроил аппарат, который надо изучить: помощник режиссе­ра имеет возможность не сходить с места, где установлен сигнальный аппа­рат, откуда и сообщается с разными местами сцены4. Прежде, бывало, по­мощник режиссера метался по сцене как угорелый.

Мейнингенцы еще изобрели много эффектов шумовых, футуристы мо­гут изобрести оркестр шумов.

Относительно вопроса о натурализме. Часто на сцену приходится выво­дить зверей — например, верхом на лошади. Но хорошо, если в городе есть цирк, да и оттуда могут не дать [лошади]. Актер должен выехать в опреде­ленный момент и по определенному месту — это неосуществимо и нелепо. Японцы старого театра решили этот вопрос просто: зверю не полагается быть на сцене, он не артист, их надо заменять чем-нибудь, статистами, и этого зверя можно загримировать, нарядить и т.д. Натуралистическая школа не могла бы допустить такого балагана. Итак, о натуралистическом театре я больше не скажу ничего.

Остановимся на Гордоне Крэге.

[Изменения] происходили в русском [театре] с 1905 года. Московский Художественный театр просуществовал уже семь сезонов; в первом своем периоде — мейнингенство; «Чайка» Чехова сбила их с толку — стиль, глав­ным образом, сам Чехов. Он в разговоре с актерами высказал ряд возмуще­ний, что стремятся [решать спектакль] натуралистично. Это как-то запало в душу руководителей Художественного театра. «Если портрет нарисован, то ненормально вырвать нос и заставить выставить настоящий нос». Есть какая-то условность. Чехов часто делал замечания, он искал какой-то услов­ной сценической простоты, но не принимал какого-то бытового элемента. В 1905 году, когда Станиславский [нрзб.]. В 1900 году Крэг уже сделал свои опыты. До 1905 года его имя еще не упоминалось, но с Запада шли слухи. 1905 год. Станиславский хочет основать студию, театр опытов. Сперва хо­тел филиальное отделение, но потом, благодаря подбору лиц, театр этот [оказался] сделан [иначе]. МХТ идет с этого времени по двум путям — мей- нингенство и инсценирование как-то по-новому. В Театре-студии были по­пытки поставить не так, как в Художественном театре, и художники этого театра подходят как-то иначе (Сапунов, Судейкин, Денисов). Легче всего говорить о театре и упомянутых художниках. Мамонтовский театр — рабо­ты Врубеля и Коровина. Врубель не мог так работать, как мейнингенцы. Ему и в голову не пришло бы разыскивать снимки и рыться в увражах. Он опирался на фантазию и чувство формы.

Все эти работы Врубеля и определили лицо Мамонтовского театра. Са­пунов и Судейкин также не подходили так, как мейнингенцы. Они были учениками Врубеля. Сапунов и Судейкин сделали в студии попытку дать красочность, которую облюбовал Мамонтов. Был момент праздника красок. Сцена засветилась. Такова мамонтовская эпоха. Московский Художествен­ный театр не очень впускал к себе настоящих художников и был против Врубеля и Коровина, и боялся красок. «Костюмы малотеатральны, а декора­ции темны». Вспомните только знаменитый врубелевский занавес, размеры необычайны были его, Врубель решил заполнить снизу доверху без арлеки­нов и так расположил линии краски, что обыватель не мог всего охваты­вать, слишком непривычно. Размах театра сказался в этом занавесе.

В МХТ работал Симов. Театр-студия выдвинул новых художников. Рево­люция 1905 года не дала возможности оформиться этому театру, и он остался студией. МХТ остался между мейнингенцами и отравой Врубеля. Определи­лись как бы два течения — московское и петербургское. Петербург, когда ор­ганизовался театр Комиссаржевской, пошел по пути резкого разрыва с мей- нингенством. МХТ полевел, и левел он, обращаясь к представителям «Мира искусства», поручая [спектакли] Добужинскому, Кустодиеву и Бенуа. Ху­дожники «Мира искусства» появляются и здесь, в Петербурге. Петербург­ские левые течения. Комиссаржевская — Сапунов, Судейкин, Денисов. Госу­дарственные театры в Москве Коровин наводнил богатством красок. И Голо­вин в Петербурге. Чем остается Коровин? Головин развил свою работу на фо­не здешних театров, а Коровин остается самостоятельным и продолжает.

Начинают говорить о Гордоне Крэге. Что же явилось отравой? Москва успокоилась на красочной гамме, а Головина заставили заботиться о компо­зиции на сцене, а не только красках. Гордон Крэг заставил [нрзб.].

Чего не хватает искусству театра — это формы. [Крэг утверждает, что] человек на сцене и движение — это движение человеческих форм; на сцене массы должны трактоваться как массы (вспомним мейнингенцев, с разбив­кой толпы на единицы); теперь актеры олицетворяют и истолковывают, завт­ра они должны представлять; на сцене не нужен ни автор, ни музыкант, ни живописец, [но нужен артист]; будь у меня свой театр, я не зарисовывал бы постановок, а прямо ставил их на сцене.

Таким образом, на русской почве натурализм сменяется импрессиониз­мом, уступая ему место. Сапунов и Судейкин в противоположность Коро­вину — композицию и рисунок. Крымов, Арапов.

В это же время созидается и условный театр. На Западе в этом ряду Рейнгардт, художник Аппиа, фукс и Крэг. Под влиянием Гордона Крэга. Настаиваю, что настоящий подход к условному театру только на русской почве. Крэговщина в Германии дала [нрзб.], в России ее проверяют на ста­ринных театрах. Вот поправки, которые внесли русские работники в крэ- говщину. Испания XVII века, тех[ника] времен commedia dell'arte. Старин­ный театр в Петербурге не случайность, чтобы практически поверить осо­бенности крэговской системы.

С 1905 почва разрыхлялась и разрыхлена. Сапунов в «Доме интермедий» заставил задуматься над необходимой манерой — гротеск. Это отсутствует у Гордона Крэга, но он [гротеск] преодолевает элементы модернизма, кото­рые чувствуются у Гордона Крэга.

Когда в Театре-студии стали делать макеты, Судейкин запротестовал, и я тогда писал, что надо с макетами порвать. Татлин выставляет рельефы, и ему на сцене не только надо макет, но и сделать всю бутафорию. Заявле­ние Гордона Крэга о форме на русской почве создает татлинизм.

И это тут не импрессионизм, а особая идея, которая будет развиваться.

Для русского театра Гордон Крэг уже отошел в историю. Краски полу­чили иное значение и будут [нрзб.]. Мы подошли и к новой классифика­ции. Не искусства — живопись, скульптура, театр, а искусства (живопись, скульптура, архитектура) — и театр, где театр как синтез целого ряда ис­кусств, не в смысле Вагнера, а в смысле особом.

ЛЕКЦИЯ №9. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

*4 июля 1918 г.*

**1. Стенографическая запись**

Я еще много должен сказать вам. Но недостаток времени заставляет ме­ня делать это разбросанно. Я надеюсь, однако, что вам легко удастся все это собрать.

Сегодня я хочу сказать вам несколько слов о стилизации, уяснить вам сущность стиля.

Самое легкое, это найти манеру в творчестве. Второе, более трудное, — это обрести художественное лицо. Оно возникает тогда, когда творец не­доволен исполнением и когда он стремится преодолеть манеру. В его про­цессе творчества скажется тогда необходимость слиться с жизнью. Но это обыкновенно не имеет здесь ничего общего с натурализмом.

Легче всего объяснить это на примере живописи. Если я говорю о худо­жественном лице Сезанна, обретшего необычайное слияние с природой, то это не значит, что художник дал в своей картине раскрашенную фото­графию. Сливаясь с природой, Сезанн постиг самую душу природы. Если он смотрит на дерево, то дерево это мыслится им как форма, разложенная на соответствующие части. И глядя на какую-нибудь картину его, вы чув­ствуете это насыщение формой.

Тот, кто от манеры не умеет отречься, будет обладать тем, что можно назвать маньеризмом. Искание художественного лица становится для иных натур необходимостью порвать с искусством. Увлечение найти свое лицо заставляет иногда удалиться от искусства. Таковым был, например, Вру­бель. Этот художник как бы порвал с искусством ради каких-то безоблач­ных далей, каких-то трансцендентных целей.

Искать лицо — занятие очень хорошее, но и очень опасное. Хорошо, ес­ли художник найдет спасение в стиле. Стиль — это та объективная форма, которая противополагается субъективной форме — манере.

Чтобы найти лицо, надо пожертвовать манерой. Чтобы найти стиль, на­до отказаться от лица. Тот же, кто, стремясь от манеры перейти к стилю, не создаст себе лица, придет только к стилизации.

К стилю художник может прийти только путем самоотрицания. В сти­лизации же самоотрицания нет. Это все тот же маньеризм. Не нашедший стиля застревает на стилизации — слабом и отдаленном подобии стиля.

Часто употребляется слово большой стиль. Этот большой стиль требует уже абсолютной жертвы личности. Тут нужно всецело отдаться началу объективности, началу вселенскому. Примером могут служить здесь, во- первых, Данте, во-вторых, Пушкин. Это образчики большого стиля. Здесь достигается величайшая объективизация. Индивидуальность преодолена совершенно.

Вячеслав Иванов сказал так: «Нельзя согласиться с правом субъектив­ной лирики искажать данность до неузнаваемости или так поглощать ее, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нель­зя принять изнасилования данности лирическим субъективизмом»1.

Что это значит?

Здесь мы подходим к вопросу о натуре. Совершенно отрицать природу — значит создавать несвязный кошмар. Новые поколения говорят: долой на­туру! Но вещества мы не отрицаем. Мы его преображаем. Мы берем нату­ру, мы ее организуем.

И тем прекраснее наше создание, чем больше видна рука организатора. Чем больше я замечаю, что вот эти слова организовал Пушкин, тем больше я ими наслаждаюсь. Творение тем выше, чем больше бросается в глаза ор­ганизация и чем меньше заметна данность. Брать данность, не преобразо­вывая ее, значит здесь брать сырой материал. У мейнингенцев и в Москов­ском Художественном театре жизнь отражалась пассивно. Там брали дан­ность и обезьянили ее. Но художник не обезьяна. Суждение это определя­ет все наше отношение к такого рода работе.

Игнорирование природы и нелюбовь к вещи — этого нам в театре не нужно. И так же относимся мы отрицательно и к тому, когда относятся пас­сивно к данности. Миметизм — это не искусство.

Теперь я перейду к той подготовительной ступени, которую необходи­мо знать, чтобы завтра в практическом классе подойти к вам так, как подо­шел бы к труппе.

Есть такой период, который называется монтировкой. Это писание ману­скрипта. Я вам покажу здесь монтировку пьесы «Борис Годунов» 1908 го­да[[9]](#footnote-10). Вы ее посмотрите в перерыве и увидите, как она пишется.

В настоящее время монтировка пишется несколько раз.

Монтировка № 1. Она должна быть написана тогда, когда еще нет ва­шего сочинения. Эта монтировка содержит в себе все. Материал здесь из­влекается не только из ремарок. Например, при словах: «Не хогешъ ли поку­рить?» — следует искать предметы и записать их — портсигар и папиросы. «Сел» — записать табурет, «убил геловека» — револьвер или шпагу. И т.д. Для каждого рода предметов заводится определенная графа. Здесь имеем, например, следующие: [пропуск в стенограмме][[10]](#footnote-11). Новейшие режиссеры считают, что мебель должна писаться в отдельную графу. Это потому, что иногда мебель может определить собою всю структуру декораций. Напри­мер, большой круглый стол, за которым играют в карты, может служить опорой при определении всей остальной декорации. Реквизит также нуж­но написать отдельно. Это вещи текущие: графин, наполненный водой, ко­торую пьют на сцене, или табак, который курят. Прежде все действующие лица писались в одной графе. Теперь актеры и актрисы пишутся отдельно. Это потому, что по фамилиям часто бывает трудно ориентироваться, тре­буется ли мужской или женский костюм.

Но что такое монтировка № 2? Она возникает после первой беседы с художником. Появляются новые предметы. Был, скажем, только стол, но теперь появился фонарь над столом и т.д.

Монтировка № 3. Эта монтировка возникает после того, когда художник напишет эскиз. Здесь обыкновенно появляются еще новые предметы, специ­ально в видах художественной трактовки. Например, художник мог нарисо­вать кроме шпаги еще маленький кинжал. Его нужно тоже записать. Таким образом, вы получите последнюю монтировку, в которую будет занесено все.

Когда начнется работа с актерами, то тоже могут произойти изменения. Например, какая-нибудь площадка с тремя ступенями. Мы репетируем бег на три ступени, у актера это не выходит. Ему нужен разбег в четыре сту­пени. Или ступени нужны несколько иные. Тогда приходится дополни­тельно снестись с художником. Он скажет, может он изменить это или нет. И тогда сообразно с этим или перепланируют сцену или оставляют ее.

Режиссер является здесь, таким образом, все время связующим звеном. Ему приходится все время быть в контакте с мастерами. Бутафор, напри­мер, может вместо легонького знамени для актрисы сделать знаменище, которое она не в состоянии держать. При начале репетиции режиссер дол­жен точно знать все расстояния сцены, разметить и учесть их. Иначе бу­дут промахи. Весьма важно, чтобы при названии отдельных предметов употреблялись те же самые термины, которые употреблялись в истории и упомянуты в культурной истории. Приступая к работе, вы должны иметь макет. Макет удобен для актеров. Они иногда не умеют читать эс­киз художника.

Что касается репетиций, то все они располагаются по периодам:

1. Беседа, проверка ролей и читка. Сговор с актерами. Актеры смотрят на эскиз, макет. Изучают произведение.
2. Репетиции. Начало планировки.
3. «Акт залажен». Для режиссера наступает отдых, а для актера трудная работа.

Когда у актеров готово и кажется, что все налажено, режиссер говорит: теперь у меня первая репетиция! Он начинает наводить лоск, проверять игру актеров.

Теперь я привожу вам закон из опыта. Количество репетиций, нужных для последних актов, бывает втрое меньше, чем для первых актов. Послед­ние акты обыкновенно довершаются очень легко.

Обстановочные репетиции:

1) Репетиция художника-декоратора и машинного механика; 2) специ­альная репетиция для режиссера с актерами, актеры не одеваются в специ­альные костюмы; 3) актеры в костюмах и гримах; 4) генеральная репетиция, их может быть сколько угодно, обыкновенно их бывает только две, но опас­но на этом экономить.

Отношение режиссера к актерам. Это проблема о том, переживает ли ак­тер или не переживает то, что играет. Этот вопрос я отложу для следующей лекции — перед началом практических занятий (в четверг)[[11]](#footnote-12).

Тот, кто переходит от манеры прямо к стилю, создает стилизацию.

Пушкин и Данте дали произведения, в которых виден большой стиль.

Мы берем натуру, и мы ее организуем. Мейнингенцы и МХТ отражали жизнь пассивно.

Монтировка — это систематизированная запись всех вещей, нужных для данной постановки. Пишется несколько монтировок:

№ 1. Когда еще нет вашего сочинения (т. е. туда вносится все то, что предусмотрено в ремарках и в тексте автора). Для реквизита, бутафории и мебели надо делать отдельные графы. Необходимо ввести графу ковров. Список актеров и актрис делать отдельно.

№ 2. Возникает после беседы с художником, т. е. тогда, когда уже воз­никает режиссерский замысел.

№ 3. После того, когда художник напишет эскизы костюмов и декора­ций. Хорошо иметь для каждой графы особые тетрадочки.

Содержание монтировочного листа:

декорации, мебель, бутафория, реквизит, ковры, список актеров, список актрис, костюмы, обувь, [нрзб.], извлечения из костюмов.

Помощник режиссера точно так же должен иметь свой монтировочный экземпляр.

Первый период репетиций: беседа, проверка ролей, считка.

Второй — начало планировки.

Третий — акт залажен. (Количество репетиций, надобное для первых актов, — для последнего сокращается минимум вдвое. Это скачок от хоро­шего трамплина).

Четвертый период репетиций — обстановочные репетиции: а) обстано­вочные репетиции без исполнителей, б) обстановочные репетиции с испол­нителями.

Пятый — ряд генеральных репетиций.

Идеал — проводить все репетиции в костюмах.

ЛЕКЦИЯ № 10. О МАСТЕРСТВЕ АКТЕРА

*25 июля 1918 г.*

**1. Конспект слушателя**

С актерами надо обращаться как с большими детьми. Первый тип актеров — тот, который закапывается с первого раза в пси­хологию и всякий поступок героя мотивирует известными психологичес­кими условиями.

Второй тип актера — это тот, который прежде всего любит действовать. Для него театр — это здание, где собраны все прелести, о которых он знал, скакал в детском возрасте на палочке «как Наполеон» и надевал на голову колпак с перьями «как Петр Великий» или «как Суворов».

У актера на сцене должна быть исключительная ясность глаз; они долж­ны быть наиболее спокойными.

Должен быть бодрый неутомленный рот.

Вы не имеете права поступать на сцену, если у вас не сильные руки и ноги.

ЛЕКЦИЯ № 11. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

*5 августа 1918 г.*

**1. Стенографическая запись**

Мне остается теперь сказать вам в этот короткий период времени о гро­теске. Но прежде мне хочется подробнее остановиться на пантомиме1.

Я сделаю беглый обзор литературного течения XIX века. Я сразу обра­щу ваше внимание на центральные моменты в этом веке2. Это те моменты, когда особенно прогремели имена Лермонтова, Пушкина и Гоголя, кото­рых сразу не считали драматургами. Из них Гоголь сразу заявил себя дра­матургом, но при жизни с ним не особенно церемонились, что объясняется как придирчивостью цензуры, так и непониманием со стороны актеров.

Затем Островский. Это фигура, определившая собою главное театраль­ное течение всего века. До Пушкина, и до Лермонтова, и до Гоголя русский театр был главным образом под влиянием французского. Все, что играли у нас в начале XIX века, было или переводы водевилей или комедий фран­цузских, или французские феерии, или французская мелодрама. И так как здесь все сводится к изобретению сюжета, то и в игре актеров обращалось внимание главным образом на то, как двигаются эти сюжеты.

Если это движение развивалось остро, со смелыми углами, то и игра тре­бовала смелой техники. Актер должен был уметь тогда быстро двигаться. Он должен был уметь выйти на сцену и уметь выбежать со сцены. Актеры того времени умели прыгать на сцене, прятаться, вовремя залезть под стол, выпрыгнуть из окна и т.д. Все это требовало ловкости, акробатичности.

Одновременно с этим наблюдается большое увлечение балетом. В Александринском театре исполняется не только драма, но и балет3. И благодаря этому актеры имеют возможность проверять себя на своих со­братьях по искусству — на играющих в балете. Они заряжаются ловкостью этих последних.

Параллельно с этим обращалось большое внимание на костюмы.

Вообще, 30-е и 40-е годы можно назвать годами наиболее пышными. Учитывая все это, мы получим возможность несколько иначе подойти к пье­сам Пушкина, Лермонтова и Гоголя, чем это делается обыкновенно. Мы су­меем открыть в них то, что не сумели открыть предыдущие поколения.

С Белинским приходит стремление к раскрыванию в пьесах психологи­ческого элемента и вместе с тем в театр вливается элемент гражданствен­ности. Внешняя сторона начинает считаться чем-то второстепенным, спо­собным засорять внутреннюю сторону пьесы, ее содержание. Получается углубление, которого не было прежде.

Блестящий Гоголь, давший такую пьесу, как «Ревизор», потерпел фиас­ко потому, что актеры играли эту пьесу так, как привыкли играть водевиль. С нынешней точки зрения это не худо. Но от актера того времени требова­лось иное. Требовалось, чтобы театр был кафедрой.

30-е и 40-е годы принесли в театр еще что-то такое, что не сразу было разгадано. Гоголь с ужасом замечает, что над пьесой его только смеются. Он хотел бы, чтобы там зазвучала еще какая-то другая нота. Но этой-то но­ты не было.

Тогда в большой моде был Кальдерон — «Кровавая рука»4. В этот же пе­риод появляются переводы из Гофмана, и князь Одоевский пишет целый ряд вещей в подражание Гофману.

Словом, эта середина века была как бы губкой, которая вбирала в себя все те прелести, о которых открыто заговорили только теперь. А в то время задачи эти были не по плечу актерам. Актеры не в состоянии были спра­виться с задачами, которые ставили им авторы.

Островский был всецело под обаянием предшествующей эпохи — дра­мы 30-х годов. Островский поставил себе задачей создать драматическую поэзию в духе «Бориса Годунова». Но это подражание Пушкину было ошибкою. Подражание это ему не удается. Но работая в другом направле­нии — в направлении Гоголя, — ему удается очень многое.

Театр же Гоголя обрывается на том, что он дает нам Сухово-Кобылина. Гоголь был недоволен тем, что публика только смеется. Но то, что он дал, был гротеск, водевиль. Водевиль есть вещь, а все остальное гиль, сказал кто-то5. Водевиль был тем любопытен, что представлял собою прекрасную в педагогическом отношении фикцию. Вообще же высшей точкой в коме­дии является то, что дано Сухово-Кобылиным. Далее начинается полоса Виктора Крылова, — наводнение театра его пьесами.

Вот обзор главных этапов XIX века. Мы имеем здесь в центре Лермон­това, Пушкина, Гоголя, Островского и Сухово-Кобылина. А затем срыв, то есть наводнение театра комедией в стиле поверхностного водевиля.

Далее из этого хаоса вырастает вот что. Когда Островский дал изуми­тельные образчики диалога, когда особенности его языка, воспетые Апол­лоном Григорьевым, действовали заразительно как образчики подлинного русского языка, то многие стали увлекаться драматической формой. И вот Тургенев, который особенно любил русский язык, тоже берется за пьесы. Но при всех достоинствах языка Тургенева пьесы его все-таки нельзя на­звать театральными. Они совершенно оторваны от тех театральных тради­ций, на которые опирались Пушкин, Лермонтов и Гоголь. В Тургеневе ска­зался беллетрист, который берется за писание пьес только потому, что ему нравится диалогическая форма.

После Островского яркой фигурой выступает Л.Н.Толстой. Пьесы его можно назвать театральными. Ибо хотя и он интересуется диалогом, язы­ком, но его интересует также и фабула, трагическая завязка и комическая буффонада, которая может быть исполнена как гротеск. Например, «Плоды просвещения» можно сыграть как чистый гротеск. Во «Власти тьмы» име­ются все элементы мелодрамы. Недаром за эту пьесу берутся итальянцы, мастера мимики6. Это лучший показатель того, что пьесу эту можно счи­тать подлинной театральной пьесой. Но все-таки я считаю и Толстого и Тургенева находящимися вне линии Лермонтова, Пушкина, Гоголя, Су- хово-Кобылина. На этой линии они все-таки не укладываются. Между ни­ми существует весьма существенная разница в смысле манеры.

Островский, когда он написал свою пьесу «Гроза», вынес громадные на­падки. Защитником его явился Аполлон Григорьев. Но он главным образом защищал язык Островского, показывая, что язык его противников являет­ся квазинародным. Защиту же Островского как драматурга взял на себя Анненков7. Анненков стал кричать неистово, что русский театр начинает идти по наклонной плоскости вниз. Что нужно вернуть русский театр к его первоисточнику — балагану. Он стал утверждать, что именно в балагане за­ключается основа театра. Он говорил не о тех балаганах, где показывают дрессированных собак или каких-нибудь уродов. Он говорил о балагане- пантомиме с клоунами, зазывающими публику. Он указывал еще, что сю­жеты, которые трактуются в балагане, это подлинные театральные сюжеты. В Пушкине он отмечает «Каменного гостя» в качестве подлинного балаган­ного сюжета. А относительно Мольера и Шекспира он указывает, что их те­атры прямо выросли из балагана.

Это обстоятельство заставляет нас теперь осмотрительно относиться к пьесам, которые публика 60-70-х годов считала нетеатральными. И мож­но сказать, что теперь ни одно явление в театре не может быть проверено и оценено нами иначе как через балаган.

В XIX веке появились писатели, которые, с одной стороны, продолжали линию, идущую от Тургенева, а с другой — линию, идущую от Сухово-Ко- былина. От Тургенева вырос чеховский театр. И потому было бы ошибоч­но считать Чехова родоначальником того театра, расцвет которого совпада­ет с расцветом Московского Художественного театра. Чехов дал только ве­ликолепное осуществление театра Тургенева. Затем, как в эпоху Остро­вского за Островским плелся хвост его подражателей, так за Чеховым по­явилась целая группа, которая его дискредитирует и обесценивает. Но это имело и свою хорошую сторону. Когда дискредитировали Островского, то появился Анненков для того, чтобы напомнить нам о связи театра с ба­лаганом. Точно так же после Чехова начались знаменитые диспуты о сущ­ности театра, диспуты, которые привели к утверждению того положения, что тургеневский и чеховский театр, собственно, не есть театр.

Рядом с чеховским театром стоит особая группа, которая для своего времени была достаточно футуристичной. Это группа, которая выросла из журнала «Весы» и из «Скорпиона»8. Это Бальмонт, Валерий Брюсов, Зина­ида Гиппиус, Георгий Чулков. Эти авторы пытались писать для театра не в традициях Чехова — Тургенева, а вели свою работу в духе своеобразного театрального декаданса. И нужно было появление трудов этих авторов и Андрея Белого для того, чтобы [осознать, что] на таком спокойном тече­нии театрального диалога оставаться очень опасно.

Появляется в Москве театр Вашкевича — первый театр, который можно считать пионером подлинного футуристического театра9. Это был театр, где зачем-то раздавали зрителям цветы, где действующие лица являлись закутанными в какие-то вуали. Это был театр какой-то сценической нераз­берихи. Но эта неразбериха отвлекала нас от сонного и неподвижного со­стояния чеховского театра.

После этого приходит некоторое отрезвление. Это когда около Вяче­слава Иванова создалась группа, пришедшая к нему учиться. Он обратил их внимание на преимущества старинного театра, на значение античного театра. Тут появляется новая группа. Алексей Ремизов пишет пьесы, опи­раясь на русскую мифологию. Сологуб делает то же самое, опираясь на элементы испанского театра. А.Блок пишет «Балаганчик», опираясь на не­мецкий театр. Все это знаменует собою возвращение к подлинно теат­ральным традициям. И происходит все это в момент реакции со стороны скорпионовцев.

Вот общая схема того, как тек театр, русский театр XIX века. Углубить­ся в это вам придется самим. Вы должны, например, обязательно прочесть Аполлона Григорьева, который теперь переиздан. Что же касается Виктора Крылова, то с ним знакомиться вам вовсе не нужно. Достаточно справить­ся о нем по альманаху Вольфа10. Но, конечно, вы перечитайте Тургенева, Чехова и Островского. Вы пересмотрите также и Пушкина, Лермонтова.

Те, которые будут работать в театре, следующие поколения, особенно у нас в России, должны быть названы счастливыми. Ибо теперь мы как раз подошли к моменту расцвета театра. Сейчас, когда вся Россия перестраива­ется сверху донизу, конечно, трудно воспользоваться всеми представляю­щимися здесь возможностями, но все-таки много можно сделать уже и те­перь. Театр прошел теперь ряд интересных этапов. В середине XIX века театр вобрал в себя как губка все подлинно театральные элементы. Но вви­ду невыгодных внешних условий — гнет цензуры, неподготовленность ак­теров и т.д. — он не мог реализовать эти элементы на сцене. Современный театр будет здесь в более выгодных условиях. И он должен справиться с поставленными ему задачами.

О чем же нужно заботиться здесь? Прежде всего нужно создать специ­альную школу. С этого мы уже начали. А более [всего] нам нужно создать новое поколение актеров. Люди искусства должны позаботиться об этом. Когда вы сделаетесь инструкторами, то должны будете пропагандировать эту идею. Нужно создать особые актерские школы грамоты. В предстоя­щем учебном году мы обсудим этот вопрос. Здесь же как режиссер я счи­таю себя обязанным заявить о необходимости такой реформы театра. Если мы этим займемся, если мы сумеем поставить вопрос об искусстве театра на почву вопроса о науке театра, то новый период будет именно таким, каким он должен быть.

Я уже говорил, что современный театр должен вобрать в себя все специ­фически театральные элементы. Какие же это элементы? Это: во-первых, элемент пантомимы; во-вторых, элемент импровизации; в-третьих, техни­ка владения просцениумом; в-четвертых, техника владения маской в широ­ком смысле слова (вам говорили уже о гриме как о маске). Современный те­атр должен вобрать в себя все эти элементы. Я перечислил здесь не все, а лишь самые главные из них. Я умышленно оставляю в стороне все второ­степенное.

Мне остается теперь сказать вам несколько слов о пантомиме11.

В Риме жест был отделен от декламации. Два актера совместно пере­давали игру: один выражал жестом то, что другой в то же время переда­вал речью12. На этом примере мы видим, что всякая драма существует как бы в двух планах. Каждая сцена, если ее анализировать, представля­ется сложенной из плана слова и из плана движения. Во время Шекспира странствующие труппы — так это было и в Испании — прежде, чем сыг­рать какой-нибудь сюжет, представляли его до игры в сжатом виде как пантомиму. Прежде чем играть пьесу, произносился текст, а в это время в пантомиме разыгрывался скелет данного драматического отрывка. Каждое драматическое произведение состоит, таким образом, из двух элементов: некоторого скелета, имеющего характер бессловесный, и на­ложенного на этот скелет слоя словесного текста. Мы должны это хорошо запомнить.

Если данная пьеса не является пьесой чисто литературной, то можно с уверенностью сказать, что она может быть проверена на пантомиме. Про­верив пьесу на пантомиме, мы увидим, имеется ли в ней [на]лицо то, что можно было бы назвать скрытой театральной энергией13. Если имеется, то тогда мы можем с уверенностью сказать, что пьеса эта может быть сыг­рана не только без слов, но и со словами. В свое время я брал «Каменного гостя» Пушкина и пробовал играть эту пьесу без слов14. Оказалось, что в пантомиме она производит такое же впечатление, какое производит при игре со словами. И это будет наблюдаться в отношении всех подлинно те­атральных пьес.

Другое дело, если возьмем пьесы литературные. Будучи принаряжена словами, такая пьеса непременно окажется слабой. Ибо как бы ни был пре­красен словесный наряд, но он не в состоянии прикрыть немощный, вялый скелет драмы. Такие пьесы не выдерживают испытания на пантомиму. Окажется, что без слов их играть нельзя.

Греческий танцовщик Телест один, без помощи декламатора, исполнил «Семеро против фив», не пропустив ни одной детали15. Таким образом, можно совершенно не пользоваться словесным нарядом, а одним действием представить все. В переводе на русский язык пантомима значит все изобра­зить16. И пантомима действительно изображает все, не пользуясь никакими объяснениями, никакими либретто, никакими афишами. Она изображает все без слов.

Я сделаю еще одну историческую справку. Цицерон однажды предло­жил состязание своему другу, знаменитому актеру Росцию. Они должны были передавать один и тот же текст: Цицерон словами, а актер Росций — жестами. И каждый раз, когда Цицерон менял риторическую фигуру, Рос­ций должен был менять пластику выражения17. Что же здесь в этой справ­ке интересного для нас? А то, что в пантомиму, как искусство все изобра­зить [без слов], непременно должен войти элемент ритма. Можно было бы подумать, [что] изображать можно какими угодно средствами. Но оказы­вается, что нет. Мы видим, что искусство все изобразить не опирается только на голое передразнивание, а что здесь есть своеобразное как.

Мы знаем, что пантомиме предшествует еще одно искусство — танец. Пантомима выросла из недр пляски. Я не буду здесь углубляться в исто­рию пантомимы. Взамен этого я рекомендую вам прочесть все, что написа­но о пантомиме.

О темпераменте, о таланте и вообще об эмоциях я никогда не хочу го­ворить. Ибо это все вещи, без которых не может существовать художник. Говорить же об этом бесполезно, пока у нас нет элементарной техники. А без нее провалится все. Темперамент не может проявиться иначе, как при условии существования специфичной техники. Эмоция и задор — это толь­ко созвучие содержания с формой. Чревовещатель поворачивает куклу с та­ким техническим совершенством, что заставляет вас сомневаться [в том], что кукла эта является мертвой. Вам покажется, что эта мертвая кукла жи­вет и действует. А это значит, что вам показывают здесь с помощью техни­ки темперамент этой куклы. Я прошу вас посмотреть на работу такого чре­вовещателя и сравнить эту работу со спектаклем какого-нибудь [пропуск в стенограмме], где целый ряд забавных речей представляется со сцены с полной беспомощностью.

**2. Конспект слушателя**

Современный театр должен вобрать в себя все специфические театраль­ные приемы: пантомимы, импровизации, пользования просцениумом, пользования маской.

Пьесу истинно театральную можно сыграть пантомимой. Греческий танцовщик Телест исполнял один «Семеро против фив» Эсхила — и, по сви­детельству, не пропустил ни одной строчки.

Задача пантомимы: изобразить все, не пользуясь словами. Состязание Цицерона и [актера Росция]. Когда Цицерон менял риторическую фигуру, Росций должен был изменить пластическое выражение.

Искусство пантомимы не опиралось на элементы случайные, но опира­лось на своеобразное [нрзб.]. Пантомима выросла не из стремленья подра­жать, а из элементов пляски.

Назвать греческий театр театром первичной эмоции — неправильно.

Греческий театр был театром изысканного притворства. См. статью: [ЮЛ.]Слонимская. О пантомиме. Аполлон, 1914 г., [№ 9]18.

Слова Энгра: «Если бы я вас сделал музыкантами, вы бы выиграли как живописцы».

ЛЕКЦИЯ №12. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

*2 августа 1918 г.*

**1. Стенографическая запись**

Я буду теперь продолжать о том, что относится к пантомиме. А потом перейду к изучению гротеска.

Я остановлюсь на том, что считать элементами танца и что считать эле­ментами пантомимы. Я беру работу одного балетмейстера, профессора 60-х годов1. Он написал примитивную и безграмотную книжку. Но эта безгра­мотность здесь очень интересна. Здесь нет никакой философии, и рассуж­дения автора о предмете читаются не без усмешки. Но там имеется ряд очень дельных заметок, касающихся танца и пантомимы. Балетмейстер этот считает элементами танца: позицию, па, позы и группы, а элементами пантомимы: «физиономии, жесты, тоже позы и картины». Он делает любо­пытные попытки проводить аналогии с другими искусствами. И этот под­ход к вещи здесь очень важно отметить. Он рассматривает танец и панто­миму не иначе, как в связи с другими искусствами: живописью, поэзией, музыкой и т.д.

Ключевский считает, что мы не можем говорить о человеческой жизни, о человеческой культуре, не говоря об окружающей [человека] природе. Он полагает, что все это нужно рассматривать вместе, что оторвать человека от природы нельзя2. Также и в театре. Здесь нельзя рассматривать живопись отдельно, декламацию отдельно и т.д. Все, что есть в театре, нужно рассма­тривать как единое целое.

Балетмейстер, о котором я говорю, поступил в этом отношении пра­вильно. Говоря о сцене, он всегда говорит и о пантомиме. Это здесь не ка- кой-то отдельный предмет, отдельно стоящий от остальных. Это скелет те­атра — как идеал. И мы можем выделить его из театра только мысленно. Го­воря о том, что входит в состав танца, балетмейстер этот упоминает, меж­ду прочим, и о геометрии3. И вы должны знать, что принцип mise en scene есть, действительно, не что иное, как принцип геометрии.

Когда вы приступите к какой-нибудь пьесе, то прежде всего бойтесь слов\ Слова — это нечто такое, что может быть на время вынуто из пьесы, и пьеса от этого не пострадает. Например, «Каменный гость» Пушкина мо­жет быть сыгран как пантомима. В этом отношении слова представляют со­бою очень удобный элемент в ваших руках. Вы не разрушите драматичес­кого произведения, если будете не очень нянчиться с словами. Но если вы затронете скелет драмы, выраженный в mise en scene, то ваше произведение рухнет. Так в хирургии: вы можете удалить кусок мяса, но, удаляя кость, легко сделаете вашего пациента калекой. В отношении скелета пьесы вы должны быть, следовательно, очень осторожны. Отнюдь, конечно, не сле­дует, что вы можете нетребовательно относиться к словам. Слова требуют также внимания. Но они все-таки не столь существенный элемент, как те представления, те движения, которые лежат в основе произведения.

Прежде всего вы должны стараться увидеть в драматическом произве­дении скелет и работать над этим скелетом, а не над словами. Вы должны сообразоваться не столько с прекрасными словами автора, сколько с маке­том [скелетом] данной пьесы. В качестве режиссера вас должно интересо­вать не строение слов, а строение самой пьесы, ее скелета в смысле панто­мимы. Вы должны стараться так построить картину, чтобы ее можно было понять и без слов. Вы должны построить пьесу в пантомиме. На первой же репетиции вы выработайте все, что касается mise en scene, — то, как актеры стоят друг около друга.

Но, может быть, вы подумаете, что это только я пришел к призна­нию такого значения за пантомимой. Я позволю себе сделать поэтому еще одну последнюю ссылку на историю. Ибо мы должны взять из про­шедшего хорошее, отбрасывая все дурное. В царствование Анны Иоан- новны была труппа итальянских комедиантов. Труппа эта показывала пантомимы театра commedia dell'arte. Тредиаковскому было поручено перевести их на русский язык и раздать их в виде программы русской публике. Это были [нрзб.] настоящие мастера театра, мастера, забро­сившие яд в русский театр. При Анне Иоанновне был обер-гофмаршал граф Левенвольде, страстный любитель пантомимы. Он добился того, что заинтересовал пантомимой весь двор. Тогда Бирон, ведший борьбу с Левенвольде, пригласил немецкую труппу, чтобы отвлечь внимание от пантомимы4.

[Парижский] «Театр четырех су» собирал в себе самую дешевую, демо­кратическую публику5. И в то же время были здесь налицо и представи­тели других слоев населения. Пантомима объединяла здесь всех и каждо­го. И этот театр представлял собою нечто такое, с чем считались как с се­рьезным конкурентом. Гаспар Дебюро родился в Богемии в семье стран­ствующего цыгана. Он странствовал по различным ярмаркам. Ему пред­лагали давать различные представления. Но он стремился к другому. Он ухитрился, например, попасть в гарем султана. Его интересовала всякая театральщина. Он, например, стремился увидеть Наполеона. Это типич­ный искатель приключений, представитель таланта, на котором основы­вается пантомима6.

Я нарочно рассказал вам все это, чтобы установить эту связь между те­атром и балаганом, между искусством сцены и искусством акробатизма, — чтобы показать вам, что существенные нити театра ведут к commedia del­l'arte.

Когда мы устроили наши курсы, то стали над нами иронизировать. Го­ворили, что мы хотим создать здесь каких-то всезнаек. История свидетель­ствует нам, что настоящий мастер сцены должен знать все специальности театра. Настоящие мастера сцены не только сами сочиняли пьесы и играли в качестве актеров, но и были парикмахерами и даже кассирами.

Возьмем хотя бы Волкова. Это сын купца. Он кончает свою жизнь тем, что ставит в Москве «Торжествующую Минерву», в которой участвуют ты­сячные толпы. Все это в такой степени грандиозно, что он должен был дей­ствительно знать все мастерства. И он был здесь типическим всезнайкой. Все это вы должны намотать на ус. И если у некоторых из вас будет по­требность пройти класс актеров, то это потребность очень и очень почтен­ная. Именно то, что здесь присутствуют все специалисты, но отсутствуют актеры, составляет недостаток наших курсов. Я считаю, что и актеру надо проходить этот же курс7.

ЛЕКЦИЯ №13. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

*23 августа 1918 г.*

**1. Стенографическая запись**

Во всяком энциклопедическом словаре вы найдете объяснение того, что такое гротеск. Но везде, во всех словарях указывается только на самое за­рождение гротеска. И это хорошо, что никто не заинтересовался там этим явлением подробнее: мы избавлены таким образом от целого ряда ненуж­ных, дилетантских рассуждений, по поводу которых часто приходится вы­ступать с опровержениями. В данном случае словари ограничиваются ука­занием на орнаментации на доисторических предметах в смысле стилизо­ванных фигур различных животных, растений и орудий1. Подобные же изображения встречаются на миниатюрах XIV и XV веков.

Я снял здесь в увеличенном виде рисунки, которые воспроизводят ри­сунки миниатюр XIV и XV веков2. Рассматривая их, вы поймете, о чем именно идет речь, когда в энциклопедических словарях говорится о спле­тениях человеческих фигур с фигурами животных и растений. Это состав­ляет, так сказать, зародыш гротеска. В пояснениях эти рисунки не нужда­ются.

Теперь я верну вас на одну минуту к тому, что я говорил о пантомимах. Я сознательно не буду вести вас по пути развития гротеска в плане исто­рическом. у меня нет для этого времени. И я не сделаю этого здесь пото­му, что собираюсь заняться этим вопросом в будущем.

Я постараюсь просто ответить на вопрос, что такое гротеск. Говоря о стиле, я объяснял вам, как сначала появляется манера, потом стилизация, а затем появляется стиль. Исходя из этого, легко понять и сущность гроте­ска. Я прочту вам здесь одно место3 из [статьи Ю.Л.Слонимской]:

«Лафито в своем исследовании о нравах дикарей рассказывает о ироке­зах, которые "пляскою передают подвиги" своего вождя "с такою живос­тью, как будто сами присутствовали при совершении их, передают без под­готовки и не сговариваясь между собою". Это после того, как они только что выслушали рассказы своего вождя о совершенном им походе, набегах и стычках».

Другое сообщение:

«На севере Камчатки, в Южной Америке, у Ледовитого океана, всюду первичной формой театра является пантомима.

Томас Гог, путешественник, рассказывает: "Индейцы Новой Испании часто исполняют пляску, которая изображает охоту на животных. Под му­зыку своеобразного инструмента тепанабаз, сделанного из выдолбленного куска дерева, по которому ритмично ударяют двумя обтянутыми кожей палками, индейцы передают движением столкновения человека со зверем.

В шкурах, раскрашенных наподобие львиных, тигровых и волчьих, или в го­ловных уборах в виде звериных и птичьих голов, они изображают преследу­емых животных и птиц. Другие же с палками наподобие копий, дротиков и топоров изображают охотников. Иногда, напротив, звери преследуют че­ловека, как бы застигнутого в пустыне и пытающегося спастись бегством.

Камчадалы изображают волков, передавая нежность волчицы к своим детенышам и страх волков, застигнутых в своем логовище. С такою же яр­костью жители Африки передают вкрадчивые движения боа, а негры Ile-de- France, надев оперения тропических птиц, подражают их поступи и движе­ниям. у Ледовитого океана алеуты предаются пляскам, которые рисуют войну, охоту, плавное движение лодок. В таких же плясках раскрывается душа дикаря Южной Америки...

Путешественник Хорис описывает пантомиму, виденную им у алеутов. Вооруженный луком, охотник видит красивую птицу [и после некоторого колебания решается убить ее. Птица шатается и падает], а стрелок пляской выражает свою бурную радость. Но мало-помалу им овладевает раскаяние, и он горестно оплакивает свою жертву. Слезы воскрешают птицу; она пре­вращается в прекрасную женщину и отвечает на любовь охотника».

Вы видите здесь, что в моменты зарождения театра наблюдается стрем­ление поставить человека рядом с животным и не делать различия между ними. Человеку хочется подражать прекрасным движениям животных и, преобразившись, пережить соответствующие эмоции. Ему хочется здесь быть непохожим на самого себя, как бы надеть на себя некоторую маску, сбросить с себя человеческое. Как видим, здесь имеется много сходства с тем, что изображено на этих трех рисунках, которые я вам показал.

Рисунки Калло и других художников иллюстрируют ту же мысль. Вы можете проследить это более подробно в Публичной библиотеке. Опира­ясь на эти факты, легко уяснить себе, что такое гротеск.

Когда впервые в России появился интерес к пантомиме, то художники с стремлением в сторону гротеска стали придавать костюмам такой харак­тер, что зритель тотчас же вспоминал какого-нибудь зверя или птицу. Са­пунов, например, дал фигуру человека, который напоминал попугая. И до­бился он этого не тем, что нарядил артиста в птичий костюм, а тем, что слегка, но характерным образом изменил покрой фрака и так заставил дви­гаться артиста, что все это вместе сделалось источником смеха: до того все это напоминало зрителям попугая.

Невольно вспоминаю при этом случае Гофмана. Вот автор, о котором хочется поговорить особо для того, чтобы дать понять, что такое гротеск. Гофман в предисловии к «фантастическим очеркам в манере Калло» пишет следующее:

«Ведь даже в рисунках, взятых из жизни, в его шествиях, войнах и т.д. есть совершенно своеобразная полная жизни физиономия, придающая его фигурам и группам, так сказать, нечто знакомо-чуждое. Даже обыденней- шие вещи из повседневной жизни, как, например, танец крестьян, где му­зыканты играют, сидя на деревьях как птицы, — являются в свете особого оригинального романтизма, который удивительно много говорит душе, склонной ко всему фантастическому.

Ирония, осмеивающая человека с его жалкими деяниями, ставя его в конфликт с зверями, может быть свойственна только глубокому уму. Так и смешные образы Калло, созданные из людей и животных, открывают се­рьезному и глубокому наблюдателю все таинственные намеки, скрытые под покровом комизма. Как великолепен в этом отношении черт, у которо­го во время искушения св. Антония вырастает на месте носа ружье, кото­рым он беспрестанно целится в божьего человека. Веселый черт, фейервер- кер, кларнетист (который употребляет какой-то особый орган для того, чтобы хорошенько дуть в свой инструмент) также восхитительны и поме­щены на том же листе. Разве поэт или прозаик, у которого все образы обы­денной жизни проходят через внутренний романтический мир духов так, что он рисует их только в том свете, в котором они являются там, как бы одевая их в какой-то чудный незнакомый наряд, — не найдет себе оправ­дания, говоря, что он хотел работать в манере Калло»4.

Гофман подсказал Сапунову его манеру изображения. Вообще в 30-х и 40-х годах [XIX века] Гофман имел громадное влияние на целый ряд русских писателей. Несомненно, например, что влияние это сказалось на Гоголе и Достоевском, — в этом легко убедиться, просматривая старые журналы.

Калло влияет на Гофмана, Гофман на Гоголя, а Гоголь на Сапунова. Та­ким образом создалась здесь в области искусства цепь преемственной необ­ходимости. А далее, ведя борьбу с элементами натурализма, эти элементы гротеска идут все дальше и дальше. Окончательные победы этой тенден­ции находятся, однако, впереди.

Мы утверждаем здесь в области гротеска, что нужна условность. Еще Пушкин заметил, что театр не должен стремиться к созданию иллюзии, что он должен идти к своей цели прямее, — он должен быть условным. И вот когда мы восторгаемся многими вещами из Пушкина, например, «Сценами из рыцарских времен», то мы должны знать, что мы не имели бы их, если бы Пушкин не был под влиянием Гофмана и Калло, которые интересовались гротеском. Между тем «Сцены из рыцарских времен» не ставятся на сцене потому, что до сих пор не было средства устроить на сцене выступление зверей. Я утверждаю, что «Сцены из рыцарских времен» могут быть только тогда поставлены, когда будет не только окончательно введен условный те­атр, будет введен гротеск как особый стиль. Вот текст [ремарки Пушкина]: «Лошади — падают». Где у нас средства изобразить это? Эти средства мо­жет дать, очевидно, только гротеск.

Когда мы утверждаем, что Пушкин должен считаться родоначальником русского театра вместе с Гоголем, Лермонтовым и Островским, то мы не ошибемся, если скажем, что они начали театр, который до сих пор не полу­чил еще осуществления, окончательного претворения в жизнь. Вспоминая неудачу первого представления «Ревизора» Гоголя, мы утверждаем, что не нашлось еще настоящих художников сцены, которые могли бы все эти ве­щи поставить.

На пантомимах вам придется тренировать ваши таланты. И когда вы будете это делать, то заметите, что легко можно осуществить на сцене шарж. Но чтобы отношение зрителя к сцене осталось серьезным и вдумчи­вым, как это требуется гротеском, требуется нечто большее.

Для того чтобы почувствовать себя по-настоящему и заиграть в духе гротеска, нужно почувствовать стиль гротеска. Нужно, чтобы актеры не только внешним образом походили на зверя или птицу, а чтобы они заду­рили, чтобы зажили так, как соответствует этим нечеловеческим сущест­вам. Гофман пишет, что здесь есть какое-то родство между человеком и царством зверей.

Говоря о гротеске, обыкновенно подразумевают смешное, забывая о трагическом. Но существует и трагический гротеск. Чтобы понять это, достаточно взгляда на рисунки [Гойи] и литографии [Домье].

Когда я говорю вам о пантомиме и о необходимости тренироваться в ней, то я не подразумеваю, что здесь требуется непременно иметь сюжет. Сюжет у пантомимы появился в позднейшее время. Вообще же удобства пантомимы заключаются в том, что, не имея сюжета, вы исключительно развиваете у себя чувство сценической формы. Так как у вас здесь отнято слово, то вам, чтобы выразить вашу мысль, придется как бы отказаться от человеческого способа изложения и поступить как бы по-звериному, по первобытному способу.

[Бодлер] рассказывает нам об английских [эксцентриках]:

«Английский Пьеро — это не тот персонаж бледный как луна, мистиче­ский "как молчание", гибкий и немой как змея, прямой и длинный как ви­селица, к которому нас приучил Дебюро. Английский Пьеро появляется как буря, падает как пакет, а когда смеется, то весь зал содрогается. Его смех походит на какой-то радостный гром»5.

Вы видите, что рассказать — это значит провести аналогию с движени­ями животных и предметов. И вам станет ясным тот способ, применяя ко­торый придется работать здесь, в области гротеска. Это не те приемы, ко­торые применяются в обыкновенном языке, а приемы более непосредствен­ные, относящиеся к более первобытному времени. Штаны в гротесковом изображении выйдут, может быть, в виде каких-то пьедесталов, цилиндр — вроде какого-то футляра от часов и т.д.

Когда вы будете по книгам изучать существо гротеска, то здесь вы легко можете быть введены в заблуждение. Просматривая книги, трактующие о гротеске, я убеждался в этом неоднократно. Возьмем для примера рисунки. Рисунки Буше порою гротесковые, порою нет. У Калло же все гротесковое.

А Ропс (из [нрзб.])? Можно ли причислить его к гротеску? у него вид­на аллегория. Сразу бросается в глаза идея. Например, он дает изображе­ние ужаса. Тенденция здесь выступает на первый план. Но кое-что у него действительно может быть отнесено к области гротеска.

Говоря о различных проявлениях гротеска, нужно вспомнить и совре­менных эксцентриков. Их с уверенностью можно причислить к представи­телям гротескового искусства. Морда у эксцентрика раскрашена обыкно­венно самым радикальным образом. Он готов принести здесь все жертвы. Нужно, например, отрезать ухо, он его отрежет!

Я буду просить вас посмотреть еще у Брейгеля «Шествие слепых», эле­мент гротеска здесь налицо. Посмотрите еще карикатуры Леонардо да Винчи, это также типический гротеск. Гольбейн Младший, «Танец смер­ти». у Калло особенно обратите внимание на серию танцев.

Подробнее обо всем этом мы поговорим в будущем.

**БЕСЕДЫ ОБ УПРОЩЕННЫХ ПОСТАНОВКАХ**

*в Школе актерского мастерства (ШАМ) Петроград. 1919, март*

ПЕРВАЯ БЕСЕДА В ШКОЛЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

**Режиссура. Походный театр**

*6 марта 1919 г.*

Насколько я знаю, некоторые из вас захотят быть режиссерами, а неко­торые готовятся к актерской деятельности. Мне хотелось бы выяснить, кто из вас желает быть актерами, прошу поднять руку. Большинство. А режис­серами? По-видимому, меньшинство.

Хотя по повестке обозначено, что я буду говорить о режиссуре, тем не менее я хочу вас предупредить, чтобы вы не думали, что я буду читать о режиссуре, в своей беседе я хочу коснуться вопроса о походном театре. Эта тема нуждается в большей разработке, чем вопрос о режиссуре.

Дело в том, что за последнее время реформа театра шла именно в сто­рону освобождения театрального искусства из пут театральных условнос­тей, какие были, так примерно, в те времена, когда театр перешел в так на­зываемую театральную коробку. Вы, быть может, замечали, что театр так устроен, что зрительный зал театра отделен от сцены рампой, и по ту сто­рону рампы находится такое помещение, которое очень напоминает короб­ку, если ее взять со всех сторон заклеить и затем вырезать в ней маленькое окошечко, причем фигуры, которые мы там разместим, можно вырезать из картона или бумаги, и если мы будем смотреть в это окошечко, то такая коробочка создаст иллюзию сцены. Реформа театральная шла именно в том направлении, чтобы эту коробку заменить чем-то другим, когда стали вспоминать, что прежний театр не был таким. Действительно, древний греческий театр был так устроен, что он не производил впечатления ко­робки. Обыкновенно это была площадка, причем купол небесный образо­вывал покрышку, ту покрышку, которую у нас представляет верхняя часть коробки. Затем театр испанский устраивался таким образом, что просто ставили две-три бочки, на них набрасывали доски и на этих досках распо­лагались актеры, или просто вывозили на площадь телегу, и на этой теле­ге шло действие.

Таким образом, разница большая между театрами, которые устраива­лись на открытом воздухе, и тем театром, который устраивается в этой ко­робке. И вот, мне думается, что то, что прежде давалось так туго, то есть реформа сцены, теперь будет даваться легко именно благодаря тому, что условия жизни таковы, что теперь как-то не тянет людей в закрытые поме­щения, даже несмотря на холод, даже в такой стране, как Россия, где, соб­ственно говоря, климат не позволяет устраивать спектакли на открытом воздухе, все-таки нас тянет в такие помещения, где бы нам не приходилось тратить время на то, чтобы снимать галоши, шапку, пальто, отдавать все это под номер и идти в зрительный зал. Мы предпочитаем, чтобы театр был устроен так, чтобы я мог войти туда, не снимая шубы и шапки, побыть час и уйти. Следовательно, как будто посетители зрительного зала сами требуют, чтобы было произведено какое-то изменение в условном посеще­нии спектакля. Например, в цирк пойти проще, чем в театр, я беру билет и вхожу в самый цирк, для этого даже не приходится подниматься по ка- ким-нибудь лестницам. Так вот, как видите, сама жизненная необходи­мость подсказывает устраивать театр так, чтобы он был ближе к тому теа­тру, который устраивался на открытом воздухе.

Что касается способа ведения моих лекций, то я должен сказать, что мне желательно вести их не в форме сообщения, не в форме навязывания вам определенных сценических площадок, которые бы я мог вам рассказать, мне хотелось бы идти иным путем, потому что я думаю, что я меньше знаю, чем мы все вместе, поэтому я предложил бы такой способ: обратить наши лекции в такие собеседования, где бы мы обратились в самих строителей такого театра. Поэтому-то я и разделил вас своим вопросом на две части, на часть актерскую и режиссерскую, потому что мне хотелось бы, так ска­зать, чтобы мы построили такой театр. Как же мы его построим? Я думаю, что в этой строительной работе должны принять участие как актеры, так и режиссеры. В Китае, например, делают так: составляется определенная группа, компонуется в такие артели, и эти артели артистические строят те­атр из того материала, который они легко могут в каждом месте найти, на­пример, бамбук, в каждом месте могут найти веревки, затем большие пару­синовые холсты, и их связывая, они могут так их расположить, что они об­разуют нужную обстановку.

И обыкновенно даже бывает так, что когда в Китае какая-нибудь труп­па попадает в какое-нибудь селение, то, в сущности, даже не актеры и не режиссеры принимают участие в постройке такой сцены, а в ней принима­ют участие все жители данной местности, потому что самая постройка та­кого театра столь примитивна, столь проста, что построить его может, соб­ственно, не только режиссер, но всякий житель данной местности.

Мы должны прежде всего разобрать не материал, из которого нам нуж­но строить театр, а нам нужно вот о чем договориться. Мы должны всегда точно знать, в какой местности должно протекать представление. Ошибку делают те, кто начинает строить театр, не сообразуясь с условиями данной местности. Дело-то в том, что всякий театр выстраивается не в зависимос­ти от выдумки архитектора, а непременно в зависимости от той местности, где проектируют строить театр.

И когда мы спросим, почему древнегреческий театр именно имел та­кую форму, то на это получим ответ такого рода: очень просто, потому что нужно было так расположить зрителей, чтобы все они видели эту круглую площадку, которая находится внизу. Для того чтобы так было, нужно бы­ло искать непременно холм, нужно было найти холм и на этом холме рас­положить публику амфитеатром или расположить так, как мы видим в цирке, это, собственно говоря, есть повторение расположения природы: если на какой-нибудь холм посадить зрителя, то образуется такой амфите­атр, то есть мы посадим сначала нижний ряд, потом выше, потом еще вы­ше и так далее, и так как холм имеет покатость, то и образуется такого ро­да амфитеатр. Это очень показательно: именно, что это образовалось не выдумкой архитектора, а это подсказано самой природой. Или возьмите испанский театр, который втискивался в тупик. На Загородном проспекте [в Петрограде] есть подобный тупик, там легко можно было бы построить такой театр, потому что всегда боковые стены и одна задняя стена не да­ют возможности зрителю влезать так, чтобы видели спину [актеров], и за­тем для того, чтобы публика, которая будет стоять внизу на улице, чтобы она видела, как будет течь действие, нужно площадку поднять. В Испа­нии, в которой практиковалось втискивать представления в такие тупики, вытаскивались для этой цели бочки, на них клались доски, и зритель мог следить за представлением. Таким образом, вы видите, что и в данном случае устройство придумано не архитектором, не его выдумкой, а под­сказано природой. Улица так расположена, что зрителя нельзя поднять, и здесь происходит как раз обратное тому, что было в греческом театре. Там зритель наверху, а тут зритель внизу, условия подсказаны расположе­нием данной местности. В Англии дело обстояло так: был найден круглый сарай, и для того, чтобы в этом круглом сарае разместить публику, нужно было убрать крышу (потому что вентиляции еще в то время не знали), зна­ли, что нужно много воздуха, и вот в этом круглом помещении размести­ли сценическую площадку. Опять сценическая площадка явилась резуль­татом круглого помещения, которое случайно было найдено. И вот в этом круглом помещении зрители располагались в определенных этажах, и нужно было выдвинуть площадку так, чтобы не занять лишнего места.

Располагалась публика почти так же, как в цирке, во всех местах этого круглого здания, а для того, чтобы все видели, нужно сценическую пло­щадку выдвинуть вперед. Так как там сидели высоко, то не нужно было строить никакого потолка, а декорации нужно было ставить так, чтобы и верхний зритель мог видеть, чтобы они не мешали. Все декорации не подвешивали, а ставили и располагали надписи, пратикабли или сзади ве­шали ковер, который закрывал какое-нибудь определенное действие. Мы видим, что здесь сценическая площадка явилась именно такою в зависимо­сти от данной местности, от данных условий, ведь нужно было построить, применяясь к этому месту. Я ставлю это коренным вопросом для дальней­шего разговора. Вместе со мною я попрошу вас решить вопрос, о каком по­ходном театре мы говорим? Я случайно узнал о том, что [В.Н.]Соловьев вел с вами беседу об устройстве театра, скажем, на фронте. Мы знаем, что фронт фронту рознь: фронт может быть в горах и может быть на плоско­сти, на какой-нибудь местности не холмистой, на ровной поверхности, и я думаю, если тут говорить о спектаклях на фронте, то нужно не просто оп­ределять фронт, а нужно говорить, в какой местности будут устраивать театр.

Что касается до самой сцены, то опять-таки нам не нужно думать, что для устройства сцены нужны доски, материал, мы должны просто поста­вить себе за правило: сцена должна быть устроена так, чтобы она могла воз­никнуть при всяких условиях. Попал, скажем, я в местность, где нет леса, или попал в местность, где не могу найти холста, я все равно должен при­способиться. Нет такой местности, где бы не мог возникнуть театр, и сис­тема упрощенных постановок разрешается просто. Поставим так вопрос: могу ли я устроить театр в этом помещении? Вы можете снять свои шине­ли, а я их могу так связать, что они образуют живописную декорацию. Ес­ли мы еще возьмем этот ковер, то на фоне его можно поставить самую из трудных пьес. Если у нас есть, скажем, какие-нибудь оглобли, то это уже очень много, потому что оглобли мы можем связывать веревкой так, что они могут дать изумительнейшую комбинацию сценических пратикаблей, то есть таких частей, которые могут образовать то забор, то ворота, то ок­но и т.д. и т.д. На открытом воздухе представления непременно должны приспособляться к какому-нибудь живописному расположению данной ме­стности, иначе: выбор места, где должно протекать представление, подска­зывает ваш вкус.

Этот вкус в выборе местности есть просто умение воспринимать приро­ду. И если из тех, кто готовится быть режиссером, меня сейчас спросят: а как научиться выбору местности для представлений, я скажу, что техни­ка эта очень простая. Я предлагаю вам всякий роман, всякий рассказ, вся­кую повесть, которые вы читаете, читать непременно с карандашом в ру­ках, и тогда сделать следующее: когда какой-нибудь автор начинает описы­вать природу, то он старается описать ее театрально, и только то, что опи­сано со вкусом драматурга, то, что описано так, что автор как бы смакует данную местность и старается показать ее читателю наиболее привлека­тельной, это есть, собственно говоря, то, что делает драматург. Теперь для того, чтобы такую природу полюбить, как любит ее описывающий ее писа­тель, для этого нужно себя на этом натренировать. Обыкновенно мы равно­душны к природе, и очень немногие из нас умеют природу воспринимать так, чтобы мог каждый момент об этой природе рассказать, ее описать, так восстановить ее, воспроизвести. И система такого описания, как я уже ска­зал, есть система драматурга, который готовит себе планировку, в которой потом разыгрывается какое-нибудь действие.

Не правда ли, когда вы читаете, вы чувствуете, что если бы этого опи­сания не было, то не было бы места тем действующим лицам, так сказать, о которых повествователь хочет рассказать, он непременно сначала нас приводит в какую-нибудь изумительно красивую местность, он начинает описывать какой-нибудь овраг, какие-нибудь тропинки, ведущие в этот овраг, и затем, когда он уже достаточно уготовал эту декорацию, он выпу­скает тех своих героев, которые на этом фоне уже возникают как опреде­ленные сценические образы. Чем лучше беллетрист, тем он больше драма­тург. Например, Достоевский. Ему даже не нужно было писать драмы, по­тому что вся система, весь метод его письма таковы, что все, о чем бы он ни писал, он описывает совсем так, как делалось в театре; он, так сказать, строит обстановку, и строит так увлекательно, что когда в этой обстанов­ке начинают действовать фигуры, то мы представляем их живыми только потому, что в авторе сидит театральный драматург, что до такой степени написано по-театральному, а мы воспринимаем только театральное, пото­му что система игры — это та система, на которой мы воспитаны. «Вся жизнь — игра» — как говорят различные философы и беллетристы. Тогда нужно такое изображение природы, и это действительно так. Если мы по­смотрим, из чего возникает актерская игра, то мы с уверенностью можем сказать, что она зарождается в детской, в самом раннем детстве мы только и делаем, что мы переряживаемся, что мы валяем дурака, что мы составля­ли такие комбинации, в которых, собственно говоря, есть элемент теат­рального искусства. И вот этот самый драматург так искусно подготовля­ет декорацию и затем в этой декорации заставляет действовать своих дей­ствующих лиц. Мы воспринимаем это с большим волнением, образы воз­никают пред нами как живые, и воспринимаем так опять не потому толь­ко, что драматург так талантлив, что он по-театральному поставил свой роман, повесть или рассказ, но еще и потому, что в нас заложен этот ин­стинкт к театральному искусству, потому что с детства мы привыкли к иг­ре, и там, где есть элемент переживания, есть элемент игры, когда одно действующее лицо устремляется к другому действующему лицу, как в по­вести или романе, они передвигаются, ходят, жестикулируют, обнимают­ся, любят и т.д., все это есть не что иное, как повторение драматического искусства.

Так вот почему я сказал: берите карандаш и так читайте повесть, рас­сказ или роман. Делайте это для того, чтобы тот инстинкт, который в вас вложен и который спит, пробудить, а пробудить его легче всего в теат­ральной такой обстановке. Отмечено, что мы не очень-то любим описа­ния, когда мы читаем какой-нибудь роман или повесть. Вы можете ска­зать: «Вы противоречите себе, раз вы заметили, что мы не очень-то лю­бим читать, вы заставляете брать карандаш». Очень-то интересно читать места, которые всегда казались скучными. Я сам лично знаю, я сам по­мню, когда я был в шестом классе гимназии, меня гораздо больше инте­ресовало, что говорит действующее лицо, а вовсе не то, как описана при­рода. Надо сказать, что если мы этого описания природы, которая опи­сывается каким-нибудь романистом, не читаем, то это значит, что он плохой драматург. Я с уверенностью скажу, что описания Тургенева са­мые скучные, какие мы только знаем. Недавно, в связи с той темой, кото­рой я коснулся, взял целый ряд его романов и стал заниматься, чтобы проверить себя, эту форму, которую я вам предлагаю. Я стал сравнивать, как делают беллетристы и как мне хотелось строить походный театр, мне хотелось себя проверить. Я взял Тургенева и ничего не мог отметить, все так безжизненно, несмотря на красивость описания. Безусловно, описа­ния его необыкновенно красивы, необыкновенно литературны, но до та­кой степени это равнодушно описано, до такой степени автор недоста­точно трепещет, когда описывает природу, что я понял, что здесь нам де­лать нечего.

Но есть целый ряд писателей, которые до такой степени волнующе опи­сывают отдельные места, театральные постановки [обстановки?], что про­сто ничего не остается, как это воспроизвести. Таким я называю Достоев­ского. Например, таков его Раскольников, который после убийства прихо­дит в свою комнату и начинает замывать окровавленные части своего кос­тюма. Так описаны волнующие подробности, так сценически верно созда­но, так это схвачено, что я могу сказать, что как только я прочитал, я мог воспроизвести. Раз это читал актер, он немедленно может воспроизвести, если читал режиссер, то это описание так врезывается в память, что, на­пример, лично я могу через десять лет, если мне нужно нечто подобное по­ставить на сцене, я поставлю так, как описано у Достоевского, я это могу с точностью воспроизвести помимо моей воли, воспроизведу так, как напи­сано у Достоевского.

Таким образом, отмечая карандашом такое место, мы, так сказать, ната­скиваем наш вкус, нашу способность, которая вложена в каждом человеке, на природу смотреть несколько иначе, чем смотрит обыкновенный смерт­ный. Выхожу я, скажем, в деревне на какую-нибудь полянку. Я вижу — сле­ва березовая роща, а справа долина, которая расплывается на горизонте. И вот если я хочу их проэксплуатировать, взять, так сказать, их в полон, я могу себя так настроить, что если я захочу разделать какое-нибудь дейст­вие, то сразу увижу, что эту березовую рощу должен представить себе как фон, на котором можно построить действие. Я думаю, что лучше всего мы возьмем какую-нибудь трагедию, когда мы будем заниматься в дальней­шем, возьмем какую-нибудь трагедию или драму, ну хотя бы того же Каль- дерона, и мы будем вместе с вами стараться эту пьесу планировать не на те­атральной коробке, которую мы должны отвергать, она противна нашему существу, а мы будем стараться эту пьесу распланировать где угодно, где попало, и вот я беру хотя бы такую березовую рощу, о которой я говорил, и беру текст этой драмы «Стойкий принц». Там действие происходит на берегу моря. Я вас спрошу: что, могу я на фоне березовой рощи играть это действие? Нет, не могу. Мне тогда нужно повернуть спину к березовой ро­ще и смотреть на ту поляну, которая расплывается в горизонте, и я с уве­ренностью могу сказать, что фигуры, поставленные на фоне такого гори­зонта и поляны, которая в горизонт уходит, это будет нечто такое, в осо­бенности если это действие происходит в уфимской или Саратовской гу­бернии1, что может создать полную иллюзию моря. Так, скажем, когда ко­лышется рожь, рожь, которой засеяно большое поле, то на фоне этой коло­сящейся ржи можно поставить фигуры так, что вы создадите полную иллю­зию моря, и там как раз в этой пьесе нужно, чтобы фигуры изображались выходящими из моря. Вот вам, как видите, не нужно никаких декораций. Теперь, если нужно, чтобы действие шло в саду, — как раз в этой драме есть сцена, которая происходит в саду, — вы можете фигуры поставить на фоне березовой рощи.

Таким образом, то, что я сейчас даю, ваше внимание обращаю на при­роду, это есть то самое, что делают беллетристы, когда они пишут рома­ны, повести или рассказы, они природу для себя приспособляют. И вот в этом искусстве — приспособлять для себя природу — можно дойти до своеобразного сумасшествия. Пример такого своеобразного сумасшествия мы находим в романе Стриндберга «В шхерах», в котором есть одно дейст­вующее лицо, которое, будучи влюбленным в одну особу, хочет создать для своей возлюбленной иллюзию античной природы на севере. И что же он делает? В один прекрасный день он отправляется на остров, на котором камни так расположены, что при определенном освещении, скажем, когда восходит луна, тени так бросаются, так располагаются отдельные части природы, что стоит только немножко этой природой заняться, чтобы со­здать иллюзию какого-нибудь острова в Эгейском море; и когда он стал се­бя проверять, когда стал приезжать в определенные часы, он увидел, что не хватает чего-то такого, что нужно еьце изменить. Тогда он берет кирку, берет молоток, словом, все те инструменты, которыми при такой работе пользуются, и начинает тесать камни, отрывать те из частей, которые ему мешают, то есть которые наиболее ему напоминают северную природу. Значит, в расположении камней севера есть что-то такое, что отличает их от расположения камней южных. И вот он этим упорно занимается. Но этого мало, он видит, что хотя луна и проливает хорошо свет на эти камни, они все-таки напоминают север, потому что тени на севере не сов­сем такие, как тени на юге. Тогда он берет краску и начинает эти камни в тех местах, где на них ложится тень, окрашивать, и когда он добивается полной иллюзии, он привозит свою возлюбленную в определенный час и показывает ей кусок античной природы. Вы понимаете меня? В сущнос­ти говоря, это то, что проделал этот молодой человек, он проделал все то, что надлежит сделать нам, когда мы решили разыграть наше представле­ние в природе.

Туда не надо натаскивать. Ведь я знаю, как строятся упрощенные по­становки. Это строят люди кабинетные. Эти походные сцены строят лю­ди, которые не понимают значения природы как таковой, они придумыва­ют — вот можно так построить, можно так приладить. Это ни к чему, по­тому что это, построенное где-то независимо от природы, ни в какой мере не может сочетаться с природой. Это можно сравнить с грузовым автомо­билем. Да, его безусловно можно приспособить к сцене, но где? Пред­ставьте себе грузовой автомобиль на фоне великолепной природы. Все, что можно с ним сделать, это въехать во двор, потому что действительно условия городского двора таковы, что это просто колодец, и в этом колод­це такой грузовой автомобиль будет согласовываться с условиями этой площади. Но как раздражает, как волнует вид застрявшего автомобиля где-нибудь на поляне, засеянной рожью, часто на таких дорогах приходит­ся видеть сломанный автомобиль, нам смешно его видеть в подобной об­становке, застрявшим в деревенской природе, или когда мы видим аэро­план, упавший на гряды с картофелем. Он кажется смешным, потому что вся культура деревенская с культурой городской не сочетается, потому что условия городской культуры совсем иные, чем условия культуры де­ревенской. Условия городской культуры таковы, что здесь железо и ка­мень устроили соревнование. Как раз в деревне нет ни железа, ни камня, там совсем другой материал. И вот в силу этого обстоятельства я настаи­ваю, что построить походный спектакль, это значит прежде всего изучить природу. В этой природе можно построить только такой театр, которого требует данная природа, естественные условия, естественные взаимоотно­шения, данные повороты какой-нибудь Уфимской, Саратовской или Вы­боргской губернии.

Все эти условия изучить — значит уже знать, как построить театр, по­тому что всякому актеру, всякому режиссеру, который говорит себе, что ему нужно построить походный спектакль, ему нужно быть легким, как каждый человек должен быть готов для похода, он должен знать, что у не­го должен быть минимум приспособлений, потому что все приспособле­ния театральные уже даны. Достоевскому не нужно было строить какого- нибудь особого места, куда ему нужно действующие лица привести. Он знал, что ему стоит только с большим искусством описать петроградские улицы для того, чтобы заставить Раскольникова по этим местам ходить, и трагедия возникнет сама собою. Взаимоотношение фигуры Раскольни­кова и того, что он выбрал именно Петроград, петроградскую природу, петроградские архитектурные условия города, всю культуру данного го­рода, его ночи, его туманы, все это таково, что это и есть та самая обста­новка, в которой Раскольников производит свое преступление и понесет свое наказание. Вот, так сказать, условия, о которых я говорю и которые я особенно подчеркиваю: человек прежде всего должен говорить о себе, он должен говорить о воле моей, и потом вообще о свободной природе, кото­рая со мною вместе будет сочетаться. Я буду ее ломать и приспособлять для себя, и нет такого места, где не мог бы возникнуть театр с теми усло­виями, которые уже даны, и с теми элементами, которые уже за данной природой имеются.

Я мое введение сделал слишком длинным. Мне хотелось бы в следу­ющий раз наши занятия обратить в беседы, и притом беседы такого свойства: я задам определенную тему. Тема простая — каждый из вас обязан описать ту природу, которую он наиболее близко знает. Напри­мер, уроженец Пензенской губернии (кстати, он будет моим земляком) расскажет мне ту природу, которую он хорошо знает, в которой он ро­дился, и, рассказывая эту природу, он будет подчеркивать места, наибо­лее удобные для постановки данных спектаклей. Причем он должен ска­зать — почему они удобные и почему неудобные. Затем новый вопрос: какие элементы нужны для того, чтобы устроить декорации, то есть ка­ковы эти элементы.

Я могу показать это вам на опыте. Мы пойдем в любой зал, в любое по­мещение, зайдем в какую-нибудь кладовую и вытащим те предметы из кла­довой, которые нам нужны для спектакля, потому что нет такого места, нет такого угла, где бы не было элементов для того, чтобы спектакль состоялся. И вот таким образом беседуя, мы попробуем, так сказать, записать целый ряд декораций, которые, в сущности говоря, уже существуют, но которые только не существуют потому, что на них никто не обращал внимания. Раз­решите на этом закончить сегодняшнюю лекцию.

ВТОРАЯ БЕСЕДА В ШКОЛЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

**Походный театр**

*20 марта 1919 г.*

Мейерхольд. Товарищи, подумали ли вы относительно той темы, которую я вам предложил в прошлый раз?

Г о л о с . у меня ничего не вышло: ничего не мог придумать.

Тов. Гребешер. Я, например, представил себе такую картину: сол­нечное утро на берегу реки Волги. С одной стороны раскинулся Нижний Новгород, освещенный лучами солнца. Отблеск воды и тихое движение па­роходов. Просыпается народ, высыпает на улицу по делам. Другая сторо­на: берег реки Волги, лес, окутанный зеленью кругом. В некоторых местах реки, также тихо колыхаясь, по воде плывут рыбаки. Далее, я вижу, подхо­дит пароход, тихо, плавно, к пристани. С парохода выходят постепенно пассажиры, которые спешат по своим делам, кто на вокзал и т.п.

Мейерхольд. Картина, которую нарисовал сейчас пред нами наш товарищ, сделается нам понятной с точки зрения нашего задания, если бы мы сейчас, например, имели возможность взять в руки «Грозу» Островско­го и открыть первый акт. Когда мы читаем ремарку автора, то там как раз нужно воспроизвести на сцене такое место реки Волги, которое бы служи­ло интересным фоном для той драмы, которая на этом фоне будет разыг­рываться. В сущности говоря, то, что рассказал нам товарищ, есть описа­ние той самой декорации, которая нужна для первого акта «Грозы». В его рассказе только есть некоторые детали, которые относятся к современнос­ти, так, например, те пароходы, которые он себе представляет, есть совре­менное явление, действие же в «Грозе» происходит приблизительно в 40-50-е годы XIX века. Хотя в «Грозе» упоминается определенный го­род, но для нас не обязательно именно воспроизводить его, потому что тут дело вовсе не в том городе, который указывается, а дело в тех нравах, ко­торые царили в городе на берегу реки Волги. То место вашего рассказа, где вы смотрите на город, а также описание леса, находящегося по ту сто­рону реки, есть как раз то место бульвара, который нужен в «Грозе». Так что подход товарища к манере описания, по-моему, сделан совершенно правильно. Значит, остается только взять в руки карандаш и попробовать эту постановку заносить на бумагу в виде ли определенного эскиза, опре­деленного рисунка или определенного чертежа, на котором будет уже се­литься действие.

Нет ли еще среди вас, товарищи, лиц, которые пожелали бы поделиться своими впечатлениями? Может быть, кто-нибудь из вас написал? (Молга- ние.) В чем же дело?

Голос. Нам было некогда, мы были заняты постановкой своей пьесы.

М е й е р х о л ь д. Ах да, верно. Я слышал, что спектакль ваш удался.

Голос. Да, сравнительно хорошо прошел.

Мейерхольд. Когда вы будете ставить этот спектакль Театрально­му отделу?

Голос. Вероятно, в ближайшее воскресенье часов в семь вечера.

Мейерхольд. Ну, тогда я еще немножко побеседую на эту тему.

В прошлый раз я говорил, что, в сущности, походный театр для меня не существует в том смысле, как это принято называть, то есть для меня нет этой обязательной тяжеловесной постройки, постройки, специально для театра приспособленной, для меня также не существует специальной телеги или тележек, нагроможденных большим запасом аксессуаров, боль­шим запасом разных тяжеловесных предметов, разных частей, которые при помощи крюков собирают, и т.д. Я уже вам говорил, что я лично мыс­лю театр как природу, приспособленную для сценической площадки. Зна­чит, любое место природы — будь то деревня, будь то берег моря, будь то северный фиорд, будь то озеро, будь то городская площадка, улица, буль­вар и т.д., — все эти места, с моей точки зрения, могут быть приспособле­ны для спектакля.

В прошлый раз, ссылаясь на историю, я вам говорил, что лучшие теат­ры возникали именно благодаря тому, что они опирались на определенные данные, которые природа подсказывала. И вот эти данные умели хорошо приспособлять для указанной цели, и возникали такие сценические пло­щадки, такие места, которые были подсказаны особенностями природы. И не только умели пользоваться для этих целей природой, но и в городах, как я вам опять-таки уже говорил, умели пользоваться тупиками, в кото­рых строили действие. Должен сказать (хотя об этом вам уже говорили в классе истории театра или в классе истории сценических представлений, а если не говорили, то будут говорить), что иногда спектакли устраива­лись даже на паперти церковной. Такое, на первый взгляд, неприспособ­ленное здание, оно оказывается иногда весьма подходяще. Представьте се­бе, что в Петрограде нет более удобного места, как площадка впереди Ка­занского собора. Я думаю, на всем земном шаре не найти более лучшего места для такой цели, как именно площадка Казанского собора, которую можно изумительно использовать для представления. Во-первых, тут осо­бо замкнутые колоннады, которые двумя крыльями оцепляют среднюю площадку. Затем, большая глубина между колоннами дает возможность прятаться фигурам до выхода. Словом, если вы призадумаетесь над этим зданием, вы увидите, как изумительно это здание могло быть использова­но для представления.

И вот такие места, следуя влажной английской природе, засевают ковра­ми зелени, устраивают извилистые дорожки, напоминающие дорожки садов Версаля, безусловно, эстетически они весьма приятны, они составляют кра­сивую обстановку, но, в сущности, когда городом будут пользоваться для целей более возвышенной культуры, тогда, я думаю, будут предпочитать оставлять гладкие поверхности для того, чтобы человеческие фигуры могли здесь развернуться в большем просторе, или если, например, будут устраи­ваться бега, своеобразное бросание мяча вверх или метание диска и т.п.

В этом отношении, пожалуй, Петроград остается самым интересным го­родом, подсказывающим нам, какие города будут впоследствии. Если мы посмотрим на так называемые пустые места, которые мы часто находим в античной культуре, например, в Афинах, которые нас так поражают и так особенно восхищают, то мы подобные пустые места найдем и в Петербур­ге, взять хотя бы то же Марсово поле. Сейчас оно будет изменено благода­ря памятнику, который ставится посредине его, но все же особенность Марсова поля была именно в том, что это была гладкая поверхность, дру­гим не занятая. Это была гладкая поверхность, на которой отдыхал глаз, и действительно представляла собою площадку, которая могла быть ис­пользована для своеобразных олимпиад, для своеобразных народных увесе­лений, и правда, тут, мы знаем, периодически устраивались балаганы, ко­торые, конечно, теперь уже на этом месте устроить не удастся в силу тех причин, о которых я вам говорил. Таким образом, я соскальзываю к другой теме, которую я непосредственно связываю с той темой, которой я коснул­ся в первой беседе с вами.

Вторая тема состоит в том, что когда я говорил относительно походно­го театра или вообще относительно театра, что его, в сущности говоря, нет в том смысле, как я вам говорил, то мне хочется особенно поддержать мое утверждение тем, что я обращаю особое внимание на тело человечес­кое и говорю, что театр есть взаимоотношение между природой, которая приспособляет человека для представления, и между его телом, которое он вкомпоновывает в удачно выбранное место. Когда товарищ описывал нам реку Волгу, то мы видели, что это место как бы ждет прихода челове­ка. Он описывал нам берег, освещенный лучами солнца, и лесок, который расположился по ту сторону реки Волги, говорил о блеске воды на солн­це, о лодках рыбаков, и чем же он закончил свое описание? Свое описание он закончил тем, что пришел пароход и с парохода стали выходить фигу­ры пассажиров, и там где-то он отмечает рыбацкие лодки и рыбаков, при­сутствие которых он чувствует на фоне этой природы. Я считаю, его со­общение значительно тем, что оно замечательно совпало с той темой, ко­торой я хочу коснуться. Я именно утверждаю, что когда мы говорим о те­атре, о том, как его соорудить, то мы все это делаем в ожидании, что все это уготавливается для того, чтобы человек мог здесь проявить свое ис­кусство, и основное наше внимание, когда мы говорим о театре, центр тя­жести его не в декорациях, не в сценической площадке, не в этой области должно находиться, а в актере или, правильнее сказать, в теле человечес­ком, которое в этом уготованном пространстве должно действовать. По­этому если меня спросят, что такое театр намечаемый, то я скажу, что это человек, человек или целая группа людей, которые хотят показать нам свое искусство.

В чем это искусство? Разве в том это искусство, чтобы только наря­диться, разве это искусство только в том, чтобы устроить какие-то подве­сы, какие-то декорации, поставить какую-то мебель и т.д.? Чтобы разря­женная кукла в этой украшенной обстановке что-то говорила? Нет, мы прежде всего должны иметь такую обстановку, чтобы тело человеческое с его движениями, с его эмоциональными, как принято теперь говорить, движениями, действительно нас волновало как таковое, то есть чтобы мы чувствовали, что природа — не только эти прекрасные деревья, это пре­восходное солнце, эти скалы, это море, но что помимо этого она дала еще и зверя и человека.

И вот сейчас я умышленно в свою беседу втиснул новую тему, тему о звере, сделал я это недаром, потому что зверь так оклеветан... Когда нам говорят, что «человек как зверь», это говорят для того, чтобы показать от­рицательное в человеке, между тем это неверно, потому что нет зверя зло­го, хищнического, нет такового. В сущности говоря, если мы вглядимся в психологию любого животного, то увидим, что это животное абсолютно не хищническое и превосходно настроено. Такой опыт произвел Павел Трубецкой, наш соотечественник, который большею частью жил в Париже и Италии, он скульптор. Он брал глину или мрамор и из этого материала создавал произведения искусства, он привык любить форму. И вот благо­даря этой особенности — любить форму — он и животный мир восприни­мал только с точки зрения любви к форме, и он утверждал, что волк, кото­рого человек так боится, может быть человеком приручен совершенно так же, как собака, кошка, лошадь и т.п. И его слова были не только пустое фра­зерство, он это показал на деле. Однажды в Стокгольме он приехал в зооло­гический сад во время кормления зверей, и когда к волку вошел человек, который кормил этого волка, — он вошел в клетку с какой-то железной ро­гаткой и осторожничал, приготовляя клетку, — то Трубецкой попросил его впустить, разрешить войти вместе с ним в клетку. Надсмотрщик был изум­лен подобного рода просьбой и говорил, что Трубецкой весьма рискует, потому что волк очень злой и с ним должно быть очень осторожным. Кро­ме того, он указывал, что к нему волк до известной степени привык, и по­казал на железную палку, которой он укрощал зверя. Трубецкой сказал: «Однако же я попробую». И вот когда он вошел в клетку, то волк момен­тально попятился в угол, для того чтобы произвести на него прыжок, оска­лил зубы... Трубецкой пошел ему навстречу, то есть он уловил ту секунду, когда зверь должен был на него броситься, и сам двинулся на него совер­шенно спокойно и затем, засучив рукав и сжав крепко кулак, он совершен­но спокойно, не волнуясь, подставил свой кулак под его раскрытую пасть. Спокойствие Трубецкого в этот момент было поразительное. Волк бросил­ся и отскочил, как от гуттаперчи, потому что его зубы встретились с твер­дым предметом, если бы встретилась мягкая часть и показалась кровь, ко­нечно, картина получилась бы совершенно иная, здесь именно встретился крепко сжатый кулак, столкнулись две силы, которые друг друга уничто­жили в какую-то секунду и — волк попятился назад, посмотрел на него с изумлением и дальнейшей борьбы с ним не повел.

Мне самому пришлось встречаться с П.Трубецким и довелось видеть такое явление, которым я был сильно изумлен после того, как мне расска­зали об этом, настолько глаз не привык к тому явлению, о котором я хочу теперь рассказать. Дело было в Петербурге, я встретил П.Трубецкого в одном кружке, который он посетил в один из своих приездов в этот го­род. Он вошел в комнату, ведя на цепочке собаку, я был убежден, что это собака, но потом мне сказали, что это не собака, а волк. Я стал рассматри­вать, действительно, оказывается — волк. Он просто-напросто водил на цепочке с собою волка, и не то чтобы все время держал на цепочке, нет, пришедши, он его отвязал и пустил, и он тут же бегал. Но долгое время те, кто не знали, принимали его за собаку. Мало ли какие породы бывают со­бак, похожих на волка, взять хотя бы ту же самую овчарку, которая имеет вид волка.

Я рассказываю это вам для того, чтобы сказать, что я лично эти два ми­ра не различаю, я их не разделяю на два какие-то различных полюса, для меня они равны, потому что я теперь, когда имею дело с актерами, ког­да я режиссирую, мне удалось с ними договориться, и мне удается в тех пьесах, которые я ставлю, мне многое удается потому, что эти два мира для меня нераздельны. Когда я говорю актеру: «Я вас прошу в роли Отел- ло, когда вы набрасываетесь на Яго, чтобы его задушить, я вас прошу — за­будьте на секунду, что вы человек, и действуйте, как тигр». И, конечно, благодаря тому, что актер на миг забывает, что он человек, он делает вели­колепный прыжок. При этом он вспоминает мир животных, вспоминает, что, в сущности говоря, наши повадки, несмотря на наши пиджаки, сапо­ги и шляпы, которые нас как бы отличают, все наши движения в сущнос­ти совершенно такие же, как у зверей, и не в дурном смысле я говорю, а именно в смысле прекрасном.

Если мы теперь вернулись опять к ритмической гимнастике, ибо та­ковая была в античной культуре, если мы заговорили о ритме, который стоит в центре всякого сценического действия, то мы заговорили именно потому, что в нас, в человеке, забыто это, в то время как в звере всегда присутствует. Если вы присмотритесь к зверям даже в зоологическом са­ду, где зверь, так сказать, скован клеткой, где зверь, так сказать, выдер­нут из тех условий, среди которых он должен находиться, где у него от­нята свобода, даже если мы там будем наблюдать за ним, то увидим, что все их движения построены на законах ритма. Вас всегда поражает, на­пример, лев, ходящий по клетке, и если поставить аппарат, который от­мечает время, так называемый метроном, то можно видеть, что он свое хождение вмещает в какое-то определенное время и его лапа как будто ищет стать на то же самое место, на котором эта лапа была. И эта повтор- ность не есть повторность тупости, не есть повторность организма, исто­щенного умом, нет, это постоянное тяготение к существованию во време­ни ритмически.

И вот когда я говорю о ритме, говорю это актерам, то я настаиваю, что­бы вы себя осознали родственными с тем миром, который этот мир не пе­рестал в себе носить, и мы тогда подходим к самому основному требованию своего тела, требованию, внушенному не потому, что это модно («ах, мод­но делать гимнастику» или, как говорят: «в здоровом теле — здоровый дух», тут как будто интересы физиологии диктуют, чтобы мы делали гимнасти­ку и холодные обтирания), нет, это все делается для того, чтобы закалить себя и вернуть себя к природе в том смысле, как закалили себя и находятся в постоянном общении с природой звери.

Вот это-то обстоятельство и заставляет нас обращаться и к изучению музыки, и к изучению законов ритма, фехтования и гимнастики для то­го, чтобы раскрепостить себя, для того, чтобы не сидеть в клетке, пото­му что, в сущности говоря, мы гораздо консервативнее зверей. Зверь, он даже сидя в клетке проделывает все то, что он проделывал, находясь на свободе, среди природы, возьмите льва, ходящего по клетке, или медве­дя, бросающегося в бассейн с водой, и т.д. Несмотря на то, что они ско­ваны, они все-таки заботятся о том, чтобы в них не заснуло то прекрас­ное, что они знали и любили, когда были на свободе. Человек же, стоит ему только попасть в клетку, то есть в каменные мешки-дома, как он сей­час же как будто отрывает себя от этого мира животных, как будто раз­рывает связь с природой и начинает походить на отвратительнейшее грязное и абсолютно антииндивидуальное существо, которое я тогда на­чинаю уважать меньше, чем кошку, которая смотрит, не открыта ли фор­точка для того, чтобы вылезти ей на крышу, или собаку, которая старает­ся проскользнуть в щелку открытой двери для того, чтобы связать себя с природой.

Актера, о котором мы будем говорить, актера, для которого мы хотим построить эту сценическую площадку, его мы будем называть «прекрасный зверь», который хочет показывать свое искусство звериное, показывать свои движения прекрасные, показывать свою ловкость, показывать свою красоту, блеск поворотов головы или блестящий жест, или блестящий пры­жок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то дви­жении. Вот, собственно говоря, задача и искусство актера.

И вот для того, чтобы он эту ловкость, эту свою улыбку, эти прекрас­ные сверкающие или плачущие глаза мог показать тогда, когда все эти пыльные кулисы, сценическая площадка, рампа, которая стеклянные лам­почки выставила, как гвозди какие-то на заборе, когда все это будет унич­тожено, ибо ему нужна такая громадная площадка, такой высоты, такой окружности, которая действительно бы не мешала ему показать и свою улыбку, и свой взгляд, и свою ловкость, и прекрасный жест, все что угод­но, каким угодно термином назовите, я говорю, что новый театр, который я лично мыслю и осуществление которого я жду из вашей среды и среды пролеткультовцев, с которыми я не раз говорил через руководителей на эту тему, я утверждаю, что тот театр, о котором мы говорим, которого мы ждем и который нам нужен и который единственно может возникнуть в нашей культуре, которая пришла вместе с необычайной смелостью, вме­сте с тем «звериным», о котором так кричат буржуа, когда говорят, что «они действуют, как звери», именно в этой культуре и произойдет это зве­риное, прекрасное, потому что ему единственному дан ход и ему единст­венному есть оправдание.

Потому что теперь такова культура, что обязательно должен погибнуть всякий слабый и останется только сильный, и нас радует, когда определен­ные лица с определенным именем говорят: «Пусть погибнут 75%, но зато те 25%, которые останутся, создадут такую культуру, которая заставит нас за­быть о погибших 75%, потому что тут восхождение вперед не на одну сту­пень, а сразу на двадцать ступеней вверх». И вот возвращаясь опять к моей теме, я говорю: новый театр, в чаянии которого мы живем, есть взаимоотно­шение природы и тела человеческого, то есть слияние человека с миром жи­вотных. Вот таким показательным местом, где слилась эта культура с миром животных, и служит показательная встреча человека-скульптора с волком.

ТРЕТЬЯ БЕСЕДА В ШКОЛЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

**Упрощенные постановки**

*27 марта 1919 г.*

Та упрощенность, о которой мы так немножко поговорили в первые два часа, она вызвана не только современными условиями, но насколько я на­блюдал историческое течение театра современности, к этой упрощенности подошли не только классы, которые теперь овладевают театром, но и те классы, в руках которых этот театр был прежде.

Надо заметить, что к упрощенности пришли те теоретики театра, кото­рые проводили в нем свои теоретические лозунги, которые пытались свои лозунги проводить в жизнь.

Целый ряд режиссеров стал работать над вопросом о простоте в театре, и я бы сказал, подошли к этому естественным путем.

Нужно вам сказать, что упрощенность, за которую стал бороться целый ряд режиссеров, явилась результатом определенного течения, которое обо­значилось работами очень известной в Германии труппы, труппы мейнин­генцев. Вам о ней, вероятно, уже сообщали на других лекциях, но мне хоте­лось бы на ней остановиться ввиду того, что мы как раз наметили опреде­ленные контуры возможности сочетания человека с природой, и здесь, в этом месте, мы можем подойти к разрешению той задачи об упрощенном театре, которую мы себе наметили.

Мейнингенская труппа начала свои работы в Германии в 70-е годы про­шлого столетия, и основной задачей этой труппы было желание во что бы то ни стало воспроизвести на сцене жизнь как она есть, то есть постарать­ся спектакль ставить таким образом, чтобы зритель, приходящий в зал, по­лучал от сцены такое впечатление, как [его] человек может получить, ска­жем, от посещения этнографического музея.

Мы знаем, что существуют музеи, устройство которых таково, что каж­дая комната носит определенное отражение определенной эпохи, опреде­ленной культуры со всеми ее особенностями. Так, в одной из комнат мо­жет быть собрана обстановка английского быта XVI века, в другой комна­те — средних веков Германии, в третьей комнате представлена Голландия и т.д. Так, скажемте, вы можете поехать в Петергоф, войти во дворец Монплезир и там вы входите в определенную комнату, о которой гид вам скажет: «Вот кухня Петра Великого». И вы действительно там видите оп­ределенную обстановку, свойственную жилищу голландцев, эта кухня есть действительно уголок этнографического музея. И вот если бы в ка- кой-нибудь пьесе вам понадобилось на сцене воспроизвести кухню Петра Великого, то вы для того, чтобы она была воспроизведена возможно ближе к действительности, отправитесь в этот дворец с фотографическим аппа­ратом и снимете с определенных точек эту кухню, а потом, придя в театр, закажете в мастерской воспроизвести из папье-маше или из какого-нибудь другого материала точь-в-точь эту кухню, со всеми ее деталями, и потом уже по этому образцу будете ставить на сцене, и мы увидим, что на сцене воспроизведена будет кухня из Монплезира. Я потому упомянул об этно­графическом музее, что каждое подобное воспроизведение будет уголок этнографического музея, потому что в этнографическом музее, как в Монплезире, находится настоящая кухня Петра Великого, так и там со­браны предметы, которые изображают, повторяю, ту или другую эпоху быта той или другой народности.

Но естественно, если у нас в Петрограде будет в этнографическом му­зее представлена эпоха германского средневековья, то не могут же для этой цели перевезти из Германии все нужные для этого предметы, а потому нужно сделать снимки с тех предметов, которые находятся на местах, и по­том их скопировать из папье-маше или из другого ему подобного материа­ла, и таким образом получится уголок этнографического музея, изобража­ющий средневековую эпоху в Германии. Подобно этому и мейнингенцы при постановке таких пьес, как «Юлий Цезарь», или «Шейлок», или «Ури- эль Акоста», они прежде всего старались задать себе вопрос: в какую эпоху, в каком месте, при какой культуре данное действие развертывается? И вот когда они себе это выясняли, они отправлялись в этнографический музей, находили определенные увражи (объемистые книги), в которых все это вос­произведено, имелись, может быть, снимки, описания культуры, сделанные учеными-археологами, людьми, которые занимаются изучением определен­ной эпохи, определенной страны в определенном веке, и изучив таким об­разом эту эпоху, они старались воспроизвести ее на сцене. И вот хотя здесь и отсутствует фотографический аппарат, но, в сущности говоря, здесь про­исходит то же, что делает фотографический аппарат. Та культура, которую можем найти в книгах, наконец, в мелких предметах, разбросанных по му­зею, ну, например, если ставим античную пьесу, то пряжку, которой скалы­вался какой-нибудь плащ, подобная пряжка находится в этнографическом музее, я ее зарисовываю и так поступаю и в отношении других предметов, которые нужны по ходу пьесы. Все добытые материалы передаются режис­серам, они садятся за стол и начинают по мелочам восстанавливать ту кар­тину, которая, по их мнению, нужна для постановки «Юлия Цезаря». Бла­годаря музейным предметам мы имеем возможность воспроизвести на сце­не именно так, как это было во времена Юлия Цезаря. Мейнингенцы зани­мались подобной работой, и действительно, когда открывался занавес, то зрителей поражало точное воспроизведение жизни на сцене, постановка захватывала зрительный зал, и труппа очень долгое время имела большой успех.

Зададим теперь себе такого рода вопрос: в чем же кроется этот успех, который они стяжали, и есть ли этот успех театрального порядка или како­го-либо иного? И вот на этот вопрос теперь только с уверенностью можно сказать, что этот успех ничего общего с успехом театрального порядка не имеет. Потому что действительно, если, предположим, мы ухитримся так сделать, что на сцене появится настоящий аэроплан, который сможет вра­щаться в этом маленьком пространстве, вертеться, подниматься и снова опускаться, допустим, что кто-то воспроизведет такой аппарат для сцены, то, безусловно, мы все тотчас же зааплодируем, потому что для нас будет изумительно, как такой аэроплан появился в театре и по-настоящему в не­го кто-то сел и поднялся, это же успех, поразительный успех, так и тут нас поражает воспроизведение какой-нибудь улицы, о которой мы читали в ис­торической книге, нас поражает вовсе не театр, а то, что как это вдруг то, что читали в книге, сделалось возможным на сцене.

Будет непонятным, почему с нашей точки зрения это считается отри­цательным? Очень просто. Провалы их обозначились в том месте, когда пришлось пьесы, предназначавшиеся специально для сцены, купировать, то есть вычеркивать из них целые сцены для того, чтобы дать возмож­ность воспроизвести остальное. Например, у Шекспира есть такие сцены, которые идут, скажем, минут семь — девять, но для того, чтобы поставить такое место, скажем, поставить на сцене улицу, нужен антракт в двадцать — двадцать пять минут. А при таких условиях ставить «Гамлета» Шекс­пира, который имеет около двадцати картин, или пьесу Кальдерона, име­ющую около шестнадцати картин, невозможно, потому что пришлось бы держать зрителя часов семь — восемь, а между тем как нормально спек­такль должен протекать не более как три — два с половиной часа. Им по­требовалось все пьесы изменять, а мы видим, что драматурги, которые писали пьесы для театра, очень часто совмещали в своем лице и режиссе­ра, и актера, и драматурга, таков был Шекспир, Мольер, Еврипид и т.п., и, таким образом, пьесы писались мастерами сцены, которые понимали, что такое театр, они писали недаром и недаром ставили на вид количест­во картин и обозначали время каждой картины. И вдруг благодаря такой постановке приходилось эти пьесы переделывать, потому что в конце концов это были пьесы не Шекспира, а сочинение труппы мейнингенцев и им подобных, и они так эти пьесы изменили, что, наверное, Шекспир в гробу перевернулся.

Первый, кто поднял бунт против подобных постановок, был некий Гор­дон Крэг, английский режиссер. Он написал против них целую книгу, в ко­торой он (так как он был англичанин, то заступился за [пьесы] Шекспира) говорит, что так обращаться с Шекспиром нельзя, что они требуют друго­го исполнения.

И действительно, пьесы Шекспира исполнялись на особой сцене, где декоративная сторона представляет только фон, а основное внимание на­правлено на актера, на его движения на сценической площадке, на его на­ряд. Эта сценическая площадка была устроена так, что нужно было иметь какой-нибудь занавес или часть декораций, а иногда бывал момент, когда просто выносили какую-нибудь палку с надписью: «лес», «поле», «комната». Со временем представилась возможность использовать сценическую пло­щадку — благодаря устройству английского театра — таким образом, что когда вешали на сцену ковер, можно было устраивать особую комнату над ковром, над которым были особые балкончики, так что, например, для того чтобы поместить Юлию на балконе, достаточно было, чтобы она вышла на этот балкончик. Затем, когда действие кончалось, был момент, когда рас­крывается занавес, была устроена ниша, в которой можно было устроить склеп, где Ромео находил похороненной Юлию, и т.д. Такова была упро­щенная постановка в английском театре в XVI веке.

Гордон Крэг обратил внимание на эту упрощенность, сознавая, что только такая упрощенная постановка дает возможность представлять Шекспира, не купируя его пьес и ставя их так, как мечтал об этом драма­тург.

Итак, я пред вами обозначил два совершенно противоположных те­чения. Если вы мне зададите вопрос: «Неужели в том секрет, что мы должны были встать на защиту драматурга?» Я отвечу: нет, тут более важный вопрос, который с вашей стороны ко мне поступит и на который я дам определенный ответ. Я скажу: не в том дело, конечно, что нужно было защищать драматурга, потому что его кромсали, нет, важен тут са­мый подход.

Если я говорю, что сцена — сама жизнь, то я вас спрошу, почему мы упо­требляем термин «играть на сцене»? Потом я вас спрошу, почему театр тре­бует сценического наряда? Почему, когда мы говорим «играть на сцене», нас тянет прежде всего преобразиться? Разве когда мы стремимся преобра­зиться и когда мы стремимся играть, разве у нас в голове может хотя на од­ну минуту явиться вопрос — так же точно воспроизвести, как в жизни?

Если я готовлюсь к какому-нибудь маскараду и хочу представить ка- кого-нибудь шута горохового или какого-нибудь пшюта, фата, вообще ка- кое-нибудь человеческое явление, представителя какого-нибудь класса или моего знакомого, разве я буду прежде всего подсматривать, какой он носит пиджак, какой жилет, какая на нем шляпа? Нет, я прежде всего в иг­ре высмею, я захочу его представить не только как он есть, но подчерк­нуть в нем то отрицательное или положительное, что я в нем подмечаю.

Поэтому, когда мы хотим подобное изобразить, мы отдаемся интуиции, то есть мы как бы бултыхаемся в воду вниз головой, мы говорим — «все рав­но», я выворачиваю наизнанку шубу, нахлобучиваю шапку, и у меня полу­чается медведеобразная фигура, потом я схватываю первый попавшийся цилиндр и напяливаю его, все равно, или вставляю в глаз монокль, будет ли он настоящий монокль или я возьму у жены шпильку, сделаю из нее кру­жок, привяжу нитку или бечевочку, если жилет не дает нужного цвета, я его выверну наизнанку.

Иначе говоря, между маскарадом и театром есть что-то общее. И на ма­скараде, если я изображаю Маргариту или Мефистофеля, или служанку, или повара, я их изображаю по памяти. Для того чтобы изобразить повара, мне не нужно бежать в кухню, мне не нужно стараться непременно достичь сходства с ним, достаточно, если я возьму самое характерное, скажем, у не­го страшные брови, я беру уголь и черчу себе страшные брови, я подчерки­ваю этим самое характерное, что есть в его физиономии. Вообще здесь дей­ствует не фотографический аппарат, а та система игры, которую мы наблю­даем в детской, когда ребенок, желая что-либо изобразить, не останавлива­ется перед вопросом, из чего это сделать, ему все равно. Если по ходу дей­ствия ему нужно изобразить слона, то просто две фигуры становятся друг за другом, один из них кладет руки на спину другого, третий же берет про­стыню, несмотря на то, что слоны имеют другой цвет, просовывают палку, и одна из фигур, стоящих впереди, будет шевелить этой палкой как хобо­том, получается иллюзия слона: торчат из-под груды белого четыре ноги и хобот, вот вам и слон.

Значит, не обязательно надо придать ту же самую форму, а нужно дать основное, контуры, дать характерное, ну, что, скажем, характерно для сло­на? Четыре тумбы-ноги, что-то торчит длинное спереди и что-то коротень­кое торчит сзади. Следовательно, маскарадность и система игры в детской, вот, собственно, те элементы, которые отличают театр от того театра, кото­рый называется театром, но который с нашей точки зрения не есть театр.

Агитация Гордона Крэга имела успех, и с этого момента в истории теа­тра обозначился резкий поворот в сторону упрощенности, проповедником которой, собственно, Гордон Крэг и являлся.

Может, в силу того, что он напоминал об устройстве английской сце­ны, мы увидели, что если бороться с воспроизведением жизни на сцене, то нужно обратиться к таким театрам, где была эта упрощенность, кото­рая давала бы возможность это осуществить. И мы увидели, что главный недостаток театра мейнингенцев состоял именно в той коробке, о которой я вам уже говорил, и потом в рампе, которая усиливала впечатление этой коробки, это было самое большое зло, и для того чтобы с ним бороться, нужно выкинуть сценическую площадку вперед, то есть сделать сцену подобной той, какая была в Англии и в античном театре. И не только вы­кинуть эту площадку, но нужно было выкинуть еще и ступени, и вот ког­да мы провели ступени в партер, мы сроднили себя с японским и китай­ским театрами, где актеры считают возможным выходить не только из-за кулис, с самой сцены, на эту выкинутую вперед сценическую площадку, но и выходить еще со средины театра, и в этом отношении Россия смело пошла вперед, и постановки Гордона Крэга имели особый успех именно в России.

Целый ряд режиссеров стали пытаться проводить эту систему в жизнь, но как вообще все новое встречает на пути своем массу препятствий, так и эта идея встретила протест со стороны тех лиц, которые хотели из теат­ра сделать уголок этнографического музея.

Мы сначала испугались, думали: да, действительно, мы еще не победи­ли, что нужно еще какую-то эпоху пережить, чтобы это было осуществле­но, но в настоящую пору можно спокойно думать, что это случится само со­бой, раз за театр принялись вы и ваши соседи пролеткультовцы1, можно на­деяться, что это будет та самая группа, которая сможет эту упрощенную постановку осуществить уже в силу чисто внешних обстоятельств. Вы не можете делать той постановки, какую делали мейнингенцы, потому что ма­териал так дорог, что для того, чтобы осуществить нечто подобное, нужно затратить громадные средства, нам просто с этим не совладать. Все равно, какую бы пьесу вы ни задумали поставить, вы сломаете голову, например, вам нужны двери — для этого придется снять с петель настоящие двери, что навряд ли вам разрешат. Вы встретите на своем пути массу препятст­вий, если задумаете осуществлять в духе мейнингенцев, и вы силою вещей придете к упрощенной постановке.

Таким образом, я вам наметил только контуры той постановки, которая связывает человека с природой. Должен заметить, что подходы могут быть разные, смотря по тому, в каком помещении вы находитесь, нужно уметь использовать условия данного помещения. Входите вы, например, в это по­мещение: потолок его сводообразный, и поэтому требуется особый подход. Если вы входите в какое-нибудь помещение, которое построено как коло­дец, там опять-таки другой подход и т.д. Но то, о чем я говорю, можно по­нять только опытным путем, если вы постараетесь целый ряд постановок осуществить в самых разнообразных помещениях.

Однако я думаю, что некоторые пути к тому, как устроить такой спек­такль, мы можем найти в тех сведениях, которые имеем. Например, в япон­ском театре часто декорации не только свешиваются откуда-то сверху, но и прямо приносятся. Это делается так: берут две бамбуковые палки и на них подвязывают занавес. Когда надобность проходит, этот занавес на палках свертывается и получается переносной занавес. Чтобы держать подобный занавес, достаточно двух фигур, и, конечно, я нисколько не ус­тану держать этот занавес в течение каких-нибудь семи минут, тем более что статисту иногда приходится по ходу действия быть на сцене час — полтора. Такие занавесы могут служить не только фоном, но и занавесом, закрывающим какое-нибудь действие. Положим, вам нужно, чтобы какое- нибудь лицо, убитое на сцене и умершее, покинуло сцену, то ведь было бы неудобно, если бы это лицо на глазах у публики встало и ушло. Для этого вы можете опустить подобный занавес пред зрителем на секунду и дать возможность актеру уйти со сцены, и потом занавес можете уносить. Та­ким образом, есть способ, который при отсутствии декораций дает воз­можность маскировать действие так, что иллюзия не будет разбиваться. Впрочем, китайцы не останавливаются ни перед чем. Например, так: ког­да действующее лицо убито или должна начаться следующая картина, то просто-напросто прибегают два служителя, которые обслуживают сце­ну, как в цирке, набрасывают на этого актера вроде скатерти или покрыва­ла, фигура приподымается и уходит, у зрителя создается впечатление, что разыгрывается какая-то интермедия, что это что-то другое, у него остает­ся иллюзия от предыдущей сцены. Затем японцы и китайцы делают так: нужно, например, представить, что я уезжаю со сцены на лодке, между тем лодки на сцене нет. Я подхожу к определенному месту на сцене, переша­гиваю через что-то (то есть делаю вид, что перешагиваю), заношу одну но­гу, потом другую, беру весло, которого не вижу, но делаю такое движение, что сразу создается иллюзия человека, берущего в руки весло, затем делаю движение, которое свойственно человеку, отталкивающемуся от берега. Есть особенности в наших движениях, по которым видно, что человек что- то делает, так и тут, я делаю такие характерные движения, благодаря ко­торым получается иллюзия, что я уезжаю в лодке со сцены. Для китайца, для японца этого достаточно, он видит: какой-то человек сел в лодку и уе­хал со сцены.

Но это, конечно, крайности, в них нет необходимости. Но я говорю об этом приеме, потому что он открывает возможности с самыми примитив­ными предметами, которые находятся в вашем распоряжении, устроить сцену. Так, если по ходу пьесы вам нужно создать холм, вы нагромоздите стол на стол, и у вас получится нужное впечатление. Или нужно изобра­зить стену, с которой человек должен спрыгнуть, для этого берете ширму и ставите с одной стороны ее стремянку. Человек вскарабкивается по этой стремянке и затем спрыгивает вниз (с двухаршинной высоты сде­лать это не так трудно), создается полная иллюзия прыжка со стены. Что касается испанского театра, то в тексте мы находим такую ремарку: вхо­дит на сцену человек, будто бы перешагнувший через забор. Значит, за­бора на сцене нет, он только предполагается, есть указание — «будто бы перешагнул через забор». Опять он делает такое движение, которое свой­ственно человеку, перешагнувшему через забор. Эти движения мы не­множко знаем, и весь вопрос только в том, чтобы натаскивать свою наблю­дательность так, чтобы подмечать самое характерное в этих движениях. И затем, имея запас таких движений, мы можем на сцене проделать все это, имея минимум аксессуаров. Например, скажемте, нам нужно подбро­сить мяч. Достаточно взять в руки шар, сделать такое движение (показы­вает), встать, раскачать и подбросить вверх и снова поймать, и получится полная иллюзия, что вверх был подброшен мяч. Все это я говорю не для того, чтобы возобновить беспредметность на сцене, но я говорю, что мож­но без предметов сделать спектакль удовлетворительным. Можно сделать такой опыт: у меня нет ничего, кроме двух стульев, а мне нужно изобра­зить кофейню на сцене, нужно, чтобы пришли в эту кофейню два челове­ка, сели на эти два стула, а стола нет. Но я могу, сев на этот стул, облоко­титься на отсутствующий стол. Затем третий актер приносит якобы под­нос, которого на самом деле нет, ставит с подноса одну чашку, потом дру­гую. Я принимаю чашку, мешаю ложкой, делаю вид, что пью кофе, — и мы видим, что это дает полную иллюзию того, что даже при отсутствии предметности мы можем заставить жить как нужно. Следовательно, мы не должны стараться, чтобы были непременно предметы данной эпохи. Если есть у нас чашка, а нам нужен какой-нибудь кубок XVI века, мы эту чаш­ку закрываем своеобразным куском картона, как бы загримировываем ее в кубок. Весь вопрос в тех своеобразных движениях, с какими мы к тому подходим.

**Перерыв**

Товарищи, кто из вас предпринимает какие-нибудь работы на местах? Или вы только те лица, которые пришли сюда, чтобы, так сказать, подгото­виться и потом уже работать на местах?

Голоса. Большинство.

Мейерхольд. Значит, большинство в таком положении. Может быть, те, которые работают сейчас на местах, расскажут нам, как обстоит дело у них на местах? В смысле устройства самой сцены, какие они имеют достоинства и какие недостатки, с которыми им приходится бороться? Прошу, товарищи, высказаться.

Тов. Кениг. У нас есть клуб, построена сцена, которую мы почти са­ми строили.

Мейерхольд. А какого она образца?

Т о в. К е н и г. Образца почти театрального. О походном театре в то время мы понятия не имели, не мечтали и не думали, сейчас мы видим, что это гораздо лучше, лучше, чем тот, где есть несколько декораций, которые приходится применять для различных спектаклей.

Мейерхольд. Скажем, там есть лесная декорация, потом павильон, и вам их придется довольно часто применять, приходится ли играть Шекспи­ра или действие происходит где-нибудь на Волге, декорации одни и те же?

Кениг. Да, и если придется ставить зимнее действие, то приходится иметь дело все с теми же летними декорациями.

Мейерхольд. Затем рампа, потом падуги, софиты. Ваше личное мнение каково, это не очень удобно?

Т о в. К е н и г. Безусловно, после того, что я теперь услыхал, было бы лучше ставить без этих приспособлений. Я думаю, что если по окончании курсов пошлют меня обратно, то придется устроить сцену так, это будет и удобнее и скорее. Сколько у нас, например, ломки при каждом спектакле.

Мейерхольд. А вы лично считаете, что такое устройство сцены, как у вас, не очень подвижно, дает слишком ограниченный круг возможностей?

Т о в. К е н и г. Например, у нас перестановка действия занимает чуть ли не полчаса времени.

Мейерхольд. Недопустимая вещь.

Тов. Кениг. И надо заметить, что есть специальные люди, два деко­ратора, которые постоянно работают.

Мейерхольд. Это недопустимая вещь на сцене. Так, если действие идет двадцать минут, то антракт должен занимать не более двух-трех ми­нут, если какая-нибудь картина идет семь минут, то антракт должен быть полминуты, такая пропорция должна существовать. Естественно, что я, зритель, я смотрю на сцену, меня захватило действие первой картины, я смотрю на сцену. И вдруг после первой картины антракт в двадцать ми­нут. Я просто могу забыть, что там было. Важно сохранить в зрителе то на­пряжение, с каким я смотрю, скажем, первое действие. Самую пьесу мне сразу трудно усвоить, я только знакомлюсь, какие фигуры на сцене, и вот вдруг перерыв.

Ведь всякая пьеса строится таким образом, что самая суть дела бывает в третьем акте, значит, мне нужно с экспозицией скорее разделаться, пото­му что я пришел не ради введения на сцене, а скорее давайте тот катастро­фический момент, когда действие достигает величайшего напряжения. Так что даже у лиц, которые отстаивают упрощенные постановки, выработа­лось правило, что нужно как можно скорее играть первую треть спектакля, то есть именно его введение, нужно дать возможность человеку освоиться с самим началом действия и потом можно немножко замедлить самую игру, вы у меня в руках, я вас, так сказать, из своих лап не выпущу. Вначале при­ходится как можно более напрягаться; если, например, действие пьесы раз­делено на 10 картин, то постарайтесь сыграть большую часть картин внача­ле, учитывая то обстоятельство, что внимание зрителя вначале гораздо бо­лее сосредоточено, более напряжено, а потом его внимание постепенно утомляется, так что нужно воспользоваться его восприятием и наиграть возможно больше картин, а затем, когда внимание утомлено, давать больше передышек. Например, если пьеса в двенадцать картин, то сразу сыграть пять-шесть картин, а потом можно сделать первый антракт после восьмой картины. Значит, здесь большинство лиц, которым еще только предстоит дело с упрощенными постановками, а нет ли среди вас таких, которые уже имели дело с подобной сценой?

Голос. Мне приходилось работать во время войны, и у нас бывал поч­ти такого типа театр. Так, занавес приходилось делать из палаток, декора­цию устраивали из елок, из щитов и т.п.

Мейерхольд. Самое идеальное — иметь дело просто с каким-ни­будь возвышением (рисует). Вот как здесь. Желательно, чтобы был такой выступ, если же его нет, то все же хорошо было бы иметь ступени вниз. Кроме того, желательно иметь такие своеобразные покатости и с боков, по которым бы человек мог подниматься вверх. Затем хорошо иметь такие ширмы (рисует). Причем желательно, чтобы они имели так называемые обо­ротные петли, с помощью которых они могут вращаться в ту и другую сто­рону. Имея такие ширмы, вы можете ставить их в различных направлени­ях. Их можно иметь не только в три створки, но и больше. Если у вас есть запас этих ширм, вы можете их поставить таким образом {рисует). Так они могут служить воротами, уже поставить — будут служить в качестве двери и т.д. Затем можно еще иметь и детали, которые легко найти, так, если вам неприятна эта форма (;показывает), вы можете ее изменить, вставив в нее та­кую деталь {рисует). Сцена не терпит гвоздей. Стук гвоздей производит страшно неприятное впечатление на зрителя. Лучше всего иметь для этой цели штопор {рисует), и в любом месте такой штопор может пронзить ко­вер. Ведь сценический ковер не обязательно жалеть, если штопор и сделает в нем дыру, не жалко. Это я сказал относительно более твердого материала, и главное удобство его в том, что он может служить как для комнаты, так и для стены, когда снаружи действие происходит.

Что касается занавеса, то если мы имеем сценическую площадку, про­сто-напросто два актера выносят две палки, предпочтительнее, конечно, бамбуковые, которые легки и крепки, но теперь бамбук достать трудно, а потому нужно сделать деревянные, как делаются для парусных лодок, и затем здесь прикрепляется {рисует) крашеный холст и получается таким образом вот что {рисует), т.е. специальные слуги держат этот занавес, и вы за этим занавесом можете произвести какую угодно вам перемену. Отно­сительно ширм могу еще сказать, что вы для удобства можете сделать их из каркаса, а потом натягивать на них холст, что займет немного времени пред спектаклем. Чтобы концы холста не задирались, можно их обшить, как это делают портные, и прикреплять этот холст своеобразными кнопка­ми. Я говорю, эту тяжеловесность можно сделать еще более упрощенной. Так как теперь трудно достать оборотные петли, то можно покамест обой­тись ширмами в две створки, я даже видел такие ширмы, я не знаю, как это делается {рисует), так что и это очень удобная система. Тогда можете иметь отдельные створки, створку к створке просто-напросто накинуть, я не знаю, сможет ли она поворачиваться в обе стороны, это для меня вопрос. (Голос: Сможет.)

Что касается остальных деталей, которые вы должны иметь в запасе, то тут система подвесная, ну хотя бы деревьев, нужно иметь целую систе­му веревок, заставить кого-то где-то эти декорации передвигать и т.д., здесь же, наоборот, строится не сверху, а снизу вверх, все прикрепляется к полу. Вот, например, здесь можно иметь дерево {рисует). Такие запасы очень легко сохраняются. Самое важное, чтобы поделка была легкая. Япон­цы и китайцы это учитывают, а мы, русские, с этим считаемся мало, мы все делаем страшно прочно и не жалеем дерева. Отчасти это объясняется тем, что у нас обилие леса, если мы соорудим дерево, то такое, что его три плот­ника должны нести. А японцы и китайцы делают из очень легкого матери­ала, они говорят: прочный материал не обязательно тяжелый. Поэтому их поделки страшно легки, так что ребенок легко может перенести с места на место. Это нужно иметь в виду и подбирать материал очень прочный и очень легкий. Вот приблизительно те возможности, которые открывают­ся через эту упрощенную постановку, и сделать этот ассортимент — значит сделать все для сцены. В следующий раз я принесу снимки с постановок Гордона Крэга, и вы по ним увидите, что эта система открывает массу воз­можностей. Эти постановки одинаково удобны как для исполнения рус­ских пьес, так и античных, одинаково удобны.

Голос. Нам показывали постановку в кубах — «Романтики».

Мейерхольд. «На полпути». Это, так сказать, по системе Гордона Крэга. Изобретателем в этой области считается Гордон Крэг, я только осу­ществил эту идею в применении к современной пьесе2.

Голос. Очень интересно.

Мейерхольд. Так как имелось в виду, что эти декорации постоян­но останутся в Александринском театре, был сделан деревянный каркас и на него натягивался чехлом миткаль, причем было устроено так, что одна сторона его белая, а другая желтая, [в] пролеты вешался гладкий фон и на этом фоне ставилась мебель. Надо сказать, что в кубах очень легко поста­вить современную комнату — поставьте любой венский стул, и у вас впе­чатление комнаты, поставьте тумбу с какой-нибудь вазой — это даст вам впечатление античной обстановки и т.д. Вам нужно дать сцену, когда Отелло приходит душить Дездемону, когда он приходит в спальню, где спит Дездемона, для этого вы можете открыть такой полог, который будет свешиваться, и у вас получится такой вид (рисует). у вас получится впечат­ление ниши, в которой разыгрывается действие. Пред нами открываются бесконечные возможности, и, конечно, заслуга Гордона Крэга в этой обла­сти велика. Я принесу рисунки, которые показывают, какие возможности дала такая постановка германским театрам.

У себя в Студии я делал такую постановку: на двух бамбуковых пал­ках я подвешивал тюль, на котором нашивал блестками звездочки, и по­лучалось впечатление звездного неба3. На этом фоне выносился горба­тый мост, и на этот горбатый мост выходили действующие лица. Впечат­ление было такое, что действие происходит на Тучковом мосту. При же­лании вы можете звезды заменить чем угодно, ну хотя бы стали наши­вать контуры мачт кораблей, это создаст фон настоящих кораблей — очень просто, потому что тюль дает впечатление глубины, особенно если за этим тюлем иметь белые стены. Вообще для сцены, я считаю, нужно брать материалы более подвижные, так, я считаю, холст тяжеловесен, и его гораздо удобнее заменить миткалем, который удобен для декора­ций, на него хорошо накладывать краски, и он хорошо их держит. Если этот миткаль при перевозке сомнется, он хорошо разглаживается и при­нимает необыкновенно свежий вид. Вообще в качестве материала для сценических постановок я бы рекомендовал миткаль и тюль, который производит чарующее впечатление. Быть может, вы посетите выставку Курсов мастерства сценических постановок и посмотрите выставленные там работы4. Там между прочим есть работа, сделанная к постановке «Царя Максимилиана», и затем висит тюлевый занавес со звездами, кото­рый дает замечательное впечатление, прямо звездное ночное небо, совер­шенно необыкновенное впечатление.

Затем, кроме этих кубов, вы можете иметь запас подрамников, при по­мощи которых можете создавать разные вещи. Например, если нужно сде­лать какой-нибудь наклон, поставить таким образом целый ряд вещей, что даст впечатление подвала, внизу которого происходит действие, затем можно нагородить так, что даст впечатление крыши, и т.д., словом, этими вещами можно пользоваться бесконечно. На этом я заканчиваю сегодняш­нюю лекцию.

**с«е**

**Искусство режиссуры**

ТЕАТР НЕЛЬЗЯ РАССКАЗАТЬ

Можно ли написать книгу о театре? Или точнее: может ли театральный деятель написать книгу о «театре, который он создал»? Такой вопрос ста­вит Луи Жуве в начале своей книги, посвященной театру1. Жуве приходит к выводу, что это невозможно. По-видимому, нельзя требовать от теат­рального деятеля умения рассуждать о своем творчестве, исследовать по­буждения, анализировать причины, движущие его работой. Объяснения а posteriori по поводу проделанной сценической работы, на мой взгляд, име­ют значение только для самого художника и чаще всего сводятся к расска­зу о том или ином «театральном достижении». Не более. Отсутствие про­фессиональной литературы о театре, литературы, созданной деятелями те­атра, объясняется глубокими внутренними причинами — тем, что «воспо­минания» этих людей исчезают вмиг, тем, что их творческая жизнь соткана из мгновений, которые нельзя «воспроизвести» на бумаге (и не только на бумаге, но и на магнитной пленке, их вообще нельзя передать никакими другими аудиовизуальными средствами). Истина проста и ясна: деятель театра может выразить себя «только в театре и посредством театра», единст­венный возможный для него способ объяснения — это сцена (идет ли речь об актере, режиссере, драматурге), все остальное ему глубоко чуждо. Пото­му что все остальное глубоко чуждо самой природе театра.

Значит ли это, что любая теория театра, будь то Брехт или Станислав­ский, бесполезна и ничего не дает? Возможно, мой ответ покажется черес­чур жестким и категоричным: она не бесполезна, но дает очень мало. Брех­та не понять по страницам «Малого Органона»2; теорию эпического диалек­тического театра не перевести на язык театральной практики только путем терпеливого изучения брехтовских заметок на эту тему; невозможно по­стичь смысл эффекта отстранения из теоретического описания, сделанного Брехтом. Разве что «примеры», то есть маленькие теоретико-практические упражнения, «уличные сценки», к которым так часто прибегает Брехт, помо­гают нам лучше понять то, что во время репетиции, на сцене, обретя живое воплощение, предстает как абсолютно очевидная истина, простая и убеди­тельная, действенная по сию пору, помогающая нам в повседневной работе.

Мне хорошо знакомо чувство беспокойства и растерянности, которое испытываешь, когда тебя спрашивают, как множество раз спрашивали ме­ня в разных странах: «Каков ваш метод? В чем суть вашей театральной те­ории? Как вы представляете себе работу в театре и сам театр?» Мне всегда хотелось ответить (иногда я так и делал), что я не могу этого объяснить. Я умею только ставить спектакли и стараюсь делать это как можно лучше изо дня в день, час за часом, минуту за минутой — всю жизнь.

«Нет, мадемуазель, у актеров нет призвания. Призвание бывает только у поэтов». У нас, деятелей театра, есть только набор приемов, набор жестов, которые мы повторяем всю жизнь и которые, может быть, в конце концов и предстанут перед зрителями как наше «призвание». То самое призвание, о котором говорил Жуве.

Я тоже пишу, отвечаю, даю определения, объясняю некоторые теорети­ческие моменты, и, что важнее всего, я думаю, в глубине моего сознания суще­ствует ясное видение театра, каким он должен быть, четкое представление о том, как его делать. Потому что деятель театра не работает совершенно бессознательно, более того, на каком-то определенном этапе он просто не имеет права действовать бессознательно. Мы всегда боролись и боремся за то, чтобы наше творчество было осознанным. И в самом деле: во мне живет «идея театра», я только не могу сформулировать ее «потом», a posteriori. Не могу ее закрепить, потому что ее нельзя выразить средствами, которые не являются средствами театра. Например, с помощью слов, написанных на листке бумаги. Иногда я думаю, что в этом специфическом бессилии, в этой неспособности привнести театр в то, что театром не является, — на­ша обреченность. Но в то же время именно в этом проявляется «непреобо­римость» театра, который может себя объяснить только собственными средствами — это и есть признак призвания, «призвания к театру». Попро- буйте-ка спросить у поэтов: что такое стихи? Как делаются «стихи»? За всех за них раз и навсегда ответил Лорка: «Я знаю, что такое стихотворе­ние, до того как оно сделалось, до того как написалось. После у меня оста­ется только воспоминание о стихотворении. Я не знаю, что такое стихотворе­ние. Я знаю только, чем оно могло стать. Или чем оно стало...»

Можно было бы продолжить эти отступления от темы, которые уже са­ми по себе свидетельствуют о том, что писать о театре невозможно. Актер, этот специфический представитель живого мира, населяющий подмостки, обычно говорит околичностями; для того, чтобы его лучше поняли, он при­бегает к разного рода приемам: широко использует гиперболу, прерывает свое повествование движением и жестикуляцией, повторяется, возвраща­ется к мысли и снова ее теряет, потому что систематическое изложение противоречит самому «духу театра».

Чем богаче «внутренняя речь», звучащая в сознании актера, тем чаще в ней фиксируются моменты, которые сразу же могут быть закреплены в его жестах или тоне. Жест и тон — это синтаксис для деятеля театра. Ког­да кто-нибудь из нас начинал «объяснять» персонаж или какую-то мысль, прибегая к множеству слов и концепций, Брехт перебивал говорящего: «Все это прекрасно, но поди-ка ты туда и покажи, вместо того чтобы болтать». Туда — означало на сцену, в ярко освещенное пространство, где, оставшись с этим пространством наедине, посредством самого себя, своего голоса и тела надо было показать, дать погувствовать другим, что ты думаешь и чув­ствуешь здесь, на сцене.

Да, театр — это пластическое искусство, к тому же искусство, которое жи­вет один миг и сразу сгорает. По поводу театра нельзя теоретизировать, театр рассказывает о себе и объясняет, какой он, только средствами театра. Суть те­атра можно познать только через театр. Таково мое глубокое убеждение.

Однако мы живем в эпоху, которая настойчиво требует, чтобы все по­верялось мыслью, разумом, и потому мы вынуждены, набравшись дерзости, приостанавливать движение театра (хотя это противоречит духу сцениче­ского искусства), фиксируя его с помощью слов, фотографий (этих стран­ных, обескровленных и безликих свидетелей) или с помощью телевидения, которое безжалостно и произвольно «запечатлевает» попавшее в «рамки» ка­дра — некую видимость движения, мгновение жизни театра, мгновение j/tfe- ковегенное, остановившееся, омертвевшее вопреки природе театра.

Так что деятель театра самой жизнью поставлен перед необходимостью объясняться иными, не театральными средствами: хотя я, например, отно­шусь к этому глубоко скептически, другие чувствуют себя в такой ситуа­ции в высшей степени неуверенно. Мы словно бы отчуждаемся от себя, ста­новимся критиками самих себя. Мы делаем не свою работу, занимаемся не своим делом. Ничего не выходит хорошего, когда человек делает не свое дело.

Мне известны примеры, когда театральные «критики», поддавшись же­ланию «делать театр» (то есть заняться режиссурой), пытались предпри­нять такую попытку: но насколько точными, яркими и волнующими были написанные ими страницы, настолько запутанными, жалкими и беспомощ­ными выглядели все их поползновения на театральном поприще. Я не знаю исключений из этого правила. И точно так же, когда деятель театра пишет о театре книгу, она почти всегда выходит у него плохо. Пусть не обижают­ся на меня мои коллеги, писавшие о театре, если скажу правду: в написанных ими страницах нет и бледной тени того, что они умеют создавать и создают на театральной сцене.

Зачем я говорю об этом в самом начале «книги о театре», написанной в большей части мною и близко меня касающейся? Перелистав множество подобных страниц и испытав при этом странное чувство, в котором соеди­нились раздражение, скука, удивление, а также болезненное и сладостное узнавание, я пришел к выводу, что есть два вида книг о театре или о дея­теле театра.

Первый, наиболее распространенный вид: книга (не важно, позитивная она или негативная, глубоко или поверхностно раскрывает творческую личность художника), написанная критиком, который рассказывает о «дея­теле театра», комментирует виденные им спектакли, анализирует его твор­чество в соответствии со своими взглядами и представлениями. Другой вид: книга, в которой собраны «обрывки» творческой биографии художни­ка, пестрый, разнородный сборник, объединяющий старые и новые мате­риалы, свидетельства, заметки, высказывания, интервью и даже письма, од­ним словом — «обрывки», нечто, хранившееся в кладовой памяти: этапы те­атральной биографии, этапы истории театра — жизни театра, судьбы теат­ра. При этом возникают противоречия, сохраняются повторы, остаются пу­стоты, трудно заполнимые...

Страницы, которые за этим последуют, составляют именно такого рода книгу.

Просмотрев (может быть, отчужденно-внимательно, может быть, на­оборот, с пристрастной любовью, не знаю сам, но, без сомнения, с глубокой заинтересованностью) все эти материалы, я предоставил их в полное распо­ряжение одной своей терпеливой и знающей приятельнице, коллеге, кото­рая с трудом выбрала из них то, что можно опубликовать. Сейчас я вспоми­наю о бесчисленных материалах, которые остались похороненными в сун­дуках, на чердаках домов, которые я меняю слишком часто. О тех материа­лах, которые я год из года мечтаю привести в порядок. Существуют даже не сотни, а тысячи писем и критических заметок, которые следовало бы пе­речитать... Я думаю о тысячах слов, которые я за тридцать лет произнес со сцены, — репетиции, интервью, заявления, политика, жизнь, театр, — ду­маю о поставленных спектаклях, и мне кажется, что собранное в этой кни­ге — такая ничтожная малость... Я даже спрашиваю себя, имеет ли это ко мне отношение, и если имеет, то какое? Тут есть слова, высказанные мною, но истолкованные другими, статьи, воспроизводящие беседы о театре, за­писанные в какой-то мере, конечно, произвольно. Но мне кажется право­мерно все так и оставить: ведь эта книга о театре подводит итог какой-то части моей жизни; за написанное мною или записанное за мною другими (я был не лишен смелости, разрешив, чтобы за мной записывали) я продолжаю нести ответственность; многое уже сейчас звучит иначе, чем раньше, опро­вергнутое жизнью или другими моими высказываниями.

Какое чувство, кроме любопытства, может пробудить эта книга? Будет ли она полезной? Поможет ли лучше меня «понять»? Больше обо мне уз­нать? Не думаю, не верю. Возможно, она поможет людям лучше понять те­атр — театр вообще, помимо меня и помимо созданного мной театра. Если бы я был уверен, что эта книга кого-нибудь из читателей «приблизит» к те­атру... приведет в театр с определенным комплексом чувств (в моих глазах это единственное, что чего-то стоит): непредвзятостью, внутренней стро­гостью, великодушием, человеческим теплом, желанием быть среди людей и общаться с ними... я считал бы ее существование оправданным. А если бы у ее читателя возникла потребность претворить в обжигающую реальность мою нежную и суровую (в немецком языке есть удачное для ее характерис­тики слово, которого мне не хватает, — freundlich[[12]](#footnote-13)) диалектику, тогда я ска­зал бы, что эти страницы написаны не зря... И пусть книга не удовлетво­рит полностью любопытство читателя, пусть это только чисто теоретичес­кие рассуждения, пусть мои утверждения являются лишь частью истины, все равно эта книга — скромное выражение страстной любви к жизни, люб­ви, которая проявляется герез театр, в сверкании огней рампы на подмост­ках театров всего мира.

МОИ УЧИТЕЛЯ

Явных учителей у меня не было. Я самоучка, если не считать тех при­митивных сведений о сцене, которые можно почерпнуть в театральной школе. Потому что и я тоже учился — со страстью, граничившей почти с помешательством, — в одной из старинных школ, наставлявших «способ­ных» молодых людей в актерской профессии: в Миланской академии драма­тического искусства.

Это была обычная школа, каких множество, но со своей славной истори­ей (из этой школы вышло много знаменитостей), со своим эмпирическим методом (на первом курсе занимались «читкой», на втором собственно «иг­рой», между первым и вторым курсом еще читался курс лекций по истории театра), со своим специфическим жестким распорядком, почти ритуалом. Помню маленькую сцену, на которой мы играли, и огромное золоченое, красного бархата кресло, в котором восседала «синьора» (знаменитая в про­шлом исполнительница репертуара Д'Аннунцио Эмилия Варини), крохот­ный партер и общую атмосферу «затаенного дыхания»: тишину, нарушае­мую только поскрипыванием стульев и редким покашливанием.

Там, на миниатюрной сцене, освещенной огнями маленькой рампы, я читал стихи, а потом играл, обучаясь первоосновам театрального ремесла, которые с виду, может быть, и ничтожны, но заключают в себе множество очень важных вещей. Как меня учили? Эмпирически, методом «подража­ния» (никто никогда не говорил нам, что могут быть еще какие-то методы, кроме «подражательного»), без всякого теоретического подспорья, но по­следовательно и упорно мы старались по крайней мере ясно произносить — так, чтобы нас было «слышно», говорить именно те слова, что нужны, и «за­ражать» своим волнением слушателей. На этой сцене я пережил первый страх — чувство, словно ты стоишь перед всеми голый, и впервые ощутил, что твое тело тебе не подвластно — руки и ноги только мешали, потому что пытались действовать самостоятельно; там я узнал множество чисто теат­ральных вещей — что значит выучить роль «на память», что значит, таясь, держать в кармане текст, который надо было выучить; я привык везде и всюду помнить о роли, которую должен сыграть, научился с жадным лю­бопытством наблюдать на улицах и в трамвае за жизнью других людей, чтобы «унести» ее с собой и использовать на сцене. Я узнал огорчение, отчаяние, которые испытываешь после «плохо сыгранной» роли, и радость, восторг, а в иные счастливые минуты ощущение себя почти богом, которые прихо­дят, когда удается «сыграть хорошо». То есть там был уже весь театр, пусть в уменьшенном виде, но весь. Как полезен для меня оказался этот этап, как живы во мне до сих пор его уроки, излишне и говорить.

Было ли все так же и для других? Для некоторых — несомненно. Для тех, кто остался в театре. И вероятно, из этого моего опыта и родилось во мне убеждение, что «театральная школа» — главное в формировании «де­ятеля театра». «Подлинная» школа — это то, что предшествует реальной встрече со сценой, только она одна и может подарить тебе чувство ответст­венности и призвания, дать почувствовать размеры отпущенного тебе та­ланта. В такой школе юноша, будущий актер, учится не только «технике», но и методу, то есть «своему» способу «делать театр», а также знакомится с «идеей театра», которая предполагает наличие в нем «идеи жизни». То есть «театральная школа» — это нечто столь сложное и всеохватываю­щее, что «собственно театр» является в этой сложной совокупности только конечной целью, пунктом назначения. Театральная школа, быть может, и учит молодого человека прежде всего жизни, пониманию мира, желанию его переделать. А уже потом «театру».

Но, конечно, были у меня и учителя. Учителями я считаю всех, кого встречал в театре и кто меня хоть чему-то научил. Потому что каждый из нас чем-то обязан другим. И так сладостно чувствовать благодарность че­ловеческому существу за то, что «тебе дали», увидеть непрерывающуюся нить опыта, связующую людей и поколения! Это чувство благодарности я храню в душе ревниво и исступленно.

Сегодняшней молодежи, по-видимому, не хочется иметь учителей. Она считает, что они ей не нужны. Она никому не хочет быть обязанной. И мо­жет быть, это один из первых признаков того, что я принадлежу «другому миру», другому «историческому периоду». Но «учителя» все же нужны. Пусть иные, у которых будут иные, чем раньше, «методы» и с которыми за­вяжутся иные, чем раньше, отношения. Но нужны. У меня их было три.

Первый из них — Жак Копо. Копо, которого я не знал лично. И тем не менее я считаю его своим «учителем». Ему я обязан многим в своем форми­ровании деятеля театра. Сегодня нелегко определить, чем именно, но я все- таки попытаюсь. Итак: Копо, или суровое, янсенистское видение театра. Копо, или чувство единства театра, единства слова написанного и пред­ставленного, единства актеров, сценографов, композиторов, драматургов. Единство, объединяющее всех, вплоть до последнего машиниста сцены. Театр как место, где каждый должен уметь делать работу другого — один лучше, другой хуже. Театр как чувство «моральной ответственности», как исступленная, «единственная» любовь. Театр как чувство братства, далеко не всегда радостное. «Религиозная», в чем-то даже болезненная основа теа­тральной работы. Копо твердо верил в театр не как в удобную догму или ритуал, а как в место, где проистекает суровая борьба с самим собой и ближним. Чего только не говорили о его уходе из театра, о причинах это­го ухода. Но что бы ни рассказывали его, даже самые близкие, друзья, я ду­маю, Копо оставил театр просто потому, что не смог «создать такой театр, в который он верил, — ему пришлось бы потребовать от людей того, что мо­жет требовать от них только бог».

Я человек неверующий. Но я верую в подобное самоотверженное «слу­жение» жизни и людям, верую в объединяющий театр, в театр, который весь — мучительное чувство самозабвенной отдачи. Верую в слово, произ­носимое на сцене для других и посредством других. И я тоже вижу в теат­ре не «радость и веселье» (даже когда он весел), а суровые, самозабвенные, мучительные поиски чистоты, порядка, ясности, истины.

Затем идет Луи Жуве. Жуве я знал, и довольно хорошо, и как человека, и как деятеля театра. Я был еще юноша, а он уже старик, театральная зна­менитость, Le Patron (нежнейшее слово, которого нет в нашем языке). Че­ловечность Жуве, его глубокий интерес ко мне, и не просто ко мне, а к дру­гому поколению, другому миру, другому вкусу, были для меня важнейшей «школой», сохранившей свое значение и поныне. Своим умением быть ря­дом с теми, кто пришел в театр позже меня, даже если они кажутся мне в чем-то чужими, в чем-то враждебными, я обязан прежде всего Жуве. И ему же я обязан мужеством, с которым принимаю театр даже в его убо­жестве, театр как «повседневную работу», а не как «божественное искусст­во». Я научился у него любви к «ремеслу» (со всеми вытекающими отсюда опасностями) и скромной гордости человека, который владеет своим ремес­лом, и владеет им хорошо.

Простая публика до сих пор говорит об актере, который прекрасно сы­грал свою роль: «Он хорошо поработал». Это правильное выражение: он именно хорошо поработал.

Итак, театр как человеческий труд. И еще: я обязан Жуве способностью «критически» осмыслить пьесу, способностью, подразумевающей не только филологический, культурологический подход, но и «чувственное постиже­ние», «инстинктивное озарение», которые тоже входят в «критическое осво­ение» текста. Я обязан Жуве острым чувством «преходящести» театрально­го искусства и тем, что у меня хватает мужества с этим смириться. Помню один рассказ Жуве о старом актере, который «хранил» театральные костю­мы своих главных персонажей: и Гамлета, и Макбета, и Лира, всех «звезд» мировой драматургии. И вот, перебирая однажды костюмы, актер вдруг понял, что умрет, а «другие» останутся. Что только другие и останутся! Веч­ны, непреходящи не костюмы, не персонажи, а вся драматическая поэзия в ее совокупности. И актер перед самым своим концом осознал, что он был всего лишь инструментом — может быть, незаменимым, но всего лишь ин­струментом поэзии. И ничего более.

Mademoiselle, seuls les poetes ont une vocation! Seuls les poetes restent...[[13]](#footnote-14)

Дальше этого Жуве пойти не мог. Оттого что в нем жило чувство само­забвенной отдачи театру, полной отдачи себя во власть театра, актер ви­делся ему как «пустой, полый, резонирующий сосуд, готовый к наполне­нию и использованию». Актер как безликий инструмент, которым в теат­ре «улавливается» истина. Вот это и есть ловушка — «театр только как те­атр», — всегда расставленная для тех, кто занимается сценой. Но как-то я спросил себя: «А как же жизнь? И все человеческое в этом актере, высту­пающем в качестве «полого, резонирующего, готового к наполнению сосу­да», где они?»

И тут появился Брехт. Брехт представляет собою конечный пункт, где сходятся все компоненты. Он не противоположен им. Он их сумма. И в этом нет ничего странного. Мне кажется это логичным, абсолютно ло­гичным. Среди множества других вещей Брехт научил меня прежде всего «театру для людей», театру, который во всем театр (в некотором смысле как у Жуве), но при этом никогда не самоцелей... Он научил меня театру, кото­рый развлекает и в то же время помогает людям меняться и менять к луч­шему мир. Он заставил меня понять, что актер, оставаясь человеком теат­ра, в то же время должен жить рядом с другими людьми, проявляя чувство сознательности и ответственности. Он учит жить с одинаковой отдачей одновременно в обоих этих измерениях, каждое из которых дополняет дру­гое. Учит, что театр не должен быть вне истории, вне времени — не должен быть «вечным театром» и что история не должна противостоять театру; ис­тория, и театр, и мир, и жизнь должны быть вместе, в постоянном, трудном, иногда мучительном, но всегда активном и внимательном к переменам, ди­алектическом соотношении.

Брехт был великим учителем в области сценической техники и методо­логии, и, кроме того, он с ног до головы был человеком театра. Вокруг него была магическая аура великого театрального деятеля, который «театрали­зует» все, к чему прикоснется, и который все, что его окружает, отдает на служение театру. Может быть, в каком-то смысле он представлял собой еще более совершенное «существо сцены», чем Луи Жуве. Хотя менее эффект­ное, более скромное. Но в то же время благодаря своей способности к ана­литической иронии (свойство всех великих «политиков») он умел от всего отделиться, «дистанцироваться» и взглянуть на себя и на нас как бы из дру­гого измерения, в котором координатами служат историческая необходи­мость и историческая реальность, а театр является лишь одной из «состав­ляющих» этой реальности.

В свете брехтовской эстетики, как когда-то в свете Сопротивления (не­ожиданно мне пришло в голову это сравнение), вдруг проясняется, обнару­живая свою конечную цель, и какая-то часть моей биографии, личной и те­атральной. Эта конечная цель является в то же время исходной точкой, по­тому что приводит в движение все мои силы и втягивает меня в соревнова­тельные отношения с самим собой и другими (о нет, это совсем не такая легкая вещь — существовать диалектически!). И все мои вечные темы и вечные обязательства сливаются в единую и последовательную жизнен­ную позицию. Может быть, следующая, исполненная символического смысла фраза Брехта слишком часто цитируется, но все равно она пугающе правдива: «Все искусства (а следовательно, и театр, добавлю я) служат од­ному, самому трудному из искусств — искусству жить». Этот закон всегда управлял моей жизнью. Сначала я следовал ему бессознательно. Сейчас я веду себя (во всяком случае, пытаюсь вести) в соответствии с ним созна­тельно.

В этом я весь.

ИНТЕРМЕЦЦО

Мое ремесло — это рассказывать людям истории. Я должен рассказы­вать. Я не могу не рассказывать. Я рассказываю людям истории про них са­мих. Или рассказываю им и себе про себя самого.

Я рассказываю свои истории с деревянного помоста, прибегая к помощи других людей, разных предметов и световых лучей. Если бы у меня не бы­ло деревянного помоста, я рассказывал бы их прямо на земле — на площа­ди, на улице, на перекрестке, с балкона, из окна. И если бы мне не помога­ли другие люди, я рассказывал бы их с помощью деревянных чурок, лоску­тьев, кусков бумаги и жести — чего попало. А если бы не было ничего, я рассказывал бы их просто так, просто громко рассказывал бы. А если бы у меня не было голоса, я рассказывал бы руками, пальцами. А если бы не бы­ло рук, то я все равно бы рассказывал: исхитрился бы, скажем, дергать ку­кол за ниточки или проецировать изображение на экран.

В общем, любым способом, но я бы рассказывал, потому что главное для меня — это рассказывать истории людям, которые меня слушают.

Как вы не понимаете, что все остальное не важно? Неужели вы не пони­маете, что то, как рассказывают, это просто способ подачи, предлог, ко­торым пользуются, чтобы рассказать другим о том, что у тебя внутри. И что вы там говорите мне про театр, или про кино, или еще что-то там такое! Стоять связанным посреди площади или сидеть на стуле на высо­те двадцати метров — это ведь тоже способ рассказать о том, что может сделать человек, сидя там, наверху, на своем стуле! Он рассказывает о том, что он живой, что он держит равновесие, что он может упасть, но не падает, что он боится, но не показывает этого, и мало ли что еще? Вы этого не понимаете? Тогда вы вообще ничего не поняли. Но самое главное — это то, что мне не важно, понимаете вы меня или не понимае­те. Мне достаточно, что вы меня слушаете.

СТРЕЛЕР И КРИТИК

Мельхингер: Когда я впервые, лет двадцать назад, попал на твою репети­цию, я стал свидетелем (это было не то в три, не то в четыре часа ночи) од­ного из твоих приступов ярости, о которых столько говорят: ты буквально набросился на какое-то кресло в партере! Я до сих пор вижу, как ты вцепил­ся зубами в его бархатную обивку! И самое интересное, что в этой сцене не было ничего дикого, бешеного, безумного... В порядке комментария хочу вспомнить еще одну историю, которую ты мне сам рассказал. Когда Брехт в последний год своей жизни приехал в «Пикколо» на репетиции «Трехгро- шовой оперы», он безумно веселился, услышав, как ты объясняешь италь­янским актерам, что такое Verfremdung и Verfremdungseffect[[14]](#footnote-15): ты кричал им на сцену: «Делайте все так, как этот псих Стрелер!» Я знаю, что за эти годы ты постарел и стал спокойнее. Но приступы случаются и сейчас. Так вот, я спрашиваю, отчего это? Что приводит тебя в неистовство, что за­ставляет «сходить с ума»?

Стрелер: Послушай, ты — мой друг, и мне хочется, чтобы хоть ты не участвовал в сотворении этого образа, фальшивого и риторического: обра­за сумасшедшего итальянца. Ты утверждаешь, что в ту ночь в приступе ярости я грыз бархатную обивку? Ну что ж, видимо, она не пришлась мне по вкусу, потому что сейчас я предпочитаю другие предметы, из дерева или из бумаги. Но шутки в сторону. Дело просто в том, что, как ты сам го­воришь, было тогда четыре часа утра и четвертую, а то и пятую ночь никто из нас не спал. Тогда, лет двадцать назад, мы работали иначе, с иным на­пряжением сил. Мы были бедны (мы и сейчас бедны, и театр у нас все тот же, с теми же креслами, или почти с теми же), и у нас было очень мало вре­мени. Мы работали без расписания, не щадя себя, стремясь достичь макси­мального результата. Кипели страсти. В той атмосфере рождались порой необыкновенно яркие и живые вещи. Мы не думали о рабочем дне, о нор­мах, предписанных профсоюзом, никто не думал — ни актеры, ни техниче­ский персонал, ни художники, ни я. Наверное, было нелепо, неправильно работать так, как мы работали, но ведь столь же нелепо и неправильно за­ниматься театром так, как занимаются им сейчас: как будто это обычная ра­бота, которую можно рассчитать по минутам, с хронометром в руках. Чудо­вищный механизм, производящий спектакли (l'horrible machine a monter ces spectacles), о котором говорит Копо, работает сегодня безупречно: спек­такль следует за спектаклем. И все-таки ужасающая ошибка — делать из те­атра фабрику предметов потребления, и только!

Я думаю, и театр, безусловно, должен иметь свой распорядок, свои нор­мы, но среди всех видов творгеской деятельности это труд самый свободный, самый человечный, более всего сближающий людей между собою.

Создать такой театр трудно. И все-таки «социальный театр», несущий печать человечности, возможен. Подобный театр пытаются организовать коллективы, объединенные какой-то мистической идеей. Мы хотели бы, чтобы такой театр был создан коллективом, который основывается на разу­ме, мы мечтаем о театре разума, а не мистицизма, о театре, помогающем своим искусством строить разумный мир.

Это нелегко. Такое всегда непросто.

Вот ты говоришь, что я вцепился зубами в обивку кресла — это же бы­ла разрядка нервного напряжения! Ведь мне нужно было потом выйти на сцену, к актерам, спокойным, собранным, точным и человечным. С образом сумасшедшего итальянца, оскорбляющего и истязающего своих актеров, — с этим расхожим штампом у меня нет ничего общего.

Видишь ли, случается, что режиссеру не на чем «разрядить» скопивше­еся в нем нервное напряжение. А ведь он обязан быть прежде всего терпе­ливым и человечным, он должен понимать, помогать, разъяснять, создавать гармонию или, наоборот, выводить наружу, обнажать противоречия, воз­никающие у него с актерами или у актеров между собою. О себе ему про­сто некогда подумать, и потому иногда наиболее из нас темпераментные, особенно если они молоды, вынуждены искать «разрядки» в каком-нибудь разрушительном акте. Моя энергия в этих случаях бывает обычно направ­лена против меня самого или против неодушевленных предметов — стака­нов, стульев, ну, самое большее, против часов! Но никогда — против текс­та, лежащего передо мной на столе. И никогда — против людей. А потому я думаю, что режиссер я «человечный», хотя и требовательный (но ведь и к самому себе я требователен тоже!). Во время работы я неумолим, но я умею уважать ближнего и всегда с любовью отношусь к тем (в этом я тоже непреклонен), кто рядом со мною. Не знаю, хороший я или плохой режис­сер. Но убежден, что я хороший товарищ по работе. Или хороший «руко­водитель», если пользоваться терминологией Брехта.

Мелъхингер: Темперамент и талант иной раз трудно отделить друг от друга: во многом талант зависит от того, что с ним сделают время, люди, жизнь. Я неоднократно спрашивал себя: чем бы ты еще мог заняться? Ты изучал право, ты дипломированный юрист. Ты играл на сцене как профес­сиональный актер. Присутствуя на твоей оперной репетиции, думаешь, что тебе следовало стать дирижером, настолько глубоко проникаешь ты в музыку. Вопрос, касающийся биографии: откуда у тебя эти таланты, эти наклонности и устремленность? И когда ты сделал свой выбор — я имею в виду твое решение заняться именно режиссурой?

Стрелер: Да, разумеется, разделить темперамент и талант трудно. Ведь темперамент — это не только крик и неистовство, это жизненная сила, он как молния, энергия, которая вырывается наружу и разряжается, вспыхнув пусть даже холодным огнем. А талант? Что такое талант? Кто может отве­тить на этот вопрос, кто знает, из каких негативных и позитивных свойств складывается сумма, составляющая талант? Я и сейчас не могу сказать, по- гему один геловек идет в актеры, а другой нет и что отличает талантливого ак­тера от актера, которому никогда не стать талантливым. Этого не знает ни­кто. Как-то мы устроили общее обсуждение с психиатрами и психоанали­тиками. Но толку от этого не было никакого: разве что выяснилось, что ак­теру в высокой степени присущи агрессивные нарциссические и эксгиби­ционистские наклонности. Ну и что из того? Вот, скажем, почему человек становится хирургом? Великим хирургом? Неужели потому, что он любо­пытен и наделен инстинктом разрушения? Ведь ломал же он в детстве иг­рушки, чтобы увидеть, как они устроены! Нет, все это ерунда. Проблема актера, человека театра, сложнее, так просто ее не решить.

Ну, а что касается режиссера, в том числе и меня, то она еще сложнее. Мои занятия юриспруденцией не имеют к этому никакого отношения. А вот моя любовь к поэзии — имеет. И то, что я не умею писать, тоже. Я в жизни не написал ни одного романа, ни одного рассказа. И ни одной пье­сы. Ни единой драматической сценки. Я был актером, но как им стал и как играл — не знаю. Помню только, что в один прекрасный день я очутился на сцене, потому что мне этого безумно хотелось. Хотя в нашей семье никто не имел отношения к драматическому театру, в ней были только музыкан­ты. Музыка пришла в мою жизнь именно оттуда, из родного дома, из дет­ства, прошедшего под музыку — моя мать была блестящей скрипачкой, дед прекрасно играл на валторне. И я тоже в детстве мечтал играть на валтор­не. Почему? Ведь дед еще, кроме того, много лет был дирижером триест- ского оперного театра. Музыка с ее человечностью с детских лет так и ос­талась у меня внутри, и меня не удивляет, что ты чувствуешь во мне потен­циального музыканта. Больше того, может быть, истинное мое предназна­чение, понятое мною слишком поздно, было в том, чтоб стать музыкантом; не солистом-исполнителем, а именно дирижером. То есть и в музыке я дол­жен был действовать не один, а вместе с другими, заняв место на полпути между теми, кто играет, и теми, кто слушает. Место посредника, а не само­стоятельного творца. Такова моя константа. Я могу что-то создать, только интерпретируя других. Это мое проклятие и моя судьба. Я с ней смирился. Я преодолел то демоническое искушение, которое заставляет моих коллег режиссеров страстно стремиться к тому, чтобы «почувствовать» себя твор­цом не только спектакля, но и пьесы. Очень редко я пытался делать это по­средством Bearbeitung[[15]](#footnote-16). Очень редко, и всегда заявлял об этом публично, беря на себя всю ответственность за результат.

Так что, конечно же, я прежде всего интерпретатор. Я был бы интер­претатором и в случае, если бы стал музыкантом. И кроме того, я принад­лежу к тем, кто не умеет работать в одиночку. Я могу создать что-то, толь­ко если работаю в коллективе и на глазах у коллектива. Вот мы и подошли к главной моей природной особенности. Но как она сложилась, я не знаю. Когда я был актером, я все время чувствовал неудовлетворенность: не­удовлетворенность общим культурным уровнем, неудовлетворенность тем, что играли, тем, как играли. Я был молод и полон желания все пере­менить. Потом — война. Ужасы войны заставили меня еще глубже понять, как прекрасен человек, и любовь, и человеческое братство, и общность мыслей. Мой социализм родился еще до войны, но во время войны он полу­чил окончательное крещение. Потом — Сопротивление. Сопротивление, пусть даже ценою жизни, тому, гто несправедливо. В то время я не занимал­ся театром, я только о нем думал, думал везде и всюду, в самых неподхо­дящих местах, на марше, например, или во сне. А если актер думает о теа­тре, он уже режиссер. Я выдумывал ситуации, вспоминал пьесы, восста­навливал в памяти их образы и положения. Воображаемый театр и вообра­жаемая режиссура.

Ну, а после этого человеку ничего другого не остается, как прийти в те­атр и начать его «делать». И все. И только со временем станет ясно, пра­вильно ли это было, разумно ли, была ли от этого какая-то польза.

Мелъхингер: Принято считать, что роль режиссера приобрела первосте­пенное значение благодаря Рейнхардту. Ты сам говорил об этом в прошлом году в Зальцбурге на юбилее, посвященном столетию со дня его рождения. Сейчас все стало сложнее. Видимо, и тебе пришлось столкнуться с опреде­ленными трудностями, раз уж ты вынужден был оставить «Пикколо», те­атр, основанный тобою и Грасси. Очевидно, трудности порождались самой театральной системой твоей страны, отношением итальянской публики к театру. Но, думаю, я не ошибусь, если скажу, что трудности эти совпали с твоим личным творческим кризисом, что тебе пришлось пережить пери­од растерянности, прежде чем ты вышел в «новое измерение», уже как ав­тор прославленного «Лира», с новой концепцией режиссуры, с новым о ней представлением.

Стрелер: Само понятие «режиссер» и работа режиссера всегда порожда­ли массу недоразумений. А в Италии, стране, не знавшей режиссуры, при­ходилось стыдиться того, что ты режиссер или хочешь быть режиссером. Когда меня спрашивали о моей профессии, я называл себя журналистом. Уверен, что и сейчас еще люди не знают, что такое режиссура. В нашу, столь трудную для театра, эпоху, да еще в обществе потребления, в недру­жественной, как говорил Брехт, атмосфере острых классовых битв, когда ожесточившемуся человеку не до природы, когда воспевать дерево или за­ниматься театром кажется почти преступлением, быть режиссером не так уж приятно и не столь удобно. А уж если ты, будучи цивилизованным че­ловеком, не веришь в систему, в которой ты рожден и которая отпечаталась в тебе настолько, что ты этого не замечаешь, считаешь своим долгом бо­роться с этой системой, недостойной человека, жестокой даже в самых мяг­ких своих проявлениях, то тогда все становится еще сложнее.

Я оставил «Пикколо» по целому ряду объективных «исторических» при­чин, но, если взглянуть на это a posteriori, то, конечно, и потому, что мне нужно было что-то вроде паузы. Правда, это была пауза весьма относитель­ная, но я действительно «отошел» от театра, который создал, получив та­ким образом возможность взглянуть на него со стороны. Я оставил «Пикко­ло» не потому, что переживал период «растерянности», наоборот, я видел все слишком ясно. Я ощущал какое-то внутреннее смятение, природы кото­рого и сам еще не понимал.

Но как бы то ни было, я вернулся к руководству театром отнюдь не другим, не «новым». После некоторого периода раздумий я вернулся в него просто более зрелым. Может быть, «Король Лир» был результатом этих раз­думий. Не знаю. Но я не стал смотреть на режиссуру иначе. Путь режиссу­ры для меня — это по-прежнему путь, который ведет вперед, к цели. И я стараюсь не стоять на месте, иду вперед, пытаюсь поспевать за историей. Я не остановлюсь до последнего дыхания.

Мелъхингер: Что ты думаешь о языке? Я имею в виду твой язык, италь­янский, и другие, например наш. Ведь язык — это самое главное сценичес­кое средство выражения. Монологи, диалоги, разговор одного человека с другим, разговор, при котором один не слышит другого, разговор, в ко­тором скользят по поверхности темы, в котором языковые штампы скрыва­ют смысл сказанного, вместо того чтобы его выявлять. То есть я хочу ска­зать: ты читаешь Брехта по-немецки и ставишь его силами актеров, говоря­щих по-итальянски. Для очередной постановки — я имею в виду «Игру власть имущих» — ты перевел Шекспира с английского на итальянский, а потом твой текст, переведенный на немецкий, был сыгран немецкими ак­терами в Зальцбурге. Ты говоришь и по-немецки. Так вот, я хочу тебя спросить: как все это происходит? Произнесенные на разных языках, слова меняются или остаются все теми же?

Стрелер: Это, Зигфрид, слишком сложная проблема, чтобы решить ее вот так, с налета. Слово, язык — это главное, посредством чего мы общаем­ся друг с другом. Я говорю «главное», потому что есть еще живое присут­ствие человека, жесты, движения. Многие из моих актеров «понимают» ме­ня именно так. Но слово все-таки главное средство общения.

Проблема, с которой сталкивается режиссер, ставящий спектакль на чу­жом языке, — это сложнейшая, порою неразрешимая проблема. Я не пред­ставляю, как мои коллеги могут ставить спектакли на языке, в котором не понимают ни слова. По-моему, это просто безумие. Хотя иногда им и уда­ется чего-то добиться. Но я бы не смог. Ведь, даже зная язык, я сталкивал­ся со сложнейшими ситуациями! Иногда чувствуешь себя совершенно бес­помощным, общения не получается, ты просто не в силах ничего объяс­нить. Порой не помогает даже «показ». Слишком уж не похожи один язык на другой — разные ритмы, разные интонации.

По национальности я итальянец, хотя дед у меня был австриец, бабка — француженка, а мать — словенка. Прелестная и сложная смесь! В нашем до­ме была представлена вся Европа! Но этого недостаточно, чтобы режисси­ровать актерами разных национальностей. Каждый раз, когда я ставлю спектакль на иностранном языке, я вспоминаю старые ошибки и стараюсь их не повторить. Существует, разумеется, некая объективная обязатель­ность тона, неоспоримость положений, конкретность замысла, ощущаемого за интерпретацией: хороший актер на любом языке остается хорошим акте­ром. Но самый способ выражения, манера игры меняются, и очень сильно. Немецкий актер, например, просто не может выполнить некоторые мои ука­зания, касающиеся интонации. Мою интонацию он может только «транспони­ровать», но не каждому это удается. Режиссерские указания часто прини­маются образец для подражания. Нужен очень острый ум и зрелое мастерство, чтобы понять смысл этих указаний. А иногда актеры просто не могут отой­ти от привычных исполнительских штампов, чаще всего натуралистичес­ких: свою задачу как актеров они видят в идентификации себя с персона­жем. Эпическая, диалектическая манера исполнения дается им с большим трудом. Они чувствуют себя при этом безоружными и словно бы от всего «отстраненными» (они и должны чувствовать себя отстраненными) — не понимая при этом смысл этого приема. К тому же и критики, публика не привыкли к такому виду исполнения. Им кажется, что актеры не правди­вы, не убедительны. Иногда это так и есть. Но иногда это просто дефект восприятия, который объясняется привычкой к театру идентификации, совсем непохожему на театр очуждения. Хотя плохо выполненное очужде- ние (Verfremdung) может действительно оказаться непонятым. Не говоря о том, что многие и не хотят его понимать. Оно пугает. Мелкобуржуазный зритель чувствует — порой осознавая это, порой нет, — что «очуждение» рождает новый тип театра: не тот, который хочет все оставить как есть, а тот, который пытается изменить мир!

Перевод — это совсем другая проблема. Тут все зависит от того, как пе­реведен текст. То есть стал ли он достижением культуры и гуманизма. Мы должны всячески содействовать переводу пьес и их распространению в ми­ре. Больше мне нечего добавить.

Что касается «Игры власть имущих» — это уникальный случай необык­новенно почтительного отношения к тексту, особенно если сравнить его с тысячами экспериментов, проделанных последнее время молодежью раз­ных стран над текстами классиков. Иногда в таких экспериментах мужчи­ны превращаются в женщин, женщины — в мужчин, воры становятся чест­ными людьми, а порядочные, но глуповатые девушки — шлюхами, как это довелось мне недавно наблюдать в одной немецкой постановке «Норы». Ес­ли же учесть и то, что в моей обработке пьесы Шекспира, «очень личной», текст переводился с английского на итальянский, а с итальянского на не­мецкий и пьесу играли немецкие актеры под руководством итальянского режиссера, то все это действительно может показаться чрезвычайно стран­ным. Но я должен сказать, что немецкий переводчик моей Bearbeitung ра­ботал с тремя текстами одновременно — с итальянским, с английским ори­гиналом и переводами пьес Шекспира на немецкий (включая и перевод Шлегеля).

Проблема состоит в том, чтобы найти в разных языках реальный эквива­лент смысла, что очень трудно, а иногда невозможно. Но я хочу сказать, что и эту работу мы обязаны делать, если хотим видеть Европу единой. Нужно только иметь смелость разрушить разделяющий нас языковой барь­ер и шире обмениваться опытом. Думаю, что в процессе нашей работы в Зальцбурге независимо от ее результатов мы дали друг другу очень мно­го. Мы многому научились. А это главное.

Мельхингер: Сейчас много говорят о том, что в театре не должно быть принуждения. Не только со стороны администрации, но принуждения в любом виде, как авторский произвол, произвол режиссера, произвол от­дельных актеров и т. п. Говорят, что все следует делать сообща, группой, коммуной, что важнее всего — сам процесс создания спектакля и т. д. Так вот, ведь и ты тоже, оставив «Пикколо», работал с группой «Театр и дейст­вие», мы видели ваш спектакль «На дне». Что ты можешь сказать об этом своем опыте? Можно ли считать твое возвращение в «Пикколо» следствием отрицательного результата этого опыта? Короче говоря, что ты думаешь об индивидуальности в сегодняшнем и завтрашнем театре, индивидуальнос­ти того, кто пишет, того, кто играет, того, кто ставит?

Стрелер: Я никогда не мог понять, что значит: «в театре не должно быть принуждения». Ведь в любом творческом акте есть момент принуждения. Искусство рождается из принуждения, будь то картина или печатная стра­ница, краска или звук, игра актера или нотная запись, то есть весь строи­тельный материал искусства. Если мы решим, что «играть на тракторе» — это искусство, то и этот трактор будет «средством принуждения», потому что он может «звучать» только как трактор, и никак иначе.

Начинают обычно с произвола режиссера, а потом переходят к произво­лу драматурга. Говорят, что все следует делать сообща, группой. Что ж, те­атр — явление коллективное. Но есть коллектив и коллектив. В одном из своих выступлений во время «Брехт-диалога» 1968 года я уже ставил про­блему коллектива социального и мистического, подчеркивая различие меж­ду подлинным коллективом, живущим теорией и практикой диалектичес­кого материализма, и тем, что вдохновляется мистическими, пантомимиче­скими, фонемическими теориями. Мне кажется, сейчас излишне увлекают­ся идеей коллектива мистического. Но понятие «мистический коллектив» состоит из исключающих друг друга слов. Роль режиссера внутри «рабоче­го» коллектива мне кажется совершенно очевидной. В диалектической борьбе двух начал режиссер берет на себя задачу «упорядочить» эту борь­бу, обозначить ее «конечную цель». То есть его роль — это роль «вождя», как, например, в политике. Режиссер должен обладать тем, что Брехт назы­вал «способностью руководить и быть руководимым». Режиссерская дикта­тура — старая история, имеющая свои объективные причины, с нею покон­чено десятки лет назад. Сегодня режиссер работает в среде, несравненно более развитой в культурном и политическом плане, и, следовательно, мо­жет в значительной степени разделять свою ответственность с коллекти­вом. Но в конце концов остается решающая «последняя ответственность», без которой невозможен никакой театр, никакое политическое движение, никакая партия.

Мы знаем, что написанная страница — это одно, та же самая страница, «представленная» на сцене, — совсем другое. Страница, написанная специ­ально «для сцены», обусловливает представление. Она для того и родилась, чтобы быть представленной, она требует своего «завершения» на сцене. Вся большая драматургия (да и вообще почти вся драматургия) знает этот фе­номен: она существует и как «литература», и как спектакль. Иногда два эти аспекта расходятся, иногда дополняют друг друга. Но их всегда два. «По­нять» реальный смысл «Короля Лира», может быть, вообще невозможно, имея дело с пьесой: он открывается только в спектакле. И здесь встает про­блема спектакля во всей ее сложности. Каким должен быть спектакль? Лю­бым? Даже «против текста»? «Под текстом» или «над текстом»? Существу­ют два пути: первый — это ничтоже сумняшеся создать собственного «Ко­роля Лира» и поставить его так, как ты считаешь нужным. Второй, более скромный, — это путь интерпретации: попытка выявить некую «реаль­ность», заключенную в тексте, разумеется, подходя к нему «аналитически», но так, чтобы твой замысел был оправдан в эстетическом, филологическом и психологическом плане.

Мелъхингер: Подойдем к этому вопросу с другой стороны. Какую стадию переживают сейчас наши отношения со зрительным залом, с демократиче­ской публикой? Недавно ты наделал много шума, вызвав всеобщее негодо­вание своим заявлением насчет театра для elite[[16]](#footnote-17). Если я правильно понял, ты хотел сказать, что пора забыть идеалистически-утопическую мечту о те­атре для народа (Volkstheater), понимаемом как театр для масс, театр для всех. Я считаю, что идентифицировать публику с народом — чистая иллю­зия, это можно проследить исторически, но дело не только в этом. Подоб­ная идея ошибочна. Я утверждаю, что нужен некий талант, чтобы наслаж­даться театром, так же как нужен талант, чтобы наслаждаться музыкой или живописью. Но талант этот никак не связан с классовой принадлежностью: он свойствен всем слоям общества. Существующий раньше и теперь бур­жуазный театр — это коррумпированный театр. Не сомневаюсь, что ты ду­маешь так же. Но что ты имеешь в виду, говоря об elite?

Стрелер: Вот уже год, как мне не дают покоя с этой историей. Недора­зумение возникло из-за интервью, помещенного в «фигаро», следователь­но, на французском языке. Отсюда и слово «elite». Хотя речь в нем шла о множестве куда более серьезных проблем и мы лишь вскользь коснулись проблемы театральной публики. Позднее я сто раз объяснял, что я имел в виду, но это было бесполезно. Все упорно возвращаются к одному и то­му же. Видимо, это «выгодно» нашим и всем прочим псевдореволюционе­рам, которые тешат себя иллюзией «народного театра» всякий раз, как по­ставят очередной спектакль — даже самый средний, грешащий дурным вкусом, бессмысленный или почти бессмысленный, на грани порнографии, с обнаженными актерами. Таким «революционерам» выгодно утверждать, что «старый Стрелер», этот безупречный «социалист», уже не верит в «на­родный театр». Но ты правильно понимаешь, как обстоит все на деле. Я го­ворил о мечте, согревавшей нашу юность, мечте о народном массовом теа­тре, о театре как «народном празднике», объединяющем публику в каком- то подобии ритуала. Но история оказалась сложнее и богаче наших фанта­зий. Развитие буржуазного общества поставило нас перед лицом театра, который, вместо того чтобы объединять, разъединяет зрителей. Миф об «успехе», необходимом театру, вошел в картину его «диалектического раз­вития». Вместо «театра-праздника» мы хотим теперь театр, который бы вызывал на спор, побуждал к действию, заставлял взглянуть на происходя­щее со стороны.

К тому же сейчас существуют средства массовой информации. По са­мой своей природе они и призваны выполнять функцию «массового теат­ра». Низкопробный, фальшивый, мистификаторский характер искусства для масс свидетельствует о том, что мы живем в обществе, где орудия власти (а средства массовой информации — это и есть орудие власти) на­ходятся в руках господствующего класса, который манипулирует ими, ориентируясь на собственные вкусы и потребности. Это не мешает како- му-нибудь телевизионному спектаклю собрать такое количество зрите­лей, которое никогда, даже в случае самого большого успеха, не собрать театру. Или кино. То есть нынешний театр просто вынужден стать теат­ром, который «разделяет»; он не может не разделять, он не может не быть театром для elite. Не следует полагать, что речь идет непременно о бур­жуазной или мелкобуржуазной elite. К ней может принадлежать и аван­гард «пролетариата» в ленинском понимании этого слова. Я хочу сказать, что театр — это не массовое искусство, а нечто совсем другое. Суггестив­ная мощь сценического слова так велика, что охватывает круг более ши­рокий, нежели круг зрителей спектакля. Я имею в виду феномен «ирради­ации» театра по множеству каналов, порой совершенно загадочных. Со­вершенно очевидно, что сегодня дело не в числе зрителей, а в «составе» зрительской элиты. Это тип театра, созданного для совершенно опреде­ленных зрителей. И тут снова встает проблема «народного театра», под которым мы подразумеваем открытый, демократический, дискусси­онный театр, театр, в котором не только не «пропагандируется» идеоло­гия господствующего класса, но, напротив, все в нем — метод, пьесы, ре­пертуар, публика — насыщено духом протеста, критики общества, частью которого все мы являемся. Театр — это место развлечения и раздумья для публики, которая не должна дискриминироваться ни по какому признаку. Она может быть всякой. Такой театр можно создать, преодолев массу трудностей, и внутри буржуазного общества. В определенном смысле «Пикколо» и является отчаянной попыткой внутри буржуазного общест­ва и внутри буржуазного театра существовать по-другому, как совершенно иной тип театра.

Мелъхингер: Однажды я написал, что ты неисправимый моралист! Хотя у нас не очень благосклонно относятся к фразе молодого Шиллера: «Театр — это моральный институт». (Замечу в скобках, что этой фразой Шиллер вы­разил протест против тех, кто презирал имморалистский театр Платона и Руссо. Особенно Платона. Это свидетельство того, что Шиллер склонял­ся скорее к театру критически направленному, чем к морализирующему. «Юрисдикция сцены, — говорил он, — начинается там, где прекращают свое действие вековые законы».) Но я-то, говоря о морали, имею в виду сов­сем другое и думаю, что правильно назвал тебя моралистом. Станислав­ский требовал от работников сцены театральной «этики»: искренности, се­рьезности, трудолюбия, чувства собственного достоинства. Может ли су­ществовать театр, который не имеет именно такой «нравственной» уста­новки или прямо ей противоположной?

Стрелер: Вы, немцы, неблагосклонно относитесь ко многим фразам и словам, как, впрочем, и мы. К таким, например, как: «ангажированность», «театр слова», «поэзия театра», «театр как моральный институт».

Но я-то как раз верю в то, о чем говорили Станиславский и Брехт, ве­рю в «искренность», «человеческое достоинство», «нравственный смысл» нашей деятельности. Верю даже в нравственный смысл развлечения. Ты, конечно, понимаешь, что я говорю не о принятых сейчас «моральных уста­новлениях», не о ханжеской благопристойности, не о табу, которых так много в нашем обществе. Я говорю о фундаментальной нравственной ус­тановке по отношению к жизни, об ответственности, которую возлагает на человека его существование среди других людей, рядом с другими людь­ми. Ответственности за то, что человек делает и говорит. Я заметил, что все, кто боится этого слова-концепции «мораль», как бы оставляют за собой право на уклончивость, бессмысленность, дурной вкус, другими словами — на создание произведений, не обладающих эстетигескими кагествами. Сложи­лась даже определенная театральная мода, проникшая к нам контрабан­дой, якобы в связи с потребностями, вызванными «революцией», — мода, следующая определенным схемам сценического поведения, определенным, сто раз уже виденным условностям (акцент на пантомиме, утрированный грим, подчеркивание половых признаков актеров, характерные позы). То есть и «слева», и «справа» механически копируются малооригинальные находки, созданные некоторыми современными режиссерами. В ходу под­дельный Ливинг, фальшивый Гротовский, выдуманный Арто и чудовищ­но искаженный Стрелер. Пристрастие к грубости и грязи, к панэротичес- кому гротеску, к профанации всех святынь, чаще всего предстающее в об­лике сексуальных извращений, — все это мне кажется просто следованием моде. А вовсе не «чисто эстетической», «чисто революционной» установкой. Короче говоря, это типично имморалистская позиция по отношению к ис­кусству. Потому что кто не искренен в своем искусстве, тот не художник. Мне вообще кажется, быть искренним — значит быть нравственным. Скрывать, что ты занимаешься копированием, недостойно художника. И т. п. Да, я верю, что всякое произведение искусства несет в себе наряду с эстетическим еще и моральный заряд. Они представляют собой неразрыв­ное единство. Повторяю, что говорю именно о морали, а не о мещанском морализме; мистификация общества посредством разного рода ритуалов меня нисколько не прельщает.

Мельхингер: И последний вопрос. Возможно ли, на твой взгляд, сущест­вование серьезного, настоящего театра, серьезного, настоящего искусства, в основании которых не лежала бы некая философия? Я имею в виду имен­но философию, а не систему, не доктрину, не идеологию. Ведь даже Брехт, который одно время увлекался дидактическими и пропагандистскими со­чинениями, в конце концов оставил этот жанр. В последние годы жизни он говорил, что «самое высокое искусство — это искусство жить», а в беседах о театре «Messingkauf»[[17]](#footnote-18) называл себя «философом». Я хочу сказать, что за всем, что мы делаем в театре, должен стоять вопрос: зачем мы это делаем, почему мы делаем это именно здесь и сейчас?

Стрелер: Дело в том, что этот вопрос касается не только театра. Это об­щеэстетический вопрос. Не существует эстетики без того, что ты называ­ешь философией. Но я не боюсь и слова «идеология». Для меня идеология — это определенное вйдение мира, определенное вйдение жизни, того, как следует жить. Доктрина или система — совсем другое. Что бы человек ни делал, за этим всегда стоит философия, политика, идеология. А искусство тоже сфера деятельности человека. Театр — это искусство, которое созда­ют люди. Следовательно, и он не может обойтись без философии, идеоло­гии и даже политики. То есть без жизни. Не существует «просто жизни», жизни в безвоздушном пространстве, всегда есть «что, где и когда». И это равно относится и к искусству. И к театру. Ты претендуешь на создание «неангажированного» театра, который ни во что не верит? Значит, ты пола­гаешь, что можно ни во что не верить. Ты хочешь создать театр, утвержда­ющий, что идеологии не существует, не существует философии, существу­ет одно только «ощущение», только данный момент, только данная минута? Тогда твой театр будет определенным образом иллюстрировать филосо­фию сиюминутного ощущения, идеологию отрицания, пустоты, пропове­довать политический анархизм. Можно избежать доктрины, но невозможно перестать мыслить, мыслить как геловек, связанный с другими людьми. Но я слиш­ком отклонился от темы.

Я убежден, что в основании всякого серьезного театра, театра действи­тельно художественного, всегда лежит страстная мысль о жизни, о смысле жизни — как бы ее ни называли, эту «идею существования». Сама эта мысль не искусство, но она непременное условие искусства. Я не знаю книги, спектакля, картины, музыки, за которой не ощущалось бы в большей или меньшей степени биения этой «внутренней мысли о жизни». И чем значи­тельнее произведение, тем сильнее это биение.

Проблема пропагандистского театра, то есть Lehrstiicke[[18]](#footnote-19) Брехта, — это проблема временная, случайная. Она может возникнуть всегда, мо­жет иметь и художественный, и нехудожественный характер. Это про­блема, порождаемая определенным историческим моментом. Это такти­ка, вызванная к жизни необходимостью борьбы, исследования, поиска.

Вопрос, «зачем и почему» мы занимаемся театром, естествен, он должен стоять всегда, так же как всегда должен быть на него ответ, даже не один, а множество ответов сразу. Рядом с этим вопросом возникает и вопрос о том, для кого мы создаем свой театр. Будут ли правильными наши отве­ты? Неважно. Но деятель театра, поскольку он геловек, должен отдавать себе отчет в том, загем он занимается театром, даже если он просто раз­влекается. Он обязан знать! В этом все дело. Театр без причины и без смысла не театр.

Если меня спросят, почему я занимаюсь театром? Как мне ответить? У меня бесчисленное количество ответов, бесчисленное количество при­чин, среди них есть и чисто личные. Ну, скажем, я не умею делать ничего другого, или я умею это делать лучше всего остального. Мне это нравит­ся, это мой способ себя выражать. Мне нравится запах кулис. Я обожаю вид сцены, я люблю дерево, веревки, меня возбуждает свет, меня завора­живает зрелище темного партера, я люблю в театре его мужчин и женщин, люблю их и когда они в зале, и в жизни я их тоже люблю. Ну а потом, в те­атре я выражаю себя, и, даже если я делаю это плохо, я пытаюсь рассказать что-то о себе, пытаюсь понять других (какое это наслаждение — разделять чувства других!) и показать то, гто я понял, людям, которые потом расска­жут об этом другим. Спорить с людьми, любить их, ненавидеть. Я не люб­лю общество, в котором живу, я создал бы другое. Я хотел бы изменить мир, но я не умею делать ничего, кроме театра. И я занимаюсь театром, хотя знаю, что посредством одного только театра мир не изменишь. Но я помогу изменить его хотя бы на миллиметр! Я выкрикну то, что я думаю, всему миру. Я обожаю поэзию, слово, я люблю слушать его звучание, следить за его выражением, смыслом. Я люблю спорить, наблюдать, как меняются лю­ди в процессе спора. Мне нравится ощущать, как подступает комок к гор­лу, нравится заставлять других смеяться и плакать, нравится объяснять, направлять, побуждать, воздействовать, помогать, изменять. Я с удоволь­ствием поддерживаю отношения с актерами. Я люблю театр за то, что он так человечен! За то, что в нем воплощается сама идея человечности, во­площаемая на сцене каждый вечер. Я создаю свой театр, где могу, как мо­гу, и стараюсь делать это как можно лучше, веря и не веря, пытаясь быть честным с самим собой и с другими. В общем, я знаю и не знаю, почему я занимаюсь театром, но я уверен, что должен им заниматься, хочу им зани­маться. Я хотел бы посвятить ему всего себя — политика и гражданина, идеолога, поэта, музыканта, актера, человека, страстно любящего и крити­чески настроенного, одним словом, всего себя, какой я есть и каким я себе ка­жусь; я хотел бы вложить в него все, что называю жизнью. Я знаю немно­го, но об этом немногом я расскажу. А другие пусть подхватят и расскажут лучше. Если смогут.

ПИСЬМО МОЛОДОМУ РЕЖИССЕРУ

Дорогой Раффаэле!

Сейчас, когда миновали тяжелые и прекрасные дни, которыми заверша­ется всякая работа над спектаклем, и еще не настал момент, когда, вспых­нув, в мгновение сгорят перед зрителем плоды твоих многомесячных тру­дов, я хочу передать тебе свои дружеские поздравления, полные любви и участия. Мне очень хорошо знакомо все, что ты сейчас переживаешь. Я поставил столько спектаклей за эти долгие годы, не спал столько ночей, по­тому что, как и ты, не мог поверить, что «все» уже завершено и «родился» наконец театр — не подготовка к театру, а именно театр, «общение со зри­телем». Мне знакомы и страх, и чувство одиночества, и редкие моменты восторга, и сомнение, и ненависть, и безграничная любовь к тому, что в те­чение всей своей жизни я наблюдаю на сцене, такой странно маленькой, то ужасно далекой, то совсем близкой, словно смотришь на нее с разных сторон бинокля.

Ты тоже не избежишь действия неумолимого закона, преследующего всех, работающих в театре, а более всего ту их разновидность, к которой принадлежат «режиссеры», — самую несчастную, самую мучимую внутрен­ними противоречиями. Режиссеры — это люди, которым в нашу мрачную для театра эпоху словно «судьбой» предназначено — ввиду их полной не­пригодности в одной сценической области и высокой одаренности в дру­гой — оторваться от хора актеров, причем образовавшаяся в результате ра­на уже никогда не затянется. В сущности, им пришлось оторваться от «са­мих себя» и перейти в то таинственное пространство, которое разделяет сцену, полную света, звуков, движений, и темный, безмолвный, затаивший дыхание зрительный зал. Режиссеры — это те, кто делает тяжелую работу, «помогая» театру «осуществить себя», но так, что сами они никогда не мо­гут присутствовать на сцене. Они обречены ощущать театр где-то вовне... Всегда. Даже в тот момент, когда магическая искра объединяет группу лю­дей, погруженных в добровольное безумие сценической игры — в ней есть что-то чудовищное: накрашенные лица, молчащие или вопиющие рты, про­стертые или бессильно опущенные руки, широко раскрытые глаза, выдаю­щие умственное усилие или бессонную трезвость сценического сна, — и группу зрителей, которые наблюдают за их игрой из зала с напряженным вниманием или завороженные до самозабвения.

Может быть, именно оттого, что с момента, когда феномен театра, собст­венно, и осуществляется, мы отсутствуем, оттого, что для нас театр — это в одиночку переживаемое самозабвение счастливой репетиционной мину­ты, оттого, что мы одни против всего и против всех, даже против себя са­мих, оттого, что мы одиноки, хотя перед нами, позади нас, над нами, под на­ми и вообще «с нами» столько людей, мы одиноки самым полным одиноче­ством, ибо нам отказано в том забытьи, которое дает «игра», единственное, в чем реально осуществляет себя человек театра, — может быть, отсюда и ощущение ужасной пустоты, когда работа идет к завершению, чтобы сде­латься в конце концов совсем чужой. Да, театр всегда нам в чем-то чужой, особенно когда он, собственно, и «становится театром». И какой прок в том, что свое неосознанное раздражение мы обрушиваем на других, когда, ули­чая их в разного рода провинностях и упущениях, ищем способ скрыть гло­жущую нас изнутри боль! К тому же мы тяжелее, чем остальные, пережива­ем и пресловутое «потом». Это «потом» наступает тогда, когда в зале гаснет свет (старый, отдающий риторикой, но глубоко истинный ритуал), когда потухают огни рампы и мы выходим на улицу, в темь, холод и ветер. Дрожь, которая нас пронизывает, она не только от холода, но и от жизни, той реаль­ной жизни, которая продолжает себе течь, потому что никому из нас никог­да не удалось «остановить» ее на сцене. Да ее и не надо останавливать. Ах, Раффаэле, нет на свете человека более одинокого и более ненужного, чем ре­жиссер, когда спектакль, в который он вложил свою плоть и кровь, уже ро­дился и существует теперь независимо от него и часто вопреки ему.

Так вот, дорогой Раффаэле, в этом письме старый режиссер (каким странным кажется мне слово «старый», я сам себе не верю, когда его пишу), старый, но не «конченый», к сожалению тех, кто живет в страхе перед соб­ственной слабостью и никчемностью, обнимает молодого, с которым он прошел вместе часть своего пути и который, я надеюсь, извлек какую-то пользу из жизни, сжигавшей себя на подмостках еще до его прихода.

Есть такое выражение, идиоматический штамп: «делать что-то, шагая по трупам других». Но штампы ни для кого и ни для чего не годятся, в том числе для «артистов» (предположим, что хотя бы иногда мы бываем артис­тами). В искусстве, если ты хочешь создавать подлинное искусство (как и в жизни, скажем занимаясь политикой), нельзя «шагать по трупам дру­гих» — нельзя поступаться никакими принципами, никакими чувствами, даже если они в чем-то нас ограничивают. Допуская это, мы делаем ошиб­ку, и не только с точки зрения морали, именно функциональную ошибку. Ибо таким образом ты поступаешь противоестественно. Так вот я, сделав­ший столько ошибок, говорю тебе, что даже самую ничтожную гусеницу нельзя раздавить ради самого бессмертного стиха...

Разумеется, существует нечто, что мне хотелось бы оставить в наслед­ство другим: это мои сценические решения, мой метод, который незримо присутствует за «всем», что я делаю. И я спрашиваю себя: неужели тот, кто захочет быть «верен» тому, что я реально дал сцене, будет «верен» только каким-то внешним признакам, а не всему, что за ними стоит?

Мне кажется, что внешние признаки обретают смысл только вкупе с другим. Ибо способы и методы, взятые сами по себе, независимо от при­чины, которая заставляет их и, значит, весь «театр» чему-то служить, — ни­чего не стоят. Это будут лишь жесты или сумма жестов, иначе говоря — те­атр только как театр. Успех, неуспех, усилие (как будто усилие само по се­бе чего-то стоит!), звук, цветовое пятно, крик. То есть «ничто». Ничто, ес­ли за всем этим не стоит какой-то «человеческий смысл».

Самый прекрасный спектакль, самое великое искусство ждет смерть, ес­ли они лишены той единственной истинной ценности, которая способна восторжествовать над смертью. Восторжествовать и победить. Эта цен­ность — гуманистический смысл искусства. Гуманизм его правды. Его гу­манная «нравственность».

В конце концов для нас, деятелей театра, есть только одна крохотная, но близкая нашей душе реальность (проклятие ли она наше или наше спа­сение и освобождение?) — это театр, который мы делаем. И потому было бы непростительной ошибкой, если бы мы перестали думать о его назначе­нии и наслаждались им только как театром.

Итак, еще раз самые сердечные и дружеские пожелания!

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Актер — это самый первый и самый очевидный элемент театрального зрелища: для определенного круга зрителей он вообще символ театра, он как бы в себя его вбирает, и в самом деле он — главный в механизме театра. Как будто бы все знают «Paradoxe sur le comedien»\* Дидро, и, если могут быть еще какие-то колебания в оценке драматического текста, никаких ко­лебаний в оценке исполнения не бывает. Такой-то актер играет хорошо. Такой-то плохо. Об этом судят все, ничем не рискуя, словно бы законы, в соответствии с которыми мы оцениваем игру актера как плохую или хо­рошую, ясно запечатлены где-то у нас внутри.

И все-таки феномен актера и, следовательно, актерского исполнения — один из самых сложных в театре. В любую эпоху актер противопоставляет себя актеру предшествующей эпохи и «реформирует» его манеру, исходя из требований приближения к «правде». То, что было или казалось правди­вым двадцать лет назад, становится риторичным и выспренним двадцать лет спустя. Публика меряет актера метром правды своего исторического времени: кто в этот метр не укладывается, тот играет плохо. Следователь­но, для актера не существует какой-то одной правды, которой он должен овладеть. У каждого времени своя правда, своя простота, которые быстро изнашиваются и уже в следующий исторический период делаются именно риторичными и выспренними. Актер переходит от одной риторики к дру-

**«Парадокс об актере» (франц.).**

гой в лихорадочной погоне за правдой, которой нет и которой, мне кажет­ся, и не может быть, просто потому, что она противоречит природе театра.

Согласно общепринятому мнению, во все времена искусство актера на­чиналось с драматургии. Драматический текст обусловливает всю эволю­цию актера; именно текст вызывает эту эволюцию к жизни, но с этого мо­мента актер начинает быть самостоятельным. Из подобных соображений и вырастает столь серьезная для нас проблема — проблема актерского ис­полнения. Если согласиться с тем, что в каждую эпоху новая актерская тех­ника опровергает исполнительскую манеру предыдущей эпохи, а также ес­ли признать, что актер играет «по» тексту или «в» тексте, но никогда не иг­рает самый текст, то это неминуемо выдвигает перед сценической эстети­кой целый ряд вопросов. С одной стороны, есть текст, который представ­ляет собою нечто одно, с другой — актер, который неизбежно делает из него нечто другое.

Из этого и рождается концепция вечности драматического произведе­ния, концепция, истинная для всех времен, как истинны тысячи исполне­ний, взаимно отрицающих друг друга, потому что каждое из них показы­вает только одну грань того неисчерпаемого многогранника, которым явля­ется всякое произведение искусства. Если принять драматическое произве­дение за нечто обладающее тысячей лиц, то для того, чтобы сделать его жи­вым и воздействующим, достаточно показать одно или несколько из этих лиц, а не все разом. Вот тут-то в лоне театра и начинается борьба, взаимное отрицание составляющих его элементов: текста и исполнителя. Один слов­но бы даже мешает другому. Тут происходит распад единства театра и на первый план выходит диалектическая борьба противоположностей.

Актер, этот незаменимый элемент театра, элемент, без которого драма­тический текст не может получить сценического воплощения, имеет следу­ющее основополагающее свойство: он не художник — он не интерпретирует — он не ищет правды4.

Проблема искусства актера — это проблема, которая существа театра никогда не затрагивала. Его искусство следует понимать в смысле «ремесло».

В театре есть только один художник: автор пьесы. Только один голос — голос поэта. Существует одна-единственная правда — правда пьесы. Все остальное — то есть сценическое зрелище, само по себе чрезвычайно важное и необходимое, ибо именно в нем находит свое воплощение драматический текст, переставая быть литературой, — относится уже к сфере ремесла, а не искусства. И вот тут-то актер и есть самое главное. Существует несколько относящихся к театру констант, которые меняются только с виду, не по су­ществу. Мы имеем в виду идентичность некоторых проблем и вопросов, ибо они выглядят одинаково всякий раз, когда на горизонте какой-нибудь цивилизации вдруг ярко вспыхивает театр. Так что мало того, что театр — фактор объединяющий, он по существу еще и одинаков. Так же как всегда одинаковы процессы, происходящие в теле человека, процессы, которые нельзя приостановить или подавить, не рискуя при этом его жизнью.

Среди этих констант одна из самых симптоматичных — это положение актера в театре, его положение как «нехудожника». Возьмем, к примеру, сле­дуя общепринятому делению, три эпохи драматического театра: греческий театр, средневековый театр и тот, что принято называть елизаветинским. То, как трактуется здесь проблема искусства актера, не подлежит дискуссии. Разумеется, актер здесь окружен уважением, но за ним нельзя не различить презрения. К актеру относятся как к чему-то нечистому. И если углубиться в проблему, то становится очевидным, что именно таково отношение публи­ки к актеру во все великие эпохи театра. Хотя все-таки именно в эти эпохи театр обладает истинной силой, так как приводит зрителя к полному и абсо­лютному катарсису. Иными словами, в эти эпохи в театре совершается серь­езная духовная операция, при которой опустошаются клоаки инстинкта и человек с кровью выдирает из себя то, в чем не может признаться открыто, и сжигает это на коллективном костре. Руководит данной операцией поэт, но выполняет ее актер. Актер выступает в роли того, кто манипулирует с не­чистотами, он идентифицируется с операцией и содержанием операции. Не может быть чувства любви и уважения к тому, кто ставит себя на службу подобным нуждам. Могут быть лишь страх и отвращение, переходящие в презрение. Страх анцестральный, вековой, страх перед заклинателем ду­хов, а отвращение, отвращение к тому, кто на глазах у всех показывает, как происходят интимные катастрофы, — это вечное проклятие человека. Лю­бовь же к актеру появляется обычно в эпохи театрального декаданса, когда феномен фанатизма в отношении к актеру, феномен дивизма — идентифика­ции зрителя с актером — достигают высшей точки; то есть именно тогда, когда актер уже не отдает себя на заклание, ибо театр уже никого не пугает и не потрясает. Самое большое, что он может, — это трогать и развлекать.

Но рядом с презрением к актеру, рождающимся из сознания «неблаго­родства» его ремесла («Le metier de l'acteur a toujours quelque chose de sor- dide»[[19]](#footnote-20), — говорил Жуве), из чувства признательности к актеру, героически взявшему на себя роль жертвы, обреченной на заклание, рождалась идея ве­ликого значения актера, уважение к актеру, рождался его успех. Причем все это не в плане искусства, а именно в плане ремесла.

Все, характеризующее актера на протяжении истории театра, — его про­блемы, его трудности, его победы, его талант (если речь идет о таланте) — все это тяготеет к практике его ремесла, к внешним возможностям воссоз­дания информации, заложенной в драматическом тексте.

Да, конечно, существует искусство актера, но лишь в том смысле, кото­рый вкладывает в это слово, скажем, актер китайский. Смысл, который ак­тер этого типа придает слову «искусство», состоит в следующем: «По сво­ей физической природе, по душевной склонности (любовь к театру), по складу ума (сознательное расположение к театру), по благоприобретен­ному умению, умственному и физическому, я способен вокально и пластигес- ки — посредством неизменной, но практически неисчерпаемой зрелищной гаммы — воплощать доверенный мне драматический текст».

То есть речь тут идет не об искусстве в романтическом смысле слова, но о таланте как склонности к тому, чтобы превращать текст в звук и дви­жение; о желании и умении (ловкость, голос, мускулатура, особенности физического сложения, пальцы, артикуляция, способность к самозабве­нию, чувство ритма, пластическое чувство), дающих актеру возможность «стать» драматическим текстом, а не «исполнять» его. Разумеется, пример этот более верен для восточного театра, нежели для западного, но душев­ная склонность, о которой идет речь, и тут и там та же самая: ни древне­римский гистрион, ни средневековый ремесленник в маске дьявола, ни елизаветинский юноша в одеждах Джульетты — никто из них не имел какой-то личной, собственной идеи искусства. Задачей актера в эти теат­ральные эпохи было сделать так, чтобы при звуке произнесенных им слов позади него вырастала несоизмеримая с ним, неконтролируемая, «неиспол­нимая» фигура персонажа-героя, то есть Вечности. Сам же актер всегда ос­тавался от этой фигуры на расстоянии.

В тот же исторический момент, когда в игру входит забота об «исполне­нии», отвлекая актера от его функции и делая из него некий «гибрид», те­атр разрушается, текст становится спорным, допускающим произвольную трактовку, показывающим всю тысячу своих лиц, единственность своего воплощения, — вот тогда-то и рождается «драма исполнительства», субъек­тивность, объективность интерпретации. Тогда вровень с поэтом встает другой поэт, маленький или великий (как это было в случае с некоторыми актерами и режиссерами недавнего времени), поэт, разрушающий текст, разрушающий универсальность и цельность драматического персонажа, чтобы достичь более или менее дробного, искаженного, фатального лично­го вйдения и воплощения текста.

Чтобы поэт оставался тотальным и цельным, универсальным и вечным, персонаж не следовало бы «исполнять», как не исполняли его во все великие театральные эпохи. Не следует его «исполнять», неизбежно сужая его до более или менее широкого повседневного нашего опыта, до буржуазного «случая», случая, основанного на психологической подкладке. Потому что именно такова характерная черта нашего исторического момента. Сыграть Эдипа или Гамлета для актера сейчас означает фатально свести его к бур­жуазной психологической вероятности, логически обоснованному измере­нию. Он может кричать больше или меньше, казаться захваченным или от­страненным, естественным, более или менее логичным и правдивым, он мо­жет быть человечным или нечеловечным, но его исполнение всегда будет колебаться между романтическим измерением образца XIX века (актер, ко­торый берет на себя ответственность за всю пьесу, который один становит­ся всем — всем «Гамлетом», всем «Эдипом») и психологическим театром, ко­торый будет побуждать его объяснять своего героя и трогать зрителя. То, что драматическое единство типа «Эдипа» может быть сведено к буржуаз­ной логике и оказаться трогательным, объясняется тем, что в этом великом произведении и персонаже есть черты, способные тронуть и сейчас, но все эти черты относятся лишь к внешней, эмоциональной стороне дела, един­ственному, что можно еще как-то соотнести с нашим способом «быть», с ро­мантическим театром: жар, благородство, выражающиеся через крик, через физическую натугу исполнителя.

Но момент крушения персонажа нам уже непонятен, это то, что нам уже недоступно. И тут актер вынужден прибегать к самым замысловатым логи­ческим оправданиям, ко всяким более или менее риторическим конвульси­ям, для того чтобы свести персонаж к человеческому измерению, то есть к «правде».

Но, как мы уже говорили, драматический текст — это не актер, он не ищет правды, а если и ищет, то не нашу специфическую «правду» — тот предел, который известен обычно нашим чувствам. «Правда» в театре — это характерная черта эпох театрального декаданса, когда эстетическое единство театра теряется в процессе распада, как это произошло в феноме­не мима: одинокий человек в пустом пространстве, который посреди сме­шения языков и всеобщей некоммуникабельности одним только жестом способен создать целые миры.

ПО ПОВОДУ КОНКРЕТНЫХ ИЗМЕРЕНИЙ ТЕАТРА

Я решил было сначала не приводить в порядок эту статью о театре, ос­тавить все, как есть, указав, самое большее, дату и повод, в связи с кото­рым она была сочинена. Но когда я перечитал этот доклад, сделанный мною на какой-то очень давней конференции по театру, не помню даже, где и когда (между 1949 и 1950 годами?), я понял, что не могу не добавить нескольких слов. Не для того, чтобы объяснить некоторые перемены в мо­их взглядах на театр, а для того лишь, чтобы вспомнить, какими мы были тогда, каким был я, а также контекст, в котором те мысли родились и бы­ли записаны.

Тогда я был — и это очень чувствуется — еще очень близок к ремеслу актера и находился лишь на самых подступах к ремеслу режиссера. Тогда я только начинал руководить актерами и театром. Я даже думаю, что это был доклад на конференции 1946-1947 года, то есть еще до «Пикколо», и я про­сто воспользовался им позже, почти ничего не изменив, потому что у меня не было времени сочинить новый.

То был момент моего внутреннего перехода от профессии актера к про­фессии режиссера, от Копо к Жуве. Многое рождалось тогда в ответ на тре­бования повседневной практики театра, которым я руководил; и были еще вполне состоятельны старые театральные теории, живучие и не такие уж аб­сурдные. И тут мне приходят на ум сегодняшние юноши, которые открыва­ют для себя Арто и думают, что это авангард! Совершенно очевидно, что многое из того, что я думал об актере, рождалось непосредственно из «Theatre et la Peste» или «Le Theatre et son double»\*. Нынешние «новаторы» и не знают, что наше поколение вышло из Арто, из опыта театра, приобре­таемого в девятнадцать-двадцать лет, театра под названием «Театр и жесто­кость». Мы искали фундамент для созидаемого нами театра, мы хотели най­ти свое место на том неисследованном архипелаге, который называется Те­атром. И хотя мы еще не знали Брехта, мы уже успели перескочить через Станиславского. Потом пришлось к нему вернуться, чтобы продвинуться вперед. А жест? То была эпоха открытия мима и жеста. И Жан-Луи5, этот молодой эфеб, тогда еще не обосновавшийся в «Мариньи»6, пантомимиро- вал своего волшебного коня и ставил «Нумансию» Сервантеса, которая оста­ется для меня одной из величайших режиссерских работ Барро. Мы изуча­ли тогда человеческое тело, молчание, жесты. Сейчас все это открывается за­ново. И еще помню, тогда в школу при «Пикколо театро» прибыл Этьенн Декру, и в течение трех лет мы усваивали с ним образ театра жеста и слова (неслышимого тоже), образ, питающийся невероятными, чудовищно интел­лигентными парадоксами. Например, парадокс красоты, которая для чело­века состоит в развертывании предмета вверх и сужении точки его опоры, то есть точки соприкосновения с землей. Разве не так поступают деревья? Красота вазы с цветами разве не в том, что букет расширяется кверху? «По­пробуйте-ка, — говорил Декру, — поставить букет наоборот, связанными стеблями вверх и развернутыми цветами вниз». И мы начинали пробовать, ставить опыт с цветами и широкогорлыми вазами, проверяя справедливость парадокса. Опыт приводил к отвратительному результату: внизу в воде цветы слипались в какую-то пеструю массу. И Декру кричал: «Вот видите! Какую форму они принимают? форму пирамиды!» Пирамида — это был са­мый ужасный пример platitude[[20]](#footnote-21), античеловечности, антикрасоты. Пирами­да для него была самой отвратительной вещью из всех существующих, из всех изобретенных человеком. «Она против красоты природы». Что стоя­ло за этим парадоксом? Ловушка мистики? Не знаю. Разумеется, все мы жи­ли тогда внутри какой-то мистический ауры и мыслили о театре в терминах, по существу мистических, хотя по видимости и «левых». Театр-праздник, театр-единство, театр, объединяющий феномен, театр массовый и т. д.

Но в ту же пору я однажды увидел, как Декру действительно летает, ле­тает в пантомиме под названием «Le Vol»[[21]](#footnote-22). Я серьезно видел, как он ото­рвался от пола. В самом-то деле он, конечно, не оторвался ни на сантиметр, но координация и темп его движения, исходящего из одной точки и макси­мально устремленного вверх, были так совершенны, что при последнем толчке возникало физическое ощущение полета. Дорогой рёге Декру, ста­рый пророк, которого не слушала или слушала плохо наша нетерпеливая юность! Скольким мы тебе обязаны? Паоло Грасси безуспешно пытался за­ставить тебя обрезать волосы, которые ты носил длинными, до плеч (а ведь не было в ту пору еще ни глобального движения контестации, ни движения хиппи!). Декру отказался от стрижки очень просто, уверив нас, что охотно бы это сделал, что ему самому мешает эта винная, седая, доставляющая столько неудобств грива, но, увы, он не может, потому что это «son c6te vegetal» («растительная его сторона»). «Человек, — говорил он, — нуждается и в растительной стороне тоже, в шерсти, в гриве. Может быть, это реци­див зверя, но без него мы обойтись не можем, он придает нам силу». И вы­таращивший глаза Грасси смирился с длинными космами Декру: «Ну что ты хочешь! Он и хотел бы, да не может, это растительная его сторона». Да, и еще старый Декру бегал по Милану среди зимы в широчайших белых брюках, теннисных туфлях и длинном просторном плаще. Он не дожидал­ся моды! Но «L'Usine»[[22]](#footnote-23) с ее чередующимся движением, «L'Usine» Декру и Мариза и еще кого-то была одной из самых жутких и великолепных по­становок на тему о промышленном очуждении, которые я когда-либо ви­дел! А ведь тогда еще никто не говорил об очуждении.

Почему я говорю все это? Почему вспоминаю о себе, молодом, о нас, мо­лодых?

Это воспоминание о том, с каким трудом обрели мы то, от чего теперь многие хотят отречься в своем абсурдном стремлении назад, а не вперед. Мы вышли из мистики, чтобы прийти к диалектике. И, познав некие исти­ны, мы вовсе не расположены их отбрасывать, чтобы все начать сызнова, с пустоты. Это пресловутая пустота, неизбежная, волшебная, опасная, от которой большинство из нас оторвалось раньше или позже, поняв, что можно идти вперед вместе с человеком, не забывая и не отвергая старых ис­тин. То есть принимая эту пустоту как часть истины, а не единственно воз­можную истину. Если хорошенько подумать, что пугает меня сейчас боль­ше всего, так это «догматические истины», «харизматизм» и всегда подсте­регающая нас ловушка трансцендентного.

В том моем докладе о театре есть еще и догматизм, и много трансцен­дентного. Что же касается Декру, то сейчас я думаю, что одно из тайных преступлений против искусства, совершенных в те годы в лоне нашей культуры, нашего театра, было то, что мы не дали Декру средств и време­ни, не дали ему того места, которого заслуживало его тихое помешательст­во гения, не дали ему места в том часто таком жалком хоре псевдоновато­ров, которые ничего не обновляют, в хоре псевдоискателей в сфере жеста, которые только и делают, что бесстыдно разъезжают по свету, льстя себя мыслью, что открывают всем новые выразительные возможности, «новые моменты», как они говорят. Так что современный театр даже и в этом смыс­ле задолжал Декру много. Но он мог быть обязан ему многим больше.

1974

ПИСЬМО АКТЕРАМ «ЖИЗНИ ГАЛИЛЕЯ »

Спустя несколько дней после моего отъезда я написал вам эти строки прежде всего для того, чтобы нежно вас всех приветствовать, и в то же вре­мя — чтобы поговорить о нашем «Галилее», поговорить не как об итоге, суммирующем прошлое, а как о проблеме, которую нам вечер за вечером придется еще решать в будущем.

Я решился дать вам прочитать это письмо только сегодня, после того, как была отыграна первая половина представлений «Галилея», спектакля, кото­рый неизбежно должен был наложить на вашу жизнь, жизнь актеров, свою печать, куда более глубокую, чем вы думаете. И именно потому, что для ме­ня самого «Галилей» представлял скорее событие в жизни моего духа, неже­ли просто театральный спектакль, как бы ни был он совершенен, мне показа­лось, что справедливее будет ничего вам не рекомендовать, ни о чем вас не просить. Просто предоставить вам полную свободу под ваше собственное чувство ответственности. Сейчас, когда над результатом стольких дней ра­боты в последний раз в этом году опускается занавес, я хочу только с нежно­стью — это именно то слово, которое нужно: «нежность»\ — вспомнить нашу долгую зиму, зиму среди деревьев парка, которые стали потом деревьями «Нашего Милана» и которые случай (а случай — это тоже часть чуда, к нему так часто прибегает театр!) пожелал однажды расцветить остатками «Тиво- ли», пусть современного, но все-таки похожего на наши декорации, расцве­тить теми же красками, теми же флагами, тем же туманом, теми же звуками7.

А сколько еще всего было в эту зиму и в эту весну, к чему мы так и не прикоснулись ни взглядом, ни рукою, будучи захвачены нашей абсурдной лихорадочной работой — работой актеров. Столько жизни ушло на какой- нибудь костюм, какой-нибудь жест или интонацию, столько общей нашей жизни, что сейчас мне хочется просто обнять вас всех, одного за другим. Я говорю «всех»: и тех, кто все понял сразу, и тех, кто понял что-то с опозда­нием. Тех, кто именно сейчас, в последнюю минуту, ступил наконец на ис­тинно человеческий путь познания и любви, и тех, кто еще не сумел этого сделать. Тех, кто ошибался, и тех, кто не ошибался, тех, кто говорил много, и тех, кто говорил мало или не говорил вовсе. Всех. И все это — не из по­требности в евангельской риторике, а просто из-за моей неистребимой, ни­когда меня не покидавшей веры в человека. Важно только одно: какими мы встретимся через несколько месяцев. И чему научила нас наша работа, на­учила ли она нас жить.

Я чувствую, что при возобновлении «Жизни Галилея» каждый из нас будет чуточку лучше, чем был. И этого мне достаточно.

Прежде чем уехать, я хочу приветствовать вас каждого отдельно и всех вместе, приветствовать на нашей сцене. Моя мысль бьется над вечной про­блемой: как сохранить художественный результат в ходе повторяющихся спектаклей?

Эта проблема, хоть и касается сейчас «Галилея», встает перед нами все­гда, но сейчас она особенно существенна. Вопреки общераспространенно­му мнению «Жизнь Галилея» возникла не из строгого расчета, как рождает­ся холодная, продуманная за столом конструкция — нечто нечеловеческое, результат политических пристрастий, просветительских задач, критичес­кой настроенности. Мы с вами знаем, что спектакль просто созревал изо дня в день, выращиваемый вдохновенно, самозабвенно, с трудом, нежнос­тью и любовью. А то, что в результате наших усилий весь этот поэтичес­кий материал выстроился в простую линейную схему, правда в простоте своей очень глубокую и неисчерпаемую, — это уже другое дело.

Это художественный результат a posteriori, и, как всякий художествен­ный результат, он необратим. «Жизнь Галилея» характеризует труднодос­тижимое равновесие. Равновесие на грани возможного: ритмическое, плас­тическое, интонационное. Достаточно малости, чтобы непоправимо его на­рушить. Небольшое изменение в акцентах, ускорение или замедление тем­па—и центр тяжести сместится. Представления спектакля — это не музей замороженных в вакууме интонаций и жестов, это нечто живое. Все повто­рения несут в себе веяние жизни, которая всегда нова, неожиданна, всегда неповторима. И это наш долг, долг исполнителей — снова и снова застав­лять себя ощутить радость жизни, чтобы передать ее другим, стоически повторяя себя самих, повторяя сегодня жесты, отработанные вчера, повто­ряя их в нашей неустанной и кропотливой работе. Она, эта работа, — то ли воспоминание о гем-то, то ли отражение гего-то, а может быть, и еще что-то бо­лее таинственное, ежевечерне приобретающее видимость странным образом ожившей реальности.

В этом и состоит тайна нашего чуда. И отсюда же — его трудность, и ка­кая! И в этом же смысл существования актеров — в том, что мы должны неус­танно воспроизводить самих себя, воспроизводить так же свободно и непри­нужденно, как и в первый миг художественного озарения, тут же воплощен­ного нами в конкретное движение, звук и образ, максимально соответствую­щий слову, которое представало нам неподвижным на книжной странице.

Вы должны обрести покой и истину именно в невероятной внутренней дисциплине, в этой вашей работе, с виду такой нечистой и по существу — так я всегда думал — какой-то нечеловеческой. Но другого способа продол­жать делать то, что мы делаем, нет. Может быть, это и страшно, но, как го­ворил Галилей: «Это так!»

Я требую все от себя самого, и требую с яростью, но и от вас я требую всего тоже. «Жизнь Галилея» в отличие от других спектаклей не должна претерпевать тех изменений, которые накапливаются изо дня в день, такие понятные, объяснимые тысячей причин, но которые — поверьте мне! — все против духа театра, против смысла нашего ремесла, настоящего его смысла, ибо ремесло наше живет заботой о сохранности однажды полученного ре­зультата, крайней скромностью, внутренней чистотой, безграничным ува­жением к себе, к своей и чужой работе. Наше ремесло — это, в сущности, смирение.

Спорьте между собой, пожалуйста, спорьте, но только не из вкуса к за­кулисным склокам (все мы люди и сознаем наши недостатки), а для того, чтобы лучше друг друга понять. Спорьте серьезно, страстно — но внима­тельно, с взаимным уважением. Подвергайте сомнению все, но делайте это ради того, чтобы строить, а не разрушать.

И наконец, самое главное: отбросив все относящееся к сфере техничес­кого, вы вместе должны внимательно следить за сохранностью того, что бы­ло установлено нами раз и навсегда — я настаиваю на этом «вместе». Наста­иваю не от избытка щедрости, а потому что, как бы в конце концов ни про­текала наша трудная работа, как бы я вами ни руководил, как бы ни угил — даже элементарным азам ремесла, все равно это наш коллективный труд. Потому что театр — это прежде всего неотвратимость совместной работы, и результат никогда не принадлежит кому-то одному. Никогда.

Пока я еще ничего не сказал о духе, которым должна быть пронизана наша работа. И вы понимаете, что я имею здесь в виду не формальную дис­циплину, а нечто куда более глубокое. «Жизнь Галилея» не может доволь­ствоваться тем, чтобы ее играли точно: она должна быть сыграна на свой лад и в своем стиле, то есть ровно, в повествовательной манере, которая мо­жет нравиться или не нравиться, но которая тут наиболее необходима — она некое живое единство, открытое будущему. Пусть себе болтают наши критики, люди слишком темные, чтобы видеть вещи ясно. Мы-то хорошо знаем, что, несмотря на все ошибки — а их немало, — есть в нашем спектак­ле зародыш завтрашнего театра, начало разговора далеко еще не конченно­го, не завершенного. Но тут, в рамках этой манеры, нас подстерегает ло­вушка, о которой вы хорошо знаете: что-то вроде умственной лени, кото­рой способствует интонационная ровность, так, словно повествовательный театр — это театр исключительно интонационный, театр каденций, моду­ляций, вопросительных интонаций, всех этих подразумеваемых «он ска­зал», которыми во время работы над спектаклем мы пользуемся как неза­метными точками опоры, но которые только точками опоры и должны ос­таваться. Помните: если ловушка реалистического театра — это ограниче­ние, сужение поэтического смысла, избыток психофизического участия, не­врастеничность, эмоциональная перегруженность, то ловушка театра эпи­ческого — это серятина, медленность ради медленности, синтаксически уп­рощенное словопроизношение (а ведь это уже кое-что, друзья мои, нагру­жать слова их настоящим синтаксическим, лексическим, грамматическим весом!), умозрительность, бесплотность. Сколько раз я вас критиковал за то, что ваши интонации были только схематическими изображениями ин­тонаций. Помните, что повествовательный театр — это прежде всего способ мыслить, способугаствовать в жизни. Это школа моральной ответственности, школа выбора. В иной вечер вы можете быть в дурном расположении духа, чувствовать эмоциональную усталость, но играть, не вкладывая в каждое слово вашу природу мыслящего существа, существа, которое живет мысля, вы не можете! Эпический театр не оставляет нам выхода. Вы это знаете: он требует вашего полного, сознательного, продуманного присутствия. Если этого нет, эпического театра не существует. Вместо него — пустота. Поду­майте об убожестве сцены, сыгранной только интонационно, в манере толь­ко по видимости эпической, когда актеры просто калькируют жест и звук, но не могут заставить себя действительно «присутствовать».

На этом я кончу. Знаю, как много вы работаете, знаю, о чем вас прошу и что можете требовать от себя вы сами. Видеть вокруг себя не только за­хваченные, а сознательно внимающие лица, не подернутые таинственной дымкой, а дружелюбно открытые, чувствовать, что наконец-то вы полно­правные участники происходящего, ибо демонстрируете зрителю не одних своих героев, но и то, что вы о них думаете, — мне кажется, это ощущение совсем для вас новое и очень важное. Я думаю, до этого спектакля вы никог­да так ясно и так глубоко не ощущали себя людьми, желающими говорить с другими. Людьми, а не священными животными, которые разрывают свое тело и бесстыдно бросают в глаза зрителям клочья самих себя.

Защищайте это ваше право говорить. Будем защищать, сжав зубы и ку­лаки, и этот наш спектакль, зовущий в завтрашний день и нас, и театр, ко­торый мы возим с собой в наших чемоданах и гримерных коробках.

Будем защищать его сознательно, спокойно, мудро, уверенно и, глав­ное, с любовью.

***Ваш Джордже 1963***

ПИСЬМО ФРАНКЕ Н.8

Дорогая франка!

Я уже написал, очень длинно, Джанкарло, но обязан написать еще тебе, хотя мне нелегко сказать тебе все, что я думаю. Бывают случаи, когда от «слов» мало проку: чувства существуют сами по себе, а слова — сами по себе.

Поэтому я прошу тебя увидеть в этом письме и то, что я не сумел напи­сать. Дело в том, что я просто не могу сегодня выполнить свои обещания, ко­торые мне самому казались абсолютно твердыми; я смогу выполнить их только завтра. Думаю, ты не нуждаешься в подтверждении дружеских чувств и уважения, которые я к тебе питаю. Ты уже имела им доказатель­ство во времена постановки «На дне», когда я всеми силами, даже идя напе­рекор тебе самой, старался сделать так, чтобы ты была со мною во время этого трудного, но такого значительного эксперимента. Тогда ты сама не смогла осуществить то, чего, я надеюсь, желала так же сильно, как и я. Для меня было большим огорчением (причем я говорю именно о чувствах, а не об одних только интересах дела), что мы не смогли приступить к сов­местной работе, для которой, как мне казалось, мы оба были предназначе­ны. Когда я снова принимал руководство «Пикколо» и задумывал «Лира», я снова собирался дать тебе подтверждение своей привязанности. И потому договаривался с Джанкарло. Мне вовсе не казалось это опрометчивым, я и представить себе не мог, что что-нибудь может перемениться.

И тем не менее случилось непредвиденное. Неожиданно спектакль, за­мысел спектакля, словно вырвался у меня из повиновения и предстал пере­до мной совсем в ином свете. Как бы сама по себе, независимо от меня, вдруг возникла новая и чрезвычайно трудная для осуществления идея, ко­торая сейчас захватила меня целиком. «Лир» все отчетливее предстает пе­редо мной как драма поколений, во всяком случае, именно драма поколений всего яснее в этом водовороте бездонных глубин, где чего только нет! С од­ной стороны, в «Лире» действуют несколько с трудом выживших «доисто­рических животных», и в самой антиисторичности их существования, в том, что они пережили свое время, есть что-то поистине трагическое. Им противостоит «молодая смена», «молодые» прежде всего в смысле физичес­ком: это почти образ современной торжествующей юности — волосы, лица, манеры, даже жестокость, даже неуверенность в себе те же самые. Это «но­вый» мир, где, с одной стороны, над всем господствует стремление любой це­ной «оставаться» самим собою, подчинить этой «цели» все, не считаясь ни с какими моральными табу, ни с какими освященными временем установ­лениями, а с другой — «недержание» потребностей, даже физических (власть, похоть, инстинкт), недержание инстинкта и «фантазии», как они говорят. Несколько благородных стариков в этой среде выглядят жалкими, потерянными — потерянными и внутренне, и внешне. Они словно слепые, словно сумасшедшие, никто не обращает внимания на их инвективы, на их бессильное возмущение. Они обречены на смерть. Может быть, перед тем как умереть, они что-то и «поймут» в этой роковой и беспощадной борьбе поколений, но не все. И «молодые» тут тоже раздавлены: они жертвы самих себя, своей безудержной молодости, которая и выигрыш их, и одновремен­но проигрыш. Они убивают самих себя, они убивают других, и их тоже убивают.

В самом конце один из молодых берет в свои руки завтрашнюю «власть». Он говорит, что он не «как другие», он не «состарится». Он обеща­ет себе и остальным другой мир. Удастся ли ему это? Будет ли этот новый мир, построенный молодым, которому удалось выжить, лучше того, погиб­шего и трагически похороненного? Изменится ли с этого дня вечная игра? Трагедия на этом кончается. Без ответа. Но в ней должен прозвучать дру­гой ответ: мир без любви, без жалости, без справедливости, без понимания и нежности, без «взаимного сочувствия» — неважно, молодой он или ста­рый, — обречен на то, чтобы без всякой надежды влачиться в грязи и кро­ви, среди жестокости и смерти. В масштабе, может быть, всей нашей плане­ты. «Король Лир», пьеса о судьбе поколений и судьбе планеты, прежде всего об этом и говорит. В финале на пустой сцене остаются два героя: с одной сто­роны, «самый старый» из всех (в конце Лир действительно стал «очень ста­рым»), а с другой — «самая молодая». Мертвые. Одинокие.

Мне нравится делиться с тобой этими смутными, но по сути своей, мне кажется, верными мыслями. Потому что ты всегда все ясно видишь и пони­маешь. Я же никогда ни в чем не бываю твердо уверен, мне все неясно. Хо­тя это неважно. Кому до этого дело? Я ведь тоже ужасно «одинок».

Так вот, раз в «Лире» все дело в этом, значит, при распределении ролей мне надо быть твердым, уверенным и бескомпромиссным. Передо мной, должно быть, встанут непреодолимые проблемы «актерских возможнос­тей», и я боюсь, что «споткнусь» именно на этом. Но все-таки я должен по­пытаться, я должен, как всегда, довести до конца головокружительную иг­ру. Впрочем, иначе я бы и не мог. Правда, я долго колебался, потому что новое решение разрушало давно выношенный план, заставляло меня идти против старых привязанностей, нарушать обещания, почти гарантии, кото­рые я дал вам, моим старым друзьям. И прежде всего тебе.

Но если взглянуть на происходящее с точки зрения моего сегодняшнего безумного замысла (безумного, потому что я действительно рискую голо­вой, идя на него при всей бедности нынешних наших талантов) «Лира», то и ты, и я, и Джанкарло принадлежим к миру «стариков» или по крайней мере к миру тех, кто приближается к «старости». Мы не укладываемся в карти­ну. Смогут ли другие оказаться на высоте задачи? Честно говоря, боюсь, что нет. Еще и потому, что этих «других» пока нет, почти что нет. Я пыта­юсь что-то сделать, стараюсь изо всех сил, пробую, в отчаянии останавли­ваюсь, сдаюсь, но потом снова возвращаюсь к своему замыслу. Он не выхо­дит у меня из головы. Каким-то образом он все-таки должен быть осуще­ствлен.

Вот почему, дорогая франка, в этом году мы опять не сможем — на этот раз по моей вине — начать совместную работу. И лишь такой настоящий друг и такой тонкий человек, как ты, сможет меня понять. Или по крайней мере попытаться понять. Надеюсь, ты не сомневаешься, как мне самому от этого больно? Чувствуешь ли ты, как я растерян и огорчен, не могу даже как следует все тебе объяснить? Надеюсь, что да.

Хочу еще раз повторить то, что всегда говорил тебе и Джанкарло (для не­го проблема стоит несколько иначе, ибо утрата прекрасной роли должна ком­пенсироваться перспективой завтрашнего дня): я не представляю себе, что­бы в руководимом мною театре не било би тебя. Ты заслужила так много, франка, а театр пока дал тебе так мало! Но у тебя будет здесь свой «дом», свое «место» и обязанности, которых тебе не удастся избежать. Ты разделишь все это со мной и Джанкарло. Это не пустые обещания. Ты достаточно меня зна­ешь. Ты увидишь, что твоя жизнь будет неразрывно связана с моей. Это бу­дет наша общая жизнь, жизнь маленькой группы людей (среди вселенной, населенной чудищами), которые любят друг друга и хотят быть вместе.

Верь мне, франка, как верила всегда.

Нежно тебя обнимаю.

Твой старий Джорджо

ПИСЬМО ЛУЧАНО ДАМИАНИ9

Дорогой Лучано!

Я перебираю в памяти эскизы к «Галилею», сложившиеся прошлой но­чью. Перед этим мы зашли в тупик и не знали, как быть дальше.

В Венеции мы отталкивались от «Канона пропорций» Леонардо, кото­рый я выбрал как эмблему к сценографии «Галилея», больше отвечающую «духу» пьесы, чем ее форме, но остановились в тот момент, когда сцениче­ская установка должна была «впускать в себя» вещи. То есть стулья, столы, грифельные доски, научные инструменты, стаканы, сосуды с вином и про­чие предметы, которые наглядно и в то же время «в каком-то смысле» по­этически обозначали совершенно конкретное место действия: комнату Га­лилея. И вход в церковь во Флоренции, и приемную Медичи, и т. д. Эта не­обычная установка, возникшая из маленького рисунка Леонардо, эта конст­рукция — и церковь, и кабинет ученого, — спокойное, отдохновенное про­странство, именно такое, о каком мечтал Брехт, должно было служить акте­рам и публике. Ибо очевидно, что первое качество сценографии — это воз­можность ее использования, многообразие способов, какими она может быть обыграна, ее способность «подсказывать» действие, движение, мизан­сцены. В этом смысле у сценографии есть одно специфическое свойство, которое не всегда подчеркивается, а точнее, не подчеркивается почти ни­когда. Сценография — и ты прекрасно это знаешь — не только «эстетичес­кое явление» зрительного плана. Это одно из самых жестко опосредован­ных и самых стимулирующих средств в распоряжении актера и режиссера. Существует постоянная «связь» между декорацией, предметом, простран­ством и актером, его словом, жестом, движением. Сценография многое под­сказывает актеру, он «использует» и определяет ее. Это именно то, чего нам, Лучано, (совершенно ясно) до сих пор добиться не удавалось. Дело в том, что декорация складывается одновременно со спектаклем, она спо­собна родиться только во время репетиций, изо дня в день меняясь сама и меняя окружающее.

Наша борьба со старыми обычаями в театре, борьба с лозунгом «время — деньги», начиналась еще до того, как мы сформулировали для себя эту дина­мическую концепцию театрального спектакля, который делается всеми вмес­те прямо на сцене. Сейчас мы еще готовим сценографию к последним дням репетиций, и это главная ошибка, на которую мы пока вынуждены идти. Ошибка, вызывающая необходимость (это может восприниматься как наша неуверенность) вносить в спектакль все новые и новые поправки, включая и последние часы репетиций, когда публика, можно сказать, уже сидит в зале. Бывало и так!

Как одиноки мы перед лицом этой проблемы! Мы уже миновали неиз­бежный этап — этап, когда считалось, что декорация и костюмы должны быть готовы к «первому дню репетиций» (тогда это казалось нам самым большим чудом!): как в кино, где все готово к минуте первого поворота руч­ки кинокамеры, к первому кадру. Но мы еще не пришли к идее «коллектив­ного творчества» с самого первого дня: да, пусть уже найдено какое-то оп­ределенное сценическое пространство, но внутри него еще пустота, предви­дение каких-то новых возможностей, каких-то конкретных решений — одно только предвидение, и все.

И для «Галилея» мы тоже нашли сценическое пространство, что совсем немало, нашли в полном одиночестве, в результате работы, проделанной нами в Венеции. Помнишь наш туда приезд во время прилива, и столы, и бумагу, и краски, и чемоданы с книгами? В своих комнатах мы сооруди­ли настоящие алтари с фотографиями, разного рода предметами, обрывка­ми тканей, деревянными чурками — вещами, быть может, не имеющими ничего общего с предстоящим спектаклем, но для нас ставшими тем «вол­шебным» материалом, который должен был вызвать в нас, бог знает из ка­ких таинственных глубин, чувство материи и ее образ. Помнишь, как не­сколько дней назад федерико феллини показал нам в машине — по секре­ту! — содержимое своей сумки (чемоданчик из тех, с каким путешествуют обычно руководители производства), в котором против ожиданий не было ни печатных страниц, ни заметок, ни сценариев — ничего в этом роде. Там, среди листов бумаги со старинными рисунками и надписями, хранилось нечто вроде его личного музея. Открывал он свою черную сумку с большой осторожностью, потому что ее содержимое того и гляди могло высыпаться на пол: обрывки тканей, газетные вырезки, чулок, зеркальце, лента, не­сколько фотографий Северного полюса. Сидя рядом в такси, мы были похо­жи на воров, или на продавцов порнографических открыток, или на комми­вояжеров, которые обмениваются образцами. Каким близким показался мне тогда федерико! Покончив с «алтарями», мы начали работать, посте­пенно входя в «нужный» ритм. Над каждым спектаклем работаешь в опре­деленном ритме. Решение спектакля приходит иногда ночью, иногда ут­ром, во время прогулки или отдыха на пляже и даже во время купания: «Ко- риолана» мы почти всего сделали в лодке, помнишь?

И — вот еще одна загадка! — возьмем материал, который используется для эскизов, не только для окончательных, но и для предварительных тоже. Техника, к которой ты прибегаешь для одних спектаклей, не может быть той же в работе над другими спектаклями. Так и для «Галилея» ты прежде всего нашел необходимую технику, нашел очень точно. Она сама по себе уже была открытием. На большие листы картона ты последовательно нало­жил два-три слоя папиросной бумаги и как-то, «своим способом», их закре­пил. Получилась поверхность белоснежная, блестящая, но при этом вибри­рующая, легкая, «японская», как называли ее мы с тобой. По этой поверхно­сти ты начал работать белилами и карандашом, мелом и углем. Так роди­лось пространство «Галилея». Ровно в полдень мы отправлялись на площадь кормить голубей. Сквозь туман едва пробивалось солнце. Потом возвраща­лись и возобновляли работу. Вечерами мы «развлекались», смотрели идиот­ские телевизионные передачи. Потом ложились, и тут начинались наши бесконечные ночные перемещения в резком свете настольных ламп от по­стели к рабочему столу. То я шел к тебе, то ты ко мне — словно два приви­дения! — чтобы рассказать о родившихся у каждого из нас идеях. Сколько раз я выхватывал у тебя из рук эскиз, чтобы прикрепить его двумя кнопка­ми напротив своей постели! Я просыпался и видел его, я засыпал, думая о нем. Да, наша работа была поистине странной — в ней было столько чело­вечности, нежности, непосредственности; игра опасная, но все-таки игра — детская, дружеская, человечная, «взаимная». Такая же, как «Галилей». Такая же, как его пространство, его сценическая оболочка. Пространство было найдено, и, счастливые, мы вернулись в Милан.

Тут-то и начались наши драмы. Я как сейчас вижу окно твоего дома и чахлую березу, освещаемую в любое время дня и ночи. Ты не сразу завел этот обычай — держать зажженную свечу на краю стола. Когда я спросил, зачем она тебе, ты ответил: «С ней я чувствую себя не так одиноко, она со­ставляет мне компанию, разве ты не видишь?» Свеча горела, подрагивало пламя, и ты чувствовал себя «не так одиноко» в долгие, долгие часы рабо­ты! Никто не знает (да что толку, если бы и знали?), как глубокой ночью ты часами, как каллиграф или переписчик, стираешь, соскребаешь бритвой, снова рисуешь и снова соскребаешь набросок, который тебе не нравится. Вернувшись в Милан, мы застряли... Но вчера, просидев до шести утра, сделав за ночь сверхъестественное усилие, мы нашли решение проблемы. И — помнишь — исхитрились потом вытащить из бара, предусмотритель­но запертого твоей супругой, целую батарею бутылок коньяка?

Но главное, мне кажется, — это то, что наше ощущение невозможности найти решение свидетельствовало не о бессилии нашем, а о зрелости. Препят­ствием была наша новая концепция театра как театра, который делается всеми вместе. Но после того, как мы «смонтировали» сценическое простран­ство, «найденное» в Венеции, и, располагая временем, терпением и средст­вами, нагали его обживать, ты сделал из всего происходящего выводы, гра­фические выводы, прививая новые решения к старым. Напряжение, труд­ности, отчаяние от неразрешимости проблемы объяснялись тем, что нам пришлось, чтобы придать «Галилею» окончательный вид, пойти против соб­ственных убеждений и снова сделать «одинокое» усилие, как бы перешаг­нув через растворенную во времени огромную коллективную работу. Но зато, Лучано, сколько из всего этого мы извлекли поправок и сколько еще извлечем! Как нас будут ругать, обвинять в «безумном расточительст­ве»! Тебе придется еще проглотить и проклятия Паоло, возмущенного «за­держкой» в работе, и мою нервозность, и тем не менее мы переживем все и двинемся вперед, не веря больше в старый способ делать спектакль, но пока еще не в силах предложить другой, потому что этот другой слиш­ком далек от сегодняшних возможностей театра.

И все-таки в защите, в арьергарде мы работаем хорошо. Зачем? Этот во­прос мы не устаем себе задавать. На современном этапе на наших глазах гибнут ремесла, в которых источник нашей силы и которые мы любим, как немногое на свете. Вспомни о любви Брехта к вещам: «Изо всех вещей мне дороже всего — бывшие в употреблении...»10 и т. д.

Пройдет еще несколько лет, и у нас не останется ни одного — букваль­но ни одного! — человека, который способен рисовать в разной технике, ма­стерить гигантские и легкие, как паруса, кулисы, фантастические, развора­чивающиеся в пространстве занавесы; ни одного человека, который умел бы ткать, шить, кроить; вручную, умело, любовно мастерить шляпы и обувь. Как можно выдвигать идею «театра для людей» в обществе, кото­рое стремится ко всеохватывающей механизации! Сколько раз нам прихо­дилось слышать: «Кто теперь умеет скроить брюки, не говоря уже о жиле­те! Никто не умеет пришить пуговицу, обметать петлю». А та сказочная и простая техника великой школы сценографии all'italiana, которую мы еще застали в первые годы нашей работы в театре, но которая использовалась с каждым годом все бездарнее и совершенно вне истории? Мы, никогда не любившие сложной механики тройных сцен на кругу, опускающихся и под­нимающихся, колеблющихся и кренящихся (и никогда, в сущности, не при­меняемых!), мы, не любившие зрительных залов, приспособленных для вра­щения вокруг сцены, и тому подобное, мы, верящие в театр ясный и про­стой в том гисле и с точки зрения технической (и здесь нам служит образ­цом наш великий учитель Бертольт Брехт, потому что концепция просто­ты и ясности принадлежит ему, а не работавшим с ним сценографам), мы видим свое будущее все более безрадостным и трудным. И мы не знаем, как остановить, как исправить этот сбой истории, ибо это сбой, а не гармо­ническое ее развитие.

...Я отвлекся, но можно же хоть иногда поговорить о чем-нибудь, кроме собственного спектакля! На это вечно не хватает времени.

Но вернемся к «Галилею».

Решение декорации в виде архитектурных моделей в уменьшенном мас­штабе — архитектура в разрезе, как на «инженерных эскизах», — это самое верное и самое понятное. Естественно, что в спектакле, рассказывающем о науке, и декорация будет выглядеть «научно» — все чертежи и наброски архитектурных памятников должны быть выполнены в белом и черном или в белом, черном и сером цвете. Люди окажутся чуть ли не выше, безуслов­но выше произведений архитектуры, расположенных в виде эскизов в необ­ходимых местах. Так, например, дворец Медичи во Флоренции — это про­сто прямоугольник с изображением чертежа дворца: он прикреплен к щиту на колесах и выталкивается на сцену. Перед щитом на скамейке, большей, чем обычно, сидят Галилей и его дочь, ожидая Великого Герцога. Соотноше­ния точны. Таким образом мы обретаем огромную свободу, в случае если во время репетиции возникнет необходимость перемещения «вещей» в прост­ранстве. Может быть, таким путем нам удалось отчасти оправдать концеп­цию «театра в движении». Сцена карнавала — расположенные в перспективе airitaliana крохотные дома, в глубине качели в натуральную величину, кото­рые выше домов, дети на них поднимаются над крышами, а в центре место для бедноты. Мне кажется, такое нарушение реальных пропорций помогает разъ­яснить все происходящее рационально и поэтически.

Завтра мы встанем перед проблемой костюмов. Возникнут новые во­просы, важнейшие вопросы о «функции костюма», «неизбежности именно такого костюма». И если непосредственная работа во время репетиций нам кажется необходимой для сценографического решения (хотя этот процесс пока осуществляется нами в ничтожно малых дозах), для поисков «костю­ма» эта работа просто незаменима.

Я не могу понять, как можно вообще думать, что театральный костюм — это вещь, которая «изготавливается заранее», вещь, которую актер надевает в определенный момент репетиции (обычно очень поздно), чтобы почти сра­зу же предстать в нем перед публикой! функция костюма бесконечно важна именно при создании образа, все равно какого — реалистического или эпичес­кого (я бы сказал, что одно без другого не бывает): костюм рождается из се­рии «цепных реакций» между костюмом и актером, между жестом и деталя­ми костюма: слишком широкий, слишком узкий, слишком длинный или ко­роткий рукав может изменить все сценическое воплощение персонажа, по­требовать от актера изменения манеры, что в свою очередь ведет к фантази­рованию — конструированию изменений в костюме, его деталях и т. д.

В определенный момент эта игра «в перебрасывание мячом» прекраща­ется, так же как в определенный момент завершается диалектический про­цесс взаимоотношений между актером, режиссером и текстом. Когда спек­такль становится спектаклем, то есть неким неразложимым единством, ко­торое в свою очередь вступает в диалектические взаимоотношения с пуб­ликой. Процесс выбора того или иного решения завершается, ограничива­ясь в каких-то пределах, но все-таки остается открытым будущему. Уже во время прогона спектакля можно (и даже необходимо) возобновлять над ним работу, учитывая реакцию публики и опыт контакта исполнителей со зри­телями, и развивать дальше процесс, который, в сущности, не имеет конца. Жизнь всегда находится в развитии, в движении!

Я замечаю, дорогой Лучано, что постоянно возвращаюсь к мысли о «те­атре, находящемся в непрерывном развитии», который нам никогда не удаст­ся создать и который, несмотря на все наши усилия, останется лишь дале­кой, не теоретической, но конкретной целью работы, проводимой нами в течение всех этих лет. И если с этой точки зрения мы взглянем на то, что делаем, нас не может не охватить тревожное чувство: как мало дает работа в современном театре людям, которые на деле, а не на словах готовят его бу­дущее методологическое развитие, непохожее на нынешнее. Я действи­тельно считаю, что современный театр чем дальше, тем ощутимее нуждает­ся в новой методологии, которая будет лежать не на путях Станиславского (Станиславский — это только необходимый промежуточный этап), а на пу­тях Брехта (я говорю о Брехте как о теоретике режиссуры), и что концеп­ция работы в театре как открытого, никогда не прекращающегося поиска сегодня единственно возможная.

Я хочу закончить этот разговор, который может завести нас, уже завел, слишком далеко. Но время от времени мы обязаны задавать себе вопрос, ко­торый задаю себе я: что должны делать мы, деятели театра, убежденные в том, что завтра «работа в театре» будет вестись по-другому? Что мы мо­жем сделать, если, вместо того чтобы «вести» театр к новому ориентиру, со­временный театр с его методами, его сроками, его финансовыми возможно­стями вообще не занимается этой задачей. Скажу больше: он даже против этой задачи. Так что на свой вопрос мне остается ответить: ничего. Хотя в действительности мы продолжаем кое-что делать. И будем стараться де­лать и дальше. Ты уже привык вместе со мной выслушивать от наших дру­зей обвинения в болезненной жажде совершенства; ведь говорят же, что я из чистого сумасбродства настаиваю на том, чтобы пуговицу на костюме переставили на десять миллиметров, что я маньяк и считаю преступлени­ем сдвиг на десять сантиметров в сторону от указанного места, что я стра­стно отстаиваю каждое слово, каждую мизансцену, чтобы два дня спустя ни с того ни с сего все переделать. Ты уже привык выслушивать, что ты безумец и расточитель, человек, который сам не знает, чего хочет. В точ­ности так же, как Галилей, раз уж мы говорим о «Галилее». Но разве Гали­лей не знает, чего он хочет, когда высчитывает фазу Венеры или предлага­ет проверить «гипотезу», заставляя верующего монаха проделать экспери­мент со льдом в ванне, наполненной водой? И ведь дело в том, что в кон­це концов лед всплывает, а не тонет, как должно было быть по утвержде­нию Аристотеля.

В жажде совершенства, в которой обвиняют нас дураки, или ленивцы, или равнодушные, в нашем стремлении менять, и менять, и менять до са­мого конца (даже если конца нет) можно усмотреть дух «нескончаемого по­иска», дух науки, метод ученых-экспериментаторов, которые работают именно так.

Никому никогда не приходило в голову, что наш способ «делать спек­такль» — пусть пока это только намек на способ — пример для других, от­чаянная попытка поднять театральную работу на высоту нашей научной эры, на высоту завоеваний диалектической методологии. Когда Брехт на­звал свою работу «Versuches»\*, это отнюдь не было кокетством.

Обнимаю тебя.

Джорджо

Я ЛЮБЛЮ МУЗЫКУ

Музыка — главная стихия моей жизни и в прошлом, и в настоящем. При этом я вовсе не люблю как-то особенно музыкальный театр, ибо он яв­ляет собою максимальное средоточие компромиссов, даже в большей степе­ни, чем драматический. Я думаю, идеальным оперным режиссером мог бы быть только дирижер, дирижер, являющийся одновременно и режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожале­нию, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть. И наоборот. Музы­кальное образование чрезвычайно помогает мне в «понимании» оперы,

***Опыты (нем.).***

но оно же часто приводит меня к разногласиям с теми, кто ею дирижирует. Это всегдашняя моя проблема.

За свою жизнь я поставил, кажется, около двадцати пяти опер. Начал я с «Травиаты» в «Ла Скала» в 1947 году. В свое время это была революцион­ная попытка обновления оперы, пусть даже сегодня она вызывает улыбку; я и сам улыбаюсь, вспоминая об этом. Некоторые из моих постановок оста­вили значительный след в истории итальянского оперного театра, а может быть, и не только итальянского. Некоторые — менее значительный (но и эти, просто профессиональные, всегда несли в себе нечто новое, какой-то поиск): «Огненный ангел» Прокофьева, его же «Любовь к трем апельсинам», «Тайный брак» Чимарозы, «Возвышение и падение города Махагони» Брех­та — Вейля, «Лулу» Берга и «Дон Паскуале» Доницетти, «Пелеас и Мели- занда» Дебюсси и «Юдифь» Онеггера, «Сказка о подмененном сыне» Мали- пьеро, «Добрая дочка» Пиччинни, «Луиза» Шарпантье, «Ариадна» Штрау­са, «Похищение из сераля» и «фигаро» Моцарта, «фиделио» Бетховена и «Сафьяновая кожа» Петрасси, «История солдата» Стравинского, в кото­рой я выступал также в качестве speaker\*, и многие другие.

Откровенно говоря, в тех случаях, когда музыка меня увлекает, мне прежде всего хочется разрушить традиционные штампы, которые в опере сохранились как нигде, преодолеть анахронизм этой театральной формы, смягчить несообразности либретто, чтобы ярче выявить музыкальный смысл произведения.

Поставить оперу — для меня значит найти устойчивое равновесие меж­ду традицией и требованиями реальности, между музыкальной темой и сю­жетом или, лучше сказать, так: попытаться найти в сюжете хоть какую-то логику, а если и это невозможно, хотя бы приблизить его к сколько-нибудь правдоподобному решению. Именно это, например, попытались мы сде­лать с Караяном, ставя в «Ла Скала» «Сельскую честь». «Честь» — это типич­но итальянская опера, «взрывная», полнокровная, со множеством эффектов, но в то же время со множеством нелепостей; ставят ее, как правило, ужаса­юще пошло. Участники пасхальной процессии, например, всегда встают на колени, обратившись в сторону партера, то есть в сторону дирижера, и, следовательно, к храму спиной, что уже почти богохульство. Я поставил эту сцену, следуя обычаю, до сих пор существующему в Кастельветрано, в Сицилии: там из церкви выносят три статуи — Христа в красном облаче­нии, Мадонну под черным покрывалом и Ангела в белом одеянии — и рас­ставляют их в разных местах. Потом Ангела трижды подносят к Мадонне, чтобы он сообщил ей о воскресении сына. Два раза Мадонна не верит и от­сылает его, а в третий понимает, что это правда, и, охваченная радостным волнением — от волнения падает наземь окутывающее ее черное покрыва-

***Ведущий (англ.).***

ло, — ликуя приближается к воскресшему сыну. Хор внимательно следит за происходящим и в момент ликования падает на колени с пением гимна «Восславим Господа»: каждый из участников процессии там, где он в этот момент находится, и почти все — спиной к публике.

Но помимо чисто «профессиональной» работы, я питаю к музыке одну из самых глубоких и постоянных привязанностей. Я занимался музыкой недостаточно, чтобы стать дирижером, но слишком много, чтобы оставать­ся простым дилетантом. Думаю, что сама моя природа в ее основе имеет ритмически-музыкальный характер; не скрою, мне кажется, что полнее все­го я смог бы выразить себя в качестве музыканта-исполнителя, лучше все­го дирижера. Работа с музыкой была всегда для меня побочной в сравнении с драматическим театром, но она очень близка моей душе. Не люблю, ког­да, слушая музыку, занимаются каким-то делом. Музыка в качестве «фона» меня раздражает. Если музыка звучит, она должна быть выслушана с мак­симальной сосредоточенностью. А под музыкой я разумею самые разные формы и стили. В этом смысле мой вкус очень широк. Я не исключаю и джазовую музыку, как в формах ее выражения в прошлом, так и на стадии современных поисков.

Разумеется, есть у меня и предпочтения или, лучше сказать, темы, к ко­торым я возвращаюсь чаще других: Бах и Моцарт. Моцарт — это компози­тор, покоривший мое сердце. И речь тут идет не об оценке (хотя лично я поставил бы Моцарта на самую высокую ступень и по шкале оценок), а о душевной привязанности. Я часто обращаюсь к произведениям Моцар­та: они помогают мне выносить, понимать и любить жизнь с ее повседнев­ным трагизмом, беспощадным и нежным. Но я люблю также и Бетховена, и Брамса, и многих других. В каком порядке расположить их имена? Музы­ка — всегда музыка, если только она настоящая и цельная, а не divertisse­ment[[23]](#footnote-24). И Вебер, и Берг, и Шёнберг, и т. д. и т. д. Брехт говорит: «Слушать старую музыку — значит учиться понимать музыку современную». И новая музыка мне нравится тоже.

Есть еще и другая музыка, хотя почему другая? Я имею в виду мелодии песен, которые пробуждают в нашем сознании воспоминания о разных пе­риодах жизни. Ничто лучше песни не возвращает нас к нам самим, какими мы были когда-то: вчера — Эдит Пиаф, сегодня Барбара, например. Или от самых законченных форм Нью-орлеанского джаза до Эллингтона. Нет, я принадлежу к тем, кто любит слишком многое, кто не в силах ограничить себя рамками какого бы то ни было каталога. Я могу понять, что так и что не так, даже в самой заурядной уличной песенке!

Особое внимание я, естественно, уделяю музыке к спектаклю: достаточ­но вспомнить имена Брехта — Вейля — Эйслера. Не случайно «Трехгрошо- вая опера» представляет собою целый этап в моей жизни. Почти все брех- товские зонги сохраняют нетронутым свой колорит — привлекающий и от­чуждающий в одно и то же время.

**ЧТО ЗНАЧИТ ДЛЯ МЕНЯ МОЦАРТ**

Меня часто спрашивают: кто ваш любимый композитор? И почему? Во­просы такого рода годятся только для игры. Но, как и всякая игра, они мо­гут заставить нас сказать правду. Отвлеченные сравнения в эстетической сфере невозможны: этот автор более талантлив, чем тот, а тот более велик, чем другой. Каждый поэт, каждый музыкант — это мир в себе, он единст­вен, он не вступает в соревновательные отношения ни с художниками сво­его времени, ни с художниками прошлого, ни — в каком-то смысле можно говорить и об этом — с художниками будущего. Следовательно, речь идет только о «личных пристрастиях», но и здесь могут возникнуть затрудне­ния, если тот, кому задают подобные вопросы, обладает широким кругозо­ром и его художественные интересы не ограничены каким-то одним сти­лем. Ответить на вопрос, кто твой любимый композитор, — значит жестко себя ограничить, сделав выбор, исключающий слишком многое и во многом оставляющий тебя неудовлетворенным. Но поскольку это не больше чем игра, то можно сделать так, как делается в известной детской игре «Кто в замке король»: не зная, кого столкнуть, не сталкиваешь никого или пры­гаешь сам.

Но на самом-то деле в конце концов — со всеми оговорками и со всеми приличествующими случаю сожалениями — я оставил бы из всех все-таки одного Вольфганга Амадея Моцарта.

Вот так, даже в процессе игры, становится явной та с трудом вычленя­емая часть правды, которая касается моих отношений с музыкой, потому что, конечно же, Моцарт — это художник, который во всех смыслах ближе мне, чем другие.

Моцарт — это настоящее, прошедшее и будущее; а ведь главная пробле­ма искусства — проблема взаимоотношений между художником и време­нем. Моцарт в этом смысле представляет для меня идеал артиста: он всегда живет в настоящем, связывает настоящее с прошедшим и проецирует на­стоящее в будущее. Моцарт всегда живет «своим временем», глубоко свя­зан со своей исторической эпохой, но он не «подчиняется» ей, не берет ее такой, «как она есть», то есть закрытой для завтрашнего дня, не связанной с прошедшей историей, не оставляющей возможностей для перемен. Мо­царт принимает в своем времени всё — условности, привычки, даже, если хотите, пороки и моды, потому что иначе для него невозможно, и, хотя он видит, что этот отрезок истории близится к завершению, он знает, что выйти из него нельзя. Я сказал бы больше: он не хочет из него выходить, потому что подлинный художник мужественно переносит свое время, будь оно хорошим или плохим, легким или трудным — все равно. (Времена не бывают лучше или хуже, труднее или легче: время — это просто время, от­пущенное человеку, и все.) И Моцарт всегда умеет найти в своем времени, в искусстве своего времени то, что может стать «художественным». И тут становится ясным, что все может быть художественным, потому что «мера художественности» в самом художнике, а не во времени, в котором он жи­вет. Но вот что интересно. Погруженный в «свою» историческую эпоху, Моцарт никоим образом не отказывается от того, что у него за плечами. От всей той культуры, которую нужно было открыть, принять, изучить, чтобы поверить ею настоящее. Он внимательно, терпеливо, последователь­но, постоянно изучает отдаленное и недавнее прошлое, у него хватает по­истине человеческого мужества чувствовать себя обязанным кому-то и пла­тить дань преемственности и уважения: в первую очередь Баху, Вивальди, итальянским оперным композиторам. И Гайдну, этому великому мастеру, который сразу же понял значение Моцарта, понял с той ясностью, которая дается только гениям. Моцарт прошел через это прошлое, с одной стороны, смиренно подражая, копируя, варьируя — иногда даже работая в чьей-то манере, с другой — со спокойной уверенностью гения превращая это про­шлое, это «усвоенное знание» в нечто собственное и индивидуальное с яс­но ощутимым неповторимым стилем. Моцарт соединил прошлое и настоя­щее в живом диалектическом единстве, пропустив их через собственное «я». Он был не просто «связующим звеном» (в такой характеристике есть что-то географическое), он был весь нацелен в будущее, как в художествен­ном смысле, так и в смысле техники. Его музыка гармонически и содержа­тельно опережала свое время на целый век. И тут можно было бы говорить о его великих романтических открытиях, о развитии им песенного начала, о «музыкальном повествовании», ведущемся путем «накопления гармонии» и «скачков» за пределы «логической гармонической последовательности», обо всех его поразительных и необыкновенных открытиях в области мело­дически-инструментальной ткани — о всем том, что дает композитору пра­во принадлежать будущему...

В заключение можно сказать: ни один музыкант не был столь современ­ным своей эпохе, столь верным традиции прошлого и в то же время столь страстно устремленным в будущее.

Моцарт, или 0 простоте, легкости, естественной ясности музыки и искусства вообще

Я всегда считал, что одна из самых очевидных черт гения или гениаль­ности в любой области — это ясность и простота, доступность произведе­ния искусства и самого художника для всех уровней восприятия. Худож­ников, которые демонстрируют проделанное ими усилие, которые произ­водят «трудное искусство» — искусство темное, сложное, надуманное, для многих непонятное, я не люблю. Может быть, это личная особенность, но для меня это важно. Я люблю искусство «ясное», «кажущееся» самой про­стой вещью в мире, чем-то таким, что мог бы сделать всякий, потому что оно создано для всех. А «всякий» — значит, все: и большинство, и меньшин­ство. Моцарт — композитор универсального дарования, сложный, глубо­кий. Трудный, даже невероятно трудный, в том числе и с «исполнитель­ской» точки зрения — возьмем ли мы отдельные инструменты, или разные группы оркестра, или голоса, или «ансамбль» в целом. Он труден для ин­терпретатора. Труден для понимания, для понимания его до самой глуби­ны (хотя я знаю, что «самая глубина» вообще недостижима, и не только у Моцарта). И вместе с тем его музыка выглядит «легкой», да она и в самом деле «легка»: она именно «ясная», понятная, приятная, «доступная», как ска­зали бы мы сейчас. Вся суть в том, что она не «затрудненная»: она не обыг­рывает «трудностей» процесса создания, не показывает их, как демонстри­рует акробат сложность своего сальто-мортале. Скольких трудов стоила Моцарту каждая его страница, мы никогда не узнаем, как не узнаем, и ка­кой ценой дались ему те страницы, где столь идеально, с математической выверенностью уравновешены звучание голосов и их полифоническая структура. Разумеется, они стоили ему дорого. Я сказал бы даже, они сто­или ему жизни, целой жизни. Тридцати пяти лет жизни. Вот все спраши­вают: отчего умер Моцарт? От музыки, ответил бы я, не колеблясь. И тем не менее все его «усилия» всегда скрыты где-то «внутри» произведения, по­гребены в глубине музыки и никак не проявляют себя внешне. Потому-то музыка Моцарта со всей ее насыщенностью, со всеми ее головокружитель­ными пропастями вызывает у нас такую непосредственную реакцию; ее из­мерения кажутся нам такими близкими, словно до нее можно дотянуться рукой. Его музыка вся тут, вся с тобой, улавливаешь ли ты только ее «по­верхность», которая уже сама по себе вся — музыка, или проникаешь в ее «глубины», где тебе открываются связи, истоки, вариации, изумительные решения технических задач, неисчерпаемая широта и универсальность по­этического смысла. Я люблю в Моцарте эту его тотальную музыкальность, позволявшую ему все сущее с абсолютной естественностью превращать в музыку, причем превращать способом самым прямым, самым непосред­ственным, самым экономным. (Разве Моцарт не сказал самодержцу, кото­рый упрекал его за то, что в каком-то его сочинении слишком много — бук­вально «слишком много»! — нот: «Ваше величество, ни нотой меньше, ни нотой больше, ровно столько, сколько нужно».) И он достигал этого с тем блистательным мастерством, которое не выказывает себя ни в каком внешнем усилии, с той изящной завершенностью — властной и нежной од­новременно, — при которой формальное и содержательное совершенство уравновешиваются без малейшего напряжения в высшем выражении «лег­кости», с одной стороны, и «счастливости» — с другой.

И хотя моя смиренная работа интерпретатора далека от солнечного ве­личия гения, я все-таки ставлю себе в заслугу то, что разделяю его «пони­мание» искусства или если не искусства, то ремесла. Скрипач, который, ис­полняя «трудный пассаж», дает заметить свое «усилие», демонстрирует свое «напряжение», кажется мне размалеванным комедиантом, который ис­кусство и поэзию смешивает с той ценой, которую за них платят.

Моцарт, или 0 сгастъе

Говорят, что Моцарт — музыкант счастья, что его музыка дарует ра­дость. Что она и есть радость. Это привычное, широко распространенное суждение, хотя с точки зрения эстетической оно не выдерживает критики. Однако даже в самой поверхностности этого мнения есть, на мой взгляд, какая-то правда. Я хочу сказать, что в каком-то смысле всякое великое ис­кусство счастливое. Оно призывает человека быть счастливым, помнить о невероятности и неповторимости его судьбы, верить в возможность радо­сти, в свою активную способность изменять мир, быть верным и дружест­венным самому себе и другим людям. Настоящее произведение искусства всегда активно и всегда солнечно, оно спроецировано в то измерение чело­веческой жизни, которое «влечет историю вперед», а не тащит ее вспять. И в этом смысле Моцарт, как никто, музыкант счастья. Но, будучи музы­кантом счастья, он еще и музыкант «сдержанного», я бы даже сказал — «це­ломудренного» чувства. Обе эти его особенности мне чрезвычайно близки. В его музыке сокрыты и ужасающие пропасти одиночества, холода, страха (он сам об этом говорил). Но страдание всегда рассматривается у него в са­мом широком измерении, с той божественной широтой, которая не дает че­ловеку сосредоточиться только на самом себе. Никогда музыка Моцарта не воспроизводит его «личный дневник» в деталях. Всегда лишь в его общече­ловеческой сущности. В Моцарте нет и следа «дневника», а если и есть, то он всегда поднят до уровня дневника всех.

Отсюда и происходит не то чтобы отрыв, но некоторое очуждение, ко­торое претерпевает повседневность в музыке Моцарта, хотя она и остается при этом самой человечной музыкой в мире. Отсюда его удивительная спо­собность к «улыбке сквозь слезы», как сказал бы Чехов... Отсюда истинно мужская сила, которую он проявил в трудном ремесле жизни. Отсюда ак­тивность воздействия его музыки.

Наконец, Моцарт, или 0 театре

Я — человек театра, и для меня в разговоре о Моцарте главным являют­ся его отношения с театром, его театральная деятельность. Для меня это единственный способ подойти к Моцарту «впрямую», так сказать «лично». Все прочее относится к моему духовному миру, а не «ремеслу». Когда я ра­ботаю над театром Моцарта, я становлюсь его «интерпретатором», когда я слушаю его музыку, я просто человек из публики. И вот здесь, в области театра, меня поражают свойственная Моцарту глубина «знания» сцены и грандиозность его фигуры как художника театра. Откуда он, Моцарт, столько знал о театре? Как сумел он столь глубоко постичь динамику сце­ны, ее коммуникативные возможности и чисто механические, технические ее основы? Ведь театру нельзя научиться «извне», особенно в такие истори­ческие эпохи, когда принципы условной театральности являются в нем ос­новополагающими. Знание театра достигается долгими годами сценичес­кой практики, после того как человек пройдет сквозь все его этапы, все его пороки, все его обольщения. Моцарт же как будто знал о театре «все» и «больше всех» с самого начала, с детства, еще со времени путешествия с отцом в Милан. А может быть, даже раньше? То, что его музыкальность есть «дар природы», бесспорно. Больше того, если говорить о призвании, Моцарт — это сама музыка, «музыка в себе». Если бы понадобился пример «непреоборимости призвания», это пример Моцарта, и тут можно было бы поговорить о «врожденных склонностях» и последующих «культурных при­обретениях». Но вот то, что «театральность» тоже предстает как призвание Моцарта, который, еще никогда не видя театра, никогда не занимаясь им, уже все о нем знал, кажется мне уникальным фактом в истории искусства.

Как бы то ни было, Моцарт — это вообще человек театра, а не просто музыкант, который работает и для театра. Мне кажется большой ошибкой, что критики считали и продолжают считать Моцарта, в связи с его опера­ми, только «музыкантом», который думал об одной лишь музыке, о «вечно музыкальном» и для которого театр, его слова, жесты, ситуации были не бо­лее чем помехой. Так, например, когда говорят о социальном видении ми­ра у Моцарта, то возникают постоянные недоразумения со «Свадьбой фи- гаро», недоразумения, которые касаются в данном случае самой сути дела. Моцарт никогда не подчиняется тексту, он его детерминирует, и, прежде чем детерминировать его музыкально, детерминирует литературно, как са­мостоятельное сценическое зрелище. Это доказывают и «исторические сви­детельства», то есть терпеливая работа Моцарта над текстом, над идеей, над ситуациями в процессе создания драматической основы спектакля, и изменения, которые он вносил или заставлял вносить в пьесу (по-моему, самый красноречивый пример этого — превращение «Похищения из сера­ля» из сказки larmoyante\* в выдержанную в духе Лессинга притчу о чело­вечности, всепрощении, братском милосердии, в гимн доброте и человече­ской солидарности).

Именно его способ решения проблемы театральности — с помощью му­зыки или без нее — обнаруживает всю сложность Моцарта как художника

***Слезливый (франц.).***

сцены. Моцарт никогда не ошибается в музыкальном «истолковании» дра­матической ситуации, никогда не грешит против динамики действия. Там, где текст крайне прост, Моцарт делает его необычайно глубоким и слож­ным, там, где он содержателен и многозначен, Моцарт помогает ему стать более ясным. И происходит это у него совершенно естественно, всегда с яркой насыщенностью, как драматической, так и музыкальной.

Существует еще проблема выбора, проблема вкуса. Если мы возьмем пе­речень опер Моцарта, мы должны будем констатировать, что мир его теат­ра выглядит необыкновенно многосложным. Я думаю, не многие компози­торы могут похвалиться таким количеством положенных на музыку произ­ведений высочайшего литературного уровня (один из главных примеров — Бомарше), каким может похвалиться Моцарт.

Кто еще может представить такой внушительный список: от турецкой сказки «Сераля» до мифа о Дон Жуане, от Дон Жуана до «Безумного дня» Бо­марше, до «Свадьбы» Да Понте — Моцарта, от метафизической народной сказки «Так поступают все женщины» до символического сюжета «Волшебной флейты»? И я еще опускаю все прочее! Такое, как «Идоменей», как «Милосер­дие Тита», как первозданно простодушную «Мнимую садовницу» и т. д.

Потрясает широта культурно-театрального мира Моцарта: история оперного театра не знала ничего подобного ни до, ни после него.

Приступая к постановке оперы Моцарта, режиссер оказывается перед трудной и одновременно легкой задачей. Ему достаточно лишь перенести на сцену то, что у Моцарта уже написано. Помните фразу Чехова, которая, не знаю почему, мне сейчас пришла на ум: «Там все написано»?

У Моцарта все написано — движения, паузы, жесты, внешние и внут­ренние взаимоотношения, колорит, ситуации, драматические перипетии, атмосфера. Но чрезвычайно трудно дать достойное сценическое воплоще­ние замыслу Моцарта, у которого музыка и ситуация всегда находятся в идеальном равновесии, так что одна никогда не идет в ущерб другой. На­против, они все время взаимно усиливают друг друга посредством беско­нечной игры рефракций, у Моцарта никогда не встретишь того, что было бы «невозможно» для сцены, он никогда не выдвигает «неразрешимых» про­блем — из тех, что исходно поставлены неверно. Так, например, последний акт «Свадьбы» только на первый взгляд выглядит усложненным и неосуще­ствимым сценически. Кажется, невозможно выпутаться из этой игры недо­разумений, механики переодеваний, сделать их доступными зрителю, яс­ными драматически и поэтически. Но это не так. Последний акт «Свадьбы» идеально прост и ясен, он не нуждается в избитых трюках, ему не нужны колонны, портики и деревья, чтобы было где спрятаться любовникам, что­бы графиня и Сюзанна могли переодеться. Тут достаточно пространства сцены, скромности, простоты, человечности, умения и фантазии — и это все, чего требует действие. Хотя именно это и дается труднее всего.

И тут мы снова возвращаемся к исходному пункту: Моцарт — это и не­что трудное, что поставить чрезвычайно легко, и в то же время нечто про­стое, что поставить, напротив, необычайно трудно. Сложность — это уже не моцартовское, моцартовское — это глубина. В этом весь театр Моцарта со всей его музыкой, и для человека, ставящего спектакль, моцартовский театр — образец стиля, уверенности, волшебной легкости, универсальнос­ти художественного выражения, достигнутой самыми скупыми средствами и притом с тем любовным очуждением, с той улыбкой, которая доступна только гению. Потому я и думаю, что из всех известных нам мастеров опер­ного театра Моцарт самый великий. Для певца, музыканта, режиссера изу­чить оперу Моцарта, понять ее, осуществить ее во всей полноте — значит решить проблему оперного театра вообще. В идеале Моцарт для меня — ос­нова школы музыкального театра.

Таким образом, Моцарт в моем представлении — это Учитель. «Учи­тель-брат». Потому что он никогда не давит и не принуждает. Все получа­ется само собой, благодаря его сдержанности, драматической логике, выра­зительности, экономии художественных средств. Моцарт — это художник театра, каким я его представляю в идеале, образец художника, художник, каким он должен быть.

Итак, меня спрашивали — кто и почему?

Мой ответ выглядит таким неполным, потому что слишком обширны и значительны мотивы этого предпочтения, потому что сам Моцарт так ве­лик, так глубок, так своеобразен. Может быть, только в книге, которую я никогда не напишу, чувствуя себя некомпетентным (я не музыкант, я про­сто люблю музыку, музыка для меня — условие формирования любого ху­дожника), я мог бы представить проблему во всем ее объеме. А для игры в вопросы и ответы достаточно и этих торопливых заметок, рассказываю­щих хотя бы о некоторых причинах моей любви к Моцарту.

**ПРОБЛЕМЫ ОПЕРЫ**

Ко мне часто обращаются с вопросом, люблю ли я оперу и нравится ли мне ставить оперные спектакли. Может показаться, что эти вопросы дубли­руют друг друга, но это не так. Вероятно, стоило бы еще спросить, обяза­тельно ли из любви к музыке вообще должна вытекать любовь к той совер­шенно конкретной форме музыкального театра, которой является опера.

Хочу заметить, что музыка — это одно, а опера — совсем другое. Опера — это восхитительное недоразумение, которое длится уже века и которое по­дарило человечеству множество шедевров, но которое никак не может из­бавиться от присущих ему изначально органических пороков, у меня как у практика сцены опера всегда вызывает чувство какой-то особой «неудов­летворенности», какой-то обреченности на неудачу — настолько неразре­шимой кажется мне задача с одинаковой полнотой воплотить ее в музыке и зрелище, музыке и театре. С одной стороны, она бескорыстно абстракт­на, как и положено музыке, с другой — корыстно конкретна и целенаправ­ленна, так как она — пьеса, воплощающая сюжетную интригу. Два эти ми­ра пытаются слиться в опере, но достигают при этом лишь более или менее высоких, но всегда приблизительных результатов. Может быть, поэтому проблема постановки оперы одна из самых трудных, почти на грани невоз­можного. Она всегда встает перед интерпретатором оперы, в данном слу­чае перед режиссером. И чем прекраснее опера, тем сложнее постановка.

Главная проблема, как я указывал выше, — это диалектика отношений между музыкальной темой и сценическим действием, между звуком и персо­нажем. у великих оперных композиторов эта проблема решается почти иде­ально благодаря их фантастической поэтической мощи. Самый высокий при­мер для меня — Моцарт. Достаточно вспомнить его «Свадьбу фигаро», где музыкальное повествование «течет» среди персонажей и ситуаций и в ре­зультате достигается почти фантастическое равновесие между музыкой и тем, что в опере еще положено сказать и сделать. И это не проблема взаи­мозависимости. Это проблема единства: одно переливается в другое, одно усиливает другое, одно объясняет другое. И музыкальное «разрешение» про­исходит через разрешение «сценическое». Там же, где мы имеем дело не с ше­деврами, мы всегда ощущаем эту невидимую борьбу между звуком, музыкой и тем действием, которое должно свершиться. Отсюда часто возникающий вопрос: чем надо руководствоваться, ставя оперу, — текстом или музыкой? Вопрос праздный и неверно поставленный. Предполагается, что надо руко­водствоваться музыкой. Ну а что, если ради этого придется пойти против текста? Против слова? Все дело в том, что не нужно руководствоваться ни музыкой в ущерб слову, ни словом в ущерб музыке. Синтез должен быть осу­ществлен уже априори, как это и происходит в некоторых операх, к сожале­нию немногих. Нужно исходить из единства «музыка — слово» и «слово — музыка». Если перед нами встает проблема предпочтения одного другому, это значит, что нам не удалось достичь художественного равновесия.

Бывает, как это было, например, у Верди, этого великого композитора и великого практика сцены, что проблема решается иначе. Единство осуще­ствляется не через «слово — музыку», а через «ситуацию — музыку». Верди пишет музыку не для персонажа, не для слова-диалога, а просто для ситуа­ции. Отсюда постоянная опасность потерять диалогические отношения, которые все же существуют, и оставить только «линию драматического раз­вития» в широком смысле. Отсюда трудности, которые встают перед по­становщиками опер Верди. А еще в проблему интерпретации входят «пе­ние и певец» (я не говорю здесь о погрешностях, о технических трудностях, вызванных отсутствием современной методологии). Я имею в виду объек­тивные требования, такие, как дыхание, положение тела исполнителя, ми­мику рта, большую или меньшую расслабленность некоторых мышц; хотя есть и другие, уже не объективные вещи, которые я считаю просто огреха­ми: напыщенную жестикуляцию, примитивность замысла, неспособность к перевоплощению или невозможность его. К какому методу должен при­бегать актер, чтобы перевоплотиться в персонаж? Недавно во время репе­тиций «Симона Бокканегры» баритон Скьяви сказал мне: «Я читаю сейчас Брехта, но он не пишет, как должен вести себя певец. Находиться внутри персонажа или смотреть на него «со стороны»?» Вопрос совершенно естест­венный и тонкий, но ответить на него трудно. Как должен существовать актер на оперной сцене: реально (по Станиславскому) или эпически, крити­чески? А может, и не так и не так? Исполняя свою роль «поющего героя», актер по большей части опирается на методологию Станиславского. И у не­го ничего не получается. Дело в том, что опера алогична по своей сути, ало­гична именно потому, что персонаж в ней поет. Травиата, умирая от чахот­ки, поет. И как еще поет! Это уже выходит за пределы большего или мень­шего правдоподобия либретто. Но если певец существует вне своего пер­сонажа, то что тогда? Управляет ли он своим героем? Но как? Исполняет ли он свою партию «отчужденно»? Но что значит петь «отчужденно»?

Существует ли вообще возможность петь «критически»? Помню Гер­берта Хандта и его «критического» Лукулла11. Он «сыграл-спел» Лукулла в «Лукулле» Брехта — Дессау критически. Но в paczeme на это уже был напи­сан сам текст. И «критика» была понята актером очень узко. Хандт прибе­гал к фальцету и намеренно неприятному звучанию голоса как к естествен­ной характеристике персонажа; это был сознательный выбор, то есть он вы­ступал как «плохой» певец, но тонкий и музыкальный актер, и все это было сделано для того, чтобы его отвратительный герой сделался еще более по­хожим на истерического петуха и капризного ребенка. Так к проблеме «му­зыка — текст» добавляется еще и проблема исполнителя, исполнителя «не­подготовленного» в силу отсутствия «критического взгляда» на оперу как на музыкально-текстуальное единство. В общем, сейчас уже ясно, что глав­ный двигатель оперы — это музыка. Но музыкальная интерпретация оперы вовсе не всегда уж огевидно объективна, то есть нельзя сказать, будто какая- то интерпретация является единственно возможной. Ноты — да, они все­гда одни и те же, и темы те же, и тональности, но уже темп ставит перед на­ми проблему произвольного выбора: поиск нужного темпа — одна из глав­ных проблем интерпретации музыки, и в особенности оперы. Каковы, на­пример, истинно «вердианские» темпы? Нужно ли здесь точно следовать указаниям: piu mosso, allegro, andante и тому подобное? И нужен ли метро­ном? И меняется ли, если мы меняем темп, стилистическая окраска? Боль­ше того, можно ведь и всю оперу «увидеть» под тем или иным углом зре­ния. у дирижера должно быть — хотя такое бывает далеко не всегда — точ­ное музыкальное видение оперы, именно отсюда и может родиться критичес­кое прочтение драматического текста. А с появлением фигуры режиссера проблема, вместо того чтобы сузиться, еще более расширилась. И чем та­лантливее режиссер и чем талантливее дирижер, тем глубже становится между ними пропасть. Правда, она может и исчезнуть. Но для этого нуж­на единая точка зрения, нужна интерпретация, рожденная общим порывом. На мой взгляд, опера еще больше, чем драматический театр, нуждается в объединенных усилиях, и главным в процессе объединения этих усилий может быть только дирижер.

Но дирижер снимает с себя всякую ответственность за то, что происхо­дит на сцене, вернее, он этой ответственности никогда на себя и не возлага­ет. О театре он не знает погти нигего. Как, впрочем, и режиссер в свою очередь «ничего не знает» о музыке. Это два мира, которые даже физически не сооб­щаются. Дирижер и режиссер никогда не работают вместе с самого начала. Они встречаются, когда все уже готово. А что, если все окажется не соответ­ствующим друг другу? Что, если им не удастся «сойтись»? Именно тут мы делаем главную ошибку. Деловое, длительное, исчерпывающее сотрудниче­ство дирижера и режиссера в рамках той машины, в которую превратился со­временный театр, просто невозможно. Дирижеров, которые имели бы закон­ное право и данные быть также и оперными режиссерами, практически нет. Режиссеров, способных дирижировать оперой, вообще не бывает. То есть, повторяю, тут нет исходной точки, с которой можно было бы начать. И пока современный театр не осознает этой задачи, все будет оставаться как преж­де: либо чудо счастливого исхода, либо встречи-неудачи, случайности, кажу­щиеся или действительные совпадения, когда дирижер доверяется режиссе- ру-музыканту или режиссер — дирижеру-режиссеру. И это все.

Любить оперу нелегко. И как жанр, и как конкретное его воплощение на сцене. Нелегко любить и оперную режиссуру. Но существует «фиделио», существует «Лулу», существует «Воццек», существует «Волшебная флей­та», существует «Дон Жуан», существует «Отелло», существует «Тристан», существует «Симон Бокканегра». Они есть, и они чего-то ждут. И это что- то иной раз случается. Ожидания иногда оправдываются. Ориентируясь на эти редкие случаи, я и продолжаю заниматься оперой.

**ИЗ ЗАМЕТОК О «ВОЛШЕБНОЙ ФЛЕЙТЕ »**

Для «сверхчеловеческой» техники телеаттракциона в театре города З.12 — спектакль такой человечный, весь «по мерке человека». Все продумано и прожито в маленьком, погруженном в темноту театре — свет среди тьмы, — с его старинными «механизмами» (так, как рождался, как задумывался, как выглядел спектакль когда-то), механизмами для неба и для ада — лебедки, канаты, старый деревянный блок, таинственный и вечный, как очарование театра, всегда скрытое и вдруг — явное.

* Полеты в небе, с видимыми взгляду канатами, которые удерживают на весу детей и фей.
* Жар сказки для взрослых и для всех, сказки, написанной старым-ста­рым ребенком, самым старым, самым мудрым, самым глубоким и самым вечным ребенком, какого только знала земля за всю историю поэзии. (Не­что написанное старым ребенком на пороге смерти в свете вечности, под звон колокольчиков и курантов, воспевающих рождество, которое по­теряно навсегда.)
* «Психоделический» язык кусков, сочиненных для гласс-фисгармо- нии и механических курантов, который проникает в оперу и облекает од­ной и той же фактурой и злых, и добрых. «Никогда еще музыка не была с такой огевидностъю нарушенной тишиной» (Г. Ланца Томази).
* Чудовища из папье-маше, которые вдруг появляются и ползут, изры­тая огонь и пламя, самые страшные чудовища нашего детства, самые страш­ные чудовища нашего подсознания.
* Разверзаются огромные скалы из папье-маше; и из их недр обруши­ваются водопады серебряной фольги — самые настоящие из настоящих, и струятся и крушат все на своем пути. Потом пламя пожрет всю сцену, чтобы она возродилась еще более новой, чем прежде.
* Таинственность дальних стран, проецируемых волшебными фонаря­ми, которые светятся в темноте сцены. Экзотические сады с пальмами и фонтанами, возникшие за стенами дома нашего Севера — большие белые простыни, изображающие занесенные снегом равнины и пески пустыни.
* Сверху на видимых-невидимых канатах, трепеща черно-сиренево-го- лубыми крыльями, быстро спускается Царица Ночи, вся в серебре и в тра­уре, в одеждах, расшитых звездами из блестящей бумаги. Среди других подвешенных к небу звезд — стеклянные шары с дрожащими внутри свеч­ками. Астрифиамманте «выпевает» все свое метастазианское коварство сре­ди этой звездной пустыни, в ее ночных колоратурах — холод звезд и ледя­ных пространств.
* Мягко покачиваясь посреди словно бы рождественских песнопений, спускаются сверху ласковые дети простонародья. Они ждут подарков.
* А гром — это просто пустые деревянные машины, в которых перека­тываются камни, или барабаны, в которые бьют слуги просцениума в полу­тьме, на виду у сегодняшнего зрителя, — таинственные инструменты, с ко­торых сброшены покровы театральной поэзии, и, будучи вот так обнажены, они оказываются в еще большей степени заряжены чем-то «таинственным».
* Мир театра, люди, которые молча работают, которые ходят в темно­те вокруг действия, разворачивающегося в центре, ходят вокруг его света, его небес, его освещенных и просвечивающих задников, и слушают, и по­могают, и выпускают на волю, и унимают египетские храмы, и стены, и де­ревья, и таинственные пещеры, и обелиски...
* Вопрошающий, глядя в полутьму и пустоту, стоит там, где стены от­деляют его от поющего «хора людей». Вопрошающий не видит хора: хор- оракул не видит вопрошающего и отвечает «Pamina lebt». Хор без лица по­среди темноты сегодняшнего театра.
* Спектакль на старый манер, в духе старинного театрального волшеб­ства: спектакль all'italiana в сегодняшнем театре, для того чтобы добиться сегодняшнего волшебства; спектакль сегодняшний и в то же время таинст­венным образом вне истории: нечто старинное и в то же время неопреде­ленное. Большие поверхности одного цвета с просвечивающими солнцем и луной, спектакль, где символ оборачивается нежностью, сказка — вечной истиной, детское — бесконечно взрослым, простое — самым сложным и на­сыщенным, но где никогда не доходят до крайности, потому что равнове­сие восстанавливается с помощью собственных наших анцестральных вос­поминаний, с помощью памяти, которая струится в нас вечно, потому что в человеке всегда живет ребенок.

Сюжет: юный принц, прекрасный собою, у которого есть все, кроме од­ного: он еще не вполне человек. Он не человечен, он еще не достиг своей «человечности». Только в конце, пройдя через бесчисленные, разнообраз­ные, возможно-невозможные, вероятно-невероятные приключения, под­вергнувшие испытанию нормальный разум и логику, принц станет наконец не принцем, а человеком. И только тогда сможет наконец стать и принцем.

* А вокруг другие образы: образ любви, тоже невероятной, любви, ко­торая родилась от одного мгновенного взгляда, брошенного на портрет, взгляда, загоревшегося любовью, любовью самой настоящей, потому что эта любовь невероятна, как и должна быть любовь, настоящая любовь. Лю­бовь, которую ты всегда знал и не знал, любовь, без которой ты умираешь, любовь, ради которой ты все можешь и все должен сделать, все — только бы она стала твоей.
* И еще вокруг таинственная борьба добра и зла, света и тьмы, весны и зимы, горя и радости, встречи и погибели: и злой негритенок танцует- танцует-танцует, ведя хоровод вместе с другими злыми негритятами под звон курантов.
* И шут, самый нежный, самый крылатый, порождение земли и возду­ха, но и театра тоже, в блестках и перьях и с музыкальными инструмента­ми во всех карманах. Вечный Doppelganger[[24]](#footnote-25) взрослых, который жмет педаль человечности на сцене этого вечного цирка, внося в метафизику нечто ма­ленькое и человеческое, закрепляя в нас ее якорь, чтобы она не вознеслась слишком высоко, как шарик, у которого оборвалась веревочка...

Разнородность сюжета-либретто «флейты» — это не недостаток ее. Это ее главная характеристика (получившаяся нечаянно или достигнутая наме­ренно — все равно), без нее «флейта» не могла бы существовать как теат­ральное приключение на музыку Моцарта, того Моцарта, который достиг именно этой точки на своем человеческом и творческом пути.

Дело в том, что, анализируя действительные и предполагаемые источ­ники «флейты» — от сказок Виланда до других сказочных представлений всех времен, — оставив в стороне загадку реальных авторов либретто, лег­ко заметить (и я удивляюсь, почему на это недостаточно обращалось вни­мание), что сказка о «флейте» — это сказка-архетип, потому что и так назы­ваемые источники имеют в свою очередь другие резонансы во времени, и тоже «архетипные». Ситуации «флейты», конечно же, восходят к сказке- архетипу, это те крайние ситуации, которые присущи человеческой судьбе вообще и которые в разных источниках просто выступают под разными на­званиями — в разных странах и в разные эпохи они рассказываются по-раз­ному, — но в сущности они почти неизменны. Во «флейте» перед нами са­мое концентрированное скопление «первородных» тем, которые только ало­гичность сказки может соединить, сочетать с тем минимальным правдопо­добием, которое подводит уже к границе чуда. Так и должно быть, если мы хотим, чтобы чудо осталось чудом, чтобы перспектива не сделалась плос­кой и продолжала вызывать в воображении фантасмагорические образы че­ловеческой судьбы.

Я уверен, что Моцарт своей музыкой не спорил с либретто, потому что оно отвечало всем его возможностям и побуждениям. Моцарт должен был проделать колоссальную работу, чтобы найти волшебное равновесие между всеми частями, всеми смыслами, всеми стилями либретто, которое не столь­ко либретто, сколько вереница подсознательных образов и подсознательных ситуаций, — ничего не упустить и сохранить насыщенность либретто.

Чудо Моцарта — это чудо равновесия, достигнутого во всех планах — от чисто звукового и стилистического до равновесия между музыкальной формой и содержанием.

Сказочное в «Волшебной флейте» — это нечто большее, чем театральная игра. Исходя из этой игры исторически и «технически», «флейта» должна еще приобрести пропорции чуда и метафизики. Через сказку, через сцени­ческую машинерию, через очарование театра.

Тут есть разные виды чудес:

явления и исчезновения,

гром,

молния,

огонь,

вода,

то есть чудеса не только видимые, но и слышимые.

* 1. Небесные видения: летающие дети.
  2. Демонические видения: три дамы, царица ночи.
  3. Видения из животного мира: змей, звери.
  4. Видения-фокусы: скатерть-самобранка.
  5. Видения из народной волшебной игры: Папагено.

Отметить в ремарке: открывается сцена и вся преображается в солнеч­ном свете.

Начальная симфония: ее тон и колорит.

Каков ее музыкальный смысл? Какой она должна быть? Она не описа­тельна. О, эта проблема начальных симфоний оперы XVIII века! Обнару­жить тот реальный смысл, который она имела, и перенести его в сегодняш­ний день. Проблема почти неразрешимая. Потому что «симфония» — это не увертюра, не совокупность тем, которые потом разовьются в опере. Слишком часто она совершенно самостоятельна. Но и будучи самостоя­тельной, она ведь первый звук оперы. Или надо рассматривать ее как-то иначе?

Симфония «флейты», например, — это, несомненно, серьезная, я бы да­же сказал, тревожная симфония, во многих частях полная тайны. Это не ин­тродукция к сказке. А если и к сказке, то к сказке метафизически разверну­той. Впрочем, рассуждать дальше бесполезно. Остается лишь эта музыкаль­ная атмосфера начала во всем ее волшебстве (взять хотя бы быструю третью тему фугато).

Симфония скорее мрачная, чем солнечная.

факты: Моцарт не любил флейту как инструмент.

Моцарт играл «Глокеншпиль» в квинту.

Просмотреть: все указания Моцарта относительно «флейты».

Выход Тамино: безумно-тревожный. В этот момент должна возникнуть картина. На тревоге, на бегстве, на безумии. Если так, то мир «флейты» можно воспринять как созданный и прожитый в беспамятстве: во сне, во время путешествия внутрь себя. Это возможный вариант.

До этого момента сцена должна выглядеть как некое смутное наваж­дение.

* + 1. Симфония при поднятом занавесе. Виден пугающий, чисто механиче­ский «костяк» театра; серебряные канаты для неизвестной еще игры, вид­неющиеся за полупрозрачным задником, подчеркивают идею театра all'ital- iana — кулисы и задник. Во время симфонии освещение меняется и из ней­трального становится драматическим. Атмосфера тревожная, как в ночном сне. Серебряные нити блестят, отбрасывает блики почти зеркальный пото­лок. Костяк театра исчезает, медленно поглощаемый тьмой.
    2. Сбоку быстро выходит принц Тамино в японской одежде, то есть странный — «остраненный». Сцена еще пуста, но уже готова к спектаклю. За принцем, таинственное и смешное, появляется посреди пустого огром­ного пространства театральное чудовище, классический Дракон, который изрыгает огонь и приводится в движение видимыми-невидимыми веревка­ми. Дракон преследует принца, делая те самые телодвижения, которые по­мнятся нам еще по детским посещениям театра, у Дракона вид змея-иску­сителя, олицетворения вечного зла. Он покачивает головой, он двигается рывками, он сжимает челюсти с острыми зубами, потом снова их разжима­ет. Принц, напуганный, пытается бежать от своего чудовищного преследо­вателя. И внезапно падает, лишившись чувств.

3. В тот момент, когда он лишается чувств и застывает в позе беспокой­ного, мучительного сна, медленно, с обеих сторон, из глубины, снизу на сцене начинается движение. Появляется декорация: скалистая местность, посредине — круглый храм. Чудовище беспокойно кружится, как будто следя за тем, что происходит вокруг. Наконец картина предстает во всей ее полноте: необыкновенные скалы, которые отступают и разверзаются, люки, которые безмолвно открываются и закрываются, серебряные нити, которые вибрируют при движении, свет, который становится «сказочным» от блес­ка и волшебного отдаления. Материал сцены блестит, сверкают старинные живописные декорации с их золотом и серебром — заключенное в брилли­ант воспоминание о старинном театре. В глубине — три таинственные да­мы в черном...

**ПРОБЛЕМА МУЗЫКИ К СПЕКТАКЛЮ**

Дорогой фьоренцо! 13

Итак, снова перед нами встает проблема музыки к спектаклю. Все будет так, как всегда. Ты ее напишешь, «эту музыку», хотя с каждым днем она да­ется тебе все труднее, потому что ты устал от этой работы: ты столько ею занимался, что она тебе почти опротивела. О, эта наша с тобой грустная и понимающая улыбка при «героических» вскриках «елизаветинских» труб! А помнишь наши мелодии битвы, войны, тревоги, «военного стана, бодрст­вующего в ночи»? И нашу (твою, фьо!) танцевальную музыку: чеховские вальсы для старинных фортепиано и струнных, наши музыкальные интер­меццо между картинами, наши «эффекты педали» (вчера все это записыва­лось на архаических магнитофонах, сегодня на электронных, шестидоро- жечных, а что будет завтра?). Подумать только, что «когда-то» вся твоя му­зыка звучала у нас в живом исполнении, с музыкантами на сцене. Я и сей­час еще помню замечательную, такую оригинальную, ставшую обретением и для тебя, и для меня музыку к «Ричарду II». Мы были тогда ужасно бед­ны, и все-таки музыка звучала у нас «живьем», а ведь это совсем не то, что музыка «из ящика», пусть даже самого современного. И необходимого. И ведь даже в «Кьоджинских перепалках» в результате невероятной борь­бы мы добились четырех скрипок, виол и гитары. И это был совсем не по­следний штрих — народный танец в финале, на фоне спускающихся на Италию сумерек, под аккомпанемент этих инструментов, этих музыкан­тов, играющих прямо на сцене, пусть нечисто и разболтанно, но дающих ей тем не менее такой неподдельно «человечный» тон — тон правды, преобра­женной поэзией. И вообще, что касается «Перепалок», она в них играла от­нюдь не последнюю роль, твоя музыка. Твоя музыка вообще нигде и никог­да не была «последней». Она та тончайшая нить, на которую я нанизываю всю свою работу над спектаклем. Очень часто твоя музыка с самого начала дарила мне то «озарение», в котором я так нуждался и которого мне никак не удавалось добиться — словно внезапно «освещая» всю картину в целом. В других случаях (особенно в последнее время, когда сказались усталость и годы) твоя музыка уже в самом конце, в момент завершения спектакля, становилась последним штрихом к тому, что я сделал. Потому что ты, фьо- ренцо, всегда понимал, что является главным для музыки к спектаклю, ее «необходимость», понимал, что она никогда не бывает «по ту» или «по дру­гую» сторону спектакля, или непримиримо ему противоречит. Ее противо­речие всегда диалектическое, помогающее что-то подчеркнуть или прояс­нить на сцене...

Я знаю, не все понимают, как важна твоя музыка и вообще музыка для спектакля, и не только итальянского. И не все знают, чем обязан тебе театр. Поэтому я испытываю ощущение мучительного сожаления и острого чув­ства несправедливости.

Как-то раз в одном венецианском доме (во времена «Перепалок») ты сто­ял спиной к открытому окну, держа в руке маленькую мятую нотную стра­ничку: то была финальная тема «Перепалок». Ты записал ее так, как дела­ешь почти всегда, — карандашом, характерными для тебя мелкими дли­тельностями, восьмушками и шестнадцатыми, которые я узнал бы среди тысяч, потому что это твой «почерк». Разумеется, ты сказал, что это «так... пустячок... А? А может быть, ничего?». Я хотел послушать тему сразу же, но не было инструмента. И тогда я сказал: «А ты ее напой!» Ты посмотрел на меня как на сумасшедшего. И я понял, что ты никогда не смог бы запеть передо мною, вот так, один. Тогда я попытался найти достойный компро­мисс и сказал: «Ну, не хочешь петь, так насвисти. Насвисти». И тут ты, ус­покоенный и исполненный достоинства, вытащил из кармана очки, водру­зил их себе на нос, сделавшись похожим на учителя музыки, и, отодвинув от глаз листок, с невероятной серьезностью принялся насвистывать фи­нальную тему «Перепалок», придвигая страницу так, как это делает учи­тель музыки, когда играет по нотам. Ошибившись, ты тут же начинал сна­чала. Потом ты кончил, снял очки, сунул их в карман и, взглянув на меня, сказал: «Вот». Ох, дорогой мой фьоренцо, спевший, нет, не спевший, а на­свиставший — такой одинокий, такой несчастливый — свою мелодию, что­бы ублаготворить своего старого приятеля, которому, обуянному театраль­ной лихорадкой, вечно не терпится и который потому пожелал услышать мелодию прямо сейгас. Потом мы пошли на Плоты, чтобы выпить кофе и по­говорить о «Великанах», которых сейчас мы делаем снова и о которых я рас­скажу тебе все, что могу. И там к нам подошел человечек с листом нотной бумаги, на которой была записана коротенькая партия для духовых, и пря­мо посреди зала принялся насвистывать мелодии из «Аиды» и «Риголетто», а потом, по общей просьбе, вальс из «Большой дороги». Поначалу мы мол­чали, а потом я тебе сказал: «Видел? Теперь благодаря мне тебе гарантиро­вано будущее в этой замечательной стране, населенной невеждами, безгра­мотными музыковедами и меломанами, ненавидящими музыку». И поли­лась одна из моих обычных проповедей о врожденной немузыкальности итальянцев: «Долой Парму! Долой теноров! Долой мнимую любовь к опе­ре!» Ты, как всегда, только похмыкивал, бросая порой свое обычное: «Ну ладно тебе».

Но вот ведь что я хотел тебе сказать. Ты думаешь, что для моей тогда «уже сделанной» работы она была бесполезна, эта твоя робкая мелодия, роб­ко насвистанная, идущая из глубины твоего сердца художника — настоя­щего большого художника, ты даже сам не знаешь, какого большого! — тог­да, у открытого окна? Нет, фьо, она стала в «Перепалках» самым главным, и это потому, что ты понял, сердцем понял, что я хотел выразить и что та­кое были наши «Перепалки».

И тут следует сказать о другом неотъемлемом свойстве всякой музыки к спектаклю, о точности ее «вчувствования» и понимания. Ее нельзя отде­лить от того, для чего она написана. Не то чтобы она иллюстрировала или комментировала. Иллюстрирует и комментирует только плохая музыка к спектаклю. Настоящая просто ему принадлежит. И твоя музыка всегда принадлежит тексту. Становится его частью. Мы никогда не теоретизиро­вали насчет музыки для сцены. Во всяком случае, о теории говорили немно­го. Несколько страниц об эпической музыке есть у Брехта. Но мы мало что в них поняли. Мы немного разобрались в них лишь после того, как увиде­ли те практические выводы, которые сделали из «эпической музыки» Эйс- лер, а до Эйслера Вейль, а потом Дессау. Мы же сочиняли музыку такую, какая была нам нужна и казалась нам необходимой. Так, например, мы зна­ем, что есть музыка, необходимая для того, чтобы переменить картину, и иногда она самая бесполезная, потому что служит только техническим нуждам. Мы знаем, что есть музыка «функциональная»: знаменитые звуки труб. Да и то не всегда: ты помнишь музыкальный ритм и звуки трубы в шекспировском «Юлии Цезаре»? Этот ритм и эти звуки давали ощуще­ние пустыни и одиночества Брута перед филипами. Это ощущение воз­никло почти из ничего. А позже в другом стиле и в другом контексте сно­ва «музыка пустыни» в «Исключении и правиле» — несколько повторяю­щихся звуков, которые давали представление о капитализме, бредущем по пустыне, как того хотел Брехт.

А еще танцевальная музыка, музыка для танцев. В каком-то смысле это функциональная музыка. Скажем, музыка для пьес Чехова, для его празд­ников. Но мы-то с тобой знаем, какая она была трудная при своей кажу­щейся легкости. Есть музыка, которая не просто служит тексту, но входит в текст как некая непреложность. Такова музыка к «Великанам». И неваж­но, что в какой-то момент под нее танцуют куклы. Музыка этого рода — са­мая необходимая и нужная, она возникает как бы из текста, она неизбежна, только кажется, что ее могло и не быть, на самом деле она должна быть. Это та музыка, которую рождает текст. Мы много раз с этим сталкивались. И наконец, есть музыка, на которую возлагается рациональная критическая нагрузка позитивно-негативной поддержки текста: это диалектически- эпическая музыка. Музыка к «Кориолану», например, и, в еще большей сте­пени, к «Исключению и правилу».

Да, дорогой фьо, подумать только, как давно мы делали первых «Ве­ликанов»14, а твоя музыка все еще звучит у меня внутри, я помню каждую ноту. От нее осталась партитура, переписанная твоей рукой (чтобы не тратиться на переписчика), и пластинка, старая-старая пластинка, не за­пись даже, на которой дрожащий, испуганный голосок выводит мелодию на фоне флейты. И все, больше ничего. Но ведь сегодняшние наши «Вели­каны» — они и прежние, и в то же время совсем другие. И тут рождается еще одна мысль, важная для тебя так же, как для меня. Уметь переделы­вать старое. Переделывать, не «копируя». Продолжить разговор, сохра­нив все то, что еще годится, то, что было завоевано вчера для сегодня, и внести в него то новое, что сегодня кажется нам годным и для завтраш­него дня. Это неблагодарная, трудная, суровая работа. Это совсем не то, что думают некоторые: «А, так, значит, вы переделываете своих старых «Великанов»?» Снова взять в руки написанное — а ведь мы написали не­кую версию «Великанов» двадцать лет назад, — чтобы все переписать, не изменяя себе и в то же время себя не копируя, не повторяя что-то толь­ко потому, что когда-то было так, — это, может быть, одна из самых опас­ных и трудных операций, которые можно проделывать на театре, и не только на театре.

Итак, «Великаны» будут такими же, как и тогда, и в то же время други­ми. И твоя музыка будет «такой же, как тогда» и совершенно «другой». И это вовсе не акробатический трюк высшей сложности, потому что театр и музыка театра тоже движутся во времени. Это не та музыка, которая все­гда остается такой, какая есть. Такая музыка не для нас, она не может быть нашей. Ибо одно из свойств музыки для сцены — это ее способность по­нять и почувствовать текст, для которого она написана. И если меняется интерпретация, меняется и музыка. Частично или полностью меняется сам подход к тексту, меняются лица и жесты актеров, меняются движения и мизансцены. И музыка следует всему этому, следует движению времени, движению общества, у которого меняется точка зрения...

**«НА ДНЕ» ГОРЬКОГО**

Попытаться интерпретировать пьесу не натуралистически, то есть не идти по следам постановки Станиславского, о которой мы имеем, впрочем, весьма смутное представление, основанное на скудных свидетельствах, не­скольких анекдотах и фотографиях; причем что касается последних, то они вызывают множество вопросов и недоумений.

«Не натуралистически» не означает, как этого следовало бы ожидать в соответствии с давнишним, добросовестно лелеемым заблуждением, «ан- тиреалистически», при условии, если мы договоримся считать реалистичес­ким спектакль, который воспроизводит диалектически противоречивую ре­альность во всей ее полноте, а не просто в духе театра конца прошлого — наха­ла нинешнего века, показывает «кусок» частной жизни — исключительно и строго «жизнеподобный», исключительно и строго «социальный», но вме­сте с тем и не так, как это принято сейчас, то есть исключительно и строго «экзистенциалистски».

Речь идет об интерпретации критической, но абсолютно естественной исходной историко-филологической разработки, вызванной к жизни реаль­ностью текста, который представляет собою то, гто он есть, а не то, что нам удобно било бы в нем видеть: это текст, сложившийся в определенную истори­ческую эпоху, в определенной — именно определенной — социальной сре­де, текст, объективно воспроизводящий драматические ситуации и психо­логию, даже, если угодно, «патологию» персонажей, но позволяющий, не изменяя персонажам, показать и то, что за ними, «расширить» их, на­сколько возможно, отдалить их (почему бы не вспомнить здесь брехтовское «Verfremdung»), чтобы, представив их уже в почти символическом свете, дать им актуальное критическое истолкование.

Прежде всего: почему «Ноыежка», «Трущобы», «Les Ban-Fonds», «Nacht-Asyl» и тому подобное, когда у Горького — «На дне жизни»[[25]](#footnote-26), название, которое Ста­ниславский посоветовал еще и расширить, оставив только «На дне», то есть внизу, в самом низу — ниже не бывает, — в самом ничтожестве, просто «на дне», «на дне», и все, безо всяких ограничений, без уточнений места действия.

В этом «низу», в этой «поджизни» копошатся погибшие, нищие создания, копошатся на самом дне общества, на самом дне мира, который остался наверху.

Создания, оказавшиеся именно «за бортом»: сейчас мы сказали бы «out». И причины, которые каждого из них привели сюда, самые разные, совсем не­похожие. Очень часто они так и остаются не облеченными в слова, даже за­гадочными: нам словно «не хотят рассказать» о наиболее глубоких, настоя­щих причинах случившегося: отказ «жить наверху», который у некоторых обретает форму «личных» мотивов, у других предстает бессознательным, но от этого не менее реальным — просто нежелание жить, прямо-таки жажда «раствориться», исчезнуть, для которой, казалось бы, нет никаких причин. Но конечно же за этой неспособностью, этой невозможностью адаптировать­ся стоит отказ, отказ быть поглощенными данной структурой в качестве лю­бой из ее составляющих — жертв ли, распорядителей ли, — отказ оставаться внутри так называемого логического мира: некоего социального мира, устро­енного определенным образом, — на наш взгляд, устроенного очень плохо, устроенного так, что эти люди — а они всегда, несмотря ни на что, именно «люди», а не «бывшие люди» — не умеют и не могут его переносить.

И именно в этом качестве, в качестве не адаптировавшихся, персонажи «На дне» являют собой, хотите вы этого или не хотите, непреоборимый, живой, непрекращающийся протест или, точнее, живой крик негативного бунта, в котором лишь изредка вспыхивает сознание цели, бунта против мира, который не на дне.

В своем почти обреченном мельтешении персонажи, разумеется, демон­стрируют и совершенно определенный тип «человеческого существова­ния», когда жизнь — это только мука, тьма, бесцельное страдание, бессмыс­ленное дыхание: холодный и пустой ужас, когда слова и жесты как будто обращены к самим себе, когда люди, разучившиеся разговаривать, произ­носят монологи, которые лишь случайно перекрещиваются с монологами других людей: все изолированы еще и семантическим своим непонимани­ем — невидимые и неслышимые друг другу, неспособные к коммуникации, а если коммуникация и возникает, то разве что в каком-нибудь пустом ин­циденте, коротком и случайном. Потом каждый снова замыкается в своем неподвижном отчаянии и живет лишь ничтожными, конкретными мелоча­ми — как будто внутри какой-то странной мелодрамы, прямо-таки vieux- jeux[[26]](#footnote-27). «Комедия», как говорит один персонаж. Но не смеется.

И все это не «театр отчаяния» и не «театр пустоты», который можно бы­ло бы нарочито извлечь из текста старого народника Горького. Нам кажет­ся, все это в нем реально присутствует как одна из множества реальностей, которую современное и честное — по крайней мере честное! — прочтение текста просто не может не предложить.

Именно при такой трактовке можно сделать очевидным резкий разрыв, существующий между «отказом ради отказа» и позицией: «Жить и, живя, героически отказываться от жизни». Потому что все эти человеческие осо­би, которые — символически ли, реально ли — сидят в мусорном баке дна15, бормоча свои одинокие монологи, повторяя одни и те же реплики, никогда не теряют из виду другой способ существования, другой мир (пусть образ его здесь не формулируется или формулируется смутно), во всем противо­положный тому, что на дне.

Итак, человек «на дне». Но он знает, каким-то непостижимым образом знает, что это не есть «единственный», вечный и неизменный способ сущест­вования, он знает, что это просто «один из способов» человеческого (а точ­нее, нечеловеческого) существования, он знает, что эту муку навязала ему не божественная неисповедимая сила, что все это — конкретный продукт совершенно определенной структуры (или, если хотите, системы), создан­ной другими людьми.

И в таком случае способ существования, принятый «на дне», — не есть ли это просто необходимость, уловка, на которую идут, ради того чтобы выжить? Или удобный выход для тех, кто «на дне» не живет? «На дне» — это место, куда общество вышвыривает свои отбросы, то есть всех тех, кто по каким-то причинам не вписывается в существующую схему: беспокой­ных, слабых или слишком сильных, больных, сбившихся с пути, порочных.

Разумеется, для людей, которые «на дне», существование это только му­ка — пиранделловская мука сплошного театра! — даже если оно уже стало дурной привычкой, не поддающейся осмыслению. Но главное то, что за всем этим — пусть очень далеко — всегда просвечивает, словно искра во тьме, образ другого, «подлинного» способа человеческого существования, который не имеет в представлении персонажей определенного облика: весь его облик в том, что он просто противоположен миру «на дне» — холоду, мраку, повседневной муке, одиночеству, разобщенности, неумению пре­одолевать эту разобщенность. И много чему еще.

Один персонаж различает эту искру лучше других — это Сатин. Но все, в большей или меньшей степени, ее «чувствуют». И может быть, только по­этому они еще и могут жить. И жить перед нами тоже: театр, который они для нас представляют, критика, которую они к нам обращают, — это и есть то, что дает им возможность жить. Потому что именно «на дне» и в темно­те человек чувствует, что «дно» — это, в сущности, постыдное социальное бедствие, находящее благодарную почву в отчаянии, каждодневно нас ох­ватывающем, в трудностях, которые каждый из нас преодолевает для того, чтобы выжить: однако это бедствие не есть для нас единственно возможное, оно не неизбежно, оно не неизменно. В этом смысле «На дне» Горького, не­смотря на дату написания, несмотря на неизбежную печать эпохи, несмот­ря на некоторые чисто эстетические уступки своему времени, шире и чело­вечнее многих современных пьес, которые, ставя проблему человеческого существования, рассматривают только один его аспект и стараются вну­шить нам какую-то болезненную уверенность в том, что одна лишь сторо­на человека — самая темная его сторона — и есть весь человек. А ведь на са- мом-то деле человек, даже сидя в пресловутом мусорном баке жизни или скитаясь с бессмысленным трагическим лепетом по пустынной равнине16, всегда носит в себе воспоминание, или надежду, или уверенность в том, что существует иной, лучший мир, который, во всяком случае, возможен, если не для него, то для других — подле него или после него.

Известно, что сравнения в искусстве бессмысленны. Но как не сказать (выбрав один пример из множества, но зато пример самый высокий, самый точный, самый цельный): финал Беккета — это Молчание, Неподвижность, Смерть; финал народника Горького — это Слово, Жизнь, Мятеж.

И мы еще раз упрямо (и с точки зрения сикофантов Пустоты, неосмо­трительно) становимся на сторону последнего. И, что еще труднее, избе­гаем при этом соблазнов и вывертов удобного идеологического «осовреме­нивания».

1970

**«КОРОЛЬ ЛИР» ШЕКСПИРА**

Заметки для постановки

***16 апреля***

Сказка о Лире из хроники Холиншеда датирована 3105 годом (за 55 лет до основания Рима, в Израиле тогда властвовали Иуда и Иеровоам).

То есть трагедия отнесена Шекспиром куда-то на самый край времен, но не вне времен — она остается в истории.

Таким образом достигается абстрагирование ситуации, но при этом не теряется возможность возвести ее к определенному отрезку истории. Толь­ко история эта очень отдаленная.

Это самая отдаленная по времени действия трагедия Шекспира. Обра­тить внимание: здесь говорится не о боге, а о богах.

Без даты

Основной сценический образ: театр-мир, огромное и пустое простран­ство, грязь, сверкающая под лучами света.

Интерьеры: перекинутые через грязь мостки.

Связь с залом. Спектакль должен разворачиваться не только на сцене.

Старики: старые-старые. Утрированный грим. Глаза, волосы, морщины, рты.

А вокруг кипящие страстями молодые.

Fool[[27]](#footnote-28) и Корделия — один и тот же актер.

Спектакль должен быть простым и таинственным в одно и то же время.

В общем, он не должен быть «обычным» спектаклем. И он не должен быть «шекспировским» — ни в смысле помещения его в шекспировское вре­мя, ни в смысле реставрации спектакля того времени.

*Вот из этого и следует исходить.*

*От этого ни в коем слугае не отказываться.*

*Найти реальное сценигеское решение для этих интуитивных догадок, но не дать им завести себя слишком далеко от текста.*

*Без даты*

Сцена: театр-мир. Театр, который становится миром. «Этот круг из де­рева... эти жалкие дощатые подмостки...»17 Здесь мог бы быть не периметр, а сферическая, эллипсоидальная или вообще неправильная плоскость...

Покрытая грязью. «Это шар из грязи... слепленный из грязи...» Траги­ческая, грязная, первозданная как бы поверхность: по ней с трудом пере­двигаются, увязают в грязи, пачкаются, когда падают. Сцена пустая, рож­дающая ощущение тягостности и отчаяния, но не темная. Воздух пронизан ярчайшим светом, его лучи буквально ранят («пронзенный солнечным лу­чом...»), материя сверкает, как сгустки свертывающейся крови.

Площадка в центре сцены и мостки, пересекающие ее в разных направ­лениях, — это место для интерьеров: королевского дворца и всех прочих. Мостки в зале для Шута и для путешествий Лира «в мир».

*22 мая*

Сколько лет Лиру? Возраст реальный и вероятный — то есть тот, что вычитывается из текста, и тот, что вытекает из требований сцены.

А Кент, которому сорок восемь? Еще одна загадка в самом загадочном тексте из всех, какие я только знаю. Самый загадочный, самый таинствен­ный — по причинам, которые я никак не могу уловить.

Кто такой Кент и сколько ему лет, это мы знаем по пьесе, но как, на ка­кой возраст он выглядит? Потом его изгоняют, и он, как верный друг, воз­вращается уже переодетым.

Условность «Лира»: совершенно невозможно трактовать его в узкореа­листическом плане, следуя мещанской логике правдоподобия и прямых причинно-следственных связей.

Итак, Кент переодевается и снова предстает перед Лиром, готовый ему служить. И совершенно естественно, что Лир его не узнает, хотя тот двадцать, а то и тридцать лет жил рядом с ним. Почему он его не узнает? Потому что он стар? Выжил из ума? Слабоумен? Ведь обычно именно так объясняются все шекспировские несообразности. Как в «Отелло»: он был ревнив. Как в «Гамлете»: он был слабый и белокурый. А на самом-то деле Лир не узнает Кента потому, что не должен его узнать. Потому что это — часть игры в за­падню. Лир должен погибнуть, хотя его спасение рядом с ним (но оно, в сущности, и не спасение, потому что условием этого спасения было бы то, чтобы сам Лир перестал бы действовать). Итак, с одной стороны, Fool, с другой — верный друг, и ни один из них ничего не может сделать. Пото­му что Лиру помочь нельзя.

Выходу Fool'a предшествует реплика про то, что «королевский Шут все время хандрит» — из-за изгнания Корделии, из-за того, что ее нет. Из тех, кто на сцене, Шут не любит никого. Тот, кого он любит, — за сценой: Корделия.

Это не может быть случайным. О выходе Шута возвещают как о явле­нии Печали. Fool, отчаявшийся от тоски и одиночества, — перед лицом зла, перед жестокостью короля, перед жестокостью всех королей вообще... Fool появляется при первом же признаке беды.

С одной стороны — Лир, с другой — переодетый Кент и Шут, переоде­тый всегда, потому что он — маска. Ситуация становится драматически яс­ной именно из-за этого начального расклада. Из-за того, что на сцене трое, и не какие-нибудь, а именно эти трое.

*24 мая*

Огромное впечатление от четвертого акта, и прежде всего — самое по­трясающее и неожиданное — от сцены пробуждения Лира на руках у Кор­делии.

После бури, после картины людского безумия и злобы, страдания и кро­ви вдруг — неправдоподобный покой. Лир проснулся. Вернее, он просыпа­ется. И вот здесь-то в нем и происходит переворот, здесь он обретает исти­ну, лежащую уже по ту сторону всего.

Тот, кто говорит со сцены, — это все тот же Лир и в то же время другой человек. Он говорит спокойно и, главное, бесконечно печально. И это он- то, который никогда не знал, что такое печаль, отрешенность, меланхоличе­ское созерцание жизни!

Его монолог длинный, спокойный, умиротворенный, я бы сказал — по­тусторонний.

Впечатление от этого потрясающее, с точки зрения драматической — это совершенство. И для того чтобы это впечатление возникло, выбран именно такой момент, который нужен. Этот сценический эффект грандио­зен, потому что он прост, потому что логичен, потому что естествен, пото­му что поэтичен, потому что драматичен, потому что...

И не существует никаких проблем для его сценического воплощения — разве что в самом начале проблема музыки, ожидания... Остальное все про­сто, вплоть до ухода Лира, который уйдет один — совсем один — в пусто­ту. Но он не плачет и не отчаивается, он почти улыбается и — едва замет­но, загадочно — отрицательно покачивает головой, когда, прежде чем уйти, на мгновение останавливается и смотрит на окружающих.

Корделия, которая ждет пробуждения Лира. Она гладит его лоб, отво­дя с него седые волосы. «Это шлем развевающихся косм». Слова Корделии кажутся обращенными к другому геловеку, непохожему на того, которого мы видели. То есть они как бы готовят нас к появлению иного Лира, который предстанет перед нами спустя мгновение. Но мы-то этого не знаем! И это тоже гениально. Можно подумать, что для Корделии Лир всегда бил таким — ужасно старым и добрым. Должно быть, глазами своего сердца Корделия за вспыльчивостью и властностью Лира всегда видела его доброту.

Тем более что Лир и сам всегда утверждал, что он добр. «Любящий отец», — говорит он о себе. Он чувствует себя добрым, он знает, что он добр, потому что он и в самом деле добр — такой нежный, такой ребячли­вый. И все это как бы скрыто за вспыльчивым характером и привычной иг­рой во властителя, за боязнью старости и страхом смерти.

Только в конце Лир назовет свои настоящие лета: «восьмидесяти с лишним лет». Потому что в конце ему действительно восемьдесят. В начале — нет.

Лир ни в коем случае не должен выглядеть деспотичным стариком. Но в нем должно быть что-то от деспота, как бы от балованного ребенка.

Старые здесь — это Лир, Глостер и Кент (он из всех наименее стар и к тому же переодет так, что кажется еще моложе). И есть тут еще один старик — арендатор, появляющийся всего один раз. Но он служит на два фронта — и старым и молодым, которых так много и которые все такие хищные.

Мне кажется, что этот расклад чрезвычайно важен. Как это будет выра­жено: «натурально» (старый актер и молодые актеры) или условно — не важ­но. Но двое стариков здесь как мамонты среди ловких, жестоких и жадных животных, которые будут жить после них. Старики двигаются медленно, как бы оглушенные, ужасен вид этой глубокой старости (один слеп, другой бе­зумен: Лир говорит, что он «ранен в мозг»), которая влачится в грязи. А во­круг толпятся молодые, кипящие горячими и холодными страстями. Толь­ко Эдгар другой...

Эдгар, чтобы выйти из игры, должен быть выброшен из всей системы. Должен сойти с ума в том смысле, что сам должен поверить, будто он безу­мен. То есть перестать быть молодым, а стать просто безумным — без воз­раста, без положения. Он — никто. Он обыкновенный безумный. У кого нет ни отца, ни матери, ни родных. Потом он постепенно снова начнет стано­виться кем-то, но еще не самим собой. Крестьянином или кем-то вроде. И только в конце найдет самого себя. Но отец тогда уже умрет.

Эдгар не может открыться отцу. И объяснить это логически нельзя. Он не может открыться потому, что это невозможно с тогки зрения драматигеской. Они не готовы к встрече. Глостер не готов. По-видимому, среди всех «бе­зумий» пьесы только одно имеет положительный смысл — безумие Эдгара. Эдгар здесь — это полюс человечности. Я бы даже сказал, слишком чело­вечной человечности. И Эдгар молод. Шекспир, сочиняя свою пьесу, кото­рая представляет собою драму не старика, а старости, драму поколений, а не юношеской неблагодарности, оставляет положительный полюс и буду­щему, то есть молодому. И у него почти всегда так: возьмем, скажем, «Мак­бета». Потому что Шекспир знает, что жизнь не может остановиться и что завтра принадлежит другим, то есть новым поколениям.

Не забудем, что умирают здесь очень старый мужчина и очень молодая женщина.

И последний художественный образ здесь — это древний старик, кото­рый жив и который несет на руках мертвую, совсем еще юную женщину. И потом умирает и старик: другой. Рядом с женщиной. Два полюса жизни. Как будто по одну сторону сцены — она, а по другую — он, а посредине этот «шар, слепленный из грязи».

Сравнить два «безумия» — Эдгара и Шута. И как переводить «Fool»? Игра разными значениями этого слова есть и в итальянском: сумасшедший — шут — юродивый. Юродивый — Шут. Юродивая — это было бы еще яснее. В зависимости от случая это слово значит то одно, то другое.

Но пластигески оно не играет. Почему? Может быть, это результат изна­шиваемости слов вообще?

Безумцев тут три: Лир, Эдгар, Шут. А градации такие: 1) тот, кто схо­дит с ума в самом деле (во всяком случае, на какое-то время), — это старый король, сумасшедший; 2) тот, кто притворяется, тоже на какое-то время, что он сошел с ума, — это молодой герцог, который прикидывается сумас­шедшим, бедным Томом; 3) тот, кто безумен по профессии, и это уже на­всегда, — придворный шут, юродивый.

Проблема состоит в следующем: кроме того, что Шут безумен по про­фессии, безумен ли он к тому же еще и в самом деле? То есть здоров ли он и только по профессии корчит из себя юродивого или он в самом деле юро­дивый, а вдобавок еще и шут? Этот персонаж шекспировской триады как бы вбирает в себя все три случая.

И надо хорошенько подумать, как все это сыграть.

Кем он был, этот Шут, для елизаветинских зрителей? Он был маской, что и было смешно. Один из способов рассмешить — это притвориться су­масшедшим. Или бить им в самом деле (так, во всяком случае, принято отно­ситься к этому в народе).

Вот, например, Арлекин — нормален он или безумен? Умен или глуп? Все эти вопросы не имеют смысла, потому что маска существует в совершен­но ином измерении. И то, что более всего в ней волнует, это именно ее двой­ственность, ее многозначность.

В елизаветинской трагедии Шут только этим и мог быть: многозначной маской. Таким он должен представать перед зрителем и перед другими персонажами тоже, хотя и с разными оттенками смысла.

В общем, Шут, на мой взгляд, должен быть маской. А какой, какого ти­па, с какой мифологией связанной — вопрос другой. В качестве маски он многозначен, лишен возраста и, я бы даже сказал, пола. (Арлекин — мужчи­на, его дама — Смеральдина, но в большинстве сценариев, за редчайшими исключениями, Арлекин стерилен и беспол. Его шутки могут быть и эро­тичны, и непристойны, но сам он — вне этой сферы. Все его любовные свя­зи носят чисто сценический, так сказать мизансценический, характер, же­нитьбы его всегда «абстрактны». Он не бывает влюблен, он не живет семей­ной жизнью. Его горести и его радости быстротечны и неожиданны, как его гнев, как его всё. Он либо вовсе не способен страдать, либо «страдает» не­прерывно. Таков характер маски, которая подвижна лишь в границах свое­го фиксированного контура.)

С психологической точки зрения Шут ничто, пустое место. Но он дол­жен иметь видимость психологической характеристики. Арлекин, к примеру, как правило, слуга без работы, ленивый (хотя и очень ловкий), он прожор­лив, но способен довольствоваться малым, он коварен и в то же время очень добр и т. д. И в зависимости от пьесы, от ее сюжета все эти психологичес­кие качества — вернее, видимости этих качеств — и нужно сообщать маске.

Итак, здесь тоже есть маска. Шут, который играет роль Шута.

То есть слуга, который играет роль слуги.

Это некая физически-морально-мимическая совокупность, у которой есть в пьесе своя функция. Здесь это функция контрапункта. Это вообще главная характеристика маски в ее отношениях с хозяевами, функция комментато­ра, демистификатора и много чего еще.

Шут постоянно находится внутри и в то же время вне трагедии. Это его положение на сцене и вне сцены — положение посредника между сце­ной, актерами, и залом, зрителями.

Самое трудное — увидеть Шута внутри структуры трагедии. Для это­го нужно иметь мужество.

Вообще «Лир» — это трагедия существования, трагедия поколений. Ее нельзя заключить внутри сюжета. Сюжет просто один из ее компонентов.

*29 июня*

И снова — сцена пробуждения Лира.

Душераздирающий образ: глубокий старик только что, как новорож­денный, пробудился от смертельного сна (спокойно лежащие руки, малень­кие прозрачные ногти), он на коленях у девушки, которая сидит и тихо, со­средоточенно, медленно гладит его волосы, убирает их со лба, иссеченного голубыми, как тончайшие вены, морщинами. В этом жесте и ласка, и улыб­ка, и любовь, и забота, и жалость к жизни, которая вот-вот вернется, вот- вот расцветет снова. У старика сдвинуты колени, руки сжаты в кулаки, ды­хание едва заметно. Потом он открывает глаза и смотрит в глаза девушки.

Старик — отец, девушка — дочь. Старик, которому дарит жизнь дочь, которая его «всегда любила». Вечная дочь-мать. Круговорот жизни и юнос­ти-старости, замыкающийся этим жестом. Жестом любви.

*1 июля*

Точный подсчет сцен, происходящих в пьесе в интерьерах и под откры­тым небом, привел к результатам иным, чем подсказала мне моя интуиция. Сцен в интерьерах не только не меньше, их больше, чем сцен, разыгрывае­мых вне дома. Вересковая пустошь — «waste land»[[28]](#footnote-29) Элиота, где, как мне ка­залось, разворачивается почти все действие Лира, это лишь то место (ус­ловное), где происходит часть третьего акта, чередуясь с замком Глостера (интерьер). Правда, в четвертом и пятом актах почти все происходит под открытым небом.

Видимо, «ощущение» перевесило реальность фактов. Ощущение пусто­ты, отчаянной пустоты, этой земной грязи, этой сцены-мира-театра, по ко­торой бродят безумные и слепые, на которой зарождаются и разражаются бури. Кажется, это и есть место действия «Лира». На самом деле больше по­ловины сцен «Лира» происходит в интерьерах, например в замке Глостера. Но, очевидно, у нас в сознании оседает образ бури и безумия, которые, соб­ственно, и есть «Лир».

Как и положено, «Лир» открывается большой сценой-прологом, роскош­ной и ритуальной: старый король делит королевство, передавая свою зем­ную власть дочерям и их мужьям. Ему остается другая власть — власть по­мазанника, которую нельзя тронуть, нельзя отнять: дарованное богом пра­во короля. И еще одна власть ему остается, такая же естественная (и тоже дарованная богом!), — власть отца, который отец всем, не только своим де­тям. И эта власть тоже естественна и привычна, потому что всегда так бы­ло и всегда так будет: старики мудры, их должно слушать и почитать.

И то, что все это выражается посредством ритуала — в сущности, смеш­ного, а для нас даже в чем-то и ребяческого, — уже это сценический эффект, обладающий огромной демистифицирующей силой.

Недоразумение, в которое впадали обычно критики и интерпретаторы этой сцены, толкующие ее в психологическом ключе, вполне объяснимо.

Сцена становится психологически оправданной, если исходить из того, что король дряхл, болен, почти безумен: старый король, почти впавший в детство, деспотичный и вспыльчивый, уже не владеет своим умом и ре­шает из каприза поиграть в отречение, и получается...

Но смешное здесь не в старческом слабоумии короля. Оно в несовпаде­нии ритуала, преследуемых им целей с результатами, которых он достига­ет. Смешное в том, что старик — вне истории, в том, что перед лицом исто­рии, которая течет вокруг и давно перешагнула через него самого, он про­сто смешной старик. В том, что он ничего не понимает — но не в психоло­гическом плане (хотя и это тоже здесь есть, как всегда у Шекспира), а в пла­не человеческой истории, в плане отношений между людьми.

Проблема в том, чтобы показать это непосредственно сценически, впря­мую. Тут гигантская проблема синтеза, в котором и глубокие внутренние темы, и темы более внешние, и правдивость психологии, и аллегория, и са­мый сюжет слились бы ясным и понятным образом.

Под «ясным и понятным» я не имею в виду понятное сразу же.

Неясная, таинственная гасть — принадлежность аллегории — должна ос­таваться, иначе, я думаю, и невозможно. Она должна выявляться постепен­но, по мере того как движется сюжет: «Так вот почему это было так! Ах вот почему нам казалось, что...» В нашей памяти все должно запечатлеваться последовательно, чтобы под конец мы могли сказать: «Ну вот, теперь все ясно».

Значит, первая сцена немного волшебная, немного сказочная, что-то среднее между игрой и ритуалом, в который все верят и не верят и лишь один король верит безусловно (только вот глубоко ли?). Сцена, где сверка­ют драгоценности, бессмысленные как украшения, но исполненные смысла как символы власти. Сцена, где архаические отношения держатся только по привычке и свой последний праздник справляют только по традиции. Сце­на, где старик одинок в толпе (своре) молодых, сцена, где уже выглядит странно, что только вот он, этот старик, и еще один, пожилой верный слу­га, — только они и остались от прошедшего поколения.

Они этого не видят. А мы видим.

И здесь рождается другая важнейшая проблема: почему Корделия за­кладывает свою мину и разносит в прах остатки ритуала?

*5 июля*

Грязь, которую я имел в виду (и сейчас это для меня уточняется), — это не топь, не зыбучие пески, не болото, одним словом, не плоская поверхность, потому что — не жидкая. Сцена «Лира» — это что-то вылепленное из крови и грязи (Гамлет: «Я слеплен из грязи»). Смерть и возможность жизни. Плотный, осязаемый сгусток, на котором след человека отпегативается, а не расплывается.

Это важно не только с точки зрения технического, пластического осу­ществления, но и с точки зрения идейно-поэтической. Печаль этой плане­ты без любви, этой лишенной любви безутешной земли, такой пустой посре­ди холода мирового пространства, — она должна предполагать и имманент­ную возможность жизни. Смерть и рождение одновременно. Актеры должны суметь (как они это делают в пьесе) очеловечить эту пустынную, эту отча­явшуюся землю. Земля-сцена им это позволила бы. Насколько она пустын­на и сурова, настолько же она полна скрытых возможностей жизни и счас­тья, лишь бы актеры, которые ее топчут, сумели бы — если не сейчас, то когда-нибудь — создать на ней эту жизнь, пробудить, защитить, дать ей жить — этой жизни.

Итак, грязь мне виделась материей достаточно плотной (не жидкой). Человеческая материя в самом широком смысле слова.

То есть вид сцены должен быть в основе своей театральным, сцена долж­на быть местом для театра, местом, где можно играть. И в какой-то мере это контрастирует с планетарным пространством, с первозданной пустотой.

Ведь, в сущности, что такое для нас театр?

Театр для нас — это подмостки: дерево, бумага, веревки. Это дощатая плоскость, либо уходящая в перспективу (наиболее распространенный, я бы даже сказал, излишне распространенный у нас прием), либо организованная каким-то иным образом. Как правило, это старый пол, старые доски, все в гвоздях, с люками, распахивающимися в моменты чудесных превращений. Этот шекспировский «круг из дерева», эта ореховая скорлупка, этот плохо сколоченный помост, в общем, этот образ елизаветинской сцены доходит до нас хотя и несколько видоизмененный, но в основе своей все тот же. Это и есть западный театр. (Да и не только западный! Ведь что такое и восточ­ный театр, как не деревянный помост — легкий, блестящий, сакральный в своем аскетизме, с мостиком, который слева уходит в глубину зала, с ку­лисами из рисовой бумаги, с нарисованным на заднике деревом — вспомним сцену театра «Но».) Театр, идея которого продолжает жить в нас сегодня, хотя, может быть, и изменится когда-нибудь в отдаленном будущем.

И как согласовать этот образ с другим — с образом планеты Земля, как бывает планета Луна: пространство материи, в глубине сгущающееся в черно-фиолетовое, земля-грязь-песок, обломок скалы, пыль, лава...

И вот это, мне кажется, и есть исходная точка для конкретного разговора.

*6 июля*

И снова о разных планах «Лира».

Историгеский план: борьба классов, все случившееся с Лиром, его коро­левством, его дочерьми, их мужьями, юным Эдмундом и юным Эдгаром, старое и молодое — как сюжет.

*План старости и молодости.*

*План пути познания герез страдание.*

План пути познания герез безумие; безумцы настоящие, и те, кто притво­ряется безумцами, и те, кто вынужден притворяться, — правда и види­мость.

Вначале Лир не должен выглядеть, очевидно, подчеркнуто старым.

Разумеется, он здесь самый старый, но его старость не так уж заметна. Он старится постепенно, к концу. Старость — это то, что он обретает.

Может быть, поэтому только в самом конце Лир произносит реплику о своем возрасте: «восьмидесяти с лишним лет» (а может, он просто хочет ска­зать «очень старый», уточняя цифру лишь до этого предела).

Это после пробуждения-просветления Лир стал спокойным старцем, который знает, что он уже перешел за земной предел. До этого он старик, который не верит, что в самом деле стар. Его реплику в самом начале «We crawl toward death» нужно понимать иронически: «Доплестись до гроба на­легке» — мы плетемся, мы влачимся, как черви. А он еще сильный, власт­ный, он еще повелевает, он может быть вспыльчивым, великодушным, уп­рямым, несправедливым. Лир может еще позволить себе иметь сотню моло­дых рыцарей, с которыми он охотится, чревоугодничает, буйствует; он мо­жет проголодаться, он может ударить слугу. Он стар лишь по годам и по положению (все другие моложе его).

Даже с точки зрения чистой логики (натуралистической логики) можно принять тот факт, что догери у него не старые. Положим, им двадцать, во­семнадцать, пятнадцать лет. Они поздние дети человека, чья жизнь была безрассудно растрачена в буйствах и войнах. И хотя нам кажется, что это не так важно, это все-таки довод в пользу Лира, отнюдь не дряхлого. Но который постепенно дряхлеет — внешне и внутренне.

*8 июля*

Чтобы стать человеком, Лир проходит через фазу активного безумия, активного отчаяния. Потом, после сна, он обретает истину. Возрождается. Глостер, прежде чем стать человеком, проходит через физически пассив­ную стадию: его жестоко ослепляют. И тогда он начинает влачиться, как червь, и тоже обретает истину — свою истину. Различие между страдани­ем физическим и страданием духовным. Похожи ли лица — Лира и Глосте­ра? Один — «безумен». Другой — «слеп».

*Без даты*

Ядром первой сцены несомненно является знаменитый «love-test»[[29]](#footnote-30): дочь или дочери говорят, что любят отца, как хлеб и соль. Итак, следовательно, однозначный ритуал с заранее известным финалом. Посредством ритуала всего лишь придается форма этому публичному акту, демонстрирующему послушание детей отцам, то есть молодых старым.

Ритуал не может быть изменен или тем более опровергнут. Он следует своей логике жестов и слов. То, что я настаивал на заранее заданном характе­ре пролога, имеет свою основательную причину. Это не представление, за­думанное, чтобы развлечь Лира, и не прихоть Лира, не блажь его. Это то, что полагалось сделать, чтобы практически санкционировать его отречение.

И потрясение Лира есть потрясение совершающего обряд, когда он ви­дит, что богохульник выплевывает облатку. Он не верит себе, он в ужасе, он растерян. Не только он — все реагировали бы так же, только в соответ­ствии со своим характером. Вот и Лир реагирует так, но при этом по-свое- му — с гневом, проклятиями, криком, раздражением.

Ведь Корделия, в общем, разрушает всю эту исторически сложившуюся ритуальную конструкцию-игру, причем разрушает, ни о гем не предупредив, внезапно, неожиданно.

Ясно, что при таком понимании ее поступка положение Кента стано­вится еще труднее: он пытается утишить гнев короля, он не может не по­нимать, что король по-своему прав. Наверное, и он не ожидал, что Корде­лия вот так вот разрубит узел, но не ожидал он и того, что король отнесет­ся к поступку Корделии так серьезно... Однако...

В общем, вся история могла бить рассказана так: старый король Лир, ре­шив отречься от престола и передать власть дочерям с их мужьями, разде­лив между ними свое королевство, устраивает торжественную церемонию раздела, которая должна санкционировать происшедшее. С этой целью он публично разыгрывает ритуальный «love-test». Он объясняет, что предше­ствовало его решению о разделе королевства, а потом предлагает ритуаль­ные вопросы трем дочерям. Первые две отвечают как положено, демонст­рируя свое полное послушание отцу. Третья, младшая, восстает против ри­туальной формы, которая кажется ей бессмысленной.

Старый король при виде этого бунта, этого серьезнейшего покушения на его королевскую власть и достоинство, на самую систему, составляю­щую основу этой власти, решает лишить младшую дочь наследства и отда­ет ее в жены французскому королю, который увозит ее за пределы страны.

Сто рыцарей. Что это, символ и реальность в одно и то же время?

Это окружение Лира, это то, что составляет его силу. Действительно ли они так разнузданны, как говорит Гонерилья? Или нет? Ясно одно — что они не старые. Следовательно...

Являются ли они вооруженным эскортом Лира, обеспечивающим его королевскую власть? Или это просто почетная стража? Но почему тогда Гонерилья говорит о них в политических терминах («сто рыцарей, готовых любые фантазии старика в любое время поддержать оружьем. А нам все эти буйства, шум и гам всегда терпеть с опасностью для жизни»)? И каковы в этом случае силы, принадлежащие самой Гонерилье?

Предположим, что обвинения рыцарей в бесчинстве имеют под собой также реальные основания. Молодые люди действительно буйствуют. Так почему же Лир так за них держится? Из чувства противоречия? Из кокет­ства? Не говоря уже о чувстве превосходства, которое он хочет утвердить таким образом. Это чувство многозначно. Ведь Лир повелевает ими, моло­дыми, это его личный эскорт, это те молодые, которые ему повинуются, кото­рые слепо склоняются перед властью короля — божьего помазанника и стари­ка. Они молодые, но повинуются ему абсолютно. Они защищают его, обес­печивают его силу, его престиж, и они же еще его развлекают. Лир живет среди них, он пьет с ними, болтает, ругает их, заставляет себя любить и уважать. Может быть, в этом все и дело.

А может быть, кроме всего прочего, сама цифра здесь символическая — сто вместо тысячи. С определенной точки зрения это вполне возможно. Лир сложил с себя королевский сан... Но разве не мог он позаботиться о том, чтобы себя защитить? Подумать о какой-то реальной силе, которой боялась бы Гонерилья. В этом случае сто рыцарей могли бы быть символом власти, которой Лир все еще владеет, — власти не моральной, не священ­ной, а конкретной, материальной, единственной, которую Гонерилья спо­собна бояться и понимать. Потому ей и нужно огранигить ее, эту власть.

Ограничить в условной игре: сначала в два раза уменьшить, а потом и вовсе упразднить.

И дальше история могла быть рассказана так: после того как Лир разде­лил королевство между двумя дочерьми, а третью выслал, он предоставил им все заботы о государстве, а за собой сохранил значительную часть вой­ска, сражавшегося ранее под его водительством. Сохранил как почетный эс­корт и средство оборони, не говоря уже о том, что в лице молодых офицеров, любящих его и ему послушных, он обрел еще и приятное общество. Но его дочери — сначала Гонерилья, а потом Регана, — опасаясь той силы, которую сохранял еще старый король (а он к тому же становился с годами все более раздражительным и непостоянным), а также стремясь получить в свои ру­ки всю полноту власти, решили лишить короля его опоры и для начала по­средством военной хитрости уменьшили его войско наполовину, а потом и вовсе его отняли.

Старый король, кипящий отчаянием и гневом, остался одиноким и все­ми покинутым и сделался беззащитной жертвой своих дочерей.

Меры, принятые Лиром: письмо, которое он послал с Кентом, разговор с FooI'om. Разговор этот прежде всего странен, странен даже более, чем ге­ниален. Лир говорит, перепрыгивая через смысл, размышляет, покачивает головой, не понимает, понимает, слушает, не слушает. Шут же продолжает болтать, петь свои песенки, самая последняя из них будет даже непристой­ной. Может быть, вся сцена кончается язвительным смехом. Лир отвечает Шуту: да, нет, почему, не знаю и смехом — чисто автоматическим. Он как бы не здесь, а где-то далеко. Потом он возвращается и снова уходит в свой неслышный монолог, тоже, наверное, сбивчивый и смятенный, раз уж он кончается фразой: «Не дайте мне сойти с ума, о боги! Пошлите сил, чтоб не сойти с ума!» И это перед лицом того, кто как бы уже сошел с ума.

Персонажи произносят здесь свои монологи словно на двух непересека­ющихся уровнях, а если они пересекаются, то только случайно.

Может быть, они и мизансценически находятся далеко друг от друга и перебрасываются словами издали. С одной стороны, Fool, упражняющий­ся в привычной ему словесной игре, с другой — Лир, силящийся думать (это он-то, который думать не умеет!). Лир, силящийся понять (это он-то, который никогда ничего не понимал!).

Сцена кончается на подъеме, на какой-то неразрешенности. И хотя в со­ответствии с позднее принятым условным делением именно данное место принято считать концом первого акта — это ничего не значит. Другое де­ло, если бы нужно было разделить пьесу на отрезки, то первый отрезок и вправду кончается именно здесь.

Fool исчезает в конце (так называемого) третьего акта, то есть почти по­средине пьесы. Почему? Если, конечно, предположить, что какая-то причина должна быть. Но мы имеем в виду причину не логическую, а поэтическую.

Лир находится в апогее своей слепоты. Он не видит никого, кроме се­бя. Почему именно здесь Fool произносит свою знаменитую реплику: «А я лягу спать в полдень» (то есть совсем не вовремя)? Это как бы указание на его преждевременную смерть. Брэдли18 предполагает даже, что, попав под дождь и ветер, Шут заболел и вот теперь чувствует себя плохо. Fool выхо­дит, неся с Кентом и Глостером неподвижное тело старого Лира. Этот кор­теж — последний момент пребывания Шута на сцене. И совершенно понят­но, что эта не Шекспиром написанная, но с самого первого представления принятая ремарка призвана прояснить логику развития действия. А раз так — значит, она соответствует авторскому замыслу.

Потом в тексте будет еще одна реплика Кента, косвенно касающаяся Fool'a, которая как бы подтверждает, что между ним и стариком (Лиром) су­ществовали отношения нежной привязанности. И это уже эпитафия и ро­ли, и самому персонажу. Так что идти тут, видно, надо от конца.

*Без даты*

Образы спектакля.

До половины высоты сцену спереди закрывает жесткое полотнище — точно такое же, как и задник. Оно не раздвигается. Оно поднимается. Мо­жет быть, оно висит слегка под углом к полу.

Вначале — темнота. Потом этот полузанавес внезапно поднимается, и открывается пространство сцены — голое, залитое слепящим светом, суще­ствующее как бы вне времени. Это похоже на вспышки молнии. Потом — снова темнота, и в темноте — музыка.

И уже в этой темноте на сцене быстро прокладываются мостки, выстра­иваются актеры: Лир накидывает на плечи мантию, компонуются группы. Затем снова свет, и мы видим двор короля Лира.

Впечатление от него тягостное. Король сидит в центре, на нем корона и темно-красная мантия, стелющаяся позади него длинным шлейфом. А по сторонам — все прочие: тоже в коронах, и в лентах, и в золотых венцах, как и положено знати. И все они — молодые, с длинными волосами, пышными бородами, фантастическими растрепанными прическами. Мужчины в бле­стящих темных камзолах, с голыми руками. Женщины — в ярких вышитых шалях. Рядом с королем, старым, седым, морщинистым, — другой старик, ясноглазый, чем-то забавный, с другой стороны — третий, младший из них, еще очень властный, с зелеными глазами. И все, больше стариков нет. Чув­ство их изолированности, одиночества. И впечатление чего-то непрочного, чего-то фальшивого от всего двора. Все украшения тут самые жалкие: жесть, пурпур, фальшивый горностай, блестящие стекляшки вместо кам­ней, но зато кинжалы, которые торчат у всех этих юношей из голенищ, вот они-то настоящие, из вороненой сверкающей стали. И на лицах — ни следа краски. Лир звонким голосом начинает свою речь.

Приносят карту, разворачивают ее перед ним. Длинный полупрозрач­ный свиток ткани.

Лир хватает этот свиток, рвет пополам. Звук рвущейся ткани. Куски ткани с неровными краями в руках Лира, он швыряет их дочерям. Дочери поспешно подхватывают — каждая свой кусок.

Лир сдвигает набок корону, потом снимает ее и резким движением ло­мает на две части. Потом бросает эти куски дочерям, которые опять-таки жадно и торопливо их ловят.

Лир то входит под свою мантию, то выходит из-под нее. Когда он вста­ет и бросается вперед, мантия падает позади него на пол. Садясь, он нащу­пывает ее руками позади себя и снова набрасывает на плечи. Старики ему помогают. Лир кутается в мантию, держа ее обеими руками. Потом снова отбрасывает и, крича, выбегает к авансцене. Топает ногами. Потрясает ку­лаками.

Присутствующие наблюдают «королевский гнев» с привычным равно­душием, без комментариев, с неподвижными лицами.

Потом все уходят. Лир в сопровождении второго старика, который гру­стно плетется следом, уходит в одну сторону. Молодые — мгновенно, как будто их ветром сдуло, — в другую. На пустой сцене лежит мантия, валя­ется несколько перышек из подушек, обрывки лент и тканей, какая-нибудь мишура. И еще тут — две дочери, только что коронованные. Они смотрят друг на друга и внезапно бросаются на пол: садятся или ложатся, спокой­ные и циничные, совсем не царственные. Одна потягивается, другая в за­думчивости почесывает себе голову.

Потом сцена на мгновение остается пустой. Выходят двое слуг в майках и вылезшими метлами начинают подметать пол.

А тем временем что в партере? Внезапно луч прожектора показывает там улыбающегося юношу — красивого, белокурого, обаятельного и бессо­вестного. Он лениво встает со своего кресла, вспрыгивает на помост, тяну­щийся над центральным проходом, садится, свесив ноги, посредине, начи­нает свой монолог: так ясно, так непринужденно. Потом он поднимается и оборачивается к сцене, куда в это время из боковой кулисы выходит ста­рик — отец. Сгорбившийся, погруженный в свои мысли, старик идет, бор­моча что-то себе под нос. Юноша поднимается на сцену и заговаривает с ним.

Старик надевает очки, большие очки для чтения. Увеличенные стекла­ми зрачки. Он похож на сыча. В этих очках Глостер уже с самого начала ка­жется слепым.

Когда Лир в самом конце выходит с Корделией, он несет ее на руках: она кажется сломанной куклой — такая бледная, такая бескровная, с совсем белым лицом. И Лир несет ее именно как куклу, так что носки ее туфелек волочатся по полу. Он прижимает ее к груди, несет с видимым трудом. Она ведь тяжелая, несмотря ни на что. Ее ножки касаются грязи и оставляют на ее поверхности след — как длинную царапину.

Идти Лиру трудно. Потом на авансцене (в центре? Или чуть впереди, на помосте?), опустив на пол мертвую Корделию-куклу, Лир оставляет ее лежать (она как бы развалилась — рассыпалась на части) и, стоя на коле­нях, смотрит на нее, как очень старый ребенок смотрит на свою сломан­ную игрушку. С любопытством. И здесь идет реплика: «My poor Fool is hanged!»[[30]](#footnote-31)

А потом Лир начнет трогать куклу-Корделию: похлопает ее и откинет­ся, чтобы посмотреть, что из этого получилось; потом потянет ее за руки, потом поднимет одну руку за запястье вверх, постепенно ее разгибая, и отпустит. Рука упадет как мертвая и так и останется лежать. И тогда Лир, стоящий на коленях, вдруг, словно что-то поняв, вытянется всем те­лом вперед, медленно перебирая ладонями по земле, подползет к Корде­лии вплотную и, глядя ей в лицо, повторит с нежностью и с ужасом, уже по ту сторону добра и зла: «Тебя повесили, мой бедный Шут!» И, припод­няв, страстно прижмет Корделию к груди, а ее неподвижные мертвые руч­ки будут болтаться в такт забытой, беспамятной, душераздирающей колы­бельной.

Открытие Лиром возможности того, что его Корделия — это и есть Шут, — это открытие тут всё. Оно должно выглядеть как никогда до конца не рассе­явшееся подозрение. Колеблющаяся в своей правоте, уходящая в какие-то та­инственные истоки уверенность. Корделия в этой сцене может быть одета в черное платье — это в том случае, если Fool появлялся в черном, с белым клоунским лицом. Или иначе, если он был одет иначе. Просто, когда Лир играет с телом Корделии, как со сломанной куклой, на сцене вдруг должен на мгновение возникнуть образ, гем-то напоминающий FooVa.

*Без даты*

Если я доверю роль Fool'a и Корделии одной и той же актрисе, я полу­чу на сцене то же смещение, которое получалось в представлениях елизаве­тинского театра. Хотя там, напротив, роль Корделии играл как раз мужчи­на (Армин, шут труппы).

Я думаю, для того, чтобы противостоять невротической и с точки зре­ния психоаналитической абсолютно ясной в своих истоках моде, сегодня для этих ролей следует использовать актрису, женщину.

Женщины на елизаветинской сцене играть не могли. Юноши, которые играли женские роли, были наименее непристойным из всех возможных суррогатов, которые мог предложить театр елизаветинскому зрителю, ох­ваченному театрально-сексуальным голодом. В общем, для публики эти юноши не звучали как-то особенно. Это было в порядке вещей. Разве что они стимулировали эротическую фантазию зрителей, но именно тем, что «представляли» пол, не принадлежа к нему в самом деле.

Эта грандиозная аллегория о старости, о страдании, которое лишает зрения, но пробуждает внутреннее ядро человеческой души, эта игра в возможность безумия, заложенного в каждом человеке, этот рассказ о том, что приключается со старыми структурами-верованиями-ритуала­ми-мифами — чувствами-образами, когда они должны, но не могут, не умеют, не способны уступить место новым структурам-верованиям-ри- туалам (ирритуальная мифология разума), -чувствам (чувственность и си­ла), -образам (логике, а не гиперболам поэзии и фантазии). И все это и многое другое должно предстать как негто совершенно понятное, несмотря на всю свою насыщенность смыслом. Темы, контртемы, связующие места, аллюзии и даже глубоко таинственное, то самое глубоко таинственное, ко­торое необъяснимо и не должно бить объяснено, — все это должно в спек­такле выглядеть логичным и естественным.

Но где взять зрелость мысли (способность к критике и способность к чувству), где взять время, где взять средства, внутренние и внешние, в тех реальных условиях, в которых мы существуем, одним словом, где взять возможности, которые позволили бы достичь этого высшего синтеза?

И вот этой предрешенной, прямо-таки математически предсказуемой не­возможности пойти дальше самой поверхности затронутых тем — стоит ли ее бояться? Ей можно только улыбнуться, «равнодушно, как улыбаются боги».

Ведь разве возможно что-нибудь иное в контексте театра — истории — общества, таких, какими они являются сейчас? Так что либо вообще отка­заться от всякой попытки, либо сознательно идти на неудачу, которая все- таки оставляет какой-то выход в завтра, воплощая хотя бы частично то, что подсказывает тебе твоя критически-художественная интуиция.

Это, в сущности, вечная тема революции — революции задуманной и отложенной, тема утопической, безупречной, совершенной революции, которая не может произойти никогда, тема революции, которая совершает­ся настолько, насколько позволяют ей совершиться исторические обстоя­тельства.

Но... какой смысл начинать революцию, будучи уверенным, что попыт­ка провалится? Значит, так: либо вечно ждать благоприятного момента, ли­бо — подобно безумцам — действовать вопреки моменту.

Что касается политики, то тут для меня нет никаких сомнений. Ни то, ни другое. Революцию можно начинать, лишь будучи уверенным в успехе (а процент возможности благоприятного исхода вычисляется уже a posteriori).

Но здесь, в сфере игры, такой незначительной и в то же время такой важной для нас, живущих повседневными революциями в искусстве и вну­три всего искусства — микроскопической его частью, театром, — здесь я, пожалуй, склонен думать, что идти на невозможную революцию нужно всегда.

Ведь расплачиваюсь за неизбежное поражение один только я! Ну, будет еще одной преждевременной «личной смертью» больше!

*Без даты*

В моих первых набросках это была чисто интуитивная догадка: Fool- Корделия. Когда в пьесе исчезает Корделия, появляется Fool, когда исчеза­ет Fool, снова появляется Корделия. Это очевидно, но само по себе еще не дает оснований для того, чтобы идентифицировать Корделию с FooI'om. Ра­зумеется, это совпадение, которое сценически\* поражает больше, чем при чтении, создает предпосылку для, как бы это сказать, какого-то странного беспокойства. Но только беспокойства — не больше. Позже это ощущение подкрепляется цитатой из Брэдли, который предполагает, что это двойное исчезновение-появление объясняется тем, что во времена Шекспира актер, игравший Корделию, исполнял также роль Шута. Следовало бы проверить это утверждение: на чем оно основано?

И тут же возникает проблема возраста РэоГа. Кто сказал, что Fool в «Ли­ре» должен обязательно быть молодым?

Но одно мне кажется несомненным. Есть гто-то таинственное в этой ни­чем себя внешне не проявляющей связи между РэоГом и Корделией. Эта связь явно есть, хотя объяснить ее нельзя. Брэдли говорит, что «Fool, кото­рый любит Корделию и страдает, когда ее изгоняют, был скорее ее Шутом, чем Шутом Лира».

В каком-то смысле Fool продлевает присутствие Корделии на сцене. По Брэдли, толковавшему все натуралистически, бедный Fool, который так любил Корделию, (цитата) «был юноша не то чтобы совсем сумасшед­ший, но...».

С другой стороны, Fool заставляет еще сильнее почувствовать отсутст­вие Корделии. В самом деле, его первые доводы-лацци-упреки королю в точности те же, что и у Корделии: старый король ошибается, он сошел с ума, почему бы ему не надеть шутовской колпак? Ведь эти две его доче­ри совсем не такие, как он думает (это фраза Корделии), и очень скоро они себя покажут.

Но самое тайное, глубоко лежащее доказательство моей правоты вот ка­кое: Fool — это настойчивость и постоянство добра, которое всегда остается, даже будучи изгнанным.

Есть в отношениях между FooI'om и Аиром какое-то сложное и трудно­выразимое ощущение привязанности, союзничества и даже, в определен­ном смысле, нежности. И так как добро для нас — это Корделия, которая изгнана, и Кент, который тоже изгнан, вот FooI-to по-своему их и замеща­ет. Fool — это добро, оставшееся рядом с Аиром. То есть именно постоян­ство добра.

И в связи с этим я задал самому себе вопрос хотя и риторический, но многое проясняющий. Допустим, что Fool не исгезает столь таинственно, как исчезает он в пьесе, а продолжает оставаться рядом с Аиром. Что он со­провождает его и потом. Что произошло бы в этом случае, что мог бы он сделать, каковы были бы его отношения с Аиром? Но, что бы я ни приду­мывал, мне не удается представить себе здесь отношения, которые были бы оправданы поэтической необходимостью. Возьмем хотя бы одну сцену: сцену пробуждения Лира на коленях у Корделии — и те, что за нею следу­ют. Мог бы в них участвовать Fool, и если да, то что он должен был бы го­ворить и делать? Никто, конечно, не в силах угадать намерения поэта. Но можно попытаться пойти по тому вероятному следу, который оставля­ет присутствие в пьесе какого-то ее персонажа. Так вот, после сумасшест­вия Лира для Fool'a здесь места нет. И прав тот, кто говорит, что Fool ис­чезает после того, как довел Лира до сумасшествия. Его роль кончается здесь. Но дело не только в этом. Дело в том, что Fool служит Лиру только в той фазе его роли, пока он являет собою отрицательного героя: Fool — комментарий к его отрицательности, и он не может служить Лиру, когда тот возвращается из тьмы совсем новым, противоположным тому, кем он был. В таком случае и Fool должен был бы стать чем-то противоположным тому, кем был он.

Fool, который комментирует, и насмехается, и говорит, и поет, и зага­дывает загадки, и обыгрывает уже не безумие Лира, не ошибку Лира, не бесчеловечность Лира, а его человечность, обретенную им мудрость, об­ретенную им любовь? Нет, такое невозможно. При новом Лире и Fool дол­жен был превратиться во что-то совсем другое, ну, скажем, весь понимание, весь любовь, весь нежность — то, что мы с самого начала чувствуем за его обманчивым пестрым обличьем. И так как это невозможно или по крайней мере кажется невозможным, потому-то Fool и должен исчезнуть. Теперь тут нужен не он, а кто-то другой, чье-то другое присутствие.

То есть Корделия.

Я понимаю, что все это — вещи едва уловимые, ускользающие из пальцев.

Но несомненно то, что: a) Fool сопровождает Лира в его беде-безумии- пути познания, и его присутствие ощущается тут если не как женское, то во всяком случае и не как мужское; б) ощущение мужского присутствия дает Лиру Кент, пусть даже неузнанный. «Ты кто такой?» — спрашивает его Лир. «Человек, мужчина» (a man) — отвечает Кент. Проблема Fool-Kop- делия — это, конечно, из самых таинственных, самых головоломных про­блем, с которыми мне только доводилось сталкиваться. И даже странно спрашивать — существует ли она, не является ли она плодом фантазии!

И тут мне приходит в голову другое рассуждение. Предположим, что актер (boy) действительно был один и для Fool'a, и для Корделии. Как это должно было сказаться в представлении времен Шекспира?

Может быть, публика просто должна била узнать в Fool'e Корделию и на­оборот? По одной какой-нибудь черте — тембру голоса, чему-то неулови­мому в облике? Во всем остальном эти персонажи должны были быть дале­ки друг от друга. Но какую-то таинственную, неуловимую связь между ни­ми зритель должен был почувствовать.

*Без дати*

Музыка к «Лиру» — должна ли она быть для хора? И должна ли она быть конкретной?

Смешанный хор. Выкликающий, говорящий, поющий. И значит, какие- то слова.

И почему — хор? Просто мне кажется, что есть какая-то сторона в этой трагедии познания, которая требует человеческого голоса в качестве музы­кальной поддержки. Будут ли это голоса-звуки? Голоса, звучащие как ин­струмент или как шум? Или это хор — человеческий-нечеловеческий? Че­ловеческий, который становится нечеловеческим: голос, который начинает звучать как вопль, улюлюканье, звериный рык, визг и т. д. Ничего нет пла­стичнее человеческого голоса и лучше, чем он, трансформирующегося по­средством электронного устройства.

Человеческое, которое становится нечеловеческим, а потом — снова че­ловеческим.

Например. Начало, сцена ритуального «love-test» с Лиром, двором и до­черьми. Торжественный, почти церковный хор; при этом надо избегать че­ресчур конкретной историгеской характеристики, но и не забывать о ней. Чтобы нельзя было сказать, что эта музыка — елизаветинская; просто ка­кая-то архаическая модуляция феодального ритуала на слова из шекспиров­ского текста: настойчиво повторяемые формулы любви детей к родителям.

Эта ритуальная атмосфера, поначалу очень стройная, под конец превра­щается в хаотическую какофонию из слов и звуков. Разрушение порядка, превращение его в беспорядок — но беспорядок холодный и математичес­кий. Эта новая атмосфера все нагнетается и нагнетается и прерывается сво­его рода цезурой только перед репликой Корделии «Nothing!»[[31]](#footnote-32) или где-ни­будь в другом месте (посмотреть!).

Лир начинает кричать, вопить, бегать кругами, нарушая (разрушая) в исступлении свой образ доброго отца, который делит королевство и ухо­дит на покой. В его воплях должен слышаться как бы звон разбиваемых сте­кол. Все кончается растворением звуков в тишине, нарушаемой только од­ной нотой, а потом — полное молчание.

Если взглянуть на все с точки зрения реалистической, то дело обстоит так: собор, хор, который сопровождает церемонию добровольного отрече­ния великого короля Лира, сурового и великодушного. Потом происходит что-то, нарушающее церемонию. Певцы, звонари, органисты не знают, что делать: они медлят, забегают вперед, фальшивят, сбивают интервалы, по­лифонические аккорды становятся дисгармоничными и т. д.

Что делает в это время Fool? Fool время от времени запевает песенку. Что и как он поет? Один ли он поет? Сам ли себе аккомпанирует? И на что похо­жа его песенка? Народная она или просто уличная? Поет ли он ее такую, как она есть, или на ее мелодию придумывает свои слова? А может быть, она вся придумана им, сымпровизирована? И слова и мелодия? В общем, это должен быть какой-то странный, спотыкающийся мотив, что-то среднее между Sprechgesang[[32]](#footnote-33) и народной песней. А иногда она звучит абстрактно.

Это — грандиозная проблема. Я чувствую, что иногда песня Fool'a должна звучать как бы с другой планеты. Но почему — не знаю. А иногда она должна быть просто вульгарной. Fool'y можно дать старинную клюво- образную флейту, флейту, которую держат не параллельно, а перпендику­лярно рту, и он будет извлекать из нее пронзительные звуки, сидя один где-нибудь в углу. Не обязательно это должна быть мелодия, просто — му­зыкальные интервалы, какие-то отстраненно звучащие ноты.

Но попробуйте-ка найти актера, который умел бы играть на такой флейте! Смешно об этом и думать.

Потому, может быть, дать Fool'y бубен, в который он бьет ладонью? Или бубен неаполитанского типа, с тарелками, который надо трясти и ко­торый звучит так весело и так грустно? Но, пожалуй, только вот это. По­чему-то я не вижу Шута с инструментом типа гитары, лютни или чего-ни- будь вроде этого.

Буря. Вот где зазвучат голоса других, голос мира, который против Ли­ра. Бурю должны изображать ударные инструменты и человеческие голоса, в которых будут и вопли, и взрывы, и гроза, и вообще весь мир, который восстал. Вся природа, которая против. И в то же время внутренняя приро­да самого Лира, которая тоже восстает. Его мозг, который по слогам повто­ряет слова из прошлого, повторяет детскими голосами, отчетливо и прон­зительно: это его наваждение. Есть слова, которые повторяются чаще дру­гих (нужно выбрать). Если в глубине сцены будет стена, то от нее с метал­лическим грохотом будет исходить колокольный звон: словно вся она и есть гигантский звучащий колокол. (Как это сделать?)

Лир окружен враждебным миром, и внутри у него — тоже враждебный мир, который рушится. И самое простое выражение для всего этого — буря, которая состоит из раскатов грома, свиста, гула, хлопанья, завываний ветра.

Освещение здесь — неменяющееся освещение всемирного потопа: яр­кое, режущее, пронзительное. Как ослепительная вспышка молнии, но мол­нии, бесконечно длящейся. Потом — темнота. Потом снова длящаяся «вспышка». И все так бело. И так голо — в безжалостном свете молнии, ко­торая никак не гаснет.

Проблема бури — это безумно трудная акустическая проблема. Или очень простая — если найти к ней ключ.

А какая здесь нужна музыка? Звуки трубы, быть может? Надо еще по­думать. Может быть, здесь можно войти в мир условности. Или, наоборот, придерживаться совсем другой линии: трубы, которые не трубы, рожки, которые не рожки.

Не знаю. Может быть, здесь окажется уместным какой-нибудь прием елизаветинской сцены, а может быть, наоборот, он будет выглядеть неле­пым и невозможным.

Самое трудное — это пробуждение Лира. Музыка, которая сопровожда­ет это пробуждение, — мелодия приглушенная, непонятно откуда исходя­щая, но такая живая, звучащая так близко. А может, это будут человечес­кие голоса — отдаленные, спокойные, тихие. Но тут есть опасность, что они могут стать метафизическими голосами из сна Лира или чем-то им по­добным...

1972

«ВИШНЕВЫЙ САД» ЧЕХОВА

*Погему снова «Вишневый сад»?*

Сегодня удивленному собеседнику, который спросил бы: зачем мне еще один «Вишневый сад»19? — я ответил бы очень просто: затем, что «Вишне­вый сад» — это шедевр.

Ну хорошо, шедевр, но разве это причина, чтобы его ставить? Правиль­но ли это — ставить шедевры, всяких там классиков и так далее? Или не­правильно?

Все это проблемы очень давние, но имеет смысл поговорить о них еще.

1. Я думаю, что да, причина. Потому что всякое великое создание чело­веческого ума и сердца — вечно. Потому что только великие произведения, формирующие в человеке отправную точку зрения на все сущее, преодоле­вают границы сиюминутного.
2. Но почему все-таки из всей мировой драматургии в 1974 году имен­но этот «Сад»? И я еще раз отвечаю: потому что он прекрасен, потому что я его люблю, потому что я чувствую, что он мне нужен. И если я хороший интерпретатор, то ведь должен же я быть и тем зеркалом времени, о кото­ром говорит Шекспир, правда? И если «Сад» необходим мне, значит, он ка- ким-то образом необходим и другим. Здесь незачем искать причин, лежа­щих на поверхности. Здесь есть одна глубокая причина. То, что она связа­на с каким-то определенным пониманием чеховского «Сада», — это правда. Но я не думаю, что данное понимание и есть вся причина — причина, оп­равдывающая мое желание поставить «Сад» именно сейчас, в конце второ­го сезона после моего возвращения в «Пикколо», в момент, чрезвычайно трудный для театра, в момент, когда сам я смертельно устал. Неужели только по этой причине я и решил поставить спектакль, а точнее, даже не поставить, а переделать старый, очень любимый, но не удавшийся, как бы оставленный на потом?

И нужны ли зрителю, который к нам придет, нужны ли ему эти слова и это все? И на второй мучительный вопрос я снова отвечаю — да.

Подумаем о тайне «Лира», о спектакле, который сделал очевидным, что мир — весь мир, и старые и молодые, — нуждался в трагедии «Король Лир», что «Лир» — это одна из пьес, наиболее тесно соприкасающихся с нашим временем, соприкасающаяся с ним именно сегодня, не завтра. Может быть, завтра она будет соприкасаться с ним меньше.

Я не умею и никогда не умел следовать только своим безотчетным им­пульсам и пристрастиям. Они, эти импульсы и пристрастия, должны быть подкреплены чем-то, что я называю «чувством истории», а другие — моим «театральным нюхом», то есть смутным ощущением, что в этой, именно в этой пьесе больше всего нуждаются сейчас зрители. Так что же, к такому типу пьес и принадлежит ныне «Вишневый сад»? Или это все-таки предмет моих личных привязанностей?

Вы знаете, что это вторая моя постановка «Сада» и что первая была не­удачна. Я хорошо помню, как кончился тот спектакль: обычные аплодис­менты, может быть, даже горячее обычного, но внутри у меня — чувство глубочайшей неудовлетворенности. Ощущение, что из-за усталости, нео­пытности, нехватки времени я едва-едва прикоснулся к самому верхнему слою «Сада».

«Сад» был поставлен мною после «Трилогии о дачной жизни» Гольдони, после творческого взлета, каким была эта «Трилогия», и должен был про­должить начатый в том спектакле разговор о гибели определенного обще­ства, о предчувствии этой гибели, пережитой в два разных и специфичес­ких момента европейской истории. Но к этой, ко второй, части я подошел, уже слегка охладев душой.

Мы начали репетировать «Сад» спустя дня три-четыре после премьеры «Трилогии». А в этом году, после возобновления «Сада», я снова возьмусь за «Трилогию». Судьба ли это сводит со мною счеты или история, но слу­чилось именно так.

Не знаю почему, но, должен признаться, этот «Сад», совершенно другой, абсолютно непохожий на тот, что был, такой, каким он начинает передо мной вырисовываться, близок «Лиру». Он продолжает начатый в нем разговор не формально, а по существу. Повторяю — не знаю почему. Может быть, дан­ный разговор или какая-то его часть есть просто выражение духа времени.

Размышление о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость. «Зрелость — это все», — говорит Эдгар. О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан... В общем, не знаю сам... И о том, и об этом, и еще о многом другом.

То есть вот, собственно, что я хотел сказать: и этот Чехов, и вообще весь Чехов для меня — живой и энергичный. Он вовсе не поэт отчаяния и само­отречения. Из этого не следует, что ему незнакомо страдание — хотя бы страдание быть и чувствовать себя живым. Он знает и его, но он знает и счастье быть живым и до последнего делать то, что должно делать.

Да, «Вишневый сад» — это шедевр, шедевр со всех точек зрения. Может быть, «Сад» — это самое великое из всего, что оставляет буржуазное обще­ство в области театра, великое тем знанием самого себя, которого другие не умеют достичь.

*Н января*

В детской — в первом акте — еще есть вещи, которые принадлежали Любе и Гаеву, когда те были детьми. Текст Любы не оставляет на этот счет никаких сомнений. Ремарка же Чехова такова: «Комната, которая до сих пор называется детскою». И в этом «до сих пор» заключено, как бы сконцен­трировано то чувство, которое Чехов, быть может, хотел придать всей об- становке-рассказу-сцене-ситуации. Еще «до сих пор» называют детской эту комнату, но она уже не детская, потому что детей больше нет, последний умер пять лет назад, это был ребенок Любы. У Ани есть своя комната, хотя она еще почти ребенок, а для этой комнаты настоящее, подлинное детство уже кончилось: оно принадлежит прошлому. Ведь, в сущности, это детская только двух детей — Любы и Гаева. И я думаю, надо показать, что в ней ос­талось типичного для детской, то есть предположить в ней существование вещей, которые подразумеваются чеховской ремаркой.

Ведь если мы взглянем на декорации разных постановок «Вишневого са­да» — начиная со спектакля 1904 года и кончая спектаклем Висконти20, и среди них на стрелеровский спектакль и на спектакли за рубежом, в Че­хословакии например, — то мы увидим: если би не геховская ремарка, то по де­корациям всех этих спектаклей, которые, все, претендуют на новое, отлич­ное от «Станиславского», открытие Чехова, никто би не понял, что это была и есть, несмотря ни на что, детская. Мы видим просто комнату, воссоздан­ную более или менее убедительно, иной раз правдиво, иной раз намеренно упрощенно, но пластического ощущения детства нет нигде.

Возможно, эта комната потом, уже после детей, служила проходной. И в самом деле, герои через нее то и дело проходят, попадают в нее как бы случайно. Люба спит в какой-то другой комнате, и Гаев тоже, и Аня. Этой комнатой больше не пользуются. Она теперь как просторная пустая прихо­жая, но в ней должны быть следы того, что когда-то она была детской. Ка­кая-то мебель, оставшаяся нетронутой, точно такой, как была в прошлом, а дети за это время успели состариться.

Две парты — маленькие, белые. Тут дети, брат и сестра, делали уроки. Крохотный, карликовый лакированный столик, два креслица для игрушеч­ной гостиной. Керосиновый волшебный фонарь. Там и сям случайно сохра­нившиеся игрушки. Любин сервиз — чтобы играть в кухню или в обед. Ма­ленькие медные весы — чтобы играть в магазин, игрушечный буфетик с ящичками для специй, крохотные кофейный и чайный сервизы. Но тут же — огромный диван, диван для взрослых. И вдоль одной из стен — боль­шой шкаф, шкаф-мама, громадный, белый, с зеркалом внутри, простой, но таинственный.

Гаев и Люба постепенно найдут свое потерянное детство, не только гля­дя в рассветный сад. Они найдут его, живя среди призраков, которые оста­лись от их погребенного временем детства.

С трудом, согнувшись в три погибели, они втиснутся за парты, вот так вот, сидя, будут продолжать разговор. И Гаев испачкает пальцы чернила­ми, как когда-то, а Люба будет взвешивать сахар на игрушечных весах, и нальет чаю в игрушечные чашечки, и будет играть сама с собой и с Гае- вым, подавая ему этот чай на расписном лакированном подносе. И они уся­дутся вокруг крошечного столика, чтобы играть уже в какую-то совсем не­возможную игру, и игра эта кончится тем, что распахнется дверца шкафа, о которую Гаев сначала ударится нечаянно, а потом, произнося свою речь о прошлом, откроет, повернув ключ. И она распахнется оттого, что внутри шкафа куча вещей, которыми он набит до отказа, и они сразу же хлынут на пол мягкой пыльной лавиной — и перья, и стразы, и шляпы, и вуали, и лен­ты, и туфли, и шкатулки, и синие детские матроски, и много-много чего еще: коробка с елочными шарами, например, которые покатятся и разо­бьются, бумаги и письма и, наконец, маленькая хромированная детская ко­ляска с черным матерчатым верхом, коляска-гроб. Она покатится справа на­лево по авансцене и наедет на Любу, которая не сразу поймет, что это. Она еще не видит, что за спиной у нее коляска, в которой катали ее сына. А ког­да увидит, молча заплачет. И тогда комната покажется чем-то вроде клад­бища времени, и тщетно Варя, а потом Люба и Гаев будут пытаться навес­ти в ней порядок. Это им не удастся. И может быть, в конце концов они усядутся прямо на полу, на куче старых платьев и пальто, на меховом ков­ре, когда-то красивом, а сейчас облезлом, но все еще таком мягком, таком приятном на ощупь. И Аня незаметно для себя сладко заснет тут же, посре­ди всего этого прошлого, прямо на полу, а потом даст себя увести, сонную, в то время как свет будет заливать эту пустую, эту ужасную, эту прекрас­ную комнату.

*21 января*

Чехов не случайно пожелал разыграть первый и последний акты «Сада» в детской. И не случаен шкаф в этой комнате. Странно, что никто никогда не придавал значения этому очевидному символу: столетнему шкафу.

На мой взгляд, идея шкафа — предмета вполне реального, объемного и именно потому символического — завершает, необходимо ее дополняя, идею детской: идею игры, идею возраста, который в глазах стариков пред­ставляется чем-то нереальным, сказочным. Посреди детской (вещи, пред­меты) возникает, таким образом, еще один предмет, который продлевает вре­мя этой комнаты. Мало того, что в детской теперь живут старые люди, — в ней есть еще вещь, которая старше, чем они, которая отсылает нас во вре­мена еще более отдаленные, отдаленные даже для фирса, который здесь са­мый старый. Шкаф — это звено, связывающее действующих здесь людей с садом (все равно каким, реальным ли, символическим или просто предпо­лагаемым), с садом, который так стар. Таким образом, шкаф усиливает иг­ру времени, и не случайно Гаев обращает свою длинную речь именно к не­му. Так, в этой пластически-диалектической композиции возникают два полюса необыкновенной действенности, но только в том случае, если шкаф будет больше гем просто присутствовать.

Не забудем, к примеру, что Чехов пишет в своей ремарке: Варя «выби­рает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф». Ремарки Чехова никог­да не бывают случайными. Тут есть характеристика предмета — старой, на­доевшей вещи, виснущей на нас тяжким грузом, вызывающей у нас ощуще­ние уходящего времени, и так далее.

*29 января*

Проблема сада — это главная проблема. Никто и никогда не смог дать образ этого сада, образ символический и пластический, потому что сад зна­чит здесь слишком много, чтобы быть просто представленным, во всяком случае представленным средствами того натурализма, который потом пе­решел в так называемый «поэтический реализм».

Путь, который был избран Свободой21 и многими другими, то есть путь символического абстрагирования не только сада, но вообще места действия и всего Чехова, привел к результатам интересным и поэтически состоятель­ным. Но по сути дела проблему, таким образом, просто обошли. Что бы там ни говорили, но, когда старик Питоев ставил «Сад»22 в серых бархатных сукнах со скудной мебелью, на ее фоне утверждая, что Чехов — это атмо­сфера, которая ткется из слов, он, в сущности, делал то же самое — с боль­шей наивностью, может быть, но зато и с меньшей претенциозностью.

В общем, настало время отдать себе отчет в том, что теперь надо попы­таться представить Чехова совсем иначе: представить его более универсаль­ным, более символическим, более открытым фантазии, хотя и подвергая се­бя при этом ужасной опасности, опасности впасть в отвлеченность, лишить всякого значения пластическую реальность Чехова, то есть комнаты, столы, стулья, окна и, следовательно, историю. Потому что зрителю история ви­дится как среда (обстановка, обычаи, лица, воротнички, очки и т. д.). Разу­меется, нужно и остальное — то есть история, которая стоит за этими веща­ми и персонажами. Но поместить пьесу Чехова в отвлеченное место дейст­вия, в символическую пустоту — это значит отнять у истории ее пластиче­скую реальность. Это все равно, что сказать: все, что происходит, происхо­дит сейчас и будет происходить всегда. На мой взгляд, проблема Чехова со­стоит ныне в том, что я называю проблемой «китайских шкатулок».

Есть такие шкатулки, они тесно вкладываются одна в другую: первая во вторую, вторая в третью.

Первая шкатулка содержит то, что было в самом деле, ту точность вос­произведения случайного, которая в театре оборачивается максимальной точностью. Вложенный в нее рассказ — это занимательнейшая история про людей. Ведь это неправда, что у «Сада» нет захватывающей фабулы. Наобо­рот, он полон эффектных сцен, находок, событий, атмосферы, на глазах ме­няющихся характеров. Это замечательный рассказ, захватывающая история человеческой жизни. В этой первой шкатулке содержится история семейст­ва Гаевых, и Любы, и всех прочих. И хотя эта точная, правдивая история прекрасно вписывается в большую историю, в большую жизнь, которая те­чет вокруг, весь ее интерес в том, что она показывает, как в самом деле жи­ли персонажи и где они жили. Это реалистическое видение пьесы и реали­стическая ее интерпретация — что-то вроде той кропотливой реконструк­ции происшедшего, которой занимаются в фильмах «с атмосферой».

Вторая шкатулка — это, наоборот, шкатулка Истории. Здесь происше­ствия в семействе Гаевых видятся уже под углом Истории, которая при­сутствует и в первой шкатулке, но звучит в ней подтекстом, почти не­слышно. Здесь же История — это не просто вещи и обычаи. Это — сама цель рассказа. Здесь главный интерес в движении общественных сил, в ди­алектике отношений между ними. Перемены, которые происходят с харак­терами и вещами, предстают как следствие перехода собственности из од­них рук в другие. Герои, разумеется, те же самые «просто люди», с четкими индивидуальными характеристиками, с неповторимыми чертами и при­вычками, но они еще представляют собою — и здесь это выходит на первый план — часть движения Истории: помещики, погибающие от обнищания и бездеятельности, и капиталисты первого призыва, которые приходят к власти и укрепляют свои позиции, — не очевидная, но тем не менее ощу­тимая революция. Комнаты, вещи, костюмы, жесты, сохраняя все свои жиз- неподобные характеристики, чуточку смещаются, отстраняются — в кон­тексте всей пьесы, в перспективе Истории. Ясно, что именно в эту вторую шкатулку вкладывается первая и именно потому она больше. Обе шкатул­ки дополняют друг друга.

И наконец, третья шкатулка — это шкатулка человеческой жизни. Боль­шая шкатулка Жизни, на протяжении которой человек рождается, растет, живет, любит, не любит, побеждает, терпит поражения, понимает, не пони­мает, стареет, умирает. Это вечная парабола, вечная настолько, насколько может быть проникнуто вечностью краткое земное существование. И здесь персонажи тоже предстают во всем убедительном правдоподобии своего частного существования и Истории, внутри которой они движутся, но сверх того — в почти метафизическом измерении, внутри параболы судьбы: старики, и люди среднего поколения, и молодые, и совсем юные, хозяева, слуги и полухозяева и даже есть что-то от цирка с его смешением комического и животного, в общем — это парадигма существования чело­века и всего человечества.

Все происшедшее становится грандиозным поэтическим парафразом, в котором по-прежнему присутствуют и сюжет отдельных жизней, и боль­шая история, но все это заключено в рамки великого приключения под на­званием «Жизнь человека», поскольку человек есть человек, то есть брен­ная, обреченная на смерть плоть.

Эта последняя шкатулка переносит все представляемое в некое симво­лическое, аллюзивное, метафизическое измерение — не могу найти точно­го слова. Все случайное в ней как бы оседает, происшедшее воспаряет, и рассказ начинает звучать тоном выше.

У каждой шкатулки есть свое обличье и своя опасность. В первой — это опасность дотошной мелочности, увлечения реставраторством (Вискон­ти!), а также опасность представить жизнь как случай, подсмотренный в за­мочную скважину. Во второй — опасность сделать людей просто символи­ческим выражением движущих сил истории, превратить их в ходячие тези­сы какой-то исторической концепции (Маркс, критика Шикингена, Ласса- ля, шиллеризация и т. д.). То есть опасность отнять у персонажей все чело­веческое, сведя все к исторической символике. Вечный студент уже не про­сто вечный студент, он становится им потому, что так пожелала История; это она захотела, чтобы он стал вечным студентом, этот представитель уг­нетенного класса, состарившийся раньше времени оттого, что он сидел в тюрьмах, этот представитель нового мира, рождающегося в муках и со­мнениях. Он — будущее, и потому в нем есть много положительного и ге­роического, гораздо больше, чем отрицательного. А Люба и Гаев добрые, но развращенные транжиры, символ класса, клонящегося к закату (в чехо­словацкой постановке Яша залезал под юбку Раневской, а Дуняша в по­следнем акте была явно беременна и т. д. Правда, все это еще и панэротизм, без которого невозможно представить себе современный театр). Сценогра­фия в этом случае та же, что и раньше, но слегка транспонированная: так, чтобы подчеркнуть мотив обветшалости и обреченности.

У третьей шкатулки — опасность стать просто абстракцией. Просто ме­тафизикой. Почти вне времени. Сцена, однотонный задник — и все, и поч­ти никаких аксессуаров: вспомним Питоева или Свободу, что почти одно и то же. Герои и в этом случае, конечно, одеты, но так, что время в их кос­тюмах едва обозначено. Любыми средствами из них стараются сделать об­щезначимые символы. И все представление становится абстрактным, уни­версальным, лишенным всякого земного притяжения.

Так вот: нынешний «Вишневый сад» должен стать всеми тремя шка­тулками сразу. Одна внутри другой. Все вместе. Потому что каждый большой поэт своего времени — если он действительно поэт — движется в трех планах одновременно, и эти планы могут быть разделены только ради игры или научных целей: так энтомолог расчленяет живое тело насе­комого, чтобы разглядеть под лупой его части. Потому что живое суще­ство неуловимо в своем движении и несводимо ни к одной из своих ха­рактеристик. Чтобы его понять, нужно брать его целиком. И поэты это понимают и дарят нам образы вечные, хотя в то же время и случайные, показывают нам диалектику истории (мир старый, мир новый, революция и реакция) и историю отдельного человеческого существования, которая сама по себе уже заключает в себе все. История отдельного человеческого существования — это малость, которая равна самой себе, будучи сложена из любви, радостей и горестей, и в то же время именно через нее, эту ма­лость, осуществляет себя жизнь, эта странная, эта глубокая, эта таинст­венная вещь, потому что она ведь и вправду таинственна — Жизнь! — та­инственна с самого первого дня существования человека и до самого по­следнего его дня.

Потому по-настоящему в спектакле должны быть представлены все три перспективы, объединенные вместе, объединенные так, чтобы можно было показать зрителю биение сердца человека, движение его руки, и в то же время так, чтобы перед ним блеснула река Истории и встал вопрос о пред­назначении человека, который принужден рождаться, стариться, умирать, несмотря ни на что...

Настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение — три разных напряжения.

*6 февраля*

Сад — это сердцевина всей истории, он — главное действующее лицо, и потому именно он представляет собою самую большую трудность для по­становщика. Не показывать его, просто подразумевать — это ошибка. По­казать, дать почувствовать — другая ошибка. Сад должен быть, и он дол­жен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить (порой я про себя ду­маю — в шутку! — даже о запахе, просто один запах, и все), но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу. Потому что в нем концент­рируется все.

Сад для меня — это первый план. Это через сад мы видим происходя­щее. Сад — это фильтр, прозрачный экран, который, не искажая, пропуска­ет сквозь себя все, что мы видим на сцене. Грубо говоря, это просто про­зрачный занавес, который служит четвертой стеной, видимой и в то же время невидимой. Но это — говоря грубо. Потому что это нечто большее. Первого плана мало, нужно что-то еще, а что — я еще пока не могу понять. Оно ускользает у меня между пальцев. И это еще потому, что передо мной встают технические трудности, связывающие меня по рукам и ногам.

*11 февраля*

Третий акт. Бильярд. Образ бильярда для меня здесь центральный. Щелканье шаров, сталкивающихся, отталкивающихся, попадающих в лузу: они падают на пол, их подымают, снова вводят в игру. Бильярд для меня такой же обобщающий образ, как шкаф-мама в первом и четвертом актах. Он олицетворяет собою случай, азарт, не вообще азарт, а сосредоточенный на чем-то одном, борьбу, стычку, обмен, а в плане реалистическо-натурали- стическом — это любимая игра, как бы страсть и погибель Гаева и его се­мейства. Семейство всегда играло — и продолжает играть — с реальностью жизни: оно надеется на случай, на везение, на счастливый удар и на свою опытность habitue[[33]](#footnote-34). Гаев не случайно мастерски играет на бильярде. Биль­ярд здесь выбран как символ вместо любой другой игры — слишком обыч­ных карт, или скачек, или рулетки. Что может быть фантастичнее: разо­риться на бильярде, на этой игре-символе! В этом символически-реалисти­ческом замысле могли бы фигурировать и карты, но им не хватает одной ве­щи, которая есть в бильярде: они не звучат. Звучать тут могла бы только речь игроков, а сами по себе карты беззвучны, и ловкость, которой они тре­буют, тоже беззвучна. Бильярд же звучит сам по себе. А когда все молчат, то даже еще и лучше. Слышно, как шары сталкиваются, отталкиваются, за­девают друг друга, скучиваются. Тут сама собою возникает не видимая, но слышимая символика. Видим мы только игрока, который нацеливает кий и наносит удар. Но расположение шаров — это результат не только его ловкости. Это еще и случайность, зависящая от того, в какой именно ком­бинации предстанут они партнеру.

Лучшего символа, чем бильярд, Чехов не мог выбрать для «Вишневого сада», хотя в тексте он проходит контрапунктом.

И здесь-то и возникает первая проблема. Третий акт — это акт, кото­рый живет минутой, праздником, игрой, случайностью, в то время как где- то там, вдали, происходит нечто совсем другое.

Тут есть все элементы праздника и игры: бильярд — где бы он ни сто­ял, бал, оркестр, пробежки в кадрили по сцене, фокусы Шарлотты — появ­ляющиеся и исчезающие карты, представление, переодевание: актер-актри- са-клоун (Шарлотта в мужском платье). В общем, тут есть все. Драма аук­циона и потери имения, перемена владельца, переход собственности в дру­гие руки происходит в этой атмосфере праздника, музыки, игры: шума, крика, аплодисментов, танцев. И это та правда, которая случайна, вероят­на и вечна. Так можно ли ее центром, ее фокусом сделать бильярд? Не зна­чит ли это сузить до символа реальность всего происходящего?

Это ведь все равно, как если бы центром всего сделать вдруг еврейский оркестр! Или заставить всех все время танцевать. Или там еще что-нибудь. И все-таки раз в этой «гостиной, отделенной аркой от залы», должен быть волей-неволей какой-то центр и опорные точки для игры, не говоря уже — для ситуации, то мы вправе выбрать это решение; за сценой все звуковые моменты (музыка, бильярд, танцы, голоса, тосты), на сцене только дейст­вие, причем самое важное.

Но вот на сцену проникают элементы игры: карты, представление, пе­реодевание. Где все это происходит? И главное — в чем пластически выра­жен символически-реалистический смысл этой гостиной?

Это может быть то, на чем сидят: диван и стулья или кресла и стулья. Это то, на что обычно так хорошо опирается действие, через что можно вы­разить смысл происходящего: дать ощущение близящегося краха, дать по­чувствовать «метафизику» пустого стула и т. д. Стул или кресло на сцене — когда это один стул или одно кресло — необычайно мощное средство очуж- дения. Стул никогда не означает просто «место, чтобы сидеть». А несколь­ко пустых стульев — это тревога, неуверенность, тайна: кто на них будет сидеть? И сядет ли на них кто-нибудь? Чего ждут эти кресла? Кого? Пус­тые, они могут означать одиночество, занятые — это беседа, собрание, об­щество, в общем — люди. Люди, которые на стульях могут делать все: на стульях можно любить, и умирать на них можно тоже.

Но, возвращаясь к бильярду: его можно было бы расположить в центре, а стулья и кресла по периметру. И вовсе не обязательно на нем все время играть. Игра возникнет тогда, когда понадобится. Но зато сам бильярд мог бы стать маленькой сценой, на которой дает свое представление Шарлотта, или тем местом, к которому все время будет возвращаться Лопахин во вре­мя своей речи: для Лопахина он может стать троном, вершиной, на кото­рую он будет карабкаться пьяный, а вскарабкавшись, скажет свою речь и потом, сникнув, сойдет. На бильярде можно даже спать, если нужно. А Лопахин мог бы оторвать от стола клок зеленого сукна, а уже потом про­изнести свою реплику: «За все могу заплатить!» А Гаев может играть на нем один... В то время как за сценой звучит невидимый оркестр, создающий ат­мосферу праздника, который все время прерывается. И ритуальные формы всех прочих игр только подчеркивают контрапункт — то решающее собы­тие, которое вот-вот совершится. Здесь — странный, ни на что не похожий праздник, то он есть, то его нет, то он возобновляется, то прерывается: представление Шарлотты, игра на бильярде. Там — жестокая, хотя и бес­кровная игра аукциона, игра страстная, азартная, игра, типичная для капи­тализма.

И в самом деле, то, о чем с волнением комментатора-хроникера расска­жет Лопахин, разве это не своеобразный ритуал? Как спортивная встреча или матч! На какой-то момент в матче выигрывает Лопахин, новый класс, который, пусть ненадолго, займет свое место в Истории. В его лице но­вые, более справедливые и более сильные люди в процессе непрекращаю­щегося обновления жизни входят в контакт с другим ритуалом — уста­лым, обессиленным ритуалом несостоявшегося праздника, праздника, ко­торый едва дышит. Слова Лопахина «Музыка, играй отчетливо!» — это такая же историческая конкретность, как слезы Раневской, безутешно оп­лакивающей и свою потерянную жизнь, и свой потерянный дом, и свое детство, которое вот с этой минуты потеряно уже навсегда, безвозвратно: убито.

*10 марта*

Время. Проблема времени. В этом водевиле-трагедии-комедии-фарсе- драме, в этой совокупности всего, что кажется мне все более грандиозным, все более совершенным, все более насыщенным смыслом при всей своей ви­димой простоте и, я бы даже сказал, невинности. Я слушаю Моцарта, квин­тет К 516, и думаю о простоте Моцарта — такой правдивой и такой глубо­кой. Концепция времени — тут главная...

Сегодня я — по-моему, впервые — обратил внимание на один очевид­ный факт, над которым раньше не задумывался: Любы не было здесь пять лет. Перед ее возвращением Лопахин говорит: «...не знаю, какая она теперь стала». И потом: «Узнает ли она меня?»

А потом Яша не узнал Дуняшу. А потом Трофимова не узнала Люба. И вообще в течение всего первого акта герои только и делают, что огляды­ваются вокруг и говорят, что комнаты и сад все те же, а люди за это время ужасно переменились. Даже фирс. Он так постарел. Люба говорит: «Я так рада, что ты еще жив».

То есть первое — это то, что вещи не меняются, остаются такими же, как и были, и сад, и стены, и комнаты, и мебель. Мне вспомнилась сейчас потрясающая сцена, которой начал Комиссо «Умирающую молодость»23, — это женщина, которая посреди солнечного света, синего неба и снега в пер­вый раз ощущает, что все это останется, а она — нет, она состарится и ум­рет: торжество вечной и неизменной природы, в то время как люди прохо­дят бесследно!

И потом: люди проходят быстро. Достаточно пяти лет, чтобы они из­менились. В этом смысле пять лет за границей — это целая жизнь: за гра­ницей годы тянутся дольше субъективно и объективно. Пять лет — это не просто пять лет, пять лет — это время, которое проходит и нас меняет. От­сюда наша растерянность — что-то слишком переменилось, а что-то оста­лось точно таким, как было. Этот акт — он такой напряженный, он так про­низан тревогой: это шаг назад, в прошлое, в то время как все уже ушли в настоящее и видят себя в будущем... Это возвращение к детству в пре­дутренней дреме, когда такая усталость и в душе и в теле, и отказывают нервы, издерганные слишком бурной жизнью... Это действительно фанта­стично. «Вы подумайте!» — как говорит Пищик, фантастично, как наше существование на земле, так же фантастично, как появиться на ней, а по­том исчезнуть.

Люба всем говорит, что они постарели. Но она никогда не говорит это­го о себе. Люба не сознает, что «ее» время идет тоже. И это правильно. Лю­ба — это душа, которая не меняется, которая всегда остается прежней, ко­торую ничто не способно затронуть. Но даже если сама она вся умещается в первой шкатулке, то все равно увидеть, как идет время других, ей не трудно. Трудно увидеть только свое собственное. Другие ведь совсем не то, что мы! Они кажутся нам слишком старыми или слишком молодыми, а свое собственное время мы не чувствуем. Может быть, мы и не должны чувствовать, потому что это было бы нам не по силам. Слишком мучителен этот неостановимый бег сквозь время, эта невозможность «ухватить» тече­ние жизни. Что касается Любы, то она больше, чем все, не хочет о нем да­же думать — о времени. Она вообще не ставит перед собой этой проблемы. Мне кажется, что даже физически Люба принадлежит к тому невероятно­му типу женщин, которые, распахнув глаза, застыли над бездной времени и не меняются, как не меняются фарфоровые куклы, у которых с годами разве что чуть-чуть облезет лак. Люба — не душа, она женщина и, как жен­щина, видит только других. Себя она сознает только в этом своем бегстве в прошлое. Это тоска по потерянному детству и потерянной невинности, которая так по-человечески правдива, это в то же время символ наших тай­ных устремлений назад, в прошлое, где в самом начале осталось то теплое материнское лоно, которое нас когда-то в себе хранило и по которому мы, покуда живы, будем всегда чувствовать глубокую тоску.

*16 марта*

Второй акт «Сада» происходит на воздухе. Это единственный акт под открытым небом. Это как бы интермеццо, кантата для нескольких голосов внутри четырехактного массива пьесы. В других актах что-то случается, больше того — чего только в них не случается. Во втором — действие как будто застывает, не в силах преодолеть неподвижность персонажей, кото­рые просто сидят после прогулки, просто ждут заката, просто смотрят во­круг и говорят, болтают.

А жизнь меж тем идет — как лодки на воде у Монтале. Ведь даже если физически персонажи неподвижны, действие внутри их продолжается. И не важно, что развитие фабулы как бы приостановилось, застыло, остол­бенело, замкнулось на самом себе в лирическом созерцании, которому до­статочно немногих, едва варьируемых жестов. (Так, например, когда чело­век курит, он повторяет привычные жесты курильщиков, но у каждого из курящих этот жест выглядит по-своему: у каждого свой ритм, своя доля собранности или небрежности, одни наслаждаются затяжкой больше, дру­гие меньше, одни совершенно равнодушны, другие — нет. Но при этом жест — самый жест курильщика — один и тот же и для всех одинаков.)

Здесь, в этом акте, картина природы будет представлена игровой пло­щадкой, наклоненной к зрителям так, что огромный — серый — сияющий ковер-сад, приподнятый рулоном над диваном в детской, будучи раска­тан, станет небом, фоном. А за этим ковром-небом-садом проступят доми­ки города и где-то на линии горизонта пробежит игрушечный поезд. А потом этот же поезд пройдет на первом плане перед глазами героев, ко­торые будут смотреть на него и слушать, как он свистит, и в этом будет ирреальная реальность подлинной жизни, и детской игры, и игры теат­ральной.

Этим движением и будет одушевлен второй акт. И не будет в нем ни­какой символики, предписанной Чеховым: ни разрушенной часовни, ни могильных плит, всех этих символов погибающего мира, умерших ве­щей, ставших сомнительными истин, похороненного прошлого, рождающе­гося будущего (большой город, телеграфные столбы), индустриальной ци­вилизации, которая все наступает и наступает.

Мне всегда казалось, что вся эта символика — сомнительного вкуса, сви­детельствующая об опасном тяготении к символизму, которого Чехов обычно умело избегал. Благодаря чувству меры и чувству поэзии.

Это здесь, во втором акте, в первый раз слышен знаменитый «звук лоп­нувшей струны, замирающий, печальный» — задача, над которой попусту бились режиссеры всего мира. Мне не кажется, что демистифицирующее решение, которое предложили некоторые из нынешних режиссеров (еле слышный звук гонга, просто чтобы переменить атмосферу), является пра­вильным. Лучше уж тогда идти до конца и вообще ничего не давать. Поче­му бы, собственно, и нет? Почему не сделать так, чтобы этот звук-символ слышали в вечерних сумерках только чеховские персонажи: они слышат, а мы, смотрящие на них зрители, нет. Я знаю, что это упрощение задачи, как бы обход ее (так, во всяком случае, может казаться), но ведь это вполне резонно — сделать так, чтобы звук не был слышен. Он так и должен остать­ся — неопределенным, предстать только в описании слышавших его акте- ров-персонажей. И это не так уж просто сделать.

Может быть, вот так: проходящий поезд внезапно останавливается — может быть, сходит с рельсов, — и колеса этой игрушки-монстра вдруг на­чинают яростно скрежетать, впустую крутясь в воздухе, пока не кончится завод. Потом кто-то встанет, поставит игрушку на место, заведет пружину, и крохотный поезд, покачиваясь, снова пустится в путь и исчезнет в кули­се, чтобы через некоторое время появиться на заднем плане, как раньше. Каждый актер-персонаж вздрогнет, все начнут озираться и прислушивать­ся — кто туда, кто сюда. Кто-нибудь подойдет к рампе, а может быть, даже спустится со сцены и будет искать источник звука в зрительном зале, во­прошая зрителей взглядом или едва заметным жестом. Но никто так и не сможет понять, откуда этот звук.

Этот звук — вздрог истории, а персонажи дают ему самые банальные объ­яснения. Только Люба говорит: «Неприятно почему-то». Вздрог истории не­возможно выразить в символе, невозможно объективировать в звуке. Даже таким гениям, как Станиславский и Немирович-Данченко, это не по силам.

И покуда меня не разубедят, я буду думать, что знаменитый звук лоп­нувшей струны — это так, самообман литератора, попытка набором слов выразить звучание, придать ему видимость объективно существующего сценического явления.

И эта видимость, несомненно, есть. Так, скажем, звук появляется как бы специально для того, чтобы дать ритмический толчок концу последнего акта. Но именно там он и демистифицирует себя как видимость — то есть как простую уловку. Я думаю, все согласны с тем, что звук, услышанный во втором акте, будучи повторен в последнем, рядом с неподвижным в своей реальной-кажущейся смерти фирсом, не только не нужен, но даже изли­шен. Тем более что, кроме него, тут есть еще и стук топоров по стволам ви­шен. Потому я и думаю, что не буду воспроизводить этот звук с помощью звука, а дам звук беззвучный, который заглушат удары топора или выст­рел. И это будет то, что надо.

*21 марта*

Сад вырос в образ. Этот сад, который есть и которого в то же время нет, сад, который должен быть на переднем плане и который в январе был для меня еще только смутным ощущением, становится чем-то определен­ным. Лучано предложил «что-нибудь наверху», что-то, что как бы накры­вало зрителя сверху. Над этой идеей, еще не воплотившейся в образ, мы долго думали и решили, что сад надо дать как купол. Легкий купол из ткани — но не из кисеи! — трепещущий, просвечивающий, накрывающий зал сверху своим светом, цветом и трепетом и продолжающийся над сце­ной как идеальный потолок, в который переходит невидимый потолок комнаты. Образ еще не очень ясен, и только тогда, когда он будет реали­зован, можно будет судить о его ассоциативной, пластической, поэтичес­кой ценности.

Я думаю, что этот образ не символический, так как речь идет о чем-то вполне реальном: этот свет-атмосфера, меняющийся от акта к акту, этот трепет сценического неба и его транспонирование в сферу звучания — ше­лест тончайших бумажных листов и еще что-нибудь (пока еще не ясно что) — все это передаст атмосферу чеховского сада лучше любого другого сце­нического решения или отсутствия всякого решения, продиктованного ложным представлением о сдержанности и простоте.

Но белизна сценического пространства была определена не только той, что в пьесе, но и той, о которой писал Чехов в письме из Ялты от 5 октяб­ря24. В этом письме — потрясающе концентрированное ощущение времени. Чехов говорит в нем о летней белизне — о белом, совсем белом саде и о жен­щинах в белом. И тут же добавляет: «За окном идет снег». Невероятен, фан­тастичен этот образ лета-зимы, объединенных общей белизной. Эта вечная белизна сада — белизна белого весеннего цвета и белого зимнего снега. И потому мне кажется, что весь «Вишневый сад» родился у Чехова как ос­лепляющая вспышка белизны — белизны, которая вне времен года.

*Социальная структура «Сада»*

С точки зрения социологической, нет ли в спектре персонажей «Сада» каких-нибудь упущений? Этот вопрос приходит в голову, когда взглянешь на пьесу в измерении «второй шкатулки».

И тогда становится ясным, что тут представлены не все символические элементы истории, не все ее типические случаи.

Это чрезвычайно распространенная ошибка — думать, будто типичес­кое — это прежде всего позитивное или по крайней мере позитивное хотя бы частично. Такая же ошибка, как думать, что типическое — это что-то аб­солютное, какая-то абсолютная тотальность, оторванная от реальности об­щественной жизни. Напротив, типическое — это относительные возможно­сти, заключенные в реальности такой, как она есть. Я бы сказал, что типи­ческое — это та максимальная возможность типического, которую допуска­ют исторический контекст и требования художественной необходимости.

Ведь в реальной истории не может быть лица, которое воплотило бы в себе все противоречия своего исторического момента. Реальность исто­рии образуют все, кто живет в этой истории в какой-то ее отдельно взятый момент, и, следовательно, типическая реальность — это сумма множества реальностей, тоже типических, но типических лишь до какой-то степени и очень различных между собою. Типическое — это масса. Вот массы — ти­пичны. Отдельные люди могут быть типичными лишь относительно.

Во-вторых, в типическом есть свои, свойственные ему типические про­тиворечия.

В-третьих, на то есть еще воля и внутренняя убежденность писателя, за­ставляющие его выбрать именно эту, а не другую историю, сюжет, фабулу.

И то, что в своем мире и в своей истории Чехов выбрал для «Сада», — это один из самых высоких образцов типического-реального, какое только возможно. Но в то же время все это и исключение из правила. Ведь разве не было в ту пору, когда он писал свой «Сад», более или менее сознательного пролетариата? Разве не было революционеров более твердых и убежден­ных, чем его вечный студент? Разве не было реакционеров более тупых и жестоких, чем его Гаев и его Люба? Конечно же, они были.

Но все равно в рамках той части мира, о которой рассказывает Чехов, типизация безупречна.

Как идеальный пункт столкновения Чехов выбирает земельную собст­венность.

Выбрать земельную, помещичью, собственность — это значит быть точ­ным лишь до какой-то степени, уклончивым и в то же время высокотипич­ным, потому что в тот исторический момент и в той стране проблема собст­венности, неразрывно связанная с проблемой земли, и была самой главной. Это и было то поле, на котором сталкивались противоборствующие силы России. Если бы земельная проблема не была для России главной, Россия не была бы такой, какой она была. Так же как не была бы она Россией без про­блемы коммуникаций, рождаемых плоской и бесконечной чеховской степью.

Чехов хорошо знал эту часть реальности и пришел к ней, я бы сказал, ав­томатически. Он говорил: «Каждый пишет, как может и о том, что знает».

Вот в этом-то знании и заключается главная разница между реалистами и натуралистами. Теория Лукача о разнице между рассказывающим и опи­сывающим и сейчас еще продолжает оставаться состоятельной25. Тот, кто знает, — тот рассказывает, тот, кто не знает или знает только с внешней стороны, — тот описывает. И Чехов — всегда рассказывает.

Итак, значит, имение, а в имении дом и сад. И рассказ об этом доме и об этом саде, о тех, кто там живет, о тех, кто там бывает. Сад становится мес­том встречи для определенной части общества, местом, где эти люди осу­ществляют свой выбор.

Все другие слои общества тут как бы отрезаны. Но тот, кто остался, чрезвычайно важен, он обладает всеми признаками типического.

И вот тут-то и надо быть чрезвычайно осторожным. Тут нужно найти в себе мужество понять, что дальше этого слоя Чехов пойти не мог и не хо­тел. Потому что «знал» он только до этого места. Чехов не мог знать о бу­дущем больше, чем знал о нем вечный студент, и не мог разглядеть в про­шлом больше, чем видел в нем старый фирс, этот бывший крепостной. Между двумя этими полюсами в поразительно точной перспективе и раз­мещены все другие мужчины и женщины. А между ними — провалы, кото­рые другие пьесы Чехова и его рассказы заполняют тоже лишь до какого-то

**Искусство режиссуры**

У/

АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ

*Беседа с Дени Бабле*

Дени Бабле: Хотелось бы, чтобы Вы высказали свое отношение к разным актерским техникам, например, Станиславского, Арто и Брехта. А также я просил бы Вас объяснить, как Вы, исходя из размышлений над этими тех­никами, но и, естественно, опираясь на свой индивидуальный опыт, при­шли к выработке своей собственной техники актера, к определению ее це­лей и средств.

Ежи Гротовский: Думаю, что надо точно разграничить методы и эстети­ку. Например, Брехт поведал множество интересных вещей о возможностях игры, предполагающей сознательный контроль действий со стороны само­го актера, об «эффекте очуждения». Но здесь речь идет не о методе в точ­ном значении этого слова, а скорее о чем-то вроде понятий из области эс­тетики актерского искусства, так как Брехт на самом деле не ставил перед собой вопроса «как это делается». Если он и давал пояснения, то они носи­ли общий характер. Безусловно, Брехт следил за игрой актера в самых мельчайших деталях, но всегда с позиции постановщика, сопутствующего актеру.

Иной случай с Арто. Он, без сомнения, вдохновляет на искания, касаю­щиеся возможностей актерского искусства, но то, что Арто предлагает, сво­дится в конечном счете к вйдениям, к своего рода поэме об актерском при­звании. Причем его высказывания до такой степени поэтичны, что из них невозможно извлечь никаких практихеских выводов. Арто верно заметил — Вам ведь знакомо его эссе «Атлетика чувств» из книги «Театр и его двой­ник», — что существует реальный параллелизм между усилием человека, совершающего физическое действие (подъем тяжелого предмета и т.п.), и его психическими процессами (принятие импульса, ответ на него и т.п.). Арто сделал верное наблюдение, что в теле существует некий центр, управ­ляющий реакциями как атлета, так и актера, стремящегося выразить психи­ческое действие посредством тела. Но если его исходные положения под­вергнуть анализу с точки зрения практики, становится ясно, что ведут они к стереотипу: выработке постоянно очерченного типа движения для выра­жения определенного рода эмоции. Так можно прийти к штампу.

Конечно, когда Арто проводил свои исследования, когда, будучи сам актером, наблюдал собственные реакции и искал пути, в конечном счете да­лекие от достоверного подражания человеческому поведению и в равной мере далекие от холодных конструкций, его телесные реакции не были штампом. Но мы обсуждаем его теорию. В ней можно обнаружить полезные и вдохновляющие моменты; если же, однако, трактовать ее как технику, то можно прийти к штампу. Арто предлагает нам некий исходный пункт, плодотворный для дальнейших исследований; он также предлагает и не­кую эстетику. Когда он склоняет актера к наблюдениям над собственным дыханием, к применению элементов дыхания в игре, он предлагает актеру расширение его возможностей, предлагает вовлекать в действие не только слово, но и то, что словами невыразимо (вдох, выдох и т.п.). Это в высшей степени плодотворное эстетическое предложение, но это не техника.

Не так уж много в конечном счете методов актерского искусства. Наи­более разработанный из них принадлежит Станиславскому. Станиславский поставил существенные вопросы и дал на них собственные ответы. В тече­ние многих лет исследований его метод менялся, но не менялись его после­дователи. В каждый период своей творческой жизни Станиславский имел учеников, и каждый ученик обычно держался постулатов своего, для него единственного, периода. Отсюда все их дискуссии, которые носят поисти­не теологический характер. Сам же Станиславский неустанно эксперимен­тировал и предлагал актеру не рецепты, а средства для обретения им само­го себя, средства, делающие для него возможным — в каждой конкретной ситуации — ответ на вопрос: «Как это делается?» Вот в чем суть дела. Разу­меется, он экспериментировал в границах театра своей страны, своей эпо­хи, театра реализма...

Д. Б. Внутреннего реализма...

Е.Г. Реализма человеческого бытования, как мне кажется... А может быть, скорее натурализма... Шарлю Дюллену также принадлежит немало удачных проектов в области упражнений, импровизаций, этюдов с маска­ми или же этюдов на тему: «человек и растения», «человек и животные» и т.п. Все это очень полезно в подготовительной работе актера, пробужда­ет не только его воображение, но и развитие его естественных реакций, од­нако в целом не складывается в некую технику воспитания актера в собст­венном значении этого слова.

Д. Б. На чем же основывается оригинальность Вашей позиции по срав­нению с этими различными концепциями?

Е.Г. Все созданные системы в области актерского искусства ставят пе­ред собой вопрос: как это сделать? И они правы: метод и заключается именно в том, чтобы осознать пресловутое «как сделать». Я считаю, что раз в жизни этот вопрос надо перед собой поставить. Но когда уже углубляешь­ся в детали, ставить его себе и дальше не следует, ибо в тот момент, когда мы его формулируем, мы уже создаем стереотип, штамп. А посему следует поставить перед собой другой вопрос: как этого не делать? чего не следует делать?

Наиболее внятными в таких случаях оказываются технические приме­ры. Возьмем, к примеру, дыхание. Если мы ставим вопрос, «как делать», мы имеем в виду тип некоего наилучшего, наиболее правильного дыхания, по- видимому, брюшного: ведь в жизни мы неоднократно наблюдали, что де­тям, животным, людям, наиболее близким к природе, присуще дыхание с брюшной, диафрагмальной доминантой. Но тут возникает второй во­прос: какой вид брюшного дыхания считать наилучшим? В поисках наи­лучшего мы могли бы совершить выбор какого-нибудь одного типа вдоха, одного типа выдоха, одной позиции участвующего в дыхании позвоночни­ка. А это как раз и есть непростительная ошибка, так как не существует со­вершенного типа дыхания, обязательного для всех людей во всех психиче­ских состояниях и позициях тела. Дыхание — физиологическая реакция, связанная с особенностями натуры, особенностями природных свойств личности; оно зависит от ситуации, от рода и типа предпринимаемых уси­лий, от тех действий, которые совершаются телом. Большинство людей, когда они дышат свободно, естественным образом пользуются брюшным дыханием, однако число видов брюшного дыхания не ограничено, а кроме того, существуют и исключения. Я, например, встречал актрис с настолько удлиненной грудной клеткой, что в сценическом действии они не могли естественным образом использовать брюшное дыхание. Надо было поэто­му искать для них другой тип дыхания — дыхание, направляемое через по­звоночник. Если актер силится искусственным образом изобрести некую наилучшую и объективную модель брюшного дыхания, он блокирует свой естественный дыхательный процесс даже тогда, когда его природное дыха­ние относится к диафрагмальному типу.

Когда я начинаю работу с актером, первые вопросы, которые я себе за­даю, звучат так: а может быть, у этого человека нет никаких трудностей с дыханием, и дышит он правильно, и в момент речи или пения ему впол­не хватает воздуха, зачем же создавать лишние трудности, зачем навязы­вать ему другой способ дыхания? В этом нет необходимости, это ни к че­му. Но, может быть, он все-таки испытывает какие-то трудности на самом деле? Какие? Отчего? физические ли здесь причины? Или психические? А если это психические проблемы, то какие?

Допустим, актер «зажимается». Почему? Каждый из нас порой «зажима­ется». Расслабиться полностью невозможно, хотя этому и учат во множест­ве театральных школ. Невозможно и не следует, потому что, если вы рас­слабитесь полностью, вы превратитесь в выжатую тряпку. Жить — не зна­чит, разумеется, быть напряженным, но и не значит тем более быть рас­слабленным, — это процесс. Если, однако, актер находится постоянно в со­стоянии чрезмерного напряжения, надо искать причины, почти всегда пси­хической природы, которые блокируют в нем естественный процесс дыха­ния. Следует определить врожденный тип дыхания актера и, наблюдая его, давать упражнения, которые требовали бы от него полной психофизичес­кой мобилизованности. Его надо наблюдать в тот момент, когда он кон­фликтует с другими: с партнерами или вообще с окружающими; когда он совершает различные действия по отношению к ним, кокетничает с ними; наблюдать и в такие минуты, когда что-то подвергается автоматическим изменениям. Зная врожденный тип дыхания актера, мы можем точнее оп­ределить причины, которые препятствуют его естественным реакциям, а упражнения в конечном своем итоге преследуют цель устранения этих препятствий. Вот основное различие между нашей техникой и другими ме­тодами: наша техника является не позитивной, а негативной.

Мы не ищем ни рецептов, ни стереотипов — всего того, что составляет арсенал и трофеи рутинеров; не стараемся ответить на вопросы: что надле­жит делать, чтобы показать гнев? как надо расхаживать по сцене? как иг­рать Шекспира? (а ведь в конце концов к этому сводится весь набор вопро­сов, которые обычно ставятся). Но надо спросить актера: «Каковы препят­ствия, блокирующие тебя на твоем пути, блокирующие в тебе тот акт само­выявления, который должен включить все твои резервы, от самых что ни на есть инстинктивных до наиболее осознанных?» Надо установить, что же его блокирует в отношении дыхания, движения, а также — что самое важ­ное — способности контактировать с людьми. Каковы эти препятствия? Как их устранить? Я очень хочу отнять у актера, украсть у него то, что его тяготит; пусть в нем останется то, что есть в нем творческого, пусть про­изойдет избавление. Если же не останется в нем ничего, то единственно по­тому, что он не творец.

Одна из самых больших опасностей, ограничивающих актера, — отсут­ствие дисциплины, хаос. Конечно, можно выразить себя и в формах анар­хии. Но в таком случае как раз и говорят, что «сказать, видимо, нечего». Ду­маю, однако, что спонтанность и дисциплина составляют две стороны од­ного и того же творческого процесса. Думаю, что у актера не может быть истинного творческого процесса как без дисциплины, так и в равной мере без спонтанности. Мейерхольд сделал осью своей работы дисциплину, раз­работку и тренировку внешних форм; Станиславский же — спонтанность каждодневной, обыденной жизни. По сути же это два взаимодополняющих аспекта творческого процесса.

Д. Б. Следовательно, формирование актера на практике должно быть приспособлено к каждому отдельному случаю?

Е.Г. Именно так, не может быть и речи ни о каких рецептах.

Д. Б. А значит, не существует обучения актера вообще, а есть обучение каждого актера в отдельности. Как же Вы поступаете в своей практике? Вы за ними наблюдаете? Расспрашиваете их? А что следует потом?

Е.Г. Есть тренирующие упражнения. А вот разговариваем мы очень ма­ло; во время тренинга от каждого актера требуется одно — искать собствен­ные варианты упражнений, исследовать границы своих возможностей и стараться их преодолеть. Когда актер технически уже овладел упражне­ниями и по-своему расширил круг их применения, он стремится к их «обак- териванию», то есть к «игре» ими, к ассоциациям, к вариантам неожидан­ным, необычайным.

Д.Б. Тренинг проводится коллективно?

Е.Г. Исходный пункт тренинга для всех один и тот же, но... Возьмем пример физических упражнений: элементы упражнений одни и те же для всех, однако каждый должен в себе нащупать, изучить и преодолеть свои точки сопротивления. Даже сторонний наблюдатель легко замечает инди­видуальную разницу в упражнениях, основанных, однако, на тщательно и точно освоенных общеобязательных элементах. Когда уже не существует препятствий на элементарном уровне, главной задачей для актера стано­вится достижение «чувства безопасности» в тот момент, когда он находит­ся в процессе творческого поиска «чернового» варианта. Работа актера все­гда находится под угрозой: ведь он постоянно контролируем, за ним на­блюдают. Нужно создать такую систему работы, чтобы актер чувствовал: ничто из того, что он сделает, не станет объектом насмешек, даже если и не будет принято. Повторяю: это необходимо тогда, когда работа происходит уже на высоком уровне, когда сам факт самораскрытия актера не имеет уже ничего общего ни с бегством от технических трудностей, ни с нарциссиз­мом, ни с упоением собственными переживаниями.

Д. Б. Таким образом, должно существовать абсолютное доверие между актерами, между ними и Вами?

Е.Г. Не совсем так. Все основывается не на том, что актер должен делать, что ему предложит режиссер, а на том, что он должен знать: он может делать все, что хочет, но быть при этом человеком полностью ответственным, то есть серьезным и точным. Он должен знать и то, что, если даже в итоге его предложения не будут приняты, против него это использовано не будет.

Д.Б. Он будет судим, но не приговорен... Говоря об актерах в спектак­ле, Вы охотно прибегаете к термину «партитура», а не «роль» — по-видимо­му, этот нюанс очень существен для Вашей работы. Не могли бы Вы точно определить, что Вы понимаете под «партитурой» актера?

Е.Г. Что такое роль? В своем конечном виде — почти всегда текст пер­сонажа, тот самый распечатанный на машинке текст, что вручается актеру. А также определенная концепция персонажа, содержащая в себе вдобавок некий стереотип: Гамлет — безвольный интеллектуал или же, напротив, ре­волюционер, рвущийся все изменить вокруг себя. Актер получает свой текст, и в результате должна произойти встреча. Неверно было бы сказать, что роль является поводом для актера или что актер — повод для роли. Это скорее вызов, брошенный ему. Я бы сказал, что здесь происходит «засасы­вание» актера в некое деяние, которое надлежит совершить, серьезное при­глашение к испытанию.

Отвечая на него, примеряясь к роли, изучая возникшую возможность, пробуя, как бы понять ее организмом, всей своей целостностью, пытаясь со­вершить то человеческое деяние, которое от нас требует роль, актер дохо­дит до экстериоризации, состояния, когда он должен, по существу, под­нять неподъемное, превзойти самого себя. Если ограничиться объяснением роли, актер будет знать, что в одном ее месте он должен сесть, а в другом вскрикнуть; в начале репетиций нужные ассоциации будут возникать нор­мально, но после двадцатого представления не останется ничего, кроме со­вершенно механической игры.

Чтобы так не случилось, актер, как и музыкант, должен обладать своей партитурой. Партитура музыканта — ноты. Театр — это встреча. Партиту­ра актера — элементы межчеловеческих отношений: импульсы и реакции — дисциплинированные, точные. Во встречах между людьми всегда содер­жится необходимость воспринимать и реагировать, то есть импульсы от других и импульсы к другим. Процесс повторяется, но всегда hie et nunc, значит, он никогда не может быть в точности тем же самым, хотя все дета­ли партитуры сохраняются.

Д. Б. Партитура спектакля постепенно фиксируется в Вашей совмест­ной работе, в сотрудничестве с актерами?

Е.Г. Да, это своего рода сотрудничество.

Д.Б. Итак, актер свободен. Как он приходит (одна из важных проблем, поставленных Станиславским) к достижению в каждом своем выступлении творческого состояния, позволяющего ему сыграть партитуру, состояния, без которого она станет слишком жесткой, без которого воцарится чисто механическая дисциплина? Как сохранить одновременно обязательное присутствие партитуры и необходимую свободу актера?

Е.Г. Очень трудно ответить в нескольких словах, но если позволите, то ценой некоторых упрощений я отвечу. Если актер в процессе репетиций освоил партитуру как нечто естественное, органичное («брать — давать» = игра его импульсов), если перед выступлением он готов к совершению ак­та самовыявления, к служению (но не самому себе), тогда каждый спектакль достигнет своей полноты.

Д.Б. Брать — давать... Это касается и зрителя тоже?

Е.Г. Во время игры думать о зрителе не следует. Конечно, это деликат­ный вопрос. Первый этап: актер строит свою роль; второй этап: партитура. Именно в этот момент он ищет и своего рода чистоту (исключает все чрез­мерное), и одновременно знаки, необходимые для актерского высказыва­ния. Поэтому он думает: «Понятно ли то, что я делаю?» А ведь сам вопрос предполагает присутствие зрителя. Я являюсь этим зрителем, руководя ра­ботой, и я говорю актеру: «не понимаю» или «понимаю», «мне кажется, что не понимаю» или «понимаю, но не верю»... Есть вопрос, который охотно ставят психологи: в чем твоя религия? Не твои догматы и не твои философ­ские воззрения, а твой ориентир. Если актер за ориентир примет для себя зрителя, он всегда в какой-то степени будет хуже этого зрителя. Иначе го­воря, он захочет себя продать.

Д. Б. Это уже эксгибиционизм...

Е.Г. Да, что-то вроде проституции, дурного пошиба и тому подобного. Это неизбежно. Юлиуш Остэрва, великий польский актер довоенного теа­тра, назвал такое явление «публикотропностью». Я не считаю, однако, что актер прямо-таки обязан вообще не принимать зрителя во внимание и го­ворить себе: «Да здесь никого нет», потому что тогда он солжет. Словом, ак­тер не должен относиться к публике как ориентиру, но и не должен прене­брегать самим фактом существования зрителей. Как Вы знаете, мы в наших спектаклях по-разному устанавливаем отношения между актерами и зрите­лями: в «фаусте» зрители были гостями, в «Стойком принце» — соглядата­ями. Но самое важное, я думаю, вот что: актер не должен играть для зрите­лей, он должен — сознательно — играть перед лицом зрителя, в присутствии зрителей. Совершать акт истины, предельного самовыявления, но точного и обладающего структурой. Отдавать себя, не щадя себя; выявлять себя, не копаясь в себе (иначе — нарциссизм).

Д.Б. Считаете ли Вы, что актер должен долго готовиться к каждому вы­ступлению, чтобы достичь упомянутого, как его называют некоторые, «со­стояния благодати»?

Е.Г. Актер должен располагать достаточным временем, чтобы отдалить­ся от всех проблем, отрешиться от того рассредоточения, которое несет в себе наша повседневная жизнь. Обязательными у нас являются только полчаса тишины перед спектаклем — и это все; за это время актер может за­няться собой, подготовить себе костюм или же припомнить какие-то сце­ны. Все это совершенно естественные вещи, тут нет ни таинственности, ни мистицизма.

Д. Б. Может ли Ваша техника применяться другими режиссерами, мож­но ли ее приспособить к иным, отличающимся от Ваших, художественным целям?

Е.Г. В моей работе также нужно отделять эстетику от метода. Безуслов­но, вроцдавскому Театру-Лаборатории присуща определенная эстетика, на­ша собственная эстетика, которая не должна копироваться другими, да и ре­зультат такого копирования не был бы ни органичным, ни попросту удач­ным. Но мы являемся также Институтом изучения актерского метода. Бла­годаря выработанной нами технике актер может говорить и петь в сильно расширенном диапазоне и регистре, и это объективный результат нашей ра­боты. Преодоление трудностей с дыханием в процессе сценического пове­дения — это тоже объективная задача. Умение применять разные типы те­лесных и голосовых реакций, что, как правило, для множества актеров нео­бычайно трудно, — тоже объективный результат наших исследований.

Д. Б. Следовательно, в настоящее время в Вашей работе существуют два аспекта: с одной стороны — осознанная эстетика художника-творца, с дру­гой же — исследования в области техники актера. Какой из двух аспектов для Вас главный?

Е.Г. Самое существенное для меня сегодня — постепенное открытие элементов, лежащих в основе актерской профессии, актерского действия. Первоначальное образование я получил как актер, потом как режиссер. В моих первых постановках в театрах Кракова и Познани я отказался от ус­тупок в пользу театрального консерватизма. Постепенно я сделал откры­тие, что воплощение самого себя, самореализация менее плодотворны, чем изучение возможностей воплощения других. И, пожалуй, не в альтруизме тут дело, напротив, это мое жизненное приключение.

Но собственные режиссерские приключения в конце концов становятся легко осуществимыми, встречи же с человеческими существами являются труднейшей задачей, намного более плодотворной и вдохновляющей. Если я сумел завоевать актера, сотрудничая с ним, актера, способного выявить­ся так, как, например, Ришард Чесляк в «Стойком принце», то для меня этот процесс намного плодотворнее, чем самое изобретательное сочинение и комбинирование очередной постановки, и уж тем более, чем мое собст­венное личное творчество. Так постепенно я обратился к паранаучным ис­следованиям в области актерского мастерства. В исходном замысле их не было — они результат перемен, происшедших во мне самом.

1967

ТЕАТР И РИТУАЛ

Тема нашей беседы — «Театр и ритуал» или, если хотите, «В поисках об­ряда в театре» — может показаться слишком научной. На самом деле то, чем я хотел бы поделиться, это скорее история мечтаний, иллюзий и искуше­ний, встретившихся нам на пути поисков мифа в театре, поисков ритуала. Думаю, история эта — очень личная, но думаю также, что из нее можно сде­лать и некоторые выводы объективного характера.

На заре своей деятельности, когда я еще молодым режиссером работал в Кракове, у меня уже сложилось некоторое представление о возможностях театра, некий образ этих возможностей; он сформировался в определенной степени наперекор существующему театру, тому очень культурному, в рас­хожем смысле этого слова, театру, который является продуктом встречи просвещенных людей: одних, занимающихся сложением слов, компоновкой жестов, проектированием декораций, использованием софитов и т.п., и других людей, тоже просвещенных, знающих, что в театр полагается хо­дить, что посещение театра — своего рода моральная или культурная обя­занность современного человека. В результате и те и другие выходят из этих встреч еще более просвещенными, однако ничего существенного меж­ду ними произойти не может. Каждый остается пленником определенного типа театральной условности, определенного типа мышления или идеи. В театр полагается ходить, потому что это принято, там «бывают», там де­лаются спектакли, играются роли, готовятся декорации, но в конечном ито­ге это просто еще один вид механизма, который функционирует сам по се­бе, вроде обязанности чтения докладов. Поэтому я считал, что путем, ве­дущим к живому театру, может стать изначальная театральная спонтан­ность. Мне кажется, что это искушение влечет к себе уже давно многих де­ятелей театра. Но одного искушения недостаточно.

И я решил, что коль скоро именно первобытные обряды вызвали театр к жизни, то, значит, через возвращение к ритуалу — в котором участвуют как бы две стороны: актеры, или корифеи, и зрители, или собственно уча­стники — и можно воссоздать такой церемониал участия: непосредственно­го, живого; своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в на­ше время), реакцию открытую, свободную, естественную.

Конечно, у меня были некоторые исходные замыслы: например, я счи­тал, что нужно актеров и зрителей как бы сталкивать в пространстве лицом к лицу, вызывая обмен взаимной реакцией — в самом ли языке или в языке театра, то есть предлагая зрителям своеобразную со-игру. Но с точки зре­ния пространственных композиций здесь многое еще было нечетко и не­точно, и только в 1960 году, уже после нескольких постановок, когда я встретил архитектора Ежи Гуравского, человека огромного воображения, стремившегося к тому же, к чему и я, мы вместе двинулись на бескомпро­миссное завоевание пространства.

В чем же заключалась наша ведущая идея, довольно абстрактная внача­ле, но с течением времени обраставшая плотью? В том, чтобы для каждого спектакля пространство организовывать по-разному, ликвидировав сцену и зрительный зал, существующие отдельно друг от друга. В том, чтобы иг­ру актера обратить в стимул, втягивающий зрителя в действие. К примеру, такой эпизод: монах в трапезной. Он обращается к зрителям: «Позвольте исповедаться перед вами», и с этой минуты зрителям навязана определен­ная ситуация; монах начинает свою исповедь, а зритель — хочет он того или нет — становится исповедником; так было в поставленном нами «фау- сте» Марло.

Иную ситуацию, возникающую из такого же понимания пространства, мы выстроили в «Кордиане» Словацкого. Весь театральный зал был превра­щен в палату психиатрической больницы, отношение к зрителям было по­добно отношению к пациентам, каждый зритель расценивался как больной. Более того, даже врачи, то есть актеры, считались больными — все и вся оказалось охвачено великой хворью определенной эпохи, определенной ци­вилизации или, скорее, одержимо приверженностью к традиции. Но глав­ным было то, что самый больной герой спектакля, Кордиан, был и в самом деле болен — болен благородством. Тот же, кто руководил всем лечением — полный здравого смысла Доктор, — был, конечно, здоров, но здоров самым ничтожным и низким образом. Может быть, это и парадокс, и противоре­чие, но нам приходится с ним часто сталкиваться в жизни: когда мы стре­мимся непосредственно воплощать великие ценности, мы вступаем на грань помешательства, становимся безумцами, хотя, быть может, и сохра­няем здоровье; но если мы хотим быть совершенно разумными, то оказыва­емся не в состоянии эти ценности воплощать, и тогда, со всем нашим здра­вым рассудком, следуя, казалось бы, верным путем, никоим образом не схо­дя с ума, — здоровы ли мы тогда? Возможно, здоровы... но ведь и корова — здорова. Итак, мне казалось, что если актер, совершая определенные дейст­вия по отношению к зрителю, стимулирует его, вовлекая в совместную иг­ру, провоцируя на определенного рода поступки, движение или жест, на­пев или словесную реплику, то это должно сделать возможным восстанов­ление, реконструкцию первобытной общности обряда.

В конечном счете это было вполне достижимо. Мы создали несколько спектаклей, в которых реакция зрителей была непосредственной: они как бы втягивались в роли, распевая песни, действуя почти по-актерски и заод­но с актерами. Все это, однако, было заранее и хорошо подготовлено и по сути было далеко от того, что сегодня называется хэппенингом: актеры, на­пример, во время репетиции искали разные варианты своего поведения, имея в виду разные варианты поведения зрителя. Зритель, оказавшись ли­цом к лицу со своеобразной агрессией со стороны актера, проявляет, ска­жем, пять или шесть видов реакции, поэтому мы подготавливали заранее несколько вариантов актерского поведения в отношении зрителя — в зави­симости от его возможной реакции. Должен, однако, признаться, что в тот день, когда мы наконец добились соучастия зрителей в спектакле, нас охва­тили сомнения: естественно ли это? Есть ли в этом искомая подлинность?

Конечно, зрители принимали непосредственное участие в действии, но для большинства из них это было участие скорее «мозгового» характера. Реагировали они по-разному: для некоторых это было забавой или чудаче­ством, и они искали иронической реплики, стараясь продемонстрировать присущее им чувство юмора, что, возможно, само по себе было бы вовсе и не так плохо, если бы спектакль не тяготел в финале почти всегда к тра­гическому противоборству сил в главном герое, а это начинало их сковы­вать. Случалась и истерическая реакция: зрители поднимали крик, всхли­пывали и дрожали... Казалось бы, состояние стихийной реакции овладева­ло ими. Состояние это, однако, не было состоянием первобытной, изна­чальной спонтанности. Единственное, о чем оно порой могло свидетельст­вовать, так это о некоем стереотипе, например, о существующем в нашем воображении стереотипе поведения дикаря, каким оно могло быть в обря­де его подготовки к войне или охоте; зрители как бы демонстрировали, ка­кие в таких случаях, по их мнению, надо издавать крики, какие произво­дить движения, какое испытывать возбуждение. Но в этом не было состоя­ния подлинности, скорее была надуманность, все было как бы вычислено, было головной, искусственной реализацией стереотипного представления о поведении дикаря.

Иные зрители пытались сохранить интеллигентность восприятия, стре­мились постичь интеллектуальный смысл произведения, тот смысл, который в театре по-настоящему существует только тогда, когда остается скрытым, невидимым, ибо когда он становится явно видимым, то теряет всякое значе­ние, выхолащивается. Эти зрители искали некий описательный или повест­вовательный ответ, стараясь прочесть его в жесте, в слове, в целой фразе; это было как бы интеллигентно, но не естественно, напоминало поведение ин­теллектуальной и художественной элиты на великосветском рауте, где мно­го виски, чуть-чуть музыки и танцев и где каждый обязан быть умным.

Естественности явно недоставало, хотя со стороны все это производило впечатление толпы, втянутой в движение. Казалось, что в него вовлечены достаточно многочисленные человеческие группы, ведомые актерами; в этом актерском предводительстве были элементы борьбы со зрителем и элементы взаимопонимания; со стороны же зрителей — что-то вроде со­гласия действовать, но и моменты протеста или молчания. Со стороны, по­вторяю, это, вероятно, выглядело и неплохо. Если бы вообще можно было выстроить вокруг нашего зала второй зал, для зрителей, чтобы те могли на­блюдать, что же происходит в спектакле между играющими актерами и иг­рающими зрителями, результат мог получиться интересным. Но в реакци­ях зрителей, когда они действовали как со-актеры, высвобождая в себе не­кую стихийность, многое еще сохранялось от старого театра — старого не в смысле «архаичного», не в смысле старого — «благородной пробы», старо­го — «исконного», «укорененного», а в смысле театра штампа, театра баналь­ной спонтанности. А значит, противоречило структуре спектакля, которая, смею думать, не была банальной и которая, как мне кажется, могла в опре­деленные моменты служить вдохновляющим началом.

И вот, когда я разобрался в создавшемся положении, в нашем коллекти­ве начались бесконечные споры, что, в свою очередь, способствовало изме­нению исходных позиций. Происходило это между «Кордианом» и «Акро­полем» (в первой версии), а позднее — между «Акрополем» и «Доктором фаустом». Что же мы заметили?

А то, что, когда мы хотим дать зрителю шанс эмоционального участия — непосредственного, но эмоционального, то есть возможность отождествить себя с кем-то, кто несет на себе ответственность за разыгрывающуюся тра­гедию — то зрителя следует, вопреки видимости, отдалить от актеров. Зри­тель, отдаленный в пространстве, отодвинутый на дистанцию, поставлен­ный в положение кого-то, кто выступает лишь наблюдателем и даже не принимается во внимание, такой зритель в состоянии действительно эмо­ционально соучаствовать в происходящем, ибо тогда-то он и может обна­ружить в себе древнейшее призвание — призвание зрителя. На чем же ос­новывается это призвание? Вопрос так же правомерен, как и вопрос — в чем призвание актера? Призвание зрителя — быть наблюдателем, более того — быть свидетелем. Свидетель — не тот, кто повсюду сует свой нос, кто стре­мится быть поближе к событиям и рад вмешиваться в чужие дела. Свиде­тель держится в стороне, он не желает вмешиваться, он хочет оставаться в здравом уме и твердой памяти, чтобы, увидев то, что происходит — от начала и до конца, — сохранить в памяти картину событий. Эта картина со­бытий должна остаться в нем самом.

Когда-то я видел документальный фильм о буддийском монахе, совер­шившем самосожжение в Сайгоне. Другие монахи, стоя неподалеку, при­сматривались к происходящему. Некоторые подавали ему необходимые предметы, что-то приготовляли и подправляли, остальные держались в сто­роне, в некотором отдалении, почти в укрытии, пребывая в неподвижнос­ти и созерцая всю эту сцену так, что были слышны шелест огня и само мол­чание... Никто из них не дрогнул. Эти люди действительно соучаствовали. Они соучаствовали в церемониале, который был последним актом человека перед лицом жизни и смерти. А так как это был монах, буддист, то они «со­участвовали» и в религиозном смысле слова. Respicio[[34]](#footnote-35) — в этом латинском слове заключено высокое уважение к сути вещей. Вот назначение настоя­щего свидетеля: не вмешиваться с мелочными целями, с навязчивой демон­страцией своего «я тоже», но быть свидетелем, то есть запомнить, запом­нить любой ценой и — не забыть.

Следовательно, отдалить зрителя — значит дать ему шанс соучастия по примеру тех свидетелей, которые участвовали в деянии монаха. В таком случае распределение пространства в существующем театре несовершенно, поскольку для зрителя в нем всегда есть сцена и зрительный зал, и распре­деление это не подлежит изменению. А коль скоро оно не подлежит изме­нению, зритель оказывается не в состоянии обрести свое изначальное поло­жение свидетеля: архитектура театрального здания определяет его сторон­нее положение.

Если же мы располагаем девственным пространством, тогда сам факт, что зритель либо встроен в спектакль, находясь с актером как бы в состоя­нии взаимопроникновения, либо отдален от актера, — сам этот факт приоб­ретает значительность и облегчает зрителю обретение присущего ему врожденного состояния свидетеля.

А вот следующий вывод: если мы желаем погрузить зрителя в спек­такль, в жестокую, если можно так сказать, партитуру спектакля, если мы хотим дать зрителям ощущение дистанции, «отъединенности» по отноше­нию к актерам и, даже больше того, хотим навязать им это ощущение, то в таком случае их надо с актерами перемешать.

Когда я говорю «жестокую партитуру», я имею в виду не внешние фор­мы жестокости, вроде избиения (если это «ненатуральное» избиение, оно выглядит забавным, «натуральное» же избиение не входит в задачи театра), а ту жестокость, которая заключена единственно в том, чтобы не лгать. Ибо если мы не хотим лгать, если мы стараемся не лгать и если мы не лжем, то мы тут же, немедленно становимся жестокими — это неизбежно.

Смешения актеров со зрителями мы добились в «Акрополе». Если в слу­чае со «Стойким принцем» Кальдерона — Словацкого мы имели дело с не­посредственным эмоциональным соучастием, когда зрители были прямо поставлены в положение свидетелей, то в случае с «Акрополем», где зрите­ли перемешаны с актерами, мы получили иной результат: между теми и другими разверзлась пропасть. Актеры вьются вокруг зрителей, они пе­ресекаются со зрителями в пространстве, но они не замечают зрителей. А если даже и замечают, то это остается без последствий: нет возможности контакта, здесь два разных мира. В «Акрополе» действительно два мира, ибо актеры предстают здесь отребьем — это человеческие останки, люди из Освенцима, мертвецы; зрители же — живые, они пришли в театр после хо­рошего ужина, чтобы принять участие в культурном церемониале. Эмоци­ональное взаимопроникновение здесь невозможно, и, чтобы вырыть эту пропасть между двумя мирами, двумя действительностями, двумя типами человеческих реакций, требуется именно смешение их — вопреки видимой логике. Вывод этот очень существен.

Проводя все эти наблюдения и исследования, мы, разумеется, стара­лись установить, что могло бы послужить «осью» искомого ритуала. Это мог быть миф, а мог быть и архетип (согласно терминологии Юнга), или, если угодно, коллективное воображение, или первобытная мысль, здесь можно прибегнуть к самым различным определениям. Поскольку, напом­ним, мы не стремились к воскрешению религиозного театра, наш опыт был скорее опытом мирского ритуала. Но во всех этих поисках мы избегали од­ного — возможности сотворения оглупляющего церемониала.

В истории нашего коллектива были представления гротескные, не ли­шенные своеобразного юмора, но мы не играли спектаклей, вызывающих дешевую эйфорию, спектаклей, в которых каждый мог бы участвовать лишь своими наиболее примитивными, низменными инстинктами — не скажу «дикими», ибо это скорее понятие лестное, а хотелось бы сказать — инстинктами мелкими, то есть «постыдными», «конфузными» гранями со­участия. В конце концов, и по сей день существуют такие разновидности оглупляющего церемониала: что-то от этого есть в корриде, что-то — в бок­серских матчах, наконец, что-то — в самом банальном, заурядном театре. Там можно достигнуть непосредственного участия благодаря своеобразно­му упрощению, и упрощение это фиксируется на столь низкой ступени, что мы уже имеем дело не со зрителем, а, что называется, с «публикой», то есть с толпой. Законы, управляющие поведением толпы, вовсе не опре­деляются поведением самых умных индивидов в этой толпе — как раз на­оборот, этому учит нас психология. Следовательно, обращаясь к инстинк­там ничтожного формата, можно в любом спектакле добиться непосредст­венного участия зрителей. Однако все это уже было, и делать этого не сто­ит. Думалось: если мы хотим избежать религиозного ритуала и создать ри­туал мирской, то, пожалуй, нужно выйти на очную ставку с опытом минув­ших поколений, иначе говоря, с мифом.

Итак, в этот начальный период мы в каждом случае искали архетипиче- ский образ (если уж пользоваться этой терминологией) в значении мифиче­ского образа вещей, или, точнее, их мифической формулы. К примеру, при­несение в жертву личности ради других людей, как в «Кордиане» Словац­кого, или крестный путь Христа (миф Голгофы), наложенный на эпизод Ве­ликой Импровизации, как мы делали в «Дзядах» Мицкевича. Но у нас бы­ло не религиозное отношение к этим явлениям, а своего рода зачарован- ность мифом и вместе с тем — противопоставление себя ему, антиномия. Так мы стали прибегать к своего рода диалектике, которую один из поль­ских критиков, Тадеуш Кудлинский, назвал «диалектикой апофеоза и ос­меяния». Например, подлинное самопожертвование Кордиана и одновре­менно его безумие; он приносит настоящую жертву, он проливает свою кровь ради других, но проливает ее согласно предписаниям дедовской ме­дицины: Доктор просто «пускает» ему кровь. Была в этом солидарность с Кордианом и грустная насмешка над неудачливостью борца-одиночки в любом деле; было обращение к корням и истокам, которые нас формиру­ют, и — противоборство с ними.

Какие выводы можно было сделать на этой стадии поисков? Я имею в виду в данном случае не пространственные решения и не проблему со­участия зрителей, я говорю о структуре театрального произведения. Ре­зультат был следующим: спектакли, как правило, были ироничными, одна­ко и в этой иронии, которая почти всегда имела свою трагическую сторо­ну, зрители, так же, как и мы сами, солидаризировались с главным героем. Возникала, следовательно, особая ирония, по типу своему близкая анализу, расчленению, уроку анатомии. Вместе с тем в наших мыслях таилось: да, тут есть подлинность, есть некая живая полнокровная стихийность, она нас затрагивает, может быть, даже стимулирует, мы хотим «вызволиться», «вы­свободиться», и все же...

Эта позиция сама по себе внутренне достаточно противоречива. Но позже при ближайшем рассмотрении мы установили, что диалектика функционирует здесь вовсе не с той точностью, которой мы от нее ожида­ли. Зрители на каждом спектакле проявляли совершенно разное отноше­ние: мы думали, что возникнет диалектика насмешки и апофеоза, а в ре­зультате часть зрителей воспринимала спектакль в целом как насмешку, а часть — в целом как апофеоз. В результате диалектика не выявляла себя полностью и до конца, ибо она не осуществлялась в двух аспектах в каждом зрителе.

Конечно, можно сказать, что многие зрители реагировали живо, со зна­чительной долей стихийности — подлинной, ненаигранной, идущей из глубин, и что в них диалектика проявляла себя в полной мере. А у многих не проявляла. В положительных случаях это давало о себе знать на разных уровнях: в непосредственной реакции, когда зритель реагировал увлечен­но, «зачарованно» переживая происходящее, активно действовало «крыло» апофеоза; на уровне же мыслительном, когда зритель анализировал струк­туру спектакля, проявляло себя осмеяние. Потому этот опыт не был пока­зателен, он был лишен монолитности, не давал картины полноты реакции, поскольку ответные движения зрителей проявлялись на разных уровнях и к тому же у разных зрителей по-разному.

С другой стороны, мы заметили, что нам начинает угрожать опасность подражания мифу, пассивного воплощения мифических образов, так что, по сути дела, хотя мы с этим и боролись, конечный результат тяготел к сти­лизации, а значит, был поражен бесплодием. В определенный момент я пришел к выводу, что следует распрощаться с концепцией ритуального те­атра. Он невозможен сегодня, ибо не существует сегодня каких-либо об­щих, единых для всех верований.

Людвик фляшен, мой близкий сотрудник, когда-то прибег к метафоре Вавилонской башни; я хотел бы ее пояснить. Сегодня не только каждая тра­диционная общность людей стала Вавилоном, где смешались языки и ис­чезли общие верования, но в равной степени каждый человек сегодня — Ва­вилонское столпотворение, потому что в основе его существа уже нет мо­нолитной системы ценностей. Крайние формы этого явления вы можете на­блюдать в себе самих. В каждом из вас, вероятно, сосуществуют разные ве­рования: во-первых, традиционная религия, с которой вы, возможно, и по­рвали, но которая продолжает оставаться живой в глубинных слоях вашего существа, заставляя работать ваше воображение; во-вторых, вера (если мы не хотим называть ее религией, то давайте говорить о философии), к кото­рой вы сознательно обращаетесь, стараясь убедить окружающих, а также себя, что уж этой-то верой вы обладаете на самом деле. Впрочем, это боль­ше походит на попытки обладать верой, чем на реальное обладание ею — слишком мы все внутренне конфликтны. Затем у вас есть ваша жизнь, по­деленная между разными общественными обязанностями, мелкими повсед­невными делами и мыслями, я бы сказал — полуверованиями, годными к употреблению в семье, в кругу друзей, на работе. А в глубине вашего су­щества притаилось некое подобие секретного тайника, где клубятся жела­ния и стремления, где поднимают голос ваши естественные верования, ва­ша, покинутая вами, вера; вот оно — настоящее Вавилонское столпотворе­ние. Вы таковы, потому что никто из вас не хочет примириться с собствен­ной сущностью. Старик хочет быть юношей, юноша хочет быть современ­ным, а не самим собой (желание же быть современным приводит к подра­жанию другим). Каждый, в свою очередь, стремится к чему-то, чего чаще всего не существует. Видимо, эта множественность верований и есть бо­лезнь цивилизации; может быть, она имеет свои добрые стороны, тем более что «жесткость» в вере (особенно когда дело касается веры религиозной или парарелигиозной) легко может стать опасной, приводя к фанатизму. Расссматривать все это можно, однако, с разных точек зрения. С точки зре­ния театрального феномена следовало бы, пожалуй, прийти к выводу, что реконструкция ритуала сегодня — вещь совершенно невозможная. Ведь ри­туал всегда обращался вокруг той оси, которую составляет акт веры — ре­лигиозный, исповедальный акт, понимаемый к тому же не только как мифи­ческий образ, но и как ряд принципов, связующих весь род человеческий. Вот я и считал, что воскрешение ритуала в театре ныне уже невозможно по той причине, что нет и не существует больше исключительной веры, нет единой системы мифических знаков, единой системы изначальных образов.

Мне уже приходилось говорить: каждый раз, когда в театре воскреша­ется ритуал, повторяются одни и те же ошибки. Если пытаться достигнуть первобытной спонтанности, то есть групповой реакции зрителей, их бук­вального соучастия, то волей-неволей приходится адресоваться к истериче­ской спонтанности, от которой два шага до того, что мы называем «битьем головой о стену», до судорог, до хаоса, до игры, одновременно и глупова­той по форме, и начисто лишенной всякого содержания по сути. В конце концов все это приводит к полнейшему беспорядку. Поставленные перед лицом такой возможности, зрители либо хотят, либо не хотят включаться в соучастие, но когда хотят, их влечет погрузиться именно в этот хаос, ибо хаос не имеет значений, он лишен языка. С другой стороны, если в спектак­ле мы ищем мифический ритуал, который, допустим, существует как объ­ективное явление (у древних или диких народов), то мы скатываемся к со­зданию «экуменичных»[[35]](#footnote-36) спектаклей, содержащих в себе массу аллюзий, ци­тат и фрагментов из всех возможных религий (немного индуизма, неболь­шая доля китайских ритуалов, здесь Христос, там Будда, а то и Кришна), то есть религий, давно переставших быть нашими — как тех, в которых мы в нашей части земного шара когда-то выросли, но уже от них отошли, так и тех, что принадлежат дальним странам, с которыми нас никогда ничего не связывало. Все это можно старательно скалькулировать, скомбиниро­вать, выстроить и увенчать великой теософией в духе цивилизации «Planete»[[36]](#footnote-37). И получится великая мешанина. Считаю, что в конечном счете все это бесплодно — за некоторыми, однако, исключениями. Если поиски подобного рода предпринимает большой художник, он сможет преодолеть угрожающие ему опасности. Здесь я имею в виду некоторые начинания Мориса Бежара, который обращался к самым различным сферам воображе­ния, ведущим свое начало от разных религиозных цивилизаций, и вместе с тем свободно выходил за их пределы благодаря тому материалу, которым он располагает, благодаря самой природе своего ремесла. Художественный успех его работ определяется не отдельными «религиозными» образами и мотивами, взятыми отовсюду, а его мастерством, его компетентностью в области техники танца как такового. Здесь решающую роль играет теле­сная, попросту чувственная сторона, связанная с человеческими реакция­ми, организованными в определенном ритме. Впрочем, я не считаю, что ис­пользование мотивов, почерпнутых в культурах далеких от нас континен­тов, абсолютно противопоказано нашему искусству. Не в этом дело. Я го­ворю о некоем искушении. Сегодня уже исчезла сама ось мифических пред­ставлений, нет и не может быть буквального соучастия, и следует поэтому распроститься с идеей ритуального театра. И постепенно, шаг за шагом, мы расставались с этой идеей.

Мы поставили «Акрополь» Выспянского, «Доктора фауста» Марло, «Стойкого принца» Кальдерона — Словацкого, потом — новый вариант «Ак­рополя» и, наконец, «Apocalypsis cum figuris». В процессе работы, последова­тельно проходя ее этапы, мы пришли к убеждению, что с той минуты, как мы расстались с идеей ритуального театра, мы начали к нему приближаться.

Мы всегда брали в работу тексты, сохранившие для нас живое звучание, тексты, занявшие прочное место в иерархии художественных ценностей: они дышали жизнью, и не только для моих сотрудников и для меня, но и для большинства, если не для всех, поляков. Даже когда мы играли «фауста» Марло, не имеющего в Польше сложившейся постановочной тра­диции, мы ощущали, как проявлялась эта живая связь — через особенности самой литературной материи, в своеобразном контексте поэтического мы­шления и поэтических образов, экзистенциальных намеков и мотивов, очень близких польскому романтизму. Мы не случайно выбрали для поста­новки «Стойкого принца» не самого Кальдерона, а именно Словацкого, ве­ликого поэта польского романтизма, оставившего нам собственное перело­жение текста Кальдерона. Очень трудно объяснить, в чем для нас, поляков, и для меня в частности заключается всепокоряющая сила традиции поль­ского романтизма. Это был романтизм, несомненно отличавшийся от фран­цузского; это было искусство неслыханной осязаемости, обладавшее неве­роятной силой непосредственного воздействия и вместе с тем своеобраз­ным и мощным полетом философско-поэтической мысли. Оно стремилось выйти за пределы обыденных ситуаций, чтобы осветить более широкую эк­зистенциальную перспективу человеческого существования — оно содер­жало в себе поиск предназначения. В польской романтической драме нет декламационности и риторического пафоса, а в языке своем она очень суро­ва. Даже когда этот язык обнаруживает близость с польским барокко, не ли­шенным, в свою очередь, определенной картинности, даже и тогда остает­ся все же великая суровость самой позиции романтизма в трактовке чело­веческой личности.

В польском романтизме мы находим также попытки вскрыть и осветить подспудные мотивы человеческого поведения. Можно было бы сказать, что польский романтизм уже несет в себе некий контур творчества Достоев­ского — исследование человеческой натуры через тайны ее побуждений и поступков, через ясновидящее безумие. Но парадоксально, что это про­исходило в совершенно иной литературной субстанции, несравненно более лирической.

Итак, работая над текстами, бывшими для нас своего рода «вызовом» и вместе с тем — побудительным стимулом, трамплином, мы вступали в конфронтацию с собственными корнями, вовсе, впрочем, об этом не ду­мая, ничего специально не высчитывая, не ища той или иной формулы («вот это — жертва Кордиана» — он проливает свою кровь — «архетип кро­ви» и т.п.), не прибегая ни к психологическим расчетам, ни к упражнениям в области традиционных идей. Мы ставили вопросы, обладавшие для нас полнотой жизненной силы, не очень заботясь о том, польские ли это будут тексты или тексты типа «фауста», коренящиеся в чужой национальной тра­диции, лишь бы они сохраняли связь с живым ощущением нас самих; и, можно сказать, с традицией. Так выходили мы на встречу с собственными истоками. Мы удаляли из текста те его части, которые не сохранили этой жизненной силы, и в процессе отбора шаг за шагом искали нечто такое, что уже было не драматическим произведением, а как бы кристалликом «вызо­ва», столь же существенным и важным, как опыт наших предков, как опыт других людей, обращенный к нам, подобно голосу из бездонных глубин. Этот голос замолкает, если не встречает ответа, но эхо его еще можно услы­шать и благодаря ему отыскать свою реплику; этот опыт, этот голос может сообщить и нечто такое, на что мы не находим в себе согласия, но отзвук его все же проникает в нас, и нас пробирает дрожь. Так началась очная ставка с нашими подлинными истоками, а не с абстрактными понятиями относительно этих истоков. Постепенно мы отказались от всяких манипу­ляций со зрителем, перестали провоцировать зрительские реакции. Напро­тив, мы старались забыть о зрителе, забыть о его существовании. Все вни­мание и все формы нашей работы мы стали концентрировать прежде всего вокруг искусства актера.

С того момента, как мы оставили идею сознательного манипулирования зрителем, я почти тотчас же распростился с самим собой как с постановщи­ком. И принялся за изучение возможностей актера-творца. Сегодня я ви­жу, что результаты в очередной раз оказались парадоксальными: в тот мо­мент, когда режиссер забывает о себе, тогда-то он и начинает существовать на самом деле. Но тут сразу же в полный рост встает проблема актера. Мы давно заметили, что можно и на нашей почве искать истоки ритуальной иг­ры, аналогичной той, какая еще сохранилась в некоторых странах. Где именно она сохранилась? Главным образом в восточном театре; даже такой светский театр, каким была Пекинская опера, обладает ритуальной струк­турой, представляя собой церемониал особым образом артикулируемых знаков, детерминированных традицией, одинаковым образом повторяемых в каждом представлении. Это особая разновидность закрепленного языка, идеограммы жеста и поведения.

Мы поставили «Сакунталу» Калидасы и в ней исследовали возможность создания системы знаков в европейском театре, что делали не без подвоха: хотелось создать в спектакле картину восточного театра, но картину не подлинную, а такую, какую рисуют себе европейцы, то есть иронический образ представления о таинственном, загадочном Востоке. Но под покро­вом этих иронических (и нацеленных против зрителя) экспериментов скрывалось намерение открыть систему знаков, пригодных для европей­ского театра, приемлемых для нашей цивилизации. Мы так и сделали: спек­такль действительно был построен на малых жестикуляционных и вокаль­ных знаках. В будущем это принесло полезные плоды — именно тогда нам пришлось ввести голосовой тренинг, так как невозможно создавать музы­кальные знаки, не обладая специальной подготовкой. Спектакль был осу­ществлен, в нем было своеобразие, была своя доля убедительности. Но я за­метил, что получился иронический перенос не просто знаков, а всех воз­можных стереотипов, всех возможных штампов; что каждый из этих жес­тов, из этих специально выстроенных идеограмм представлял собой то, что Станиславский называл «штампами жеста»; хотя это не было пресловутое «люблю» с рукой, прижатой к левой стороне груди, но, по сути, сводилось к чему-то подобному. Стало ясно, что не таким путем нужно идти.

В этот период мы много рассуждали об искусственности. Говорили, что «искусство» и «искусственность» произошли от одного и того же корня и что все, что органично и натурально, не может быть художественно, так как не является искусственным. А все, что поддается конструированию, что может быть сведено к кристаллику знака-формы, что обладает этой формой — холодной, выработанной, почти акробатической, — все это ис­кусственность, или, иначе говоря, вполне приемлемая система поведения. И все-таки поиски знаков приводили в конечном результате к поискам сте­реотипов, и мы отказались от этой концепции.

Тогда мы стали доискиваться: каковы же возможности знаков сегодня? Может быть, не следует искать знаки, раз и навсегда пригодные для всех спектаклей, а надо для каждого спектакля найти свою, одному ему прису­щую и действенную систему? То, что делает актер, должно сохранять свя­зи с окружающим миром, связи с контекстом культуры; но, с другой сторо­ны, во избежание опасности стереотипов эту возможность для актера надо искать иначе, в чем-то другом, добывая знаки не откуда-нибудь, а из есте­ственного процесса человеческого организма.

Тогда мы стали вести поиски в сфере органических человеческих реак­ций, с целью структурировать их впоследствии. С этого-то и начались са­мые плодотворные, на мой взгляд, работы нашего театра: исследования в области актерского поведения.

Известно, что актер способен имитировать жизнь — таков реалистиче­ский или натуралистический театр, где подражают действительности во всех формах ее ежедневной обыденности. Это одна возможность театра. Возможность другая: попытка создать впечатление, что существует иной мир — мир театра, мир «больших юпитеров», фантазии и праздника вообра­жения, где действительность подвергается разного рода видоизменениям; в конечном счете его можно назвать миром иллюзии. Итак, либо повседнев­ная жизнь, либо иллюзия — обе эти возможности давно существовали в те­атре. Во всей истории театра я прослеживал их противоборство: возмож­ность, более близкая фантастике (иллюзия), и возможность преимущест­венно реалистическая (имитация жизни). Это не такая уж точная термино­логия — вспомним, что в некоторых странах «иллюзией» называют как раз то, что воспроизводит обыденность жизни. Думаю, однако, что ясно, о ка­ких различиях идет речь. Поэтому мы искали ситуацию, которая предпола­гала бы не имитацию жизни и не попытку сотворить фантастическую, во- обряжаемую действительность; ситуацию, в которой можно было бы до­стичь такой человеческой реакции, которая возникала бы — буквально — одновременно со спектаклем. В рамках спектакля эти реакции должны бы­ли быть чем-то совершенно доподлинным, или, если угодно, совершенно органичным, полностью натуралистичным. Это аристотелев принцип: единство места, единство времени, единство действия, но hie et nunc.

К чему это приводило в результате? То, что актер рассказывает какую- то историю или что-то отыгрывает, нельзя признать действием, совершаю­щимся в настоящем времени, это не «здесь и сейчас».

Безусловно, какое-то действие, какой-то акт актер должен совершить. Но этот акт должен иметь смысл полного раскрытия самого себя. Я бы при­бег здесь к старомодному, но зато точному определению: акт исповеди. Этот акт достижим исключительно на почве собственной личной жизни — это тот акт, который сдирает с нас оболочку, обнажает нас, открывает, вы­являет, выводит на свет... Актер тут должен не играть, а зондировать сфе­ры своего опыта, как бы анализируя их телом и голосом. Он должен отыс­кивать в себе импульсы, всплывающие из глубины его тела, и с полной яс­ностью сознания направлять их к тому необходимому моменту, когда он должен совершить в спектакле эту исповедь, и к тому определенному сце­ническому пространству, где это должно произойти. В момент, когда актер достигает акта, он становится феноменом hie et nunc; это не рассказ и не творение иллюзии, это — время настоящее. Актер раскрывается, он отдает, вручает нам то, что совершается сейчас, и то, что еще должно совершить­ся; он открывает себя. Но он должен уметь делать это каждый раз заново. Возможно ли это? Невозможно без ясного вйдения, потому что иначе, как я уже говорил, бесформенность и хаос неизбежны. Невозможно без всесто­ронней и полной подготовки, иначе актеру пришлось бы беспрерывно зада­вать себе вопрос: «Что я должен делать?» А думая, «что я должен делать?», он утерял бы самого себя. Нужно, следовательно, это hie et nunc основа­тельно подготовить. Именно это мы сегодня называем партитурой.

Но, двигаясь путем структурных построений, надо добиться непремен­ной подлинности самого акта — в этом-то и заключается противоречие. Очень важно понять, что само существование этого противоречия логично. Не следует стремиться избегать противоречий — напротив, именно в про­тиворечиях заключена суть вещей.

Что же мы видим, анализируя пресловутый первобытный ритуал, риту­ал древних и диких народов? Что он в себе заключает? Для европейца, сто­роннего наблюдателя, это спонтанность, но для того, кто в нем участвует, это точная, выверенная структура: литургия. Здесь существует изначаль­ный лад, определенная, заранее подготовленная линия, исходящая из кол­лективного опыта, — словом, весь тот порядок, который и является его ос­новой; а уж вокруг этой выверенной литургии выстраиваются вариации; следовательно, все заранее подготовлено и вместе с тем — естественно-сти- хийно. Только предварительная подготовка позволяет избежать хаоса. Так что, если мы хотим провести определенную линию человеческого поведе­ния, которая могла бы служить актеру стартовой площадкой, как говорил Станиславский, то надо овладеть морфемами этой театральной партитуры (подобно тому, как ноты служат морфемами партитуры музыкальной). Они не жесты и вообще не те элементы, которые можно зафиксировать извне (в последнем случае все всегда было бы неточно). Позвольте привести при­мер, достаточно обыденный, но, благодаря своей тривиальности, невероят­но поучительный. Рядом со мной, на той же улице живет сосед, которого я встречаю каждое утро, мы оба спешим на работу. Я снимаю шляпу, говорю «здравствуйте», и каждый из нас идет дальше своей дорогой. И так еже­дневно, и это уже стало фрагментом определенного рода партитуры. Она возникла автоматически, мы хорошо изучили наши жесты, мы знаем, что будет сказано именно «здравствуйте», и хотя в действительности детали и оттенки жестов, и слов, и тон, и голос будут каждый день разными, суть происходящего остается неизменной. Следовательно, не вокальные ноты, не внешние жесты составляют морфемы актерской партитуры, а что-то иное. Можно стремиться, как делал Станиславский, к открытию этих мор­фем в физических действиях, глубоко укоренившихся в мире чувствований человека. Под конец жизни Станиславский открыл, что фиксация чувств невозможна, потому что они не зависят от нашей воли: мы не хотим лю­бить, но мы любим — тут уж ничего не поделаешь. Чувства не зависят от нашей воли, а значит, нельзя воспроизводить их сознательно, можно толь­ко пыжиться и пытаться выдавить из себя необходимый «вид чувствова­ния», что, в общем, и делает большинство актеров. Но в конечном счете не они суть подлинные чувства и не они суть морфемы.

Мы считаем, что морфемами являются импульсы, поднимающиеся из недр тела навстречу тому, что снаружи. Я сказал: «из недр тела». Речь здесь идет об определенной сфере, которую по аналогии с затаенной внутренней мыслью я определил бы как затаенное внутреннее существование, как не­что, обнимающее все побудительные мотивы внутренних недр тела и недр души. Но в практике мы говорим преимущественно о «недрах тела».

Существует импульс, который стремится «наружу», а жест — только его завершение, финальная точка. Обычно, когда актер хочет «вывести» какой- то жест, он его выводит по линии, начинающейся от ладони. Но в жизни, когда человек находится в живом общении с другими людьми, импульс за­рождается в недрах тела, и только в последней фазе появляется жест руки, который и служит как бы конечной точкой: линия идет от внутреннего к внешнему. В живом общении с окружающими возникает импульс, мы его получаем, в ответ рождается отзыв. Это и есть импульсы — брать и отзы­ваться; давать или, если хотите, реагировать.

Итак, вначале существует партитура живых импульсов, которую, в свою очередь, можно перевести в систему знаков; по сути дела, мы вовсе не отказались от идеи знаков в театре. Существует, однако, известная раз­ница между поведением человека на улице и произведением искусства. В завершенной стадии произведение искусства должно избегать всего, что случайно, оно должно обладать определенной структурой, и в этом смысле поиск структуры неизбежно сводится к артикулированию, к обозначению наплывающих из жизни импульсов. Это объективная стадия. В чем заклю­чается разница: объективный — субъективный? Путем расчетов нельзя прийти к пониманию этой разницы, но через систему поведения можно. Режиссируя, я могу сказать актеру: «верю» или «понимаю». В процессе по­исков живых импульсов, этой линии, этого высвобождения «из себя» я ча­ще прибегаю к «верю» или «не верю». В свою очередь, когда на первый план выдвигается проблема структурирования, я пользуюсь чаще всего «пони­маю» или «не понимаю». «Понимаю» или «не понимаю», само собой разуме­ется, касается вовсе не абстрактной стороны знаков. «Не понимаю» значит: может быть, это и существует, но только для тебя одного. Если же оно ста­ло существовать также и для других, тогда оно стало значимым: сам не ду­мая об этом, ты призвал знаки. Если же я говорю «верю», значит: ты сохра­нил линию жизни — линию живых импульсов. Однако я заметил, что, ког­да актер действительно начинает искать на свой страх и риск, он ощущает потребность ввести эти поиски в некие рамки, определить им место в об­щей подготовке спектакля. В определенной фазе работы — а она достаточ­но длительна — все актеры выполняют наметки, эскизы действий, резуль­таты которых могут быть сориентированы ими самими, не оставаясь вмес­те с тем без связи с будущим направлением спектакля; свою собственную жизнь, свой опыт актер сознательно направляет по определенному руслу, оперируя одновременно остальными актерами как неким подобием экрана, на который он проецирует образы — лики собственной жизни. Когда этот эскиз стал живым, в нем отыскиваются главные, принципиально сущест­венные опорные точки, импульсы, которые можно было бы «записать», но, конечно, не карандашом, а телом. Когда они уже записаны, актер может по­вторить их множество раз, отбрасывая все, что несущественно; так возни­кает условный рефлекс, опирающийся на записанные опорные точки, а сам такой эскиз уже являет собой небольшой фрагмент спектакля. Как правило, это намного более интересно, чем разного рода постановочные изыски.

Однако работа, приостановленная в этой фазе, была бы бесплодна. Са­мое важное, чтобы актер на основе того, что им уже найдено, мог возобно­вить свой исповедальный акт — здесь и сейчас, в настоящем времени. В этом заключена самая большая трудность. Актер уже обрел нужную ли­нию — партитуру живых импульсов, мощно укоренившуюся в его глубин­ном бытии; обрел то, что может служить исходным пунктом, стартовой площадкой, а затем, уже на этой почве, — теперь, здесь, сейчас — это долж­но исполниться: он должен совершить свою личную исповедь, идя до са­мой последней границы, вплоть до того, что может даже показаться не­правдоподобным. Он должен исполнить то, что мы называем Актом, актом целостным. Очень трудно объяснить, где и в чем лежит путь к подобного рода Акту, к подобного рода актерскому действию; это очень сложно. В «Стойком принце» это происходит в исполнении Ришарда Чесляка, в «Акрополе» — в финальной сцене, когда узники чередой движутся в га­зовую камеру (в последнем случае акт охватывает целую группу людей, но он несомненен). Если Акт происходит, то актер, дитя человеческое, преступает границу состояния той половинчатости, на которую все мы са­ми себя обрекли в повседневной жизни. Тогда исчезает барьер между мыс­лью и чувством, душой и телом, сознанием и подсознанием, видением и инстинктом, сексом и мозгом; актер, совершив это, достигает полноты. И после того, как он оказывается способен воплотить этот акт до конца, он ощущает себя куда менее усталым, чем «до», потому что он весь обновил­ся, обрел исконную неразделенность; и тогда в нем открываются новые ис­токи энергии.

Если актер сумеет достичь подобного рода Акта — и к тому же в кон­трапункте с текстом, полным для нас живого значения, — реакция, которая в нас тогда возникает, будет содержать специфическое единство индиви­дуального («мое») и коллективного («общее»). Текст может быть и совре­менным. Если, конечно, он стал для нас «вызовом», если он затрагивает нас, а затронуть нас он может только тогда, когда содержит в себе мысли, рав­ные нашим сегодняшним мыслям. Но и этого недостаточно. Он должен по­ражать нас иначе, достигая основ, самых глубин нашей натуры так, чтобы мы могли в соприкосновении с ним ощутить дрожь; тогда мы поверим, что есть в нем и корни, и нечто еще более существенное, самое простое, самое элементарное — «родовое». Актер, общаясь с чем-то подобным, общается как бы с истоками собственной натуры, находит себя — другого. Через этот мотив, этот призыв (как я уже говорил, текст очищается от всего, что не яв­ляется кристалликом «вызова»), действующий на нас подобно голосу из бездны, голосу усопших, по ступеням кристалликов, сохраненных в себе, актер поднимется к своему исповедальному акту; коллективное («родовое») и личное сойдутся в этом пункте — это и есть один из основополагающих моментов Акта.

Может быть, именно тогда, когда мы расстались с идеей ритуального театра, мы этот театр обрели. Не существует в наше время религиозной общности веры, и как зрители вы все являете собой Вавилон. Разъедаемые внутренними противоречиями, в какую-то минуту вы сталкиваетесь ли­цом к лицу с феноменом, идущим из недр земли, вырастающим из чувст­вований, из инстинктов, из древних истоков, даже из реакций минувших поколений, но в то же время просветленным и индивидуальным, созна­тельным и управляющим собой. Этот человеческий феномен, актер, вы ви­дите его перед собой, он переступил границу собственной разорванности. Это уже не игра, вот почему это уже Акт (вы же в повседневной жизни без устали «ведете игру»). Это феномен целостного действия (вот почему его хочется называть «тотальным актом»). Актер уже не разделен, в эту мину­ту в нем уже не существует половинчатости и он сам существует уже не половинчато. Он ведет партитуру и одновременно открывается до границ неправдоподобия, до того самого зерна своего существа, которое я назы­ваю «внутренним бытием», «бытием-нутром». Невозможное возможно. Зритель смотрит не анализируя и знает только одно: он оказался перед ли­цом феномена, несущего в себе неопровержимую подлинность. В глубине своего существа он знает, что присутствует при совершении Акта; вместе с тем на него действует и кристаллик «воззвания», действуют традицион­ные представления, обладающие высоким значением для нашей культуры, но действуют они, я бы сказал, самочинно, сталкиваясь с нашим современ­ным опытом совершенно непредсказуемым образом, ибо родились не в хо­лодном мозгу.

Если от спектакля идет излучение, то это возникает из столкновения противоречий (субъективное — объективное, партитура — Акт). Излуче­ние в искусстве достигается не через пафос, не через излишества, а через многослойность произведения, через его структуру, выстроенную на мно­гих уровнях, через одновременное выявление многих аспектов, остающих­ся связанными между собой, но не тождественных друг другу. Чтобы дать жизнь новому существу, нужны два разных существа: так возникает новое существо — им становится спектакль. Мы и наши истоки; то, что индиви­дуально, и то, что коллективно, — вот те два разных существа, которые вы­зывают к жизни третье.

Так, двигаясь на путях, вроде бы диаметрально противоположных, со­знательно отказываясь от первоначально заданной концепции мирского ри­туального театра, мы оказались перед лицом открывшейся нам возможнос­ти, о которой я говорил выше. И тут обнаружилось, что возник вовсе не тот ритуал в театре, о котором мы думали раньше. Когда-то Брехт с огромной проницательностью заметил, что театр хотя и начался с ритуала, но теат­ром стал благодаря тому, что ритуалом быть перестал. В определенном смысле наше положение сходно: мы расстались с идеей ритуального театра, чтобы, как потом выяснилось, обновить ритуал, ритуал театральный, чело­веческий, а не религиозный — через Акт, а не через веру. А может быть, во­обще следует создать иную терминологию, ибо когда «ритуал в театре» мы мыслим в категориях общепринятой терминологии, то пускаем в ход опре­деленные стереотипы: стереотип буквально понятого соучастия, стереотип «расхристанности» и коллективных конвульсий, стереотип беспорядочной спонтанности, стереотип изображаемого, а не заново творимого мифа (а между тем это разные вещи — миф «изображаемый» сводится к стилиза­ции); наконец, стереотип экуменизма, возросший на конгломерате мотивов различных религий или различных культур. Может, следовало бы вообще расстаться с этой терминологией? Но само явление все же существует, и вопрос поставлен. Какой вопрос? Вопрос: «Что же существенно? Что на­иболее существенно?» Может быть, это актер, но и актер не как актер, а как существо человеческое. Что же есть самое существенное? Преодолеть ту половинчатость игры, в которую человек сам себя заточает.

Читали ли вы когда-нибудь одну из версий легенды о Святом Граале — легенду о Парсифале? Однажды прибыл Парсифаль в замок Короля-рыбака. Король лежал разбитый параличом, королевство было в упадке, женщины не рожали, деревья не плодоносили, коровы не доились; бесплодие поразило страну. Сидя в трапезной, Парсифаль увидел процессию, впереди которой шла женщина с диковинным сосудом в руках; процессия двигалась через зал, уходила и возвращалась снова, и так повторялось несколько раз. Парси­фаль ни о чем не спросил: вся атмосфера замка казалась ему необычной, та­инственной, здесь в самом воздухе носилось что-то неясное, невыразимое. Утром он заметил, что замок пуст. Он решил, что все ушли на охоту, сел на коня и поскакал следом. В чаще леса он наткнулся на молодую женщину, державшую на коленях мертвое тело возлюбленного. Тогда он спросил: «Что происходит в этом замке?» — «Ты видел процессию?» — услышал он в ответ. «Да». — «С женщиной, что несла необычный сосуд?» — «Да». — «А ты спросил?» И Парсифаль ответил: «Нет, не спросил». — «Ты не спросил — и вот из-за твоего безразличия женщины не могут родить, деревья не пло­доносят, коровы не дают молока, а Король лежит в параличе. Ты не спросил».

Думаю, что, когда мы ставим важнейшие вопросы или же какой-то один вопрос, — потому что по-настоящему существует, пожалуй, только один важнейший вопрос — легко кончить тем, что нас посчитают безум­ными, как это случилось с Кордианом в нашем спектакле. А может, мы и в самом деле станем безумцами, что тоже было уделом Кордиана, не­смотря на всю его возвышенность. Но «не ставить вопросов» — это роль ничтожного Доктора. И тогда наша жизнь изничтожится шаг за шагом, и навяжется ей бог знает откуда какая-то «линия», ничего общего с наши­ми стремлениями не имеющая, и сами мы станем страдать и молчать, и будем мы одиноки. Вот почему, кажется мне, не следует повторять этой ошибки — ошибки Парсифаля.

УПРАЖНЕНИЯ

Обычно, говоря об упражнениях, имеют в виду некий набор парагимна- стических элементов и движений, призванных натренировать ловкость ак­тера. В пантомиме, например, считается, что надо постоянно повторять оп­ределенное число знаков — жестов и прочих «двигательных» знаков — та­ким образом, чтобы путем повторений присвоить их себе, заставив функ­ционировать в качестве выразительности, присущей миму. Таков пример классигеской пантомимы.

В классигеском востогном театре, например в Пекинской опере, в индий­ском театре Катхакали или в японском театре Но (хотя в последнем и в бо­лее ограниченной степени, чем в Пекинской опере), действительно сущест­вует определенный вид алфавита знаков, являющихся выразительными знаками тела. В Европе, впрочем, почти всегда говорится о «знаках — жес­тах», что неточно, потому что не только жесты входят в их число, но также и различные, полные значения движения и позиции тела, и определенное количество вокальных голосовых знаков. Именно в классическом восточ­ном театре по-настоящему ставилась проблема: каким образом актер дол­жен научиться набору знаков и каким образом он должен потом их совер­шенствовать. А ведь это не двадцать и не тридцать знаков, а сотни. Актер­ский тренинг в таком театре основывается на ежедневной работе, в кото­рой отрабатываются знаки, а также совершенствуется естественная лов­кость тела для того, чтобы в дальнейшем воплощать эти знаки уже без со­противления; ищутся, наконец, способы снятия физических блокировок ак­тера — в смысле некой вялости, энергетической энтропии. Выполняется це­лая серия так называемых акробатических упражнений, чтобы избавиться от естественных ограничений, создаваемых пространством, силой земного притяжения и т.п.

Восточный театр выступает как бы моделью театра алфавита. Европей­ская пантомима в определенной степени — тоже. Это те виды зрелищных искусств, где актеры достигли относительного профессионального совер­шенства и где великие актеры производят впечатление магов. Они до та­кой степени являются мастерами своего тела — в смысле мастерства самой его профессиональной лексики, — что рождается впечатление чуда. Вместе с тем, с определенной точки зрения, это порой бывает бесплодно. Можно менять комбинации знаков, менять буквы этого алфавита, но таким спосо­бом не открыть человеческой личности; я хочу сказать — не открыть акте­ра как бытие.

В восточном театре веками все «режиссировалось» временем и традици­ями, а не режиссером, которого там не было. Спектакли игрались целыми столетиями. Сын заступал на место отца и воспроизводил ту же самую роль в том же самом наборе знаков. Быть может, он вносил кое-какие модифика­ции, изменив два-три знака, заменив их другими. Тогда пораженные зри­тели говорили: «Он совершил великий переворот». Несомненно, там суще­ствует личность актера в смысле его обаяния или его умелости, но — как бы сказать?., там нет исповедальности. Восточные актеры — люди огромных достоинств. Европейским актерам надлежало бы видеть спектакли класси­ческого восточного театра, чтобы понять, что значит работать по-настоя­щему, быть по-настоящему подготовленным, по-настоящему проявлять свою профессиональность. Однако все это уходит корнями в совершенно иную цивилизацию, и то, что для нас является в искусстве существенным — а именно выражение интимности или выявление человеческой личности, — там не существует. Существует, возможно, выразительность целого рода, традиция народа или его элиты. Там можно найти типы (например, Вели­кий Мандарин), но типы собирательные, а не индивидуальные.

На примере классического восточного театра роль тренинга достаточно очевидна. Чтобы не забыть знаки тела, чтобы их совершенствовать, надо развивать предельные возможности тела, преодолевать ограничения силы притяжения (гравитации) и ограничения пространства. Тот же вид упраж­нений существует и в пантомиме. Но мы можем поставить вопрос: разви­вают ли эти приемы и способы работы живые импульсы тела? Нет. Весьма любопытно, что многие поистине необычайные актеры пантомимы страда­ют тем, что их голос заблокирован, так как в их работе применение струк­турированного, «искусственного» движения блокирует естественные им­пульсы тела, а голос — продолжение импульсов тела. В классическом вос­точном театре актеры, правда, умеют оперировать голосом, к тому же с большим совершенством, но голос там — искусственный. Впрочем, в том типе театра, который они представляют, все это осознано, направлено на определенную цель и отмечено огромной профессиональной добросовестностью.

Теперь о европейских актерах.

Что делают актеры в так называемом драматигеском театре, готовясь к работе? Большей частью не делают ничего, то есть повторяют пройден­ное и включаются в проигрывание роли. Это пренебрежение к каждоднев­ной тренировке критиковал Станиславский, который и предложил целую систему подготовительных упражнений, назвав ее тренингом. С одной сто­роны, это были актерские этюды, с другой — упражнения, развивающие не­которые возможности тела, голоса и артикуляции.

Станиславский был убежден, что актеру необходимы занятия гимнас­тикой, фехтованием и даже акробатикой. Тот, кто полон неуверенности в себе, кто трепещет перед выполнением трудного движения, всегда со­пряженного в акробатике с определенной долей риска, будет точно так же мучиться неуверенностью и трепетать перед кульминационным моментом роли.

Упражнения для развития каждодневных, будничных действий — типа «писание воображаемого письма воображаемым пером на воображаемой бу­маге» — были любимой идеей Станиславского, чрезвычайно ему дорогой. И для театра, который он создавал, это была разумная и эффективная идея. Однако, стремясь вести себя на сцене «как в жизни», актеры нередко ими­тируют лишь мелкие жизненные действия и, возможно, именно поэтому быстро теряют тонкость и точность. Станиславский заметил, что если изу­чать простые, элементарные движения, то внутри них можно обнаружить целую серию еще более мелких действий. Как брать перо тяжелое и как — легкое, как к нему притрагиваться, как и на чем сосредоточивать силы ру­ки и пальцев, чтобы его не выронить, какие манипуляции сопровождают сам процесс писания, как опираться на стол и т.п. Все эти наблюдения раз­вивают точность движений, точность каждодневного, обыденного дейст­вия. Таким образом, не теряется ни одна, даже самая микроскопическая де­таль человеческого поведения, и в конечном счете все в целом начинает производить впечатление некоего выразительного действия, хотя в жизни оно и было этой выразительности лишено.

Станиславский, изучая какой-то конкретный аспект проблемы, стре­мился именно через точность достигнуть плодотворных результатов. Сей­час, прикрываясь его именем, нередко делают вещи, внешне соответствую­щие его исканиям, но именно — внешне. Подражают внешней видимости, избегая всей трудности, содержащейся в глубине. (Это все равно что си­литься испытать «высшие ощущения» при помощи наркотика LSD.) Стани­славский, например, предлагал «чувствовать предмет». Актеры иногда го­товы бесконечно долго трогать его, чтобы получить его «подлинное» ощу­щение. Я смотрю на руку актера, который это делает, и вижу сплошную не­точность. Обычно этому не придают значения, так как считается, что до­стигнуто главное — «впечатление от предмета». Так происходит своеобраз­ный самогипноз, психическое плутовство с самим собой, и это почему-то считается подготовкой актера. Сущность работы Станиславского, который действительно умел заставить своих актеров точно овладевать конкретны­ми, дробными физическими действиями, утрачивается: она как бы прова­ливается в некую психическую плазму — во «впечатление» или «чувство» от предмета. «Чувствую», «не чувствую» — вот единственно остающиеся кри­терии. И все это совершается под прикрытием имени Станиславского.

Станиславский первым заметил, что почти у каждого «зажатого» актера всегда есть определенная точка в организме, в каждом случае иная, в кото­рой как бы концентрируется это ощущение физической скованности, ста­новясь центром напряжения, зажима. Это состояние может распространиться на все тело. Есть актеры, зажатые до такой степени, что они становятся почти не способными к действию. Станиславский заметил, что зажим начи­нается всегда в определенной точке: на лбу, например, существует несколь­ко мускулов, обладающих способностью сжиматься; есть они и в спине; в каком-то случае они могут поразить бедра или икры. Следовательно, от актера требуется, чтобы он умел разжимать эту точку, которая, в свою очередь, может ослабить весь процесс зажима. Это положение Станислав­ского очень важно в профессиональном плане. В практике я расширил его только следующим наблюдением: существуют актеры, которые обладают определенной точкой расслабленности. Если они находятся в состоянии страха или профессиональной астении, они расслабляются вслепую и могут стать безвольными как тряпка.

Искания Станиславского были точны и направлены в ту точку, где за­рождается зло. Он не раз приводил пример с кошкой. Кошка мягка и рас­слаблена, но этому всегда есть предел. Ее расслабленность всегда сохраня­ет в себе способность эффективного и быстрого движения, она постоянно мышечно мобилизована, но лишь до той степени, которая необходима, не более того. Поэтому Станиславский, предлагая актерам занять какое-ни­будь положение на стуле, а потом расслабить мускулы, в которых нет необ­ходимости для поддержания этого положения, не менять позицию и не упасть, говорил: «Это в точности то, что вам необходимо в жизненных дей­ствиях, но, выходя на сцену, вы начинаете напрягаться намного больше, чем нужно. Следовательно, задача первостепенной важности: снять излиш­ки напряжения, ненужные при данном типе движения, а потом искать точ­ку, где возникает искусственное напряжение». Так актеры европейских или американских театров, покоряясь высокой репутации имени Стани­славского, услышали о проблеме расслабления.

Еще до второй мировой войны — а после войны все больше и больше — в медицинской психотерапии начали применять разнообразные системы расслабления. Наиболее известна школа Шульца, называемая «аутогенной тренировкой». Эта школа опирается на наблюдения и опыт системы хатха- йоги. (Станиславский тоже немного занимался хатха-йогой и под ее влия­нием изучал проблему расслабления. Однако он не применял хатха-йоги в тренировке актеров.) Аутогенная тренировка школы Шульца как система определенной психической гармонизации, то есть развития способности быть расслабленным, «разжатым» в психофизическом смысле этого слова, оказалась эффективной и в применении к людям современной европейской цивилизации, к людям, находящимся в постоянной зажатости, в чрезмер­ном напряжении беспрерывной спешки. Аутогенный тренинг не пытается имитировать хатха-йогу, да и всякая имитация в таких случаях была бы фальшивой — слишком уж велика разница между европейской и индийской цивилизациями. Это скорее европейский вариант хатха-йоги. Так как ме­дицинское расслабление становится все более широко известным, а хатха- йога также стала модной в Европе, множество самозваных оракулов начали предлагать и предлагают по сей день актерам различные чудодейственные рецепты расслабления. И сегодня можно наблюдать во многих театральных школах Европы и Америки студентов-актеров, неподвижно распростер­шихся на полу и таким образом «расслабляющихся». Они особенно охотно принимают позицию, называемую в хатха-йоге «шавасана» (что означает «бездыханное тело»), не зная притом, что это — позиция трупа. Говоря от­кровенно, все это влечет за собой лишь неизбежное увядание тела актера, развивает астению. Я видел студентов, будущих актеров, замедленных в движениях, с полуоткрытыми ртами, с руками как плети, висящими вдоль тела; они слоняются таким образом, ожидая «высвобождения» экс­прессивности; им кажется также, что таким путем достигается исключи­тельное, из ряда вон выходящее психическое состояние. На деле же лишь стимулируются различные типы астении. К тому моменту, когда надо на­чинать играть, одни из них оказываются снова зажатыми и должны опять возвращаться к расслаблению, другие остаются полностью расслабленны­ми, астеничными, плавающими в полусонных ощущениях. И все это дела­ется под прикрытием имени Станиславского...

Предложения Станиславского искать центры неестественного напряже­ния и ликвидировать его избыток (что было его точной профессиональной целью) вновь проваливаются, так же как и в примере с упражнениями без предмета, в своего рода плазму, в некие аморфные «упражнения». Ведь каж­дый может расслабляться, лежа на полу, это приятно, но в этом нет ничего, кроме нарциссизма. Таким делом можно заниматься часами, это своего ро­да алиби. Но для профессии никакой пользы, напротив — много вреда. Ко­нечно, чрезмерное напряжение должно быть ликвидировано. Может быть, Станиславский и не довел анализ этой проблемы до конца, но мне кажется, что он полностью осознавал жизнь в ее цикличности — как цепь волнооб­разных смен напряжения и расслабления, которые, кстати сказать, вполне естественны и взаимодействуют между собой. Поэтому их трудно заклю­чить в рамки каких-то определений и совсем уж невозможно постоянно уп­равлять ими.

Безусловно, избыток физического напряжения должен быть ликвиди­рован. Но избыток расслабленности — тоже. Ибо избыток расслабленнос­ти, тормозящий выразительность актера, является либо симптомом пред­расположенности к игре истерической или астенической, либо попросту симптомом страха, блокирующего выразительность актера на сцене. Суще­ствует точно расположенная точка, для каждого своя, в которой возникают избытки напряжения или расслабления.

В процессе анализа этих двух элементарных примеров из «системы» Станиславского можно заметить и опасности тренинга. Состояние трудно достижимое, дающее результат лишь после длительной работы в области распознавания тайников своего ремесла, как было в практике самого Стани­славского, превращается в руках шарлатанов в то, что я уже назвал подоби­ем плазмы, в то, что может быть достигнуто, как им кажется, сейчас же, без особой затраты времени и к тому же облегченным путем с помощью чу­додейственных рецептов: ощущения предмета, расслабления и других. Об­манчивая надежда на рецепты, которые могут избавить нас от всех творче­ских затруднений и решить все проблемы. Но таких рецептов не существует.

Есть путь, требующий знаний и добросовестности, отваги и множества мелких действий. Я не хотел бы употреблять слово «усилий», речь идет именно о мелких действиях, направленных и обращенных прежде всего к нам самим. Но, с другой стороны, если мы станем думать, что существу­ет только этот путь настоящего движения вперед, мы можем впасть в дру­гую опасную крайность — в крайность бесконечного совершенствования самих себя. Дальше я это постараюсь объяснить.

А сейчас вернемся к проблеме тренировки актера. В условиях нашей культуры во всех областях творческой жизни существовало понятие того, что лично, индивидуально.

Я не согласен с теми видами тренинга, где развитие целостности акте­ра считается возможным через развитие частей, различных «секторов»; что уроки дикции, вокала, занятия акробатикой, фехтованием, гимнастикой, классическим и современным танцем, элементами пантомимы могут обес­печить актеру целостное развитие, помочь ему обрести полноту. Такая философия тренинга очень популярна. Почти повсеместно существует убеждение, что можно таким образом подготовить актера к акту творчест­ва. Это абсолютно ошибочно. Наиболее поразительное в нашей профессии заключается в том, что самые простые и существенные истины остаются незамеченными, и поэтому часто повторяются одни и те же весьма значи­тельные ошибки. Правда, актер может исполнять на сцене классический или современный танец, но он не создает таким образом своего собствен­ного танца; он выполняет танец, продиктованный ему кем-то другим. По­стигая те или иные элементы пантомимы, обучаясь целой системе панто­мимических знаков, актер, если понадобится, должен уметь воспроизвести их на сцене. Но — обратите внимание — во всех этих случаях актеры поль­зуются вещами, не являющимися результатом их творгеского процесса, не яв­ляющимися индивидуальными элементами и вообще — принадлежащими другой сфере. Может ли он станцевать павану? Может. Показать пантоми­му? Может. Вот только где во всем этом его творчество? Творчество само­го актера? Занимаясь гимнастикой, актеры чуть больше развивают свое те­ло (что само по себе неплохо), но понаблюдайте за ними: какова жизнен­ная, витальная, если хотите, биологическая выразительность актера, како­ва его выразительность как индивида? Актеры гибки в специфических движениях, но выразительны ли они во всех мельчайших оттенках того, что составляет приметы и проявления самой жизни — их собственной жиз­ни? Нет, именно это у них заблокировано. Потому-то они и производят впечатление тяжеловесности: гимнастика развивает всего лишь отдельные мышцы, отдельные силовые области тела, его мускульную подвижность. Эта мускульная подвижность может найти применение в специфических и достаточно локальных областях: в прыжке (вплоть до сальто), в беге, в поднятии тяжестей.

Актеры, тренированные таким образом, становятся своего рода «пер­шеронами» (есть такая порода лошадей-тяжеловозов), с атлетически разви­тыми мышцами. Любопытно, что актеры-«першероны» в трудных ситуа­циях переживают чаще всего острый психический кризис и легко впадают в панику.

Есть актеры хоть и не «першероны», но зато типа акробатов-спортсме­нов. Они сильны, легки, мускулисты, «мужественны», но все их реакции но­сят резкий, отрывистый характер. При всей их силе и подвижности в них нет тока живых импульсов, иногда почти невидимых, которые и делают ак­тера способным к излучению, способным говорить — ничего не говоря; и не потому, что он хочет говорить, а потому, что он — живет. Гимнастика сама по себе не высвобождает тело, напротив, она как бы замыкает тело внутри некоего количества определенным образом отработанных движений и реак­ций. Достаточно усовершенствованными оказываются лишь некоторые движения и реакции, все же другие — недоразвиты. Тело не освобождено, тело только выдрессировано. Огромная разница.

Итак, гимнастика, — невзирая на то, что актеры должны быть физигески тренированными и ловкими, — дает лишь блокирующий эффект. Конечно, лучше избыток специально выработанной тренированности, чем тотальная неумелость. Но в конечном итоге не в дрессировке отдельных «секторов» тела — путь для актера. Надо освободить тело. Дать телу шанс. Дать ему возможность жизни.

Существуют упражнения, часто называемые «пластическими» или «уп­ражнениями жеста». Здесь, правда, актеры не повторяют одних и тех же де­талей движений (если бы повторяли, то, может, и разработали бы в конце концов какую-то их область), а тренируют эстетику жестов-движений, пре­красных, как цветы. В терминологии тренинга жестов часто употребляется определение «расцветать». Говорят: «Рука должна быть выразительна и прекрасна... Ее движения должны быть подобны волне и прекрасны...» Слова «прекрасно» и «эстетично» повторяются особенно часто. Что трени­руется таким образом? В «Бане» Маяковского Победоносиков спрашивает режиссера, отчего он не поставил спектакля «с красивыми людьми среди красивых пейзажей»? Победоносиков имеет в виду Большой театр, где можно увидеть «эльфов, цвельфов и сифилид». Вот это в точности то, чему можно научиться в упражнениях жеста. Можно научиться отсекать жест от тела, что само по себе очень опасно. Существует фальшивое понимание же­ста: жесты — выразительные движения рук. Неверно представлять себе, что существуют какие-то движения рук, выразительные сами по себе. Если реакция начинается в руке, а не в недрах тела, она в результате и становит­ся «жестом»: Актеры, впрочем, чаще всего так и делают, а это... фальшиво. Потому что, если реакция живая, она всегда начинается в недрах тела и только оканчивается в руке.

Думается, что во всех видах упражнений зло проистекает из того оши­бочного представления, что можно якобы развить разные части тела и та­ким путем высвободить актера, его выразительность. Это неверно. Не сле­дует «тренироваться». Само слово «тренинг» — неточное слово. Не следует тренироваться ни в гимнастике, ни в акробатике, ни в танце, ни в жесте. В работе, существенно отличающейся от обычных репетиций, следует дать возможность актеру соприкоснуться с тем, что является самой сутью, зер­ном творчества. Я мог бы долго рассказывать, каким образом мы искали для этого особые типы упражнений и занятий. Конечно, сначала наши поиски были связаны с немалым количеством заблуждений и ошибок, и мы сами еще находились под властью различных условностей и предрассудков. Был период, когда мы увлекались акробатикой и наши актеры умели делать двойное сальто вперед и назад, и все же, думаю, что это не дало нам ниче­го существенного.

Для изображения цирка на сцене можно пригласить артистов цирка, они сделают все намного лучше; или самим дорасти до их уровня, что не так-то просто.

Были периоды, когда, репетируя «Акрополь», мы начали поиски такого выражения человеческих чувств, какое в трагической ситуации спектакля (действие происходило в Освенциме) не прозвучало бы сентиментально. В той ситуации игра на специфических эмоциональных нотах означала бы в равной степени и бесстыдство, и нарушение меры. Как же найти ту чело­веческую выразительность, которая могла бы служить базой спектакля, но базой, достаточно охлажденной? Мы прибегли к некоторым элементам пантомимы, изменив их настолько, что она уже не была классической пан­томимой. Элементы пантомимы постоянно изменялись, как бы преодолева- ясь изнутри и трансформируясь живыми импульсами актера. Возникла борьба между структурой и живыми импульсами. Но для того, чтобы прийти к этому, мы долго работали над «присвоением» пантомимических упражнений. Мы отрабатывали их до тех пор, пока не стали отдавать себе отчет в том, что они начинают функционировать как стереотипы, блокиру­ющие индивидуальные импульсы актера.

В практике мы применяли упражнения двух основных типов, отобран­ные из огромного множества других. По традиции они называются упраж­нениями «физическими» и «пластическими». Но это лишь терминологичес­кая традиционность; суть здесь иная.

Вначале, когда под влиянием Дельсарта мы занимались так называемы­ми пластигескими упражнениями, мы искали средства для дифференциации реакций, идущих от нас к другим и от других к нам, то есть реакций экс- травертных и интравертных. Это не дало сколько-нибудь существенных результатов. В конце концов, пройдя через опыт различных пластических упражнений по хорошо известным системам Дельсарта, Далькроза и дру­гих, мы, двигаясь шаг за шагом, открыли для себя так называемые пласти­ческие упражнения как некое coniunctio oppositorum[[37]](#footnote-38) между структурой и спонтанностью.

Здесь в движениях тела зафиксированы детали, которые можно назвать формами. Первый момент заключается в том, чтобы закрепить определен­ное количество деталей и добиться их тогности. Затем — найти индивиду­альные импульсы, которые могли бы воплотиться в эти детали и, воплоща­ясь, изменять их. Изменять, но не разрушать. Возникает вопрос: как же вначале импровизировать только с порядком, ритмом зафиксированных де­талей, а потом изменить порядок и ритмы, так же как и саму композицию деталей? При этом изменить, что очень существенно, не заранее обдумав их, а так, как струится «поток», продиктованный нашим собственным те­лом? Как найти эту «спонтанную» линию поведения тела, которая, вопло­щаясь в деталях, охватывала бы их и объединяла, но в то же время сохраня­ла их точность? Это невозможно, если детали носят характер жестов, то есть воплощаются только в ногах или руках, а не укоренены в целостно­сти тела.

На уроках классического танца плохим танцором называют того, кто прибегает к так называемой компенсации, то есть, выполняя тот или иной элемент танца, приноравливает к нему свое тело. Опытным путем мы от­крыли, что подобная «компенсация» не так уж плоха. Напротив. Плохая «компенсация» основывается на облегчении себе выполнения той или иной детали, элемента движения. Например, движением головы влево вы долж­ны коснуться плеча, и вы делаете ответное движение плечом, чтобы при­близить его к голове. Это облегчение уничтожает элемент движения. На­против, в живой «компенсации» — ее можно назвать также адаптацией, при­способляемостью тела — первопричина движения исходит, в органическом смысле, из самого тела.

Существует ошибочное представление о том, что жест будто бы явля­ется выразительным движением руки. Это неверно. Не существует движе­ния рук, которые сами по себе были бы выразительно экспрессивны. Если какая-то реакция начинается в моей руке, а не в глубинах тела, это и есть «жест», и только «жест», и это — фальшиво; здесь коренится «актерство». Если реакция живая, она всегда начинается не на поверхности, а внутри те­ла, в его недрах. Все, что внешне, все так называемые жесты являются лишь конечным выражением этого процесса. Если реакция не родилась внутри тела, она — обман. Она искусственна, окостенела, мертва. Но все-таки где нагинается реакция? Ответ на этот вопрос может быть воспринят как своего рода рецепт. И в таком случае как рецепт фальшивый, а применение его на репетициях будет бесплодно. Но если понимать его в относительном смыс­ле и трезво (не прибегая к нему на репетициях), то открытие это окажется очень существенным. Существенным для упражняющегося.

Так где же все-таки начинается этот процесс? В той точке тела, кото­рую принято называть крестцом, то есть в нижней части позвоночного столба, включая всю опорную область тела, в том числе и брюшную. Имен­но там начинаются импульсы.

Достаточно относительно знать об этом, и можно будет эту область раз­блокировать, но не манипулировать ею во время репетиционных занятий, а уж тем более никогда во время действия (ведь это не абсолютная истина).

Все наше тело является памятью, и в нашем теле-памяти возникают раз­личные точки выхода. Но если мы будем сознательно концентрироваться на крестце в творческом процессе, мы заблокируем всю память тела и тем самым все тело-память. А поскольку вся органическая база физических ре­акций в определенном смысле является объективной, то, если заблокиро­вать ее во время упражнений, она в той же степени заблокируется во время действия. И тогда эта блокада охватит и все остальные побудительные точ­ки тела-памяти.

Шаг за шагом мы выделили определенное количество так называемых пластических упражнений, которые давали нам возможность выявить орга­ническую реакцию, укорененную в теле и вместе с тем находившую свое окончательное завершение и воплощение в точных деталях. Спонтанный поток тела, воплощенный в деталях, которые необходимо сохранять, несмо­тря на спонтанность. Вот почему мы всегда искали, вместе с актерами, точ­ности в деталях: когда этой точности нет, невозможно работать, все обра­щается в плазму и растворяется в ней. В жизни все наши реакции, как пра­вило, точны до самой последней детали. Но как в жизни, так и в творчест­ве их количество, их множество не может и не должно быть заранее ограни­чено. Все, что делается, что совершается до конца, — точно. Например, не­уклюжая юная девушка, почти подросток, неожиданно уронила какой-то предмет. Почему и как она его уронила? Одна юная девушка объяснила мне: «Я хотела выпить чаю, но, поднося чашку ко рту, почувствовала, что краснею, мне захотелось закрыть лицо руками, и я уронила чашку». Здесь все движения, даже проявившаяся в них «неуклюжесть» — отражение сму­щения — были точными. В жизненных действиях, в поступках существует множество элементов, возникающих лишь на одну секунду, но всегда точ­ных. Поэтому, занимаясь разработкой упражнений и стараясь не впасть в плазматическое состояние, надо начинать с точности деталей.

Тело-память. Считается, что память есть нечто независимое от всего че­ловеческого тела. В действительности же — по крайней мере для актера — это совсем не так. И не в том дело, что тело имеет память. Оно само и есть память. Нужно разблокировать тело-память. Однако если мы начинаем диктовать себе: «здесь изменить ритм», «здесь порядок деталей» — мы во­все не высвобождаем тело-память. Напротив, именно потому, что мы себе это диктуем, мы его и блокируем. Действующей здесь становится сама мысль. Но если, сохраняя точность деталей, позволить телу диктовать раз­личные ритмы, все время меняя ритм, меняя порядок, схватывая как бы на лету другие детали, — тогда кто нам все это диктует? Это не мысль. Но и не случай. Здесь есть связь с жизнью. Неизвестно даже — как, но это было именно тело-память. Или тело-жизнь ? Ибо оно превышает память. Те­ло-жизнь или тело-память диктовало, что делать, и была в этом некая связь с опытом жизни, а может быть, даже с целыми циклами опыта жизни. Или — с ее возможностями?..

Вот он, маленький шаг к тому, чтобы воплотить нашу жизнь в импуль­сы. Каждый раз, даже на простейшем уровне, элементы и детали движений руки и пальцев, если они точные, трансформируются в воспоминание, в возвращение в прошлое, в память об опыте прикосновения к кому-то, быть может, в любви, к какому-то важному событию-опыту, которое было или должно бить. Так проявляет себя тело-память и тело-жизнь. Деталь су­ществует, но она уже пройдена и преодолена, она вступила на уровень им­пульсов, в тело-жизнь, на уровень, если хотите, мотивации (хотя «мотива­ция» предполагает некий вид обдуманности, диктат самому себе, заранее продуманный проект — здесь вовсе не нужный и даже порой вредный). Ритм, изменение ритма, порядка. А дальше тело-память «съедает» их, и все уже идет само собой — они существуют во внешней точности, но теперь уже как бы взрываемые изнутри нашим витальным импульсом. И что же мы получаем в результате? В том-то и дело, что мы не получаем — мы вы­свобождаем. А высвобождаем мы зачаток, росток, зерно. И теперь меж бе­регов деталей течет «река нашей жизни». Спонтанность и дисциплина одновре­менно. По сути дела — это и есть решающее.

Если это назвать противоречивым сопряжением спонтанности и дис­циплины, или, если хотите, спонтанности и структуры, или, иначе, спон­танности и точности, формула может показаться слишком сухой, слишком вычисленной. Хотя объективно это точно.

Но в опытной, пережитой практике все выглядит несколько иначе. Те­ло-жизнь как бы струится по определенному каналу — по стезе, которая уже лишена плазматичности. В пластических упражнениях она точна на уровне деталей. Посредством ее проявляет себя тело-память. Тело-па- мять — полнота и целостность нашего существования — это и есть память. Но, говоря целостность нашей жизни, мы склонны не развивать ее возмож­ности, а погружаться в область воспоминаний и ностальгии. Поэтому точ­нее было бы говорить: тело-жизнь.

Несомненно, можно расширять круг и количество пластических эле­ментов, можно шаг за шагом находить новые. Тот цикл пластических эле­ментов-деталей, который создали мы, был результатом нашего собственно­го опыта. Эволюция происходила тут, как у Дарвина, путем естественного отбора, путем селекции. Но можно выбрать себе для опоры и другую базу. Можно отыскать совершенно иной цикл деталей, разумеется, в процессе не одного года работы. Однако во всех случаях предполагается длительное от­сеивание элементов неорганичных, искусственных, излишне эстетизиро- ванных, блокирующих тело-жизнь. Тип деталей, побуждающих инициати­ву, не важен. Важен дух самой работы.

В так называемых физигеских упражнениях мы также прошли долгую эво­люцию через подбор и отсеивание деталей; действительно, некоторые на­ши упражнения базировались на хатха-йоге. Мы их преобразовали, придав им противоположный ритм (динамичность вместо статичности). Можно применять элементы и других типов.

У актеров есть множество блокирующих моментов не только в плане физическом, но и в еще большей степени в плане их взаимоотношений с собственным телом. Разговоры о том, что актеры легко впадают в эксги­биционизм, в нарциссизм, куда более правдивы в смысле психическом (психический эксгибиционизм, психический нарциссизм), чем в смысле физическом, кроме тех исключительных случаев, когда актриса или актер действительно занимаются своей профессией лишь ради самоутверждения, повышения самоценности как женщины или мужчины. На самом деле акте­ры испытывают не завидную легкость, а большие трудности в приятии собственного тела.

Дело здесь вовсе не в том, что собственного тела стыдятся. Здесь не­что гораздо большее. Тело функционирует двояко: и как нечто невероят­но ценное, и одновременно — как своего рода интимный враг. Оно порож­дает трудности: либо его не хватает, либо его слишком много. Как будто все наши жизненные поражения и неудачи, отсутствие полноты жизни сфокусировались на теле, оставив в нем свой след и как бы сделав его за все ответственным. Хочется принять свое собственное тело, примирить­ся с ним, но нет этого приятия. Пытаются его, может излишне, подчерки­вать — возникает видимость некоторого нарциссизма. На деле же, одна­ко, приятия нет.

Человеческое существование постоянно разделено на две разные сути: «я» и «мое тело». Большинству актеров тело не дает чувства безопасности. Актер, воплощенный в теле, выполняющий задание телесно, не чувствует себя в безопасности. Более того — он в самом деле находится в опасности. В результате к собственному телу возникает недостаток доверия, являю­щийся на самом деле выражением недостатка доверия к самому себе. Это недоверие и «разделяет» человека внутри себя.

Сколько же здесь парадоксов! Как часто повторяют евангельское «воз­люби ближнего своего, как самого себя». При этом забывают, что для того, чтобы любить ближнего, надо — согласно этой же формуле — любить себя. Тот, кто слишком любит себя, в действительности не любит себя вовсе — он не доверяет себе. Чтобы жить и творить, надо себя принять. Но чтобы у нас возник шанс приятия себя, нам нужен другой, кто-то, кто может нас принять. Не быть разделенным — это и значит, по сути дела, принять се­бя. Не доверять собственному телу — не иметь доверия к самому себе. Быть разделенным. Не быть разделенным — вот не только зерно творчества актера, но еще и зерно жизни, ее возможной полноты.

Все, что я сейчас скажу, покажется парадоксом, но парадоксом отнюдь не стилистическим. Все так и есть на самом деле, хотя с точки зрения фор­мальной логики здесь трудно чему-либо найти подтверждение.

Ей-богу, не знаю почему, но преодоление себя, превышение себя возможно, если мы себя принимаем. Тут можно выдвигать разные гипотезы. Преодоление се­бя не является манипуляцией. Некоторые актеры во время физических уп­ражнений терзают и замучивают себя вконец. Но это не преодоление себя, а манипулирование на основе чувства вины и саморепрессии. Преодоление себя — «пассивно»; оно означает не защищаться перед лицом преодоления. Вот и все. Существует нечто, что должно быть исполнено, но что нас пре­вышает. Не будем же защищаться. Даже простой разворот или бросок в уп­ражнениях — рискован (конечно, в ограниченном радиусе). Он рискован, сопряжен с возможностью боли, но этого достаточно, чтобы смочь не защи­щаться перед готовностью к риску.

Так называемые физические упражнения и являются той почвой, где принимается вызов преодоления себя. Для того, кто их выполняет, они должны быть почти невыполнимы. Однако он должен тем не менее их сделать. «Должен тем не менее их сделать» — сказано в двояком смысле: с одной стороны, внешне упражнение должно выглядеть невозможным для выполнения, но актер не должен защищаться перед его выполнени­ем; с другой стороны, он должен объективно быть в состоянии его сде­лать: упражнение должно быть, несмотря на всю видимость нереальнос­ти, выполнимо. Тогда и начинает открываться доверие к собственной оболочке.

Когда-то в древности феоф ил из Антиохии в ответ на слова некоего язычника, требовавшего: «Покажи мне твоего Бога», ответил: «Покажи мне твоего человека, и я покажу тебе моего Бога». Обратим внимание пока лишь на первую половину этого речения: твоего геловека... Думается, что в этих словах, выходящих за пределы религиозных понятий, феофил Антиохий- ский коснулся чего-то основополагающего в человеческой жизни. Покажи мне твоего человека... Это одновременно ты — «твой человек», и не-ты — не- ты как образ, маска для других. Это ты — неповторимый, единственный, ты во всей полноте своей натуры; ты — телесный, ты — обнаженный. И вместе с тем: это ты — воплощающий всех других, все существа, всю историю.

Если от актера требуется сделать невозможное и если он это невозмож­ное делает, то не он — актер — был тем, кто это мог совершить, потому что он — актер — мог совершить лишь нечто посильное, известное. Это совер­шил «его человек». В этот момент он касается самого важного, существен­ного: «твоего геловека».

Если он начинает делать какие-то трудные вещи, он тем самым, выбрав путь не защищаться, обнаруживает элементарное доверие к своему телу, что значит — к самому себе. И тогда он менее «разделен». Не быть разде­ленным — вот суть, вот зерно.

В телесных упражнениях надо сохранять конкретность элементов, так же как в пластических — точность. Без конкретности начинается самообман: катания по земле, метания в беспорядочных конвульсиях, и все это делает­ся в убеждении, что это и есть упражнения.

Можно сказать, что некоторые аспекты нашей работы поддаются анали­зу с технической точки зрения, но само их решение никогда не бывает тех- нигеским. К примеру, проблема равновесия в позициях хатха-йоги. Актер пытается найти и сохранить равновесие — и падает. Он не «плутует», он пробует снова, и снова падает. Становится ясно, что сама природа диктует нам такой цикл движений. Почему он потерял равновесие? Потому, что на­чал действовать какой-то внешний фактор — наша ли мысль, рассчитанный ли самоконтроль, может быть, страх. «Я потерял в эту минуту доверие к се­бе и упал. Я не был послушным процессу и упал». Это симптом. Вы бы не упали, если бы вас действительно вела ваша природа. Когда мы вторгаемся в нее без надобности, мы падаем. Равновесие и есть симптом того доверия, которое мы находим в упражнениях.

Все элементы наших упражнений — заменимы. Мы их отбирали годами и отбросили гораздо больше, чем сохранили. Но, несомненно, можно при­нять в качестве базы какой-то другой набор элементов.

Каким же образом тело-память способно не только выполнять эти уп­ражнения, но и управлять ими?

Если вы не отказываетесь его принять, вы находите, преодолевая его, то доверие к себе, которое ищете. Вы начинаете жить. И теперь уже само тело-память диктует ритмы, порядок элементов, их трансформацию, хотя сами элементы остаются конкретными. Теперь они уже не растворяются в плазме. Дело здесь уже не во внешней точности, существующей в пласти­ческих деталях; здесь присутствуют все конкретные элементы, но мы уже не диктуем себе естественной пульсации в их изменениях. «Это» диктует­ся, «это» делается само.

Наша жизнь, наш опыт, живое содержание нашего прошлого (или буду­щего?) начинают вторгаться в этот процесс, принимать в нем участие, и в какую-то минуту нам самим становится трудно сказать, что это — уп­ражнения или уже набросок, почти этюд творчества. А может быть, это и есть наше соприкосновение лицом к лицу и с кем-то другим, и с други­ми, и с нашей собственной жизнью, которая воплощается в эту минуту, ре­ализуясь в движениях тела? Или, может быть, тело-жизнь желает и жаждет вести нас к другим горизонтам — к более глубокому бытию, в безгранично распахнутое пространство природы и неба, к солнцу, к свету, к образам, ко­торые давно уже живут в нас? Или туда, где нет солнца, где нет света, в пределы, наглухо замкнутые?.. Этого нельзя рассчитать заранее. Все наги- нает бить телом-жизнью.

Но если воспринимать все это и реализовать как набор рецептов для уп­ражнений, оно лишится всякого смысла. То, что выучено, то, чем вы овла­дели, не имеет уже никакой ценности. Если в нашей работе мы сохранили некоторые элементы, мы сохранили их скорее как потребность некой дис­циплины, а не как средство защиты перед тем, что диктует нам тело-па- мять или тело-жизнь, не как защиту перед тем, что делается само собой.

Можно увеличивать количество элементов, можно и даже нужно по­стоянно искать новые направления занятий и их перспективу, потому что сами занятия всегда должны быть своего рода вызовом нашей природе. Этот вызов тоже должен обновляться. Но какую-то область усвоенного надо сохранять всегда и всегда туда возвращаться. Без этого можно по­грязнуть в хаосе.

Постепенно мы пришли к тому, что может быть названо «органичной ак­робатикой», которая диктуется нам какими-то сферами тела-памяти, каки­ми-то предчувствиями тела-жизни. Это рождается в каждом только ему при­сущим образом и может быть принято другими тоже только по-своему. Так это происходит у детей, которые ищут пути к свободе, ищут радости осво­бождения от оков земного притяжения и пространства, никогда ничего не высчитывая заранее. Снова стать детьми невозможно, но можно найти ис­точники, аналогичные детскому поведению, а может быть, идентичные, и, не играя детей, искать эту «органичную индивидуальную акробатику» (ко­торая — не акробатика), обращенную ко все еще живой и светящейся в нас потребности творчества. Можно, если мы еще не начали дюйм за дюймом, шаг за шагом умирать, отрекаясь от зова собственной нашей природы...

Чтобы сконцентрироваться на самом существенном, мы отказались от многих направлений тренировок. Вначале, например, мы вели поиск тре­нинга для мышц лица, «маски», во всем комплексе мускулов, во всей про­думанности и заданности специальных тренировочных движений для ча­стей лица: лба, бровей, век, губ. Здесь были движения центростремитель­ные и центробежные, движения экстравертные («вовне направленные») и движения интравертные («внутрь направленные»), закрытые — откры­тые. Это дало нам возможность составить реестр различных типов лиц и масок, что, кстати, бесплодно. Однако мы подошли к открытию, сделан­ному, впрочем, уже Рильке в книге о Родене, что лицо каждого человека, черты его лица, его морщины являются следами жизни. Они охватывают целый цикл тех ключевых переживаний, которые неустанно повторялись в жизни, того опыта, который нам беспрестанно доставляла жизнь. Мор­щины — следы, трассы тех реакций и эмоций, с которыми мы встречаем жизнь лицом к лицу. Все наши: «Ах, я ошибся...», или «И все-таки я хочу жить...», или «В конце концов еще не все потеряно...» и другие подобные им мысли и фразы составляют наш несформулированный ответ «миру». Он прокладывает на нашем лице следы, а потом и морщины. Можно прочесть этот невысказанный ответ по лицу каждого человека. И если — работая над ролью — мы найдем ответ, постигнутый опытом нашей собственной жизни и вместе с тем соотносимый с «полем» роли, то лицо само собой со­здаст для себя нужную маску.

Это наблюдение не лишено опасностей; актер может увлечься поисками некой формулы, чтобы выразить ее в словах, а потом будет стараться торо­пясь ее повторить в некоем типе искусственных черт, искусственных мор­щин, искать маску, персонаж — формулу персонажа. То есть в один пре­красный день попробует высветлить перед зрителем свое лицо, а не всего себя — целостного. Мы отказались от этих поисков, тем не менее опыт у нас остался, и от него мы не отказываемся, черпая из него, когда необходимо. То же самое можно сказать и о множестве других наших упражнений.

Упражнения имеют и еще одну функцию, ее можно назвать «биологиче­ской». Если актер не живет, то есть не работает всей своей натурой, если он постоянно остается «разделенным», он — скажем так — стареет.

До какого-то определенного возраста в глубине нашего существа, под всеми напластованиями «разделенности» и «разорванности», внушен­ными и навязанными нам воспитанием и рутиной нашей собственной каж­додневной жизни, все еще теплится драгоценный зародыш — росток жиз­ни, ее зерно, сама природа. Но постепенно, с годами, мы начинаем усту­пать, отступать и опускаться, оседая на кладбище вещей. Это еще не окон­чательная смерть, но уже та, которой шаг за шагом мы отдаем себя. Если же работа в спектакле и на занятиях, если творчество охватывают актера во всей целостности его существа, если, творя, актер раскрывает всю свою полноту, — тогда он еще не опускается на кладбище вещей. Но в другие дни он туда опускается.

Поэтому именно тогда, когда нет репетиций и когда актеры не играют (я говорю о совершении Акта), упражнения необходимы. Упражнения ут­верждают ценности и одновременно утверждают нашу веру и доверие к са­мим себе. Это не лозунги, а что-то живое, что надо подтверждать каждый раз заново.

Почему же я против упражнений как средства «самосовершенствова­ния»? Тот, кто исходит из идеи совершенствования, фактически задержи­вает истинный Акт. Ведь тот, кто говорит: «Я морально совершенствуюсь, каждый день я буду лгать меньше», — подтверждает, по существу, что он все же будет лгать. Если мы мыслим в категориях постепенного самосовер­шенствования, мы подтверждаем тем самым нашу сегодняшнюю вялость, наше прохладное ко всему отношение, желание избежать Акта, уклониться от того, что должно быть исполнено сегодня, сейчас.

Присутствие актерской техники не означает присутствия Акта. Техни­ка может быть (в равной степени) симптомом суррогата Акта. Если Акт со­вершается полно, техника существует сама собой. Холодное техническое умение может быть развито, но холодное техническое умение служит укло­нению от Акта, помогает спрятаться, скрыться от него. Отсутствие же тех­ники, в свою очередь, — симптом нечестности, поскольку техника возника­ет из исполнения совершения. Существуют поэтому лишь постоянные опыты, а не их совершенствование. Акт совершается hie et nunc. Если это свершение произошло, оно приведет нас к свидетельствованию. Потому что оно было истинно, полно, без самозащиты, без уклонения...

Вот другой пример. Допустим, идет репетиция. Начинается какая-то сцена. Выработаны достаточно точные элементы; благодаря общению, бла­годаря осязаемому присутствию тела-памяти актера, в сцене все развивает­ся взаимосвязанно. Режиссер наблюдает все это. Он замечает, что Акт ося­заем, происходит во всей полноте, что то, что совершается, — действитель­но совершается... Однако режиссер понимает, что все это служить представ­лению не будет, так как движется не в ту сторону. Что же ему делать? Если он сам не несет в себе зерна творчества, он прервет действие, остановит ак­тера; если же есть в нем зерно — не остановит. Быть может, потом, когда все уже кончится, он отыщет какие-то стыки, чтобы найденное актером «вмон­тировать» в партитуру спектакля. А значит, оно будет принято и хоть так обретет свое место. Но допустим, что даже таким путем окажется невоз­можным его «использовать». Значит ли это, что оно пропало втуне? Ни­сколько. Напротив! Что репетировалось в тот день? Зерно творчества, истоки.

Безусловно, необходимо осознание конечной взаимосвязанности всей структуры: достигается оно в пути. Структура может быть выстроена, но процесс — никогда. Никогда Акт не может быть замкнут, закончен. Структура — да, организация произведения — да. Если нет способности взаимосвязанности и соотнесения — творить невозможно. Но это только условие творчества — не сущность. Сущностей же факт исполнения — в данный день и в каждый день, а не вечные приготовления ко дню следу-

голос

В том, что касается актерского тренинга, больше всего ошибок, думаю, совершается в области голосовых упражнений.

Недоразумения начинаются с проблемы дыхания. В конце XIX и начале XX века европейские специалисты, занимавшиеся проблемами голоса, поч­ти повсеместно приняли положение, что полноту голосу сообщает так на­зываемое брюшное дыхание (с доминантой диафрагмы). Существуют раз­ные точки зрения в этой области. Одни теоретики и практики рекоменду­ют пользоваться исключительно брюшным дыханием. Это означает (цити­рую соответствующий авторитет), что «во время дыхания живот должен выполнять движение вперед и назад», грудь же, напротив, оставаться непо­движной. Другие считают — и с практической точки зрения это более оче­видно, так как более естественно, — что дыхание должно иметь брюшную доминанту, но к нему, как бы на втором плане, должна присоединяться грудная клетка. Возьмем, к примеру, детей, особенно маленьких, и людей, принадлежащих к так называемым примитивным культурам, у них про­цесс дыхания начинается с живота, но и грудь в это дело каким-то образом включена тоже. Это не то дыхание, которое можно воочию видеть на теле­кадрах физкультурников-культуристов, стоящих с выпяченной грудью. Это движение дробное, малозаметное, его можно обнаружить скорее при­косновением, чем наблюдением. Однако оно существует реально.

В нашей цивилизации многие искажения в дыхании вызваны как обы­чаями в одежде, так и навыками и условностями поведения. Именно поэто­му женщины чаще дышат грудью, хотя это не является органическим ды­ханием. Это происходит не только потому, что они, предположим, носили лиф или корсет, но также потому, что такова принятая условность правил кокетства. Дыхание такого типа достаточно ограничено, так как использу­ется только верхняя часть легких, а не все легкие целиком, вмещающие зна­чительно больше воздуха.

Если ищется брюшное дыхание с диафрагмальной доминантой, то мож­но, ясное дело, обращать преимущественное внимание на движения живо­та. Это и практикуется во множестве театральных школ. И мы тоже в нача­ле нашей деятельности поступали именно так. Я заметил тогда, что некото­рым актерам, обладавшим таким типом дыхания, не хватало воздуха. Они делали вдох, но достаточного количества воздуха не вдыхали. А все пото­му, что существует имитация подобного способа дыхания: мышцы двига- тельно имитируют диафрагмальное дыхание, а фактически — воздух не втягивается. Позже путем консультаций и тестов я нашел возможность бо­лее органичного контроля, при котором симуляция становится затрудни­тельной. Вдох, включающий в действие диафрагму, раздвигает нижние ре­бра со стороны спины вбок и назад, и это можно проверить путем прикос­новения. Имитировать это мышцами очень трудно, а если и возможна та­кая бессознательная имитация, то движение, о котором идет речь, стано­вится очень ограниченным.

Поэтому, если ищется такое школьное, «общепринятое» дыхание, то лучше всего в этом случае нащупывать, касаясь пальцами, нижние ребра с боков, со стороны спины, как бы желая именно оттуда начинать дыхание. В результате дыхание будет не кончаться там, а «начинаться». Тогда ниж­ние ребра расходятся назад и вбок (но скорее вбок, чем назад). Обнаружить это можно достаточно быстро, и, следовательно, можно корректировать ли­нию дыхания, если она искажена. И одновременно таким образом можно избежать бессознательной симуляции у актера благодаря тому, что контро­лируется не живот, а именно ребра.

Однако это еще не решение проблемы. Потому что фактически неверно, что все люди дышат одинаково. Неправда также и то, что в разных положе­ниях, при разных действиях и реакциях дыхание является одним и тем же.

Самый простой способ разобраться в этих проблемах — понаблюдать за младенцами, что не так трудно. Их дыхание меняется в зависимости от то­го положения тела, которое они принимают сами или которое им предлага­ется. Так же и спортсмены в действии: наблюдая их, можно заметить, что их дыхание меняется и даже «специализируется» или «окрашивается» в за­висимости от вида спорта.

Во многих театральных школах искомое для актеров брюшное дыхание преподносится в качестве своего рода «среднестатистического дыхания». Обнаружено и установлено, что существует некое правильное «среднее» дыхание — и вот его и пытаются применять ко всем, неким всеобщим обра­зом. Большинство же людей на самом деле не в состоянии дышать вот та­ким единым, «среднестатистическим» образом, поскольку так или иначе из­вестно, что именно различия в этой сфере и составляют одну из характер­ных черт жизни. В конце концов каждого молодого актера вынуждают пользоваться дыханием, которое ему не присуще. Вот здесь и начинаются вся­кие трудности.

Дыхание — вещь невероятно деликатная; конечно, его можно наблюдать, контролировать и даже можно им управлять, если кому-то этого хочется. Но если мы включились в действие, контролировать дыхание невозможно;

тогда, по сути дела, дышит сам наш организм, а любые вторжения, любые вмешательства только нарушают и путают органический процесс. В этом случае, может быть, лучше ему не мешать. Надо наблюдать то, что происхо­дит: если актер не испытывает трудностей с вдыханием воздуха и во время действий вдыхает его достаточно, то есть столько, сколько нужно, вмеши­ваться в это нельзя, даже если, согласно самым разным теориям, он и дышал неправильно. Если актер начнет вмешиваться в свой органический процесс, начнутся неприятности. Это — основополагающее наблюдение. Если что-то не в порядке — вмешиваться; если все идет как надо — оставить в покое. На­до довериться нашей собственной природе. Таков первый момент.

Второй момент следующий: во многих театральных школах выполняет­ся множество упражнений для достижения долгого выдоха. Делается это таким образом: втягивают в себя воздух и громко считают — «раз, два, три, четыре» и так далее, вплоть до «двадцати, тридцати»... При этом основыва­ются на убеждении, что таким способом актер наловчится удлинять вдох и оттягивать выдох и, следовательно, у него не будет затруднений с произ­несением длинных фраз. Это ошибочное убеждение. Если студент ведет такой счет, то у него нет трудностей только до тех пор, пока ему легко, то есть пока ему хватает органического дыхания. Но потом бессознательно, чтобы сэкономить набранный воздух, он начинает закрывать, запирать гор­тань; именно вот такое полуприкрытие гортани послужит в будущем при­чиной целого ряда трудностей в его работе. Итак, первой причиной появ­ления голосовых неприятностей обычно является вмешательство в процесс дыхания, второй — блокада гортани.

Существует и другой тип школьных упражнений, блокирующих гор­тань. Во многих театральных школах, например, выполняют упражнения с согласными, тренируя правильное произнесение согласных («п, б, д, т, с, ц» и так далее), а также произнесение слов с обязательным упором, с ударе­нием именно на согласные. Но таким способом также запирается гортань. Потому что в реальности гортань способна оставаться открытой, если, на­против, упор падает на гласные. Если же он падает на согласные, гортань замыкается. Чтобы выработать правильную артикуляцию, надо действи­тельно как-то упражняться на согласных; однако делать это надо так, что­бы гласные сопутствовали согласным — предваряли их «до» и сопровожда­ли «после»: «ат — та», а не «т — т — т».

В области дыхания существуют различные особенности, возникающие в связи с профессиональной принадлежностью. Таким особенным профес­сиональным дыханием пользуются, например, пловцы. Также прибегают к деформированному дыханию, но иного типа, некоторые актеры-любите- ли, подражающие профессионалам: стремясь дышать «артистично», они де­лают упор не на живот, а на грудь и к тому же еще даже не «вперед», а «вверх». Существуют также и деформации, вызванные волнениями акте- pa во время физического тренинга. К примеру, актерам, выполняющим фи­зические упражнения, не хватает воздуха, и они начинают задыхаться. По­чему? Здесь две причины: одни актеры, набрав воздух, на нем выполняют какое-то движение, задерживая дыхание, после чего, когда уже начинают задыхаться, делают резкий, жадный вдох и — принимаются терзать себя снова; другие стремятся дышать (вдыхать и выдыхать) в том самом ритме, в каком производят это движение, что ошибочно, ибо, если телодвижени­ям надлежит быть быстрыми, то им приходится нагнетать свои вдохи с той же самой скоростью, а это также приводит к удушью. Где тут ошибка? Без всякого сомнения, наша собственная природа сама регулирует это. Если мы выполняем быстрые движения, дыхание тоже будет ускоренным, но оно не будет иметь того же самого ритма. Если действия медленные, дыхание тоже будет замедленным, но не в том же самом ритме. Если начать дышать в том же самом ритме, что и ритм действий, и к тому же делать это сознательно, происходит слом органического процесса, он нарушается, а актер задыхает­ся, как бы принося жертву на алтарь своего телесного труда. Так что если актер задыхается во время упражнений, то происходит это обычно по ка­кой-либо из названных двух причин.

Ясно, что то же самое будет происходить во время игры, если в дейст­виях актера нет живых импульсов и если он трактует свои действия как разновидность гимнастики, как нечто автоматическое. Тогда он «задохнет­ся», совершая одну из упомянутых двух ошибок. Или же, вдобавок, еще и от волнения, от того, что нервы сдали.

Нельзя контролировать процесс своего дыхания; но надо знать, в связи с чем возникают ваши блокады и ваши препоны, а это нечто совсем иное. Надо наблюдать актера извне, со стороны: говоря так, я имею в виду ре­жиссера или преподавателя. Первый вопрос, каким следует в этом плане за­даться: есть ли у актера трудности с дыханием во время работы? Если у не­го есть трудности — и к тому же очевидные — и мы видим, что они возник­ли по какой-либо из вышеназванных причин, следует ему об этом сказать. Он должен следить за тем, чтобы не вмешиваться в свое дыхание, не ста­раться его подчинять ритму и скорости движений и тому подобное.

И все же это не единственные возможные ошибки. Можно заметить, как актеры совершают ошибки почти «классические», например, поднимая вверх и опуская вниз плечи во время вдоха и выдоха. Но если преподава­тель захочет устранить эту ошибку, то студент в ответ весь напряжется и подавит движение живота — и тем самым, вторгаясь в органический про­цесс, нарушит и разрушит его. Очень легко можно обнаружить другую «классическую» ошибку — неполное дыхание, когда живот остается в без­действии, а активна только верхняя часть груди. Чаще всего это происхо­дит у женщин. В таком случае надо искать, найти и создать такую ситуа­цию, при которой актер начнет дышать нормально. Тут существуют раз­ные возможности: можно актера попросту уложить на пол и пусть дышит, вот и все. А затем надо указать ему, в какой именно момент он начал ды­шать нормально. Тут очень важны слова, к которым мы прибегаем. Надо сказать ему: «Вот сейчас ты не стесняешь естественного процесса», а не: «Вот сейчас ты дышишь хорошо, а до этого дышал плохо». Потому что ес­ли он будет стараться сознательно регулировать дыхание, то сведет на нет всю естественность процесса. Поэтому, если сказать ему: «Теперь ты не блокируешь процесса» — это будет не только другая формулировка, но так­же прежде всего другой вид воздействия. Ведь все дело в том, гтоби дыха­ние дышало само.

Нередко эту проблему невозможно разрешить и даже отрегулировать сразу. Можно проделать с актером и такое упражнение: он должен попро­бовать затыкать себе ноздри попеременно — одну на вдох, другую — на вы­дох. Порой в таких случаях дыхание нормализуется, особенно если актер лежит на спине. Но и это не является каким-то правилом, да к тому же... да­же если это и оправдает себя, смотришь, через минуту снова могут вер­нуться все те же трудности. Можно открыть нормальное дыхание актеру в позициях, всецело поглощающих его внимание и не позволяющих ему в этот момент вторгаться в естественный процесс. Если, например, актер пытается, не будучи подготовленным, сделать стойку на голове, то он слишком поглощен задачей, чтобы в этот момент думать о дыхании. Вот тут-то в нем и высвобождается процесс и начинается нормальное дыхание. Но чаще лучше просто подождать той минуты, когда действенное участие в этюдах, в импровизациях или в работе над спектаклем высвободит в ак­тере органические реакции, живые импульсы. Когда высвобождается про­цесс жизни, он захватывает, поглощает его целиком, и... актер начинает ды­шать присущим ему врожденным дыханием. А иногда нужно попросту на­мучиться, порой специально проделывая такие упражнения, которые нас вконец измотают физически, чтобы уж потом и не вмешиваться в органи­ческие процессы. Это может оказаться небезопасным, особенно если навя­зывается путем давления извне, по-фельдфебельски, и может стать причи­ной обид, зажимов и тому подобного. И все же есть случаи, когда только благодаря усталости можно освободиться от манипуляции дыханием.

В конечном итоге — рецептов не существует. Для каждого актера в от­дельности надо отыскать ту причину, которая его стесняет, мешает ему, а потом создать такую ситуацию, где эта причина может быть устранена и где сам процесс станет свободным.

Повторю еще раз, что прежде всего надо выжидать, не торопиться с вмешательством, ждать и искать — искать, каким образом высвободить органический процесс, высвободить его посредством действий, потому что тогда — и так бывает почти всегда — процесс дыхания высвободится сам собой. Благодаря этому может вообще не понадобиться вторжение в акте- pa, и он сам не будет ни направлять, ни насиловать своего дыхания и тем самым блокировать его.

Очень важна, опять повторю, сфера языка, тех слов, с которыми вы об­ращаетесь к актеру. Всегда лучше прибегать к негативным формулировкам («не так»), чем к позитивным («именно так»).

Дыхание — проблема индивидуальная, у каждого актера — свои блока­ды. Несомненно также, что и высвобожденное дыхание тоже, хоть немного, хоть в чем-то, но у каждого — иное. Но вот именно эта маленькая разница — даже совсем крошечная — является решающей для достижения органично­сти. А значит (и это самое существенное), модели идеального, «среднеста­тистического» дыхания не существует, но зато существует нечто такое, что можно назвать разблокировкой естественного дыхания.

С другой стороны, очень редко, но все же случается, что актер не в со­стоянии дышать с видимой диафрагмальной доминантой. Не знаю отчего. Возможно, если бы провести анализ с фониатрической[[38]](#footnote-39) точки зрения, кое- что прояснилось бы. Если у женщины очень длинная и очень узкая грудная клетка, она зачастую не в состоянии дышать с диафрагмальной доминан­той. И вот в этом случае, пожалуй, ей следует искать, каким образом мож­но включить во вдох и выдох позвоночник. Искать, но не в качестве под­черкнуто сознательного приема, а скорее в качестве своего рода жизненно­го приспособления: включить позвоночник в реагирование, как если бы он был изгибающимся «змеевиком», — тогда дыхание высвободится (позво­ночник, кстати, не должен быть жестким, как палка, что у актеров нередко встречается).

Перейдем к голосу. Если оставить в стороне серьезные — органические, а не функциональные — пороки голосового аппарата (органические, то есть такие, например, как бугристость голосовых связок или физические дефек­ты гортани), то все рассказы, все легенды о том, что якобы существует го­лос широкий, сильный и голос узкий, слабый, во всех случаях фальшивы: этого не существует. Существует только способ действия голосом. Вот и все.

Многие актеры испытывают трудности с голосом именно потому, что наблюдают за своим голосовым аппаратом. Все внимание актера, занятого собственным голосом, сосредоточено на голосовом аппарате; значит, во время работы актер наблюдает сам себя, вслушивается в свой голос, те­ряется в сомнениях, а если даже и нет, то все равно он совершает что-то вроде насилия над собой. Он все время путем наблюдения вмешивается в свой голосовой аппарат. Тут можно выдвигать разные гипотезы, искать разные причины. Объективно же, однако, результат оказывается следую­щим: если во время работы актер наблюдает за своим голосовым аппаратом, то гортань замыкается — не целиком, лишь слегка, возникает что-то вроде полу прикрытия. Но это полу прикрытие вскоре начнет нарастать, посколь­ку актер начнет в свою очередь бороться за силу голоса. В результате воз­никает форсирование голоса, и тут-то и начинаются трудности. Актер хрипнет, а охрипну в, в еще большей степени насилует сам себя. Появляют­ся пороки гортани, голосовых струн, правда, еще не физиологические, а только функциональные. Но после длительного периода работы в таком духе, как ее следствие, они могут перерасти в пороки физиологические.

Самое важное в работе голосом — не наблюдать за голосовым аппаратом. Это прямая противоположность тому, что прививается студентам многих театральных школ. Это также и противоположность тому, что потом дела­ется в театре. Ведь актер со своими голосовыми неприятностями идет к врачу. Врач прописывает ему, к примеру, ингаляцию. Если дело происхо­дит летом, еще полбеды, но если зимой, то теплые ингаляции становятся опасными. Зимние ингаляции приводят к тому, что, разогревшись, голосо­вой аппарат утончается. Между тем разница между ингаляционной каби­ной и улицей немалая. Актер получает хрипоту. С каждым днем нервничая все больше, он все пристальнее приглядывается, прислушивается к своему голосовому аппарату: прежде чем вымолвить слово, прежде чем произнес­ти фразу, он колеблется, боясь, что потеряет голос. Дело становится все ху­же. Самонаблюдение усиливается и все сильнее воздействует на актера — уже вся его природа нарушена. Прибавьте волнение. Органические, естест­венные импульсы, идущие через голос, теперь уже заблокированы, и актер или актриса (с актрисами это чаще случается) начинает страдать болезня­ми голоса, которые, если их не остановить, могут перерасти в физиологиче­ские нарушения. А почему это случается чаще у актрис, чем у актеров? По­тому что в отношении актрис господствует мнение, что голос их должен быть красивым, чистым, нежным и сильным и что в этом его решающее до­стоинство. Это вздор. Еще сегодня в некоторых кругах говорят, что у акт­рисы голос должен быть «подобен колокольчику». В отношении актеров действует тот же самый механизм, хотя распространено иное мнение: бу­дучи мужчинами, они как бы могут позволить себе быть пожестче, посуро­вее. И даже если они хрипят, это не вызывает серьезных возражений. Та­ким образом, причины всех неприятностей лежат на уровне детского сада, а вот последствия — отнюдь нет. Заметьте, у актеров подобные затрудне­ния встречаются часто, а у прохожих на улице — намного реже. Крестьяне поют даже в холод, поют в открытом поле, и хотя, казалось бы, легко могут надорвать голос, поют себе и не жалуются.

Вы скажете, что и у лекторов, учителей, педагогов часты подобные за­труднения. А почему? Достаточно внимательно присмотреться к лектору- профессору во время его работы: он все время стремится контролировать свои движения, считая, что его жестикуляция должна быть упорядочена.

Он старается говорить выразительно и с этой целью, что мне не раз прихо­дилось наблюдать на разных конференциях, особо акцентирует согласные: стремится произносить все фразы образцово правильно, жаждет быть ус­лышанным, а посему напирает на согласные. И поэтому его гортань полу­прикрыта. С другой стороны, люди подобной профессии часто бывают фи­зически слабо развиты, тут мы имеем дело как бы с цветущим мозгом в хи­лом теле. Их тело подобно ростку, тонкому или толстому, но изнеженному ростку, вроде белого картофельного ростка, проклюнувшегося в погребе. Вся энергия организма сосредоточивается в области головы и голосового аппарата. К тому же еще они обязательно стремятся сохранять спокойст­вие, самообладание и самоконтроль, блокируя тем самым импульсы. Таким образом, неосознанно они произносят свои речи лишь голосовым аппара­том, а не — собой. И долго произносят, часами. И наносят вред голосовому аппарату. А вот крестьяне в поле не знают подобных забот; они поют, зани­маясь каким-нибудь делом.

Как-то, находясь в кабинете, в театре, я услышал, что в коридоре убор­щица принялась петь. Не могу сказать, что пела она «хорошо», но зато без затруднений. Она что-то делала в эту минуту и не контролировала того, как пела, не следила за своим способом пения, гортань ее была открыта, го­лос проходил абсолютно свободно. Я вышел в коридор, чтобы увидеть, как она дышит. У нее было нормальное дыхание с диафрагмальной доминан­той. Все дело в том, что она находилась в состоянии естественного дейст­вия. Вот так поют и крестьяне в деревне.

Конечно, могут быть неприятности с голосом из-за какой-нибудь болез­ни, а часто и из-за наложившейся на болезнь некой социально-психологиче­ской ситуации (либо наоборот). Так, например, у проституток чаще всего голос хриплый. Их голос не является чистым по двум причинам: с одной стороны — алкоголь, порой злоупотребление курением, а также необходи­мость стоять подолгу на улице в условиях перепадов температуры. Но это не все. Существует еще причина, которая, может быть, недостаточно науч­на, но я в нее верю. Есть в этих женщинах нечто такое, что можно назвать нелюбовью к собственному телу, специфически окрашенное отношение к нему. И вот тут, в голосе, и проступает подобная нелюбовь, отсутствие доверия к телу (или же, напротив, доверие чрезмерное, а значит — все рав­но искаженное), проступает разделение себя.

Наблюдая актеров, обладающих органичным дыханием, вызванным ор­ганичными, живыми импульсами, то есть актеров здоровых, я заметил, что даже обильное курение не вызывает у них большей частью затруднений с голосом. Я сам много курю, но не испытываю никаких затруднений. Разу­меется, если мне случалось переходить границу допустимого, выкуривая, к примеру, 60 сигарет в день, то на следующий день с горлом творилось что-то неладное. Разумеется, курение опасно для всего организма в целом.

Но его воздействие непосредственно на голос преувеличено. Впрочем, ак­теру рекомендуется за час-два до спектакля ограничить себя в курении, и большинство актеров просто обязательно должны это делать... Но если уж жажда курения донимает вас столь же сильно, как святого Антония жажда женщины, то лучше выкурить сигаретку перед спектаклем, чем со­здавать в себе болезненные комплексы. Тут все дело в разумной мере: надо себя попросту ограничить, выкуривая одну сигарету вместо пяти. Не сле­дует слишком преувеличивать то, что называют «выработкой сильной во­ли». Наш путь совершается не благодаря жесткой воле, что «сильна как смерть», а благодаря отношению к целостности жизни.

Если внимательно приглядеться к актерам, страдающим голосовыми за­труднениями, довольно скоро можно обнаружить по определенным симп­томам, что все дело здесь в проблеме гортани. На уровне симптомов это важнейшая вещь. В свое время я изучал схему строения гортани и подоб­ные весьма ученые вещи, но вот никакого практического вывода из назван­ных занятий извлечь не мог. Зато в Шанхае у меня была возможность озна­комиться с научной школой доктора Линя. Он был одновременно и про­фессором Медицинской Академии, и профессором Пекинской оперы. Сам он происходил из семьи актеров классической китайской оперы и в молодо­сти работал актером. Отсюда его интерес к работе голосом в практическом аспекте. Именно у него я впервые понял, чем является гортань. Уже рань­ше я знал, что тут имеет значение, открыта или закрыта гортань, но как это быстро распознать, понял только у него.

Можно исследовать гортань пальцами. По обе стороны от адамова ябло­ка есть что-то вроде двух холмиков, их можно легко найти. Но они как бы слегка углублены, находятся в глубине и сзади, и надо ухватить с двух сто­рон гортань пальцами там, где они кончаются (углублениями по обе сторо­ны адамова яблока). Тогда можно глотнуть слюну и путем прикосновения почувствовать, как меняется их расположение. Когда мы глотаем, гортань закрыта, — это просто. А можно наблюдать такое состояние и во время ре­чи. Вы что-то произносите — и вот она открыта, или же произносите — но она закрыта, не полностью, но все же закрыта. Ученики доктора Линя час­то производили над самими собой наблюдения и учились распознавать по­добные вещи. Не думаю, чтоб такое самонаблюдение было чем-то обяза­тельным. Скорее это должен делать педагог или режиссер, если он хочет выяснить, какая у актера гортань — закрытая или открытая. Имея уже зна­чительную, наработанную практику, это можно установить и без прикос­новения — это попросту слышно. Я сам пользовался таким приемом при­косновения к гортани актеров; однако операция эта небезопасна, если не обладаешь достаточной практикой и знаниями. Можно также открыть гор­тань извне пальцами, можно таким способом создавать различные типы ви­браций голоса... что, однако, очень опасно, если руки, проделывающие все это, не обладают хирургической точностью. Не рекомендую подобного ти­па манипуляции.

Существует более простое средство. Дотроньтесь до места в нижней че­люсти под языком и глотните слюну. Рукой держите подбородок, а боль­шим пальцем касайтесь мышцы под подбородком, под языком. Эта мышца в момент глотания напряжена. Вот тут и заключена мудрость доктора Ли­ня. Если гортань закрыта, мышца напряжена. А теперь — говорите. Стала ли она мягче? Или по-прежнему напряжена? Если мышца мягкая — гортань от­крыта, если напряжена — гортань по меньшей мере полуприкрыта. Это очень просто. Когда ученики доктора Линя поют, они касаются своей гор­тани вот таким образом. Хорошо ли это? Не сказал бы. Думаю, что техника эта была великим открытием, но она же может стать причиной разных забо­леваний или же вызвать рецидив старых профессиональных заболеваний. Потому что тут вновь направляется внимание актера на голосовой аппарат.

Но прежде чем перейти к другому этапу наших исканий, хочу проанали­зировать одно упражнение доктора Линя. С точки зрения форсированной работы голосом оно весьма результативно. Надо принять следующую пози­цию: ноги расставлены, туловище должно быть наклонено вперед. Зачем? Если туловище хоть немного подано вперед, то, чтобы удержать эту пози­цию, надо опереться на нижнюю часть позвоночника, на крестец. Это важ­но. Далее надо проследить за тем, чтобы от крестца до затылка выдержать прямую линию. Все должно быть по прямой линии, указательным пальцем надо держать подбородок, а большим касаться мышцы под языком, которая напрягается или расслабляется в зависимости от того, закрыта ли гортань или открыта. А теперь другой рукой, занеся ее над головой, надо коснуться бровных дуг и вдавливающим движением толкнуть их вверх-назад, чтобы таким приемом открыть рот за счет подъема всего черепа, но так, чтобы подбородок остался на месте. Он должен оставаться неподвижным в неиз­менном положении. Череп надо толкать вверх и назад (одновременно), лоб собран в морщины кверху. Таким образом, рот остается открытым, а ниж­няя челюсть — без движения. Чтобы суметь так удержаться, надо напрячь подзатылочную часть шеи. Рот открыт, подбородок неподвижен, подзаты- лочная часть шеи напряжена, но мышца под языком должна быть расслабле­на. Мышцы задней части головы напряжены, а передней части шеи и голо­вы расслаблены. Гортань открыта, и голос будет исходить из нее со своего рода подголоском. Несомненно, что в этом упражнении создаются все есте­ственные условия для открытого голоса. Нижняя часть позвоночника нахо­дится в действии под нагрузкой и должна поддерживать тело, а именно это и регулирует дыхание. В этой позиции — благодаря действию крестца — дыхание чаще всего бывает брюшным. Кроме того, возникает отражение, со­здаваемое затылком, и одновременно, поскольку большим пальцем контро­лируется мышца под языком, гортань остается открытой.

И вот случается, что актер, никогда не пользовавшийся открытым голо­сом, подлинным, естественным своим голосом, может в этих условиях его впервые услышать. Но сказав это, я сразу же должен предупредить об опас­ности: актер начинает вслушиваться в себя. Вновь возникает опасность, что актер, повторяя это упражнение, начнет наблюдать за собой и манипу­лировать своим голосовым аппаратом. Тем самым гортань его, быть может, и будет оставаться открытой, но голос его органичным не будет. Разница весьма тонкая, но обнаружить ее можно достаточно быстро. Голос — даже открытый и сильный — становится механическим и тяжелым, обнаруживая в себе как бы некий автоматизм. Если педагог или режиссер хочет услы­шать открытый голос актера, заметив, что тот не использует свой естест­венный голос, то он может повторить с ним этот опыт еще раз, но не более. Я считаю, что многократное применение упражнений подобного типа в большей степени угрожает актеру неприятностями, чем помогает ему. Школа доктора Линя тоже имеет свои ограничения. Однако само упражне­ние является открытием, так как, проделывая его, можно услышать подлин­ный голос актера.

Возможность эта не единственная. Можно найти и другие ситуации, ко­торые сами по себе дадут тот же эффект. К примеру, уже ранее упоминав­шаяся ситуация, когда актер стоит на голове. Тогда, с одной стороны, созда­ется сильный напор всей тяжестью тела на череп, а с другой — все внимание актера поглощено необходимостью удержать равновесие. А значит, если в этом положении он запоет или заговорит, то может случиться, что он сде­лает это своим подлинным, своим собственным, присущим ему голосом.

Существует немало актеров, которые, из снобизма или из кокетства, предпочитают избегать естественного голоса. Скажем, у актера высокий регистр голоса, и это его естественный регистр; но чтобы соответствовать стереотипу «мужественности», ему хочется иметь голос более низкий; он и в жизни прибегает к более низкому голосу. Так он упражняет, тренирует свой голос: с дополнительной натугой и неорганичным образом. То же са­мое явление можно заметить и у актрис или певиц, желающих обладать бо­лее высоким голосом, чем им дала природа. Напомню случай с одной вели­кой певицей, весьма известной и почитаемой: у нее особенно часто случа­лись как голосовые, так и нервные кризисы. А причина в том, что она при­бегала к более высокому голосу, чем тот, что был ей присущ от природы. Я имел случай не раз убедиться: если актеры прибегают и в работе, и в жиз­ни к более высокой либо более низкой шкале, чем та, что соответствует их подлинному голосовому регистру, у них возникают не только голосовые, но и нервные срывы. Не исключено, что ежедневное, в каждом спектакле совершаемое над собой насилие разрушительно воздействует на всю нерв­ную систему. Не хочу сказать тем самым, что актер должен пользоваться своим голосом исключительно на базовом уровне. Но на базе своего орга­ничного, естественного голоса он может применять любые голоса, самые высокие и самые низкие. Однако при этом он должен опираться на базу, а не вступать с ней в конфликт, не выступать против нее.

Такое самое высокое или самое низкое звучание можно скорее отыскать, пользуясь разными вибраторами или же разными видами эха. Почти каж­дый актер или актриса способны производить те же самые голосовые эф­фекты, что и знаменитая Има Сумак, прославившаяся в свое время тем, что прибегала к любым — мужским или женским — голосам, пользовалась голо­сами звериными или птичьими. Каждый актер может это сделать. Но в ка­честве исходного пункта, а также, что очень важно, и в обычной жизни он должен обладать своим собственным голосом с естественным, органичным базовым регистром. Наша природа все равно отомстит нам, если мы будем совершать над ней насилие, насилие над тем, чем мы являемся в действи­тельности. Преодолевать себя, превышать себя? Да. Но нельзя при этом де­лать вид, что мы не то, что мы есть на самом деле, что мы какие-то иные. Потому что в последнем случае природа — или организм — пошлют нам в ответ лишь болезни и страдания.

Вся наша работа, вся многолетняя практика нашей группы происходи­ли не в пустоте. Мы совместно изучали разные явления в области голоса. Я проводил беседы и консультации с разными специалистами, наблюдал ак­теров в разных странах. Прослеживал также то, какими способами люди, относящиеся к разным цивилизациям, культурам и языкам, оперируют те­лом в тот момент, когда оперируют голосом.

Я расспрашивал разных знатоков, профессоров в области вокала и вооб­ще голоса, и встречался с большими неожиданностями. Некоторые сведе­ния мне удавалось получить опосредованным путем. Так, например, дошли до меня сведения от человека, бывшего великим знатоком-профессором и открывшего некоторые важные органичные вещи в природе голоса. Через его учеников (которые, кстати, почти полностью уничтожили его откры­тие), идя как бы по его следам, по своего рода руинам, обломкам, я прибли­жался к тому, что он знал, и извлекал то, что его учениками было забыто. Какие-то вещи я открывал благодаря скромным преподавателям-колосови­кам», мало известным в театральной среде столиц или попросту работав­шим на периферии, в провинции. Учительница музыкальной школы в Опо- ле, например, заметила важные вещи в связи с употреблением гласных, а также резонаторов (хотя в последнем случае она считала, что существует только два традиционных вида: резонатор «маски» и «грудной» резонатор). Но и это было немаловажно, тем более что она знала: можно парадоксаль­ным образом менять местами их доминанту и благодаря этому достигать их симультанности.

Потом наступила пора наблюдений в других странах, прибавились ма­териалы. Например, я наблюдал способы работы китайцев в классической опере: они изучают голос не каким-то сознательным образом (доктор Линь был исключением), а повторяют изо дня в день одни и те же типы движе­ний и голоса, уже вписанные в традицию роли. Но и там тоже случались ве­щи поразительные. Например, однажды кто-то из них сказал мне: «Рот, по­жалуй, следовало бы иметь вот тут», указав этой странной фразой на воз­можность существования самых различных резонаторов, что, впрочем, бо­лее детально и точно определить или сформулировать он не сумел...

Какие-то сведения мы почерпнули с граммофонных пластинок. Напри­мер, манера пения у Армстронга. Слушая его, я пришел к убеждению: счи­тать, что ключ характерности его пения был только в хрипе, — ошибочно; у жителей Африки можно заметить тот же тип пения. Возможно, это очень старая традиция. Как он пел? Его пение подобно «напеву» тигра. Тот же са­мый тип пения я слышал в некоторых восточных театрах, там, где играли одни только женщины (исполняя также и мужские роли) и где все они при­бегали исключительно вот к такому голосу со звериными резонаторами. Когда я их спросил: «Что послужило образцом для вашего голоса?» — они ответили: «Так поют все дикие звери».

Такими путями шаг за шагом я смог собрать основательный материал, а также кое-что открыть. Каков же результат этих исканий?

Вероятно, надо начать с того, что называется поддержкой голоса в раз­ных оперных школах, а в особенности в так называемой итальянской опере. Принято говорить, что во время пения надо иметь «поддержку». До сего­дняшнего дня на разных европейских оперных площадках не редкость пев­цы и певицы, любящие держать в руке платочек, а сами руки — на середи­не живота. Этот платочек — дань давней условности, а также реквизит. За этим стоит определенная традиция, идущая от певцов итальянской опе­ры, веривших в то, что во время пения следует пользоваться брюшным ды­ханием и после вдоха, захватив воздух, следует сомкнуть брюшные мыш­цы. В тот момент, когда в брюшную область вошел уже максимальный объ­ем воздуха, ее следует подпереть руками, «сомкнуть», если мы собираемся петь или произносить речи. Тогда воздух будет с силой нестись оттуда, и эта сила будет нести голос. Чтобы закамуфлировать эту чисто техничес­кую операцию, использовали маскирующий прием — платочек. Впрочем, большинство певиц уже давно позабыло, по какой причине они держат ру­ки с платочком на животе.

В Пекинской опере я мог наблюдать, как актеры — даже самые юные, восьми- и девятилетние дети — работают с сильно затянутыми на животе поясами. Когда я спросил, зачем это нужно, мне ответили, что так лучше работается. Думаю, что в конечном счете причина та же самая: стиснуть брюшные мышцы призван пояс. Когда вдох уже сделан, то этот напор воз­духа изнутри наружу, это сокращение и это напряжение брюшных мышц производятся сами собой. Однако здесь это более органично, чем созна­тельная манипуляция, практикуемая в итальянской опере. В общем же и те и другие исходят из того, что существуют возможности «подпорки» голо­са. Но обязательно ли это?

Мне часто приходилось слышать утверждение, что актерам следует практиковать дыхательные упражнения, почерпнутые из хатха-йоги. Мы уже знаем, что вмешательство в дыхание небезопасно. Но так как в подоб­ных вопросах все лучше проверять на практике, изугатъ и тестировать, и не верить на слово даже самим себе, то мы пробовали и это тоже. Не хотел бы тут слишком подробно описывать все эти упражнения, хочу только сделать выводы. Дыхательные упражнения в йоге ставят своей целью уничтожение дыхания. Здесь то же самое, что и во всех упражнениях хатха-йоги: в текс­тах, поясняющих и трактующих хатха-йогу, повторяется постоянно, что ее целью является задержание процессов дыхания, мышления, некоторых других процессов. И в самом деле, люди, занимающиеся под контролем специалистов, следуя старым техникам и длительное время тренируя дыха­ние, могут его замедлить. Нельзя сказать, чтоб они не дышали вообще, но они дышат намного медленнее, чем обычно. Процессы жизни не прекра­щаются, но в значительной степени замедляются.

Но вот только каков же конечный аспект этих упражнений? Органич­ный результат очень близок зимней спячке животных. Наблюдение за жи­вотным в состоянии такой спячки обнаруживает, что оно дышит, но дыха­ние его сильно замедлено; оно почти не шевелится и, если так можно ска­зать, почти лишено всякого восприятия. Какой же цели может служить приложение этих упражнений к актерам, коль скоро сама материя их рабо­ты полярно противоположна «спячке»?

Каким образом упражняются в хатха-йоге? Начинается с контроля дли­тельности вдоха и выдоха. Ищут возможности вдыхать медленно, а выды­хать еще медленней. Но чтобы выдыхать намного медленней, надо наполо­вину сомкнуть гортань. А потом ищется пауза между вдохом и выдохом; эта пауза с каждым днем должна все удлиняться и удлиняться. И чтобы сделать ее еще более долгой, гортань надо уже совсем, по-настоящему за­крыть — не наполовину, а полностью. После чего ее открывают наполови­ну, чтобы медленно впустить воздух. Потихоньку считают, стремясь удер­жать точный ритм между вдохом, паузой и выдохом. Идя таким путем, приходят к предельному контролю всего процесса. У актера все это может привести только к блокированию. Я не отвергаю техники хатха-йоги, если ее применяют в каких-то иных целях, но применение ее актерами — абсурд­но. Не могу понять, как некоторые специалисты готовы применять к кому бы то ни было совершенно безответственным образом технику, вызываю­щую блокады и заболевания, не изучив предварительно ее возможных по­следствий. Известно, чтобы оперировать голосом, надо иметь дыхание ши­рокое, открытое, естественное. Можно обращаться к разным техникам.

К тому же распространено мнение, что вообще необходимо тренироваться. Но так как в этой области точно выработанных упражнений не существу­ет, то склонны брать и берут что угодно, лишь бы готовенькое, хотя бы это и была психофизическая техника, принадлежащая совершенно иной куль­туре, служащая совершенно иным целям. Это безответственно. Польза от подобных голосовых упражнений — всего лишь миф.

Нет сомнения, выдох несет голос. И несомненно, это — действие матери­альное, а не какая-то метафора или что-то неуловимое. Именно выдох несет голос, без сомнения. Но чтобы он мог нести голос, выдох должен быть ор­ганичным и открытым. Гортань должна быть открыта. И достичь этого по­средством тех или иных технических манипуляций с голосовым аппаратом — невозможно. Тут, вероятно, есть только один совет, который можно дать актерам: не экономить воздуха. А тем временем то, что им прививается, что им рекомендуется в школах — нечто противоположное. Их учат, как надо, задерживая, сберегать воздух, как достигать долгого выдоха; учат разным упражнениям со счетом и тому подобному. Практикуется такой тип обуче­ния актеров, который вызывает затруднения с голосом.

Воздух надо набирать тогда, когда его не хватает. Есть актеры, которые — по причине ли чрезмерной нервной возбудимости или увлеченные тренин­гом — без устали производят вдох. Им надо сказать: «Зачем делать вдох, ес­ли это не нужно? Так ведь можно только задохнуться. Зачем вмешиваться в свое дыхание?» С другой стороны, есть актеры, которые в процессе речи выдыхают лишь малую часть воздуха; таким путем они закрывают свою гортань наполовину и тоже начинают «задыхаться». Им надо сказать: «Именно воздух несет голос. Пользуйтесь воздухом. Не экономьте его. Вдыхайте воздух тогда, когда это нужно, а потом не экономьте его. Это он, воздух, работает, это не голосовой аппарат, а ваш выдох. Если хотите доне­сти свой голос как можно дальше, пользуйтесь воздухом, выдыхая его как можно «дальше», вот до того самого места, до которого вы хотите его доне­сти, до того самого места — воображаемого, неправдоподобно далекого, фантастического, вот так, выталкивайте из себя воздух голосом, выдыхай­те! Не экономьте его».

Огромным событием в наших исканиях на этом поприще стало откры­тие резонаторов. Возможно, слово «вибраторы» было бы точнее, поскольку с научной точки зрения это, пожалуй, не резонаторы.

Уже в театральном институте, будучи на актерском факультете, я на­учился тому, что актеру надо уметь применять «маску». Что такое «маска»? Это та часть лица, которая охватывает лоб, виски, череп и скулы (щеки), вся та часть, на которую когда-то актеры накладывали маску. (Кстати, ан­тичная маска усиливала голос.) В современном драматическом театре актер пользуется этой частью головы — «маской» — как своего рода естественным резонатором; и в самом деле, когда актер говорит, посылая голос через эту часть головы и лица, то слышна какая-то вибрация, которая также ощуща­ется, если на голову ему положить руку (но не на скулы, не на лоб, а имен­но на голову). «Маска» связана с довольно старой традицией европейского театра, но актеры, пользующиеся этим резонатором, в целом никаким иным не пользуются. Тем самым сложилась и существует некая достаточно опре­деленная окраска, некий характерный вид вибрации голоса драматическо­го актера. Эта вибрация обладает одновременно и чертами некоего как бы повышенного благородства (что невероятно забавно), и некой повышенной звучностью. Этот вид голоса, резонирующего «в маску», легко заметить, к примеру, у тех английских актеров, что и до сегодняшнего дня старают­ся играть Шекспира в манере XIX века.

В некоторых вокальных школах (более близких оперным) можно наблю­дать, как применяется также и другой тип резонатора — грудной. Он при­водится в движение тогда, когда певец обладает низким голосом, и поэто­му пользуются им преимущественно басы. Обладатели теноров прибегают скорее к «маске».

С первых шагов работы в театре я ощущал неприязнь к такому, типич­но актерскому, голосу. Мне в нем чувствовалось именно «актерство».

Давайте приглядимся к тому, каким образом говорят люди в разных странах, из этих наблюдений можно вывести интересные заключения... Как, например, говорят китайцы? Порой они издают очень резкие звуки, способные производить на нас впечатление чего-то искусственного. Одна­ко и в их случае можно обнаружить естественный вибратор — тут скорее вибрируют затылок и подзатылочная точка. Существует, следовательно, и такая возможность. Можно искать, какими способами ввести в состояние вибрации эту точку. Это доступно также и европейцу, так как эта точка яв­ляется деталью и его анатомического строения. Я искал этот вибратор по­средством слов, звучавших для меня особенно «по-китайски»: «Кинг, кинг». Искал, как бы забраться голосом как можно выше, намного выше, чем это вообще возможно. Сначала: как произносить это губами, потом — носом, потом — лбом, в конце концов — предельно высоко, настолько, насколько это возможно, верхом черепа, чтобы в конечном итоге «атаковать» затылок: как бы наколоть его иглой изнутри и проколоть эту затылочную точку. И тогда получалось высоким напевом: «Ки, ки». Голова при этом находит­ся не просто в обычном, прямом положении, а скорее так: затылочная часть шеи напрягается и вытягивается — вверх и вперед. Возникает вибрация сзади черепа — ее можно проверить прикосновением.

В восточнославянских языках чаще пользуются животом. И можно предполагать, что именно он и дает вибрацию. Вибрацию животом можно заметить и у полных, тучных людей (или у японцев, тренирующих «харе», — живот как центр тяжести), которые как бы базируются на животе, как бы опираются на него. Вспомним и Будду с его большим животом... Такие лю­ди «располагаются» на животе, пользуясь им как вибратором. Похожим го­лосом пользуются коровы. Я искал достижения этого эффекта с актерами следующим образом. Предложенная позиция: принять положение коровы (но не на четвереньках), то есть на расставленных ногах, с тяжелым живо­том («брюхом»), поданным вперед. И исторгать из себя голос, направленно идущий вниз, по ассоциации с протяжным ревом коровы. Вот тогда они прибегали к брюшному вибратору.

А как говорят немцы? Может быть, я не совсем объективен, но мне хо­телось бы прежде всего нащупать путь к поиску. Немецкий язык у меня ас­социируется с зубами. Именно зубы произносят все звуки в «Auf Wiedersehen». Ассоциация из животного мира — пес, волк. Мы разрабаты­вали упражнения для речи зубами. Так, как если бы пес или волк заговорил по-человечески. Кладя руку на челюсти, на губы актеров, пользовавшихся таким резонатором, я заметил, что даже зубы находятся в состоянии вибра­ции — очень тонкой, но очевидной. Возможно, если быть еще точнее, это не зубы, а челюстные кости.

Следующий — кот. Каким образом кот издает звуки, какими путями проходит его голос? Кот, когда он мяучит, находится в движении, двигает­ся его позвоногник. Я выработал и выполнял вместе с актерами упражнение «говорения позвоночником» — так, как это делает кот. И оказалось, что и в самом деле здесь не просто движение. Позвоночник говорит.

Я изучал, каким образом можно пользоваться разными частями грудной клетки, способными быть вибраторами. Впоследствии, когда уже освоено использование грудной клетки, можно научиться посылать импульс назад, в верхнюю часть позвоночника, и тогда вы начнете говорить так, как если бы ваш рот был расположен поблизости шейного круга. Вот и еще один, сов­сем иной, вид голоса. Положив руку в том месте, я убеждался, что там вы­рабатывается вибрация. Тогда я задался вопросом: нельзя ли создать ее так­же и в средней zacmu позвоногника? Я пел так, как если бы мои поющие уста бы­ли расположены именно там. И тогда я заметил, что это возможно. У акте­ра, который искал того же, я рукой почувствовал вибрацию. И вместе с тем голос снова был иным. Я искал того же эффекта в крестце, начиная с области живота и идя к крестцу. Результат: рот на этот раз находился как будто бы именно там. Там существует какая-то материальная вибрация кости.

Почти повсюду в теле, там, где мы начинаем пользоваться вибратора­ми, начинается вот такая материальная вибрация. Нередко люди, слышав­шие кое-что о наших вибраторах — в форме ли легенд или в виде сплетен, — считают, что здесь все дело в каком-то субъективном феномене. Вовсе нет. Материальная вибрация существует фактически. Даже в брюшной области. Именно поэтому и следует, быть может, говорить о «вибраторах», а не о «резонаторах», поскольку в брюшной области резонатор (с научной точки зрения) невозможен, там нет кости. Однако вибрация там существует. Ес­ли применять брюшной вибратор, то можно в этом месте ощутить вибра­цию.

В поисках разного типа вибраторов я когда-то обнаружил их в собствен­ном теле двадцать четыре. Дело обстоит таким образом, что при возникно­вении каждого вибратора одновременно создается вибрация всего тела, но ее центр совпадает с определенным вибратором; там дрожь сильнее все­го. Однако, по правде говоря, все тело должно быть одним огромным ви­братором. Актер, вовлеченный в действие полностью и целостно, становит­ся, не думая об этом, одним огромным вибратором.

Когда-то мне казалось, что достичь этого можно механическим путем.

Каким образом можно объединять вибраторы? Парадоксальным. На­пример, если пользоваться низким голосом, включая при этом черепной ви­братор, то одновременно будут действовать вибраторы черепа и грудной клетки. Если же прибегать к высокому голосу и пускать в ход грудной ви­братор, то тоже будут одновременно действовать два резонатора: грудной и черепной.

Мы применяли вибраторы со всей возможной предварительной проду­манностью. Актеры ощупывали самих себя и искали способы достижения материальности вибрации. Найти их можно достаточно быстро. Шаг за ша­гом вместе с актерами мы открывали все больше и больше резонаторов. Но потом у меня появились сомнения. С одной стороны, я заметил, что бла­годаря всему этому голос актера становится сильнее, что актер способен до­стигать таких же эффектов, как Има Сумак: добиваться голоса очень высо­кого и очень низкого; голоса чрезвычайно разнообразного, как бы издавае­мого различными людьми и животными. И вместе с тем была во всем этом какая-то тяжесть, механичность, даже какой-то холод, хоть и не хотелось бы так говорить, но уж во всяком случае — какая-то автоматичность; в нем не было жизни. Я заметил, что актеры могли применять в работе, ища те или иные вокальные формы, заранее обдуманную окраску голоса. Но когда они начинали действовать всем своим существом, возникало нечто совершенно иное, это не были уже сознательно применяемые вибраторы. Даже случа­лось порой и так, что из-за вибраторов, которыми они хотели в тот момент сознательно воспользоваться, блокировались органические процессы.

На этом этапе исканий я задавался вопросом о причинах: почему их го­лос, хоть и был сильным, звучал как бы искусственно? В один прекрасный день я понял, что — совсем на других путях — они совершают все ту же ста­рую ошибку. Наблюдают за самими собой. Начинают вторгаться в органи­ческий процесс. Правда, все было более естественным, чем в случае, когда они наблюдали за голосовым аппаратом: теперь наблюдение шло за всем те­лом или за какой-то его областью, поэтому, кстати, голос и был сильнее. Не только сами вибраторы раскрыли разные типы голоса, но и то, что акте­ры отказались от наблюдений за голосовым аппаратом, от контроля над ним, сыграло свою роль. Контроль над телом здесь оказывается более есте­ственен, но тем не менее это все же самонаблюдение.

Стремясь воспользоваться голосом диких животных, «голосом Армс­тронга», мы пускали в ход вибратор гортани. Гортань тоже может служить вибратором, но лишь при условии, что она работает как бы сама собой, ор­ганично. Если же актер силится вызвать в себе действие этого вибратора с заранее обдуманным намерением, как мы поступали с другими вибрато­рами, он начинает хрипнуть. И вот, чтобы пустить в ход вибратор горта­ни, мы стали разыгрывать этюды, выполняя в них роли самых различных зверей. Тогда я заметил, что и актеры, и я сам способны применять этот ви­братор без всякого труда. И вместе с тем этот «дикий» резонатор, назван­ный нами «звериным» вибратором, вибратором тигра, был не так тяжел и автоматичен, как другие.

Тогда я задал себе вопрос: отчего так происходит? Несомненно, оттого, что применять этот вибратор с заранее обдуманным намерением нельзя. К примеру, я просил двоих актеров в паре поискать, каким путем они мог­ли бы вызволить в себе из-под спуда «тигров» и тому подобных «диких зве­рей», вызволить в состоянии игры или борьбы, или еще какого-нибудь дей­ствия, происходящего «перед лицом» чего-то или кого-то. То есть им надо было глубинные импульсы вывести наружу.

И было это началом исканий в совершенно ином направлении. Я заме­тил, что если постараться создать вовне эхо, то можно без всякой предвари­тельной обдуманности и подготовки пускать в ход вибраторы. Если вы на­чинаете свою речь, обращаясь к потолку (не поднимая головы вверх), то сам по себе освобождается черепной вибратор. Однако действие это не должно быть чем-то субъективным; эхо должно возникнуть объективно, его надо услышать. В таком случае позиция, которую мы занимаем, и наше внима­ние направлены не на нас самих, а вовне: мы слушаем эхо. Это эхо должно быть совершенно реальным, а голос вместе с тем должен быть обращен к потолку. Если этого оказывалось недостаточно, я еще помогал актеру тем, что говорил ему: «Губы у тебя на голове».

Потом я заметил, что если хочешь услышать эхо, идущее от пола, из- под собственного тела, то надо искать всем своим телом определенную спе­цифическую позицию: ноги слегка расставлены, живот активен. Если акте­ру еще подсказать, что губы у него на животе или под животом, самопро­извольно включается брюшной вибратор.

Если же, в свою очередь, искать эхо, отдающееся от стены, расположен­ной впереди и достаточно отдаленной, то начинают функционировать ре­зонаторы грудной клетки. Тогда можно сказать актеру: «Твои губы в гру­ди». А если тот же импульс искать и посылать назад, чтобы создать эхо, от­дающееся от стены, расположенной достаточно далеко позади, и эхо будет реально, то в качестве резонатора начнет работать часть позвоночного столба и спины.

Самим фактом, что действия производятся в разных направлениях в ре­альном пространстве, создаются условия, при которых разные вибраторы начинают работать сами собой. Голос уже не является автоматическим, же­стким, тяжелым. Он — живой. Все внимание актера обращено вовне, он слушает эхо извне, а это так естественно. Ведь актер не может полностью избежать этой склонности — вслушиваться. А тут он таким образом может слушать свое эхо. И в этом случае процесс может быть органичным. Конеч­но, в двух моментах опасность остается. Желая вызвать эхо со стороны по­толка, обычно задирают голову вверх, и таким образом напрягаются все мышцы горла: в этой позиции огень легко закрыть гортань. Актеру тогда надо сказать: «Нет-нет, говори не обычными твоими губами, а теми, что у тебя на макушке».

Однако я заметил, что и достигнув умения слышать эхо, актеры склон­ны и способны все же делать кое-что автоматически. Во время стажировок, которые я проводил в разных странах, мне приходилось наблюдать такое явление: стажеры начинали твердить одни и те же слова. В случае упраж­нения с потолком — «потолок, потолок», в случае упражнения с полом — «пол, пол...». Возникал автоматизм. Состояние, в которое впадал актер, ста­новилось бесплодным. Как избежать этой тенденции, этого греха? Путем поиска живых ассоциаций. Надо сказать ему: «Там, в глубине, там, в пропас­ти, — там твой друг...»

Большое значение имеют те выводы, которые можно сделать, наблюдая и слушая пение или призывные крики людей, выросших и воспитанных в разных пространственных условиях. Я обратил на это внимание. К приме­ру, крестьяне-горцы, переговариваясь на дальнем расстоянии, высвобожда­ют свой голос самопроизвольно. Но когда я говорил актеру: «Говори по на­правлению к той стене, но намного дальше. Это гора. Говори в сторону сте­ны, но кому-то, кто находится далеко за ней, как за горой», — актер начинал кричать. Нет! Горцы не кричат, они переговариваются через долины.

Я искал разные ассоциации в мире зверей: собак, коров, кошек, в мире птиц и других живых существ. И тогда я заметил, что актеры не столько склонны высвобождать, «выпуская на волю» из своего человеческого тела разнообразных животных, сколько попросту изображать их, играя на четве­реньках. А значит, снова возникает своего рода поиск убежища, бегство от задания, его заменитель. Можно создавать для актеров и какие-то другие ситуации. С одним актером, например, я вел поиск через ассоциацию с пти­цей, сидящей на его теле. «Вот сейчас она прогуливается по твоей груди. Пой ей. А сейчас она клюнула тебя в голову, под затылком...» И тому по­добное.

Потом, например, был такой этюд, где актер искал и нашел некий род связи, сближения — не сексуального, но все же телесного — с женщиной из своей подлинной жизни, которую здесь он отыскал как воображаемую партнершу. Я говорил ему: «Пой для нее, вот сейчас она положила руку те­бе на голову». Тогда его голос высвобождался и звучал через черепной ви­братор. Я говорил ему далее: «Она коснулась твоей груди...» — высвобож­дались грудные резонаторы. Так, точка за точкой, органически включались разные резонаторы. И не было тут автоматизма. Все происходило только благодаря живым ассоциациям.

Оставалась еще одна важнейшая проблема — проблема физических им­пульсов. Нередко мне приходилось наблюдать у актера, обладающего до­статочно естественными голосовыми реакциями, что в каких-то конкрет­ных условиях они, эти реакции, оказываются опережающими по отноше­нию к импульсам тела\ а ведь импульсы с точки зрения органического по­рядка, как это случается в жизни, должны предшествовать голосу. Самый простой пример: кто-то вознамерился стукнуть кулаком по столу и крик­нуть: «Хватит!» В жизни человек сначала ударяет по столу, потом кричит. Интервал между действием и криком может быть малым, очень малым, но порядок именно таков. Актеры поступают наоборот: сначала кричат, потом стучат (реагируют телом). Я обратил внимание, что в таком случае голос заблокирован. Попросил, чтобы поступали в обратном порядке, и заметил, что, когда физическая реакция опережает голосовую, все орга­нично. Но даже в этом упражнении заложено немало опасностей: актеры кричат, даже орут, им кажется, что крик высвобождает голос, они совер­шают резкие движения, колотят кулаками и т.п. Искать надо без нажима, без напряжения.

Можно достигнуть вибрирующего голоса, вызывающего эхо во всем пространстве, — по ассоциации с растениями в поле, по ассоциации с вет­ром... Этюды могут быть разными, но — в пространстве.

Можно воздействовать на актера «извне», «снаружи»; можно извне производить разные манипуляции с его горлом, диафрагмой, позвоночни­ком и так далее и вызвать таким путем реакции тела, несущие голос. Так можно высвободить его абсолютно органичные импульсы. Но можно та­ким путем причинить много зла. Считаю своим долгом об этом сказать, потому что это факт объективный. Голос можно открыть снаружи. Это небезопасно, но это возможно. Почему возможно? Потому, что через раз­личные телесные стимулы, применяемые снаружи, можно вызвать реак­ции всего тела. Возникают импульсы, идущие изнутри тела, из его недр, и предваряющие реакцию голоса, даже неартикулированную. Именно эти импульсы несут голос.

Можно освобождать все самые разнообразные типы голоса посредст­вом различных ассоциаций, порой очень и очень личных, даже интимных. Однако, чтобы не опустошиться, не подойти к грани бесплодности, мы не должны в упражнениях заходить слишком далеко, в область излишне ин­тимных исканий. Потому что тогда можно как бы спровоцировать некую разновидность лицемерия. В принципе, интимное признание бывает нуж­но только в творческом процессе. Во время упражнений не следует углуб­ляться в интимные области, если они, конечно, не выявятся сами собой. Ассоциациями, высвобождающими импульсы, являются обширные ампли- фикационные[[39]](#footnote-40) поля с животными, растениями, с почти фантастическими образами, картинами. (Например: ты становишься длинным-предлинным, или — крошечным, или — гигантом и тому подобное.) Все, что вызывает ассоциации и направлено в пространство, — все это высвобождает голос. Высвобождает — особенно в этюдах — не какие-то холодные импульсы, а искания в поле наших собственных, личных воспоминаний, нашего тела- памяти. Вот что создает голос. Поэтому существует фактически только одна проблема: каким образом высвободить эти импульсы тела-памяти? Или более того — тела-жизни? Невозможно работать голосом, не работая те­лом-жизнью.

Поэтому теперь я знаю гораздо больше о том, чего не следует делать с голосом, чем о том, что с ним следует делать. Но это знание — чего не сле­дует делать, — по-моему, намного важнее. А именно: не следует производить голосовых упражнений, голос следует применять в упражнениях, вовлекаю­щих в действие и охватывающих все наше существо. В таких упражнениях голос высвобождался бы сам по себе. Возможно, надо говорить и петь, ког­да работаешь самым обычным образом — физически. Не надо работать го­лосом. Надо работать телом. Знаю также, что не следует работать голосом (и «над голосом») ни в одной из жестко установленных позиций: все исход­ные и ключевые позиции актеров, работающих над голосом, блокируют его. Все эти симметричные, геометричные, неподвижные или снабженные авто­матическими движениями позиции — бесплодны.

В так называемой итальянской опере все вышеназванное как раз задей­ствовано, ибо ее певцы почти неподвижны, они, как правило, принимают одни и те же позы и посему могут придерживаться определенной автома­тической, внешней «подпорки» для голоса. Они могут также пользоваться определенными типами дыхания, так как все происходит по принятым пра­вилам: и сам голос соответствует принятым правилам, и все остальное то­же. Все там геометрично, подогнано под симметрию, и голос также оказы­вается, если так можно сказать, геометрическим, в нем нет непредсказуемо­сти, в нем не найти этой естественной, непредугадываемой линии.

Понял я также, что, когда от актеров требуется работа всем телом, они, пользуясь в этом случае голосом, легко начинают прибегать к предвари­тельно обдуманным движениям. Существуют вообще голосовые школы, ба­зирующиеся на этом принципе. В некоторых театральных школах и в цен­трах вокального обучения применяется, к примеру, во время голосового тренинга нечто вроде гимнастики. Но это упражнения для глухих. В под­линном смысле слова! Так в школах для глухонемых ищут разные способы, как научить их пользоваться голосом; для различных гласных и согласных ищутся различные телодвижения, чтобы посредством таких движений по­мочь им высвободить голос. Но прислушайтесь, каков голос глухих: он ис­кусствен. И вот такой именно голос стремятся привить актерам. Что за аб­сурд! Все, что автоматично, все, что механично, рождает лишь затрудне­ния у актера.

Если вы хотите высвободить голос, не следует работать над голосовым аппаратом, то есть не следует фиксировать своего внимания на его работе. Надо работать так, как если бы пело само тело, как если бы говорило само тело.

Ибо чем, по сути, является голосовой аппарат? Это всего лишь место, через которое «нечто» должно пройти, всего лишь коридор. Не более того. Мы не должны фиксировать своего внимания на своем теле, уже это оши­бочно. Голос является продолжением нашего тела в том же самом смысле, что и наши глаза или уши, или наши руки: это орган, часть нас самих, продол­жающий нас вовне, наружу, и который, по сути, является органом абсолютно материальным, им можно коснуться кого-то или чего-то...

Можно путем определенных ассоциаций — возможно, и не слишком интеллектуальных, но зато и не надуманных, а совершенно простых, суще­ствующих на уровне тела — найти голос-шпагу, голос-трубу, голос-тром­бон. И тогда он будет острым, как шпага, длинно-долгим, как труба, или широким, как тромбон. Это и в самом деле материальная сила. Вот я и заметил в конце концов, что попытки выполнять голосовые упражнения лишь множат затруднения и сложности. Актеры не должны выполнять го­лосовые упражнения, так же как не должны выполнять и упражнения ды­хательные.

Но в таком случае, надо ли им вообще работать в этой области? Несо­мненно. Но как? Существует формула Гиппократа: «Primum поп посеге»[[40]](#footnote-41). Они должны петь, но при этом должны вести себя так, как ведут себя на се­ле крестьяне, когда поют. Актеры должны петь, занимаясь уборкой поме­щения или чем-то, что их забавляет. Они должны, кроме того, играть раз­ными звуками. Как, например, создавать пением различные пространства, как создать пением собор, или коридор, или пустыню, или лес? Они долж­ны голосом продолжать свое существование, продлевать его, но без техни­ческих манипуляций.

Я заметил также, что в определенные периоды следует производить проверку, проводить своего рода тестирование, чтобы выявить, где актер блокирует свои голосовые реакции и каким образом он это делает. Надо ис­кать, как высвободить органический голос, голос с открытой гортанью и т.п. Но вслед за этим уже не следует работать по линии выполнения на­меренно, специально запрограммированных упражнений. Надо искать та­кие этюды, где тело-жизнь способно продлиться, продолжиться в голосе. Вот и все. А значит, надо выполнять этюды, включающие в себя воспоми­нания, мечты, фантазии, взаимоотношения и связи с партнерами (одновре­менно — и «по жизни», и «в мечтаниях», и с партнерами-коллегами в груп­пе), этюды, высвобождающие тело-память, получающие свое продолжение в пространстве через голос. То есть этюды с телом-жизнью, где поется само собой, где что-то говорится — тоже само собой и где вы ищете общения.

Надо всегда избегать таких опасных вещей, как крики и визги; надо избе­гать самообмана, возникающего в автоматическом повторении слов или дви­жений, имитирующих живые импульсы, но фактически являющихся лишь движениями (а не импульсами), заранее обдуманными, вызываемыми внеш­ним образом, контролируемыми мозгом (контролируемыми не в том смысле, что должен быть исключен хаос, а в том самом смысле, в каком разум делит нас, «располовинивает» на ведущую мысль и на тело — его марионетку).

Пойте, делая домашнюю работу, пойте, делая уборку или втянувшись в игру, когда ваше тело занято чем-то. Пойте, чтобы лучше проделать ка­кие-то действия чисто физически.

В работе (в теле-жизни, в этюдах) продлевайте себя речью, обращенной к кому-то, кто находится перед вами, к какому-то воображаемому партнеру или к товарищу по вашей игре — он будет действовать подобно экрану, на который проецируются партнеры из жизни. Те, которые были, и те, ко­торые будут. Партнер тут неизбежен. Без него продолжения себя в прост­ранстве не существует.

Может показаться, что все это легче, чем упражнения с голосом. Нет. Это намного труднее, потому что тут нет рецептов. Каждый работает индиви­дуально. У каждого совершенно иные, свои проблемы, совершенно другая натура, совершенно другое тело-память, другое тело-жизнь и другие воз­можности.

Кроме того, найденное сегодня — преодолимо завтра. И не по формуле: «не повторяться». Скорее — чтобы двигаться собственным путем, оставляя позади себя то, что уже найдено и познано. Сильнейшим искушением для актеров, как, впрочем, и для всех людей, является поиск рецепта. Такого рецепта не существует.

Хочу ответить на некоторые вопросы: мне регулярно задают их во вре­мя стажировок, рабочих встреч и тому подобного. Вопросы эти касаются практической работы, которая к тому же только началась, а следовательно, не дошла еще до той стадии, где «это» уже происходит или где «это» уже найдено и существует. То есть здесь еще действует опасное стремление «узнать, как это делается».

Первый же вопрос, который я слышу почти каждый раз, следующий: «Как применять вибраторы в спектакле?» Ответ таков: не думать о вибра­торах, когда вы находитесь уже в процессе «творения» или когда начинае­те его. Потому что тогда существуют всякие иные проблемы: исповедь, тело-память, тело-жизнь. Неизведанные проблемы. Но не технические проблемы. Если искать формальные эффекты, можно с полной сознатель­ностью применять разные вибраторы. Но только для того, чтобы создать некий, в высшей степени точный эффект, являющийся исключением в ор­ганическом потоке. Я убежден, что в творческой работе обо всем этом луч­ше забыть.

Второй вопрос близок первому: «Как работать голосом в спектакле?» Не работать голосом в спектакле — это же так просто. Работать собой, а значит — исповедью, телом, прорывом в жизнь, которая еще не наступила, потоком живых импульсов в русле «партитуры». А все остальное придет как допол­нение.

Вся эта работа с вибраторами имеет, по сути, лишь одну цель: сде­лать так, чтобы актер понял, что его голос, что наш голос не имеет гра­ниц и что голосом действительно можно делать все. Можно постигъ и до­казать им, что невозможное — возможно. А все остальное лежит в сфере им­пульсов.

Когда актер становится потоком импульсов, он применяет одновремен­но различные вибраторы в разных взаимосвязях, которые к тому же неус­танно, самопроизвольно меняются. Часто возникают почти парадоксальные связи между вибраторами, прямо-таки непредсказуемые и недосягаемые сознательным путем.

Это и есть огромное богатство, намного большее, чем все возможные и мыслимые техники. Тело в своей полноте и целостности действует как огромный вибратор, перемещающий свои узловые центры и даже направ­ления в пространстве. Техника всегда намного более огранигена, гем Акт. Техни­ка нужна только для понимания, что возможности открыты, а затем толь­ко — как сознание, призывающее к дисциплине и точности.

В любом ином значении следует от техники отказаться. Подлинная тех­ника является противоположностью техники в обычном понимании. Она существует для того, чтобы не впасть в дилетантизм, не провалиться в «плазму». Она существует для тех, кто от нее отказался.

РЕЖИССЕР КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ЗРИТЕЛЬ

Поговорим о труде профессионального зрителя.

...Почти семнадцать лет назад я впервые приехал в Скандинавию. Тог­да, на границе, меня спросили, какова моя профессия, и я ответил, что яв­ляюсь профессиональным зрителем (что и было зафиксировано чиновни­ком в документах). Для меня очевидно, что работа режиссера — быть про­фессиональным зрителем. Это вполне определенное ремесло. К примеру, многие великие актеры оказывались плохими режиссерами в первую оче­редь не в своих постановочных замыслах, а в работе с другими актерами. Почему? Потому что связь актера со зрителем совершенно особая связь. Актер — не зритель, а режиссер обязан быть зрителем. Существуют такие традиции актерского искусства, в которых актер является одновременно и актером, и зрителем: к примеру, в некоторых формах классического вос­точного театра. Актер, достигший высокой ступени мастерства в своем ис­кусстве (и обладающий, следовательно, полным и точным представлением о мельчайших элементах своего искусства), может начать смещать акценты в ритме действия, переставлять их, менять порядок небольших деталей, ус­траивать всяческие неожиданности: таков большой актер восточного теат­ра. В этом случае актер одновременно и действует, и следит за своим те­лом, наблюдает за своими руками. Словом, получается, что актер смотрит на себя со стороны: «Вот это удачно, а вот то неудачно, а на это надо бы об­ратить внимание».

Величайшими актерами этого типа в Италии можно назвать тех, кто, следуя традиции комедии дель арте, способны создавать в спектакле инди­видуальный образ и одновременно вовлекать зрителей в игру, держа их в своей власти. По крайней мере, некоторые из них, из тех, кого я видел, об­ладают этой способностью: умением действовать и одновременно наблю­дать за своим действием. Получается двойная игра, захватывающая и тре­бующая высочайшего мастерства.

Если же мы посмотрим на обычный театр, или театр условный, или те­атр авангарда, или какой-то студийный театр, мы обнаружим большую раз­ницу между работой актера и режиссера. Само собой разумеется, я не ут­верждаю, что любой человек, чьей профессией является режиссура, спосо­бен стать настоящим профессиональным зрителем. Но суть проблемы именно в этом.

Почему я решил затронуть эту абсолютно ремесленническую сторону профессии? По-моему, находясь на футбольном поле, не следует играть в регби. Мы же сейчас во всем мире находимся в той ситуации, когда лю­ди, чувствуя непрочность «вещной» реальности, предпринимают отчаян­ные усилия, чтобы создать реальность условную. Но дело не в том, чтобы вместе со зрителями заниматься созданием условности, а в том, чтобы го­ворить с ними на понятном им языке.

Допустим, я оказался в положении человека, жившего в античной Греции и очутившегося в Греции сегодняшней. Я не могу разговаривать с людьми на древнегреческом языке: свои мысли я должен выражать на современном греческом, хоть и сознаю, что он настолько же «разрушен­ный» древнегреческий язык, насколько итальянский — «испорченная» ла­тынь.

В наше время, когда вера колеблется, а в людях появляется чувство не­уверенности, преобладает желание учиться тому, что может быть выраже­но простым и точным языком. Если я кому-нибудь скажу: «Я научу тебя прекрасно, с полным удобством ходить на левой ноге», — он будет очень стараться, он будет работать со мной и достигнет определенного совер­шенства. Но лишь постольку, поскольку будет заботиться об отработке движений левой ноги.

Итак, в нашем новом мире следует говорить на техническом языке. Это новый язык. По этой причине я и решил поговорить с вами о техни­ческих деталях профессии наблюдателя. Я убежден, что среди присутст­вующих здесь есть современники лучшей поры 60-х годов, своего рода «Belle epoque 60-х», и вы сейчас чувствуете себя в своей же стране неуют­но, как бы динозаврами, существами из другого мира и времени. Хочу по­делиться мыслью: важно отдавать себе отчет в том, что ваше сознание ди­нозавров, по-своему бесценное, может быть передано другим поколениям только посредством технического языка. Вы не в состоянии перевести его на язык философский, идеологический, социальный, а также — осмелюсь предположить — на язык межчеловеческих отношений. В технической же манере вы это сделать можете. Это значит, что вы должны приложить усилия, чтобы стать динозаврами, в высшей степени компетентными в своем ремесле.

На нашей встрече речь идет о дебюте, о нахале.

Ведь режиссер, стоящий в начале работы, только-только принимающий­ся за нее, почти всегда большой дилетант. Если же он актер, пусть и изве­стный, то ему постоянно угрожает опасность навязать свою специфичес­кую технику актерского исполнения другим актерам, факт, не представля­ющий опасности в рамках классических театральных форм (скажем, восточ­ных, поскольку там персонаж не создается, а принимается как бы по наслед­ству), в ныне существующем западном театре оказывается своего рода опасностью.

Режиссер — это человек, который учит других тому, чего сам делать не умеет. Однако только в том случае, когда он говорит себе: «Я этого делать не умею, но я — зритель», — только тогда обеспечена плодотворность. И он может в итоге стать профессионалом, потому что уже в одном этом признании содержится точная и полноценная техника. Просто этой тех­нике невозможно научиться в театральной школе, она достигается в про­цессе работы.

Есть режиссеры, которые, следуя своему представлению о пьесе, созда­ют концепцию постановки. Они в уме конструируют тот образ, который должен быть осуществлен. Нередко в таком варианте мы имеем дело с «те­атром филолога» или с чем-то таким, что в лучшем случае достигает уров­ня продуманного трактата. Предположим: ««Гамлет» как трагедия». Здесь давно существует великое недоразумение, поскольку, несмотря на огром­ное количество книг и исследований о «Гамлете», объясняющих нам, что представляет собой истинный Гамлет, в них нет ни одного суждения, кото­рое можно было бы счесть объективным. Происходит это прежде всего по­тому, что в театре невозможно отделить Гамлета от актера, исполняющего его роль. Но каким образом может режиссер выявить потенциал актера? На основании его успешных работ в других спектаклях. И вот тогда режиссер подобного типа заставляет актера повторять то, что тот играл прежде. В рамках отвлеченной, придуманной структуры, которую режиссер пред­ставляет как свою концепцию, он полагает таким путем навязать что-то ак­терам и зрителям. Ведь он-то лучше, чем кто-либо другой, знает, кто такой Гамлет; и притом — не его собственный Гамлет и не Гамлет определенного актера, а Гамлет как таковой. Он спешит поделиться своими откровениями со зрителями и надеется, что в случае, если они воспримут его идеи, то не­пременно постараются воплотить их в жизнь, и это изменит общество к лучшему.

С другой стороны, режиссер может подойти к тексту, пусть даже ли­тературно оформленному, с позиции человека, желающего увидеть, в кон­це концов, просто увлекательное зрелище; ему и в самом деле не хочется скучать ни на репетициях, ни во время спектакля, а искренне хочется че- го-то необычайного. Уже на стадии чтения текста он видит своего рода внутренний фильм, подобный захватывающему сну. Этот сон не богат де­талями: что-то в нем относится к актерам, которые смогут, с его дозволе­ния, достаточно вольно играть свои роли; что-то — к пространству, где развернется спектакль, а что-то к нему самому, к его собственной жизни, предъявляющей счета, которые пришло время оплачивать. И в то же са­мое время он думает о зрителях, похожих на него самого. (Вы скажете, что не пристало судить о зрителях по себе, что это эгоистично. Что ж, будь­те по-своему эгоистами. Чтобы творить, будьте «эгоистами», делайте же что-нибудь для ваших зрителей, для людей, с которыми у вас прочные связи! И — против остальных!..) Режиссер представляет себе также, ка­ким образом он заманит в ловушку тех зрителей, которых не любит. В связи с этим мне вспоминается великий польский режиссер Конрад Свинарский. В 1968 году он готовил к постановке совсем небольшую дра­му Выспянского «Судьи». Это было невероятно интересное время... Я вспо­минаю о нем с волнением. Всем казалось, что мы с Конрадом недруги, что мы соперники и в польском искусстве, и в международном масштабе. На самом же деле мы с ним были лучшими друзьями. Несколько раз в го­ду мы находили время для спокойных встреч и обменивались мыслями и информацией. Я говорил ему: «Конрад, кое-кто из тех, кого я близко знаю, сообщил мне, что ты большая шельма, и это более чем справедливо; кроме того, они что-то готовят против тебя и приглашают меня в этом участвовать». И он мне платил тем же. Обычно мы встречались в кварти­ре, которую он снимал у людей, уехавших работать за границу. В тиши уединенного жилища ему никто не мешал, и он работал над будущими постановками, подробности которых мы иногда обсуждали. Так вот, в пьесе Выспянского был момент, когда героиня, несчастная девушка, осе­няет себя крестным знамением. Конрад сделал несколько этюдных набро­сков ее движений, ее жестов, а затем показал мне и сам жест: он встал и перекрестился, но руки держал не на уровне груди, а то, что называет­ся ниже пояса. И при этом сказал: «Для них я это сделаю вот так». Я был поражен. О чем он подумал в том эпизоде? О тех зрителях, которых не любил, о тех, что были, возможно, сверх всякой меры, натужно, ханжески набожны? (Именно натужно и ханжески, потому что «легкая», естествен­ная набожность прекрасна.)

Кто-то из критиков заметил по поводу спектакля «Дзяды», поставлен­ного в нашем Театре-Лаборатории, что я применяю по отношению к зрите­лям «психомахию»\*, разного рода психологические хитрости, то есть край­не сомнительные действия, одновременно и привлекающие, и шокирую­щие. Я и в самом деле нападаю на зрителя, но не в физическом смысле, а как-то иначе: разрушая, хотя и с известной долей сдержанности, люби­мые им стереотипы. Те, кто видели наш «Апокалипсис», могут вспомнить фрагмент спектакля, в котором между персонажем, названным нами Тем­ным (а в итальянской прессе — Непорочным) и в чем-то приближенным к образу Христа-мученика, и Марией Магдалиной происходит любовная сцена. Этот момент их соединения, слияния в любовном акте многим ка­жется скандально-шокирующим. Но для меня в нем не было ничего скан­дального прежде всего потому, что мой пиетет к великому евангельскому образу огромен.

Как была поставлена эта сцена? Любовная игра двух людей была пред­ставлена в следующей форме: Мария Магдалина изгибалась «аркой», из-под ее гибкого свода Темный-Непорочный метал «стрелы». Они содержали в себе определенный намек, они летели к актеру, игравшему Иоанна, и он,

**психомахия (от грег:. «psyche» — душа; психика, и machae — борьба) — психиче­ская борьба.**

уязвленный, начинал бег на месте. Он бежал, как раненный стрелой олень, но одновременно шум его шагов совпадал с ритмом любовного акта. Когда страсть достигала вершины, летела стрела... Здесь мы имеем несколько эле­ментов: почти натуралистический акт любви между Темным и Магдали­ной, но представленный в форме арки и стрелы; и другой элемент, способ­ный привлечь внимание зрителя, — бегущий олень. В нем отражался ритм кульминации любовного акта.

Прежде чем приступить к этой сцене, я, сам будучи зрителем, решил рассредоточить внимание других зрителей. Я сказал себе: «Как будет хорошо, если я увижу все это — не видя». А для пришедших зрителей это будет еще важнее, дабы не возникло недоразумений: ведь они могут решить, что присутствуют при самой обычной заурядной хуле — не при великом богохульстве, способном обрести свою ценность, нет, — при са­мой мелкой, подлой хуле. А ведь я этого не хотел. Тогда я сказал себе: «Действие должно быть неустойчиво, должно ускользать». Я как бы ви­жу момент любовного слияния, но когда я спрашиваю себя, что делают актеры, я уже вижу гибкую арку. И я уже не могу с уверенностью ска­зать, что же видел я долей секунды раньше. Повторяясь и повторясь, это уже начинает воздействовать на меня, но тут я вижу бегущего оле­ня. Да нет же! Я слышу звучащий ритм, отбрасывающий меня к прежней натуралистической картине! Когда же я вновь оказываюсь во власти этой аллюзии, передо мной опять возникает изгиб арки или остановив­шийся в беге олень. Чеканные формы, неожиданно производящие эсте­тическое впечатление.

Посмотрев всю сцену, я так до конца и не понял, видел я эротическую игру или нет. В глубине души я сознавал (и каждый видевший сознавал), что мне показали любовную сцену между Мужчиной и Женщиной. Но я не уверен, что само «действие» имело место. Действие ускользало, менялось. Сцена фиксировала нечто полусознательное.

Это особенный и довольно редкий случай, трудный для режиссуры. Однако он выявляет одну из главных проблем профессии зрителя, то есть смотрящего режиссера: способность направлять внимание. Внимание — как собственное, так и других зрителей, которые придут на спектакль. В вы­шеописанном случае речь шла только о способности рассредоточить вни­мание зрителя. Но чаще приходится направлять, сосредоточивать его внимание. Многие режиссеры, особенно начинающие, с трудом это пони­мают.

Быть может, для лучшего понимания этого вопроса нужно просмот­реть две документальные записи одного и того же спектакля: одну — сде­ланную неподвижной камерой, другую — снятую более хитроумно, с фик­сацией деталей. Можно было бы также просмотреть театральный спек­такль, а затем — хороший документальный фильм о той же постановке, по­дробный и полный. Когда вы делаете документальную запись, вы сразу сталкиваетесь с проблемой выбора деталей. Сначала вы снимаете сцену об­щим планом, потом — часть сцены, одного, двух персонажей или простей­шую деталь — руку или иную часть тела актера, по ходу действия объеди­ненную с телом другого актера и т.д. Это означает, что, будучи зрителем документального фильма, вы осязаете нить зрительского внимания и иде­те по ее пути.

Вот она, нить внимания: общий план, деталь, персонаж, часть фигуры одного актера, часть фигуры другого, вновь общий план... Без всего этого фильм получится беспорядочным по многим причинам: потому что экран, в отличие от реальности, плоский и маленький и потому что действия жи­вых актеров полностью отличаются от того, что зафиксировано на экране. Делая документальный фильм, вы волей-неволей следуете по путеводной нити зрительского внимания. И абсолютно то же самое вы должны делать, создавая спектакль. Должны четко сознавать, что помимо конкретных слу­чаев — подобных сцене с Темным и Марией Магдалиной, где существует цель рассредоточить зрительское внимание, — есть случаи, где необходимо по ходу действия это внимание по-разному направлять. Вы властвуете над зрителем, как фокусник, который, чтобы скрыть основную манипуляцию, неотступно управляет вниманием публики.

Приведу простой пример. На переднем плане сцены актер читает нечто вроде вступления, дает какие-то разъяснения, но по-настоящему не являет­ся участником спектакля. Тем не менее зрителям необходимо эту информа­цию передать.

На втором плане уже начинается действие. Режиссер думает про себя: «Неплохое соотношение: здесь — монолог актера, а в глубине — идет сце­на». На самом деле он ошибается. Когда зритель видит на втором плане действие, он больше не слушает, не воспринимает информацию первого плана; если же он сосредоточен на ней, то он уже не видит происходящего на втором плане. Возможны различные выходы из подобной ситуации, в том числе следующий.

Необходимо привлечь внимание зрителя к монологу актера. Позади не­го происходит действие. Оно должно восприниматься, должно существо­вать, но не должно концентрировать на себе зрительское внимание. Чтобы достичь этой цели, вы приглушаете свет и... терпите поражение, поскольку все стремятся увидеть то, что происходит в полутьме. Поэтому предпочти­тельнее простое и повторяющееся действие: без неожиданностей. Актеры же на заднем плане должны начинать действие либо прежде чем вступает актер с информацией, либо, что лучше, после его появления, поскольку мо­мент появления привлекает внимание. Действие может иметь достаточно развитую формальную и ритмическую структуру, но обязательно однород­ную и простую. Затем, после первой фразы, актер останавливается в нере­шительности, словно пытается вспомнить продолжение; тогда зритель осо­знает, что что-то разворачивается в глубине сцены. Видя это, зрители сра­зу понимают, что происходит. Когда же актер возобновляет речь, внима­ние зрителя вновь переключается на него, а затем лишь ненадолго перено­сится в глубину сцены с тем, чтобы проверить, повторяется ли все еще прежнее действие.

Другой выход — чередование. Оно означает, что, когда внимание долж­но быть сосредоточено на переднем плане, актеры в глубине сцены созда­ют лишь намек на действие — так, что кажется, будто актеры ждут, а не иг­рают. Затем актер перестает говорить, и действие на заднем плане возоб­новляется. Но в следующий момент действие в глубине сцены не то чтобы останавливается, а словно затихает. В эту секунду актер на первом плане вновь начинает монолог...

Все это неплохие решения проблемы. Жаль, что они банальны. Почему банальны? Если режиссер, желавший создать и увидеть зрелище захватыва­ющее, во время репетиции внимательно посмотрит на им содеянное, он скажет себе: «Все понятно, но в этом нет откровений». Почему же нет от­кровений? Потому что увиденное им лишено тайны, загадки. Дело не в изобретении чудес: когда стараешься придумать чудеса, они производят впечатление просто-напросто глупого оригинальничанья; здесь же должен быть intermundus[[41]](#footnote-42) — между вйдением зримого и — не-вйдением. Так, напри­мер, вместо простого следования эпизодов друг за другом можно работать частями. Например, актер еще владеет инициативой, а на втором плане уже что-то возникает. Действие в глубине сцены еще разворачивается, а актер первого плана вновь принимается говорить и т.д. Такое решение в корне отлично от предыдущих.

Естественно, я не утверждаю, что это единственное или наилучшее реше­ние. Я только хочу сказать, что от нашего мастерства зависит та нить и тот путь, по которому пойдет зрительское внимание. Если ты режиссер и работа­ешь с актерами, у тебя должен быть в руках невидимый съемочный аппарат, постоянно фиксирующий, постоянно направляющий внимание зрителя: в од­ном случае, чтобы, подобно фокуснику, отвлечь внимание, в другом, наобо­рот, — сфокусировать его. Иногда режиссер направляет внимание зрителя та­ким образом, что оно совершает скачок. Разворачивается конкретное дейст­вие с двумя актерами: в определенный момент тушат свет, внимание зрителя перескакивает на освещенный участок сцены. Но вот свет зажигается, и про­странство, где были актеры, либо оказывается пустым, либо в нем начинает­ся совершенно другое действие, либо то же действие, но... три года спустя.

Один из видов монтажа, к сожалению, во всей полноте незнакомый ре­жиссерам, — монтаж, идущий сквозь все действие по путеводной нити зри­тельского внимания. Монтаж эпизодов, подобный кинематографическому монтажу, о котором говорил Эйзенштейн, можно увидеть в театре только сведущего режиссера. Сначала вы вместе с актерами отрабатываете опреде­ленные действия, затем отсекаете кусок от первого действия и сцепляете его с фрагментом из другого действия. Такой монтаж эпизодов происхо­дит по законам, предложенным Эйзенштейном.

Это важно прежде всего в момент перехода от импровизации к спектак­лю. Сразу возникает первое препятствие: суметь закрепить импровизацию. Впрочем, тут слишком обширная тема, чтоб говорить о ней вскользь. Во всяком случае, необходимо следить за телом во время импровизации. Под телом я подразумеваю и голос, и интонацию, и пение, и все действия, которые актер выполняет. Сюда относятся и душа, и дух. Все сюда отно­сится. Поскольку душа принадлежит только вам, то для меня она во время работы — дым, я не могу ваять вас в дыме. Мне не дано узнать вашу душу; что же касается духа, то лишь в некоторых случаях я могу предполагать, что он существует. Таким образом, я должен сосредоточиться на том, что можно физически зафиксировать с большой точностью, не потеряв ни од­ной актерской мотивировки. Не потеряв также душу и дух, если они суще­ствуют.

Итак, в первую очередь необходимо закрепить импровизацию. Неред­ко работа над импровизацией для постановки спектакля длится годами. А зафиксированный материал может занять двадцать-сорок часов. Затем вы переходите к монтажу — режете, режете, режете. И часто сознательно идете на парадоксальные соединения, как в «благородном» киномонтаже. И снова встает вопрос, что делать с этим фильмом, который вы можете по своему желанию резать на монтажном столе. Вы просто обязаны резать фрагменты актерской игры таким образом, чтобы она не потеряла мотива­ции, чтобы не было нарушено внутреннее течение эпизодов.

Есть несколько вспомогательных технических приемов для осуществле­ния этого. К примеру, у вас есть фрагмент, родившийся в импровизации и имеющий свой конец и начало. Вам же необходим маленький кусочек из середины. Тогда, несколько раз проигрывая эпизод, предшествующий то­му фрагменту, который вы хотите вырезать, вы вместе с актерами придае­те ему подготовительный характер.

Например, в необязательном эпизоде актер обращается с прочувство­ванной речью к своему сыну, наделавшему глупостей. В этом эпизоде он встает, передвигается, стучит кулаком по столу, машет руками и т.д. Вы просите его делать то же самое, но почти без движения, пытаясь лишь на- гать изнутри тела маленькие толчки-импульсы к этим движениям. Тогда вместо ударов кулаком по столу вы видите только маленький импульс плеча. Актер начинает эти маленькие толчки, почти не двигаясь. Если в этом эпизоде актер должен был что-то говорить, то теперь он сначала завершает маленькие толчки-импульсы, оставляя текст без внимания. За­тем начинает в уме проговаривать некоторые фразы, не произнося их вслух. Когда же он подходит к нужному фрагменту, то уже действует в полную силу. Подобная подготовка, в действительности почти статич­ная, характеризуется, я бы сказал, удержанием импульсов или сдержан­ными импульсами, но не является сложной для начала действия. Наобо­рот, она подобна катапульте, которая выбрасывает актера. Парадокс в том, что, закончив выбранный фрагмент, актер должен, постоянно сдер­живая импульсы, завершить и тот остаток эпизода, который оказался за пределами выбранного куска. Он должен это сделать, ибо, остановившись первый раз в конце нужного фрагмента, он сделает это хорошо. Во второй же раз, зная, что продолжения не будет, он это сделает так, что весь фраг­мент изменит перспективу. Если я знаю, что после определенных движе­ний должен побежать, то я уже двигаюсь, исходя из того, что затем побе­гу. Если же я знаю, что потом бежать не придется, меняется перспектива и даже — первое движение. Но это всего лишь один из вспомогательных технических приемов, полезный в случае необходимости выделить кусок из импровизации.

Для соединения этого фрагмента с другим и притом без потери его жизненности нужна специальная техника, редко встречающаяся в театре, несмотря на то, что это монтаж самого простейшего уровня: монтаж эпизо­дов. Но существует намного более хитроумный монтаж. Тот, который идет только по нити зрительского внимания. Вернемся к примеру, который я вам привел ранее. Вспоминаю, как я подобным образом поставил концовку «Са- кунталы» в Театре-Лаборатории. В сцене участвуют двое молодых влюб­ленных, показанных в тот момент, когда вся история уже получила счаст­ливое разрешение. Но теперь перед нами пожилые люди: уже нет очарова­ния молодости, уже нет той страсти, которую приносил с собой Эрос. Все постарело. Та же пара влюбленных, то же действие, та же позиция и тот же текст, но произносимый старческими голосами. Применяя монтаж первого типа, мы легко осуществим эту сцену: действие с участием молодой пары кончается, остановившись в определенной позиции, и актеры начинают сцену уже стариками, соответственно преобразуя тело, жесты, голос, но со­храняя исходную позу. Я считаю, что подобный монтаж ни к чему не ведет, он банален.

Но представим, что действие с участием влюбленных разворачивается, подходит к середине, и тут с другой стороны появляется свет. Это должно произойти по какому-либо естественному поводу, без бессмысленных эф­фектов. Например, зажигают керосиновую лампу — этого достаточно: по­является источник, притягивающий внимание. Зритель смотрит на свет, одновременно слушая продолжающийся диалог; да, он убеждается, что это просто-напросто лампа. Он переводит взгляд обратно и видит двух стари­ков, продолжающих ту же фразу, первая половина которой была сказана молодыми в момент появления света. Именно так происходит в народных сказках. Девушка вышла из дома, заблудилась в лесу, повстречала колду­нью, была перенесена обратно домой. Она возвращается, но ее никто не уз­нает: вокруг незнакомые люди, она их расспрашивает, называет имена сво­их родителей, никто ничего не знает. Она рассказывает о своем брате, сес­тре, — услышав их имена, кто-то говорит: «Ах да! Они тут жили лет пять­десят назад...» Вот так в короткий миг, когда внимание зрителя было отвле­чено, действие перенеслось на пятьдесят лет вперед. Это монтаж второго типа. Монтаж по путеводной нити внимания зрителя — в этом искусство сцены.

Не всем режиссерам дано обучать актера. Великий режиссер, велико­лепно владеющий мизансценой, может не уметь, например, преподать акте­ру технику голоса, если он этим не интересовался специально. Так было, скажем, с Конрадом Свинарским. Он превосходно умел взаимодействовать с актерами на психологическом уровне, на уровне воображения; умел во время репетиции сплести сложнейший «заговор» с любым из актеров. Но он никогда не пытался предложить им упражнения для развития голоса; этим ремеслом он не владел. Но как режиссер-профессиональный зритель он был гений. Сейчас я говорю именно об этой стороне вопроса, а не о методоло­гии воспитания актера.

Впервые образ спектакля возникает у режиссера, когда он читает текст. При этом надо учитывать, что он, режиссер, хочет быть зрителем восхи­щенным. И он пребывает в положении между зрителями-друзьями и зри­телями-недругами (вспомним, как Свинарский что-то готовил для зрите­лей-друзей, а что-то — например, то ужасное «осенение крестом» — для зрителей-недругов, да и для меня тоже, как он мне признался). Итак, ре­жиссер должен определить некоторые первоначальные пласты работы, ис­ходя из первого, еще неясного образа, который пока не есть замысел, а лишь сновидение о некоем спектакле. Он обязательно должен перевести этот образ на язык конкретных терминов: актеры, сценическое простран­ство. У него должен появиться план, это неизбежно. Этот план, даже если он и бестолковый — потом вы сможете его отбросить, — необходим, чтобы дать толчок работе. И только позже приходят неожиданные образы, акте­ры преподносят сюрпризы, у самого режиссера возникают новые ассоциа­ции, даже предметы обнаруживают свои скрытые возможности.

В этой связи есть еще одна проблема. В традиционном театре актерское пространство, в отличие от сценического, не так уж хорошо оснащено. Ес­ли на сцене и находятся механизмы, то они работают только для публики. Актеры же в основном играют в жалких условиях, часто даже не имея рек­визита, который понадобится во время спектакля. Только в самом конце, на генеральной репетиции, они его получают. Это же полнейший идио­тизм. Все было бы иначе, если бы они получали эти предметы с момента первоначального плана-замысла режиссера. Приведу пример: мне вспом­нился стол из «Трагедии доктора фауста» Марло, спектакля, который мы поставили еще в Ополе. Все зрители сидели за двумя длинными столами. Это был последний ужин фауста, на котором он представлял события сво­ей жизни, словно поднося гостям блюда на банкете, пока не был низвергнут в руки того господина, что и поныне властвует над миром. Итак, перед на­ми стол. Я смотрю на стол, смотрю на монаха в капюшоне, призывающего фауста исповедаться. Исповедальни нет, но в силу воспитания и общего смысла происходящего я понимаю, что исповедь совершается в исповедаль­не, в противном случае это было бы большое нарушение. Исповедальни у нас нет, но мы можем приспособить для этого стол, поставив его верти­кально. По одну сторону — монах, по другую — фауст. Таким образом, стол превращается в исповедальню, или — если понадобится — в корабль, или в тропинку в лесу и тому подобное. Такие вещи невозможно предуга­дать заранее. Мы смотрим на предметы, и они начинают проявлять свою сущность... То же относится и к костюмам: при малейшем изменении они превращаются в свою противоположность. Преобразование предметов или функций предметов — очень важный элемент работы. Это то, что, появив­шись, видоизменяет первоначальный план.

Но в еще большей степени влияет на первоначальный замысел то, что исходит от актеров.

Профессиональный зритель (режиссер) смотрит: как же сделать так, чтобы актер довершил начатое вами? Да, есть исповедь и нет исповедаль­ни, но с помощью того, чем вы располагаете на сцене, все меняется. Все мо­жет появиться. Есть партикулярное платье, которое превращается в мона­шеское облачение лишь путем легкого смещения деталей. Почему же я, профессиональный зритель, смотрю и нахожу плоским то, что происходит, почему это меня не завораживает (если придать этому выражению магиче­ский смысл)? Что я могу изменить? Как сделать убедительным? Как я мо­гу подтолкнуть актера? Первоначальный план начинает развертываться... и в конце концов ваш замысел отдаляется от его первоначального вида, по­степенно утрачивая его окончательно.

Давайте посмотрим. Если складывается впечатление, что все законче­но и находится в том состоянии, когда уже пора как можно скорее собрать людей (то есть обычных зрителей), тогда не следует перегружать себя со­мнениями, ведь материал подвижен, подобно тесту, которое поднимает­ся, «бродит». Теперь нужно начинать монтаж. А для этого надо хорошень­ко собраться с мыслями. Чтобы сделать первый монтаж, нужно выбрать куски, от которых зависит, обретет ли нарождающийся план логику или рухнет. Для того же, чтобы приступить ко второму типу монтажа — мон­тажа по путеводной нити зрительского внимания, — необходимо завер­шить первый и знать, что с ним все более или менее в порядке. Теперь предстоит настоящее дело. У нас наконец есть материал, мы не бродим в потемках, мы подошли к основному. Теперь малейший последующий импульс становится важным. Если же у одного из нас возникает один им­пульс, у другого — другой, то как же будет выстроен путь внимания? Вот тут мы и оказались лицом к лицу с необходимостью безупречного владе­ния ремеслом.

Но что делать, если вы еще не готовы к приходу других зрителей? В таком случае режиссер вновь просматривает материал и говорит себе: «То, что я вижу, это лишь намек на нечто возможное, на то, что еще не ро­дилось». Словно все действие было ширмой, которую теперь необходимо убрать, чтобы увидеть истинное действие. И вы снова вступаете на доро­гу бдящего сознания и сознательного сна и со всем имеющимся у вас ма­териалом начинаете осуществлять замысел заново. Что же тут должно еще быть?

Для разговора о различных элементах ремесла нам понадобилось бы слишком много времени. Прежде чем закончить, хочу вам сказать одну вещь, которой вы, конечно же, не поверите, хотя это чистая правда. Во все периоды моей работы <... > самые важные вещи появлялись лишь тогда, когда я становился зрящим свидетелем — и только свидетелем — рождения некой новой возможности, некоего открытия неизведанного.

Чтобы было понятней, поясню на примере... Вот ты работаешь как ре­жиссер с несколькими актерами. Ищешь какой-нибудь фрагмент: следишь, получается или, может быть, не получается? Тогда ты говоришь себе, что надо начать сначала, еще и еще раз. Тут необходимо спокойствие. Страш­но важно то, как режиссер смотрит и слушает. Часто режиссер мешает ак­теру, прерывая его на середине действия. Прежде, чем актер доводит дело до конца, его уже прервали. Почему режиссер это делает? Потому что дей­ствия актера не соответствуют его, режиссера, представлениям. Но так можно лишь убить возможности актера.

Вспоминаю период работы над «Самуэлем Зборовским», пьесой, кото­рая имела несколько воплощений до «Апокалипсиса». Это была кропотли­вая и длительная работа, она длилась три года. Больше пяти месяцев я провел, сидя на стуле и смотря на моих коллег, не произнося ни слова. Но они очень хорошо чувствовали, как я на них смотрю. Они понимали, что я смотрю на них, ожидая от каждого из них его вершины и не желая видеть того, что они уже умеют делать. Не стоило говорить им, что «это еще не то». Лучше не говорить ничего и — смотреть. До того момента, по­ка Оно не приходит. И вот сейчас — пришло... Среди нас был молодой ста­жер из парижского Центра научных исследований. Он писал диссерта­цию о «Стойком принце» и видел в свое время уже готовый спектакль. А в то время, о котором я говорю, он присутствовал на репетициях нашей новой работы. Незадолго до того, как я должен был прервать мое пятиме­сячное молчание, этот симпатичный и умный юноша уезжал во францию. Тогда он отвел меня в сторону и спросил: «Простите, не могли бы вы мне сказать, как же вы в конце концов режиссируете?» Я посмотрел на него и ответил: «Я смотрю». Он возразил: «Но вы же ничего не делаете». Тог­да я ответил: «Да, «я жду, что "сделается" спектакль». Он уехал и через не­которое время вернулся в Польшу, чтобы повидать меня и увидеть «Апо­калипсис». Потом он опять спросил меня: «Когда же вы сделали спек­такль?» — «Но вы же присутствовали на репетициях», — ответил я. Он по­вторил: «Вы ничего не делали». — «Я же вам сказал, я жду, что спектакль "сделается"».

На репетициях я жду, не прерываю актера, никогда не объясняю, ка­ким бы я хотел видеть действие. Слова режиссера волшебным образом ста­новятся словами власти. Они должны подталкивать. Проблема не в том, чтобы объяснять теоретически или описательно — ведь взгляд на самого себя отличается от взгляда со стороны (потому-то мы и не узнаем свой го­лос, записанный на магнитофон). Необходимо как-то по-другому делать замечания: замечания, которые подталкивали бы. Например, я всматрива­юсь в новый эпизод, который репетируют актеры, и выясняется, что то, что они делают, не имеет никакого отношения к замыслу спектакля. Я смо­трю и говорю себе: «Это великолепно!» Однако тихий внутренний голос мне подсказывает: «Послушай, это тебе не пригодится; это не связано с тем, что вы делаете. Да, это необыкновенно, но абсолютно вне вашего за­мысла!» Тогда я говорю этому тихому голосу: «Замолчи! Я хочу досмот­реть до конца».

И вот тут Оно может наконец проявиться; вот тут наша работа может развернуться hie et nunc в любой момент репетиции. И в этом ценность. Ес­ли сегодня, в пятницу, в такой-то час, возникает чудо актера, если Оно воз­никает, тогда я, зритель, и смотрю, и захвачен. И дело не в том, послужит ли это чему-то или нет. Сегодня Оно существует, вот что важно. Что про­изойдет потом? Может, забудется. Забудется, но оставит в нас след. Разве мы работали не ради поиска истины в искусстве и жизни? Это может изме­нить всю перспективу спектакля, пусть даже развернув ее в противополож­ную сторону.

Так произошло с «Апокалипсисом», когда однажды, во время предыду­щей работы над «Самуэлем Зборовским», актер Антоний Яхолковский сде­лал нечто абсолютно вне контекста репетиций. Я был захвачен происходя­щим, и мне хотелось понять только одно: что же он делает?.. Да ведь пере­до мной священник! православный священник, и к тому же русский! Так ко мне пришел «Великий инквизитор» Достоевского в образе русского свя­щенника, в то время как сам Пришелец-Темный-Христос еще даже не су­ществовал. В те дни актер Яхолковский, подталкиваемый мною, стал во­площать наш «заговор» и работать с партнерами так, чтобы один из них оказался в положении отвергнутого Спасителя.

В иных случаях то, что Оно может найти место в спектакле, прорисовы­вается более четко и даже, оказывается, было в нем предусмотрено. Одна­ко это не столь уж и важно, поскольку здесь бил момент соприкосновения с настоящей тайной игры. Так выявляется высший смысл созидательности нашего ремесла. И это не может не оставить следов, пусть даже я точно не знаю, каких именно. В этом и есть hie et nunc нашей профессии. Режиссер должен уметь смотреть так, будто он целиком захвачен возможностью не­известного — пусть на день, пусть на миг. В противном случае он навсегда останется на плоском, ограниченном и банальном уровне придуманных им концепций.

*1984*

«9°

**Искусство режиссуры**

НЕЖИВОЙ ТЕАТР

Мы вправе назвать пустой сценой любое, ничем не заполненное прост­ранство. В этом пространстве движется человек, на него смотрят, и этого уже достаточно, чтобы возникло театральное действие. Тем не менее, гово­ря о театре, мы обычно имеем в виду нечто другое. Красный занавес, софи­ты, белый стих, темнота — все это беспорядочно перемешивается в нашем сознании ц создает расплывчатый образ, который мы во всех случаях обо­значаем одним и тем же словом. Мы говорим, что кино убило театр, подра­зумевая тот театр, который существовал в момент появления кино, то есть театр с театральной кассой, фойе, откидными креслами, рампой, переменой декораций, антрактами и музыкой, как будто слово «театр» по определению означает только это и почти ничего больше.

Я попробую расчленить это слово и выделить четыре разных его значе­ния, поэтому я буду говорить о Неживом театре, о Священном театре, о Гру­бом театре и о Театре как таковом. Иногда эти четыре театра существуют по соседству, где-нибудь в Вест-Энде в Лондоне или недалеко от Таймс-сквер в Нью-Йорке. Иногда их разделяют сотни миль (Священный может обосно­ваться в Варшаве, а Грубый — в Праге), а иногда само разделение носит ус­ловный характер, так как два из них объединяются на один вечер или на один акт. Случается, что на какое-то мгновение все четыре театра — Священ­ный, Грубый, Неживой и Театр как таковой — сочетаются в одном.

О Неживом театре как будто вообще не стоит говорить, так как очевид­но, что это плохой театр; поскольку это самый распространенный вид теа­тра и поскольку он теснее всего связан с низкопробным коммерческим теа­тром, вызывающим постоянные нарекания, может показаться, что незачем снова тратить время на перечисление всех его недостатков. Однако мас­штаб проблемы становится понятным только тогда, когда мы убеждаемся, что процесс омертвения обманчив и охватывает в разное время разные сфе­ры театральной жизни.

Положение Неживого театра, по крайней мере, совершенно ясно. Во всем мире посещаемость театров падает. Время от времени появляются новые направления, новые интересные драматурги и так далее, но в целом театр не только не в силах возвысить зрителя или чему-то научить — он ед­ва способен развлекать. Театр часто называли публичным домом за про­дажность его искусства, но сегодня эти слова справедливы в другом смыс­ле: проститутки тоже норовят взять большие деньги за небольшое удоволь­ствие. Кризис на Бродвее ничем не отличается от кризиса в Париже или Вест-Энде; театры стали мертвым делом, мы понимаем это не хуже теат­ральных кассиров, и публика учуяла запах разложения. Если бы люди на са­мом деле стремились к развлечениям так жадно, как они об этом говорят, почти все мы оказались бы в очень затруднительном положении. Театра, способного доставить подлинную радость, сегодня нет в природе: не толь­ко пошлые комедии и безвкусные мюзиклы не стоят тех денег, которые бе­рут за вход, — тлетворный дух Неживого театра проникает в серьезную оперу и трагедию, в пьесы Мольера и Брехта. И, конечно, нигде Неживой театр не чувствует себя так уверенно и не располагается с такой легкостью и комфортом, как в постановках пьес Уильяма Шекспира. Неживой театр питает особое пристрастие к Шекспиру. Мы смотрим шекспировские спек­такли с хорошими актерами и, наверное, в хорошей режиссуре — спектакли как будто бы темпераментные и красочные, с музыкальным сопровождени­ем, с прекрасными костюмами, видимо, соответствующие лучшим класси­ческим образцам. И все-таки мы втайне умираем от тоски и мысленно ру­гаем Шекспира, или театр вообще, или даже самих себя. Прибавьте к это­му то, что в театрах всегда найдется «мертвый» зритель, который по каким- нибудь особым причинам радуется, что представление его ничуть не захва­тило и даже не развлекло: ученый-филолог, например, с улыбкой покидает зал после традиционного спектакля великого драматурга, потому что ему представилась возможность лишний раз убедиться в правоте своих излюб­ленных теорий и ничто не мешало ему тихонько повторять дорогие его сердцу строчки. Он искренне хочет, чтобы в театре все было «благороднее, чем в жизни», и принимает свое интеллектуальное удовлетворение за под­линно душевное переживание, которого ему так недостает. К несчастью, его научный авторитет подкрепляет авторитет скуки, и Неживой театр благополучно продолжает свой путь.

Тот, кто из года в год смотрит спектакли, которые пользуются большим успехом, замечает необычайно любопытное явление. Казалось бы, так назы­ваемый гвоздь сезона должен быть темпераментнее, динамичнее и ярче, чем провальный спектакль, однако это не всегда так. Почти каждый сезон в большинстве городов, где любят театр, с огромным успехом идет спек­такль, опровергающий это правило, то есть спектакль, который привлекает зрителей не тем, что на нем не поскучаешь, а как раз тем, что он дает воз­можность поскучать. Дело в том, что «культуру» обычно связывают с неким чувством долга, а исторические костюмы и длинные монологи — с ощуще­нием скуки, поэтому, как ни странно, определенная порция скуки стано­вится гарантией значительности события. Конечно, дозировка в этом слу­чае является столь деликатным делом, что предложить готовый рецепт со­вершенно невозможно: стоит переборщить — и публика убежит из зала, стоит недодать — и зрители решат, что тема утомительно серьезна. Тем не менее посредственные драматурги безошибочно находят совершенные пропорции и поддерживают жизнь Неживого театра, добиваясь унылого успеха, вызывающего единодушное одобрение. Зрители ищут в театре что- то, о чем они могут сказать: «Лучше, чем в жизни», поэтому они с такой легкостью смешивают культуру или ее внешние атрибуты с тем, чего они не знают, но что, по их смутным представлениям, могло бы существовать, и в результате способствуют успеху плохих спектаклей, трагически обма­нывая самих себя.

Поскольку мы употребляем слово «неживой», следует заметить, что раз­ница между живым и неживым столь безусловная, когда дело касается че­ловека, совсем не так очевидна, когда речь идет о явлениях другого плана. Врач мгновенно уловит легчайшее дуновение жизни в самом изможденном человеке и отличит его от трупа, который жизнь уже покинула; но мы поч­ти не в состоянии заметить, когда полнокровная идея, трактовка или фор­ма вдруг становятся нежизнеспособными. В этом случае трудно провести четкую грань, однако даже ребенок инстинктивно почувствует разницу. Я хотел бы привести один пример.

Во франции существуют два подхода к исполнению классической тра­гедии. Первый — традиционный. Он требует от актера особого голоса, осо­бой пластики, благородной внешности и торжественного напевного испол­нения. Второй — не более чем вяло-приглушенный вариант первого. Цар­ственные жесты и королевские добродетели стремительно исчезают из по­вседневной жизни, поэтому каждому следующему поколению величествен­ные позы представляются все более и более фальшивыми и бессмысленны­ми. Это заставляет молодого актера раздраженно и нетерпеливо стремить­ся к тому, что он называет правдой. Ему хочется произносить стихи более естественно, хочется, чтобы они действительно походили на человеческую речь, но он скоро убеждается, что необычайная строгость классической формы несовместима с его толкованием. Он делает неловкие попытки пой­ти на компромисс, и в результате в его исполнении нет ни свежести обыч­ной речи, ни того вызывающего лицедейства, которое мы называем дурной театральностью. Его игра беспомощна, а так как дурная театральность при­тягательна, о ней вспоминают не без сожаления. В конце концов кто-ни- будь обязательно потребует, чтобы трагедию снова играли, «как она напи­сана». Требование справедливое, но, к сожалению, печатное слово говорит только о том, что было написано на бумаге, но не в силах рассказать, как оно звучало со сцены. В нашем распоряжении нет ни пластинок, ни магнито­фонных записей — только специалисты, но ни один из них не располагает сведениями из первых рук. Настоящее искусство прошлого исчезло, до нас дошла лишь подделка — игра актеров, придерживающихся старых тради­ций, но сами актеры черпают вдохновение не из подлинных источников, а из мнимых, таких, как воспоминание о мелодии речи более пожилого ак­тера, который в свою очередь перенял ее у своего предшественника.

Однажды я присутствовал на репетиции в «Комеди франсэз»; перед очень старым актером стоял совсем юный актер, который копировал каждое его слово и каждый жест, будто отражение в зеркале. Этот метод ни в коем случае нельзя смешивать с великими традициями, например, актеров шко­лы Но, которые словесно передают свои знания от отца к сыну. Там насле­дуется суть, а суть никогда не является достоянием прошлого. Каждый мо­жет проверить это на собственном опыте. Подражание внешним приемам игры сохраняет лишь манеру исполнения, а манеры говорят только о мане­рах, и больше ни о чем.

По поводу Шекспира нам дают — письменно и устно — тот же совет: «Играйте что написано!» А что написано? Текст заключает в себе некий шифр. Написанное Шекспиром — это письменное обозначение тех слов, которые он хотел слышать в виде звуков человеческого голоса определен­ной высоты, с определенными паузами, в определенном ритме, в сопровож­дении жестов, также несущих определенную смысловую нагрузку. Слово не начинается как слово — это конечный результат импульса, который воз­никает из нашего отношения к жизни, из нашего поведения и, раз возник­нув, требует выражения. Этот процесс совершается сначала в душе драма­турга, а затем повторяется в душе актера. В сознании их обоих, возможно, живут только слова, но и для автора и потом для актера слово — это лишь крохотная видимая часть огромного невидимого целого. Некоторые драма­турги пытаются добиться воплощения своего замысла и своих намерений с помощью ремарок и разъяснений, но, удивительное дело, наиболее та­лантливые драматурги редко прибегают к дополнительным объяснениям. Они понимают, что лишние указания, как правило, бесполезны. Они пони­мают, что единственная возможность найти верный путь к произнесению слова — это воссоздать первоначальный творческий процесс. Процесс этот нельзя ни обойти, ни упростить. К несчастью, едва любовник откроет рот или король произнесет первое слово, как мы уже торопимся приклеить им ярлыки: «романтический любовник», «благородный король» — и тут же пу­скаемся в рассуждения о романтической любви, о королевском благородст­ве и величии, будто это предметы, которые можно положить на ладонь и поднести актерам, чтобы они могли получше их рассмотреть. Между тем романтическая любовь и королевское благородство — это абстракции, кото­рые в действительности не существуют. Когда мы пытаемся понять, что это такое, мы просматриваем книги, картины и строим догадки; больше мы ничего не можем сделать. Если вы попросите актера играть в «романтичес­кой манере», он героически попытается выполнить вашу просьбу, так как думает, что знает, чего вы хотите. Что же реально может ему помочь? Ин­туиция, воображение и подборка вырезок с описанием прошлых театраль­ных постановок; из всего этого возникает некая туманная «романтичность», которую он приправит замаскированным подражанием какому-нибудь ста­рому актеру, своему кумиру. Если актер решится исходить из своего лич­ного опыта, он не совпадет с текстом, если станет играть то, что он полага­ет содержанием текста, его исполнение будет вторичным и банальным. Так или иначе неизбежен компромисс, и почти наверняка — компромисс неубе­дительный.

Не стоит делать вид, что слова, которыми мы пользуемся, говоря о клас­сических пьесах, — «музыкальная», «поэтическая», «шире, чем жизнь», «бла­городная», «героическая», «романтическая» — имеют неизменный смысл. Они отражают лишь критические воззрения определенного периода, и по­пытка создать сегодня спектакль, соответствующий этим стандартам, не­избежно приведет нас к Неживому театру, то есть театру, где живая исти­на подменяется почтительностью к прошлому.

Однажды, когда я читал лекцию на эту тему, мне удалось проверить свою мысль на практике. К счастью, в аудитории нашлась женщина, никог­да не читавшая и не видевшая «Короля Лира». Я дал ей текст первого мо­нолога Гонерильи и попросил выразительно прочесть его вслух так, как она его понимает. Она прочла монолог очень просто, и его чарующая красноре­чивость прозвучала в полную меру. Тогда я объяснил ей, что она читала монолог дурной женщины, и попросил прочесть его снова, но так, чтобы в каждом слове чувствовалось лицемерие Гонерильи. Она попробовала это сделать, и все увидели, какую тяжелую противоестественную борьбу при­ходится ей вести, чтобы вложить это новое толкование в простые музы­кальные строки Шекспира:

**Моей любви не выразить словами, Вы мне милей, чем воздух, свет очей, Ценней богатств и всех сокровищ мира, Здоровья, жизни, чести, красоты. Я вас люблю, как не любили дети Доныне никогда своих отцов. Язык немеет от такого чувства, И от него захватывает дух[[42]](#footnote-43).**

Каждый может проделать это сам. Произнесите монолог вслух. Вы ус­лышите изысканную речь знатной дамы, которая привыкла говорить в большом обществе, речь женщины, спокойной и уверенной в себе. Что же касается особенностей ее характера, то мы видим только то, что оказалось на поверхности, то есть ее элегантность и привлекательность. Но если вы припомните спектакли, в которых Гонерилья произносит первые строчки как закоренелая злодейка, и снова взглянете на текст, вы с недоумением об­наружите, что такое прочтение — не что иное, как предвосхищение замыс­ла автора трагедии. Действительно, если в момент появления на сцене Го­нерилья не играет «чудовище», а искренно произносит слова роли, внут­ренняя динамика пьесы меняется и в последующих сценах злодейство Го- нерильи уже не кажется таким грубым, а муки Лира — такими упрощенны­ми. Конечно, к концу пьесы поступки Гонерильи заставляют нас понять, что она чудовище, истинное чудовище — многоликое и неодолимое.

В Живом театре мы каждый день начинаем репетицию с проверки до­стигнутого накануне, ибо мы никогда не уверены, что пришли к истинно­му пониманию пьесы. В Неживом театре считается, что кто-то когда-то по­нял и установил раз и навсегда, как нужно играть ту или иную классичес­кую пьесу.

Так мы подходим к животрепещущей проблеме, которая весьма рас­плывчато называется проблемой стиля. Каждое произведение искусства имеет свой стиль, иного не дано; каждая эпоха тоже имеет свой стиль. В ту минуту, когда мы пытаемся зафиксировать тот или иной стиль, мы обрека­ем себя на смерть. Я хорошо помню, как вскоре после Пекинской оперы в Лондон приехала ее соперница — Китайская оперная труппа с острова Тайвань. Пекинская труппа тогда еще не оторвалась от питающих ее кор­ней и каждый вечер заново возрождала древние образцы своего искусства; тайваньские актеры, которые показывали то же самое, копировали древние образцы по памяти: какими-то деталями пренебрегали, эффектные места подчеркивали, о смысле не беспокоились, — но воскресить ничего не уда­лось. Даже необычный экзотический стиль не мешал воочию увидеть раз­ницу между живым искусством и мертвым.

Старая Пекинская опера могла служить примером театрального искус­ства, внешние формы которого оставались неизменными из поколения в поколение, и еще несколько лет назад казалось, что она так идеально за­морожена, что сохранится навеки. Ее сила и совершенство помогли ей вы­держать испытание временем, как это бывает с памятниками, но настал день, когда пропасть между театром и жизнью оказалась непреодолимой. Красная гвардия — это уже знак другого Китая. Немногое в приемах тра­диционной Пекинской оперы соотносимо с новым типом мышления, при­сущего этому народу. Однако даже этой великолепной реликвии сегодня уже не существует. В современной Пекинской опере место императоров и принцесс заняли помещики и солдаты и то же неправдоподобно изощ­ренное мастерство используется теперь для того, чтобы говорить о совер­шенно иных проблемах. Западному зрителю это представляется сущим бе­зобразием, и мы легко проливаем слезы сожаления не только из вежливос­ти. Разумеется, уничтожение прекрасной традиции само по себе трагично, и все же я чувствую, что это безжалостное отношение к предмету нацио­нальной гордости связано еще и с самой природой живого театра. Театр как искусство всегда саморазрушителен.

Профессиональный театр каждый вечер приглашает в зрительный зал разных людей и говорит с ними на языке человеческого поведения. Режис­сер ставит спектакль, который, как правило, должен повторяться и повто­ряться со всей возможной тщательностью и точностью, но с того момента, когда постановка считается завершенной, что-то невидимое в спектакле на­чинает умирать.

В Московском Художественном театре и в Театре Габима в Тель-Ави­ве существуют спектакли, которые продержались на сцене 40 лет и более. Я сам видел проникновенно воссозданную «Принцессу Турандот» Вахтанго­ва и даже постановку самого Станиславского, прекрасно сохранившуюся. Но и в том и в другом случае интерес к спектаклям был чисто антикварным — происходящему не хватало живого дыхания новизны.

В Стратфорде, где мы вынуждены заботиться о том, чтобы наши спек­такли не сходили со сцены, прежде чем они полностью окупятся, мы опре­деляем срок их жизни чисто опытным путем: мы пришли к выводу, что ни одна постановка не может сохраниться в репертуаре дольше пяти лет. Ус­таревают не только прически, костюмы и грим. Все составные части спек­такля — рисунок роли, выражающий определенные эмоции, пластика, же­сты, мелодия речи — непрерывно колеблются в цене на незримой фондо­вой бирже. Жизнь не стоит на месте, перемены сказываются на актерах и на зрителях; иные пьесы, иные виды искусства, кино, телевидение, мел­кие повседневные события непрерывно заставляют нас заново переписы­вать историю и корректировать сегодняшние истины. В Доме мод кто-ни- будь стукнет кулаком по столу и скажет: «Настало время сапожек», и с этим фактом всем придется считаться. Живой театр, который попыта­ется игнорировать такую пошлую вещь, как мода, наверняка зачахнет. Лю­бая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; лю­бая театральная форма нуждается в переосмыслении, и ее новое толкова­ние непременно будет отмечено веяниями своего времени. В этом смысле в театре все относительно. И тем не менее настоящий театр — это не Дом мод; в театре есть принципы, которые не меняются, есть элементы, из ко­торых состоит любое драматическое представление. Пытаясь отделить вечные истины от скоропреходящих увлечений, мы неизбежно попадаем в ловушку; это не более чем утонченный снобизм, который таит в себе ги­бель. Так, например, все согласны, что декорации, костюмы, музыка пери­одически требуют обновления; это законная привилегия режиссеров-по­становщиков и художников. Но когда речь заходит о внутренней жизни и поведении героев, мы чувствуем себя уже не так уверенно; нам кажется, что, если эти особенности верно отражены в самой пьесе, способы выраже­ния могут оставаться неизменными.

С этой же проблемой связан конфликт между режиссерами и дирижера­ми, который возникает при постановке опер, когда две совершенно различ­ные театральные формы — драматическая и музыкальная — рассматривают­ся как единое целое. Дирижер имеет дело с материей, которая позволяет че­ловеку максимально приблизиться к выражению невидимого. Его партиту­ра — это изображение невидимого, а звуки извлекаются с помощью инст­рументов, которые почти не подвержены изменениям. Индивидуальные особенности музыкантов не имеют значения: тощий кларнетист вполне в состоянии издать более мощный звук, чем его толстый коллега. Инстру­мент и сама музыка существуют раздельно. Поэтому музыкальная ткань со­здается всегда одним и тем же способом, и этот способ незачем пересмат­ривать и переоценивать. Создатель драматического образа — человек из плоти и крови, и здесь действуют совсем иные законы. Творец и его творе­ние неразделимы. Только обнаженный актер в какой-то мере походит на инструмент как таковой, скажем на скрипку, и только в том случае, если он обладает безупречной классической фигурой, не изуродованной брюшком или кривыми ногами. Балетный танцовщик иногда приближается к этому идеалу, поэтому он может воспроизводить определенные позы, не привно­ся в них свои личные особенности и не искажая их внешними проявления­ми жизни. Но в ту минуту, когда актер надевает платье и начинает гово­рить своим языком, он вступает на зыбкую почву самовыражения и бытия, доступную также его зрителям. Поскольку профессиональная жизнь музы­канта протекает в совсем иных условиях, ему трудно понять, почему тра­диционные сцены, которые вызывали смех у Верди или восторг у Пуччи- ни, теперь никому не кажутся ни смешными, ни искрящимися. Грандиоз­ный оперный спектакль — прекрасный пример Неживого театра, доведен­ного до абсурда. Это обширное поле сражения, на котором идет несконча­емая битва за пустяки, это набор сюрреалистических анекдотов, порожден­ных стремлением доказать, что в опере все должно оставаться так, как есть. В опере все следует менять, но перемены в опере строго воспрещены.

И опять-таки не стоит давать волю негодованию, ведь если мы попыта­емся упростить проблему и будем считать, что традиции — это та самая преграда, которая стоит между нами и живым театром, мы снова утратим реальную почву под ногами. Повсюду мы наталкиваемся на омертвевшие элементы и понятия: в нашей сегодняшней культуре, в художественных ценностях, которые мы унаследовали от прошлого, в структуре экономики, в жизни актера, в работе театральных критиков. Рассмотрев всю совокуп­ность этих проблем, мы убедимся, что, вопреки ожиданиям, противополож­ная точка зрения тоже имеет право на существование, потому что в театре часто бывают мучительные, незавершенные и даже вполне удачные, хоть и кратковременные, прорывы в реальную жизнь.

В Нью-Йорке, например, наиболее омертвевшим элементом, безуслов­но, является экономика. Это не значит, что все созданное в Нью-Йорке ни­куда не годится, но театр, где из экономических соображений нельзя по­тратить на подготовку спектакля больше трех недель, искалечен в самой своей основе. Время — еще не все, иногда и за три недели можно достиг­нуть поразительных результатов. Бывают случаи, когда то, что мы неточно называем алхимией или везением, приводит к поразительному взрыву ак­тивности, и тогда одно открытие следует за другим, вызывая цепную реак­цию удач. Но такие случаи — редкость; здравый смысл подсказывает, что, если репетиции, как правило, должны продолжаться не больше трех недель, спектакли, как правило, от этого страдают. Эксперименты исключаются, художественный риск невозможен. Режиссер обязан показать товар лицом, иначе он будет изгнан, а вместе с ним и актеры.

Разумеется, время тоже можно использовать бездарно: потратить не­сколько месяцев на дискуссии, переживания, импровизации и не прийти ни к чему. В России я видел безликие шекспировские постановки — два го­да дискуссий и погружения в архивы едва ли пошли им на пользу. Мало что отличало эти спектакли от постановок какой-нибудь случайной труп­пы, репетировавшей всего три недели. Я знаю актера, который семь лет ре­петировал «Гамлета» и ни разу его не сыграл, потому что постановщик умер прежде, чем работа была завершена. С другой стороны, в спектаклях, по­ставленных в Советском Союзе по «системе» Станиславского, в течение многих лет сохраняется такой уровень исполнения, о котором мы можем только мечтать. «Берлинер Ансамбль» умеет хорошо использовать время; здесь не скупятся и тратят на подготовку нового спектакля около 12 меся­цев, и всего за несколько лет этот театр создал целую серию постановок, каждая из которых по-своему замечательна и раскрывает до конца все воз­можности труппы. Пользуясь упрощенным языком дельцов, «Берлинер Ан­самбль» — более выгодное предприятие, чем обычный коммерческий театр, где наскоро состряпанные представления так редко пользуются успехом. Каждый сезон на Бродвее и в Лондоне ставится множество дорогостоящих спектаклей, которые идут одну-две недели, и лишь изредка случается чудо и появляется действительно что-то интересное. Многочисленные неудачи тем не менее нисколько не расшатали сложившуюся систему и не поколеба­ли веру в то, что в конце концов все образуется. На Бродвее цены на биле­ты непрерывно растут, поэтому, хотя от сезона к сезону убытки тоже рас­тут, каждый новый «гвоздь сезона», как это ни парадоксально, приносит больше дохода, чем предыдущий. Театр посещают все меньше и меньше людей, а в окошечко театральной кассы в каждом отдельном случае посту­пают все большие и большие суммы денег, и когда-нибудь один последний миллионер заплатит целое состояние, чтобы посмотреть спектакль, на кото­ром он будет единственным зрителем. Так получается, что дело, одним приносящее убыток, для других оказывается весьма прибыльным. Все жа­луются, однако многих такое положение вещей вполне устраивает.

Для тех, кто непосредственно связан с искусством, эта система губи­тельна. Бродвей — это не джунгли, это огромный агрегат, состоящий из множества хорошо подогнанных одна к другой деталей. Но каждая из этих деталей обезображена и деформирована во имя того, чтобы подходить ко всем остальным и безотказно выполнять свои функции. На Бродвее нахо­дится единственный в мире театр, где любой артист — я говорю сейчас не только об актерах, но и о художниках, композиторах и осветителях — нуж­дается в агенте для защиты своих интересов. Это отдает мелодрамой, тем не менее каждый работник бродвейского театра в каком-то смысле посто­янно находится в опасности: он ежедневно рискует своей работой, репута­цией и сложившимся укладом жизни. Теоретически такое напряжение должно создавать атмосферу страха, и будь это так, разрушительность по­добной системы стала бы очевидной. На деле, однако, подспудное напря­жение создает совсем иную, хорошо известную бродвейскую атмосферу повышенной эмоциональности, внешнего дружелюбия и нарочитой бод­рости. На первую репетицию «Дома цветов» композитор Гарольд Арлен пришел с голубым васильком в петлице, с шампанским и подарками для всех участников спектакля. Пока он обнимал и целовал исполнителей, ав­тор либретто Трумэн Капоте мрачно шепнул мне на ухо: «Сегодня день любви. Законники явятся завтра». Он оказался прав. Перл Бейли вручила мне постановление суда об уплате 50 ООО долларов, прежде чем зрители увидели спектакль.

Иностранцу (в качестве воспоминания) подобная ситуация кажется за­бавной и будоражащей — слова «театральный бизнес» все оправдывают и все объясняют, — но, если называть вещи своими именами, надо при­знать, что нарочитое панибратство является прямым следствием эмоцио­нальной глухоты. В такой обстановке обычно никто не чувствует себя спо­койно и уверенно и никто не решается быть откровенным. Я говорю сейчас о настоящей, непоказной близости, которая возникает, когда люди долго работают вместе и испытывают абсолютное взаимное доверие; на Бродвее легко простят грубое саморазоблачение, но эта легкость не имеет ничего общего с тонкостью и чуткостью людей, которые делают общее дело и мо­гут положиться друг на друга. Завидуя англичанам, американцы завидуют прежде всего этой особой чуткости, умению поступаться собой. Американ­цы называют это стилем, и эта способность англичан остается для них за­гадкой. Когда вы распределяете роли в Нью-Йорке и вам говорят, что у та­кого-то актера «есть стиль», это обычно означает, что он подражает кому- то, кто подражает какому-то европейскому актеру. В американском театре всерьез говорят о стиле как о манере держать себя, которую можно пере­нять. И актеры, игравшие в классических пьесах и благодаря усилиям льстивых критиков поверившие, что у них «есть стиль», делают все возмож­ное, поддерживая мнение, что стиль — это некая редкость, доступная лишь избранным представителям актерской профессии. И все-таки Америка вполне может иметь собственный замечательный театр, у американцев есть для этого все необходимое: сила, мужество, юмор, деньги и умение трезво оценивать ситуацию.

Однажды утром я стоял в Музее современного искусства и наблюдал за людьми, которые толпились вокруг, заплатив за вход один доллар. Почти у всех этих людей были живые лица с каким-то своим выражением — лица хороших зрителей, если можно воспользоваться такой простой личной мер­кой для определения зрителей, ради которых хочется ставить спектакли. Потенциально в Нью-Йорке лучшие в мире зрители. К несчастью, они ред­ко ходят в театр.

Они редко ходят в театр, потому что цены на билеты непомерно высо­ки. Они могли бы позволить себе такую роскошь, но их останавливает страх перед очередным разочарованием. Нью-Йорк не случайно считается городом самых могущественных и суровых критиков в мире. На протяже­нии многих лет зрители Нью-Йорка невольно содействуют превращению обыкновенных людей, подверженных заблуждениям, в дорогостоящих экс­пертов, потому что, подобно коллекционерам, покупающим дорогие карти­ны, они боятся рисковать в одиночку — традиция обращения к профессио­нальным ценителям искусства, таким как Дювин, прочно укоренилась те­перь среди тех, кто заходит в театральные кассы. Круг замкнулся; когда в защитниках нуждаются не только артисты, но и зрители, большая часть любознательных, умных и независимых людей перестает интересоваться театром. Подобная ситуация характерна не только для Нью-Йорка. Я столкнулся примерно с теми же трудностями, когда мы играли «Пляску сержанта Масгрейва» Джона Ардена в театре «Атеней» в Париже. Это был настоящий провал: нас ругали почти во всех рецензиях, и актеры играли буквально в пустом зале. Мы были уверены, что в Париже есть зрители, ко­торые с удовольствием посмотрели бы этот спектакль, и объявили, что да­дим три бесплатных представления. Соблазн получить даровой билет ока­зался так велик, что рядовые рвались в театр, полиции пришлось перегоро­дить фойе железными решетками, спектакли шли великолепно, потому что актеры, согретые вниманием зрителей, играли лучше, чем когда-либо, и зрители в ответ награждали их оглушительными аплодисментами. Театр, накануне похожий на промозглую мертвецкую, во время первого бесплат­ного представления звенел и гудел от успеха. Когда спектакль окончился, мы дали полный свет и увидели своих зрителей. В основном это были мо­лодые люди, хорошо одетые, в строгих костюмах с галстуками. Франсуаза Спира, директор нашего театра, вышла на сцену.

* Есть в этом зале кто-нибудь, кто не в состоянии купить билет в театр?

Один из присутствующих поднял руку.

* А все остальные, почему вы ждали бесплатных спектаклей?
* В газетах были разносные рецензии...
* Вы верите газетам?

Громкий хор голосов:

* Нет!
* Так почему...

Со всех сторон посыпались одни и те же ответы: не хочется рисковать, не хочется обмануться. Так создается порочный круг. Неживой театр сам роет себе могилу.

Но можно подойти к этой проблеме с другой стороны. Если хороший театр возможен только при хороших зрителях, то каждая зрительская ауди­тория имеет тот театр, который она заслуживает. Хотя зрителям, наверное, было бы очень неприятно узнать, что у них как у зрителей есть определен­ные обязанности. Какие практические выводы они могли бы из этого сде­лать? Какой же это будет печальный день, когда люди придут в театр из чувства долга. Оказавшись в театре, зрители не могут принудить себя стать лучше, чем они есть на самом деле. В каком-то смысле зрители вооб­ще ничего не могут. И все-таки в этом утверждении заключено противоре­чие, на которое нельзя не обратить внимания, потому что от зрителей зави­сит все.

Во время гастрольной поездки Королевского шекспировского театра по Европе спектакль «Король Лир» шел с возрастающим успехом; пик был до­стигнут где-то между Будапештом и Москвой. Поразительно, как зрители, большая часть которых едва знала английский язык, оказывали такое воз­действие на исполнителей. Приходя в театр, они приносили с собой лю­бовь к «Королю Лиру», огромный интерес к актерам из другой страны и главное — опыт жизни в послевоенной Европе, приблизивший их к тра­гической тематике пьесы. Необычайное внимание, с которым они смотрели спектакль, делало их молчаливыми и сосредоточенными; атмосфера, царив­шая в зрительном зале, создавала у актеров ощущение, что они играют под яркими лучами прожектора. В результате высветились самые темные места пьесы, они исполнялись с таким богатством смысловых оттенков и с таким мастерским владением английским языком, которые могли оценить лишь немногие из присутствовавших в зале, но чувствовали все.

Актеры были тронуты и взволнованы, они приехали в Соединенные Штаты, горя желанием показать зрителям, знающим английский язык, все то, чему они научились под пристальным взглядом европейцев. Я был вы­нужден вернуться в Англию и присоединился к труппе только через не­сколько недель в филадельфии. К моему удивлению и огорчению оказа­лось, что актеры играют значительно хуже, чем прежде. Мне хотелось пере­ложить вину на актеров, но я понимал, что они сделали все, что могли. Они потеряли контакт со зрителями, и этим все объяснялось, филадельфийские зрители, разумеется, прекрасно знали английский язык, но среди них поч­ти не было людей, которых интересовал «Король Лир», они пришли в театр из самых банальных побуждений: чтобы не отстать от знакомых, чтобы до­ставить удовольствие женам и тому подобное. Я не сомневаюсь, что к та­ким зрителям тоже можно найти подход и заинтересовать их «Королем Ли- ром», но наш подход оказался заведомо неверным. Аскетизм нашей поста­новки, такой уместный в Европе, здесь оказался бессмысленным. Я смотрел на зевающих людей в зале и сознавал свою вину, я прекрасно понимал, что мы чего-то не доделали. Если бы я ставил «Короля Лира» для филадельфий­ских зрителей, я, конечно, поставил бы его иначе — с совершенно иной рас­становкой акцентов и, попросту говоря, с иной силой звучания. Но менять что-то в завершенной постановке во время гастрольной поездки — об этом не могло быть и речи. Актеры тем не менее бессознательно откликались на новую ситуацию. Они старались подчеркнуть те места пьесы, которые мог­ли привлечь внимание зрителей, то есть безжалостно эксплуатировали каж­дую возможность обострить действие или продемонстрировать взрыв чувств; они играли крикливее и грубее, чем в Европе, и, конечно, торопли­во проговаривали те сложные сцены, которыми так наслаждались зрители, не знающие английского языка, и которые — ирония судьбы! — могли оце­нить по достоинству только зрители, знающие этот язык. В конце концов наш импресарио договорился, что мы дадим несколько представлений в Линкольн-центре в Нью-Йорке — в огромном зале со скверной акусти­кой, где почти невозможно добиться контакта со зрителями. Нам при­шлось играть в этом громадном театре по экономическим соображениям — прекрасный пример того, как создается замкнутый круг причин и следст­вий; и неудачный состав зрителей, или неудачное помещение, или то и другое вместе превращают актеров в грубых ремесленников. Мы снова оказались в такой ситуации, когда у актеров не было выбора: они повора­чивались лицом к публике, говорили громким голосом и, разумеется, отбра­сывали все то, что придавало художественную ценность их игре. Такая опасность подстерегает актеров в любой поездке: как правило, им прихо­дится играть совсем не в тех условиях, на которые рассчитан спектакль, по­этому контакт с новой аудиторией — обычно дело случая.

В прежние времена бродячие актеры перестраивали свои выступления в каждом новом месте; современные изощренные постановки не обладают та­кой гибкостью. Вот почему, когда мы играли «US» — спектакль-хэппенинг о войне во Вьетнаме, созданный общими усилиями группы актеров Королев­ского шекспировского театра, — мы решили отказаться от приглашений на гастроли. Наш спектакль во всех деталях был рассчитан на тот круг лондон­ских зрителей, которые посещали театр «Олдвич» в 1966 году. Отличитель­ная черта этой экспериментальной постановки заключалась в том, что у нас не было текста, придуманного и написанного драматургом. Актеры обмени­вались репликами со зрителями, и в результате возникала та духовная общ­ность, которая придавала смысл каждому такому вечеру. Если бы у нас был определенный текст, мы могли бы играть и в других местах; без такого тек­ста спектакль действительно был хэппенингом, поэтому мы, конечно, что-то утратили, играя его целый сезон, хотя лондонский сезон длится всего пять месяцев. Одно-единственное представление могло стать подлинной верши­ной. Но мы считали своим долгом включить «US» в репертуар, и в этом бы­ла наша ошибка. Репертуар повторяется, а повторять можно только то, что не подлежит изменению. Правила английской цензуры воспрещают актерам менять текст и импровизировать во время выступлений. В этом конкретном случае невозможность изменений обрекла спектакль на умирание: по мере того, как терялась непосредственность контакта со зрителями и заинтересо­ванность в теме, воодушевление актеров тоже шло на убыль.

Однажды во время беседы с группой студентов мне удалось наглядно по­казать, как сильно зависит качество актерского исполнения от степени вни­мания аудитории. Я попросил кого-нибудь выйти на сцену. Охотник нашел­ся, и я вручил ему листок бумаги, на котором был напечатан монолог из «До­знания», пьесы Петера Вайса об Освенциме. Это было описание тел внутри газовой камеры. Пока доброволец читал текст про себя, остальные хихикали, как это обычно бывает, когда зрители видят, что один из них попал в глупое положение. Но человек на сцене был слишком поражен и потрясен тем, что он читал, и не пытался скрыть свое замешательство неловкими шутками, то­же обычными в таких случаях. Его серьезность и сосредоточенность в конце концов передались остальным, и водворилась тишина. Тогда по моей прось­бе он начал читать вслух. В первых же словах в полную меру прозвучал их ужасный смысл и тот отклик, который они рождали в душе чтеца. Слушате­ли мгновенно это поняли. Они слились с ним воедино, они слышали только его голос: лекционный зал, сам этот человек, который добровольно вышел на сцену, — ничто больше не существовало, гипнотическая сила голых фактов, рассказывающих об Освенциме, восторжествовала надо всем остальным. Он продолжал читать, но ошеломление не проходило, и тишина оставалась та­кой же напряженной, а главное — его чтение с профессиональной точки зре­ния было безупречно; его нельзя было назвать ни хорошим, ни дурным, ни техничным, ни беспомощным — оно было безупречно, потому что высту­павший забыл о себе и не заботился о правильных интонациях. Он чувство­вал, что присутствующие хотят его слушать, и ему хотелось, чтобы его слу­шали; образы, возникающие в его сознании, подсказывали ему форму выра­жения и невольно придавали голосу нужный тембр и нужную силу звучания.

Затем я попросил выйти на сцену еще одного добровольца и вручил ему монолог из «Генриха V», в котором перечисляются имена убитых францу­зов и англичан и говорится, сколько погибло тех и других. Он прочел мо­нолог со всеми ошибками, которые обычно делают любители. Одного вида томика Шекспира оказалось достаточно, чтобы разбудить множество ус­ловных рефлексов, связанных с чтением стихов. Его голос зазвучал неесте­ственно, потому что он изо всех сил старался сделать свою речь благород­ной и значительной; он старательно произносил каждое слово, ставил бес­смысленные ударения, язык с трудом повиновался ему, он держался напря­женно, неуверенно, и его слушали невнимательно и беспокойно. Когда он кончил, я спросил у присутствовавших, почему перечень убитых при Азен- куре произвел на них гораздо меньшее впечатление, чем описание погиб­ших в Освенциме. Завязалась оживленная дискуссия.

* Азенкур — это прошлое.
* Но Освенцим — тоже прошлое.
* Пятнадцатилетней давности!
* Сколько же времени должно пройти?
* Когда труп становится историческим трупом?
* Через сколько лет убийство приобретает романтический ореол?

Мы поговорили еще несколько минут, и я предложил провести такой

опыт. Я попросил того же актера-любителя прочесть монолог еще раз с па­узами после каждого имени; во время пауз слушатели должны были, соблю­дая тишину, припомнить и объединить свои впечатления от Освенцима и Азенкура и постараться поверить в то, что все эти имена принадлежали некогда живым людям, поверить настолько, чтобы представить себе, что бойня при Азенкуре происходила на их памяти. Актер начал читать моно­лог снова, и слушатели добросовестно старались погрузиться в то, что слы­шат. После первого имени относительная тишина стала напряженной. Это напряжение передалось актеру, он почувствовал, что между ним и слуша­телями установилась эмоциональная связь, он перестал думать о себе, все его внимание сосредоточилось на том, о чем он говорил. Теперь уже сосре­доточенность слушателей активно помогала ему: его интонации упрости­лись, он нашел верный ритм, это в свою очередь усилило интерес слушате­лей, и наконец возник поток мыслей и чувств. Когда он кончил, мне ниче­го не нужно было объяснять: слушатели сами поняли, что им удалось сде­лать, они сами поняли, насколько разной может быть тишина.

Конечно, этот опыт, как и всякий другой, был достаточно искусствен­ным: зрители играли в нем более активную роль, чем обычно, и тем самым помогли неопытному актеру.

Как правило, опытный актер, читая такой отрывок, сам добивается от зрителей той степени внимания, которая соответствует степени правдиво­сти его исполнения. Иногда актеру удается полностью завладеть аудито­рией, и тогда он, как матадор-виртуоз, может делать со зрителями все, что захочет. Но обычно это зависит не только от него одного. И я, и исполни­тели убедились, например, что в Америке «Визит»[[43]](#footnote-44) и «Марат/Сад» вызыва­ют более живой отклик, чем в Англии. Англичане не в состоянии воспри­нять «Визит» как нечто достоверное, как рассказ о силах зла, дремлющих в каждом маленьком человеческом сообществе, и когда мы играли в глухих углах Англии при пустом — буквально пустом — зале, те немногие, кто приходили в театр, говорили: «Выдумки!», «Так не бывает!»; они хвалили или ругали спектакль, как хвалят или ругают сказку. «Марат/Сад» пользо­вался в Лондоне успехом скорее как яркое театральное зрелище, чем как пьеса о революции, войне и безумии. Противоположные по смыслу слова «литературный» и «театральный» достаточно многозначны, но когда англи­чане произносят их в качестве похвалы, обычно это означает, что они избе­гают темы, которая внушает им беспокойство.

Американские зрители реагировали на обе пьесы гораздо более непо­средственно, они без труда соглашались с предпосылкой, что люди алчны, жестоки и легко впадают в безумие. Драматичность сюжета захватывала и держала их в напряжении, а когда шел «Визит», они часто попросту не об­ращали внимания на то, что повествование развертывается в непривычной экспрессионистической манере. Их занимало только содержание пьесы. Блистательные успехи Казана — Уильямса — Миллера, «Вирджиния Вулф» Олби подготовили аудиторию, способную полностью включаться в круг забот и тревог героев пьесы, и каждый из этих спектаклей был огромным событием, потому что сосредоточенность зрителей создавала нерасторжи­мую связь между сценой и залом.

В Америке волна всеобщего признания Неживого театра сменяется не менее мощной волной его неприятия. Несколько лет назад здесь возник­ла Студия актеров, которая стремится поддерживать веру в себя и оказы­вать практическую помощь тем актерам, которые не сумели получить ра­боту на длительное время. Благодаря серьезному и систематическому изучению некоторых разделов «системы» Станиславского Студии уда­лось создать прекрасную школу актерской игры, которая полностью отве­чает требованиям современной драматургии и современной публики. Ак­теры по-прежнему вынуждены готовить спектакли за три недели, но они находят опору в традициях школы и являются на первую репетицию, уже имея что-то за душой. Навыки, полученные в Студии, придают их игре убедительность и цельность. Актер Студии в состоянии отбросить штам­пы, имитирующие реальность, и попытаться найти нечто более реальное в себе самом. Он представляет свои находки на суд публики, то есть про­живает на сцене жизнь созданного им персонажа и тем самым превращает процесс игры в процесс познания человеческой природы. Слово «реаль­ность» имеет много значений, но в данном случае под ним понимается срез с реальной жизни, в котором сконцентрированы люди, окружающие актера, и волнующие их проблемы, причем этот срез должен совпасть с тем срезом с действительности, который попытался зафиксировать тот или иной современный драматург — Артур Миллер, Теннесси Уильяме или Уильям Индж.

Точно так же источник жизнестойкости театра Станиславского заклю­чался в том, что он отвечал требованиям лучших русских классических ав­торов, пьесы которых игрались в традициях натуралистической школы. В России в течение ряда лет натуралистическая школа, зрители и драма­тургия находились в состоянии полной гармонии. Позже Мейерхольд бро­сил вызов Станиславскому и предложил другой стиль игры, запечатлев­ший другие элементы реальности. Но Мейерхольд исчез. Сейчас в Амери­ке настало время для появления нового Мейерхольда, так как американцы больше не верят, что с помощью натуралистического метода можно пока­зать, какие силы управляют их жизнью. Американцы обсуждают Жене, пе­реоценивают Шекспира, цитируют Арто, охотно говорят о ритуальных представлениях — и все это продиктовано вполне реалистическими сообра­жениями: многие аспекты современной американской жизни могут быть отражены только с помощью такого рода подходов. Еще недавно полно­кровная жизнь американского театра вызывала у англичан нескрываемую зависть. Сейчас маятник качнулся в сторону Лондона, как будто англича­не постигли наконец все тайны. Несколько лет назад я видел в Студии ак­теров девушку, которая пыталась прочесть монолог леди Макбет от лица дерева; когда я рассказывал об этом в Англии, все смеялись, и даже сейчас многие актеры еще не понимают, что могут дать подобные упражнения. Однако девушке в Нью-Йорке не нужно было объяснять, что такое груп­повые действия и импровизация — этому она уже научилась; ей хотелось понять, что такое форма, какие обязательства налагает форма, вот почему она стояла с поднятыми руками и пыталась «почувствовать» себя деревом, растрачивая внутреннее горение и энергию.

Все это опять возвращает нас к той же проблеме. Слово «театр» включа­ет в себя несколько расплывчатых понятий. В большинстве стран у театра нет ни определенного социального статуса, ни ясной цели; театры сущест­вуют, потому что выполняют разные функции: для одного театра главное — деньги, для другого — слава, для третьего — эмоции зрителей, для четвер­того — политика, для пятого — развлечения. Актеры в смятении кидаются из одной крайности в другую, тщетно пытаясь вырваться из тисков обсто­ятельств, над которыми они утратили власть. Актеры иногда производят впечатление людей завистливых и неглубоких, но я ни разу не встречал ак­тера, который не хотел бы работать. Это стремление работать — источник их силы. Это то стремление, которое всегда и везде помогает профессио­нальным актерам находить общий язык. Тем не менее актеры не могут са­ми изменить условия своей работы. В театре без определенного направле­ния и ясной цели актер обычно слепое орудие, а не инструмент, но даже ес­ли театр ставит во главу угла актера, это тоже еще не решает проблемы. На­оборот, мертвая система актерской игры лишь углубляет кризис.

Трудности актерской профессии связаны не только с коммерческими устремлениями театров и неизбежной спешкой при подготовке спектаклей. Певцы, а часто и танцоры до конца жизни сохраняют связь со своими учи­телями, но после того как драматический актер стал актером, никто больше не заботится о развитии его таланта. Это особенно бросается в глаза в ком­мерческом театре, однако и в постоянных труппах дело обстоит немногим лучше. Достигнув определенного положения, актер перестает работать до­ма. Посмотрите на молодого актера, еще не сформировавшегося, не нако­пившего опыта, но ярко одаренного, полного дремлющих сил. Такой актер быстро понимает, на что он способен, при некотором везении он преодоле­вает первые трудности и добивается весьма завидного положения, то есть получает работу по душе и успешно с ней справляется, за что его вознаг­раждают деньгами и восхищением. Если он хочет двигаться дальше, следу­ющий этап, очевидно, должен состоять в том, чтобы перешагнуть за рамки достигнутого и попробовать разрешить какую-нибудь действительно трудную задачу. Но на это ни у кого не хватает времени. Друзья почти ни­чем не могут помочь молодому актеру, родители вряд ли разбираются в тонкостях его искусства, а агент, которому он поручил вести свои дела, даже если это человек доброжелательный и умный, не станет толкать его на то, чтобы отказываться от выгодных приглашений на хорошие роли ради неопределенных обещаний чего-то лучшего. Удачная карьера не всегда способствует артистическому росту; нередко по мере укрепления своего положения актер начинает создавать образы, все больше похожие один на другой. Это очень печально, и каждое новое исключение из правила лишь затемняет истину.

Чем обычно заполнена жизнь рядового актера? Конечно, множеством самых разнообразных дел: он валяется в постели, поглощает спиртные на­питки, посещает своего парикмахера и своего агента, ходит в кино, слуша­ет музыку, читает, изредка что-нибудь изучает и даже — с недавних пор — забавляется игрой в политику. Не важно, занят ли он серьезными делами или пустяками, важно другое: почти все, что он делает, не имеет никакого отношения к его главной заботе — не стоять на месте в профессиональном развитии, что означает не стоять на месте в человеческом развитии, что оз­начает работать во имя совершенствования мастерства, — да и где он мо­жет работать во имя этой цели? Множество раз мне приходилось иметь де­ло с актерами, которые после обычных уверений, что они «отдаются в мои руки», оказывались трагически неспособны, несмотря на все старания, хотя бы на мгновение, даже на репетиции, расстаться с закостеневшим образом самих себя, за которым не скрывалось ничего, кроме внутренней пустоты. В тех случаях, когда удается проникнуть сквозь эту жесткую оболочку, ос­тается ощущение, что вы стукнули по телевизионному изображению и раз­били экран.

Нам, англичанам, иногда кажется, что появилось замечательное поколе­ние молодых актеров совсем особого склада; мы как будто наблюдаем за двумя встречными потоками фабричных рабочих: в одну сторону движут­ся, еле волоча ноги, серые, усталые люди, а им навстречу вприпрыжку не­сутся другие — бодрые и полные сил. Создается впечатление, что один из этих потоков лучше, что более оживленная толпа состоит из лучшего чело­веческого материала. Отчасти это так, но в конце концов новая смена ста­нет такой же серой и усталой, как предыдущая; это неизбежное следствие ряда условий, пока еще остающихся неизменными. Трагедия заключается в том, что положение, которое актер успевает занять к 30 годам, почти ни­как не отражает истинный уровень его одаренности. Есть множество акте­ров, которым за всю жизнь так и не представился случай полностью про­явить природные способности. С другой стороны, когда профессиональная деятельность тесно связана с личностью человека, вполне возможны лож­ные или преувеличенные оценки. Выдающиеся актеры, как все подлинные художники, наделены неким таинственным даром, — в какой-то степени осознанным, но на три четверти бессознательным, — который они сами на­зывают «инстинкт», «предчувствие», «внутренний голос» и с помощью ко­торого они совершенствуют свое внутреннее видение и мастерство. Встре­чаются особые случаи, подчиняющиеся особым законам: одна из самых за­мечательных актрис нашего времени во время репетиций, казалось, никог­да не придерживалась никакого определенного метода работы, но в дейст­вительности у нее была собственная оригинальная система, о которой она говорила совершенно детским языком. «Сегодня, дорогой, мы замесим тес­то, — сказала она мне. — Сунем его назад в печь — пусть постоит еще не­много». «Теперь подбавим дрожжей». «Сегодня утром смажем маслом». И в этом была такая же наука, как если бы она пользовалась терминами Студии актеров. Однако способность добиваться результатов оставалась ее личной собственностью, она не могла поделиться своим умением с теми, кто находился рядом, поэтому пока она «печет пирог», а другой актер «де­лает то, что ему подсказывает чувство», а третий в соответствии с канона­ми драматической школы «ищет сверхзадачу по «системе» Станиславско­го», никакая совместная работа для них невозможна.

Давно известно, что лишь немногие актеры способны полностью рас­крыть дарование, работая то в одной труппе, то в другой. Но мы прекрас­но знаем, что постоянная труппа в конце концов тоже обречена на умира­ние, если у нее нет цели, и, следовательно, метода и, соответственно, шко­лы. Говоря о школе, я, разумеется, имею в виду не учебное заведение, где актер в полной изоляции от внешнего мира тренирует свои конечности. Гибкие мускулы — еще не все, что нужно для занятия искусством; одних гамм недостаточно, чтобы стать пианистом; кистью художника водят не только ловкие пальцы; однако настоящие пианисты играют упражнения по многу часов в день, а японские художники всю жизнь учатся рисовать идеальный круг. Сценическое искусство во многих отношениях — один из самых строгих видов искусства, и без постоянной работы над собой актер неизбежно останавливается на полпути.

Кого же винить, когда мы наталкиваемся на мертвое театральное искус­ство? Уже произнесено достаточно слов — публично и в частных беседах, — чтобы заставить критиков сгорать от стыда, а нас убедить, что все зло про­истекает именно от них. Из года в год мы жалуемся и произносим гневные тирады по адресу критиков, как будто одни и те же шесть человек мчатся на реактивных самолетах из Парижа в Нью-Йорк, с выставки на концерт, с концерта на спектакль и постоянно делают одни и те же грубейшие ошиб­ки. Или как будто все они похожи на Томаса Бекета — веселого, беспутно­го друга короля, который, став архиепископом, высказывал королю свое не­одобрение столь же рьяно, как все его предшественники; критики прихо­дят и уходят, а те, кого они критикуют, продолжают обвинять их все в тех же грехах. Наша система, наши газеты, требования читателей, рецензии, продиктованные по телефону, недостаток места, поток бездарных пьес, за­топивший театры, разрушительные последствия длительной однообразной работы — все мешает критикам выполнять их жизненно необходимые функции. Рядовой зритель, который переступает порог театра, имеет пра­во сказать, что он хочет получить удовольствие и ничего больше. Каждый критик, который приходит в театр, имеет право сказать, что он хочет ока­зать услугу рядовому зрителю, однако это не совсем так. Критик отличает­ся от «жучка» на скачках. Он играет гораздо более важную роль — в сущно­сти, одну из основных, — потому что искусству, огражденному от нападок критиков, угрожали бы куда более серьезные опасности.

Так, критик служит театру каждый раз, когда восстает против некомпе­тентности. Если он редко бывает доволен, то обычно потому, что почти всегда имеет основания для недовольства. Мы должны смириться с тем, что создание театра — дело необычайно трудное, поскольку из всех спосо­бов выражения сценическое искусство, видимо, самое бескомпромиссное или должно быть таковым, если оно используется по назначению: театр беспощаден, на сцене нельзя ошибиться, нельзя потратить впустую ни од­ной минуты. Роман переживет читателя, даже если тот пропустит несколь­ко страниц или глав; аудитория, на мгновение утратившая интерес к тому, что ее занимало, может быть потеряна безвозвратно. Два часа — ничтож­ный срок и целая вечность; умение использовать два часа зрительского вре­мени — очень тонкое искусство. Но, несмотря на суровые требования, ко­торые предъявляет искусство театра, его служители — обычно случайные люди. Существует всего несколько школ, где его можно по-настоящему изучать; вокруг них — мертвая пустыня, вот почему мы так часто оказыва­емся в театрах, предлагающих любовь вместо знания. И это как раз то, с чем из вечера в вечер сражаются злосчастные критики.

Некомпетентность — это порок, это условие существования и трагедия мирового театра всех направлений: на каждую хорошую комедию или мю­зикл, политическое обозрение, стихотворную драму или классическую пье­су, которые случается увидеть, приходится дюжина других, неприемлемых для восприятия, потому что исполнители не обладают элементарными про­фессиональными навыками. Постановщики и художники не владеют тех­никой своего дела, а актеры не умеют говорить, двигаться, сидеть и даже слушать. Подумайте, как мало нужно актеру, не считая везения, чтобы по­лучить работу в большинстве театров мира, как мало в сравнении с тем ми­нимальным уровнем мастерства, которым должен обладать, например, пиа­нист; подумайте, сколько тысяч учителей музыки в тысячах маленьких го­родков в состоянии сыграть все ноты в самых трудных пассажах Листа или прочесть с листа Скрябина! По сравнению с элементарной техникой музы­кантов актерская техника в большинстве случаев не поднимается выше лю­бительского уровня. Критики, которые смотрят спектакль за спектаклем, сталкиваются с некомпетентностью гораздо чаще, чем с профессионализ­мом. Как-то раз меня пригласили поставить оперу в одном из оперных теа­тров на Среднем Востоке, причем в пригласительном письме было откро­венно написано: «В нашем оркестре не хватает некоторых инструментов и музыканты иногда фальшивят, но наши зрители пока не обращают на это внимание». К счастью, критики обращают внимание на подобные вещи, по­этому так ценны любые их замечания, даже самые сердитые, — критики требуют грамотности. Это жизненно необходимо, но критики делают еще одно дело, крайне необходимое, — они прокладывают путь.

Те из них, кто слагают с себя эту обязанность и умаляют собственное значение, помогают хоронить театр. Как правило, критик — это искренний и честный человек, он прекрасно понимает, в чем заключается общечелове­ческий смысл его работы; говорят, что один из прославленных «палачей Бродвея» страшно мучился, потому что считал себя — и только себя — от­ветственным за счастье и будущее человечества. Но даже когда критики понимают, какой разрушительной силой обладает их слово, они часто недо­оценивают свои возможности творить добро. Когда status quo[[44]](#footnote-45) уже подгни­ло, — мало кто из критиков возьмется это отрицать, — остается единствен­ное: оценивать происходящее с точки зрения приближения его к постав­ленной цели. Для актеров и критиков в равной мере такой целью должен стать менее закостеневший театр, хотя представления о нем весьма рас­плывчаты. Наша конечная задача и наш общий долг — отмечать все указа­тельные знаки, включая отпечатки ног, на пути, ведущему к ее выполне­нию. Внешне наши отношения с критиками могут быть довольно натяну­тыми, но внутренне мы связаны с ними неразрывными узами: подобно оке­анским рыбам, мы заинтересованы во взаимной способности пожирать друг друга, так как это есть непременное условие продолжения жизни в глубинах океана. Однако одной способности пожирать еще недостаточно — нужно единодушие в стремлении подняться на поверхность. А это для нас одинаково трудно. Работа критика — одна из составных частей нашего об­щего дела, поэтому совершенно не важно, пишет он рецензии быстро или медленно, коротко или длинно. Важно другое: представляет он себе, каким должен быть театр в том обществе, в котором он живет, и готов ли он пере­сматривать свои взгляды после каждого нового спектакля? Много ли есть критиков, относящихся к своей работе таким образом?

Вот почему так важно, чтобы критики стали в театре настолько «своими людьми», насколько это возможно. Я не вижу ничего плохого в том, что критики вторгаются в нашу жизнь, общаются с актерами, разговаривают с ними, спорят, присутствуют на репетициях, вмешиваются в дела театра. Я был бы не прочь, чтобы критик приложил руку ко всему, что происходит на сцене. Конечно, в этом случае на его пути возникает одна деликатная проблема: как разговаривать с актером, которого он только что поносил в печати? Минутное замешательство неизбежно, но смешно думать, что именно оно лишает критиков жизненного контакта с работой, частью кото­рой они являются. Взаимную неловкость легко преодолеть, а более тесные связи с театром вряд ли заставят критика потворствовать тем, с кем он лич­но знаком. Критические замечания, которыми обмениваются в театре, обычно крайне жестоки, но очень точны. Критик, переставший любить те­атр, безусловно, мертвый критик; критик, любящий театр, но не понимаю­щий, к чему обязывает такое отношение, тоже мертвый; живой критик — это тот, кто четко знает, каким должен быть театр, и обладает достаточной храбростью, чтобы подвергать сомнению свои убеждения всякий раз, ког­да в театральной жизни происходит важное событие.

Печальнее всего то, что профессиональным критикам редко выпадает случай увидеть обжигающий спектакль-событие, который мог бы повлиять на их мнение; критикам трудно сохранить энтузиазм, когда во всем мире идет всего несколько хороших пьес. Год за годом продолжается приток но­вого разнообразного материала в кино, а театрам по-прежнему не остается ничего другого, как выбирать между великими творениями классиков и весьма скромными произведениями современных драматургов. Так пе­ред нами открывается еще одна не менее важная грань проблемы — пробле­ма мертвой драматургии.

Написать пьесу довольно трудно. Природа драматургического произ­ведения такова, что от автора требуется умение перевоплощаться в проти­воположные характеры одновременно. Он — не судья, он их создатель, и если даже в его первом произведении всего два действующих лица, то, независимо от избранного им жанра, он должен с равной степенью отдачи прожить жизнь каждого из них. Умение вживаться в характер (принцип, на котором построена вся драматургия Шекспира и Чехова) в любую эпо­ху требует от автора сверхчеловеческого напряжения. Для этого нужен особый дар, а наш век, очевидно, не самое подходящее время для появле­ния таких талантов. Если пьеса начинающего драматурга зачастую кажет­ся нам невыразительной, так это оттого, что он еще недостаточно проник­ся человеческими проблемами. С другой стороны, опытные пожилые авто­ры, которые подолгу вынашивают своих персонажей, а затем выдают нам все их секреты, тоже не могут вызвать энтузиазма. Отвращение к класси­ческим формам романа, охватившее французов, было реакцией на всеведе­ние писателей предшествующей эпохи: если вы спросите Маргерит Дюра, какие чувства испытывает ее герой, она, наверное, скажет: «Откуда я знаю»; если вы спросите Робб-Грийе, почему некий его персонаж поступил так, а не иначе, он, скорее всего, ответит: «Я знаю доподлинно только, что он открыл дверь правой рукой». Но эта манера мышления еще не распро­странилась на французский театр, где на первой репетиции драматург по- прежнему разыгрывает моноспектакль, читая свою пьесу и изображая всех действующих лиц. Это наиболее яркий пример тех традиционных форм работы, которые повсюду сейчас мучительно умирают. Драматургу волей- неволей приходится возводить специфические особенности собственного творчества в ранг добродетелей и использовать свою принадлежность к литературе в качестве подпорки для самомнения, которое, как он в глу­бине души знает, вовсе не подтверждается его творческими заслугами. Может быть, потребность в уединении вытекает из особенностей внут­реннего склада драматурга. Вполне возможно, что он в состоянии влезть в шкуру другого человека, о душевном облике и внутренних терзаниях ко­торого он не стал бы никогда говорить вслух, — только при закрытых две­рях, только наедине с самим собой. Мы не знаем, как работали Эсхил и Шекспир. Но мы знаем, что связи между автором, который, сидя дома, излагает мысли на бумаге, и миром театра и актеров становятся все более и более хрупкими, все более и более формальными. Лучшие английские драматурги рождаются непосредственно в стенах театра; уэскер, Арден, Осборн, Пинтер — если обращаться к самым ярким примерам, они не толь­ко драматурги, они еще режиссеры и актеры, а иногда и театральные ад­министраторы.

Тем не менее есть совсем немного авторов — и среди теоретиков и сре­ди актеров, — произведения которых можно положа руку на сердце назвать вдохновляющими или вдохновенными. Будь драматурги хозяевами своей судьбы, а не жертвами, мы имели бы право сказать, что они предали театр. При существующем положении вещей мы можем сказать, что они предают театр из-за собственной несостоятельности — авторы не в силах подняться до уровня требований нашего времени. Конечно, бывают исключения: то здесь, то там появляются блистательные таланты. Но я вновь думаю о широком потоке новых оригинальных произведений киноискусства и сравниваю его с новой продукцией для театра. Когда современные пьесы копируют жизнь, мы прежде всего замечаем их подражательность, а потом уже то, что они пытаются воспроизвести; когда в пьесе исследуются харак­теры, они редко выходят за рамки обычных стереотипов; если и возникает диспут, он редко достигает головокружительных высот мысли; даже когда речь идет о радостях жизни, пьесы радуют нас не более чем литературны­ми достоинствами отшлифованных фраз; когда критикуется социальное зло, пьеса едва ли затрагивает суть социальных проблем; если пьеса строит­ся в расчете на смех, обычно используются старые избитые приемы.

В результате мы часто вынуждены либо возвращать на сцену старые пьесы, либо, отдавая дань времени, ставить новые, которые нас явно не ус­траивают. Можно пытаться создавать пьесы собственными силами, как и поступила группа писателей и актеров Королевского шекспировского те­атра, когда было решено поставить пьесу о Вьетнаме и оказалось, что такой пьесы не существует, — импровизация и коллективное творчество помогли заполнить вакуум. Общие усилия талантливых людей могут привести к бо­лее интересным результатам, чем потуги одного малоодаренного человека, но это еще ничего не доказывает. При коллективной работе невозможно придать произведению настоящую завершенность, невозможно связать во­едино все его нити, для этого непременно нужен автор. Теоретически мало кто обладает такой свободой, как драматург. В его власти перенести на сце­ну целый мир. Но в действительности он удивительно робок. Вся жизнь оказывается в поле его зрения, но, подобно всем нам, видит он лишь ма­ленькую частицу целого, и только фрагмент этой частицы захватывает его воображение. К несчастью, он редко делает попытки соотнести эту деталь с другими, более крупными, как будто уверен, что его интуиция непогре­шима, а то, что он считает реальностью, и есть вся реальность. Как будто убежденность в том, что субъективизм является его орудием и источником силы, мешает ему уловить диалектическую связь между тем, что он видит и что воспринимает.

Таким образом, один драматург исследует глубины и темные закоулки своей души, а другой, для которого эта область закрыта, проявляет интерес лишь к внешним сторонам жизни, и каждый убежден, что его мир — это и есть целый мир. Если бы не Шекспир, у нас были бы все основания счи­тать, что объединение этих двух драматургов в одном лице практически невозможно. Однако елизаветинский театр все-таки не миф. И при всем старании мы не можем забыть о нем ни на минуту. Четыреста лет назад драматурги умели соотносить события окружающего мира с коллизиями сложной духовной жизни людей, каждый из которых был личностью, уме­ли доводить противоборство их страхов и надежд до открытого конфлик­та. Драма была обнажением души, сопоставлением, столкновением, она бу­дила мысль, увлекала, убеждала и в конце концов рождала понимание. Шекспир не был вершиной, лишенной основания, которая чудом парила в облаках; он завершал пирамиду, состоявшую из большой группы драма­тургов все меньшего и меньшего масштаба и убывающей степени таланта, но одержимых, как и он, честолюбивым стремлением бороться с тем, что Гамлет называл уродствами и пороками века. Тем не менее новоелизаве­тинский театр драмы — в стихах, с пышными декорациями — выглядел бы в наше время чудовищной нелепостью. Вот почему мы должны более при­стально вглядеться в шекспировский театр и постараться понять, в чем его специфические особенности. Одна простая мысль сразу же приходит в го­лову. Шекспир использовал те же единицы измерения, что и мы, — в его распоряжении были те же несколько часов зрительского времени. И он на­сыщал этот отрезок — секунду за секундой — живой, необычайно содержа­тельной жизнью. Его персонажи существуют одновременно на бессчетном множестве уровней — погружаются на дно, витают в облаках; искусная тех­ника, чередование стихов и прозы, разнообразие контрастных эпизодов, волнующих, забавных, тревожных, — вот средства, которыми пользовался Шекспир, чтобы сказать то, что считал нужным. Кроме того, он ставил пе­ред собой четкую цель, и это обусловливало выбор тем, выбор средств и оп­ределяло тип созданного им театра. Тогда как современный драматург чув­ствует себя в тисках анекдота, логического мышления, стиля. Его сковыва­ют пережитки викторианских оценок, в соответствии с которыми честолю­бие и амбициозность — непристойные слова. А как отчаянно мечтает он о том и другом. Если бы только ему достало амбиций, если бы дотянуться до небес. Но пока он всего лишь страус, одинокий страус, ему об этом не­чего и мечтать. Ведь прежде, чем он высунет голову, он уже столкнется с тем же кризисом. И ему придется решать, каким быть театру.

Разумеется, у каждого драматурга — свой потолок, и он не способен прыгнуть выше головы. Он не в состоянии уговорить себя быть лучше или стать другим. Единственное, что он может — писать о том, что видит, ду­мает и чувствует. И еще — попытаться усовершенствовать свой инстру­ментарий. Чем отчетливее драматург осознает, каких звеньев недостает в комплексе его связей с окружающим миром, то есть чем острее ощущает, что не в силах показать жизнь достаточно глубоко и разносторонне или ис­пользовать достаточно глубоко и разносторонне все возможности сцены, а потребность в уединении превращает его в узника, тем больше шансов, что он начнет искать способы объединения результатов своих наблюдений и личного опыта, которые до тех пор никак не соприкасались.

Я хотел бы определить точнее, в чем состоит главная проблема, встаю­щая перед всяким пишущим для театра. Потребности театра сейчас изме­нились, и дело тут не только в моде. То есть не только в том, что пятьдесят лет назад публика предпочитала один вид театра, а сейчас драматург, ко­торый стремится «идти в ногу со временем», должен найти новые средства выражения. Основное различие в том, что на протяжении многих лет авто­ры легко добивались успеха, используя средства, не имеющие прямого от­ношения к драматургии. Если человек «умел писать», иными словами, умел ловко и изящно нанизывать слова и фразы, считалось, что он может вполне успешно работать в театре. Если человеку удавалось придумать острый сю­жет, с неожиданными поворотами действия и проявить так называемое по­нимание человеческой природы — это уже было залогом того, что со време­нем он станет хорошим драматургом. Теперь же такие унылые достоинст­ва, как добротный профессионализм, лихо закрученная интрига, эффект­ные финалы, упругий диалог, полностью сброшены со счетов. Не послед­нюю роль сыграло и телевидение, которое приучило зрителей всех классов всего мира мгновенно оценивать увиденное на экране, поэтому сейчас средний взрослый зритель в состоянии самостоятельно судить об отдель­ных сценах и характерах и больше не нуждается в описаниях и объяснени­ях «умелых профессионалов». Непрекращающаяся дискредитация тех сто­рон драматургии, которые не имеют непосредственного отношения к теат­ру, помогает более правильной оценке других ее качеств — действительно более тесно связанных именно с театром и существенных именно для него.

Исходя из того, что сцена — это сцена, а не просто удобное место для разыгрывания инсценированных романов, поэм, лекций или рассказов, мы должны признать, что жизнеспособность слова, произнесенного на сцене, определяется только одним: рождает оно отклик на данной сцене, в данных сценических обстоятельствах или нет. Другими словами, хотя драматург привносит в работу свое личное, напитанное приметами окружающей его жизни, а пустая сцена вовсе не башня из слоновой кости, — его выбор пред­мета, его восприятие ценностей интересны только в той степени, в какой они выражены на языке театра. Это становится особенно очевидным вся­кий раз, когда драматург по моральным или политическим соображениям пытается использовать пьесу в качестве рупора своих идей. Независимо от ценности его идей, воздействие пьесы на зрителей в конечном итоге опре­деляется лишь ее сценическими достоинствами.

Современный автор глубоко ошибается, если думает, что сможет ис­пользовать традиционные формы в качестве проводника идей. Такой взгляд был оправдан, пока зрители воспринимали традиционные формы как нечто живое. Поскольку в наше время ни одна из этих форм не сохра­нила своего значения, даже тот драматург, которого интересует не театр как таковой, а только то, что он хочет сказать, вынужден начинать с азов, вынужден задуматься над природой сценической выразительности. Друго­го пути нет, если только драматург не согласен путешествовать в подер­жанном автомобиле, на котором он вряд ли доедет туда, куда хочет. В дан­ном конкретном случае драматург сталкивается с теми же трудностями, с которыми сталкивается режиссер.

Когда я слышу, как режиссер бойко заявляет, что он слуга автора и хо­чет, чтобы пьеса говорила сама за себя, я заранее отношусь к нему с недо­верием, ибо добиться этого необычайно трудно. Если вы ограничитесь тем, что предоставите пьесе возможность говорить, она, возможно, не издаст ни звука. Тот, кто хочет, чтобы пьеса была услышана, должен заставить ее за­звучать. Это требует большой, тщательно продуманной работы, и в то же время окончательное решение часто поражает своей простотой. Однако стремление «быть простым» может привести к прямо противоположному результату, поскольку за ним обычно не стоит ничего, кроме желания изба­виться от изнурительных поисков тех ступенек, которые ведут к простому решению.

Режиссер занимает странное положение в театре: он вовсе не заинтере­сован играть роль бога, но обстоятельства вынуждают его к этому. Он хо­тел бы иметь право ошибаться, но актеры инстинктивно стараются сделать из него верховного судью, ведь им действительно очень нужен верховный судья. В каком-то смысле режиссер — всегда обманщик: он идет ночью по незнакомой местности и ведет за собой других, но у него нет выбора, он должен вести и одновременно изучать дорогу. Процесс омертвения часто начинается в ту минуту, когда режиссер перестает понимать специфику своего положения и надеется на лучшее, в то время как должен быть готов к худшему.

Проблема омертвения неизбежно возвращает нас к репетициям: мерт­вый режиссер пользуется избитыми формулировками, избитыми приема­ми, избитыми шутками, избитыми трюками; каждая сцена, которую он ста­вит, начинается по шаблону и кончается по шаблону; все это в равной ме­ре относится к его товарищам по работе — к художникам и композиторам, — если только они не начинают каждую новую постановку с чистого листа, с пустой сцены и с закономерного вопроса: к чему вообще нужны костюмы, к чему нужна музыка, для чего все это? Мертвый режиссер — это режиссер, который не в силах противостоять условным рефлексам, возникающим в процессе любой деятельности.

Не менее пятидесяти лет назад театр стал рассматриваться как некое единство, все составные части которого должны были гармонично соче­таться, что и привело к появлению режиссера. Но до сих пор речь шла глав­ным образом о внешнем единстве, о чисто внешнем объединении разно­стильных элементов во имя устранения дисгармонии противоречивых сти­лей. Если мы задумаемся, как выразить внутреннее единство сложного про­изведения, то невольно придем к противоположному выводу: дисгармония внешних элементов необходима. Если мы пойдем еще дальше и станем раз­мышлять о зрителях и об обществе, которое их формирует, то окажется, что настоящее объединение всех этих элементов может быть достигнуто толь­ко с помощью таких приемов, какие в другом случае показались бы безоб­разными, несогласованными и разрушительными.

Вполне возможно, что устойчивое гармоничное общество нуждается в театрах, которые отражают и утверждают достигнутую этим обществом гармонию. Такие театры могут ставить спектакли, объединяющие актеров и зрителей в единодушном «да». Но непостоянный, хаотичный мир часто вынужден выбирать между театром, который предлагает неискреннее «да», и театром, который откровенно бросает вызов, достаточно резкий, чтобы расколоть зрителей на маленькие группки, громко кричащие «нет».

Я многому научился, читая лекции о проблемах театрального искусст­ва. Я знаю, что, когда я произношу эти слова, кто-нибудь из слушателей непременно вскакивает с места и спрашивает: а) считаю ли я, что надо за­крыть все театры, не отвечающие самым высоким требованиям искусства; б) считаю ли я, что люди не должны развлекаться и приятно проводить вре­мя; в) что я думаю о любителях?

Обычно я отвечаю, что меня нисколько не привлекает роль цензора и я не хочу ничего запрещать или портить кому-нибудь удовольствие. Я отно­шусь с величайшим уважением не только к репертуарным театрам, но и к разбросанным по всему миру театральным труппам, которые стре­мятся сохранить должный уровень исполнения, несмотря на крайне небла­гоприятные условия работы. Я отношусь с величайшим уважением к радо­стям других людей, и в частности к легкомысленным радостям; я сам при­хожу в театр вовсе не из интеллектуальных побуждений, а просто потому, что мне этого хочется. Развлечения — прекрасная вещь. Но я хотел бы за­дать вопрос тем, кто спрашивает меня: есть ли у них ощущение, что театр в целом дает им то, чего они ждут или хотят получить в театре?

Я не склонен особенно сожалеть о бессмысленных тратах, но обидно так и не узнать, что ты растратил. Некоторые пожилые дамы пользуются фун­товыми купюрами в качестве книжных закладок — бессмысленное исполь­зование, разве что они делают это по рассеянности.

феномен Неживого театра напоминает феномен смертельно скучного человека, у скучного человека есть голова, сердце, руки и ноги, обычно у него есть семья и друзья, у него есть даже поклонники. И все-таки мы вздыхаем, когда встречаемся с ним, и выражаем этим вздохом свое сожале­ние по поводу того, что ему дано использовать лишь минимум человечес­ких возможностей. Когда мы говорим «Неживой» театр, мы вовсе не имеем в виду театр, который уже умер. Мы подразумеваем под этим театр удру­чающе активный, но в силу своей активности готовый стать иным. Чтобы сделать первый шаг на этом пути, нужно взглянуть в лицо простому и не­приятному факту: слово «театр» утратило первоначальный смысл; то, что мы теперь обозначаем этим словом, в большинстве случаев является паро­дией на театр.

Война или мир, исполинский фургон культуры безостановочно катится вперед и доставляет на свалку, которая все растет и растет, большие и ма­лые достижения каждого из нас. Театры, актеры, критики и зрители все вместе оказались в одной колымаге, которая скрипит, но никогда не оста­навливается. Не успеем мы оглянуться, как начинается новый сезон, и нам снова не хватает времени задать тот единственно важный вопрос, который охватывает всю проблему в целом. К чему вообще нужен театр? Для чего? Может быть, это пережиток прошлого или вышедшее из моды чудачество, сохранившееся, как сохраняются старые памятники или своеобразные обы­чаи? Почему мы аплодируем и чему мы аплодируем? Играет ли театр сколько-нибудь серьезную роль в нашей жизни? В чем назначение театра? Чему он служит? Что нового может сказать театр? В чем характерные осо­бенности сценического искусства?

В Мексике задолго до изобретения колеса отряды рабов на руках пере­носили через джунгли огромные камни и поднимали их на гору, а в это же самое время дети рабов катали игрушки на крошечных колесиках. Игруш­ки делали рабы, но проходило столетие за столетием, а они не замечали свя­зи между игрой и работой. Когда хорошие актеры играют в плохих комеди­ях или пустяковых мюзиклах, когда зрители аплодируют скучным класси­ческим постановкам, потому что им нравятся костюмы, или способ смены декораций, или миленькое личико героини, в этом нет ничего дурного. И тем не менее разве они догадываются, что скрывается под игрушкой, ко­торую они дергают за ниточку? А там колесо.

СВЯЩЕННЫЙ ТЕАТР

Я называю этот театр Священным для краткости, но его следовало бы назвать театром, где невидимое становится видимым: представление, что сцена — это место, где можно увидеть невидимое, прочно укоренилось в нашем сознании. Все мы понимаем, что пяти органов чувств недостаточ­но для ощущения всей полноты жизни, и одно из наиболее убедительных объяснений существования различных искусств заключается в их способ­ности выявлять такие структуры, которые мы в состоянии осмыслить толь­ко по ритму или форме. Мы наблюдаем, как отдельные люди, толпы и сам исторический процесс подчиняются определенным правилам. Говорят, что трубы разрушили стены Иерихона, и нас не удивляет, что магическую суб­станцию, именуемую музыкой, могут создавать люди во фраках и белых галстуках, которым достаточно для этого дуть, махать руками, бить в бара­бан и изо всех сил терзать струны скрипок. Несмотря на примитивность средств, с помощью которых создается музыка, ее конкретность позволяет постигнуть нечто абстрактное — мы понимаем, что искусство овладения преображает обычных людей и их грубые инструменты. Мы можем обоже­ствить личность дирижера, но мы знаем, что на самом деле не он создает музыку, а музыка создает его: если он внутренне свободен, если душа его открыта и настроена на нужную волну, невидимое овладевает им и через него становится доступным всем нам.

Вот та идея, та мечта, которая парит над поверженными идеалами Не­живого театра. Вот то, что имеют в виду, о чем помнят те, кто искренне и со­знательно употребляет громкие, туманные слова: благородство, красота, по­этичность — слова, истинный смысл которых мне всегда хочется уточнить. Театр — это последний форум, где идеализм все еще остается открытым во­просом; в мире найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что узрели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно. Они будут утверждать, что «Эдип», или «Бере- ника», или «Гамлет», или «Три сестры», сыгранные с любовью и вдохновени­ем, поднимают дух и напоминают им, что кроме мелочной повседневности есть еще и другая жизнь. Когда они упрекают современный театр в том, что он выставляет напоказ кухонные раковины и откровенную жестокость, они подразумевают именно это. Ибо зрители помнят, как во время войны ро­мантический театр — театр красок и звуков, музыки и танца — был для них тем же, чем глоток воды для умирающего от жажды. В те годы подобное ис­кусство считали «бегством», и все же слово «бегство» можно назвать точным лишь отчасти. Это было не только бегство, но и напоминание: воробей в тю­ремной камере. После окончания войны театр еще настойчивей стремился отвечать именно этому своему назначению.

Театр конца 40-х годов — одна из ярких страниц в истории сценическо­го искусства: это театр Жуве, Берара и Жан-Луи Барро, балетов Клавэ, по­становок «Дон Жуана», «Амфитриона», «Безумной из Шайо», «Кармен»; во­зобновленного Джоном Гилгудом спектакля «Как важно быть серьезным»; «Пер Гюнт» в театре «Олд Вик»; театр «Эдипа», «Ричарда III» с Лоурейсом Оливье в главных ролях; спектаклей «Леди сжигать не полагается», «Вене­ра под наблюдением»; это выступление Мясина в «Ковент-Гардене» в «Тре­уголке», где он был таким же, как пятнадцать лет назад; театр конца 40-х го­дов — это театр красок и напряженного действия, изящества формы, игры теней, эксцентричных трюков, каскада реплик, скачков мысли, хитроумных приспособлений, беспечности, мистификаций и неожиданностей; это театр разгромленной Европы, которая хотела только одного: оживить воспомина­ния об утерянных радостях.

В 1946 году я шел однажды днем по улице Рипербан в Гамбурге; влаж­ные серые клочья тумана тоскливо клубились вокруг уродливых проститу­ток с лиловыми носами, впалыми щеками — некоторые были даже на косты­лях, — а толпа детей с азартом осаждала двери ночного клуба. Я вошел вслед за ними. Сцена изображала ярко-голубое небо. Два клоуна в поно­шенных, обсыпанных блестками костюмах собрались посетить Королеву небес и присели отдохнуть на нарисованном облаке. «Что мы у нее попро­сим?» — спросил один. «Обед», — ответил другой; дети шумно выразили одобрение. «А что у нас будет на обед?» — «Schinken, Leberwurst!..»[[45]](#footnote-46). Кло­ун начал перечислять все исчезнувшие продукты, и дети притихли; в зале воцарилось молчание, которое сменилось глубокой, подлинно театральной тишиной. Потребность, не находившая удовлетворения, превратила теат­ральный образ в реальность.

От сгоревшего здания Гамбургской оперы уцелела только сцена, и на ней собрались зрители, а у задней стены сцены на фоне жалких декораций с трудом двигались певцы — шла опера «Севильский цирюльник», и певцы пели, потому что ничто не могло заставить их замолчать. На крошечном пятачке сгрудилось человек пятьдесят зрителей, а перед ними на считан­ных дюймах незанятого пространства горсточка лучших актеров города упорно продолжала делать свое дело. В разрушенном Дюссельдорфе второ­сортная оперетта Оффенбаха с контрабандистами и разбойниками приво­дила зрителей в восторг. В ту зиму в Германии, как и за несколько лет до этого в Лондоне, театр утолял голод — это было ясно без всяких рассужде­ний, тут не о чем было спорить. Но какова природа этого голода? Выража­лась ли в нем тоска о невидимом, стремление сделать жизнь более содержа­тельной, чем самая наполненная повседневность, или это была тоска о том, чего в реальной жизни вообще быть не может, то есть стремление как-то уйти от ее тягот? Это очень важный вопрос, потому что многим кажется, будто в самом недавнем прошлом существовал театр с определенной шка­лой ценностей, определенным уровнем мастерства, с определенными пред­ставлениями об искусстве, который мы сами, очевидно не ведая, что тво­рим, разрушили и предали забвению.

Но мы не можем себе позволить стать жертвами ностальгии. Лучший романтический театр, как и препарированные радости опер и балетов, все- таки не более чем жалкие обломки священного искусства древности. На протяжении веков орфические обряды вырождались в гала-представле- ния: медленно, незаметно, капля за каплей вино разбавляли водой.

Занавес был неприкосновенным атрибутом самого театра — красный за­навес, рампа, ощущение, что все мы снова дети; тоска по ушедшему и ма­гия сцены сливались воедино. Гордон Крэг всю жизнь поносил театр иллю­зий, но больше всего он любил вспоминать о рисованных деревьях и лесах, и, когда Крэг рассказывал о трюках, связанных с trompe d'oeil[[46]](#footnote-47), у него заго­рались глаза. Однако настал день, когда мы поняли, что за этим красным за­навесом уже не спрятано никакого сюрприза, когда у нас пропало желание — или потребность — становиться детьми, когда примитивное волшебство отступило под напором еще более примитивного здравого смысла. Тогда- то со сцены сдернули занавес и убрали огни рампы.

Конечно, мы по-прежнему стремимся поймать в сети искусства невиди­мые течения, которые управляют нашей жизнью, но наш взгляд прикован сейчас к темной части спектра. Театр сомнений, беспокойства, смуты и тре­воги кажется теперь более правдивым, чем театр возвышенных идеалов. Да­же если театр возник из ритуальных представлений, цель которых состояла в воплощении невидимого, не надо забывать, что, за исключением несколь­ких восточных театров, ритуальные представления или бесследно исчезли, или находятся на грани вырождения. Четкая нотная запись донесла до нас музыкальные образы Баха; творения фра Анджелико — пример подлинного воплощения невидимого, но к каким средствам прибегнуть нам, чтобы до­стигнуть сегодня таких же результатов? В Ковентри, например, построили новый собор, построили с самыми благородными намерениями, по наилуч­шему проекту. Честные, искренние художники — «цвет» искусства — объе­динились и попытались совместными усилиями создать памятник нашей цивилизации, прославляющий Бога, Человека, Культуру и Жизнь. Перед нами новое здание — прекрасный замысел, великолепные витражи... и толь­ко служба в соборе — это все тот же приевшийся ритуал. Старинные и со­временные гимны, которые прекрасно звучали бы в маленькой деревенской церкви, стихотворные строки на стенах, высокие воротники священников, выдержки из Священного писания — все это здесь явно не к месту. Новый храм требует нового обряда, но, разумеется, именно с обряда и нужно начи­нать, а уже обряд и тот смысл, который в него вложен, должны определять форму храма, как это и было при строительстве великих мечетей, соборов и храмов. Благие намерения, искренность, почтение, вера в культуру — все­го этого еще недостаточно; внешние формы внушают настоящее уважение, только когда сам обряд внушает уважение, а кто сейчас мог бы задать тон? Конечно, сейчас, как и прежде, спектакли должны носить ритуальный ха­рактер, но, если мы хотим, чтобы посещение театра обогащало нашу жизнь, ритуал должен обрести соответствующие формы. Мы этих форм пока не на­шли, и никакие конференции и резолюции не положат их к нашим ногам.

Актеры, а вслед за ними критики и зрители тщетно пытаются уловить отзвуки исчезнувшей традиции. Мы утратили всякое представление о ри­туалах и обрядах — это в равной мере относится к рождественским празд­никам, дням рождения и похоронам, — но слова остались, и прежние им­пульсы будоражат наши нервы. Мы чувствуем, что ритуалы необходимы, что мы должны «что-то сделать», чтобы они вновь появились, и браним ху­дожников за то, что они не могут «отыскать» их для нас. Поэтому худож­ники иногда пытаются создавать новые ритуалы, используя единственный доступный им источник — свое воображение; они подражают внешним формам языческих обрядов или формам барокко, добавляя, к несчастью, кое-что от себя, и редко добиваются убедительных результатов. В итоге по­сле долгих лет засилья все более слабых и разжиженных подражаний мы пришли к отрицанию самого понятия святости театрального искусства. Но ведь святость не виновата, что обыватели превратили ее в орудие уст­рашения непослушных детей.

В 1945 году, когда я впервые приехал в Стратфорд, все, что в страт- фордском театре можно было уничтожить, было уже погребено в склепе сентиментальности и самодовольной многозначительности — убито тради­цией, которую безоговорочно поддерживали город, ученые мужи и пресса. Нужно было обладать отвагой столь незаурядного человека, как старик Барри Джексон, чтобы выбросить на свалку весь накопившийся хлам и по­пытаться вновь наполнить стратфордские спектакли каким-то смыслом. А через много лет в том же Стратфорде во время официального завтрака по случаю 400-летия со дня рождения Шекспира я отчетливо увидел разницу между ритуалом в нашем сегодняшнем понимании и ритуалом в его под­линном значении. Все понимали, что день рождения Шекспира нужно от­праздновать с ритуальной торжественностью. Единственная форма празд­ника, которая всем приходила на ум, — это банкет, а банкет означает, что гости — список составляется по справочнику «Кто есть кто» — рассажива­ются вокруг принца филиппа и уничтожают лососину и бифштексы. Дип­ломаты кивали и передавали друг другу ритуальное красное вино. Я бесе­довал с местным депутатом парламента. Кто-то произнес официальную речь, мы вежливо выслушали и поднялись, чтобы выпить за Уильяма Шек­спира. Когда зазвенели бокалы, все присутствующие невольно сосредото­чились на одной и той же мысли и внезапно ощутили — не более чем на до­лю секунды, — что такой человек действительно жил на земле четыреста лет назад и именно поэтому здесь собралось столько людей. Несколько мгновений тишина была особенно глубокой — пришло осознание этого, — еще миг, и оно бесследно исчезло. Если бы мы лучше представляли, что та­кое ритуал, праздник в честь человека, которому мы стольким обязаны, за­висел бы не от воли случая, а от нас самих. Он мог бы стать событием та­ким же значительным, как его пьесы, и таким же незабываемым. Но мы не умеем устраивать праздники, потому что не понимаем, что праздновать. Мы знаем только, каким должен быть конечный результат: мы знаем, что чувство радости принято выражать аплодисментами, вот и все. Мы забыва­ем, что в театре возможны две кульминации. Радостная, в которой мы при­нимаем бурное участие: топаем ногами, кричим «браво», оглушительно хло­паем, и ее противоположность — кульминация тишины, другая форма вы­ражения признательности и благодарности за сопережитое с актерами. Мы полностью забыли о тишине. Тишина смущает нас, мы механически хлопа­ем в ладоши, так как не умеем иначе выразить чувства, нам не приходит в голову, что тишина тоже дозволена, что тишина — тоже радость.

Мы знаем, что делать, только когда ритуал опускается до уровня наше­го понимания, вся поп-музыка — это последовательность ритуальных дей­ствий на доступном нам уровне. Пользовавшиеся большим успехом «Вой­ны роз» — серия спектаклей, созданных Питером Холлом на материале хроник Шекспира, — это ритуальные картины убийства, политических интриг, войны; зловещая пьеса Дэвида Радкина «К ночи» — сценический вариант ритуала смерти; «Вестсайдская история» — воплощение ритуала урбанистического насилия; Жене создает ритуалы тщетности и деграда­ции. Когда я гастролировал по Европе с «Титом Андроником», оказалось, что эта мрачная пьеса Шекспира вызывает живой отклик зрителей, по­скольку мы обнажили в ней ритуал кровопролития, который был воспри­нят как вполне достоверный. На этом примере хорошо видно, в чем суть дискуссии, завязавшейся в Лондоне вокруг так называемых грязных пьес: основная претензия к ним в том, что современный театр смакует ужасы, что Шекспир, как любой другой классик, одним глазом всегда смотрит на звезды, что в зимних обрядах звучат отголоски весенних обрядов. Я ду­маю, так оно и есть. В каком-то смысле я полностью согласен с нашими противниками, но их программа меня решительно не устраивает. Они не стремятся создать Священный театр, им не нужен театр чудес, их вполне устраивают приглаженные спектакли, в которых «возвышенный» означает всего лишь «приятный», а благопристойность с успехом заменяет благо­родство. К сожалению, счастливый конец и оптимизм нельзя заказать, это не вино, которое приносят из погреба. Они возникают или не возникают из некоего источника помимо нашей воли, и, если мы сделаем вид, что та­кой источник всегда к нашим услугам, нам придется обманывать самих се­бя и довольствоваться грубыми подделками. А если мы поймем, какое ог­ромное расстояние отделяет нас даже от подобия Священного театра, мы расстанемся наконец с мечтой, что прекрасный театр можно воскресить в мгновение ока, стоит только нескольким симпатичным людям всерьез взяться за дело.

Сейчас, более чем когда-либо, мы стремимся приблизиться к какой-то реальности за пределами нашего унылого существования. Для одних — это джаз, для других — классическая музыка, марихуана, ЛСД. В театре мы бе­жим от возвышенного, в сущности, не понимая, что это такое, мы знаем только одно: то, что называют возвышенным, больше не вызывает у нас до­верия. Нас пугает поэтическое, потому что поэтичность покинула нас. По­пытки возродить поэтическую драму слишком часто приводили к созда­нию расплывчатых и невразумительных творений. Слово «поэзия» утрати­ло смысл, неизбежные ассоциации с музыкой речи, с благозвучием, которые она вызывает, — всего лишь последствие теннисоновской традиции, питав­шейся соками Шекспира и приучившей нас к мысли, что стихотворная пье­са, где герои не говорят, но и не поют, представляет собой нечто среднее между прозой и оперой и что такая пьеса выше прозаической — выше по со­держанию и в какой-то мере выше по духу.

Буржуазная мораль уничтожила все формы священного искусства, но эта истина сама по себе не разрешает проблемы. Было бы глупо допус­тить, что отвращение к мещанским нормам в театре переросло в отвраще­ние к театру вообще, поэтому пока люди не потеряли желания приходить в театр, чтобы вступать в непосредственный контакт с невидимым, мы обя­заны вновь и вновь искать средства достижения этого.

Меня иногда обвиняли в том, что я хочу уничтожить устную речь, и в этом абсурде есть доля истины. В результате проникновения американ­ских идиом наш постоянно изменяющийся язык необычайно обогатился, но, несмотря на это, слово не имеет сейчас того значения в драматическом искусстве, которое оно имело когда-то. Быть может, это связано с тем, что мы живем в век образов? Быть может, мы должны пережить период насы­щения образами, и тогда язык вновь обретет прежнее значение? Это впол­не правдоподобно, так как современные писатели, по-видимому, не в состо­янии выразить словами пафос столкновения идей и образов, как это делали елизаветинцы. Брехт, самый влиятельный из современных драматургов, со­здавал глубокие и яркие пьесы, однако их воздействие на зрителя связано прежде всего с образным миром его собственных постановок. Но нашелся пророк, возвысивший голос в пустыне. Антонен Арто, возмущенный выхо- лощенностью предвоенного французского театра, написал несколько блис­тательных трактатов и рассказал о другом театре, созданном его воображе­нием и интуицией, — о Священном театре, ослепительное ядро которого осуществляет связь с миром, используя наиболее подходящие для этого формы. Этот театр атакует зрителей, как чума, отравляет их, заражает, воз­действует методдм аналогий, околдовывает; театр, где главное не текст пьесы, а сама пьеска, само событие, которое лежит в ее основе.

Существует ли какой-нибудь другой язык, столь же точный, как язык слов? Существует ли язык действий, звуков, язык, где слово — часть дви­жения, где слово — обман, где слово — пародия, где слово — бессмыслица, где слово — противоречие, где слово — шок, где слово — это крик? Если мы говорим о чем-то, что таится за словом, если поэзия заключает нечто мис­тифицирующее и всепроникающее, быть может, здесь и скрывается то, что нам нужно? Чарлз Маровиц и я вместе с группой актеров Королевского шекспировского театра организовали Театр жестокости; мы хотели разо­браться во всех этих вопросах и попытаться понять, какие творческие воз­можности открывает такого рода Священный театр.

Название было данью уважения Арто, однако мы вовсе не собирались воссоздавать его театр. Всякий, кто хочет понять, что такое Театр жесто­кости, должен обратиться непосредственно к трудам Арто. Мы же вос­пользовались его обжигающим названием, чтобы под этим прикрытием проводить собственные эксперименты, многие из которых были подсказа­ны идеями Арто, но многие были весьма далеки от того, что он предлагал. Мы не осмелились приблизиться к ослепительному ядру, мы скромно на­чали с окраин.

Перед нами сидел актер, мы попросили его вообразить какую-нибудь драматическую ситуацию, которая не требует физических действий, и по­пытались угадать, в каком душевном состоянии он находится. Разумеется, это оказалось невозможно, что и доказал этот эксперимент. Затем мы попы­тались установить, какие минимальные средства выражения необходимы, чтобы угадывание стало возможным, что это: звук, движение, ритм; взаи­мозаменяемы ли эти элементы или каждый из них по-своему ограничен и обладает особой силой воздействия? Мы работали, всякий раз ставя ка- кие-нибудь жесткие условия. Актеру предлагалось сообщить о каком-то своем намерении — началом всегда являлась мысль или желание, которые он должен донести до зрителя, — но по условиям нашего эксперимента ак­тер мог воспользоваться, например, только одним пальцем, одной интона­цией, одним возгласом или свистом.

Актер сидит лицом к стене в углу комнаты. Из противоположного уг­ла в спину ему смотрит другой актер, которому запрещено двигаться. Его задача — заставить первого повиноваться. Так как первый актер сидит к нему спиной, он может выражать свои желания только с помощью зву­ков, ибо произносить слова ему воспрещается. Задача кажется неразреши­мой, но решение существует. Это все равно, что пройти над пропастью по натянутому канату: под влиянием необходимости вдруг раскрываются необычайные способности. Я слышал, что одна женщина подняла огром­ный автомобиль, под который попал ее ребенок, — деяние как будто бы органически невозможное для ее мускулов ни при каких мыслимых обсто­ятельствах. Людмила Питоева каждый вечер выходила на сцену с таким сердцебиением, что теоретически ее смерть была неизбежна. В процессе наших упражнений мы тоже несколько раз добивались феноменальных ре­зультатов: долгое молчание, максимальная сосредоточенность, второй ак­тер пробует различные звуки — свистит, шипит, а потом внезапно пер­вый актер встает и, не колеблясь, выполняет то движение, которое заду­мал второй.

Аналогичным образом актеры пытались устанавливать контакт с парт­нерами, например постукивая ногтем, то есть опять-таки исходили из не­преложной потребности что-то выразить и пользовались только одним средством. В данном случае это был ритм, в другом случае — обмен взгля­дами или взгляд, устремленный в затылок. Особенно ценным упражнени­ем оказалась драка — обмен ударами, при котором запрещалось прикасать­ся друг к другу, двигать головой, руками и ногами. Иными словами, в этом упражнении разрешались только движения торса, непосредственный кон­такт также исключался, и тем не менее между партнерами завязывалась борьба — физическая и эмоциональная, — борьба, которая проходила через все обычные фазы. Такие упражнения не имеют ничего общего с гимнасти­кой, хотя и способствуют укреплению мускулатуры, их смысл заключается в том, чтобы, ограничив возможности, увеличить сопротивляемость и, тем самым, шансы добиться подлинной выразительности. Когда трут одна о другую две палочки, действует тот же закон: от трения взаимосопротив- ляющихся поверхностей возникает огонь; очевидно, подобным образом можно вызвать к жизни и другие виды горения. В процессе этих упражне­ний актер начинает понимать, что невидимое можно сделать ощутимым для другого, только достигнув глубокой сосредоточенности; что для этого нужна воля, все его душевные силы, и смелость, и ясность мысли. Но самый важный результат — непоколебимая уверенность актера, что для этого не­обходима форма. Недостаточно испытывать сильные чувства; чтобы совер­шить творческий скачок, следует создать новую форму, которая стала бы носителем и проводником импульсов актера. Это и есть то, что справедли­во называется «действие». Один из самых интересных результатов был до­стигнут во время упражнения, когда члены группы должны были сыграть ребенка. Актеры один за другим пытались «копировать» детей, прибегая к обычным приемам: они горбились, неестественно дергали руками и нога­ми, пронзительно кричали и, конечно, производили жалкое впечатление. Затем вышел самый высокий актер группы и, не меняя своего внешнего об­лика, не подражая детскому сюсюканью, воплотил предложенную идею, полностью удовлетворив всех присутствующих. Как? Я не берусь это опи­сывать. Образ, созданный актером, существовал как реальность только для тех, кто присутствовал в зале. В некоторых театрах это называется волшеб­ством, в других — наукой, дело не в словах. Невидимое было показано так, как оно должно быть показано.

Я говорю «показано», потому что, когда актер, повинуясь глубокой вну­тренней необходимости, делает какое-то движение, он делает его не только для себя, но и для других. Трудно понять, в чем, в сущности, заключается роль зрителя: он присутствует на спектакле и будто бы не присутствует, его игнорируют и в нем нуждаются. Актер никогда ничего не делает спе­циально для зрителя, но все, что актер делает, он делает ради кого-то одно­го. Тот, кто смотрит на актера, — его партнер, о котором он должен забыть и вместе с тем постоянно помнить; движение актера — это высказывание, это проявление чувства, это способ передачи информации и свидетельство сугубо личного ощущения одиночества, это всегда сигнал из горящего до­ма, как говорит Арто, и тем не менее как только между актером и зритель­ным залом устанавливается контакт, каждое движение актера предполагает соучастие зрителей.

Шаг за шагом мы нащупывали возможность использования различных способов выражения без слов: брали за основу какое-то событие, какую-то конкретную жизненную ситуацию и пытались облечь их в форму, доступ­ную пониманию. Нам хотелось, чтобы актеры чувствовали себя не только импровизаторами, слепо отдающимися душевным порывам, но и художни­ками, сознательно ищущими и отбирающими средства выражения так, что­бы каждый жест или возглас стал чем-то вроде конкретного предмета, ко­торый можно исследовать и видоизменять. Мы экспериментировали с тра­диционным языком масок и грима, но отказались от того и другого, так как убедились, что нас это не устраивает. Мы экспериментировали с тишиной. Мы хотели установить, сколько времени будет длиться сценическая тиши­на; мы приглашали зрителей и просили одного из актеров молча сидеть пе­ред ними, чтобы проследить, как долго он сумеет фиксировать на себе их внимание. Мы экспериментировали с ритуалом, имея в виду повторение приемов; мы хотели понять, нельзя ли, используя ритуал, передавать за единицу времени больший объем информации, чем при логическом развер­тывании сюжета. Каждый такой опыт — удачно задуманный или неудачно, успешный или безуспешный — проводился с одной-единственной целью: выяснить, в состоянии актер сделать невидимое видимым или нет.

Мы знаем, что мир внешних форм — это застывшая кора, под которой кипит и клокочет расплавленная лава; можно заглянуть в кратер вулкана и увидеть ее своими глазами. Но как использовать энергию этого кипения? Мы изучали опыты Мейерхольда по биомеханике — в частности, любовные сцены на качелях, — и в одном нашем спектакле Гамлет швырнул Офелию на колени зрителей, над головами которых он раскачивался, держась за ве­ревку. Мы отказались от психологии, попытались сломать глухие, как при­нято думать, перегородки между человеком для себя и человеком для дру­гих, то есть между человеком, чья повседневная жизнь целиком подчинена четким правилам поведения, согласно которым сесть — значит сесть, а встать — значит встать, и человеком, чья внутренняя жизнь — это царст­во хаоса и поэзии, которые дают о себе знать только в его словах, уже мно­го столетий искусственность сценической речи ни у кого не вызывает воз­ражений; с помощью слов, оказывается, можно проделывать самые стран­ные вещи: так, например, произнося монолог, актер стоит на сцене, а его мысли скачут где придется, и с этой условностью легко мирятся все кате­гории зрителей. Алогичная речь считается вполне допустимой условнос­тью, но почему не могут существовать и другие? Когда актер пролетает на канате над зрительным залом, все естественные законы восприятия нару­шаются: зрители, которые привыкли спокойно слушать актера, оказывают­ся ввергнутыми в хаос, и разве исключено, что именно в эти критические минуты слова актера обретают какой-то новый смысл?

В натуралистических пьесах драматург строит диалог так, чтобы со­здать иллюзию естественной речи и в то же время рассказать все, что он считает нужным. Драматург, который пишет для театра абсурда, пользует­ся языком алогизмов, вводит в речь персонажей элементы комического, за­ставляет их совершать фантастические поступки и тем самым создает но­вый драматургический словарь. Например: в комнату входит тигр, но су­пружеская чета не обращает на него внимания, жена что-то говорит мужу, тот в ответ снимает брюки, а в это время в окно влетает другая пара брюк. Театр абсурда изображает невероятное не ради невероятного. Он исполь­зует невероятное, чтобы узнать что-то новое; поскольку в наших повсед­невных диалогах он ощущает отсутствие всякой правды, он обнаруживает ее в ситуации откровенно надуманной. Но хотя существует несколько за­мечательных пьес, обязанных своим появлением именно такому подходу к действительности, театр абсурда как самостоятельное направление сце­нического искусства зашел в тупик. Подобно многим другим структурным новшествам, например тем, которые используются в конкретной музыке, он тоже исчерпал свои средства удивлять, и мы поняли, как ограничены его возможности, фантазии, созданные человеческим разумом, обычно доволь­но примитивны; причудливость и сюрреалистичность театра абсурда, на­верное, удовлетворили бы Арто не более, чем ограниченность психологиче­ской пьесы. В поисках священного искусства он стремился к абсолюту: он хотел, чтобы театр был местом священнодействия, чтобы в театре работала группа актеров и режиссеров, целиком посвятивших себя искусству; чтобы они, не прибегая ни к каким посторонним средствам, создавали бесконеч­ную вереницу сценических образов насилия, способных вызвать такие мощные потрясения в человеческом сознании, что возвращение к театру анекдотов и болтовни стало бы невозможным. Он хотел, чтобы театр вмес­тил в себя все то, что обычно становится уделом войн и преступлений. Он хотел, чтобы зрители в зале отказались от самозащиты и позволили прон­зать себя, оглушать, пугать, насиловать и в то же время наполнять энерги­ей, обладающей огромной взрывчатой силой.

Это звучит прекрасно, но вызывает тревожный вопрос: не станут ли зрители еще пассивнее? Арто утверждает, что только в театре мы можем ос­вободиться от пут общепринятых норм, в которых влачим повседневное су­ществование. Вот почему театр — это священное место, где жизнь человека может обрести большую реальность. Те, кто относятся к Арто с недоверием, спрашивают, во-первых, насколько универсален его метод и, во-вторых, ка­кова ценность жизненного опыта, предлагаемого его театром? Тотем, крик из чрева — конечно, такими средствами можно взломать стену предрассуд­ков, за которой прячется каждый из нас. Вопль наверняка проникнет в ду­шу. Но что это нам даст, плодотворен ли такой контакт с подавленными ин­стинктами, полезен ли он? Это действительно священное искусство, или Арто в порыве страсти влечет нас назад, в подполье, где нет света, где царят Д.-Г. Лоуренс и Вагнер? Не чувствуется ли привкус фашистской иде­ологии в культе неразумности? Не является ли культ невидимого преступ­лением против разума? Не связан ли он с отрицанием сознания?

Пророков нельзя смешивать с их последователями. Арто не сумел со­здать театра, о котором мечтал, и вполне вероятно, что его вйдения облада­ют той же притягательной силой, что и пресловутая морковка перед нашим носом, которую нельзя достать. Сам он всегда говорил о полном слиянии искусства с жизнью, о театре, в котором актеры и зрители действуют сооб­ща, повинуясь одному и тому же отчаянному зову.

Воплощение идей Арто — это всегда предательство Арто, искажение, потому что на практике его мысли используются лишь частично; искаже­ние, потому что легче подчинить определенным правилам работу несколь­ких преданных делу актеров, чем жизнь никому не известных людей, кото­рые случайно переступили порог театра и тем самым стали зрителями.

Однако гипнотические слова «Театр жестокости» помогают нащупать путь к созданию театра более действенного, менее рассудочного, более экс­центричного, менее болтливого, более волнующего. Потрясение доставля­ет радость. Плохо только, что к этому средству нельзя прибегать слишком часто — оно изнашивается. Что следует за потрясением? Все дело именно в этом. Я стреляю в зрителя из револьвера — однажды я так и сделал, — и на одно мгновение зритель оказывается целиком в моей власти. Но чтобы вос­пользоваться этой властью, нужно иметь какую-то цель, иначе в следующее же мгновение зритель вернется в прежнее состояние: инерция — самая мо­гучая сила на свете. Я показываю лист голубой бумаги — голубой цвет, ни­чего больше; голубизна — это некое непосредственное высказывание, оно вызывает какие-то эмоции, которые тут же угасают. Ярко-красная вспыш­ка — другие эмоции, но, если их немедленно не использовать, если не знать заранее, как, зачем и ради чего они вызваны, они тоже угаснут. Несчастье заключается в том, что мы легко делаем первые выстрелы, совершенно не представляя себе, куда заведет нас битва. Одного взгляда на среднюю зри­тельскую аудиторию бывает достаточно, чтобы возникло неодолимое жела­ние стрелять по залу, сначала стрелять, а потом задавать вопросы. Так ро­дился хэппенинг. Хэппенинг — необычайно эффективное новшество, од­ним ударом он сметает множество мертвых форм: унылые театральные зда­ния, невыразительно разукрашенный занавес, непривлекательных билете­ров, гардеробы, программки, буфеты. Хэппенинг может происходить где угодно, когда угодно, сколько угодно — все годится и все дозволено. Хэп­пенинг может быть стихийным, организованным, беспорядочным, может вызывать опьянение энергией. Хэппенинг — это оклик: «Проснись!». Бла­годаря Ван Гогу поколения путешественников смотрят на Прованс други­ми глазами; теоретически хэппенинг должен так встряхнуть зрителей, что­бы у них появилось новое зрение, чтобы они пробудились от спячки и ог­ляделись вокруг. Все это представляется достаточно разумным, и в Амери­ке XX века сочетание отголосков дзен-буддизма и поп-арта воспринимает­ся как нечто вполне естественное. Но нужно увидеть плохой хэппенинг своим глазами, чтобы понять, какое это печальное зрелище. Дайте ребенку коробку красок; если он смешает все цвета, получится знакомая грязно-ко­ричневая мазня. Хэппенинг — дитя разума, поэтому в каждом хэппенинге отчетливо видно, насколько талантлив его творец; если творцом является группа людей, в нем отчетливо видно, насколько богата идеями и выдумка­ми эта группа. Вольная сценическая форма хэппенинга слишком часто ока­зывается набором одних и тех же надоевших аксессуаров: муки, пирожных с кремом, рулонов бумаги, одевания, раздевания, еще одного одевания, еще одного раздевания, переодевания, мочеиспускания, жевания, объятий, су­дорог, катания по земле — короче говоря, начни мы вдруг жить по законам хэппенинга, прежнее унылое существование по контрасту покажется нам фантастическим хэппенингом. Хэппенинг часто сводится к ряду не очень чувствительных ударов, за каждым из которых следует расслабление, и тогда повторение комбинации «напряжение — спад» неизбежно нейтра­лизует все следующие удары. А иногда одержимость наносящих удары до­водит тех, кого бьют, до состояния, когда они боятся шевельнуться — еще одна разновидность мертвой аудитории, — и в результате зрители теряют способность реагировать и погружаются в апатию.

Все дело в том, что хэппенинг породил вовсе не самые простые, а самые точные формы воздействия на аудиторию. Поскольку потрясения и нео­жиданности не проходят бесследно для нервной системы, наступает миг, когда зрители вдруг становятся более непосредственными, более отзывчи­выми, более чуткими; возможности и ответственность зрителей и актеров возрастают. Этот миг нужно использовать, но каким образом, для чего? Так мы вернулись к ключевому вопросу: чего мы, в сущности, добиваем­ся? Объявление «Дзен доступен каждому» вряд ли подходит для театраль­ной афиши. Конечно, хэппенинг — это новая метла, и метет она чисто; ко­нечно, мусора становится меньше, но чем легче идти, тем громче прежние споры: форма или бесформенность, свобода или дисциплина — споры, ко­торые не стихают со времен Пифагора, впервые противопоставившего Ко­нечное и Бесконечное. Можно воспользоваться крохами дзена и провозгла­сить, что существование — это существование, что каждое проявление жизни — это и есть вся жизнь, что пощечина, удар в нос и пирожное с кре­мом в равной мере выражают идеи Будды. Все религии утверждают, что невидимое можно увидеть в любую минуту. Но здесь-то и начинаются трудности. Религии, включая дзен, утверждают, что видимое-невидимое нельзя увидеть просто так, для этого нужны специальные условия. Усло­вия могут быть связаны с определенным состоянием или с определенным уровнем понимания. Но так или иначе, чтобы убедиться в возможности увидеть невидимое, иногда требуется целая жизнь. Священное искусство облегчает эту задачу — так мы подходим к определению Священного теа­тра. Священный театр не только показывает невидимое, но и создает усло­вия для его восприятия. Хэппенинг непосредственно связан с кругом этих проблем, но его несостоятельность сегодня уже очевидна, поскольку твор­цы хэппенинга не считают нужным заботиться о восприятии. Они наивно полагают, что достаточно крикнуть «Проснись!» или что призыв «Живи­те!» дарует жизнь. На самом деле кроме этого, конечно, нужно еще что-то. Но что же?

Хэппенинг обязан своим появлением на свет художникам, которые от­казались — один от холста и красок, другие от клея и древесных опилок, третьи от твердых тел — и решили создавать композиции непосредствен­но из людей. Так же как живопись, хэппенинг родился из стремления со­здать что-то новое, принести новое творение в мир, чтобы обогатить его, дополнить природу, украсить повседневную жизнь. Когда говорят, что хэппенинг скучен, любители хэппенинга возражают, что одно развлечение ничем не хуже другого. А если каким-то зрителям хэппенинг все же кажет­ся хуже, это означает, что они пресытились всем на свете и не в силах вы­рваться из плена условностей. Те, кто принимают участие в хэппенинге и получают от этого удовольствие, имеют право не обращать внимание на скучающих наблюдателей. Сам факт участия уже углубляет их восприя­тие. Человек, который, отправляясь в оперу, надевает смокинг со словами: «Мне приятно ощущение праздника», и хиппи, который прикалывает к своему костюму цветы и отправляется на какое-нибудь ночное действо, по сути дела, стремятся к одному и тому же. Праздник, событие, хэппе­нинг в данном случае — синонимы. Механизм различен: опера написана и многократно повторяется в соответствии со сложившимися традициями, ночное действо разыгрывается один-единственный раз и целиком зависит от случайного стечения обстоятельств, но и опера и ночное действо — это всего лишь разные формы преднамеренного объединения людей, жажду­щих с помощью невидимого согреть и оживить свою повседневную жизнь. Те, кто работают в театре, явственно слышат обращенный к ним призыв утолить эту жажду.

Многие пытаются, каждый по-своему, откликнуться на него. Я расска­жу о трех таких попытках.

Прежде всего — Мерс Каннингэм. Ученик Марты Грэм, Мерс Каннин- гэм организовал балетную труппу, где ежедневные упражнения являются непрерывной подготовкой к тому, чтобы поразить воображение двух-трех десятков людей зрелищем невиданной свободы. Классический танцовщик учится запоминать и тщательно копировать каждое предлагаемое ему дви­жение. Его тело становится послушным инструментом, а техника — слу­жанкой, освобождающей его от забот о выполнении движений, которые должны следовать за музыкой и сливаться с ней. Внутренняя дисциплина великолепно обученных танцовщиков Мерса Каннингэма помогает им яв­ственнее ощущать потоки красоты, струящиеся в каждом впервые сделан­ном движении, а приобретенная техника позволяет следовать этому пре­красному импульсу, не испытывая неловкости неподготовленного челове­ка. Во время импровизаций, когда то один, то другой танцовщик создает какие-то образы, которые никогда не повторяются, никогда не пребывают в состоянии покоя, — паузы тоже обретают формы, и тогда все ритмы вос­принимаются как единственно верные, все пропорции как единственно правильные, — танец остается стихийным и все-таки организованным. Молчание таит в себе много возможностей: оно может породить хаос или порядок, путаницу или систему — превращение невидимого в видимое священно по своей природе, и Мерс Каннингэм, танцуя, стремится при­близиться к священному искусству.

Сэмюэлю Беккету мы обязаны, быть может, самыми впечатляющими и наиболее самобытными драматургическими произведениями нашего времени. Пьесы Беккета символичны в прямом смысле этого слова. Лож­ные символы обычно туманны и расплывчаты, подлинные символы четки и недвусмысленны. Говоря «символический», мы часто представляем себе что-то скучное и непонятное; подлинный символ всегда точен, он пред­ставляет собой единственно возможную форму выражения некоторых ис­тин. Двое мужчин, ожидающих кого-то у чахлого дерева; старик, который слушает собственный голос, записанный на магнитофонную ленту; два че­ловека, запертых в башне; женщина, по пояс закопанная в песок; родители в мусорных ящиках; три головы в урнах — все это плоды чистого вымыс­ла, все это свежие и яркие образы, которые воспринимаются как предметы бутафории. Это театральные машины. Публика критически улыбается, а бутафория продолжает делать свое дело — она критикоустойчива. И хо­тя мы явственно ощущаем, что каждый из этих образов связан с нами ка- кими-то нитями, мы никогда ничего не поймем, если будем ждать, что нам объяснят их значение. Если же мы воспримем эту связь как нечто данное, значение символов само откроется нам и заставит произнести громкое изумленное «О!».

Вот почему мрачные беккетовские пьесы в действительности пьесы свет­лые, и образы отчаяния в них свидетельствуют лишь о жесточайшей потреб­ности автора сказать правду. Говоря «Нет!», Беккет вовсе не испытывает чув­ства удовлетворения, его безжалостные «Нет!» выкованы из тоски по «Да!», его отчаяние — это негатив, позволяющий получить нормальное изображение.

О том, как живут люди, можно рассказывать по-разному: вдохновение помогает художнику раскрывать прекрасные стороны жизни, тогда как бес­пристрастность побуждает изображать то, что он видит вокруг себя. В пер­вом случае все зависит от откровения, благородные порывы здесь ни при чем. Во втором случае все — от честности художника, благородные порывы могут лишь исказить картину.

Беккет показал различие между этими двумя путями в пьесе «Счастливые дни». Оптимизм женщины, погребенной в песке, вовсе не добродетель; он ос­лепляет ее и мешает осознать трагизм собственного положения. В редкие ми­нуты она способна трезво взглянуть на происходящее, но благодушие тут же берет верх над всеми тревогами. На некоторых зрителей пьесы Беккета дей­ствуют так же, как погребение заживо на героиню «Счастливых дней». Они извиваются, корчатся, зевают, уходят из зала, а иногда сочиняют и печатают разного рода жалобы, чтобы оградить себя от «неудобоваримой» правды. К сожалению, как раз тоска по оптимизму, свойственная многим писателям, больше всего мешает им обрести надежду. Осуждая пессимизм Беккета, мы выступаем в роли героев Беккета, которых он поймал в ловушку. Но стоит принять его утверждения, как все мгновенно преображается. Существуют, однако, другие зрители, зрители Беккета, они есть во всех странах, им не нужно прятаться за умозрительные барьеры и изощряться в анализе. Они смеются и плачут и в конце концов торжествуют вместе с Беккетом; эти зри­тели, посмотрев его пьесы — его черные пьесы, — уходят удовлетворенными и обогащенными, с легким сердцем, полные странной необъяснимой радости. Поэзия, благородство, красота, волшебство — все эти подозрительные слова вдруг снова приобретают для них смысл в театре Беккета.

Небольшая польская труппа под руководством мечтателя и мистика Ежи Гротовского тоже работает во имя священной цели. Гротовский счита­ет, что театр ценен не сам по себе; подобно музыке и танцам в некоторых братствах дервишей, театральное представление — это способ и средство самопознания, самоисследования, это путь к спасению. Палитра актера — сам актер. Эта палитра богаче палитры художника или музыканта; чтобы ею овладеть, нужен весь человек целиком. Руки, глаза, уши и сердце акте­ра являются одновременно и объектом и инструментом его исследований. При таком отношении сценическое искусство становится делом всей жиз­ни; актер шаг за шагом расширяет знания о себе самом не только во время репетиций, всегда мучительных, непохожих одна на другую, но и во время представления — огромного восклицательного знака в его монологе.

По терминологии Гротовского, актер должен позволить образу «проник­нуть» в его душу; сначала все в нем сопротивляется этому вторжению, но упорным трудом актер приобретает целый ряд технических навыков, которые позволяют управлять телом и психикой и подавлять это сопротив­ление. «Самопроникновение» роли связано с самораскрытием: актер добро­вольно показывает свое истинное лицо, понимая, что невозможно постиг­нуть секреты роли, не отказавшись от защитных покровов, не раскрыв сек­ретов своего «я». Таким образом, исполнение роли становится жертвопри­ношением, причем актер публично приносит в жертву как раз ту часть соб­ственного «я», которую большинство людей предпочитают скрывать. Эта жертва — его дар зрителю. В театре Гротовского отношения между актером и зрителем напоминают отношения между духовником и верующими. По­нятно, что не каждому дано быть духовником, в этом сходятся все тради­ционные религии. Люди делятся на мирян, которые делают необходимое в жизни дело, и на тех, кто ради блага мирян несет иное бремя. Священно­служитель совершает обряд не только для себя, но и для других. Выступая перед зрителями, актеры театра Гротовского предлагают спектакль как це­ремонию: они вызывают в себе и обнажают перед теми, кто хочет в ней уча­ствовать, нечто свойственное каждому человеку и обычно скрытое за по­вседневной суетой. Это театр Священный, потому что священна цель его; он занимает вполне определенное место в жизни общества, отвечая тем по­требностям, которые больше не могут удовлетворить церкви. Гротовский ближе, чем кто-либо другой, подошел к осуществлению идеала Арто. Лич­ная и профессиональная жизнь его актеров слиты воедино, и этим его театр принципиально отличается от большинства авангардистских и экспери­ментальных студий, которые из-за финансовых осложнений всегда вынуж­дены работать наспех и кое-как. Руководители такого рода студий обычно не в состоянии осуществить свои замыслы, потому что им приходится вес­ти жестокую борьбу за существование, у них нет постоянной труппы; что­бы удешевить постановки, они безжалостно сокращают число репетиций, оформление их спектаклей — декорации, костюмы, свет и все остальное — обычно не отвечает своему назначению. Бедность — их неизменная жалоба и неизменное оправдание. Гротовский сделал бедность своим кредо, его ак­теры отказались от всего, кроме собственного тела, но в их распоряжении остался человечнейший из инструментов и безграничный запас времени — не удивительно, что они считают себя самым богатым театром в мире.

В этих трех театрах — Каннингэма, Беккета и Гротовского — есть мно­го общего: скудость средств, напряженный труд, суровая дисциплина, бе­зупречная четкость. И кроме того, почти обязательно: это театры для elite[[47]](#footnote-48). Мерс Каннингэм обычно выступает в маленьких убогих театрах, и, хотя по­клонники его искусства не перестают возмущаться, что он лишен всякой материальной поддержки, ему самому это кажется вполне естественным. Пьесы Беккета редко делают полные сборы даже в небольших театрах. Гро­товский сам решительно не соглашается играть более чем для тридцати че­ловек. Он убежден, что задачи, которые стоят перед ним и актерами, на­столько серьезны, что расширение круга зрителей неизбежно приведет к снижению уровня исполнения. Он сказал мне: «Мои поиски основаны на режиссере и актере. Ваши — на режиссере, актере и зрителе. Я согласен, что такой путь возможен, но для меня он слишком извилист». Прав ли он? Не­ужели только эти три театра способны «прикоснуться к реальности»? Они действительно сохраняют верность принципам, они действительно ставят перед собой проблему: «Зачем вообще нужен театр?» — и по-своему реша­ют ее. Каждый из этих театров исходит из непреложной потребности само­выражения, каждый работает во имя удовлетворения этой потребности. И, однако, сама чистота их намерений и высокая серьезность творчества неиз­бежно накладывают отпечаток на их выбор и сужают поле деятельности. Невозможно быть театром для кружка избранных и одновременно снис­кать широкую популярность. На спектакли Беккета не стекаются толпы на­рода и не приходят фальстафы. Мерса Каннингэма, так же как в свое вре­мя Шёнберга, только с помощью tour de force[[48]](#footnote-49) можно было бы заставить со­чинить что-нибудь вроде «Окружи меня венком из роз» или просвистеть «Боже, спаси королеву». Ведущий актер театра Гротовского страстно увле­кается собиранием джазовых пластинок — это его личная жизнь, но на сце­не, где протекает его подлинная жизнь, нет места для популярных песенок. Эти театры исследуют жизнь, но то, что они под этим подразумевают, да­леко не вся жизнь. «Реальная» жизнь исключает некоторые «нереалистичес­кие» черты. Перечитывая сегодня описания спектаклей, задуманных Арто, мы увидим в них отражение не только его собственных вкусов, но и роман­тической образности его времени: Арто привлекают мрачность, таинствен­ность, мелодекламация, потусторонние крики; отдельные слова кажутся ему выразительнее законченных предложений; ему нравятся огромные формы, маски, короли, императоры и папы; святые, грешники и флагеллан­ты; черные трико и голая морщинистая кожа.

Так как режиссер работает с материалом, существующим независимо от него, он часто склонен переоценивать объективность своей работы. Выбор упражнений, даже методы, к которым он прибегает, чтобы актер обрел сво­боду, несут на себе печать его индивидуальности, определяющей характер постановки. Быть может, только изощреннейшие приемы джиу-джитсу по­могли бы режиссеру раскрыть такие душевные богатства актера, которые полностью преобразили бы субъективный характер первоначальных им­пульсов. Но обычно замысел режиссера или хореографа виден достаточно отчетливо, благодаря чему объективный результат отражает сугубо личное образное мышление того или иного режиссера. Мы, конечно, можем попы­таться запечатлеть невидимое, но мы не должны забывать о здравом смыс­ле: если наш язык станет чрезмерно усложненным, мы не сумеем полностью сохранить доверие зрителей. Здесь, как правило, образцом служит Шекс­пир. Его цель всегда священна, метафизична, однако он никогда не впада­ет в крайность и не задерживается слишком долго в высших сферах. Шекс­пир понимает, как трудно нам возвыситься до абсолютных истин, и посто­янно сталкивает нас на землю; Гротовский тоже понимает это и поэтому го­ворит о необходимости «апофеоза» и «осмеяния». Мы должны смириться с тем, что можем увидеть только частицу невидимого. За каждым порывом вверх следует поражение — нам приходится вновь спускаться на землю и снова подниматься вверх.

Я сознательно не говорил пока о «Ливинг тиэтр», которым руководят Джулиан Бек и Джудит Малина, потому что это особенный театр, особен­ный в полном смысле этого слова. Это бродячая община. Они странствуют по свету, подчиняясь собственным законам, которые часто противоречат законам страны, где они оказываются по воле случая. Актерская профессия полностью определяет образ жизни всех членов этой труппы, состоящей примерно из тридцати мужчин и женщин, которые вместе живут и вместе работают; они занимаются любовью, рожают детей, дают представления, сочиняют пьесы, делают упражнения, тренируя тело и душу, и делят друг с другом все радости и заботы, которые выпадают на их долю. Они живут коммуной, но только потому, что выполняют особую миссию, которая и придает смысл их совместному существованию. Их миссия — лицедейст­во. Без театра они не прожили бы вместе и недели; они играют перед пуб­ликой, так как процесс игры и возможность играть отвечают глубочайшей потребности каждого из них. Они стремятся постигнуть, в чем смысл их жизни, и, если бы у них вдруг не оказалось зрителей, они все равно продол­жали бы играть, потому что спектакль — это основа и кульминация их по­исков. Но, конечно, отсутствие зрителей изменило бы самую сущность их выступлений, поскольку зрители являются тем ферментом, без которого спектакль обращается в ничто. К тому же это деловая община, которая ста­вит спектакли, чтобы их продавать и жить на вырученные деньги. В «Ли­винг тиэтр» сложилось органическое триединство: смысл его существова­ния заключается в постановке спектаклей; существует он только на те день­ги, которые они приносят, и в спектаклях же с наибольшей яркостью про­являются сокровенные особенности коллективной жизни их создателей.

Но в один прекрасный день этот караван может остановиться. Если они вдруг окажутся во враждебном окружении, как это случилось с аналогич­ными труппами в Нью-Йорке, им придется бросить вызов зрителям, что­бы расколоть их ряды и заставить почувствовать тревожное несоответст­вие между жизнью на сцене и жизнью за ее пределами. Характер их коллек­тива постоянно меняется из-за неизбежных трений и разлада между члена­ми труппы и между труппой и окружающим обществом. Или же они могут влиться в какую-то иную, большую общину, разделяющую некоторые их взгляды. Тогда возникнет другой союз и иное состояние напряженности, которое будут ощущать в равной мере и актеры и зрители, потому что оно возникает из-за невозможности завершить поиски священного искусства, не поддающегося никакому четкому определению.

На самом деле «Ливинг тиэтр», который во многих отношениях мог бы служить образцом театрального коллектива, еще не подошел вплотную к решению самых важных для себя проблем. Джулиан Бек и Джудит Мали­на посвятили себя поискам священного искусства, отвергнув традицион­ные пути и традиционные источники, при этом они оказались вынуждены обращаться одновременно ко многим традициям и черпать из многих ис­точников: йога, дзен, психоанализ, книги, слухи, собственные открытия, вдохновение — широкий диапазон, опасный эклектизм. Потому что идеа­ла, к которому они стремятся, нельзя достигнуть методом простого сложе­ния. Чтобы от чего-то отказаться, отбросить лишнее, нужно иметь некий эталон. «Ливинг тиэтр» его еще не нашел.

А пока актеров этого театра неизменно поддерживают подлинно аме­риканский юмор и жизнерадостность, гротескные по форме и содержа­нию, но всеми своими корнями прочно связанные с реальной действи­тельностью.

На Гаити, чтобы начать священнодействие, достаточно созвать людей и приготовить шест. Потом вы начинаете бить в барабан, и боги в далекой Африке слышат ваш зов. Они принимают решение явиться к вам, но по­скольку шаманство весьма практическая форма религии, все понимают, что даже бог не может пересечь Атлантический океан в одну минуту. Поэтому вы продолжаете бить в барабан, распевать гимны и пить ром. В этом заклю­чается подготовка к встрече. Проходит пять-шесть часов, и боги прилета­ют, они кружат над головами людей, но никто и не думает смотреть на не­бо, так как боги, разумеется, невидимы. Тогда главная роль переходит к шесту. Без него невозможно связать два мира — видимый и невидимый. Он, как крест, является необходимым связующим звеном. По этому куску дерева, вкопанному в землю, духи спускаются с небес, и теперь они уже го­товы сделать следующий шаг на пути, пути к перевоплощению. Чтобы об­щаться с людьми, бог должен принять облик человека, и он избирает в ка­честве своего вместилища кого-нибудь из участников церемонии. Удар, один-два стона, короткая судорога, и человек, лежащий на земле, больше не принадлежит себе. Он поднимается, но это уже не он, в него вселился бог. Бог обретает плоть. Он становится человеком и, следовательно, может от­пустить шутку, напиться пьяным, выслушать все жалобы. Когда бог при­бывает на землю, священнослужитель, хунген, прежде всего здоровается с ним за руку и расспрашивает, как прошло его путешествие. Он беседует с самым настоящим богом, но богом осязаемым, богом, который стоит ря­дом, на той же земле, что и он, а главное — доступен каждому. Теперь с бо­гом может поговорить любой мужчина и любая женщина, они могут потря­сти его за руку, поспорить с ним, обругать его, переспать с ним — так по ночам гаитяне общаются с таинственными высшими силами, которые днем управляют их жизнью.

В театре на протяжении нескольких столетий сложилась традиция по­мещать актера на некотором расстоянии от зрителей, на специальной замк­нутой с трех сторон площадке, украшенной декорациями, освещать актера особым образом, раскрашивать ему лицо, увеличивать рост, и все для того, чтобы убедить невежественную публику, что он избранник Божий и его искусство священно. Что это, форма выражения нашей почтительности? Или мы просто боимся, что вблизи при полном свете публика увидит не­что, чего она не должна видеть? Сегодня мы показываем на сцене суррога­ты. Но мы вновь почувствовали, что Священный театр нам необходим. Так где же его искать? На небе или на земле?

ГРУБЫЙ ТЕАТР

Во все времена положение спасал народный театр, формы его менялись от века к веку, но их неизменно объединяла грубость. Соль, пот, шум, за­пах — театр не в театре, театр в повозках, вагонах, на помостах; публика, которая стоит, пьет, сидит за столиками, включается в действие, подает реплики. Театр на задворках, в мансардах, в сараях; подмостки, сделанные на один вечер, рваная простыня, протянутая через весь зал, потрепанная ширма, за которой наспех переодеваются, — все это объединено общим ро­довым понятием Театр. Но театр — это также и горящие люстры. Я вел многочисленные бесплодные дискуссии с архитекторами, проектирующи­ми новые театры. Тщетно пытался я найти нужные слова, чтобы объяс­нить, что дело не в плохих или хороших зданиях. Великолепное помещение не всегда помогает высечь искру, тогда как случайный зал становится вели­колепным местом встречи, в этом-то и состоит загадка театра, но в разга­дывании этой загадки единственная возможность обратить ее в закономер­ность. Когда идет речь о других архитектурных сооружениях, всегда суще­ствует связь между четко продуманным в чертежах зданием и его удачным функционированием. Хорошо спроектированная больница будет работать эффективнее, чем построенная кое-как. Когда доходит дело до театров, проект не может быть логически обоснован. Недостаточно умозрительно выработать некие требования, решая, как реализовать их до конца. Если следовать этим требованиям, возникает скучный, банальный, зачастую хо­лодный зрительный зал. Наука проектирования театральных зданий долж­на опираться на изучение условий, способствующих истинно живому об­щению людей. Что создает такие условия: асимметричность или просто беспорядочность? Если так, то согласно каким правилам может быть уста­новлен такой беспорядок? Архитектору лучше было бы работать, как теат­ральному художнику: передвигать куски картона, следуя интуиции, а не создавать модель по плану, разработанному с помощью линейки и цирку­ля. Раз навоз служит хорошим удобрением, бессмысленно быть чистоплю­ем; если театру необходим какой-то элемент грубости, его надо восприни­мать как неотъемлемую особенность театра.

С открытием электронной музыки некоторые немецкие студии объяви­ли, что теперь можно воспроизвести звук любого инструмента — только лучше. Тогда выяснилось, что все записанные по новой технологии звуки отличает некая общая стерильность. Когда проанализировали звуки, изда­ваемые кларнетами, флейтами, скрипками, пришли к выводу, что в каждой ноте содержится высокий процент обыкновенного шума: просто скрипа или смеси тяжелого дыхания с потрескиванием дерева. С пуританской точ­ки зрения это просто грязь, но композиторы оказались вскоре вынужден­ными создавать синтетическую грязь для «очеловечивания» своих сочине­ний. Архитекторы по-прежнему закрывают на это глаза, и эпоха за эпохой самые яркие театральные события происходят за пределами специально от­веденных для этого помещений. В течение полувека Европа находилась под влиянием Гордона Крэга, показавшего несколько спектаклей в Хэмп­стеде в помещении церкви. Приметой брехтовского театра служит белый полузанавес на протянутой от стены до стены проволоке.

Грубый театр близок к народу. Он может быть кукольным, а может быть (как сегодня в греческих деревнях) театром теней. Его всегда отлича­ет отсутствие того, что принято называть стилем. Для стиля необходим досуг. Создать что-нибудь в примитивных условиях — значит совершить почти что революцию, оружием становится все, что попадается под руку. У Грубого театра нет возможности быть разборчивым. Если публика свое­нравна, тогда, очевидно, важнее прикрикнуть на смутьянов или вставить отсебятину, чем пытаться сохранить единство стиля сцены в целом. В изы­сканном театре, предназначенном для высшего общества, все приведено в некое стилевое единство. В Грубом театре бьют в ведро, изображая сра­жение, пользуются мукой, показывая побелевшие от страха лица. Арсенал Грубого театра безгранично широк: реплики в зал, плакат, злободневный комментарий, местные шутки, песни, использование случайностей, танцы, темп, шум, игра на контрастах, гипербола, приделанные носы, накладные животы. Народный театр, свободный от единства стиля, на самом деле го­ворит очень изысканным, очень стилизованным языком: простая публика без труда воспринимает несоответствия между произношением и костю­мом, мимикой и диалогом, реализмом и условностью. Зрители следят за сюжетными перипетиями даже не подозревая, что в каком-то месте оказа­лись свидетелями нарушения стандартных приемов. Мартин Эслин писал, что, когда заключенные Сан-Квентина впервые в жизни увидели пьесу, а ею оказалась «В ожидании Годо», они восприняли ее без всяких затруд­нений, тогда как для обычных любителей театра в ней многое осталось не­понятным.

Одним из первых зачинателей движения за новое прочтение Шекспира был Уильям Поуэл. Мне довелось беседовать с актрисой, работавшей с По- уэлом над спектаклем «Много шума из ничего», который прошел всего один раз лет пятьдесят назад в одном из мрачных лондонских залов. Акт­риса вспоминала, что на первой репетиции Поуэл появился с большим че­моданом журнальных вырезок, среди которых были фотографии, рисунки, картинки. «Это — вы», — сказал он, протягивая ей фотографию дебютантки на вечере в «Ройял-Гарден». Для кого-то нашелся рыцарь в доспехах, еше для кого-то — портрет работы Гейнсборо, а для кого-то — просто шляпа. С помощью самых примитивных средств Поуэл попытался выразить пьесу, какой он видел ее, когда читал, то есть непосредственно, как это делает ре­бенок, а не взрослый, руководствующийся знанием истории эпохи. Поуэл был великим новатором и прекрасно понимал, что логическая закономер­ность не имеет ничего общего с настоящим шекспировским стилем. Однаж­ды, работая над постановкой пьесы «Бесплодные усилия любви», я одел персонаж, которого звали Тупой Констебль, в форму викторианского поли­цейского, поскольку его имя сразу ассоциировалось с образом типичного лондонского бобби. Исходя из прочих соображений, остальных героев я одел в костюмы XVIII века с картин Ватто, но никто не ощутил анахрониз­ма. Недавно я видел спектакль «укрощение строптивой», где все актеры нарядились в костюмы согласно собственным представлениям о героях. Я запомнил одного в костюме ковбоя и еще какого-то толстяка, застегиваю­щего на все пуговицы костюм пажа. И все-таки это была лучшая интерпре­тация пьесы, какую мне когда-либо доводилось видеть.

Грязь — это, конечно, главное, что придает остроту грубому; непри­стойность и вульгарность — естественны, неприличное — весело. При на­личии всего этого спектакль несет социально-освободительную функцию, поскольку по своей природе народный театр — это театр антиавторитар­ный, антитрадиционный, антипомпезный, антипретенциозный. Это театр шума, а театр шума — это театр аплодисментов.

Вспомните две ужасные маски, которые косятся на нас со страниц книг, посвященных театру. Считалось, что в Древней Греции они олицетворяли два равных жанра — трагедию и комедию. По крайней мере, их всегда рас­сматривают как равных партнеров. Хотя с тех пор «драматический» театр признали по-настоящему значительным, а Грубый сочли менее серьезным. И все-таки каждый, кто пытался оживить театр, возвращался к народному источнику, у Мейерхольда были высокие задачи — он пытался вынести на сцену саму жизнь. Его почитаемым учителем был Станиславский, он дру­жил с Чеховым, а в творчестве своем обратился к цирку и мюзик-холлу. Брехт корнями уходит в кабаре, Джоан Литтлвуд мечтает о ярмарке. Кок- то, Арто, Вахтангов, такие далекие друг от друга интеллектуалы, возвра­щаются к народу. Так что Тотальный театр — это просто сочетание всех этих слагаемых. Экспериментальный театр всегда зарождается в театраль­ных помещениях, а возвращается в комнату или в круг. Настоящая встреча с американским искусством происходит в мюзикле (в тех случаях, когда он достаточно высокого уровня), а не в опере. Американские поэты, хореогра­фы и композиторы устремляются к Бродвею. Интересным примером может служить такой хореограф, как Джером Роббинс, проделавший путь от чис­тых абстрактных постановок Баланчина и Марты Грэм к грубому народно­му зрелищу. Однако слово «народный» не исчерпывает самого понятия: «народный» — это сельская ярмарка и веселящиеся люди. Но народная тра­диция — это еще и медвежья охота, и едкая сатира, и гротесковая карика­тура. Этим отличался и самый великий из всех Грубых театров — елизаве­тинский. А в современном английском театре непристойность и грубость стали двигателями возрождения. Сюрреализм — груб, Жарри — груб. Все это можно увидеть в театре Спайка Миллигана, где воображение, вырвав­шееся на волю, как летучая мышь, вслепую перелетает от одного стиля к другому. Миллиган, Чарлз Вуд и некоторые другие — это только стрел­ка, указывающая путь, двигаясь по которому английский театр мог бы со­здать собственную могучую традицию.

Я видел две постановки пьесы Жарри «Король убю», иллюстрирующие разницу между традициями: грубой и эстетизированной. Был «убю», по­ставленный на французском телевидении, где с помощью электроники он стал воплощением виртуозной ловкости. Режиссеру блестяще удалось с по­мощью живых актеров добиться впечатления черных и белых марионеток. Экран был разделен на узкие полоски и напоминал обложку комикса. Мсье Убю и мадам убю казались ожившими рисунками самого Жарри. Они бы­ли вылитыми убю, но отнюдь не из плоти и крови. Телевизионной публи­ке не дано было понять неприкрашенную реальность пьесы: она видела только кукол, делающих пируэты, и от этого зрелища оказалась сбитой с толку, заскучала и вскоре выключила телевизоры. Пьеса, полная яда и протеста, превратилась в jeu d'esprit[[49]](#footnote-50) современных снобов. Приблизи­тельно в это же время по немецкому телевидению показали чешскую поста­новку «убю». В этой трактовке указания самого Жарри остались без внима­ния. Спектакль строился в наивнейшем стиле поп-арт: мусорные ящики, отбросы, старые никелированные кровати. Мсье убю отнюдь не был зама­скированным Шалтаем-Болтаем, а, напротив, легко узнаваемым изворотли­вым слюнтяем. Мадам убю — хрупкой, привлекательной шлюхой. Социаль­ный подтекст был четко обозначен. С первого же кадра, когда мсье Убю, спотыкаясь, отходил от кровати, а ворчливый голос с подушки вопрошал, почему он не польский король, публика безоговорочно поверила в происхо­дящее и начала с интересом следить за сюрреалистическими поворотами событий, поскольку приняла и саму примитивную ситуацию, и образы на предложенных постановщиками условиях.

Все это касается самого возникновения грубости, но каковы намерения такого театра? В первую очередь, вызвать смех и радость. Это то, что Тай- рон Гатри называет «театр удовольствия». А любой театр, действительно доставляющий удовольствие, имеет право на существование. С серьезной, значительной и честной работой всегда должна соседствовать безответст­венность. Это как раз то, что нам мог бы дать коммерческий, бульварный театр, но он зачастую бывает скучным и банальным. Веселье постоянно нуждается в новом электрическом заряде. Бывает, что веселье возникает и само по себе, но случается это редко. Зарядом может стать фривольность — отличным током служит хорошее настроение. Однако батареи необходимо все время перезаряжать — нужно искать новых людей, новые идеи. Новая шутка вспыхивает и тотчас гаснет, и тогда шутка старая возвращается на­зад. Самая сильная комедия корнями уходит в жизнь, в мифологию, в архе­типы; и совершенно неизбежно она глубоко погружена в социальные тра­диции. Комедия не всегда берет начало от основного русла социальных конфликтов. Это происходит так, словно разные комедийные традиции разветвляются в разных направлениях. Некоторое время, хотя движения и не видно, ручей продолжает течь, пока в один прекрасный день он пол­ностью не пересохнет.

Было бы неверно утверждать, что нельзя заниматься отделкой внешних эффектов ради них самих. Почему нет? Я лично считаю, что работа в жан­ре мюзикла может доставить гораздо больше радости, чем в любом другом театральном жанре. Отработка ловкости рук тоже приносит удовольствие. Но ощущение свежести — вот что главное. Консервированные продукты теряют вкус. Священный театр обладает одним видом энергии, Грубый — другим. Его питают легкомыслие и веселье, но это та же энергия, которая может вызвать живой отклик или протест. Это воинственная энергия — энергия злобы, а иногда и ненависти. Созидательная энергия, стоящая за богатством выдумки в спектакле «Берлинер Ансамбля» «Дни коммуны», — это та же энергия, которая может послать людей на баррикады. Энергия Артуро Уи способна прямо привести к войне. Бывает, что мощным двига­телем становится стремление усовершенствовать жизнь общества, попытка заставить его посмотреть в глаза вечному ханжеству, фигаро, или Фаль­стаф, или Тартюф обличают и развенчивают смехом, задача же автора — из­менить саму жизнь.

В качестве примера того, как возникает настоящий театр, можно приве­сти пьесу Джона Ардена «Пляска сержанта Масгрейва». Масгрейв оказыва­ется лицом к лицу с толпой на импровизированной сцене на базаре. Изо всех сил старается он передать людям собственное ощущение ужаса перед бессмысленностью войны. Импровизированное представление, которое он устраивает, — это подлинный пример народного театра: реквизитом ему служат пулеметы, флаги и облаченный в военную форму скелет. Когда же ему не удается внушить толпе свои чувства, энергия, вызванная отчаяни­ем, заставляет его искать новые средства выражения, и в минуту озарения он начинает ритмически отбивать такт, незаметно переходя на дикую пля­ску с песней. Пляска сержанта Масгрейва — пример того, как настоятель­ная необходимость донести смысл неожиданно вызывает к жизни самую невероятную, непредвиденную форму.

Здесь перед нами двойственный аспект грубого: если Священный театр — это стремление к невидимому через видимые воплощения, Грубый театр — это тоже сильный удар по утратившему значение идеалу. И тот и другой испытывают страстную потребность в своей аудитории, и тот и другой об­ладают безграничным запасом разного рода энергии, но и тот и другой кончают тем, что создают зоны, каждая из которых по-своему ограничена. Если в Священном театре молитва звучит реальнее, чем ругательство, то в Грубом все наоборот. Ругательство там уместно, а молитва звучит ко­мически. Создается впечатление, что у Грубого театра нет своего стиля, нет условностей, нет границ — на самом же деле существует и то, и другое, и третье. В жизни старые платья начинают носить как вызов, пока это не превращается в позу, точно так же и грубость может внезапно стать огра­ничивающей условностью. Руководитель такого вызывающе Грубого теат­ра бывает сам настолько приземленным, что ни о каком полете не может ид­ти речь. Он вообще готов отрицать всякую необходимость полета, не счи­тая небеса подходящим местом для путешествий. Именно в этом вопросе Священный и Грубый театры более всего выступают антагонистами. Свя­щенный театр имеет дело с невидимым, а в этом невидимом заключены все скрытые импульсы человека. Грубый театр имеет дело с поступками лю­дей, и оттого, что он приземлен и прямолинеен, и оттого, что он признает и смех и злобу, грубый и доступный театр все-таки лучше, чем неискренне священный.

Невозможно дальше рассматривать этот вопрос, не остановившись на соображениях самого могущественного, самого влиятельного и самого ра­дикального человека в современном театре — Брехта. Никто из серьезно интересующихся театром не может пройти мимо Брехта. Брехт — ключевая фигура нашего времени, и вся работа в театре в какой-то момент обращает­ся к его умозаключениям и открытиям. Обратимся непосредственно к сло­ву, которое он ввел в употребление, — огуждение. Место Брехта как автора термина «очуждение» должно быть рассмотрено в историческом аспекте. Он начал свою деятельность в те времена, когда большинство театров Гер­мании либо находились во власти натурализма, либо подвергались натиску со стороны великого Тотального театра, задачей которого было настолько увлечь зрителя, чтобы он окончательно забыл, что к чему. Что бы ни про­исходило на сцене — все это компенсировалось пассивностью, каковая и требовалась от публики.

Для Брехта театр, который необходим, — это театр, ни на минуту не от­рывающийся от общества, которому он служит. Нет больше четвертой сте­ны между исполнителями и публикой — единственная задача актера вы­звать определенную реакцию аудитории, к которой он испытывает безгра­ничное уважение. Именно из уважения к публике Брехт выдвинул идею очуждения. Ведь очуждение — это призыв остановиться: очуждение пре­рывает, подносит к свету, заставляет взглянуть заново. Очуждение — это прежде всего призыв к зрителю самому поработать. Тем самым вырастает зрительская ответственность за отношение к тому, что он видит, так что примет он только то, что его всерьез убеждает. Брехт отвергает романтиче­ское утверждение, будто в театре все мы снова становимся детьми.

Эффект очуждения и эффект хэппенинга и сходны между собой, и про­тивоположны. Потрясение, вызванное хэппенингом, рассчитано на то, что­бы сокрушить все барьеры, воздвигнутые разумом, тогда как потрясение, вызванное очуждением, призывает рассудок включиться в работу. Очуж­дение срабатывает разными путями и на разных уровнях. Обычное сцени­ческое действие покажется нам реальным, если оно убедительно и мы гото­вы временно принять его как объективную правду. Обманутая девушка хо­дит по сцене в слезах, и, если игра актрисы достаточно трогательна, мы ав­томатически приходим к выводу, что она жертва и что она несчастна. Но вообразим, что за ней по пятам ходит клоун, передразнивающий ее ры­дания, и предположим также, что силой своего таланта ему удается нас рас­смешить. Его издевка разрушит наше первое впечатление. Кто тогда ста­нет предметом нашего сочувствия? И правда характера героини, и оценка ее положения — все теперь берется клоуном под сомнение и одновременно уличает нас в сентиментальности. Ряд таких экспериментов может завести достаточно далеко, так что мы столкнемся с изменчивостью собственных представлений о добре и зле. Все это восходит к четкому ощущению цели. Брехт полагал, что если театр заставит публику поверить элементам дан­ной ситуации, то он тем самым подведет ее к более точному осмыслению, а также к осознанию того, какими путями это общество может измениться.

Очуждение может работать по принципу антитезы; пародия, имитация, критика — ему подвластен весь риторический ряд. Это чисто театральный метод диалектического противоречия. Очуждение — это доступный нам сегодня язык, такой же потенциально богатый, как и поэзия. Это один из приемов динамичного театра в меняющемся мире, и с помощью очуждения мы можем достичь того же, чего Шекспир достигал, используя динамику языка. Очуждение может быть очень простым, может являть собой лишь серию физических приемов. Впервые с приемом очуждения я познакомил­ся ребенком, оказавшись в шведской церкви: к мешку для сбора подаяний был приделан шест, которым будили прихожан, усыпленных молитвой.

Брехт использовал плакаты и вынесенные на обозрение публики огни рампы с той же целью; Джоан Литтлвуд одевала солдат в костюмы Пьеро — у очуждения безграничные возможности. Его постоянная задача — проты­кать воздушные шары риторического исполнения. Чаплинские контрасти­рующие сентиментальность и отчаяние — тоже разновидность очуждения. Часто, когда актер увлечен ролью, он все больше и больше склонен к пре­увеличению, все легче впадает в дешевую сентиментальность, хотя при этом ему удается увлечь за собой аудиторию. В таком случае прием очуж­дения заставляет оставаться начеку, иначе мы бы целиком отдались во власть душевного порыва.

Очень трудно, однако, перебить привычную реакцию публики.

В конце первого акта «Лира», когда ослепляют Глостера, мы, перед тем как была совершена эта дикая акция, включали в зале свет, чтобы заставить аудиторию осознать увиденное, прежде чем она начнет автоматически ап­лодировать. В Париже в «Наместнике» мы снова делали все, что в нашей власти, чтобы приостановить аплодисменты, поскольку одобрение актер­ского таланта казалось неуместным в документе о концентрационном лаге­ре. Тем не менее оба они, и несчастный Глостер, и самый отвратительный из персонажей, доктор из Освенцима, всегда покидали сцену под почти одинаковые взрывы аплодисментов.

Жан Жене может писать чрезвычайно выразительным языком, но уди­вительное ощущение от его пьес нередко достигается с помощью зримых приемов, когда он самым неожиданным образом сочетает элементы серьез­ного, прекрасного, гротескового и забавного. В современном театре суще­ствует всего несколько сцен, которые по своему ошеломляющему эффекту, достигнутому лаконичными средствами, можно сравнить с кульминацией первой части «Ширм», когда сценическое действие — эти наспех наноси­мые на белую плоскость изображения войны; а вместе с тем хлесткие выра­жения, нелепые люди и огромные манекены — все вместе создают незабы­ваемый образ колониализма и революции. В этом случае сила замысла неот­делима от многоступенчатого ряда приемов, которыми он реализуется. «Чёрные» Жене обретают полноту звучания, если между публикой и акте­рами устанавливается напряженная взаимосвязь. В Париже, когда на спек­такле присутствовали интеллектуалы, пьеса казалась развлечением в духе литературного барокко; в Лондоне, где публике не было дела ни до фран­цузской литературы, ни до негров, пьеса теряла смысл; в Нью-Йорке в ве­ликолепной постановке Джина фрэнкела она была наэлектризованной и напряженной. Мне рассказывали, что напряжение колебалось от вечера к вечеру в зависимости от соотношения в зале белых и черных.

«Марат/Сад» не мог бы появиться до Брехта. Он задуман Петером Вай­сом на разных уровнях очуждения: события французской революции нель­зя воспринимать буквально, поскольку их изображают сумасшедшие, а их поступки в свою очередь вызывают сомнения, поскольку режиссер у них маркиз де Сад. К тому же события 1780 года воспринимаются с точки зре­ния 1808 и 1966 годов, то есть люди, сидящие в зале, как бы представляют публику начала XIX века, а в то же время сами они — из XX века. Все эти перекрещивающиеся планы сгущают восприятие в каждый отдельный мо­мент, вызывая активность любого из зрителей. В конце пьесы сумасшед­ший дом впадает в неистовство: актеры импровизируют с необыкновенной отдачей и на миг все происходящее на сцене становится натуралистически безудержным. Мы чувствуем, что нет силы, способной прекратить этот разгул, мы приходим к выводу, что не будет конца безумию человечества. И именно в этот момент на сцену Королевского шекспировского театра вы­ходила помощник режиссера, свистела в свисток, и безумие тотчас прекра­щалось. В этом была своя загадка. Еще минуту назад положение казалось безнадежным, теперь представление окончено, актеры срывают с себя па­рики, словно говоря: разумеется, это всего лишь пьеса. Й мы начинаем ап­лодировать. Но неожиданно в ответ со сцены тоже раздаются аплодисмен­ты. Это звучит как насмешка. Тотчас в нас вспыхивает враждебность к са­мим актерам, и мы перестаем хлопать. Я привел это в качестве примера то­го, как обычно срабатывает очуждение: когда в каждый отдельный момент мы пересматриваем свое отношение к происходящему.

Существует интересная взаимосвязь между Брехтом и Крэгом. Крэг мечтал заменить рисованный лес символическим фоном и именно так оформлял свои спектакли, будучи убежденным, что необязательная инфор­мация поглощает наше внимание за сгет гего-то более знагителъного. Брехт взял это на вооружение и применил не только к сценографии, но и к актер­ской игре и к зрительской реакции. Если он сдерживал бьющие через край эмоции, если отказывался заниматься деталями и подробностями характе­ра, то только потому, что видел в этом угрозу четкости своего замысла в це­лом. Немецкие актеры во времена Брехта, да и многие английские актеры в наши дни полагают, что их основная задача — как можно полнее вопло­тить характер, показать его со всех сторон. Работая над ролью, они пользу­ются собственной наблюдательностью, собственным воображением, чтобы найти дополнительные штрихи к портрету, напоминая салонного художни­ка в его стремлении создать картину жизнеподобную, максимально узнава­емую. Никто никогда не ставил перед ними иной задачи. Брехт ввел в оби­ход простую и обескураживающую мысль, что «полно» не обязательно озна­чает «жизнеподобно» или «всеохватно». Он указывал на то, что каждый ак­тер должен служить всему действию пьесы. Но, не понимая, в чем это дей­ствие заключается, какова истинная задача пьесы с точки зрения автора и в соответствии с потребностями меняющегося мира (и на чьей стороне он сам в этой борьбе, расколовшей мир), он не поймет, для чего, собственно, появляется на сцене. Однако в тот момент, когда актер окончательно уяс­нит, что от него требуется, что он должен выполнять, он и сумеет по-насто- ящему осознать свою роль. Когда он соотнесет себя со всей пьесой в целом, он убедится, что излишняя детализация не только зачастую противоречит задачам спектакля, но что множество ненужных подробностей сработает против него самого и сделает его выход менее выразительным. Тогда он бо­лее беспристрастно посмотрит на роль, которую играет, и воспримет поло­жительные и отрицательные черты персонажа уже под другим углом зре­ния, а под конец сделает вывод, совсем противоположный первоначально­му, согласно которому он считал самым главным свою «идентификацию» с ролью. Конечно, эта теория может легко запутать актера, если он попыта­ется применить ее наивно: подавляя собственные инстинкты и превращая себя в интеллектуала, он плохо кончит. Ошибочно было бы полагать, что каждый актер может работать самостоятельно с помощью теории. Ни один актер не в состоянии играть шифр. Какой бы стилизованной и схематичной ни была пьеса, актер всегда должен до некоторой степени верить в сцени­ческую жизнь того странного существа, которое он изображает. Тем не ме­нее актер вправе пользоваться тысячью способами игры, а играть портрет — далеко не единственный выход. Брехт ввел понятие интеллигентного акте­ра, способного определить ценность собственного вклада. Всегда сущест­вовали, да и сейчас есть, актеры, которые гордятся, что ничего не знают о политике, и рассматривают театр как башню из слоновой кости. Для Брехта такой актер не достоин занимать место среди мастеров. Актер, играющий в театре, должен с таким же интересом относиться к событиям внешнего мира, как к своим собственным.

Когда теорию облекают в слова, начинается путаница. Брехтовские по­становки за пределами «Берлинер Ансамбля», основанные на брехтовских эссе, отличаются брехтовской экономичностью, но едва ли им достает его богатства чувства и мысли. Самые живые театры мертвеют, если исчезает грубая сила: мертвые догмы разрушают Брехта. Брехт, говоря о понимании актером своей функции, никогда и не представлял, что всего можно до­стичь анализом и дискуссией. Театр не классная комната, а режиссер, уче­нически воспринявший Брехта, так же не способен вдохнуть жизнь в его пьесы, как педант в пьесы Шекспира. Качество работы, проделанной на ре­петиции, целиком зависит от творческой атмосферы, — а творческую атмо­сферу нельзя создать искусственно. Язык репетиций словно сама жизнь: в него входят не только слова, но и паузы, пародия, смех, горести, отчая­ние, искренность и скрытность, активность и инертность, ясность и хаос. Брехт признавал все это, но в последние годы он удивлял своих ассистен­тов, говоря, что театр должен быть наивным. Употребляя такое понятие, он не перечеркивал дело всей своей жизни: он пояснял, что постановка пьесы — это форма игры, что смотреть пьесу — это тоже играть, он смущенно гово­рил об элегантности и развлекательности. Ведь не случайно на многих язы­ках одно и то же слово служит для обозначения пьесы и игры.

В своих теоретических работах Брехт отделяет реальное от нереального, и, я полагаю, это и стало источником огромной путаницы. В семантике субъективное всегда противопоставляется объективному, а иллюзия отде­ляется от факта. Поэтому его театру приходилось выдерживать две линии: общественную и частную, официальную и неофициальную, теоретическую и практическую. Его практическая работа основана на глубоком понимании внутренней жизни актера, но на публике он эту жизнь отрицает, потому что внутренняя жизнь человека приобретает ужасный ярлык «психологизма». Слово «психологический» бесценно в качестве яркого аргумента, как и «на­туралистический», — его можно применять презрительно, чтобы закрыть тему или одержать верх в споре. К сожалению, это тоже ведет к упрощению: язык действия, тяжелый, сочный, выразительный, противопоставляется языку психологии, то есть фрейдистскому — зыбкому, подвижному, туман­ному, неясному. Если взглянуть с этой точки зрения, психология предстает в невыгодном свете. Но справедливо ли такое деление? Все это иллюзия. Наш основной язык — обмен впечатлениями с помощью образов. Когда один человек создает образ, в тот же момент другой откликается на него с доверием. Ассоциация, подхваченная другим, — это уже язык, но если ас­социация ничего не вызывает в другом человеке, если иллюзия не оказыва­ется разделенной, тогда этого обмена не произойдет. Брехт приводил в ка­честве примера рассказчика, описывающего уличное происшествие. Давай­те воспользуемся его же примером и проанализируем процесс восприятия. Когда кто-то описывает аварию на улице, наша психическая реакция до­вольно сложна; связь возникает как бы в трех измерениях с вмонтирован­ным звуком, поскольку мы одновременно воспринимаем целый ряд не свя­занных между собой элементов. Мы видим рассказчика, слышим его голос, сознаем, где мы находимся, и в дополнение ко всему этому проникаемся ощущением события, которое он описывает: полнота и красочность его мгновенной зарисовки зависят от мастерства и дара убеждения рассказчи­ка. Кроме того, это зависит от его психического устройства. Если он цереб­рального типа (я имею в виду человека, у которого живость и подвижность носят характер умственный), мы получим представление о холодных наблю­дениях, а не о непосредственных переживаниях. Если же рассказчик эмоци­онально раскован, все пойдет по другим каналам, так что безо всякого с его стороны усилия, без детального разбора он непременно воссоздаст более всеобъемлющую картину уличной катастрофы, чем ту, что держал в памяти, а мы в свою очередь такой ее и увидим. Он посылает в наш адрес сложное переплетение разнообразных впечатлений, и, по мере того как мы восприни­маем их, мы начинаем до такой степени верить им, что по крайней мере на какое-то время забываем о собственных ощущениях.

Воздействуя на нас, иллюзии тотчас материализуются и исчезают. Брехтовский театр — это богатое соединение образов, взывающих к наше­му доверию. Когда Брехт презрительно отзывался об иллюзии, это относи­лось вовсе не к ней. Он имел в виду некое плоское изображение, которое ос­тавалось после того, как уже выполнило свою функцию — что-то вроде ри­сованного дерева. Но когда Брехт настаивал, что в театре существует не­что, именуемое иллюзией, он подразумевал, что есть и кое-что другое, весьма далекое от иллюзии. Так иллюзия противопоставлялась реальности. Хотя правильнее было сразу противопоставить мертвую иллюзию — жи­вой, мрачное — веселому, окаменевшую форму — движущейся тени, за­стывшую картину — подвижной. Чаще всего мы видим на сцене человека в раме, окруженного трехстенным интерьером. Это, естественно, иллюзия, но Брехт полагает, что мы наблюдаем это в состоянии анестезированной некритической веры. Однако если актер находится на пустой сцене рядом с афишей, напоминающей, что это театр, тогда, исходя из Брехта, мы не впадаем в иллюзию, а смотрим на все как взрослые и выносим приговор. Впрочем, это более гладко звучит в теории, чем на практике.

Совершенно исключено, чтобы кто-то из присутствующих на натурали­стическом спектакле по Чехову или на формалистически поставленной гре­ческой трагедии вдруг вообразил, что он находится в России или в древ­них фивах. Однако в каждом из этих случаев достаточно хорошему актеру произнести слова, исполненные значения, чтобы зритель впал в иллюзию, хотя при этом он все время будет сознавать, что находится в театре. Зада­ча состоит не в том, чтобы избежать иллюзии. Ведь все есть иллюзия, толь­ко некоторые вещи кажутся более иллюзорными, чем другие. Не убеждает лишь грубо состряпанная иллюзия. С другой стороны, иллюзия, состоящая из вспыхивающих, быстро сменяющих одно другое впечатлений, держит стрелу воображения наготове. Эта иллюзия напоминает точку на движу­щемся телевизионном изображении, она существует ровно столько, сколь­ко от нее требуется.

Очень распространена ошибка рассматривать Чехова как натуралиста, а ведь многие из худосочных сентиментальных пьес, известных в послед­ние годы под названием «куска жизни», охотно возомнили себя чеховски­ми. Чехов никогда не писал просто кусок жизни — он был доктором, кото­рый невероятно осторожно и тонко снимал один за другим тысячи и тыся­чи слоев. Эти слои он обрабатывал, а затем располагал их в изысканно хит­роумной, абсолютно искусственной и многозначительной последователь­ности, да так, что результат казался подсмотренным в замочную скважину, каковым на самом деле никогда не был. На каждой странице «Трех сестер» жизнь развертывается так, словно крутится магнитофонная лента. Если приглядеться внимательней, выяснится, что все состоит из совпадений, та­ких же гениальных, как у фейдо, — вазы с цветами, которая опрокидывает­ся, паровоза, который приходит в нужный момент. Слово, пауза, отдален­ная музыка, взмах крыльев, встреча, прощание — шаг за шагом они создают с помощью языка иллюзий всеобъемлющую иллюзию куска жизни. Этот ряд впечатлений есть также и ряд очуждений: каждый такой разрыв до не­которой степени провокация и призыв подумать.

Мне уже доводилось говорить о послевоенных спектаклях в Германии. Однажды на чердаке в Гамбурге я видел постановку «Преступления и на­казания», и этот вечер, длившийся четыре часа, остался одним из самых сильных театральных впечатлений моей жизни. В силу необходимости са­ми собой отпали проблемы театрального стиля: в этом и состоял главный посыл; художественный смысл происходящего был сосредоточен в самом рассказчике, который, оглядев аудиторию, начал свой монолог. Все театры в Гамбурге были разрушены, но здесь, на чердаке, когда актер, сидевший в кресле и почти касавшийся наших колен, вдруг спокойно и тихо произ­нес: «Это случилось в тысяча восемьсот... молодой студент Родион Рас­кольников...», нас захватил живой театр.

Захватил. Что это значит? Не могу объяснить. Знаю только, что слова, произнесенные голосом мягким и серьезным, вызвали что-то в воображе­нии каждого из нас. Мы были слушателями, детьми, которым на ночь рас­сказывают сказку, и в то же время мы оставались взрослыми, полностью от­дававшими себе отчет во всем происходящем. Спустя минуту где-то сов­сем рядом с нами скрипнула дверь и появился актер, игравший Раскольни- кова, и тут же мы все оказались вовлеченными в драму. В какой-то момент дверь превращалась в уличный фонарь, минутой позже она стала дверью, ведущей в квартиру процентщицы, а еще секунду спустя — входом в ее заднюю комнату. Но поскольку это были всего лишь фрагментарные впе­чатления, возникавшие только в тот момент, когда они были нужны, и тут же исчезавшие, мы ни на минуту не забывали, что находимся в переполнен­ной комнате и следим за развитием сюжета. Рассказчик при этом мог что- то уточнять, пояснять и философствовать, натуралистический показ пере­текал в монолог, один и тот же актер, повернувшись спиной к зрителям, пе­ревоплощался из образа в образ, и шаг за шагом воссоздавался весь сложный мир романа Достоевского.

Как свободно построение романа, какие ненапряженные отношения складываются между писателем и читателем! фон можно создавать, но можно и игнорировать, переход из внешнего мира во внутренний про­исходит естественно и непрерывно. Успех гамбургского эксперимента сно­ва напомнил мне, каким неуклюжим, несовершенным и жалким становится театр не только, когда требуется бригада людей и скрипучих машин, что­бы перенести нас из одного места действия в другое, но и когда переход из мира материального в мир духовный надо пояснять с помощью различных приемов — музыки, световых эффектов и т.д.

В кинематографе Годар чуть не вызвал революцию, показав, сколь отно­сительна бывает реальность заснятой сцены. Поколения кинематографис­тов трудились над созданием законов непрерывности и правил последова­тельного расположения кадров, дабы не нарушалась реальность беспрерыв­ного действия, а Годар показал, что эта реальность не что иное, как еще од­на фальшивая и риторическая условность. Сняв сцену и тут же разрушив вдребезги ее очевидную достоверность, Годар вторгался в область мертвой иллюзии, вызывая поток противоборствующих впечатлений. Он находил­ся под сильным влиянием Брехта.

Недавняя постановка «Кориолана» в «Берлинер Ансамбле» поднимает в целом вопрос о том, где начинается и где кончается иллюзия. Почти со всех точек зрения этот спектакль можно назвать триумфальным. Многое в пьесе как бы заново раскрылось: не часто ее ставят так хорошо. Труппа подошла к «Кориолану» с социальной и политической меркой, а это означа­ло, что штампованные механические способы сценического решения шекс­пировской толпы больше не годились. Немыслимо было заставить одного из этих интеллигентных актеров, играющих какого-нибудь горожанина, издавать одобрительные возгласы или улюлюканье, как это делали веками. Та энергия, которая придавала актерам силы на протяжении нескольких месяцев работы, высветившая в итоге смысл того, что находится за преде­лами сюжета, шла от интереса актера к социальной проблематике. Малень­кие роли не казались исполнителям скучными — они никогда не превраща­лись в фон, так как сами эти характеры представляли интерес для изучения и обсуждения. И простые люди, и трибуны, и сражение, и массовка были ярко выписаны: пускались в ход все театральные приемы — костюмы носи­ли печать каждодневной жизни, но мизансцены шли от трагедии. Речь ино­гда была возвышенной, иногда разговорной, в сражениях использовались древние китайские приемы. В спектакле не было ни одного момента за­стывшей театральности, ни одно из благородных чувств не существовало само по себе. Кориолана не идеализировали, не сделали даже просто при­влекательным: он был взрывчатым, страстным, не вызывающим восхище­ние, но зато убедительным. Все было поставлено на службу замыслу, кото­рый казался кристально ясным.

А затем возник крохотный просчет, который я воспринял как чрезвы­чайно интересную ошибку. Основная сцена между Кориоланом и Волум- нией у ворот Рима была переписана. Я не ставлю под сомнение вопрос о правомочности переписывания Шекспира — в конце концов, никто ведь при этом не предает оригинальный текст сожжению. Каждый вправе де­лать с пьесой все, что он считает необходимым, и от этого никто не постра­дает. Интересен результат. Брехт и его коллеги не хотели, чтобы основной упор был сделан на отношениях Кориолана с матерью. В этом сюжете они не улавливали современное звучание, зато они решили проиллюстрировать положение о том, что нет незаменимых вождей. И дописали пьесу. Корио- лан требует от римлян, чтобы они подали дымовой сигнал в случае готов­ности сдаться. Когда спор с матерью подходит к концу, он видит клубы дыма, поднимающиеся над крепостным валом, и приходит в восторг. Но мать поясняет, что дым — не символ капитуляции: дым идет от кузниц, где люди вооружаются, чтобы защитить свой очаг. Кориолан убеждается, что Рим может обойтись и без него, и осознает неизбежность собственного поражения. Он сдается.

Теоретически этот новый сюжет так же интересен и так же хорошо сра­батывает, как и старый. Но в каждой пьесе Шекспира существует еще и внутренний смысл. При чтении может показаться, что любой эпизод пье­сы легко заменяем, и действительно, во многих пьесах есть сцены и отрыв­ки, которые ничего не стоит выбросить или переставить. Но если в одной руке вы держите нож, то в другой должны держать стетоскоп. Сцена между Кориоланом и его матерью очень близка к сути пьесы — как буря в «Лире» или монолог в «Гамлете». Ее эмоциональный заряд вызывает ту плавку, с по­мощью которой нити холодной мысли и доводы диалектического спора сли­ваются воедино. Без столкновения двух главных героев в самой напряжен­ной форме вся история оказывается бесплодной. Когда мы покидаем театр, мы уносим с собой менее значительное воспоминание. Сила сцены между Кориоланом и его матерью зависит как раз от тех элементов, которые не обязательно имеют явный смысл. Психологический язык сам по себе тоже ничего не даст; только глубокая правда может внушить нам уважение, — драматизм загадки, которую мы не в состоянии до конца разгадать.

Выбор, сделанный «Берлинер Ансамблем», означал, что социальная по­зиция театра была бы ослаблена, если бы он принял для себя непознавае­мость человеческой природы в условиях определенного социального кон­текста. С исторической точки зрения вполне объяснимо, что театр, не при­нимающий самовлюбленного индивидуализма буржуазного искусства, го­тов избрать для себя путь открытых действий.

В Пекине сооружали огромные окарикатуренные манекены, изображав­шие дельцов с Уолл-стрит, замышлявших войну и разрушение всего и вся, и эта акция казалась вполне продуманной. В сочетании с другими бесчис­ленными факторами, подтверждающими воинственность Китая, она стано­вилась формой доходчивого поп-арта.

Во многих латиноамериканских странах, где театральное искусство, на­ходясь во власти заезжих импресарио, до недавнего времени являло собой лишь бледное подражание заграничным хитам, театр только начинает на­щупывать свое место и предназначение, стремясь стать необходимым. За отправную точку он берет при этом, с одной стороны, революционную борьбу своего народа, а с другой — опирается на фольклорные традиции, сохранившиеся в рабочих песнях и в сельских балладах. В некоторых стра­нах современное бунтарство, выраженное через традиционное католичес­кое моралите, может на деле оказаться единственной возможностью уста­новления непосредственного контакта с широкой аудиторией. В то же вре­мя в Англии, в меняющемся обществе, где ничто не установлено твердо и уж меньше всего в области политики и политических идей, но где посто­янно колеблются оценки от самых лобовых до самых уклончивых, где со­седствуют врожденный здравый смысл и врожденный идеализм, врожден­ный скепсис и врожденный романтизм, где традиционная демократия и доброта уживаются со столь же традиционными садизмом и снобизмом, создается некая интеллектуальная мешанина, когда трудно ожидать, чтобы театр следовал заданной партийной линии, если она и существовала. Такие события последних лет, как убийства, расколы, спады, подъемы, локальные войны, все больше демистифицируют реальность. Когда театр вплотную подходит к отражению правды о жизни общества, он скорее констатирует стремление к переменам, нежели уверенность, что их можно каким-то обра­зом достичь. Разумеется, роль индивидуума в обществе, определение его обязанностей и потребностей, его прав в государстве и прав государства на него — все это проблемы, вновь оказавшиеся на повестке дня. Снова, как и в елизаветинскую эпоху, человек вопрошает, зачем ему дана жизнь и че­го она стоит. Ведь не случайно новый метафизический театр Гротовского возник в стране, где большую роль играют и коммунизм и католичество.

Петер Вайс, в ком соединились еврейское происхождение, чешское вос­питание, немецкий язык, шведское гражданство и марксистские убежде­ния, появился как раз в тот момент, когда брехтианство приравняли к ин­дивидуализму такого масштаба, о котором сам Брехт и не помышлял. Жан Жене обнаруживает связь между колониализмом и расизмом, с одной сто­роны, и гомосексуализмом — с другой, а проблемы французского сознания изучает сквозь призму собственной деградации. Его образы одновременно и очень личные и общенациональные, и он близок к раскрытию мифов.

Эта проблема по-разному звучит в каждом центре цивилизации. Тем не менее возникший в XIX веке навязчивый интерес к переживаниям средне­го буржуа в XX веке оказался общим уделом литературы на всех языках.

И индивидуум, и супружеская пара долгое время рассматривались как бы живущими в вакууме или в социальной среде, столь изолированной, что ее легко можно было приравнять к вакууму. Взаимоотношения между челове­ком и развивающимся обществом всегда придают и новую жизненную глу­бину, и дополнительную достоверность проблеме его частного существова­ния. В Нью-Йорке и Лондоне в пьесе за пьесой все главные действующие лица изображаются на фоне бесцветной, выхолощенной, а иногда и вообще необозначенной среды, так что героизм, самоистязание или мученичество становятся романтической агонией в пустоте.

В зависимости от того, на что делается упор — на частную жизнь инди­видуума или на анализ общественных явлений, сам принцип подхода де­лится на марксистский и немарксистский. Марксисты, и только марксисты, исследуют заданную ситуацию с диалектической и научной точек зрения, пытаясь анализировать как социальные, так и экономические факторы, ее определяющие. Разумеется, среди экономистов и социологов встречаются и немарксисты, но любой писатель, предполагающий создать исторический образ в контексте конкретной социальной среды, почти всегда находится на позициях марксизма. Потому что марксистское учение дает писателю метод, цель и средства; лишенный этих основ, писатель-немарксист обра­щается ко всему человечеству. Это легко может сделать его произведение расплывчатым и туманным. Но самый блестящий из политически неанга- жированных писателей мог бы стать другого рода экспертом, способным очень точно различить в обманчивом внутреннем мире отдельного инди­видуума отблески всеобщего опыта. Автору эпических пьес, написанных с марксистских позиций, редко удается привнести в свои произведения тонкое понимание человеческой индивидуальности: возможно, это связано с его нежеланием одинаково беспристрастно расценивать человеческую си­лу и человеческую слабость.

Очевидно, именно поэтому такой большой популярностью пользуется в Англии традиция поп-арта: аполитичная, бессистемная, она тем не менее вобрала в себя весь мозаичный мир, в котором бомбы, наркотики, Бог, ро­дители, секс и частные волнения сплавлены воедино, а все вместе окраше­но стремлением, не очень, правда, ярко выраженным, смутным, но все-таки стремлением к неким переменам.

В этом вызов всем театрам мира, еще не успевшим откликнуться на пе­редовые веяния эпохи, погрузиться в Брехта, изучить деятельность «Бер­линер Ансамбля» и поразмыслить над теми сторонами жизни общества, ко­торые пока не нашли места на их отгороженных от реального мира подмо­стках. В этом вызов и революционным театрам в странах с четко выражен­ной революционной ситуацией (как в странах Латинской Америки) смело взяться за разработку самых актуальных для них тем. Равно в этом вызов «Берлинер Ансамблю» и его последователям: пересмотреть отношение к так называемым темным сторонам человеческой природы, у нас есть только один выход — заново перечитать декларации Арто, Мейерхольда, Стани­славского, Гротовского и Брехта, исходя из тех реальных условий, в кото­рых мы находимся в настоящее время. Каковы наши задачи по отношению к людям, с которыми мы встречаемся ежедневно? Хотим ли мы освобожде­ния? Но от чего? И каким путем?

В шекспировском театре свободно уживаются и Брехт, и Беккет, но сам он на голову выше их обоих. Наша задача — в постбрехтовскую эпоху про­ложить путь вперед, то есть назад к Шекспиру, у Шекспира ни интроспек­ция, ни метафизика ничего не приглушают. Совсем наоборот. Именно че­рез непримиримых противников — Грубое и Священное, — через атональ­ную несовместимость мы получаем такое будоражащее и незабываемое впе­чатление от его пьес. Именно потому, что несоответствия столь сильны, они так глубоко западают в душу.

Наверное, не стоит рассчитывать на то, что появится новый Шекспир. Но чем яснее мы осознаем силу шекспировского театра, тем скорее проло­жим ему дорогу. Наконец-то, к примеру, мы осознали, что отсутствие де­кораций в елизаветинском театре было одним из величайших проявлений свободы. В Англии какое-то время все находились под влиянием открытия, что шекспировские пьесы написаны для непрерывного показа, что кинема­тическая структура сменяющих одна другую коротких сцен, многосюжет- ность — все это часть всеобъемлющей формы. Эта форма выявляется толь­ко динамически, то есть в неразрывной последовательности этих сцен, а в противном случае сила их воздействия на зрителя снижается, как было бы с фильмом, если бы после каждого ролика наступал интервал и музы­кальная интерлюдия. Елизаветинская сцена походила на чердак в Гамбур­ге, который я описывал. Это была нейтральная открытая платформа, просто площадка с несколькими дверьми, и она давала возможность драматургу без всяких усилий пропускать зрителя через нескончаемую цепь разнооб­разных иллюзий, вмещающих в себя, если бы он того захотел, весь мир. Уже отмечалось, что устройство елизаветинского театра — открытая сцена, большой балкон, небольшая галерея — все это было отражением представ­лений о Вселенной автора и зрителей XVI века. Боги, правители, народ — три уровня, отделенные и все-таки взаимосвязанные. Такая сцена срабаты­вала как великолепная философская машина.

Как правило, без должного внимания оставляют тот факт, что свобода елизаветинского театра связана не только с декорациями. Слишком элемен­тарно было бы считать, что если в современном спектакле осуществляется быстрый переход от сцены к сцене, значит, постановщик усвоил основной урок старого театра. Главное, на мой взгляд, что такой театр не только да­ет возможность драматургу странствовать по свету, но и позволяет свобод­но переходить из мира конкретных действий в мир внутренних ощущений. Именно в этом и кроется для нас самое важное. В шекспировские времена путешествия, связанные с открытием мира, приключения человека, отправ­ляющегося в неизвестное, вызывали волнение, какого нельзя требовать в наш век, когда у нашей планеты нет больше тайн и идея межпланетного полета представляется в достаточной степени банальной. Однако Шекспи­ра не удовлетворяло существование тайн неизведанных континентов. Си­лой воображения он создавал картины, отражающие мир фантастических открытий, и тем самым вторгался в психику, география и механизм кото­рой представляют для нас живой интерес и по сей день.

Работая в идеальных условиях с хорошим актером на пустой сцене, мы будем беспрерывно переходить от общего плана к крупному, то и дело че­редуя их, и эти планы перекрывают один другой. По сравнению с динамич­ностью кинематографа театр когда-то казался неповоротливым и громозд­ким. Однако чем больше раскрывается истинная суть его, тем яснее стано­вится, что сцена обладает подвижностью и диапазоном, оставляющими по­зади и кино, и телевидение. Сила шекспировских пьес в том, что человек в них представлен одновременно во всех аспектах: мы можем и идентифи­цировать себя с ним, и отстраняться от него. Простейшая ситуация будора­жит нас через подсознание, а в это время интеллект наблюдает, комменти­рует, философствует. В Шекспире соединились непримиримые друг к дру­гу Брехт и Беккет. Мы воспринимаем происходящее эмоционально, субъек­тивно и в то же время выносим объективные оценки с политической и об­щественной точек зрения. Поскольку глубинное проникает в нас, минуя будничное, возвышенный язык и традиционное использование ритма под­водят нас к тем сторонам жизни, которые скрыты за поверхностью. В то же время, поскольку поэт и мечтатель представляются людьми неординарны­ми, а мы не пребываем каждодневно в эпическом состоянии, для Шекспира оказалось в равной степени возможным, ломая ритм, структуру прозы, вне­дряя слэнг, а то и прибегая к словам, идущим непосредственно из зала, на­помнить, где мы находимся, и вернуть тем самым в привычный, грубый мир, где все называют своими именами. Так Шекспиру удалось то, в чем не преуспел никто ни до, ни после него, — создать пьесы, которые восприни­маются на разных уровнях сознания. Технически ему помогла в этом суть его стиля — грубая фактура и намеренное смешение взаимоисключающих начал, то, что можно было бы назвать отсутствием стиля. Вольтер, не буду­чи в состоянии понять этот стиль, определил его как «варварский».

Попробуем разобрать это на примере пьесы «Мера за меру». Пока шек- спироведы пытались установить, комедия это или нет, пьесу нельзя было играть. На самом деле, именно двойственность делает ее одной из самых откровенно шекспировских пьес, так как Грубый и Священный театры со­единены в ней почти механически. Они и противостоят один другому, и сосуществуют. В «Мере за меру» действие корнями уходит в грубый, за­земленный мир. Это омерзительный, зловонный мир средневековой Вены. Беспросветная тьма его необходима, чтобы лучше понять содержание пье­сы: мольба Изабеллы о помиловании звучит куда выразительнее на фоне этих реалий, вызывающих в памяти мир героев Достоевского, чем если бы она прозвучала в лирической комедии, действие которой происходит в не­кой несуществующей стране. Поставь эту пьесу изящно — и она потеряет смысл. Воплотить ее на сцене можно только через грубость и непристой­ность. Кроме того, поскольку в пьесе много говорится о религии, сочный бор дельный юмор необходим как средство очуждения и очеловечивания. После фанатического целомудрия Изабеллы и загадочности герцога нас окунают в плотскую приземленность Помпея и Бернардино. Чтобы вопло­тить на сцене намерения Шекспира, нам придется вдохнуть жизнь именно в эти куски пьесы, сыграв их не как гротеск, а как самую грубую комедию. Для этого необходима полная свобода, расцвеченная выдумками импрови­зации, без оглядки назад, без ложного пиетета — хотя в то же время прихо­дится соблюдать крайнюю осторожность, потому что помимо этих вульгар­ных эпизодов в пьесе есть большие отрывки, которые слишком вольным об­ращением можно перечеркнуть. Как только мы доберемся до сферы возвы­шенного, мы сразу получим сигнал, идущий от самого Шекспира: грубое написано прозой, все остальное — стихами. В так называемых прозаических сценах нам на помощь приходит собственная фантазия — чтобы придать этим эпизодам аромат полнокровной жизни, нужны дополнительные дета­ли. Работая над поэтическими отрывками, следует помнить: Шекспиру по­надобились стихи, потому что он хотел вложить в них более глубокий смысл, облекая многозначность в лаконичную форму. Нам следует быть крайне осторожными: за каждым словом, обозначенным на бумаге, кроется смысл, который трудно сразу уловить. Чтобы передать это, потребуется не столько непринужденность, сколько сосредоточенность, не столько широ­та, сколько глубина проникновения.

Совершенно ясно, что желателен иной подход, иной стиль. Необходи­мость изменения стиля ни в коей мере не должна смущать вас. Взгляните прищурившись на страницу фолио, и вы увидите хаос беспорядочно раз­бросанных знаков. Если вгонять Шекспира в прокрустово ложе какого-ли­бо театрального направления, потеряется истинный смысл его пьесы; если же следовать за разнообразием предлагаемых им приемов, можно добиться полифонического звучания. Если построить «Меру за мерой» на переходах от Грубого театра к Священному, получится пьеса о правосудии, милосер­дии, благородстве, всепрощении, добродетели, невинности, сексе и смер­ти: как в калейдоскопе, одна часть пьесы служит зеркальным отражением другой. Но только рассматривая призму в целом, можно увидеть весь спектр. Когда мне пришлось ставить эту пьесу, я попросил актрису, играв­шую роль Изабеллы, прежде чем она упадет на колени, умоляя сохранить жизнь Анджело, всякий раз делать паузу, пока она сама не почувствует, что публика больше не в силах вынести напряжения. В результате каждый ве­чер спектакль на две минуты прерывался. Этот прием стал своего рода ша­манским заклинанием — воцарялась тишина, в которой сплавлялись воеди­но все незримые компоненты спектакля, тишина, в которой некое абстракт­ное милосердие наполнялось для всех присутствовавших конкретным со­держанием.

По такому же принципу — на сплаве грубого и священного — построе­ны две части «Генриха IV»: фальстаф и прозаизм трактирных сцен, с одной стороны, и поэтический уровень всего остального. Оба эти элемента вхо­дят как составные части неделимого целого.

В «Зимней сказке» очень хитроумная конструкция пьесы целиком под­чинена тому моменту, когда оживает статуя. Этот прием часто критикуют, считая его неуклюжим, неоправданным средством разрешения конфликта. Или объясняют как нелепую дань, которую Шекспир вынужден отдать ро­мантической традиции. На самом деле, в оживающей статуе — правда пье­сы. «Зимняя сказка» легко делится на три части. Леонт обвиняет жену в не­верности. Он приговаривает ее к смерти. Новорожденную дочь он велит увезти подальше и там оставить на произвол судьбы. Во второй части ре­бенок подрастает, и ситуация повторяется, но в пасторальном ключе. Чело­век, некогда несправедливо обвиненный Леонтом, в свою очередь ведет се­бя столь же необузданно. Результат точно такой — дочери опять приходит­ся скрываться. В конце концов она попадает во дворец Леонта, и действие третьей части происходит там же, где и первой, только спустя двадцать лет. И снова Леонт оказывается в том же положении, и снова он мог бы по­вести себя неоправданно жестоко. Итак, основной сюжет развивается пона­чалу с угрожающей свирепостью, затем в откровенно пародийном ключе, ибо иносказание пасторали — такое же средство отображения, как и откры­тый прием. Третья часть по контрасту — это переход к раскаянию. Когда молодые влюбленные появляются во дворце Леонта, первая и вторая части пьесы словно смыкаются. Вопрос в том, что теперь предпримет Леонт. Ес­ли чувство правды подскажет драматургу, что Леонт должен отомстить де­тям, тогда пьеса не выберется за пределы замкнутого круга: конец ее будет трагическим и безысходным. Если же он позволит Леонту вести себя по- другому, тогда в пьесе трансформируется само понятие времени: прошлое и будущее не покажутся нам больше одним и тем же. Изменится угол зре­ния, и, сколько бы это ни казалось неправдоподобным, статуя все равно оживет. Работая над «Зимней сказкой», я пришел к выводу: чтобы понять этот эпизод, его надо играть, а не обсуждать. Во время спектакля эта сце­на, как ни странно, звучит убедительно, и мы невольно испытываем глубо­кое потрясение.

Перед нами пример того, как воздействует механизм хэппенинга, когда алогизм пробивается сквозь будничность восприятия, заставляя широко раскрыть глаза от удивления. Вся пьеса полна вопросов и намеков: момент изумления — не что иное, как толчок, приводящий в движение калейдо­скоп. То, что мы увидели в театре, останется в нас и возникнет заново в тот момент, когда проблемы, поднятые пьесой, предстанут перед нами в жиз­ни видоизмененными, несколько приглаженными и принявшими другую форму.

Если вообразить на минуту, что «Мера за меру» и «Зимняя сказка» на­писаны Сартром, легко догадаться, что в первом случае Изабелла не бро­сится на колени спасать Анджело и пьеса закончится глухим залпом расст­рела, а во втором случае не оживет статуя, так что Леонт останется один на один с невеселыми итогами своих поступков. И Шекспир и Сартр ру­ководствовались бы при этом своим чувством правды, и во внутренней логике каждого из авторов было нечто, отличающее их друг от друга. Глу­боко ошибочно ставить под сомнение события или отдельные эпизоды пьесы, исходя из неких узаконенных понятий достоверности, таких как «реальность» или «правда». Шекспировская пьеса ни в коем случае не цепь событий, в ней следует видеть многогранную конструкцию, объединяю­щую форму и содержание, где сюжетная линия — только одна из граней пьесы, и потому ее неправильно играть и анализировать в отрыве от всего остального.

В качестве эксперимента попробуем воспринимать «Лира» не как после­довательное изложение событий, а как беспорядочное нагромождение взаи­мосвязей. Сначала попытаемся избавиться от предвзятого представления, что, поскольку пьеса называется «Король Лир», это в первую очередь рас­сказ об одном человеке. Выберем из всего повествования смерть Корделии и, вместо того чтобы заниматься Лиром, обратимся к тому, кто виновен в ее гибели. Сосредоточим внимание на образе Эдмонда и еще раз пройдемся по всей пьесе, тщательно отбирая те факты, которые помогут понять, что за че­ловек этот Эдмонд. Бесспорно, он негодяй, ибо, с каких позиций ни рассма­тривай его поведение, убийство Корделии остается одним из самых нео­правданных в пьесе злодеяний. Тем не менее в начале пьесы он представ­лялся едва ли не самым привлекательным из персонажей. В первых сценах в лировской державе, закованной в поржавевшую броню власти, происхо­дит угасание жизни. Глостер — обидчивый, суетливый, глупый человек, не видящий вокруг себя ничего, кроме собственного величия. И рядом с ним по контрасту возникает образ его незаконного сына — раскованного и свободного. Даже теоретически сознавая, что его отношение к Глостеру едва ли назовешь благородным, инстинктивно мы поддаемся естественнос­ти его бунтарства. Мы не только сочувствуем влюбленным в него Гонерилье и Регане, но, как и они, склонны видеть в нем обворожительного циника, по­скольку он утверждает жизнь, тогда как склеротические старики отвергают ее. Сохранится ли в нас это чувство восхищения Эдмондом, когда он отдаст приказ убить Корделию? Если нет, то почему? Что изменилось? Изменился ли сам Эдмонд в силу целого ряда обстоятельств? Или изменился только контекст? Предполагает ли это изменение шкалы ценностей? Что такое цен­ность в шекспировском понимании? Какова цена жизни?

Мы вновь перелистываем пьесу и останавливаемся на эпизоде, занима­ющем в ней чрезвычайно важное место, но не имеющем при этом непосред­ственного отношения к основному сюжету. Этот эпизод часто приводят как пример небрежности шекспировского построения. Речь идет о поедин­ке Эдмонда с Эдгаром. При внимательном чтении в нем поражает одна де­таль: побеждает не могучий Эдмонд, а его брат. В первых сценах пьесы Эд- монду ничего не стоило обвести его вокруг пальца — теперь, спустя пять действий, в одной-единственной схватке побеждает Эдгар. Если принять это за правду жизни, а не за романтическую условность, возникает вопрос, как это могло произойти. Вправе ли мы объяснить это примитивно, как итог нравственного развития? Эдгар возмужал, Эдмонд деградировал? Или же несомненная эволюция Эдгара от naivete[[50]](#footnote-51) к зрелому осознанию происходящего и очевидная перемена в Эдмонде от раскрепощенности к скованности окажутся вопросом куда более сложным, нежели азбучная истина, что добро торжествует над злом? Не заставит ли это нас задумать­ся о том, что в пьесе все связано с проблемой расцвета и заката, то есть мо­лодости и старости, силы и слабости? Если мы встанем на эту точку зре­ния, тогда внезапно окажется, что вся пьеса — о старости, преграждающей дорогу жизни, о катаракте, которая рассасывается, о суровости, которая смягчается, хотя в то же время одержимость растет и позиции укрепляют­ся. Разумеется, пьеса еще и о зрячести и слепоте, о том, что значит видеть и что значит быть слепым, — о том, как глаза Лира не различают того, что понимает шут, и как зрячий Глостер не видел того, что узрел слепым.

Но у этой проблемы есть много поворотов, многие темы в ней перекре­щиваются. Давайте остановимся на взаимоотношениях молодости и старо­сти и обратимся к заключительным словам пьесы. Первое, что приходит в голову: «Какие избитые истины. До чего банальный конец», ибо Эдгар под занавес произносит:

Нам, младшим, не придется, может быть,

Ни столько видеть, ни так долго жить[[51]](#footnote-52).

Но чем внимательнее вчитываешься в эти строчки, тем большее волне­ние испытываешь. Их кажущаяся прямолинейность уступает место стран­ной двойственности, скрытой за внешне наивным звучанием. Последняя строка, если воспринимать ее впрямую, сущая нелепица. Означает ли она, что юные никогда не повзрослеют или что в мире не будет больше стари­ков? И то и другое представляется весьма слабой концовкой продуманно созданного шедевра. С другой стороны, если мы проследим поведение са­мого Эдгара, то увидим, что, хотя ему пришлось испытать в бурю то же, что и Лиру, это не вызвало в нем столь сильного потрясения, не пронзило его так, как Лира. Зато Эдгар набрался мужества, чтобы совершить два убийства: сначала Освальда, затем брата. Как это отразилось на нем — на­сколько глубоко прочувствовал он потерю чистоты и невинности? Остался ли таким же наивным? Значат ли его слова в финале пьесы, что и молодос­ти и старости в равной степени присуща своя ограниченность? Иначе го­воря, чтобы набраться лировской мудрости, надо пройти через горнило его страданий и ipso facto[[52]](#footnote-53) проститься с юностью. Лир живет дольше, чем Гло­стер, и по времени, и по глубине пережитого, и в результате он, несомнен­но, «видит» острее, чем Глостер. Говорят ли слова Эдгара «так долго жить» о переживаниях именно такой глубины и силы? Если так, тогда «быть мо­лодым» тоже до некоторой степени означает «быть слепым», каким был юный Эдгар, но это означает и независимость, какая была присуща молодо­му Эдмонду. у старости своя слепота и своя немощь. Однако острое вйде­ние — прежде всего результат напряженно прожитой жизни, которая в ито­ге перестраивает даже стариков. Мы наблюдаем, как по ходу пьесы Лир и страдает больше, и постигает жизнь глубже. Несомненно, краткий миг его совместного с Корделией плена — это миг блаженства, покоя и прими­рения, и христианские истолкователи Шекспира склонны рассматривать это как конец самой пьесы, как притчу о возвращении из ада через чисти­лище в рай. Однако вопреки этой удобной концепции пьеса продолжается беспощадно и непримиримо.

**Нам, младшим, не придется, может быть,**

**Ни столько видеть, ни так долго жить.**

Сила этих будоражащих слов Эдгара, слов, которые воспринимаешь как полувопрос, в том, что в них нет никаких моральных обертонов. Ни в коей мере Эдгар не хочет сказать, что молодость лучше или хуже старости, а ви­деть предпочтительнее, чем не видеть. Таким образом, мы вынуждены при­знать, что перед нами пьеса, начисто лишенная морализирования, пьеса, ко­торую мы перестаем воспринимать как повествование, а видим в ней прост­ранную поэтическую конструкцию, посвященную изучению величия и бес­плодности небытия, положительных и отрицательных характеристик нуля. Что имеет в виду Шекспир? Чему он стремится нас научить? Хочет ли он сказать, что в жизни обязательно надо пройти через страдание, ибо оно при­бавляет нам знаний и обогащает внутренний мир? Или он хочет объяснить, что время титанических страданий позади, а наш удел — вечная молодость? Мудрый Шекспир предпочитает молчать. Вместо ответа он предлагает свою пьесу, ибо все происходящее в ней — одновременно и вопрос и ответ. С этой точки зрения пьеса затрагивает самые животрепещущие проблемы нашего времени: взаимоотношения старого и нового в жизни и в искусстве, наши представления о прогрессе, наши жизненные позиции. Если эти про­блемы волнуют актеров, именно это они и сыграют. Если эти проблемы вол­нуют нас самих, именно это мы и увидим.

Из всех шекспировских пьес нет пьесы более неожиданной и зашифро­ванной, чем «Буря». Снова мы приходим к выводу, что единственная воз­можность раскрыть ее смысл — это рассматривать ее как неделимое целое. Собственно сюжет ее неинтересен, ставить ее ради костюмов, сценических эффектов и музыки едва ли стоит. Как смесь грубого фарса и изящного сло­га она в лучшем случае доставит удовольствие некоторым любителям ут­ренников. Ее задача обычно сводилась к тому, чтобы на всю жизнь отпуги­вать от театра целые поколения школьников. Однако стоит только понять, что ничего в пьесе нельзя толковать впрямую, что действие ее происходит на острове и не на острове, в течение одного дня и в течение не только од­ного дня, что буря спровоцировала события, которые никакого отношения к буре уже не имеют, что в этой прелестной пасторали для детей находят место и совращение, и убийство, и тайный сговор, и насилие, иначе говоря, когда начинаешь откапывать темы, которые сам Шекспир тщательно зама­скировал, понимаешь, что это его итоговое произведение и речь в нем идет о существовании человека в мире. Нечто похожее характерно и для первой пьесы Шекспира, «Тит Андроник», которая раскрывает свои тайны лишь тому, кто перестает рассматривать ее как цепь неоправданных мелодрама­тических ходов и пытается выявить ее целостность. Все происходящее в пьесе подчинено темному подводному течению, из которого на поверх­ность вздымаются ужасы, ритмически и логически связанные между собой. Тому, кто будет рассматривать пьесу под таким углом, за всем этим откро­ется величие и красота варварского ритуала Но в «Тите Андронике» вы­явить это сравнительно несложно — сегодня мы без труда находим пути к неистовому подсознанию. В «Буре» все обстоит иначе. От первой пьесы до последней Шекспир прошел многотрудный путь; быть может, сегодня нельзя создать условия, при которых бы пьеса полностью раскрылась. Од­нако пока не найден способ воплощения ее на сцене, можно хотя бы соблю­дать осторожность, чтобы не подменить саму пьесу бесплодными попытка­ми искажения текста. Даже если «Бурю» сегодня невозможно сыграть, она остается примером того, как метафизическая пьеса органично соединяет в себе элементы священного, комического и грубого.

И вот теперь, во второй половине XX века, в Англии, где я пишу эту книгу, мы сталкиваемся с приводящим в негодование, но неоспоримым фактом: образцом для подражания нам по-прежнему служит Шекспир. Ис­ходя из этого, наша работа по воплощению Шекспира на сцене сводится к тому, чтобы придать его пьесам «современное» звучание. Ибо только ког­да публику непосредственно задевает содержание пьесы, удается преодо­леть время и условности. И точно так же, когда речь идет о современном театре, какую бы форму он ни принял, будь то пьеса с несколькими дейст­вующими лицами, хэппенинг или пьеса с длинным перечнем персонажей и меняющимся местом действия, проблема остается неизменной: как найти в сегодняшнем театре нечто равное по мощи елизаветинскому, имея в виду его масштаб и выразительность. Каким бы сегодня мог стать этот велико­лепный театр? Гротовский — как монах, для которого в песчинке заключе­на Вселенная. Свой театр он называет «Бедным Театром». Елизаветинский театр, вобравший в себя все, что может иметь отношение к жизни, включая грязь и отчаяние нищеты, — это грубый театр великолепия и роскоши. Оба эти театра не так далеки один от другого, как может показаться.

Мне пришлось много говорить о мире внутреннем и мире внешнем, но, как всегда, когда речь заходит о противоположных вещах, их противопо­ложность оказывается относительной. Я часто пользовался такими поняти­ями, как красота, магия, любовь, с одной стороны, уничтожал их — с дру­гой, пытаясь к ним приблизиться. А парадокс этот чрезвычайно прост. Все, что они на самом деле означают, — это как раз то, чего нам недостает. Если мы не понимаем, что такое катарсис, то лишь потому, что теперь его отож­дествляют с эмоциональной сауной. Если мы не в состоянии понять траге­дию, то это оттого, что ее теперь подменяют изображением на сцене коро­ля. Мы хотим магии, но путаем ее с фокусничеством, так же как мы безна­дежно смешали любовь с сексом, красивое с эстетическим. Мы должны от­крывать новые возможности, ибо только тогда раздвинутся горизонты ре­ализма. И только в этом случае театр станет необходим, ибо мы нуждаемся в красоте, которая смогла нас убедить, мы отчаянно стремимся оказаться во власти магического и до такой степени в него поверить, чтобы изменилось само наше представление о реальности.

Однако это вовсе не означает, что срывание масок уже позади. Напро­тив, во всем мире идет один и тот же процесс: чтобы спасти театр, его на­до заново расчистить. Процесс этот только начался и едва ли когда-нибудь завершится. Театру требуется своя постоянная революция. С другой сто­роны, бессмысленное разрушение — преступно, оно вызывает мощное про­тиводействие и влечет за собой еще большую путаницу. Если даже мы раз­рушим псевдосвященный театр, мы не должны при этом впадать в заблуж­дение, полагая, что необходимость в духовности устарела и космонавты раз и навсегда доказали, что ангелы на небе не обитают. Точно так же, если мы часто испытываем раздражение от лицемерного театра революционеров и пропагандистов, это не должно означать, что разговор о людях, о власти, о деньгах, о структуре общества — пройденный этап.

Но если язык театра во многом предопределен временем, тогда следу­ет признать, что сегодня грубость ближе к жизни, а святость дальше от нее, чем в любую из эпох. Когда-то театр начинался как магия: таким он был на священных празднествах, таким он был, когда впервые зажглись ог­ни рампы. Сегодня все переменилось. Публике не очень нужен театр, и она с недоверием относится к тем, кто в нем творит. Так что нам труд­но рассчитывать на благоговейную сосредоточенность зрительного зала. Наша задача — завладеть его вниманием и вызвать к себе доверие.

Для этого мы должны убедить зрителей, что не собираемся их одурачи­вать, ничего от них не скроем. Мы обязаны показать, что в руках у нас ни­чего нет, а в рукавах ничего не спрятано. Только тогда можно начинать.

ТЕАТР КАК ТАКОВОЙ

Нет сомнения, что театр занимает в жизни особое, ему одному принад­лежащее место. Он как увеличительное стекло и одновременно как умень­шительная линза. Это маленький мир. Но он легко может превратиться из маленького в ничтожный. Он настолько не похож на окружающую жизнь, что его легко вообще с ней разлучить. С другой стороны, хотя все меняет­ся и нам все реже приходится жить в маленьких городах и все чаще в не­скончаемых мегаполисах, театр остается прежним: список действующих лиц в пьесах не меняется. Театр сужает жизнь, он сужает ее во многих от­ношениях. Трудно поставить перед собой в жизни одну цель; в театре, од­нако, цель ясна и едина. С первой репетиции она всегда в поле зрения, и притом не слишком отдалена. В достижении ее участвуют все. Мы ви­дим, как вступают в действие некоторые социальные факторы: напряжение премьеры создает такую сработанность, такую увлеченность и энергию и такое внимание к нуждам друг друга, что правительства начинают опа­саться — представится ли впредь возможность развязать новые войны.

В нашем обществе, в целом, роль искусства до конца не определена. Лю­ди, в большинстве своем, могут прекрасно существовать без всякого искус­ства, а если и сожалеют об его отсутствии, это не отражается на их деятель­ности. В театре все обстоит иначе. В любом случае каждый практический вопрос — это одновременно вопрос художественный. Даже самый незадач­ливый, несовершенный исполнитель оказывается втянутым наряду с опыт­ными мастерами в решение проблемы пространства и времени, интонации и ритма, цвета и формы. На репетиции высота стула, фактура костюма, яр­кость освещения, степень эмоций всегда имеют значение. Эстетика стано­вится практикой. Неверно было бы утверждать, что так происходит отто­го, что театр — это искусство. Сцена — отражение жизни, но эту жизнь нельзя заново пережить без установленной системы правил, основанных на соблюдении определенных оценочных суждений. Стул передвигают с мес­та на место, потому что «так будет лучше». Две колонны не звучат, но при­бавьте третью, и получится то, что надо, — слова «лучше», «хуже», «не так хорошо», «плохо» употребляются ежедневно, но сами по себе слова, руково­дящие решениями, не содержат никакого нравственного смысла.

Каждый, кто интересуется явлениями естественной жизни, будет воз­награжден изучением театра. Его открытия в этой области окажутся гораз­до более применимы к жизни общества в целом, чем изучение пчел и мура­вьев. В увеличительное стекло он увидит группу людей, живущих все вре­мя согласно точным, одинаковым для всех, но безымянным стандартам. Он увидит, что в любом обществе у театра либо нет никакой особой функции, либо она единственная в своем роде. Единственность этой функции в том, что театр предлагает нечто такое, чего нельзя найти на улице, дома, в пив­ной, в обществе друзей или в кабинете психиатра, в церкви или в кино. Су­ществует только одно любопытное различие между кино и театром. Кино выносит на экран образы прошлого. Поскольку это то, чем занят разум на протяжении всей жизни, кино представляется интимно реальным. На са­мом деле ничего подобного. Кино доставляет радость продлением на экра­не воображаемых каждодневных впечатлений. Театр же всегда утверждает себя в настоящем. Это как раз то, что делает его более реальным, чем обыч­ный поток сознания. Это то, что делает его таким будоражащим. Именно отношение цензуры к театру — красноречивое свидетельство его скрытой силы. При большинстве режимов, даже когда печатное слово свободно, изобразительное искусство свободно, в последнюю очередь свободной ста­новится сцена. Инстинктивно правительства знают, что живое событие мо­жет вызвать опасную вспышку, даже если, как мы видим, это случается до­статочно редко. Но этот древний страх — признание древних возможнос­тей. Театр — арена, где может произойти живое столкновение. Средоточие большой группы людей вызывает общее напряжение, благодаря чему силы, которые в любое время управляют повседневной жизнью каждого человека, оказавшись в этот момент изолированными, могут заявить о себе более внушительно.

Теперь мне придется быть нескромным. В трех предыдущих главах я рассматривал различные формы театра в целом, как они складываются во всем мире и, естественно, в моей собственной практике. Если эта послед­няя глава, неизбежно оказывающаяся своего рода заключением, выльется в рассказ о форме театра, который я рекомендую, то это оттого, что я могу говорить лишь о театре, мне известном. Невольно придется сузить поле зрения и говорить о театре, как понимаю его я, автобиографически. Я по­пытаюсь приводить примеры и делать умозаключения, исходя из собствен­ной практики, а это то, из чего складывается мой опыт и рождается моя точка зрения. Читатель в свою очередь должен помнить, что это неотдели­мо от моих паспортных данных: национальности, места и года рождения, физических особенностей, цвета глаз, почерка. К тому же все это неотдели­мо от сегодняшнего дня. Это портрет автора в момент работы — ищущего в умирающем и эволюционирующем театре. По мере продолжения работы, с накоплением нового опыта мои выводы будут казаться все менее убеди­тельными. Нельзя точно определить назначение этой книги, но, надеюсь, она принесет пользу кому-нибудь, кто попытается разрешить собственные проблемы в других условиях и в иное время. Если же кто-то собирается ис­пользовать ее в качестве пособия, должен заранее предупредить — в ней нет универсальных формул, она не предлагает метода. Я могу описать уп­ражнение или прием, но каждый, кто попытается воспроизвести его по мо­им описаниям, будет разочарован. Я бы взялся за несколько часов обучить кого угодно всему, что я знаю о театральных приемах. Остальное — прак­тика, а это нельзя освоить в одиночестве. Мы можем только попытаться кое-что проследить, анализируя процесс подготовки пьесы к спектаклю.

В спектакле на первом плане взаимоотношения: актер — тема — зрите­ли. На репетиции: актер — тема — режиссер. На самой ранней стадии: ре­жиссер — тема — художник. Декорации и костюмы иногда рождаются на репетиции одновременно со всем спектаклем, но часто практические сооб­ражения заставляют художника уже к первой репетиции представлять за­конченную работу. Нередко я оформляю спектакль сам. В этом есть свои преимущества, но совершенно особого рода. Когда режиссер выступает и как художник, его общетеоретическое осмысление пьесы и ее воплощение в форме и цвете возникают в одном ритме. Иногда сцена не удается режис­серу в течение нескольких недель, при этом какая-то часть декораций оста­ется незавершенной — тогда в процессе работы над декорациями режиссер может внезапно найти момент, ускользавший от него; по мере выстраива­ния структуры сложной сцены он внезапно уловит ее смысл в образах сце­нического действия или смене красок. В работе режиссера с художником наибольшее значение приобретает согласованность ритмов.

Я с удовольствием сотрудничал со многими замечательными художни­ками, но временами попадал в странную западню — например, когда ху­дожник находил бесспорное для себя решение и я оказывался вынужден­ным принимать или отвергать те или иные формы, прежде чем сам мог по­чувствовать, какие из них органичны для данного содержания. Если я со­глашался с заведомо неточным решением художника, поскольку не мог найти логического оправдания для отказа, я попадал в ловушку, в услови­ях которой никогда не могла осуществиться постановка. В результате я ста­вил очень плохой спектакль. Я часто замечал, что декорации — геометрия спектакля, так что не соответствующие замыслу декорации делают неосу­ществимыми некоторые сцены и подчас парализуют возможности актера. Самый лучший художник тот, кто работает шаг за шагом вместе с режиссе­рами, возвращается назад, что-то меняет, от чего-то отказывается по мере того, как трактовка обретает законченную форму. Режиссер, который сам делает эскизы, никогда, естественно, не считает, что завершение работы над ними есть окончание работы в целом. Он знает, что это только начало долгого цикла развития замысла, поскольку у него самого впереди еще весь процесс создания спектакля. Многие художники склонны, однако, пола­гать, что со сдачей эскизов декораций и костюмов основная часть их собст­венной творческой работы завершена. Это особенно относится к хорошим художникам, когда они сотрудничают с театром. Для них законченный ри­сунок завершен. Поклонники изобразительного искусства никогда не мо­гут понять, почему сценическое оформление не поручают во всех случаях великим художникам и скульпторам. Необходим же, по сути дела, незакон­ченный рисунок, рисунок, в котором есть ясность без жесткости: такой, ко­торый можно было бы назвать «открытым» в противовес «закрытому». В этом суть театрального мышления: для подлинного художника театра его рисунки всегда будут в движении, во взаимодействии со всем тем, что ак­тер привносит в данную сцену по мере ее разработки. Другими словами, в отличие от художника-станковиста, работающего в двух измерениях, или скульптора, работающего в трех, театральный художник мыслит чет­вертым измерением, движением времени, создавая не сценическую карти­ну, а своего рода сценический кинокадр. Создатель фильма работает над формой после того, как материал отснят, театральный художник выступает зачастую в роли автора фильма, напоминающего «Алису в Зазеркалье», при­давая форму материалу до того, как он возник. Чем позже он примет реше­ние, тем лучше.

Очень легко — и это явление довольно частое — испортить игру актера неточным костюмом. Актер, чьими соображениями по поводу эскиза кос­тюма интересуются еще до начала репетиций, находится в том же положе­нии, что и режиссер, которого спрашивают о его решении прежде, чем он его принял. Пластически актер еще не успел ощутить роль, так что его мне­ние беспредметно. Если эскизы ловко выполнены и костюм сам по себе кра­сив, актер нередко соглашается с художником, обнаружив несколько не­дель спустя, что костюм абсолютно не соответствует всему тому, что он пытается выразить. Основная проблема художника — что должен носить актер? Костюм не рождается в голове художника: он возникает из обстоя­тельств. Возьмем, к примеру, европейского актера, играющего японца. Да­же при условии соблюдения всех деталей его костюму всегда будет недо­ставать притягательности костюма самурая в японском фильме. В подлин­ных декорациях детали верны и взаимосвязаны; в копировании, основан­ном на изучении документов, почти всегда неизбежен ряд компромиссов; материал только более или менее похож на настоящий, покрой упрощен­ный и приблизительный, сам актер не в состоянии вжиться в костюм с ин­стинктивной безошибочностью людей, для которых он органичен.

Если мы не можем пристойно изобразить японца или африканца, ими­тируя их, то это же относится к тому, что мы называем «эпохой». Актер, чья работа выглядит достоверной в репетиционном костюме, теряет целост­ность образа, надевая тогу, срисованную с вазы в Британском музее. В то же время носить повседневные костюмы — не выход из положения; как пра­вило, они непригодны для спектакля. Например, в театре Но сохранились ритуальные изумительной красоты костюмы. Сохранилось и церковное об­лачение. Во времена барокко существовало понятие «пышный наряд» — он мог стать основой костюмов для оперы или драмы. Бал эпохи романтизма был ценным источником для таких выдающихся художников, как Оливер Мессел или Кристиан Берар. В СССР белый галстук и фрак, исчезнувшие после революции из повседневной жизни, стали элегантной и незаменимой одеждой музыкантов, сразу подчеркнув разницу между репетицией и представлением.

Мы же всякий раз, начиная работу над новой постановкой, вынуждены заново поднимать этот вопрос. Что должен надеть актер? Отражает ли его поведение дух эпохи? Что это за эпоха? Каковы ее особенности? Достовер­ны ли сведения, которые мы черпаем из документов? Может быть, полет воображения и некоторая доля вдохновения точнее передадут дух дейст­вительности? Каковы драматические задачи? Кто нуждается в костюмах? Что требуется актеру пластически? Что нужно глазу зрителя? Следует ли идти на поводу у вкуса зрителей или действовать вопреки ему? Что в со­стоянии усилить цвет и фактура? Что они могут приглушить?

Распределение ролей рождает новый ряд проблем. Если для репетиций отведено мало времени, неизбежно типажное распределение ролей, но все, естественно, огорчены. Любой актер хотел бы играть все. В действительно­сти это не реально. Каждый из них ограничен своими возможностями. Яс­но только, что в большинстве случаев попытки заранее предугадать, чего актер не может делать, бесплодны. В актерах интересна их способность внезапно проявляться на репетициях, — разочарование вызывает актер, ко­торый подчиняется сложившимся о нем представлениям. Пытаться распре­делять роли «сознательно» — тщетное занятие. Лучше было бы располагать временем и условиями, позволяющими рисковать. При этом есть опасность ошибиться, но взамен получить совершенно неожиданные открытия и ре­шения.

Никакой актер не остается неподвижным в своей творческой биогра­фии. Легче всего вообразить, что он застыл на определенном уровне, тогда как на самом деле внутри его зреют невидимые, но значительные измене­ния. Актер, показавшийся прекрасным на прослушивании, может быть очень талантлив, но это маловероятно — чаще всего он просто профессио­нал и мастерство его довольно поверхностно. Актер, который очень плох на прослушивании, скорее всего, никудышный, но и это вовсе не обязательно и он вполне может оказаться лучшим. Никакие научные правила здесь не­применимы: если производственные условия заставляют вас приглашать незнакомых актеров, приходится основываться на догадках.

В начале репетиций актеры совсем не те спокойные, раскрепощенные существа, какими они хотели бы казаться. Они приходят, отягощенные и скованные собственными волнениями и переживаниями, и эти пережива­ния столь разнообразны, что мы сталкиваемся подчас с самыми неожидан­ными явлениями. Например, молодой актер, оказавшийся в окружении не­опытных коллег, внезапно обнаруживает талант и мастерство, посрамляю­щие профессионалов. И возьмите того же актера, уже доказавшего свои способности, и окружите его старшими товарищами, которых он очень ува­жает, и он не только может стать неуклюжим и застывшим, но и талант его ни в чем не проявится. Поставьте его рядом с актерами, которых он прези­рает, и он снова станет самим собой. Потому что талант не статичен, он приливает и отливает в зависимости от многих и разных обстоятельств. Не все актеры одного возраста находятся на одинаковой стадии професси­онализма. У кого-то смесь энтузиазма и опыта поддерживается увереннос­тью, основанной на маленьких успехах в прошлом, и не подтачивается страхом полного провала. Они начинают репетиции совсем иначе, чем, на­пример, такой же молодой актер, который уже имеет имя и даже начал за­думываться, далеко ли он пойдет, достиг ли он чего-то, каково его буду­щее? у актера, уверенного, что в один прекрасный день он сыграет Гамле­та, неисчерпаемая энергия, а тот, кто сомневается, что ему когда-нибудь суждено сыграть ведущую роль, парализует свои силы болезненным само­анализом с вытекающей отсюда потребностью в самоутверждении.

Когда труппа собирается на первую репетицию (будь то сборная или постоянная труппа), в воздухе всегда возникает беспокойство и повисают невысказанные личные вопросы. Все они усугубляются присутствием ре­жиссера: если бы он сам пребывал в ниспосланном ему свыше состоянии аб­солютного покоя, он бы помог, но большую часть времени он тоже находит­ся в напряжении и занят проблемами спектакля, а необходимость публич­ного выполнения взятых на себя обязательств только подбавляет масла в огонь его тщеславия. Режиссер никогда не может себе позволить ставить впервые. Я как-то слышал, что начинающий гипнотизер ни за что не при­знается пациенту, что он гипнотизирует первый раз в жизни — он уже «с успехом проделывал это неоднократно». Я начал со второй постановки потому, что, когда в семнадцать лет я оказался лицом к лицу с группой иро­нически и критически настроенных любителей, мне пришлось сочинить версию о несуществовавшем на самом деле триумфе, дабы вселить в себя уверенность, в которой обе стороны нуждались в равной мере.

На первой репетиции режиссер всегда напоминает слепого, ведущего слепых. В первый день он может выступить с формально построенной ре­чью, объясняя основные задачи предстоящей работы. Или он может пока­зать макет и эскизы костюмов, или же книги и фотографии, или просто по­шутить, или заставить актеров прочесть пьесу. Иногда можно вместе вы­пить, или во что-нибудь сыграть, или прогуляться вокруг театра — все это должно сработать в одном направлении. Поскольку никто не в состоянии по-настоящему усвоить сказанное, задача всего, что делается в первый день, сводится к тому, чтобы приблизиться ко второму дню. Второй день уже совсем иной, после прошедших суток каждый отдельный фактор и вза­имосвязь между ними неуловимо изменились. Все, что происходит на репе­тиции, воздействует на этот механизм. Совместная игра во что-нибудь — процесс, дающий определенные результаты, такие как доверие, дружелю­бие, простота отношений. Даже на прослушивании можно во что-то сыг­рать, чтобы установить более непринужденную атмосферу. Игра никогда не бывает самоцелью — в короткое время, предоставляемое для репетиций, свобода общения недостаточна. Мучительные совместные усилия в сценах импровизации сумасшествия в спектакле «Марат/Сад» принесли несомнен­ные плоды: актеры, разделившие трудности, раскрываются друг перед другом и перед самой пьесой уже совсем по-иному.

Режиссер знает: репетиции — это эволюционный процесс. Он догады­вается, что всему свое время, и его искусство — это искусство распозна­ния решающего момента. Он знает, что не должен внушать какие-то мыс­ли преждевременно. Иначе ему предстоит увидеть выражение лица, каза­лось бы, спокойного, но внутренне напряженного актера, который не в со­стоянии вникнуть в то, что ему говорят. Тогда режиссер поймет, что ему остается только ждать, не подталкивая исполнителя слишком сильно. На третью неделю все переменится, и слово или кивок головой создадут мгновенную связь. И режиссер обнаружит, что он тоже не стоит на месте. Как бы много он ни работал дома, режиссер не в состоянии понять пьесу наедине с самим собой. Какие бы мысли он ни принес в первый день, они будут постепенно развиваться и обогащаться благодаря процессу, в кото­ром он участвует вместе с актерами, так что на третью неделю станет яс­но, что и сам он все воспринимает по-другому. Актерское восприятие ста­новится прожектором для его собственного, и он либо продвинется даль­ше, либо отчетливо осознает, что пока еще ему не удалось открыть ниче­го ценного.

В самом деле, режиссер, который является на первую репетицию с гото­вым сценарием и заранее записанными движениями, — мертвый человек в театре.

Когда сэр Барри Джексон пригласил меня в 1945 году поставить в Стратфорде «Бесплодные усилия любви», это была моя первая серьезная постановка. Но к тому времени я уже достаточно поработал в маленьких театрах и знал, что актеры, а главное администраторы, больше всего прези­рают людей, которые, как они выражаются, «не знают, чего хотят». Так что накануне первой репетиции я уселся в состоянии шока перед макетом де­кораций, сознавая, что дальнейшее промедление смерти подобно. Я пере­бирал в руках куски картона — сорок кусков, символизирующих сорок ак­теров, которым на следующее утро мне предстояло давать четкие и ясные указания. Снова и снова я придумывал первый выход Короля и придвор­ных, понимая, что именно от него будет зависеть «пан или пропал»; я нуме­ровал фигуры, рисовал схемы, переставлял взад и вперед куски картона, со­ставляя из них большие группы, затем маленькие, сбоку, сзади, на лестни­це, на лужайке, затем сметал все рукавом, проклинал все на свете и начинал сначала. По мере того как я это проделывал, я записывал каждое движение и, когда никто не видел, перечеркивал и записывал снова. На следующее утро я появился на репетиции с толстым блокнотом под мышкой. Передо мной поставили стол, с уважением отнесясь к принесенному мною пухлому фолианту.

Я разделил исполнителей на группы, пронумеровал и расставил их на исходные позиции и затем, громко и уверенно давая указания, начал пер­вую сцену. Когда актеры задвигались, я увидел, что все это никуда не го­дится. Они отнюдь не были кусками картона — эти огромные живые суще­ства, кидавшиеся вперед со стремительностью, которой я никак не мог предугадать. Одни продолжали двигаться не останавливаясь, уставив­шись прямо на меня; другие, наоборот, задерживались останавливаясь, по­ворачивались ко мне спиной с нарочитым изяществом, удивившим меня. Мы проделали только первую стадию движения, букву «А» на моей схеме, но никто уже не оставался на предназначенном ему месте, так что нельзя было переходить к пункту «Б». У меня упало сердце, и, невзирая на все приготовления, я окончательно растерялся. Должен ли я начать сначала, вымуштровав этих актеров до такой степени, чтобы они подчинились мо­ему плану? Какой-то внутренний голос подсказывал, что именно так и сле­дует поступить. Но был и другой, нашептывавший, что мой вариант го­раздо менее интересен, чем этот новый, рождающийся прямо на глазах. Насыщенный личной энергией актеров, их индивидуальными особеннос­тями, окрашенный активностью одних и инертностью других, он обещает самые разнообразные ритмы и открывает много неожиданных возможнос­тей. Наступил критический момент. Оглядываясь назад, я думаю, что на карту было поставлено все мое будущее, вся творческая судьба. Я прекра­тил работу, отошел от тетради, приблизился к актерам и с тех пор ни разу больше не взглянул в заготовленный план. Раз и навсегда я понял, насколь­ко глупо и самонадеянно полагать, что неодушевленная модель может за­менить человека.

Естественно, любая работа предполагает размышления. Размышлять — значит сравнивать, ошибаться, возвращаться назад, сомневаться. Так по­ступает художник. Писатель — тоже, но наедине с самим собой. Театраль­ному режиссеру приходится обнаруживать свои сомнения перед актерами, но в награду он получает материал, который развивается у него на глазах; скульптор утверждает, что выбор материала всегда вносит свои поправки в его творение, — живой актерский материал постоянно говорит, чувству­ет, изучает. Репетировать — это думать вслух.

Позвольте сослаться на один странный парадокс. Только очень плохого режиссера можно сравнить по эффективности с очень хорошим. Иногда ре­жиссер настолько плох, настолько лишен всякой идеи, до такой степени не­способен выразить свои стремления, что его бездарность становится поло­жительным фактором. Она доводит актеров до отчаяния. Постепенно твор­ческая несостоятельность приводит его к пропасти, на краю которой оказа­лись исполнители, и по мере приближения премьеры охвативший их ужас заставляет принимать незамедлительные решения. Случалось, что в по­следний момент труппа собиралась с силами и так играла премьеру, что ре­жиссера потом превозносили до небес. Если такого режиссера увольняют, человеку, занявшему его место, часто предстоит несложная работа. Как-то мне пришлось целиком переделать чужую постановку за один вечер — и в результате я завоевал незаслуженный успех. Отчаяние настолько под­готовило почву, что с моей стороны потребовался лишь легкий толчок.

Однако когда режиссер достаточно компетентен, достаточно неумолим и мыслит настолько уверенно, что вызывает частичное доверие актера, тог­да результат легче всего дает осечку. Даже если актер и не соглашается с тем, что ему говорят, он все равно перекладывает часть бремени на режис­сера, внутренне чувствуя, что, «возможно», тот и прав, или, по крайней ме­ре, сознавая, что режиссер как-никак «за все в ответе» и вынужден будет «спасать положение». Это окончательно снимает с актера личную ответст­венность и исключает возможность самовоспламенения труппы. Меньше всего следует доверять скромному, непритязательному режиссеру, зачас­тую приятному человеку.

Все мною сказанное легко превратно истолковать. Поэтому режиссеры, не желающие прослыть деспотами, вынуждены подчас ничего не делать, культивируя невмешательство и полагая, что это единственная форма ува­жения актера. Такая установка ошибочна — без руководителя труппа не может достичь результатов за время, отведенное для репетиций. Режиссер не свободен от ответственности — он отвечает за все, но он не свободен и от участия в самом процессе, он — часть этого процесса. Время от време­ни является на свет актер, утверждающий, что режиссеры не нужны — ак­теры все могут делать сами. Возможно, это справедливо. Но какие актеры? Чтобы актеры могли создавать что-то сами, они должны находиться на та­ком высоком уровне, когда едва ли понадобятся репетиции. Как только они прочтут пьесу, они в мгновение ока смогут воспроизвести невидимую суть ее. Это нереально; для того и требуется режиссер, чтобы помочь труппе до­стичь такого идеального состояния. Режиссер здесь для того, чтобы напа­дать и отступать, провоцировать и одергивать, пока что-то не начнет полу­чаться. Противник режиссуры отвергает режиссера с первой же репетиции. Режиссер всегда исчезает, но несколько позже, во время первого представ­ления. Рано или поздно должен появиться актер, и тогда всем начинает уп­равлять ансамбль. Режиссеру следует почувствовать, чего хочет актер и че­го он избегает, какие препятствия чинит собственным намерениям. Ни один режиссер не дает актеру точной модели игры. В лучшем случае режиссер позволяет актеру раскрыть возможности, которые ему самому могли быть неизвестны.

Игра начинается с легкого внутреннего толчка, настолько незначитель­ного, что он остается почти невидимым. Это заметно, когда сравниваешь игру на экране и на сцене: хороший театральный актер может сниматься в кино, но не всегда наоборот. Что же происходит? Я предложил актерско­му воображению следующее: «Она уходит от вас». В этот момент где-то в глубине его сознания начинается легкое движение. Подобное случается не только с актерами — такое же движение происходит у каждого, только у не­актеров оно слишком незначительно, чтобы как-то проявиться; актер же бо­лее чуткий инструмент, у него возникает импульс — в кинематографе он тут же фиксируется объективом, так что для фильма первый импульс впол­не достаточен. В театре в начале репетиций импульс не идет дальше легко­го трепета. Даже если актер и захочет его усилить максимальным психоло­гическим напряжением, произойдет короткое замыкание и заземление. Что­бы этот порыв охватил весь организм, необходима общая раскрепощенность — либо от Бога, либо выработанная. Вот для этого и существуют репетиции. В некотором смысле игра медиумистична — по терминологии Гротовского, актер «пронизан», пронизан самим собой. У очень молодых актеров препят­ствия бывают легкопреодолимы, «пронизанность» может возникнуть с уди­вительной непринужденностью. В результате они дают сложные и искус­ные воплощения, повергающие в отчаяние тех, кто годами совершенствовал свое мастерство. Однако позже у этих же актеров образуются внутренние барьеры. Дети часто играют с неподражаемой естественностью. Неактеры, взятые режиссером из жизни, великолепно смотрятся на экране. Но у зре­лых мастеров процесс должен быть двусторонним: возбуждению, возникаю­щему изнутри, способствует стимул извне. Иногда мысли и знания помога­ют актеру избавиться от предвзятых суждений, преграждающих путь к бо­лее глубокому осмыслению материала, а иногда — наоборот. Чтобы понять трудную роль, актеру необходимо до конца исчерпать свои возможности, но великие актеры иногда идут еще дальше. Произнося слова, они одновре­менно чутко прислушиваются к отзвукам, возникающим в них самих.

Джон Гилгуд — волшебник. Его актерское искусство далеко выходит за пределы обычного, стандартного, банального. Его манера говорить, голосо­вые связки, чувство ритма составляют инструмент, который он сознатель­но развивал в процессе творчества на протяжении всей жизни. Внутренний врожденный аристократизм, личные и общественные убеждения определи­ли многие из его качеств, помогли осознать разницу между подлинными ценностями и подделками и, наконец, убедили, что возможности просеива­ния, прополки, отбора и очистки бесконечны. Искусство Гилгуда всегда было больше голосовым, чем пластическим: еще в начале карьеры он решил, что разум его более гибок, чем тело. Этим он ограничил себя в своем актер­ском материале, но зато с имеющимся от природы проделал чудеса. Не са­ма речь, не мелодия, но постоянное взаимодействие между словообразую­щим механизмом и сознанием делает его искусство таким неповторимым, таким волнующим и особенно таким глубоким. У Гилгуда мы ощущаем од­новременно и смысл того, что он выражает, и искусство исполнителя. Столь высокая степень мастерства усиливает наше восхищение. Работу с ним я всегда вспоминаю с огромным удовольствием.

Пол Скофилд говорит со своей аудиторией по-другому. Если у Гилгу­да инструмент находится посредине между музыкой и слушателем и тре­бует, таким образом, исполнителя квалифицированного и подготовленно­го, у Скофилда инструмент и исполнитель едины — инструмент из плоти и крови, открывающий себя для неизвестного. Скофилду, с которым я по­знакомился, когда он был еще совсем молодым актером, была присуща странная особенность: ему не давались стихи, но зато он создавал незабы­ваемые стихи из прозы. Это выглядело так, словно акт произнесения слова вызывал в нем вибрации, которые отдавались значениями, гораздо более усложненными, чем те, что могло создать его рациональное мышление. Он произносил слово «ночь», а затем вынужден был сделать паузу, прислуши­ваясь всем существом к этим поразительным импульсам, возникающим где-то в таинственной камере внутри него. Так он познавал чудо открытия в момент его свершения. Эти паузы, эти глубинные озарения сообщали его исполнению сугубо индивидуальную манеру и доносили до слушателя прежде скрытый смысл. Репетируя роль, он снова и снова пропускает через слова все свое существо, состоящее как бы из миллионов сверхчувствитель­ных датчиков. Во время спектакля срабатывает тот же механизм, благодаря которому все, что он уже зафиксировал, возникает каждый вечер и одина­ково и совершенно по-иному.

Я привел два известных имени в качестве примера, но само явление по­стоянно возникает на репетиции, заново выдвигая проблему непосредст­венности и опыта, стихийности и рационализма. Есть вещи, которые могут делать молодые и неизвестные актеры и которые не удаются опытным ма­стерам.

История театра знает времена, когда актеры использовали общеприня­тые средства выражения. Существовали застывшие исполнительские при­емы, от которых в наши дни отказались. С другой стороны (хотя это и ме­нее заметно), предлагаемая системой свобода в выборе выразительных средств в равной мере ограничена, поскольку, основываясь на своих по­вседневных наблюдениях и непосредственности собственного восприятия, актер не черпает из глубин творчества. Он обращается к себе за азбукой, тоже окаменелой, поскольку язык знаков, хорошо ему знакомый, на деле яв­ляется не изобретенным, а ему присущим. Его наблюдения за поведением — это зачастую наблюдения за проекциями самого себя. То, что он считает стихийным, отфильтровано и отконтролировано много раз. Если бы собака Павлова импровизировала, у нее по звонку все равно бы выделялась слюна, но она бы при этом была уверена, что это происходит по ее собственной инициативе. «Я пускаю слюни», — говорила бы она, гордясь собой.

Те, кто работает над импровизацией, воочию убеждаются, как быстро актеры достигают пределов так называемой свободы. Наши публичные уп­ражнения с Театром жестокости довели исполнителей до такого состояния, когда они по преимуществу варьировали собственные штампы, как герой Марселя Марсо, который, вырвавшись из одной тюрьмы, вдруг осознавал, что находится в другой. Мы проделали опыт с актером, открывающим дверь и обнаруживающим за ней нечто неожиданное. Он должен был отре­агировать на это неожиданное либо жестом, либо звуком, либо всем телом. От него требовалась первая реакция: возглас или движение — что ему за­благорассудится. Поначалу все показанное было запасом актерских имита­ций. Открыть от удивления рот, попятиться в ужасе назад — откуда взя­лась эта так называемая стихийность? Ясно, что правдивая и мгновенная внутренняя реакция была в свое время зафиксирована сознанием, и теперь с быстротой молнии память подменила однажды увиденное внешним под­ражанием. Не зная, что предпринять, актер в первую минуту ощущает се­бя на грани катастрофы, но в нужный момент приходит спасительное гото­вое решение. Так вползает в нас Неживой театр.

Цель импровизации в процессе репетиций и цель упражнений всегда одна и та же — отойти от Неживого театра. Это вовсе не значит, что актер должен захлебываться в брызгах удовольствия, как это представляется по­сторонним. Задача состоит в том, чтобы вновь и вновь подводить актера к той границе, где заново найденную правду он подменяет ложью.

Актер, фальшиво играющий на протяжении длинной сцены, публике представляется фальшивым из-за того, что, изображая своего героя, он до­стоверным деталям предпочитает искусственные. Даже ничтожные под­дельные страстишки передаются с помощью надуманных театральных поз. Однако в процессе репетиций больших отрывков преодолеть это сложно — слишком многое происходит одновременно. Задача упражнения — вер­нуться назад и, постепенно сужая и сужая территорию, найти то место, где зародилась фальшь. Если актеру удается обнаружить этот момент, значит, он способен и на глубокий, подлинно творческий порыв.

Нечто похожее происходит с двумя актерами, играющими вместе. Нам известны преимущественно внешние признаки ансамблевого исполнения. Основные принципы коллективного творчества, которыми так гордится английский театр, основаны на вежливости, учтивости, благоразумии: ва­ша очередь, я после вас и т. д. — клише, срабатывающее, когда актеры ока­зываются одной исполнительской манеры, то есть старые актеры велико­лепно играют друг с другом и точно так же очень молодые. Но когда их объединяют — при всей их корректности и взаимоуважении, — ничего хо­рошего не происходит.

В спектакле, который я ставил в Париже по пьесе Жене «Балкон», при­шлось занять актеров самых разных направлений — классического реперту­ара, киноактеров, балетных и, наконец, просто любителей. Долгие вечера импровизаций на непристойные темы служили одной цели — они помогли этой разношерстной группе людей вступить в контакт и найти возмож­ность непосредственного общения.

Некоторые упражнения раскрывают актеров друг для друга по-особо- му. Например, несколько актеров могут играть совершенно различные сце­ны бок о бок. При этом они не должны вступать в разговор одновременно, так что каждому приходится внимательно следить за всем происходящим, чтобы вовремя понять, какие именно моменты зависят от него. Или еще: развитие коллективного чувства ответственности за качество импровиза­ции и поиск новых форм, по мере того как старые притупляются.

Многие упражнения даются в первую очередь для того, чтобы раскре­постить актера, помочь ему осознать собственные возможности, после чего заставить слепо следовать указаниям извне. Тогда, натренировав чуткое ухо, он сумеет в себе самом ощутить порывы, которые в другом случае ни­когда бы не почувствовал. Например, прекрасным упражнением послужит шекспировский монолог, разбитый на три голоса как канон. Необходимо, чтобы три актера читали его по нескольку раз с головокружительной быст­ротой. Поначалу техническая трудность поглощает все внимание актеров. Затем постепенно, по мере преодоления трудностей их просят раскрывать смысл, не нарушая жесткой формы. Из-за скорости и механического ритма это представляется невыполнимым: актер оказывается не в состоянии ис­пользовать обычные выразительные средства. Затем он внезапно разруша­ет барьер и тогда понимает, как много свободы скрывается в недрах самой жесткой дисциплины. Другой пример — взять слова «Быть или не быть — вот в чем вопрос» и раздать их восьми актерам по слову каждому. Актеры стоят тесным кругом и пытаются произносить слова друг за другом, стре­мясь создать живую фразу. Это настолько сложно, что даже самый свое­нравный актер воочию убеждается, насколько он глух и невосприимчив по отношению к своему соседу. И когда после продолжительной работы фра­за внезапно зазвучит, все испытывают упоительное ощущение свободы. В мгновение ока они вдруг увидят, что означает групповая игра и какие в ней заключены трудности. Упражнение можно разрабатывать дальше, за­меняя глагол «быть» другими с той же степенью утверждения или отрица­ния, и, наконец, можно звуками или жестами заменить одно слово или да­же все и тем не менее попытаться сохранить живой драматический порыв всех участников этого опыта.

Цель подобных упражнений — довести актеров до такого состояния, когда один делает что-то непредвиденное, но достоверное, а остальные подхватывают это и отвечают на том же уровне. Это и есть ансамблевое ис­полнение или, иначе говоря, ансамблевое творчество. Неверно полагать, что упражнения — это школа, требующаяся актеру только на определенном этапе развития. Актер, как и любой художник, подобен саду, так что беспо­лезно пытаться выполоть в нем сорняки раз и навсегда. Сорняки постоян­но растут — это совершенно естественно, и их приходится удалять, что то­же не только естественно, но и необходимо.

Актеры должны учиться менять выразительные средства. Они должны уметь отбирать. Заголовок Станиславского «Создание характера» вводит в заблуждение: характер не статичен и его нельзя выстроить, как стену.

Репетиции не ведут прямым путем к премьере. Некоторым актерам это крайне трудно понять — особенно тем, которые гордятся своим мастерст­вом. Для посредственных актеров процесс создания характера происходит следующим образом: все начинается с мучительного вопроса: «Что про­изойдет на этот раз? Я уже сыграл много удачных ролей, но придет ли вдохновение сегодня?» Такой актер появляется на первой репетиции, охва­ченный ужасом, но постепенно его стандартные приемы заполняют вакуум, порожденный страхом. По мере того как он «открывает» прием создания каждого отрывка, он закрепляет его, испытывая облегчение оттого, что сно­ва избежал катастрофы. И хотя в день премьеры он нервничает, его нервы — это нервы меткого стрелка, который уверен, что может попасть в цель, но боится не попасть в десятку в присутствии друзей.

По-настоящему творческий актер испытывает совсем иного рода и го­раздо более глубокий ужас в день премьеры. На репетициях он все время занимался чертами характера, которые он постоянно ощущает как частнос­ти, гораздо менее значительные, чем сама правда, так что, будучи честным художником, он вынужден бесконечно что-то отвергать и что-то начинать заново. Творческий актер всегда готов отказаться от застывших форм на последней репетиции, поскольку именно с приближением премьеры его творение словно освещается мощным прожектором, и он видит его жалкую несостоятельность. Этот актер также стремится сохранить все, что ему уда­лось найти, он тоже хочет во что бы то ни стало избежать травмы и не пред­стать перед публикой голым и неподготовленным, хотя именно таким ему следует быть. Он должен уметь все ломать и отказываться от результатов, даже если новые окажутся не лучше. Это легче удается французским, чем английским актерам — по темпераменту они больше подготовлены к мыс­ли, что все может оказаться никуда не годным. И это единственный путь, каким рождается на сцене живой человек, вместо того чтобы оказаться ис­кусственно сконструированным. Роль, которая «выстроена», каждый вечер одна и та же — разве что со временем она медленно покроется эрозией. Роль, которая родилась, чтобы остаться неизменной, должна всякий раз рождаться заново, это и делает ее всегда разной. Безусловно, когда мы го­ворим о долго идущих спектаклях, попытка ежедневного воссоздания ста­новится мучительной и почти невыносимой, так что в результате опытный творческий актер вынужден вернуться назад и обратиться ко второму уровню, именуемому техникой.

Я ставил пьесу с таким совершенным актером, как Альфред Лант. В пер­вом акте он должен был сидеть на скамейке. На репетиции он предложил в качестве жизненной реалии снимать ботинок и потирать ногу. Затем до­бавил к этому вытряхивание ботинка, прежде чем снова наденет его. Од­нажды, когда мы были на гастролях в Бостоне, я проходил мимо его убор­ной. Дверь была приоткрыта. Он готовился к спектаклю, но я понял, что он поджидает меня. Он взволнованно поманил меня. Я вошел в уборную, он прикрыл дверь, пригласил меня сесть. «Я хочу сегодня кое-что попробо­вать, — сказал он. — Но только если вы согласитесь. Я вышел сегодня погу­лять и вот что нашел». Он протянул ладонь. На ней лежали два крохотных камушка. «В этой сцене, где я вытряхиваю ботинок, — продолжал он, — ме­ня всегда беспокоило, что из ботинка ничего не вываливается. И я решил положить туда камушки. Когда я стану вытряхивать, видно будет, как они выпадают, и будет слышен звук падения. Что вы на это скажете?» Я при­знал, что это блестящая мысль, и его лицо просияло. Он с нежностью по­смотрел на камушки, потом взглянул на меня — внезапно выражение его лица изменилось. Долгое время он озабоченно разглядывал камушки: «Как вы думаете, не лучше ли будет один?»

Самая тяжелая задача для актера — быть одновременно искренним и ос- траненным; в актера вбивают обычно, что искренность — это все, что от не­го требуется. Своими моральными обертонами это слово вызывает большое замешательство. В некотором смысле самая сильная особенность брехтов- ских актеров — это степень их «неискренности». Только через остранен- ность актер сможет увидеть собственные штампы. В слове «искренность» кроется опасная ловушка. Прежде всего молодой актер обнаруживает, сколь изнурительна его работа, что она требует определенных навыков. Например, его должны услышать, тело должно ему повиноваться, он дол­жен стать хозяином согласованных действий, а не рабом случайных рит­мов. Поэтому он ищет технические средства и вскоре усваивает необходи­мые навыки. Постижение приемов может стать предметом гордости актера и одновременно завести в тупик. Оно оказывается мастерством ради мас­терства, а не проявлением искусства — иными словами, искусство стано­вится неискренним. Молодой актер, наблюдающий неискренность ветера­на, испытывает отвращение. Он-то ищет искренности. Искренность — сло­во отягощенное. Как и «чистота», оно вызывает детские ассоциации с доб­родетелью, порядочностью, правдивостью. Оно представляется идеалом, целью более достойной, чем постоянное совершенствование техники, а по­скольку искренность — это чувство, каждый всегда вправе сказать, когда он чувствует, что он искренен. Можно найти свою дорогу к искренности путем эмоциональной отдачи, приверженностью чему-нибудь, правдивос­тью и, наконец, как говорят французы, «нырянием в холодную воду». К со­жалению, из этого иногда рождается самая скверная манера игры. В других искусствах, как бы глубоко ни шло погружение в процесс творчества, все­гда есть возможность отойти в сторону и посмотреть на результат. Когда художник отходит от холста, в работу включаются новые органы чувств, которые могут предупредить его о допущенных излишествах, у трениро­ванного пианиста голова физически меньше занята, чем пальцы, так что, как бы «далеко его ни уносила музыка», ухо сохраняет свою долю независи­мости и способность к объективному контролю.

Актерская игра во многом уникальна по своим трудностям, поскольку актеру приходится пользоваться вероломным, изменчивым и загадочным материалом — самим собой. От него требуют, чтобы он был целиком захва­чен, но оставался на расстоянии — остранен, но без отрешенности. Он дол­жен быть искренним и неискренним: он должен научиться быть искренне неискренним и лгать с абсолютной правдивостью. Это почти невозможно, но это очень существенно и об этом легко забывают. Слишком часто акте­ры — и это не их вина, но тех мертвых школ, которыми наполнен мир, — строят свою работу на объедках доктрины. Великая «система» Станислав­ского, которая впервые подошла к искусству исполнения с точки зрения науки и знаний, принесла столько же пользы, сколько и вреда многим мо­лодым актерам, неверно прочитавшим ее в деталях, сумев извлечь из нее только ненависть к доктрине. После Станиславского равные ему по значе­нию работы Арто, прочитанные наполовину, а понятые на У до, вызвали на­ивное убеждение, что эмоциональная отдача и решительное самовыявление — вот и все, что имеет значение. В наше время это вдобавок подкрепляет­ся плохо переваренными и превратно понятыми положениями Гротовского.

Теперь существует новая форма искреннего исполнения, которая состоит в том, что все надо пропускать через свое тело. Это разновидность натура­лизма. Актер натуралистической школы искренне стремится имитировать переживания и поступки людей в окружающем его мире и именно так про­живать роль. Следуя новой форме натурализма, актер точно так же отдает себя всего, пытаясь при этом избежать натуралистичности. Это самообман. Только из-за того, что театр, с которым он связан, находится на другом по­люсе от старомодного натурализма, он полагает, что и ему удалось уйти да­леко от этой презираемой им манеры. На самом деле он подходит к карти­не собственных переживаний с тем же убеждением, что каждая деталь ее должна быть воспроизведена с фотографической точностью. Результат ча­сто бывает расплывчатым, вялым, неубедительным.

Существуют труппы актеров, в частности в США, воспитанных на Же­не и Арто и презирающих все формы натурализма. Они бы пришли в него­дование, если бы их назвали актерами натуралистической школы, но имен­но это ставит пределы их творческим возможностям. Включиться в дейст­вие всеми фибрами своего существа — в этом состоит общее вовлечение, но подлинное искусство требует другого и нуждается в более скупых, а подчас и вовсе иных формах выражения. Чтобы понять это, следует по­мнить, что наряду с эмоциональностью всегда возникает потребность в ин­теллектуальном постижении, которое не существует само по себе, но кото­рое следует развивать как инструмент отбора. Возникает необходимость известного остранения, в частности следования формам, которые не всегда легко объяснить, но им приходится подчиняться. Например, актеры долж­ны играть драку с большой отдачей и неподдельной силой. Каждый испол­нитель готов к сценам смерти и проводит их с абсолютной непосредствен­ностью, едва ли успев осознать, что, в сущности, ему ничего не известно о смерти.

Во франции актер, являясь на прослушивание, просит показать ему са­мую неистовую сцену и без всяких колебаний окунается в нее, демонстри­руя свое искусство. Исполняя классическую роль, тот же французский ак­тер накачивает себя за кулисами, а затем выскакивает на сцену. Свой успех или провал он измеряет степенью эмоциональной отдачи. Если его внутрен­ний заряд достиг максимальной силы, он начинает верить в наитие, во вдох­новение и т. п. Его слабость в том, что таким путем он пытается играть обобщения. Я имею в виду, что в «сердитой» сцене он приходит в состояние разгневанности или, скорее, заряжает себя гневом, и этот заряд механичес­ки движет им на протяжении всей сцены. Это придает ему определенную силу и даже временами некоторую гипнотическую власть над публикой, но власть эта ошибочно рассматривается как «возвышенная» и «трансцен­дентальная». На самом деле такой актер становится рабом своей страсти, и он не в состоянии выйти из нее, даже если пустяковое изменение в тексте потребует от него чего-нибудь нового. В монологе, где элементы бытовой речи переплетаются с возвышенными, он произносит все с одинаковым па­фосом так, словно все слова в равной степени исполнены значения. Именно в силу этой негибкости актеры выглядят глупыми, а напыщенное исполне­ние лишает созданный актером характер внутренней естественности.

Жан Жене мечтает, чтобы театр вырвался за пределы банальности, и он написал ряд писем Роже Блену, когда тот работал над постановкой «Ширм», убеждая его направлять актеров в сторону «лиризма». Это звучит хорошо теоретически. Но что такое «лиризм»? Что означает неординарная манера игры? Предполагает ли она особый голос, высокопарный стиль? Ак­теры классической школы произносили слова как бы нараспев. Можно ли это считать превращением традиций в реликвию? В какой момент поиск формы оборачивается принятием искусственности? Для нас это сейчас од­на из самых сложных проблем, и пока мы сохраняем необъяснимое убежде­ние, что гротесковые маски, утрированный грим, иератические костюмы, декламация, балетная пластика до некоторой степени «ритуальны» в своей сущности, а следовательно лиричны и глубоки, мы никогда не выберемся из театральной рутины.

Все, что угодно, может послужить средством для выражения чего-ни- будь, но нет такого универсального средства, с помощью которого удастся выразить все. Каждое действие по-своему достоверно, и каждое действие аналогично чему-то еще. Я комкаю кусок бумаги. Действие само по себе за­кончено. Я могу появиться на сцене, и то, что я делаю, не должно выходить за рамки происходящего в данный момент. Но это также может быть мета­форой. Каждый, кто видел, как Патрик Мейджи медленно рвет на куски га­зету точно так, как в жизни, и все-таки совершенно по-особому в «Дне рож­дения» Пинтера, поймет, что я имею в виду. Метафора — это знак и одно­временно иллюстрация; таким образом, это элемент языка. Тон речи, рит­мическое построение ее — это языковые элементы, выполняющие разные задачи. Ничто зачастую не выглядит так ужасно, как хорошо обученный актер, читающий стихи. Существуют, конечно, академические законы про­содии, и они помогают актеру уяснить какие-то вещи на определенной ста­дии его развития, но в конце концов он должен понять, что ритмы каждо­го образа так же четки и неповторимы, как отпечатки пальцев. Затем ему предстоит усвоить, что каждая нота музыкальной грамоты чему-то соот­ветствует — но чему именно? Это тоже он должен установить сам.

Музыка — это язык незримого, посредством которого «ничто» внезапно обретает форму: ее нельзя увидеть, зато можно ощутить. Декламация — не музыка, и все-таки это нечто, отличающееся от обыкновенной речи. Карл Орф поставил греческую трагедию в сопровождении ударных инструмен­тов, используя приподнятость ритмической речи, и результат оказался бо­лее чем поразительный.

По существу, она отличалась и от той трагедии, которую произносят, и от той, которую поют. Это было нечто совсем иное. Мы не можем отде­лить структуру и звук лировского «навек, навек, навек и т. д. «от смыслово­го наполнения, и мы не можем выделить лировское «чудовищная неблаго­дарность», не увидев сразу, как короткая напряженность стихотворной строки насыщает особым ударением слога. За словами «чудовищная небла­годарность» скрывается волнение, фактура языка здесь сходна с бетховен- ским построением звуков. В то же время это не музыка, ибо эти звуки не­отделимы от смысла. Стихи обманчивы.

Мы проделали как-то упражнение, взяв из Шекспира сцену прощания Ромео и Джульетты и пытаясь (искусственно, конечно) распутать перепле­тение различных стилей.

Сцена звучит так:

**ДЖУЛЬЕТТА. Ты хочешь уходить? Но день не скоро: То соловей — не жаворонок был, Что пением смутил твой слух пугливый; Он здесь всю ночь поет в кусте гранатном. Поверь мне, милый, то был соловей.**

РОМЕО. То жаворонок был, предвестник утра, —

Не соловей. Смотри, любовь моя, — Завистливым лучом уж на востоке Заря завесу облак прорезает. Ночь тушит свечи: радостное утро На цыпочки встает на горных кручах. Уйти — мне жить; остаться — умереть.

**ДЖУЛЬЕТТА. Нет, то не утра свет — я это знаю: То метеор от солнца отделился, Чтобы служить тебе факелоносцем И в Мантую дорогу озарить. Побудь еще, не надо торопиться.**

**РОМЕО. Что ж, пусть меня застанут, пусть убьют!**

Останусь я, коль этого ты хочешь. Скажу, что бледный свет — не утра око, А Цитии чела туманный отблеск, И звуки те, что свод небес пронзают Там, в вышине, — не жаворонка трель. Остаться легче мне — уйти нет воли. Привет, о смерть! Джульетта хочет так. Ну что ж, поговорим с тобой, мой ангел: День не настал, есть время впереди[[53]](#footnote-54).

Актеров попросили выбрать только те строчки, которые они могли бы играть в реальной ситуации, слова, которыми они могли бы непринужден­но пользоваться в фильме. Из этого получилось следующее:

**Ты хочешь уходить? Но день не скоро: То соловей (пауза), не жаворонок (пауза) был. То жаворонок был (пауза), не соловей. Смотри, любовь моя (пауза), уйти — мне жить, Остаться — умереть. Нет, то не утра свет (пауза); Побудь еще. Не надо торопиться. Что ж, пусть меня застанут, пусть убьют. Останусь я, коль этого ты хочешь (пауза). Привет, о смерть! Джульетта хочет так. Ну что ж, поговорим с тобой, мой ангел. День не настал, есть время впереди.**

Затем актеры сыграли это как реалистическую сцену из современной пьесы, полную живых пауз: отобранные слова произнося громко вслух, а пропущенные — тихо про себя, чтобы установить неодинаковую длину пауз. Получившийся фрагмент был бы хорош для кинематографа, посколь­ку отрывки диалога, соединенные ритмом пауз неравной продолжительно­сти, в фильме были бы подкреплены крупными планами и прочими изобра­зительными средствами.

**ДЖУЛЬЕТТА. РОМЕО.**

**ДЖУЛЬЕТТА РОМЕО**

Как только было проделано это грубое вычленение, стало возможно и об­ратное: играть вырезанные куски так, словно они не имеют ничего общего с нормальной речью. Затем можно было экспериментировать с ними разны­ми путями — превращая в звуки или в движения до тех пор, пока актерам не становилось абсолютно ясно, что в каждой речевой строке существует не­сколько стержней разговорной речи, на которые нанизываются не высказан­ные вслух мысли и чувства, выраженные в свою очередь словами другого по­рядка. Это изменение манеры от разговорной к стилизованной столь неуло­вимо, что его трудно заметить, не будучи подготовленным. Когда актер при­нимается за монолог, пытаясь найти для него форму, он должен помнить: совсем не просто установить, что музыкально, а что ритмично. Для актера, играющего Лира в сцене грозы, недостаточно начать чтение с рывка, рассма­тривая монолог как великолепные раскаты грозовой музыки. Нет также ни­какого смысла произносить эти слова приглушенно на том основании, что это внутренний монолог Лира. Отрывок стиха это, скорее, формула со мно­гими характеристиками — код, где каждая буква несет функцию. В грозовых монологах взрывные согласные для того, чтобы походить на громовые раска­ты, имитировать дождь и ветер. Но согласные — это еще не все: внутри этих грохочущих букв кроется смысл, который в постоянном движении, смысл,который зависит от его носителей, образов. Следовательно, «лей, дождь, как из ведра и затопи...» — это одно, а «в прах развей прообразы вещей и семена людей неблагодарных!» — совсем иное. Чтобы написать это так сжато, нуж­на непревзойденная степень мастерства: любой громогласный актер может прокричать обе строки на одном уровне, но подлинный художник должен не только донести до нас с абсолютной ясностью образ в духе Иеронима Босха — Макса Эрнста во второй строке, где говорится о небесах, низвергающих се­мена, но и изобразить это в контексте лировской ярости.

Он снова увидит, что в стихе большое значение придается словам «лю­дей неблагодарных», и это станет для него ремаркой, извлеченной из само­го Шекспира. Он это почувствует и начнет искать ритмический строй, ко­торый позволит придать короткой фразе силу и вес более длинной строки, и тогда на фоне человека в бурю крупным планом засверкает непоколебимая его убежденность в людской неблагодарности. В отличие от крупного пла­на в кино, этот вид смыслового крупного плана освобождает нас от сосредо­точивания внимания исключительно на самом человеке. В работу включает­ся весь комплекс наших ощущений, и мысленно мы ставим «людей неблаго­дарных» и над Аиром, и над самим миром, его и нашим одновременно.

Мы должны уметь руководствоваться здравым смыслом особенно в том случае, когда правильно найденный прием звучит напыщенно и фальшиво. «Хотите виски?» — содержание этой фразы лучше передается разговорной интонацией, чем нараспев. «Хотите виски?» — эта фраза имеет одно изме­рение, один вес и выполняет одну функцию. Однако в «Мадам Баттерф­ляй» эти слова поются, и одна фраза Пуччини сделала нелепой всю оперу. «Обедать» в сцене Лира с рыцарями похоже на «хотите виски». Исполните­ли роли Лира часто декламируют эту фразу, привнося искусственность в пьесу, в то время как Лир в момент произнесения этих слов не участник поэтической трагедии, он просто человек, требующий, чтобы подали обед. Обе эти строчки: и «людей неблагодарных» и «обедать», взяты из трагедии Шекспира, но требуют совершенно разных стилей исполнения.

На репетиции форма и содержание иногда рассматриваются вместе, иногда врозь. Подчас исследование формы может неожиданно раскрыть смысл, диктующий ее, а иногда подробное изучение содержания дает све­жее чувство ритма. Режиссер должен отыскать то место, где актер запутал­ся в догадках, и здесь помочь ему преодолеть трудности. Все это — диалог и танец режиссера и актера. Танец — это, конечно, метафора, вальс режис­сера, актера и текста. Движение идет по кругу, и кто ведет, зависит от то­го, где вы находитесь. Режиссер поймет, что ежеминутно требуются новые средства. Он придет к выводу, что в любой репетиционной технике есть свой смысл, но нет универсальных приемов. Следуя законам севооборота, он удостоверится, что такие источники, как разъяснение, логика, импрови­зация, вдохновение, довольно быстро иссякают, и тогда он начнет передви­гаться от одного к другому. Ему предстоит убедиться, что мысль, эмоции и тело как будто нельзя разъединить, и тем не менее часто требуется искус­ственное расчленение. Некоторые актеры не реагируют на разъяснения, а другие — наоборот. Все это меняется раз от разу, и в один прекрасный день совершенно неожиданно именно неинтеллектуальный актер поймет режиссера через слово, а интеллектуальный — через показ.

На ранних репетициях импровизация, обмен ассоциациями и воспоми­наниями, чтение текста, изучение документов, относящихся к эпохе, про­смотр фильмов и произведений живописи — все помогает каждому в от­дельности проникнуться содержанием пьесы. Ни один из этих методов сам по себе много не значит — каждый только стимул. В пьесе «Марат/Сад», когда возникали кинетические образы безумия и завладевали актером, а он, импровизируя, отдавался им, остальные наблюдали и делали замечания. Так постепенно родилось правдивое изображение, непохожее на те стан­дартные приемы, которые непременно имеются в арсенале каждого актера для сцен сумасшествия. Затем, когда исполнителю удалась имитация су­масшествия, удовлетворившая коллег своей кажущейся правдивостью, ему пришлось столкнуться с новой проблемой. Он мог бы воспользоваться об­разом, почерпнутым из собственных наблюдений, но пьеса написана о бе­зумии 1808 года, то есть до наркотиков, до лечения, когда общество иначе относилось к душевнобольным, а те в свою очередь по-другому вели себя. Чтобы показать это, актер не располагал внешней моделью — он восприни­мал лица Гойи не как образцы для подражания, а как подтверждение необ­ходимости идти на поводу у самых настойчивых внутренних импульсов. Он должен был целиком подчиниться этим внутренним голосам и на свой страх и риск отказаться от внешних образцов. Ему приходилось постоянно поддерживать в себе состояние одержимости.

По мере того как ему это удавалось, перед ним вставала новая труд­ность: его ответственность перед пьесой. И дрожь, и крики, и вся искрен­ность мира не сдвинут постановку с места. Существуют слова, и их надо уметь произносить; если же созданный образ не убеждает, работа актера окажется никуда не годной. Так что исполнитель в процессе работы стал­кивается с двумя противоположными проблемами. Есть соблазн пойти на компромисс — несколько ослабить импульсы образа, чтобы они отвечали потребностям сцены. Но истинная задача состоит в обратном — сделать об­раз живым и действенным. Как? Именно здесь возникает потребность в интеллекте. Бывает, что необходимо анализировать, изучать историю и документы, а бывает, что нужно кричать, реветь, кататься по полу. Быва­ет, что появляется возможность передышки, непринужденного общения, а иногда необходима тишина, дисциплина и полная сосредоточенность. Перед первой репетицией с нашими актерами Гротовский попросил под­мести пол и вынести из комнаты одежду и все личные вещи. Затем он сел за стол, обращаясь к актерам с большого расстояния, не позволяя ни разго­варивать, ни курить. Такая напряженная обстановка создала определенную творческую атмосферу. Когда читаешь книги Станиславского, видишь, что некоторые вещи говорились специально для того, чтобы настроить актера на серьезный лад, тогда как в большинстве театров к этому относятся не­брежно. Однако подчас ничто не раскрепощает больше, чем отсутствие це­ремоний и отказ от надуманных форм общения. Бывает, что необходимо все внимание сосредоточить на одном актере, а иногда коллективный про­цесс требует прекратить индивидуальную работу. Не обязательно разраба­тывать каждую деталь. Обсуждение любого возможного варианта со всеми участниками чересчур замедляет репетицию и может оказаться пагубным для работы в целом. В этом случае режиссер обязан обладать чувством вре­мени, он должен ощущать ритм процесса и очень точно соблюдать его в каждый отдельный момент. Иногда бывает необходимо обсудить общее направление пьесы, но наступает время, когда о нем следует забыть, обра­щая внимание только на то, что может быть раскрыто через непринужден­ное веселье, экстравагантность, легкомыслие.

Бывает период, когда никого не должен беспокоить конечный результат. Я не терплю присутствия посторонних людей на репетициях, так как считаю эту работу сугубо интимной, закрытой: актеров не должно огорчать, что они глупо выглядят или допускают ошибки. Многое в репетициях непостижимо для постороннего — эксцессы бывают не только дозволены, но иногда и спро­воцированы, к удивлению и негодованию труппы, пока не настанет момент всему этому положить конец. И тем не менее даже в период репетиций при­ходит день, когда присутствие посторонних людей необходимо, когда те из присутствующих, чьи лица, казалось бы, выражают недоброжелательность, могут вызвать новое напряжение в работе, а напряжение в свою очередь — но­вый подъем. В процессе репетиций формы работы неизбежно варьируются. И еще одно требование к режиссеру; ему следует безошибочно уловить тот момент, когда исполнители, упоенные собственным талантом и взвинченные процессом творчества, теряют из виду саму пьесу. В одно прекрасное утро ра­бота в корне меняется: самым важным становится результат. Шутки и воль­ности безжалостно устраняются, все внимание обращено на спектакль, на ма­неру произнесения текста, на исполнение, технику, дикцию, контакт с публи­кой. Глупо было бы режиссеру вставать в позу доктринера, то есть либо упо­треблять технические термины, говоря о темпе, полноте звучания и т. д., ли­бо вовсе избегать подобных понятий, поскольку они антихудожественны. Ре­жиссеру ничего не стоит оказаться завязшим в системе. Наступает момент, когда разговор о темпе, точности, дикции оказывается единственно важным. «Быстрее», «продолжайте так же», «скучно», «меняйте темп», «ради Бога» ста­новится единственно понятным для актеров языком, тогда как еще неделю назад такая устаревшая лексика могла свести на нет весь процесс творчества.

Чем глубже актер вникает в стоящую перед ним задачу, тем больше ука­заний он обязан отобрать, воспринять и выполнить одновременно. Он дол­жен мобилизовать свое подсознание, целиком подчинив его требованиям рассудка. Результат в целом неделим. Однако эмоция постоянно высвечи­вается интеллектом, так что и зритель, на которого воздействовали то убеждением, то натиском, то очуждением, заставляя менять оценки, в ре­зультате испытывает нечто в равной степени неделимое. Катарсис никогда не может быть просто эмоциональным очищением: он должен быть обра­щен к человеку в целом.

На спектакль, если он состоится, попадают двумя путями — через фойе и через выход на сцену. Являются ли они, выражаясь метафорически, свя­зующими звеньями или символизируют разобщенность? Если сцена связа­на с жизнью, если публика связана с жизнью, тогда нужен и свободный до­ступ в театр, задача которого — упростить переход из внешнего мира к ме­сту встречи. Но раз театр, по сути, искусствен, то выход на сцену напоми­нает актеру, что не только он попадает в особый мир, требующий костю­ма, грима, перевоплощения, — публика тоже одевается специально, чтобы вырваться из будничной жизни и по красному ковру пройти в святилище. И для актеров, и для зрителей это в равной степени справедливо, посколь­ку в обоих случаях речь идет о совершенно различных возможностях, свя­занных с разными социальными условиями. Единственное, что объединя­ет все виды театра, — потребность в публике. И это не просто трюизм: в театре публика завершает акт творчества. В других видах искусства ху­дожник может возвести в принцип идею работы для самого себя. Как бы ни было велико его чувство социальной ответственности, он всегда может сказать, что для него лучший критерий — собственное чутье, и, если он ис­пытывает удовлетворение, оставшись наедине с завершенной работой, есть надежда, что и другие испытают от нее удовлетворение. В театре де­ло обстоит иначе, так как невозможно одному окинуть последним взгля­дом завершенную работу. Пока не появилась публика, работа не законче­на. Ни автор, ни режиссер даже в момент приступа мании величия не за­хотят устраивать представления для самих себя. Даже самоупоенный ак­тер не захочет играть для своего отражения в зеркале. Чтобы автор или ре­жиссер работали, только сообразуясь с собственным вкусом и на основе собственных суждений, они должны работать почти что для себя на репе­тиции и уж только для себя, будучи окруженными плотным кольцом зри­телей. Думаю, каждый режиссер согласится, что его взгляд на собствен­ную работу полностью меняется, когда он находится среди зрителей.

Странное чувство испытываешь на премьере поставленного тобой спек­такля. Еще накануне, сидя на прогоне, вы были убеждены, что такой-то ак­тер играет хорошо, что такая-то сцена интересно решена, движения изящ­ны, а весь отрывок полон четкого смысла. Теперь же в окружении публики часть тебя самого реагирует вместе с ней, поэтому твое «я» говорит: «Мне скучно», «Это уже было», «Если она еще раз посмотрит так же многозначи­тельно, я сойду с ума» или «Я вообще не понимаю, что они хотят этим ска­зать». Даже если принять во внимание сверхнервное напряжение премьеры, что же все-таки на самом деле происходит, чтобы настолько изменилось от­ношение режиссера к собственной работе? Я думаю, помимо всего прочего это вопрос последовательности развивающихся событий. Позвольте пояс­нить на примере. В первой сцене пьесы девушка встречает своего возлюб­ленного. Она репетировала этот отрывок очень мягко, очень правдиво и на­шла форму простого, интимного обращения, которое тронуло всех — но вне контекста. Перед лицом публики стало совершенно ясно, что предшествую­щие слова и поступки никак этого не подготовили. Публика следила совсем за другими линиями, относящимися к другим персонажам и событиям, — и вдруг ей показали молодую актрису, что-то бормочущую молодому чело­веку. В более позднем эпизоде, когда по ходу действия на сцене воцарилась бы тишина, такое бормотание было бы уместно — здесь же оно прозвучало невнятно, намерения оказались расплывчаты и неясны.

Режиссер пытается держать в голове картину всего спектакля, но репе­тирует отрывками, и, даже когда наступает прогон, он неизбежно воспри­нимает их как часть единого целого. Но когда присутствует публика, за­ставляющая его реагировать вместе с ней, это цельное видение пьесы уле­тучивается, и впервые он получает впечатление от спектакля в надлежащей временной последовательности, когда одно событие следует за другим. Ничего удивительного, что все тогда выглядит иначе.

Именно поэтому каждый экспериментирующий художник обеспокоен всеми сторонами взаимосвязи со зрительным залом. Размещая тем или дру­гим способом публику, он пытается выявить новые возможности. Авансце­на, арена, залитый светом театр, тесный сарай или комната — само по себе это уже по-разному окрашивает событие. Но разница может оказаться чис­то внешней: более глубокое отличие возникает тогда, когда актер способен сообразоваться с меняющимися внутренними взаимоотношениями со зри­телем. Если актеру удастся завладеть вниманием зрителя, ослабив тем са­мым его оборону, а затем убедить его согласиться с совершенно неожидан­ным решением — тогда зритель становится более вовлеченным. Это род ак­тивности, которая не нуждается в проявлениях. Публика, мгновенно реаги­рующая на происходящее, может показаться активной, но на деле это мни­мое состояние. Подлинная активность бывает и невидимой.

От всех других искусств театр отличает отсутствие незыблемых усто­ев. И тем не менее к этому подвижному явлению легко применяют (в силу критической привычки) некие застывшие критерии и правила. Как-то мне довелось в провинциальном английском городке Стоук-он-Трент смотреть спектакль «Пигмалион», поставленный в Театре-в-круге. Благодаря ожив­ленным актерам, красивому помещению, веселой аудитории по-новому за­сверкали самые блистательные куски пьесы. Она шла великолепно. Публи­ка непосредственно принимала участие в действии. Спектакль казался во­площением совершенства. Однако все актеры были явно слишком молоды для своих ролей: грим наложен грубый, а седина нарисована прямо на во­лосах. Если бы каким-то чудом их удалось перенести в этот момент в лон­донский Вест-Энд, в типично лондонский театр, заполненный лондонски­ми зрителями, спектакль прозвучал бы крайне неубедительно, а публика осталась бы недовольной. Но это вовсе не означает, что лондонский стан­дарт лучше или выше провинциального. Скорее наоборот. Потому что ма­ловероятно, чтобы где-нибудь в Лондоне в этот вечер театральная темпе­ратура поднималась бы так же высоко, как в Стоуке. Но такие вещи никог­да нельзя сравнивать. Никогда нельзя устраивать тест для гипотетическо­го «если бы», когда речь идет не об актерах или пьесе, а о спектакле в целом.

В Театре жестокости объектом нашего изучения стала отчасти сама пуб­лика, и наше первое публичное представление оказалось в этом смысле ин­тересным экспериментом. Публика, пришедшая на «экспериментальный» вечер, принесла с собой то смешанное чувство снисходительности, игриво­сти и легкого неодобрения, которое вызывает обычно слово «авангард». Мы показали ряд отрывков. Наша задача была чисто эгоистической — нам хоте­лось посмотреть, как в условиях спектакля выглядят некоторые эксперимен­ты. Мы не дали публике ни программы, ни списка авторов, ни названий, ни­какого комментария к происходящему.

Представление открывала трехминутная пьеса Арто «Струя крови», в которой Арто было больше, чем у самого Арто, поскольку его диалог мы полностью заменили восклицаниями. Часть публики сидела словно заворо­женная, часть хихикала. Мы-то ставили пьесу как серьезную. Затем показа­ли маленькую интерлюдию, которую сами рассматривали как шутку. Те­перь уже публика была в замешательстве: весельчаки не знали, продолжать ли им смеяться; настроенные всерьез и не одобрявшие смеха соседей в свою очередь недоумевали. По мере того как представление продолжалось, об­становка в зале накалялась. Когда Гленда Джексон сняла с себя все, как то­го требовала ситуация, наступило напряжение иного рода: теперь, очевид­но, от спектакля можно было ожидать чего угодно. Мы имели возможность наблюдать, насколько аудитория не подготовлена к сиюминутным оценкам происходящего. На втором спектакле напряжение несколько ослабло. Кри­тических статей не появилось, а я не думаю, чтобы многие из пришедших на второе представление были заранее подготовлены друзьями, побывав­шими здесь накануне. И тем не менее публика уже не испытывала такого волнения. Я полагаю, что, скорее всего, в работу вступили новые факторы. Зрители знали, что этот спектакль уже игрался, и сам факт, что ничего не появилось в газетах, был сигналом безопасности. По всей видимости, ниче­го ужасного в театре не происходило. Окажись кто-нибудь из зрителей ра­нен или подожги мы здание, это напечатали бы на первой полосе. Отсутст­вие новостей — хорошие новости. Спектакль продолжал идти, и постепен­но распространился слух, что он состоит из импровизаций, нескольких скучных отрывков, куска из Жене, мешанины из Шекспира и множества громких звуков. Так что аудитория появилась избранная, кое-кто, естест­венно, предпочел остаться дома. В результате места в зале занимали только энтузиасты и убежденные насмешники.

Когда в театре случается провал, на всех последующих представлениях зал заполняет маленькая аудитория, исполненная большого энтузиазма, и в последний вечер провалившегося спектакля всегда звучат одобритель­ные возгласы. Все влияет на поведение публики. Те, кто приходит в театр, невзирая на отрицательные отзывы, не тешат себя надеждой — они готовы ко всему, даже к самому худшему. Как правило, мы занимаем места в теат­ре, уже имея про запас точные сведения, настраивающие на определенный лад еще до начала представления. По окончании спектакля мы автоматиче­ски встаем и выходим. Когда после спектакля «US» администрация предло­жила публике оставаться на местах в полной тишине, интересно было на­блюдать, как это обидело одних и пришлось по вкусу другим. В самом де­ле, почему нужно выталкивать людей из театра сразу после окончания спектакля. В данном случае многие продолжали сидеть молча минут 10 и даже больше, а затем начали обмениваться впечатлениями. Мне представ­ляется это более естественным и более здоровым завершением совместного опыта, чем тут же бросаться к выходу, — разумеется, в той мере, в какой это продиктовано не столько привычкой, сколько необходимостью.

Сегодня вопрос аудитории оказывается очень важным и сложным. Мы пришли к выводу, что обычная театральная публика не самая эмоциональ­ная и не слишком лояльная, так что пришлось начать поиски «новых» зрите­лей. Это вполне понятно, но в то же время довольно искусственно. Как пра­вило, чем моложе аудитория, тем подвижней и свободней ее реакция. Впол­не естественно, молодежь от театра отпугивает то худшее, что в нем до сих пор существует. Таким образом, меняя театральные формы для привлече­ния молодых, мы сразу убиваем двух зайцев. На футбольных матчах и соба­чьих бегах легко заметить, что простая публика гораздо более непосредст­венна в своей реакции, чем так называемая средняя прослойка. Так что, оче­видно, имеет смысл завлекать простую публику простыми средствами.

Но эта логика легко опровергается. Простая публика, конечно, сущест­вует, и все-таки это нечто призрачное. Когда был жив Брехт, его театр за­полняли интеллектуалы Западного Берлина. Помощь Джоан Литтлвуд то­же шла из Вест-Энда, и ей никогда не удавалось в трудные для нее време­на просуществовать за счет рабочей аудитории своего района. Королев­ский шекспировский театр устраивает выездные спектакли на заводах и в молодежных клубах (следуя примеру континента), чтобы приобщить к театру те слои общества, которые, вероятно, никогда не переступали его порога, будучи убеждены, что театр существует не для них. Все это на­правлено на то, чтобы вызвать интерес, сломать барьеры, приобрести дру­зей. Это великолепная стимулирующая деятельность. Но за всем этим встает проблема, быть может, слишком опасная, чтобы ее поднимать, — чем в действительности идет торговля? Мы внушаем рабочему человеку, что театр — часть культуры, иными словами, часть содержимого большой новой потребительской корзинки с товарами, доступными сегодня для всех. За всеми попытками завлечь публику всегда кроется что-то покрови­тельственное: «Вы тоже можете прийти сегодня вечером», и, как во всяком покровительстве, тут прячется ложь. Ложь — в желании внушить, что по­дарок достоин того, чтобы его приняли. Верим ли мы на самом деле в его ценность? Когда люди, остающиеся за пределами театра в силу классовой принадлежности или возраста, попадают в него, достаточно ли преподне­сти им «высшее качество»? Национальные театры предлагают «высшее ка­чество». В Метрополитен-опера в Нью-Йорке в новом здании лучшие ев­ропейские певцы, подчиняясь палочке лучшего моцартовского дирижера и собранные лучшим продюсером, исполняли «Волшебную флейту». Чаша культуры была в данном случае переполнена до краев, поскольку кроме музыки и исполнения зрители получили возможность любоваться велико­лепными декорациями Шагала. Согласно принятому взгляду на культуру, дальше, как говорится, идти некуда. Молодой человек, пригласивший де­вушку на «Волшебную флейту», достигает вершины того, что может пред­ложить ему общество, выражаясь языком цивилизации. Билет «дефици­тен» — но стоит ли того сам вечер? В некотором смысле все формы замани­вания публики — это опасное жонглирование одним и тем же предложени­ем: приходите принять участие в красивой жизни, которая хороша оттого, что она должна быть хороша, поскольку все в ней «высшего качества».

И это не изменится до тех пор, пока культура или любое из искусств ос­тается придатком к жизни, вполне от нее отделимым и потому необязатель­ным. За такое искусство с полной отдачей борется только художник, для которого оно жизненно необходимо.

В театре мы сталкиваемся с той же проблемой. Совершенно недостаточ­но, чтобы он был необходим только драматургам и актерам — в нем долж­на испытывать потребность и сама публика. В данном случае это не просто вопрос завлечения зрителей. Важно создавать произведения, которые ока­жутся для публики так же жизненно необходимы, как пища и вода.

Подлинным примером потребности в театре мне представляется вечер психодрамы в сумасшедшем доме. Давайте посмотрим, что там происходит в этот момент. Существует маленькая община, ведущая размеренный, мо­нотонный образ жизни. В определенные дни для некоторых ее обитателей происходит событие, нечто необычное, чего они ждут с нетерпением, — ве­чер драмы. Когда они входят в комнату, где состоится вечер, они уже зна­ют: что бы здесь ни случилось, это будет непохоже на то, что происходит во дворе, в саду, в комнате, где стоит телевизор. Все садятся в круг. Пона­чалу участники вечера бывают подозрительны, враждебны, неконтактны. Врач, отвечающий за вечер, берет инициативу в свои руки и предлагает па­циентам называть темы. Вносятся предложения, их обсуждают, и постепен­но выявляются темы, интересующие многих, темы, которые в буквальном смысле становятся точками соприкосновения пациентов. Разговор мучи­тельно развивается вокруг этих тем, и доктор сразу же переходит к их дра­матизации. Каждый в круге получает свою роль, но это вовсе не значит, что он начинает играть. Некоторые действительно выходят вперед как прота­гонисты, другие предпочитают оставаться на месте и наблюдать, либо отождествляя себя с героем, либо следя за его действиями, одновременно критически и отрешенно.

Конфликт продолжает развиваться. Это настоящая драма, поскольку лю­ди здесь будут действительно говорить о вопросах, волнующих их и всех присутствующих в той единственной форме, в какой эти проблемы ожива­ют. Они могут смеяться. Или плакать. Или вообще не реагировать. Но за всем, что происходит в кругу этих так называемых умалишенных, скрыта очень простая, очень здоровая основа. Все они искренне хотят, чтобы им по­могли избавиться от недуга, даже если и не знают, откуда придет помощь и какую форму она примет. Здесь мне хочется уточнить, что я вовсе не рас­сматриваю психодраму как вид лечения. Возможно, она вообще не даст проч­ных результатов. Но такое непосредственное событие никогда не пройдет бесследно. Спустя два часа после начала вечера отношения между присутст­вующими несколько видоизменяются, поскольку все они оказались втянуты­ми в происходящее. Возникает известное оживление, некоторое ощущение раскрепощенности, зарождаются контакты между людьми, казавшимися за­колоченными наглухо. Покидают комнату они уже не такими, какими вошли в нее. Если даже то, что произошло, оказалось болезненно неприятным, во­одушевлены они до такой степени, как будто их пребывание там сопровож­далось взрывами смеха. Ни пессимизм, ни оптимизм сами по себе ничего не значат: просто некоторые участники на какое-то время оказываются вернув­шимися к жизни. Если же по выходе из комнаты все это улетучится, тоже не важно. Однажды испытав подобное состояние, они непременно захотят сно­ва туда вернуться. Вечер драмы покажется им оазисом в пустыне их жизни.

Вот так я понимаю театр, который необходим; театр, где актер и зри­тель отличаются друг от друга только функционально, а не по существу.

Когда я пишу эти строки, я еще не представляю, каким путем произой­дет обновление театра: реально ли это только в скромных пределах малень­кой общины или возможно в масштабе большого театра в столичном горо­де. Удастся ли нам, исходя из требований современной жизни, достичь тех результатов, каких достигли театры Глайндборна и Байрейта в совершен­но иных условиях, с позиции других идеалов? Иначе говоря, удастся ли нам тоже сформировать взгляды публики еще до того, как она переступит порог нашего театра?

Театры Глайндборна и Байрейта существовали в согласии с обществом, с классами, которым они угождали. Сегодня трудно представить, чтобы живой и нужный театр не конфликтовал с обществом, а воспевал узаконен­ные ценности. В то же время художник существует не для того, чтобы предъявлять обвинения, читать мораль, произносить речи, и меньше всего для того, чтобы поучать. Ведь он один из «них». Он действительно бросает вызов аудитории тогда, когда она готова бросить вызов самой себе. Он ис­кренне радуется вместе со зрителями, становясь их рупором, когда у них есть основания для радости.

Если бы новые явления возникали прямо на глазах у публики и если бы публика была готова к восприятию их, сцена и зрительный зал неизбежно столкнулись бы. Случись это, капризное общественное мышление сосредо­точилось бы вокруг наиболее важных мотивов жизни: некоторые серьезные задачи были бы заново продуманы, пересмотрены и переоценены. И тогда разница между позитивным и негативным отношением, между оптимиз­мом и пессимизмом потеряла бы смысл.

В мире, где все так изменчиво и подвижно, поиск сам по себе автомати­чески становится поиском формы. Разрушение старых форм, эксперимен­тирование с новыми, новые слова, новые отношения, новые пространства, новые здания — все это имеет отношение к одному и тому же процессу, и любая отдельная постановка — не что иное, как одиночный выстрел по невидимой цели. Глупо сегодня ожидать, что какой-то спектакль, стиль или направление в работе приведут к тому, чего мы ищем. Театр не может развиваться лишь по прямой в мире, который движется не только вперед, но и в сторону и назад. Вот почему уже долгое время не существует едино­го стиля для театров мира, как было принято в XIX веке.

Однако не все сводится только к движению, только к разрушению, только к моде. Существует и нечто незыблемо прочное. Возникают где-то спектакли массовой игры, рождается театр активно действующего зрителя, доказывающий нелепость искусственного деления на Неживой, Грубый и Священный. В этих редких случаях театр радости, катарсиса, празднест­ва, театр эксперимента, театр единомыслия, живой театр — едины. Но вот спектакль окончен, прошло время, и нельзя восстановить его рабским под­ражанием — мертвое вползает заново, и снова начинается поиск.

Каждое указание к действию высвобождает скрытую в нем инерцию. Возьмите священнейшее из искусств — музыку. Музыка — то единствен­ное, что многих примиряет с жизнью. Многочасовое прослушивание музы­ки напоминает людям, что жить стоит, и в то же время притупляет чувст­во неудовлетворенности, тем самым подготавливая человека к принятию невыносимых сторон бытия. Или, к примеру, ошеломляющие рассказы о зверствах, фотографии пораженного напалмом ребенка — это самые жес­токие проявления реальности, но они открывают зрителям глаза на необхо­димость действовать, которая в итоге несколько притупляется. Это проис­ходит так, словно ощущение такой потребности одновременно и усилива­ется и истощает силы зрителя. Что можно сделать?

В театре существует одно серьезное испытание. Когда представление окончено, что остается? Об удовольствии забывают, больше того — даже сильные ощущения исчезают. А все рассуждения теряют нить. Но когда ощу­щения и доводы помогают публике вглядеться в самое себя, тогда в сознании что-то воспламеняется. Событие опаляет память, оставляя в ней очертание, вкус, след, запах — картину. Остается центральный образ пьесы, ее силуэт, и, если все элементы правильно сочетаются, этот силуэт и будет ее значением, эта форма станет сутью того, что она должна выразить. Когда спустя годы я думаю о самых сильных театральных впечатлениях, я нахожу отпечатавши­мися в памяти: двух бродяг, сидящих под деревом, старую женщину, тяну­щую тележку, танцующего сержанта, трех людей на диване в аду'[[54]](#footnote-55) — а иногда просто след, оказавшийся более глубоким, чем сам образ. У меня нет надеж­ды точно воспроизвести смысл, но такой след дает возможность восстановить цепь значений. Несколько часов смогли изменить мое отношение к жизни. Этого достичь трудно, но к этому следует стремиться.

Сам актер едва ли остается в шрамах от сильного напряжения. Любой актер после того, как он сыграл страшную, приводящую в трепет роль, од­новременно и расслаблен и счастлив. Такое чувство, что человеку, несуще­му большую физическую нагрузку, полезно пропустить через себя сильные ощущения. Я убежден, что мужчине полезно быть дирижером оркестра, полезно быть трагиком. Как правило, люди этих профессий доживают до очень преклонного возраста. Но я понимаю также, что за это приходится расплачиваться. Материал, которым пользуешься, создавая воображаемых людей (после спектакля их сбрасываешь с себя так же легко, как с руки пер­чатку), — твои собственные плоть и кровь. Актер все время растрачивает самого себя. Используя свои духовные накопления, свое понимание жизни, он создает этих персонажей, которые перестанут существовать, как только представление окончится. Возникает вопрос: удастся ли нам помочь пуб­лике не утратить эмоциональный подъем? Сохранят ли зрители ощущение катарсиса или же радостное осознание собственного благополучия — тот предел, который им доступен? Здесь тоже возникает множество противо­речий. Воздействие театра — в освобождении. Как смех, так и сильные пе­реживания очищают организм, и в этом смысле они противоположны тому, что оставляет в памяти след, ибо всякое очищение связано с обновлением. И все же: так ли уж отличаются воздействия, которые освобождают, и воз­действия, в результате которых что-то остается? Не наивно ли полагать, что они противостоят одно другому? Не правильнее ли будет сказать, что в процессе обновления все может повториться вновь?

Есть много розовощеких стариков и старух. Это те, у которых сохрани­лась удивительная энергия, но они большие дети: без морщинки на лице, веселые, радостные, так и не повзрослевшие. Есть и иные — не ворчливые и не дряхлые, но морщинистые, много испытавшие и тем не менее сияющие и бодрые. Даже молодость и старость могут наслаиваться одна на другую. Вопрос для старого актера состоит в том, удастся ли ему в искусстве, кото­рое так его освежает, открыть для себя новые возможности? Для публики, счастливой и обновленной радостным вечером, проведенным в театре, во­прос заключается в том же самом.

Каковы дальнейшие возможности? Мы знаем, что может произойти бы­стротечное освобождение. А может ли что-нибудь остаться? И здесь во­прос снова упирается в зрителя. Захочет ли он изменения окружающих его условий? Захочет ли чего-то иного в себе самом, в своей жизни, в жизни об­щества? Если нет, то ему не нужно, чтобы театр стал для него испытанием, чтобы он был увеличительным стеклом, прожектором или местом встречи.

С другой стороны, ему может понадобиться или что-то одно, или все сразу. Тогда ему не только необходим сам театр — ему необходимо все, что он сможет в нем получить.

Таким образом, мы подходим к формуле, которая звучит так: театр — ППС. Чтобы расшифровать эти буквы, придется воспользоваться неожи­данным источником. Во французском языке нет адекватных слов для пере­вода Шекспира. Зато, как ни странно, именно в этом языке мы находим три ежедневно употребляемых слова, в которых заключены проблемы и воз­можности театра.

Повторение, представление, соучастие. Слова имеют тот же смысл, что и английские. Но французское repetition еще отражает и механическую сто­рону процесса в отличие от английского rehearsal. Неделя за неделей, день за днем, час за часом практика приводит к совершенству. Это поденщина, зубрежка, дисциплина — скучное занятие, дающее хорошие результаты. Каждому спортсмену известно, что тренировка в конце концов вносит свои поправки. Повторение — творческий процесс; некоторые эстрадные певцы репетируют песню и год и больше перед тем, как показать ее на публике. После этого они будут исполнять ее еще лет пятьдесят. Лоуренс Оливье сам репетирует диалог до тех пор, пока не доведет мускулы языка до состо­яния безукоснительного подчинения, — так он обретает полную свободу. Для клоуна, акробата, танцора совершенно очевидно, что только с помо­щью повторений можно отработать определенные движения, и каждый, кто отрицает повторение, должен осознать, что некоторые средства выра­жения для него автоматически закрыты. В то же время повторение — слово без ореола. Это понятие без тепла. Непосредственная ассоциация от него всегда беспощадна. Повторение — это уроки музыки, которые нам запом­нились с детства, это проигрывание гамм. Повторение — это странствую­щая музыкальная труппа, играющая уже автоматически с пятнадцатым со­ставом, ее выступления давно потеряли и смысл и аромат. Повторение — это то, что приводит к бессмыслице: спектакль, идущий слишком долго и выматывающий душу, ввод дублеров, — словом, все то, чего боятся вос­приимчивые актеры. Эта имитация под копирку безжизненна. Повторение отрицает живое. Это так, словно уже в самом слове заключено основное противоречие театра. Чтобы событие на сцене развивалось, его необходимо заранее подготовить, а процесс подготовки часто включает в себя повторе­ние одного и того же. Будучи завершенным, оно нуждается в пересмотре. Затем оно может повлечь за собой законное требование быть повторенным снова и снова. В таком повторении — семена будущего загнивания.

Каким же образом разрешить это противоречие? И здесь ответ в слове representation, которое по-французски означает представление. Представле­ние — это когда что-то представляют, что-то из прошлого показано снова, что-то, что было когда-то, существует и теперь. Представление — это не ими­тация и не описание события, взятого из прошлого. Представление отрицает время. Оно стирает разницу между вчера и сегодня. Оно берет вчерашнее со­бытие и заставляет его звучать сегодня во всех проявлениях, включая сиюми­нутность. Иными словами, представление — это то, чем оно и должно быть: прошлым, возникающим в настоящем. Именно в этот момент на сцене проис­ходит то возрождение жизни, которое невозможно в процессе механических повторов, но зато присуще как репетиции, так и самому спектаклю.

Изучение этих явлений открывает широкое поле деятельности. Мы на­чинаем понимать, что такое живое действие, из чего складывается движе­ние в сиюминутном отрезке времени, в какие формы может рядиться фальшь, что частично живо, а что целиком искусственно, пока перед нами не откроются истинные тормоза, столь затрудняющие само представление. И чем больше мы их изучаем, тем отчетливее видим: чтобы репетиция вы­росла в представление, необходимо кое-что еще. Событие само не произой­дет, требуется помощь извне. Но такая помощь не всегда есть, и тем не ме­нее без настоящей помощи воскрешение прошлого никогда не свершится. Нам захотелось найти это недостающее слагаемое, и мы начали смотреть репетицию, наблюдая тяжелый труд актеров. Мы поняли, что в вакууме их работа теряет смысл. Здесь мы и находим ключ. Это сразу приводит к мыс­ли о публике: мы видим, что без публики нет цели, нет смысла.

Что такое публика? Во французском языке среди многочисленных обо­значений тех, кто наблюдает (публика, зрители), одно слово стоит особня­ком — assistance. Я смотрю пьесу: J'assiste a une piece. Участвовать — слово простое, но в нем ключ. Актер готовится, он включается в процесс, который в любой момент может оказаться безжизненным. Он готовится к тому, что­бы что-то уловить, а затем воплотить на сцене. На репетиции живой эле­мент соучастия исходит от режиссера, который и находится там затем, что­бы помогать своим присутствием. Когда актер оказывается перед лицом публики, он замечает, что магическое перевоплощение не происходит как по волшебству. Если зрители будут просто следить за происходящим, ожи­дая от актера выполнения его обязанностей, то под их равнодушными взглядами он вдруг обнаружит, что единственное, на что он способен, — это повторить репетиции. Будучи глубоко взволнованным, он постарается изо всех сил вдохнуть жизнь в свой труд, но тут же почувствует, что ниче­го не выходит. Тогда он объяснит это «плохим» залом. В тех же случаях, когда спектакль «хорошо пойдет», он встретится с публикой, которая живо и с интересом отнесется к происходящему на сцене, — такая публика соуча­ствует. С ее участием, с участием ее внимательных глаз и радостной сосре­доточенности репетиция превращается в спектакль. Тогда слово «пред­ставление» не будет больше стоять между актером и зрителем, между залом и зрелищем. Оно охватывает их обоих: то, что существует для одного, су­ществует и для другого. Сама публика тоже изменилась. Она явилась в те­атр из жизни извне, которая, по существу, воспроизводится теперь на этой специально отведенной площадке, где каждое мгновение проживают и бо­лее ярко, и с большей отдачей. Зрители сопереживают актеру, а им в свою очередь сопереживают со сцены.

Повторение, представление, соучастие. Эти слова суммируют три эле­мента, каждый из которых необходим, чтобы событие на сцене состоялось. Но суть еще отсутствует, потому что любые три слова статичны, любая формула — неизбежная попытка установить истину навсегда. Истина же в театре — всегда в движении.

Сейчас, когда вы читаете эту книгу, она уже устаревает. Для меня это упражнение, застывшее на бумаге. Но у театра есть одна особенность, от­личающая его от книги. Существует возможность начать заново. В жизни это нереально: нам никогда не удастся вернуться назад. Часы не повернуть вспять, нам больше не представится второй случай. В театре все можно счесть непроисходившим.

В повседневной жизни «если бы» — фикция, в театре — это эксперимент. В повседневной жизни «если бы» — уклончивость, в театре «если бы» — правда.

Когда нас удается убедить в этой правде, тогда театр и жизнь — одно целое. Это высокая цель. Но это тяжелая работа.

Играть стоит большого труда. Но когда мы рассматриваем работу как игру, тогда это уже не работа.

Игра есть игра.

ПРИМЕЧАНИЯ

**К.С. Станиславский РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ Часть 2**

**Работа над собой в творческом процессе воплощения**

Текст и примечания печатаются по: Станиславский КС. Собр. соч. В 9 т. Т. 3. М., 1990.

I. Переход к воплощению Три флага без надписи обозначают ум, волю, и чувство. См. рис. на с. 252.

*II. физкультура*

Вероятно, имеется в виду известный актер Александринского театра К.А.Вар­ламов.

Жак-Далькроз Эмиль (1865 — 1950) — швейцарский музыкант, педагог и ком­позитор, создатель системы ритмической гимнастики. В студиях, руководи­мых Станиславским в 20 — 30-е гг., эта система преподавалась его братом — В.С.Алексеевым.

III. Пение и дикция Середина звукового регистра певческого голоса.

Волконский СМ. Выразительное слово. Опыт исследования и руководства в обла­сти механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб., 1913. С. 57.

Вероятно, имеется в виду М.Баттистини.

Подразумевается, что ученики театральной школы привлекаются для закулис­ной работы по шумовому и звуковому оформлению спектаклей. Пауза, на которой добирается дыхание при пении или в речи. Приводим разъ­яснение этого термина, данное Станиславским в одном из черновиков: «Суще­ствует еще один вид паузы, называемый в пении люфт-пауза. Несмотря на свое название, она не требует вздоха для пополнения дыхания. Это самая ко­роткая остановка. Она берет времени не больше, чем нужно на щелчок двух пальцев руки. Нередко люфт-пауза не является даже остановкой, а лишь се­кундной задержкой темпа пения и речи, без обрывания звуковой линии».

*IV. Регь и ее законы*

Здесь пояснение Станиславского: «Выражение М.С.Щепкина» (см. письмо М.С.Щепкина С.В.Шумскому от 27 марта 1848 г. в кн.: М.С.Щепкин. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 197).

На полях пометка: «физические действия тоже фиксируют внимание». Цитата из книги И.Л.Смоленского «Пособие к изучению декламации. О логи­ческом ударении» (Одесса, 1907. С. 76), который ссылается здесь на у.-СДже- вонса (Учебник логики. СПб., 1881. С. 97).

Дистрибутивное ударение — дополнительное распределительное ударение, определяющее количество предложений в составе фразы (см.: Смоленский И.Л. С. 85).

V. Перспектива артиста и роли См.: Салъвинии Т. Несколько мыслей о сценическом искусстве//Артист. 1891. № 14. С. 60.

*VI. Темпо-ритм*

Вероятно, имеется в виду постановка сцены бала у Лариных в опере «Евгений Онегин» П.И.Чайковского в Оперной студии Большого театра (1922). Этот аппарат был изготовлен в мастерских МХАТ по заданию Станиславско­го, который проделывал в Оперно-драматической студии в 1935 — 1936 гг. уп­ражнения, подобные описанным ниже. Упражнения с мигающим метрономом были также включены им в инсценировку программы студии. Цитата из «Ревизора» Н.В.Гоголя (д. 1, явл. 2).

VIII. Характерность Тит Титыч Брусков — персонаж из комедий А.Н.Островского «В чужом пиру похмелье» и «Тяжелые дни».

В архиве сохранился рукописный листок, который, вероятно, предназначался Станиславским для использования при дальнейшей доработке главы: «Одни актеры, как известно, создают себе в воображении предлагаемые обсто­ятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в их воображаемой жизни.

Но есть и другие творческие типы актеров, которые видят не то, что вне их, не об­становку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они изображают, в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копируют то, что делает воображаемый образ. Но бывают актеры, для которых созданный ими воображаемый образ стано­вится их alter ego, их двойником, их вторым «я». Он неустанно живет с ними, они не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и дей­ствует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя. Некоторые артисты относятся мистически к такому творческому со­стоянию и готовы видеть в создаваемом якобы вне себя образе подобие своего эфирного или астрального тела.

Если копирование внешнего, вне себя созданного образа является простой имитацией, передразниванием, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная жизнь актера с образом представляет собой особый вид процесса пе­реживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивиду­альностям».

Эта запись, судя по всему, является как бы продолжением полемики с М.А.Че­ховым, начатой еще в конце 1920-х гг. (см.: Чехов МЛ. Лит. наследие. В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 184 — 185, 352 — 353).

XI. Этика и дисциплина Амбушюр — мундштук, через который вдувается воздух при игре на духовых инструментах. Так же называется и способ прикладывания губ для извлечения звука из инструмента.

Далее в рукописи пометка: «Климентовский спектакль», что говорит о намере­нии Станиславского привести здесь в качестве примера свой конфликт с Кон­торой Императорских театров при постановке им в 1898 г. оперных отрывков на сцене Большого театра с учениками М.Н.Климентовой-Муромцевой (см.: СтаниславскийК.С. Собр. соч. в 9 т. М., 1990. Т. 1. Приложения). Имеется в виду мелодрама А.Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство».

XIII. Общее сценигеское самогувствие На полях пометка: «Где пунктир, там в соответствии с изготовляющимся чер­тежом впишутся названия красок». Станиславский предполагал поместить в конце третьего тома схематический чертеж системы, наглядно изображающий итог всего пройденного курса «работы актера над собой», где, в частности, каждому элементу системы должна была соответствовать своя краска. Приво­димый здесь чертеж выполнен составителями предыдущего издания на осно­ве указаний Станиславского и сохранившихся его набросков. В некоторых набросках схемы Станиславский изображал системы в виде вер­тикальных столбцов, напоминающих трубы органа. Три музыканта, сидящие перед двумя органами — внутреннего и внешнего самочувствия, олицетворя­ют собой ум, волю и чувство актера.

Здесь и далее речь идет о третьем акте комедии А.Н.Островского «Горячее сердце». Пьеса поставлена на сцене МХАТ в 1926 г. в декорациях художника Н.П.Крымова.

На полях рукописи пометка: «Как, с одной репетиции уже на спектакль?.. — Халтура».

XIV. Основы системы После этих слов пометка: «Чертеж». Далее идет схема, выполненная самим Станиславским. Цифры, проставленные на чертеже, означают следующее: 1 —

нижняя полоса — «работа над собой», 2, 3, 4 — три основы системы: «актив­ность и действенность», пушкинский афоризм и «через сознательное к подсоз­нательному», 5 — переживание, 6 — воплощение, 7, 8 и 9 — ум, воля и чувст­во, 10 — элементы переживания, 11 — элементы воплощения, 12, 13 и 14 — внутреннее, внешнее и общее сценическое самочувствие; значение верхнего прямоугольника выясняется из печатающегося далее текста.

1. В рукописи здесь оставлено место для чертежа.
2. «Объективом» Станиславский называет объект просвечивания — стеклянную пластинку с рисунком.
3. Далее в рукописи оставлен пробел.

*XV. Как пользоваться системой*

* 1. Воляпюк — искусственный язык, изобретенный в 1880-х гг. И.-М.Шлейером.
  2. Цитата из трагедии А.С.Пушкина «Скупой рыцарь».

**В.Э.Мейерхольд ЛЕКЦИИ 1918-1919**

Текст и примечания печатаются по: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918 — 1919. М., 2000.

Публикуемый цикл лекций был прочитан В.Э.Мейерхольдом летом 1918 г. на созданных по его инициативе в Петрограде Инструкторских курсах по обуче­нию мастерству сценических постановок и повторен в 1918/19 г. в Курмасце- пе — на Курсах мастерства сценических постановок, выросших из краткосроч­ных Инструкторских курсов.

Летние лекции 1918 г. тогда же предполагалось издать, Мейерхольд придавал им программный смысл. Но издание не состоялось, и текст лекций не получил окончательной авторской обработки.

Эти лекции стенографировал слушатель курсов Я.И.Линцбах, стенографист невысокой квалификации, называвший свою запись «стенографическими на­бросками». Он, как правило, сокращал услышанное, опускал большинство упо­минаемых имен и многие — порой ключевые — подробности. Из двенадцати его стенограмм Мейерхольд выправил первую и начало второй, но эту правку едва ли следует считать завершенной. В стенограммах Линцбаха есть пробелы и досадные пропуски (отсутствует лекция № 10, о работе режиссера с актером, и окончание лекции № 12).

Параллельно почти все лекции конспектировал кто-то из слушателей, четко и в большинстве случаев тезисно фиксировавший услышанное. Свои конспекты (не только лекций Мейерхольда, но и лекций других преподавателей — П.О.Морозова, М.П.Зандина, И.А.Рязановского, Ю.М.Бонди) этот слушатель тщательно перебелил на отдельных малоформатных страницах, снабдил необ­ходимыми чертежами и рисунками. Ныне эта образцово выполненная подбор­ка — в архиве Мейерхольда, вошедшие в нее конспекты мейерхольдовских лекций публикуются наряду со стенограммами. Имя этого слушателя устано­вить не удается, как и имя другого слушателя, владельца рассыпавшейся уче­нической тетради в крупную клетку, которая также хранится в архиве Мейер­хольда и в которой среди трудно читаемых отрывочных конспектов (и множе­ства рисунков — послушного выполнения заданий по классам Зандина и Мей­ерхольда, а также различных набросков упрощенного оформления сцены и от­влеченных декорационных фантазий) находится живая запись двух лекций Мейерхольда, седьмой и восьмой; она содержит конкретные оценки и наблю­дения, опущенные Линцбахом.

Уцелели наброски планов, составлявшихся Мейерхольдом почти к каждой из летних лекций, — они также введены в книгу, как и выписки-заготовки, сде­ланные им в предыдущие годы и использованные преимущественно в заклю­чительных лекциях цикла.

Три лекции-беседы Мейерхольда в Школе актерского мастерства (ШАМ) отно­сятся к марту 1919 г., они застенографированы профессионально, но не правле­ны автором (с первой половины 1930-х гг., когда эти стенограммы поступили в распоряжение Научно-исследовательской лаборатории ГосТИМа, принято бы­ло считать, что мартовские лекции 1919 г. были прочитаны Мейерхольдом в Курмасцепе). По замыслу Мейерхольда, Курмасцеп и ШАМ были предназначе­ны дополнять друг друга и составить целостную систему театрального образо­вания. Беседы с учениками ШАМ лежали за пределами систематического кур­са, читавшегося в Курмасцепе, но касались центральных вопросов, владевших сознанием Мейерхольда и положенных в основу курмасцеповской программы. При очевидных несовершенствах и неполноте включенных в книгу текстов в них внятно проступают позиции, которые развивал Мейерхольд в лекциях 1918 — 1919 гг., в один из самых напряженных моментов своей творческой жизни. Общий смысл этих лекций заключен в обосновании необходимости пе­рехода к театру упрощенных условных форм. Все публикуемые материалы хранятся в РГАЛИ, ф. 998, on. 1.

**Сценоведение и режиссура**

*Лекции, гитанние на летних Инструкторских курсах по обугению мастерству сценигеских постановок*

*Лекция № 1*

* + 1. Конспекты лекций, прочитанных П.О.Морозовым на Инструкторских курсах, см.: РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 726 и 727.
    2. *...безработные — имеются в виду не имеющие профессии.*
    3. Взятое в скобки вычеркнуто Мейерхольдом при правке стенографической за­писи.

Ср. запись Мейерхольда: ««Обозрение театров», 25-IV-1912. Саре Бернар в какой- то пьесе нужно было умирать, падая как сноп. Артистка рассказывала, что ее научил падать клоун, который показал, как нужно держать шею, голову, спи­ну, чтобы, падая, не разбиться. Искусству умирать величайшую артистку в мире учил... клоун» ( РГАЛИ. On. 1. Ед. хр. 809. Л. 29). Речь идет об Умберто Боччони, итальянском художнике футуристе. См.: Тас- тевен Г. футуризм (на пути к новому символизму). М.,1914. Взятое в скобки вычеркнуто Мейерхольдом при правке стенографической за­писи.

Вычеркнуто Мейерхольдом.

фраза осталась не отредактирована Мейерхольдом.

Мейерхольд мог говорить о своей постановке «Смерти Тарелкина» (Александ- ринский театр, 1917). Исполнитель роли Тарелкина Б.А.Горин-Горяинов вспо­минал этот спектакль: «Терялось ощущение сценической игры, и чудовищно- искривленный гротеск воспринимался как частица жуткой действительности» (Горин-Горяинов Б.А. Актеры. Л.; М., 1947. С. 139). Но возможно, «СмертьТарел- кина» — оговорка Мейерхольда, и он имел в виду спектакль Студии на Повар­ской «Смерть Тентажиля», поскольку следом упомянут спектакль «Шлюк и Яу», подготовленный Мейерхольдом в Студии на Поварской в 1905 г. Цитируется «Русская энциклопедия» (под ред. С.А.Адрианова). Т. 6. М., 1913.

*Лекция № 2*

См.: Верной Ли (Вайонет Пейджест). Италия. Театр и музыка. Избранные стра­ницы. Под ред. П.П.Муратова. М.,1915.

Подготовительные записи к этому фрагменту, представляющие собой кон­спективные выписки из книги Верной Ли, см.: РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 728. Л. 10—12.

Комедию-манифест «Комический театр», навеянную «Версальским экспром­том» Мольера, Гольдони предпослал сборнику из шестнадцати комедий, со­зданных в сезон 1750/51 г.

Имеется в виду статья П.В.Анненкова «О бурной рецензии на «Грозу» Остро­вского, о народности, образованности и прочем. Ответ критику «Грозы» в жур­нале «Наше время»« (Библиотека для чтения. 1860. № 3). Школа театрального искусства Г.Крэга во Флоренции существовала с 1913 по 1915 г.

Мейерхольд говорит о повести Р.Киплинга «Captains courageous» (1897, в рус­ских переводах: «Отважные мореплаватели», «Смелые моряки»). Об этой купюре в «Жизни за царя» см.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. (В дальнейшем — Мейерхольд 1968). Ч. 2. М., 1968. С. 188. Помета Мейерхольда на полях стенографической записи: «Театр как средство». Помета: «Эсхил, Софокл, Еврипид».

Помета: «Театральное не в одном балагане — ив театре. Например, водевиль». У Гоголя, как известно, вместе с сорвавшейся дверью падает один Бобчин- ский.

Помета Мейерхольда: «Островский, «Лес», улита со Счастливцевым». В отче­те газеты «Страна» (1918. 5/18 марта. № 80, подпись: Н.Д. [Н.Н.Долгов?]) о диспуте в Троицком театре, посвященном «Театру итальянских комедиантов», изложено выступление Мейерхольда: «Едва ли не более интересной явилась речь Мейерхольда. В том, что К.М.Миклашевский указал в свое время на ме­тод итальянской школы, Мейерхольд видит крупную заслугу перед театром. Таким образом, было обращено внимание на выразительность тела и это дало определенный метод при обучении сценическому искусству. Теперь поняли, что надо исходить из пластического в самом начале работы над ролью. Если ак­тера затрудняет нужный тон, он должен найти нужный жест, и тон явится сам собою. Сюжет пьесы — очень важная вещь, но актеру не полагается знать о важности сюжета. Ритм движений, пластические задачи — вот что должно за­нимать его прежде всего. При игре Дузе особенно поражают ее руки и их не­даром воспел Д'Аннунцио. Итальянскому искусству, которое особенно под­черкивало эти задачи, отдал дань и Островский. Его увлекал Гоцци, а в пьесе «Лес» сцены трагика и комика и сцена с улитой написаны в стиле commedia dell'arte» (см.: РГАЛИ. ф. 963. On. 1. Ед. хр. 1190).

В «Летнем Буффе» (фонтанка, 114) летом 1918 г. работало товарищество М.Д.Ксендзовского, М.А.Ростовцева и А.Н.феона; «Мадемуазель Нитуш» Эр- ве (ф. Ронже) исполнялась во время гастролей Е.В.Потопчиной. Помета стенографиста: «Здесь небольшой пропуск!»

Знаменитый актер commedia deH'arte Никколо Барбьери словом concetto назы­вал заранее заученные артистами — импровизаторами афоризмы в стихах и прозе (см. Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1962. С. 161). ...ролей — явная ошибка записи, следовало бы: произведений, авторов.

*Лекция № 3*

В этот день состоялась экскурсия слушателей в Мариинский театр. Экскурсию вел ф.П.Графф. Во время экскурсии Мейерхольд делал записи, см.: РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 718. Л. 40.

Ср.: Мейерхольд 1968. Ч. 1. С. 194; сведения о японском театре Но почерпнуты Мейерхольдом, в частности, из статьи: A Fischer. Japans Biichnenkunst und ihre Entwicklung. (Westermanns illustrierte deutsche Monatshefter. Januar, 1901. Heft. 532). Выписки из нее были сделаны им в собственном переводе с немецкого.

*Лекция № 4*

Союз мастеров сценических постановок (режиссеров и художников-декорато­ров) был создан на организационном собрании инициативной группы в Моск­ве 10 августа 1917 г.; во Временное бюро Союза вошли режиссеры Н.Н.Евреи- нов, ф.ф.Комиссаржевский, В.Э.Мейерхольд, В.Г.Сахновский, А.Я.Таиров и художники Ю.П.Анненков и А.ВЛентулов. Цех мастеров сценических поста­новок оформился тогда же в Петрограде как отделение Союза. Упомянутое Мейерхольдом московское «частное собрание» его участники называли «съез­дом» и начатую этим объединением разработку принципов авторского права режиссера считали поворотным моментом в формировании самосознания ре­жиссуры как самостоятельной профессии. В.Н.Соловьев вспоминал в 1924 г., что этот «съезд» летом 1917 г. «только затрагивает ряд вопросов принципиаль­ного характера», тогда как «теоретическая работа передается в комиссии, по­стоянно учреждаемые и пополняемые, приуроченные к двум наиболее значи­тельным центрам России: Москва и Ленинград» (Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 247). Было решено, что московская комиссия (в нее вошли ф.Комис- саржевский, Сахновский, Таиров, Якулов и федотов) разработает устав Сою­за, а петроградская комиссия (Евреинов, Мейерхольд, Ракитин, фореггер, Ан­ненков и Бабенчиков) будет заниматься вопросом об авторском праве режис­сера (см.: РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 3337. Л. 76). «Так возникает, — про­должает свой рассказ Соловьев, — Цех мастеров сценических постановок». Со­хранившийся в недатированной рукописи «Проект положения о Цехе масте­ров сценических постановок и режиссере-мастере» написан рукою Мейерхоль­да и должен быть датирован августом 1917 г.:

«Цех мастеров сценических постановок называет режиссером[[55]](#footnote-56) (мастером сце­нических постановок) — сочинителя сценической композиции. Режиссер-мастер — это то лицо, которое объединяет в спектакле коллектив всех сценических творцов (актера, драматурга, художника-декоратора и др.) ради проведения во всех элементах сценической постановки (в игре актеров, в убранстве сцены, в освещении и т.д.) единой художественной идеи. Режиссер-мастер строит формы сценической площадки, планирует движения фигур и устанавливает пластические позы живого материала, координируя все это с размерами и всеми особенностями сценической площадки. Режиссер-мастер избирает в ближайшие сотрудники художника-декоратора, соответствующего задуманной режиссером композиции, и музыканта, когда в замысле постановки является необходимость музыкального сопровождения. В силу того, что актеры являются самым значительным элементом спектакля, в жесте и слове раскрывая основное в замысле постановки, — режиссер-мастер берет на себя ответственность в распределении ролей, то есть избирает акте­ров согласно представлению о сценических образах, возникающему у авторов спектакля (драматурга и мастеров сценических постановок). Режиссер-мастер предлагает актеру мелодию речи и намечает темпы, паузы, акцентировку всего строя спектакля.

Режиссер-мастер фиксирует свою работу: 1) излагая экспозицию сцены; 2) со­здавая режиссерский экземпляр, заключающий в себе ремарки к пьесе, постро­енные по мотивам автора, но более подробные и творчески самостоятельные; 3) набрасывая в чертежах планировочные схемы.

Режиссер-мастер такой же автор спектакля, как драматург — автор пьесы. Он вполне свободный толкователь ее и притом толкователь, главным образом, с театральной точки зрения; он вольный переводгик книжного текста на живой язык сщнигеского сказа.

В Цех мастеров сценических постановок могут быть включены историки теат­ра. Под историками театра цех режиссеров-мастеров подразумевает не исто­риков драматической литературы, а театральных историков-архивариев, кото­рые совместно с режиссерами-мастерами и художниками-декораторами участ­вуют в работе по постановкам и подготовляют для той или иной постановки необходимый материал.

Режиссера-копииста, повторяющего, с разрешения режиссеров-мастеров, уже осуществленные сценические композиции, Цех мастеров сценических поста­новок считает режиссером-мастером лишь условно.

Так называемые очередные режиссеры (первые актеры, случайно ставящие пьесу) безусловно не могут быть названы режиссером-мастером до тех пор, по­ка они не проявят себя сочинителями режиссерского мастерства. Вопрос о совмещении режиссера-мастера и предпринимателя или администра­тора в одном лице должен разрешаться советом старшин Цеха в каждом от­дельном случае.

2 См. примеч. 1.

*Лекция № 5*

1. В конспекте лекции «Введение в декорационную живопись», прочитанной М.П.Зандиным 5 июля 1918 г., о второй картине оперы Мусоргского «Борис Годунов» сказано: «В коронации Бориса вместо кремлевской площади доста­точно одного портала успенского собора» (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр.726. Л. 20 об.). В расписании занятий указано, что Мейерхольд присутствовал на этой лекции Зандина (Там же. Ед. хр. 2874. Л. 15).
2. Исполнявшаяся в начале XX века редакция оперы Мусоргского «Борис Году­нов» включала 9 картин (помимо ряда существенных купюр в ней отсутствова­ла сцена у собора Василия Блаженного). Канонический текст трагедии Пушки­на «Борис Годунов» состоит из 23-х картин; говоря о 25-ти картинах, Мейер­хольд имел в виду исключенные Пушкиным сцены «Ограда монастырская» и «уборная Марины».
3. Пьеса Пушкина написана в 1825 г.; опера Мусоргского закончена в 1869 г. (вто­рая редакция — в 1872 г.).
4. Можно предположить, что Мейерхольд ссылался здесь на мнение Л.И.Полива­нова. В 1916 — 1918 гг. он неоднократно пользовался поливановским издани­ем «Сочинений» Пушкина; осенью 1919 г. он заново штудировал это издание, находясь в Новороссийской тюрьме, и в его тюремной тетради есть, в частно­сти, следующее замечание: «У Поливанова (см. стр. 10): «Своего Бориса Годуно­ва он (Пушкин) назвал трагедией романтической, разумея под этим лишь сво­боду драматической формы от всяких уз ложноклассицизма». Только ли это разумея? См. взгляды Пушкина на романтизм вообще и сопоставить со взгля­дами на трагедию вообще» (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 807. Л. 2). Несколь­ко ниже там же несогласие с Поливановым сформулировано еще более опреде­ленно: «Я не согласен с Поливановым (Соч. А.С.Пушкина, изд. Льва Полива­нова, т. III, изд. 3, Москва, 1901), что Пушкин "почуял (см. стр.14) в хрониках (Шекспира) прежде всего изображение действительной жизни"».
5. Возможно, Мейерхольд вновь имеет в виду наблюдения Л.И.Поливанова, ко­торые он дважды выписал на страницы «новороссийской тетради»: «Он (Пуш­кин) почуял в хрониках (Шекспира) прежде всего изображение действитель­ной жизни; они привлекли его особенно своей широтой кругозора после узкой сферы действия в трагедии французской» ( РГАЛИ. ф. 998. Ед. хр. 807. Л. 4). Далее в «новороссийской тетради» Мейерхольд пишет:

«Я хочу поставить себе задачей выяснить не то, как Пушкин стремился «поло­жить конец драматический французской лжеклассической системе с ее единст­вами места и времени, наперсниками, сложной интригой как неизменными ус­ловиями правильной трагедии» СПоливанов, с.6), а то, что нового предложил он будущему поколению в строительстве живого русского театра. Хотя Пушкин собственной теории драмы не оставил, но размышления его о трагедии вообще, разбросанные в письмах и замечаниях, служат достаточно богатым материалом, чтобы решить — какой театр мыслился Пушкину идеальным. <...> Но кто же из современников пытался проанализировать «Бориса Годунова» как драму ро­мантическую именно в этом смысле, то есть как пьесу преимущественно теат­ральную? Никто. <...> Даже сторонники Пушкина отмечали сцену в корчме с ее якобы отрицательной стороны. Гротесковость, «неправдоподобие» созна­тельное ставилось этой сцене в минус. <...> Живость, легкость, игривость да­вались Пушкину в стихах; прозу, нам кажется, Пушкин на смену стиху брал в подражание Шекспиру; если бы Пушкин знал испанский театр, быть может, он и в гротескных сценах сохранил стих» (Там же. Л.2 об. — 3, 5, 7 об., 11 об.).

1. О практических занятиях, предложенных Мейерхольдом слушателям, см. в следующей лекции.

*Лекция № б*

* 1. К.ф.Юон в 1908 г. в парижской антрепризе Дягилева был одним из художни- ков-исполнителей, писавших декорации к опере «Борис Годунов» по эскизам А.Я.Головина. В 1913 г. Юон самостоятельно оформлял новую постановку той же оперы в дягилевской антрепризе.
  2. В конспекте лекции, прочитанной П.О.Морозовым 5 июля 1918 г., сказано: «Трагедии Эллады представляют собой литературную обработку ходячих ми­фов. Эллина интересовало не гто ему показывают, а как, как ходячий миф во­площен писателем и актерами (сравни театр Гоцци)» (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 726. Л. 21—22).

Мейерхольд имеет в виду контррельефы («живописные рельефы»), исполнен­ные В.Е.Татлиным к опере М.И.Глинки «Жизнь за царя» и демонстрировав­шиеся впервые на выставке «Мира искусства» в 1913 г.

Здесь и далее Мейерхольд рассказывает о своей подготовке к работе над «Гро­зой» в Александринском театре (премьера — 9 января 1916 г.). См. его статью «К возобновлению «Грозы» А.Н.Островского на сцене Александринского теат­ра. Речь режиссера к актерам» (Мейерхольд 1968. Ч. 1. С. 285—293). Впервые: Любовь к трем апельсинам. 1916. № 2—3.

Актер Александринского театра И.ф.Горбунов славился как автор и исполни­тель «Сцен из народного быта».

Мейерхольд ссылается на известную статью А.А.Григорьева «После «Грозы» Островского. Письмо к И.С.Тургеневу».

Примечание стенографиста: «Здесь не успел! Модуляция в музыке, картина в «Овраге» — на случай, если нужна вставка».

Примечание стенографиста: «Продолжение, читанное после перерыва». Мейерхольд имеет в виду, в частности, отрывки из «Записной книжки» ф.Дельсарта, приведенные С.М.Волконским в его книге «Выразительный че­ловек» (СПб., 1913).

Далее стенографист прерывает запись, обращаясь к Мейерхольду: «Вячеслав [!] Эмильевич! Здесь я даю только ряд фрагментов, по которым Вам придется восстановить Ваше объяснение, потому что, по правде сказать, я Вас не понял и, не поняв, не мог и записать, тем более что Вы говорили очень быстро и без определенной системы. Я оставляю [чистые] листы. Наи­более целесообразно будет, если Вы прочтете сначала все написанное, а по­том, исходя из целого, восстановите пропуски. «Грозу» читал и видел давно и детали забыл. Перед лекцией не успел прочесть вновь. И, следовательно, это всецело моя вина».

Прозаик Д.В.Григорович, представитель «натуральной школы» 1840-х гг., при­числен здесь к драматургам-эпигонам Островского из-за явных неточностей в записи того, что имел в виду Мейерхольд. В его «Речи к актерам» сказано: «Не кажется ли вам, господа, что нескончаемый спор о бытовом театре легко было бы сдвинуть с мертвой точки, если бы кто-нибудь хоть раз лишь толково от­крыл перед спорящими ту разницу, которую достаточно убедительно выяснил Аполлон Григорьев, ставя Островского вне круга жанристов вроде Потехина и Григоровича» (Мейерхольд 1968. Ч. 1. С. 287—288).

В подборке работ слушателей Инструкторских курсов сохранилась запись, озаглавленная «Конспект разговора о движениях в театре»: «Движение как средство для создания художественного представления явля­ется сильнейшим. Оно сильно тем, что имеет отношение к тому, от чего зави­сит человек на земле, — движению планет.

За словом идет движение как самое сильное средство (слово: «уходи», движе­ние: жест рукой, толчок).

В ряду движений пауза не отсутствие или прекращение движения, но как и в музыке — пауза заключает в себе элемент движения.

Театр из всех искусств один обладает этим сильнейшим из способов выраже­ния. Отняв костюм, слово у театра, он все же будет таковым, имея движение. Поэтому принимаем движение как самоценное.

В натуралистическом театре: жизнь на сцене. Движение не узаконено, а толь­ко выразительно, движение как в жизни.

Театр — искусство, и все должно быть подчинено законам этого искусства (за­коны жизни и искусства разные; законы живописи, музыки). Открыть эти за­коны: вернуться к самому началу геометрии.

Открыть элементы. Запутанный клубок распутать, но распутать по системе.

Движения не могут быть такими же, как в жизни.

Масштаб сцены, углы и стены должны влиять на движения.

Зависимость от костюма и живописного фона. Костюм театральный (отнюдь

не произвольный) — часть картины, представляемой зрителю, и должны быть

учтены форма и цвета в связи с декорациями.

Грим современный немыслим. Грим должен дополнять картину, быть условным. Маска — апофеоз грима.

Предметы в руках актера не должны быть такими, какими их представляет ре­алистический театр, но сами по себе ценны, как и слово. Отношение актера к музыкальному фону. Отсутствие музыки и музыкальная сфера» (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 2879. Л. 4). К лету 1918 г. относится следующая запись Мейерхольда: «Движение в статике как звучание в музыкальной паузе. Рождение жеста в сфере экспрессии.

Эмоция и ее законы. Ни жест, ни мимика не заживут, если тело человеческое, занявшее трибуну, не окрепнет на ее площадке в верно найденной позе гово­рящего и если говорящий не обретет навыка управлять эмоцией. Приемы уп­ражнений в чередовании возгласов, являющихся как трамплин для скачка ис­ходным явлением для каждого периода обращения к аудитории. Если и нет возгласа выявленным вовне, скрытое ощущение его обязательно. В этом случае возглас явится завершением периода. Место жеста в двух этих поворотах сло­весного построения. Так называемый «пушистый [?] конец» и роль жеста и ми­мики в сфере разрешений периодов.

Утомление слушателя и приемы театрализации для призыва к вниманию. Опасность актерствования и разница между приемами сценической игры и те­атрализацией на эстраде и трибуне. Жест или движение» (Там же. Ед. хр. 728. Л. 13—15).

*Лекция № 8*

* + 1. См.: Мейерхольд 1968. Ч. 1. С. 120.
    2. Мейерхольд говорит о создании Студии на Поварской (1905) и о студийных работах Н.Н.Сапунова, С.Ю.Судейкина, В.И.Денисова.

Конспекты лекции Зандина, на которую ссылается Мейерхольд, см.: РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 727. Л. 3 («Мамонтов в Москве пригласил не декоратора, но живописца-художника»), и ед. хр. 726, л. 20 («Традиционные декораторы по­казались несовершенными, впервые от них отказался московский антрепренер Мамонтов, пригласивший в свой театр Врубеля», «русская декоративная шко­ла первая решилась на эту смелую вещь»). См.: Петров Н.В. Пятьдесят и пятьсот. М., 1960. С. 125—127.

*Лекция № 9*

В этой лекции Мейерхольд опирается на статью Вяч.Иванова «Манера, лицо и стиль» («Борозды и межи». М., 1916. С. 167—185).

По-видимому, Мейерхольд демонстрировал слушателям свою монтировку оперы Мусоргского «Борис Годунов», относящуюся не к 1908 г., а к сезону 1910/11 г. (см.: РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 75).

В типовых бланках «Монтировок», использовавшихся в императорских теат­рах, были выделены разделы: декорации, мебель, бутафория, действующие ли­ца и фамилии исполнителей, костюмная часть, парикмахерская часть, головные уборы, обувь.

В конце этой записи стенографист отметил: «NB. В четверг я не был, и эта лек­ция осталась не записанной». Он имел в виду лекцию № 10, известную лишь по краткому конспекту слушателя. Запись лекции № 9 была расшифрована Линцбахом месяц спустя, о чем свидетельствует поставленная его печаткой дата: «24 авг. 1918» (это ввело в заблуждение архивистов, и в описи РГАЛИ лекция № 9 датирована 24 августа и ей дан порядковый № 12, хотя на л. 42 правильно указана ее дата).

*Лекция №11*

Гротеску посвящена лекция № 13, о пантомиме речь идет во второй части лек­ции № 11 и в лекции № 12.

Раздел данной лекции о русской драматургии XIX — начала XX века развива­ет основные положения статьи Мейерхольда «Русские драматурги. Опыт клас­сификации, с приложением схемы развития русской драмы» (Мейерхольд 1968. Ч. 1.С. 181—188).

Открывшийся в 1832 г. Александринский театр, по словам его историка, «сде­лался главной резиденцией русской драматической труппы», но «первые годы, впрочем, приютилась туда и русская опера с балетом» {Вольф А. И. Хроника пе­тербургских театров. Ч. 1. СПб., 1877. С. 30).

«Кровавая рука» — переделка немецкого перевода драмы П.Кальдерона «Врач своей чести», выполненная выдающимся русским актером В.А.Каратыгиным; шла в Петербурге в январе 1831 г. Слова Репетилова из последнего акта «Горя от ума».

«Власть тьмы» Л.Н.Толстого входила, в частности, в репертуар итальянского трагика Э.Цаккони (в 1898 г. он играл ее, гастролируя в России). Мейерхольд имеет в виду неоднократно им упоминавшуюся статью П.В.Ан­ненкова «О бурной рецензии на «Грозу» Островского, о народности, образо­ванности и прочем. Ответ критику «Грозы» в журнале «Наше время»«. Журнал «Весы» выходил в московском издательстве «Скорпион» в 1904—1909 гг. О театре Н.Н.Вашкевича см.: История русского драматического театра. В 7 т. Т. 7. М., 1987. С. 317—318.

Мейерхольд имеет в виду последнюю часть «Хроники петербургских теат­ров» А.И.Вольфа (СПб., 1884), посвященную петербургским театрам 1860 — 1880-х гг.

В разделе о пантомиме Мейерхольд широко использует материалы двух статей Ю.Л.Слонимской (Пантомима//Аполлон. 1914. № 6—7. С. 55—65; Зарождение античной пантомимы//Там же. № 9. С. 25—60). Основная мысль этих статей Слонимской сводилась к тому, что «всякое подлинное произведение театра имеет эмоциональный остов, выраженный в пластическом движении» и что «пантомима является первоосновой театра, потому что в ней свободное чувст­во не заслоняется словами» (Аполлон. 1914. № 6—7. С. 58). Мейерхольд, порой самостоятельно трактуя сообщаемые Слонимской сведения, по существу поле­мизирует с нею. Ср. его выписки из этих статей (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856), приводимые ниже в примечаниях.

«В Риме, со времен Ливия Андроника, жест был отделен от декламации. Два актера совместно передавали одну и ту же пьесу. Один выражал жестом то, что другой в это время передавал речью. Присутствие отдельного исполнителя жестов проявляло скрытую эмоциональную энергию пьесы и било как бы проверкою ее театраль­ности. Для того чтобы был жест, нужна была тема для жеста...» (Аполлон. 1914. № 6—7. С. 62).

Мейерхольд говорит о «скрытой театральной энергии» пьесы, тогда как у Сло­нимской сказано о проявлении через пантомимический жест «скрытой эмоци­ональной энергии пьесы», что и становилось, по ее мысли, «проверкой теат­ральности» драматургии (см.: Там же).

В Студии на Бородинской зимой 1915/16 г. в программу занятий класса Мей­ерхольда входила «попытка от упражнений в технике сценических движений перейти к работе над отрывками из драм со словами», и в этом плане велась ра­бота над второй картиной «Каменного гостя» А.С.Пушкина. Предполагались два периода в работе: «I) Слов нет; построение картины в форме пантомимы (подготовление к приятию слов), 2) движение и слова согласованы» (Любовь к трем апельсинам. 1915. № 4—7. С. 211).

«Греческий танцовщик Телест один, без помощи декламатора, исполнил «Се­меро у фив» Эсхила, не пропустив, по свидетельству Афинея, ни единой по­дробности. В шекспировскую эпоху пьесу исполняли сначала в ее пантомим­ной основе, и когда пантомима как бы доказывала зрителю пригодность дан­ной пьесы для театра, начиналось представление пьесы» (Аполлон. 1914. № 6— 7. С. 62; РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856. Л. 8).

«Все сказать без слов о том, о чем нельзя сказать словами, о скрытой жиз­ни человеческой души, о борьбе ее стихий — вот задача пантомимы, самое название которой означает по-гречески: "все изобразить"» (Аполлон. 1914. № 6—7. С. 60).

В той же статье Слонимской сказано: «Значение жеста гениально выражено Цицероном. Он предложил состязание своему другу, знаменитому актеру Рос- цию. Одну и ту же тему они должны были передать — Цицерон словом, Рос- ций жестом. Каждый раз, как Цицерон менял риторическую фигуру, Росций должен был менять пластическое выражение. Движение мысли должно было отразиться в движении чувства. Так Цицерон дал форму театра». В статье «Зарождение античной пантомимы» (Аполлон. 1914. № 9. С. 56) Сло­нимская пишет: «Греческий театр, возрожденный в XVIII веке как театр изы­сканного притворства и до сих пор считающийся театром благородной искус­ственности, был в действительности театром первичной стихийной эмоции. По мнению греков, только благородная душа может вместить божественные дары чувства, и этим объясняется общественное уважение греков к актеру». Эта выписка из статьи Слонимской сопровождена в конспекте Мейерхольда возражением: «В чем тут недоразумение? Вс.М.» (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856. Л. 12).

*Лекция № 12*

*Мейерхольд имеет в виду книгу: Карл Блазис (балетмейстер Императорского Мос­ковского театра, професс. танцевальных и мимигеских угилищ, автор согинений об изящ­ных искусствах и литературе и прог., изданных на языке франц., итальянском и англий­ском, иен многих артистигеских и литературных обществ). Танцы вообще, балет­ные знаменитости, национальные танцы. М.,1864. О К.Блазисе (1795—1878) см. в кн.: Левинсон А.Я. Мастера балета. М.,1915. См.: Клюгевский В.О. Курс русской истории. Лекция четвертая//Клюгевский В.О. Сочинения. Т. 1, М., 1956. С. 61—73.*

В рабочих записях Мейерхольда сказано: «Когда Блазис перечисляет состав танцев, он говорит о темпе, pas, enchainements, позах, арабесках, группах, кар­тинах и устанавливает аналогию не только с рисунком, гравюрой, живописью, но и с геометрией» (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856. Л. 18). Ср.: «Характер профессиональных придворных спектаклей долгое время опре­делялся настроением обер-гофмаршала Левенвольде, страстного поклонника итальянцев. Ему прямо противоположны были намерения Бирона, стремивше­гося утвердить при дворе театр немецкий» (Шамбинаго С.К Театр времен Пе­тра II и Анны Иоанновны//В кн.:История русского театра. Под ред. В.В.Кал- лаша и Н.Е.Эфроса. Т. 1. М., 1914. С. 98).

Среди подготовительных материалов к этой лекции хранятся выписки из кни­ги Жюля Жанена «История Театра четырех су» (о парижском театре «Канат­ных плясунов»), почерпнутые Мейерхольдом из статьи Е.С.Панна «Пантоми­ма в театре» (Ежегодник Императорских театров. 1915. Вып. 1. С. 198—229). Из той же статьи Е.С.Панна сделаны Мейерхольдом обширные выписки о зна­менитом французском миме Жане-Батисте-Гаспаре Дебюро (1796—1846). Приписка стенографиста: «NB. Окончание этой лекции было перенесено на другой день и мною не записано. Л.».

*Лекция № 13*

В лекции о гротеске Мейерхольд возвращается к одному из разделов своей программной статьи «Балаган» (книга «О театре», 1913), а также использует ма­териалы, собранные им для не написанной статьи «Гротеск». Очевидная неточность записи, речь идет о древнеримском орнаменте. В подборке «К вопросу о гротеске» сохранились копии трех старофранцузских миниатюр — двух рисунков из «Часослова герцога Беррийского» (XV в.) и ри­сунок из относящегося к середине XIV в. молитвенника «Breviaire de Belleville».

Стенографист опустил приведенные Мейерхольдом цитаты и не указал их ис­точник, ограничившись пометами: «об индейцах» и (ниже) «о камчадалах». Ци­таты введены в текст лекции по подготовительным записям Мейерхольда (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856. Л. 2—3) — извлечениям из статьи Ю .Л.Слонимской «Пантомима» (Аполлон. 1914. № 6—7. С. 57—58). Опущенная стенографистом цитата приводится по выписке Мейерхольда (РГА­ЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856. Л. 15—15 об.); Мейерхольд пользовался кн.: Гоф­ман Э.-Т.-А. Собр. соч. Т. 1 (фантастические рассказы в манере Калло). М., 1896. Имя Бодлера и его описание английских эксцентриков (заимствованное Мей­ерхольдом из статьи Е.С.Панна «Пантомима в театре»//Ежегодник Импера­торских театров. 1915. Вып. 1. С. 219) восстановлены по подготовительным за­писям Мейерхольда (РГАЛИ. ф. 998. On. 1. Ед. хр. 856. Л. 9); на том же листе замечание: «От Пьеро Второй империи к эксцентрикам английским и от по­следних к манифесту Маринетти».

**Беседы об упрощенных постановках**

*в Школе актерского мастерства (ШАМ) Петроград, 1919, март*

В данный раздел вошли невыправленные Мейерхольдом стенограммы трех его бесед со слушателями общего (первого) семестра Школы актерского мастерст­ва (ШАМ), датируемые 6, 20 и 27 марта 1919 г.

*Первая беседа*

В Уфимской губернии Мейерхольд побывал летом 1900 г.; см. его описание уфимских степей: Мейерхольд Вс.Э. Наследие. Т. 1. М., 1998. С. 377, 482; в Сара­товской губернии находилось имение Лопатино, где с 1896 г. Мейерхольд не­однократно проводил лето.

*Третья беседа*

Очевидно, Мейерхольд имел в виду петроградские Курсы Пролеткульта (ра­ботавшие на Екатерининской ул., 2); Школа актерского мастерства располага­лась на Троицкой ул., 13; занятия сценическим движением, общие для слуша­телей ШАМ и Курсов мастерства сценических постановок, проходили в поме­щении Курмасцепа.

О пространственном решении, найденном Мейерхольдом для пьесы А.Пине- ро «На полпути» (Александринский театр, 1914) и затем вновь использованном при постановке «Идеального мужа» О.уайльда (1915), см.: Мейерхольд и дру­гие. С. 123.

Речь идет о решении второй картины «Незнакомки» в «Блоковском спектакле», поставленном Мейерхольдом в амфитеатральном зале Тенишевского училища в апреле 1914 г.; см.: Мейерхольд и другие. С. 319, 347.

Выставка учебных работ слушателей Инструкторских курсов была открыта в помещении Курмасцепа на Миллионной улице осенью 1918 г.

**Джорджо Стрелер ИЗ КНИГИ «ТЕАТР ДЛЯ ЛЮДЕЙ»**

Текст и примечания печатаются по: Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984. Имеется в виду книга «Мысли о театре» (М., 1960; Le temoignage sur le theatre, Paris, 1953).

«Малый Органон для театра» (1948) — главная теоретическая работа Брехта о театре (см.: Брехт Б. О театре. М., 1960. С. 170—209).

«Покупка меди» — незавершенная книга Брехта, драматизированный трактат, заключающий в себе его театральную эстетическую программу. Позднее взгляды Стрелера на актера в корне переменились, о чем свидетель­ствуют, в частности, его статьи «По поводу конкретных измерений театра» и «Мои учителя».

Имеется в виду Жан-Ауи Барро.

«Мариньи» — парижский театр, с 1946 по 1956 г. — театр Барро. «Наш Милан» — спектакль по пьесе Карло Бертолацци, поставленный Стреле- ром в 1955 г. Действие пьесы частично происходит в «Тиволи», миланском Лу­на-парке начала XX в. В спектакле Стрелера «Тиволи» был воссоздан подроб­но и документально по фотографиям того времени и по воспоминаниям милан­ских старожилов.

Нути франка — итальянская актриса. В письме Стрелера речь идет о том, что в связи со сложившимся у него новым замыслом «Короля Лира» он не может дать Нути ранее ей обещанную роль Гонерильи или Реганы.

1. Дамиани Лучано — итальянский сценограф, с 1952 г. работавший со Стрелером.
2. Начало стихотворения Брехта «Изо всех вещей» (1932).
3. Немецкий певец Герберт Хандт исполнил партию Лукулла в опере «Приговор Лукуллу» Брехта — Дессау, поставленной Стрелером в 1973 г. в «Ла Скала».
4. Стрелер имеет в виду спектакль по опере Моцарта «Волшебная флейта», по­ставленный им в Зальцбурге летом 1974 г. и транслировавшийся всеми теле­станциями Европы 27 июля 1974 г.
5. Карпи фьоренцо — итальянский композитор, в течение многих лет сотрудни­чавший со Стрелером.
6. Первая постановка пьесы Пиранделло «Горные великаны» состоялась в «Пик­коло театро» в 1947 г.
7. Стрелер намекает на героев пьесы Беккета «Конец игры».
8. Имеется в виду пьеса Беккета «В ожидании Годо».
9. Стихи из Пролога к пьесе Шекспира «Генрих V».
10. Э.С.Брэдли — английский литературовед, автор книги «Шекспировская тра­гедия».
11. Первая постановка пьесы Чехова в «Пикколо театро» состоялась в 1955 г.
12. Речь идет о премьере «Вишневого сада» в МХТ в 1904 г. и постановке Вискон­ти в римском театре «Элизео» (труппа Морелли-Стоппа) в 1965 г.
13. Чехословацкий театральный художник И.Свобода в сценографических реше­ниях пьес Чехова отказывался от воспроизведения историко-социальных реа­лий чеховского времени.
14. Стрелер ошибается: то, что он пишет о «Вишневом саде», на самом деле отно­сится к спектаклю Ж.Питоева «Три сестры» (1929).
15. «Умирающая молодость» (1949) — роман итальянского писателя Дж.Комиссо.
16. Письмо, которое имеет в виду Стрелер, на самом деле относится к 5 февраля 1903 г. Чехов пишет в нем о замысле «Вишневого сада», указывая, что «в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых пла­тьях». И через несколько строк, говоря о погоде в Ялте, замечает: «Идет снег» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма в 12 т. Т. 11. М., 1982. С. 142).
17. Имеется в виду статья Д.Лукача «Рассказывать или описывать? К дискуссии о натурализме и формализме»//Интернациональная литература. 1936, № И—12.

Ежи Гротовский ИЗ КНИГИ «ОТ БЕДНОГО ТЕАТРА К ИСКУССТВУ-ПРОВОДНИКУ >

Печатается по: Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М., 2003.

**Питер Брук ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО**

Печатается по: Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[[56]](#footnote-57)

Алексеев Владимир Сергеевич (1861-1939), режиссер, педагог. Брат К.С.Стани­славского — 731 Анна Иоанновна (1693-1740), российская императрица — 397 Анненков Павел Васильевич (1813-1887), литературный критик, мемуарист —

330,335, 391,392, 736, 744 Анненков Юрий Павлович (1889-1974), график и живописец — 738 Аппиа Адольф (1862-1928), швейцарский музыкант, художник и теоретик театра — 381, 384

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876-1949), театральный художник — 384 Арден Джон (р. 1930), английский драматург — 633, 645, 676 Арлен Гарольд (1905-1986), американский композитор — 632 Армстронг Луи Даниел (1900-1971), американский трубач и певец — 594, 600 Арто Антонен (1896-1948), французский актер, режиссер, поэт, теоретик театра — 8, 452, 462, 539, 540, 639, 657, 658, 660-662, 667, 668, 674, 688, 712, 713, 722

Бабле Дени (1930-1993), французский театровед, теоретик театра, журналист— 539, 540, 542-546

Баланчин Джордж (1904-1983), американский хореограф и танцовщик — 674 Бальмонт Константин Дмитриевич (1867-1942), поэт — 218, 392 Барбьери Никколо (1576-1641), итальянский актер и драматург, актер — 737 Барро Жан-Луи (1910-1994), французский актер, режиссер — 8, 462, 652, 747 Баттистини Маттиа (1859-1928), итальянский певец — 731 Бах Иоганн Себастьян (1685-1750), немецкий композитор — 478, 480, 654 Бежар Морис (1927-2007), французский артист, балетмейстер, режиссер, педагог — 555

Бейли Перл (1918-1990), афро-американская актриса театра и кино, певица — 632 Бек Джулиан (1925-1985), американский режиссер, актер, сценограф — 669, 670 Беккет Сэмюэль (1906-1989), англо-французский драматург ирландского проис­хождения — 500, 665-668, 688, 689, 748

Белинский Виссарион Григорьевич (1811-1848), литературный критик, публи­цист — 390

Белый Андрей (1880-1934), поэт, писатель — 392

Бенуа Александр Николаевич (1870-1960), художник, историк искусства, художе­ственный критик— 319, 326, 381, 383 Берар Кристиан (1902-1949), французский художник — 652, 701 Берг Альбан (1885-1935), австрийский композитор — 477, 478 Бергман Ингмар (1918-2007), шведский кинорежиссер — 8 Бернар Сара (1844-1923), французская актриса — 319, 736 Бертолацци Карло (1870-1916), итальянский драматург — 747 Бетховен Людвиг ван (1770-1827), немецкий композитор — 12, 477, 478, 715 Бирон Эрнст Иоганн, граф (1690-1772) — 397, 745

Блазис Карло (1795-1878), итальянский артист, балетмейстер, педагог — 745 Блен Роже (1907-1984), французский актер и режиссер — 714 Блок Александр Александрович (1880-1921), поэт — 330, 392, 747 Бодлер Шарль (1821-1867), французский поэт — 401, 746 Бомарше Пьер Огюстен (1732-1799), французский драматург — 484 Бонди Юрий Михайлович (1889-1926), театральный художник и режиссер — 734 Босх Иероним (ок. 1460-1515), нидерландский живописец— 717 Боччони Умберто (1882-1916), итальянский художник-футурист— 320, 736 Брамс Иоганнес (1833-1897), немецкий композитор — 478 Брейгель Старший Питер (1525/30-1569), нидерландский живописец и рисоваль­щик — 402

Брехт Бертольт (1898-1956), немецкий поэт, драматург, теоретик театра, теат­ральный деятель — 8, 433, 435, 440-442, 444, 446, 452, 453, 462, 470, 473-478, 487, 495-497, 539, 562, 624, 657, 672, 674, 676-682, 684-689, 723, 747, 748 Брук Питер (р. 1925), английский режиссер, теоретик театра — 6-8, 621 Брэдли Эндрю Сесиль (1851-1935), английский критик и литературовед — 512, 516,748

Брюллов Карл Павлович (1799-1852), живописец и рисовальщик — 214 Брюсов Валерий Яковлевич (1873-1924), поэт — 392 Буше Франсуа (1703-1770), французский живописец — 402

Вагнер Рихард (1813-1883), немецкий композитор, дирижер, реформатор оперы

— 382, 384, 662 Вайда Анджей (р. 1926), польский кинорежиссер — 8

Вайс Петер Ульрих (1916-1982), немецкий драматург и прозаик — 636, 679, 686 Ван Гог Винсент (1853-1890), голландский живописец — 663 Варини Эмилия, итальянская актриса — 437 Варламов Константин Александрович (1849-1915), актер — 731 Ватто Антуан (1684-1721), французский живописец и рисовальщик — 371, 673 Вахтангов Евгений Богратионович (1883-1922), режиссер, актер — 7, 8, 629, 674

Вашкевич Николай Николаевич, актер — 392, 744

Вебер Карл Мария фон (1786-1826), немецкий композитор и дирижер — 478 Вейль Курт (1900-1950), немецкий композитор — 477, 478, 495 Верди Джузеппе (1813-1901), итальянский композитор — 486, 487, 630 Верной Ли (Вайолет Паже; 1856-1935), английская писательница, переводчица — 327, 736

Виардо-Гарсия Полина (1821-1910), французская певица, композитор — 53 Вивальди Антонио (ок. 1678-1741), итальянский композитор, скрипач — 480 Виланд Кристоф Мартин (1733-1813), немецкий писатель — 491 Висконти Лукино (1906-1976), итальянский режиссер — 523, 526 Волков федор Григорьевич (1729-1863), актер и театральный деятель — 397 Волконский Сергей Михайлович, князь (1860-1937), актер-любитель, теоретик те­атрального искусства — 47, 62, 114,304, 368, 741 Вольтер (1694-1778), французский писатель и философ-просветитель — 689 Вольф Александр Иванович (1823-после 1883), журналист— 392, 744 Врубель Михаил Александрович (1856-1910), живописец— 380, 383, 385, 742 Вуд Чарлз (р. 1932), английский драматург — 674

Выспянский Станислав (1869-1907), польский драматург, художник, театральный деятель — 555, 610

Гайдн Иозеф (1732-1809), австрийский композитор — 480 Гарсия Лорка федерико (1898-1936), испанский поэт и драматург — 434 Гатри Тайрон (1900-1971), английский актер и режиссер — 675 Гейнсборо Томас (1727-1788), английский живописец и рисовальщик — 673 Гилгуд Джон (1904-2000), английский актер и режиссер — 652, 707 Гиппиус Зинаида Николаевна (1869-1945), поэт, писательница — 392 Гиппократ (ок. 460 — ок. 370 до н.э.), древнегреческий врач — 604 Глинка Михаил Иванович (1804-1857), композитор — 331, 337, 741 Гнесин Михаил фабианович (1883-1957), композитор — 354, 357 Гог Томас, путешественник — 398

Гоголь Николай Васильевич (1809-1852) — 154, 166, 227, 330, 335, 336, 389-391,

400, 401, 732, 737 Годар Жан-Люк (р. 1930), французский кинорежиссер — 684 Гойя франсиско Хосе де (1746-1828), испанский живописец, гравер, рисовальщик — 401,718

Головин Александр Яковлевич (1863-1930), живописец, театральный художник —

362, 363, 369, 381, 383,740 Гольбейн Младший Ганс (ок. 1497-1543), немецкий живописец и график — 402 Гольдони Карло (1707-1793), итальянский драматург— 327-329,332,333, 521, 736 Горбунов Иван Федорович (1831-1896), актер, автор-рассказчик, писатель — 366, 741

Горин-Горяинов Борис Анатольевич (1883-1944), актер — 736 Горький Максим (1868-1936), писатель — 497-499

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776-1822), немецкий писатель, художник, компо­зитор— 331, 340,363,371, 390, 399-401

Гоцци Карло (1720-1806), итальянский драматург — 327-330, 332, 333, 737 Грасси Паоло (1919-1981), итальянский режиссер, антрепренер, театральный де­ятель — 445, 463, 473 Грёз Жан Батист (1725-1805), французский живописец— 371 Грибоедов Александр Сергеевич (1795-1829), писатель и дипломат — 167, 175 Григорович Дмитрий Васильевич (1822-1899/900), писатель— 372, 741 Григорьев Аполлон Александрович (1822-1864), литературный и театральный

критик, поэт— 366, 391, 392, 741 Грильпарцер Франц (1791-1872), австрийский писатель — 376 Гротовский Ежи (1933-1999), польский режиссер, педагог, экспериментатор, тео­ретик театра — 6, 7, 452, 537-620, 666-669, 686, 688, 696, 706, 712, 718 Грэм, Грэхем Марта (1893-1991), американская танцовщица, хореограф, педагог — 665, 674

Гуравский Ежи (р. 1935), польский архитектор и сценограф — 547

Д'Аннунцио Габриэле (1863-1938), итальянский писатель — 358, 437, 737 Да Понте Лоренцо (1749-1838), итальянский либреттист, писатель, аббат — 484 Дамиани Лучано (р. 1923), итальянский сценограф — 470, 471, 473, 475, 534, 748 Данте Алигьери (1265-1321), итальянский поэт — 385, 388 Дарвин Чарлз Роберт (1809-1882), английский естествоиспытатель — 576 Дебюро Жан Батист Гаспар (1796-1846), французский актер-мим — 397, 401, 746

Дебюсси Клод (1862-1918), французский композитор — 477 Декру Этьенн ( 1898-1991), французский мим — 462, 463, 464 Дельсарт Франсуа (1811-1871), французский певец, педагог, композитор, теоре­тик сценического движения и вокала — 62, 368, 573, 741 Денисов Василий Иванович (1862-1921), театральный художник — 380,383, 742 Дернбург Генрих (1829-1907), немецкий юрист — 353, 357 Дессау Пауль (1894-1979), немецкий композитор — 487, 495, 748 Деттори Джанкарло, итальянский актер — 468-470

Джевонс Уильям Стэнли (1835-1882), английский логик, экономист, статистик — 101, 732

Джексон Барри (1879-1961), английский театральный деятель и драматург — 655, 704

Джексон Гленда (р. 1936), английская актриса театра и кино — 722 Дидро Дени (1713-1784), французский философ, писатель — 457 Дикий Алексей Денисович (1889-1955), режиссер и актер — 8 Добужинский Мстислав Валерианович (1875-1957), график и театральный худож­ник—383

Домье Оноре (1808-1879), французский график, живописец, скульптор — 401 Доницетти Гаэтано (1797-1848), итальянский композитор — 477 Достоевский федор Михайлович (1821-1881), писатель — 331, 340, 400, 407, 408,

411,556,619, 683,690 Дузе Элеонора (1858-1924), итальянская актриса — 235, 245, 306, 737

Дункан Айседора (1877-1927), американская танцовщица — 19, 34 Дювин Жозеф (1869-1939), английский агент по продаже произведений искус­ства — 633

Дюллен Шарль (1885-1949), французский актер, режиссер, продюсер, педагог — 8, 540

Дюма Александр, отец (1802-1870), французский писатель — 733 Дюра Маргерит (1914-1996), французская писательница, сценарист, драматург — 645

Дюрренматт фридрих (1921-1990), швейцарский писатель, драматург — 638

Евреинов Николай Николаевич (1879-1953), драматург, режиссер, теоретик и ис­торик театра — 737, 738 Еврипид (480-406 до н.э.), древнегреческий драматург — 421, 736 Ермолова Мария Николаевна (1853-1928), актриса — 235, 245, 249, 306

Жак-Далькроз Эмиль (1865-1950), швейцарский музыкальный педагог, компози­тор, музыковед — 22, 573, 731 Жарри Альфред (1873-1907), французский драматург, поэт, прозаик, зачинатель

сюрреализма и дадаизма — 674, 675 Жене Жан (1910-1986), французский драматург, прозаик и поэт — 639, 656, 678,

686, 709,713,714, 723 Жуве Луи (1887-1951), французский актер и режиссер — 433, 434, 439-441, 459, 462, 652

Зандин Михаил Павлович (1882-1960), художник-декоратор — 359, 362, 366, 380, 734, 739, 742

Ибсен Генрик (1828-1906), норвежский драматург— 185, 374, 376

Иванов Вячеслав Иванович (1866-1949), поэт — 385, 392, 742

Индж Уильям (1913-1973), американский драматург и сценарист — 639

Казан Элиа (1909-2003), американский актер и режиссер театра и кино — 638 Калидаса (прибл. V в.), индийский поэт, драматург — 557 Калло Жак (1592/93-1635), французский график — 363, 399, 400, 402 Кальдерон де ла Барка Педро (1600-1681), испанский драматург — 326, 390, 409, 551, 555, 556, 743

Каннингэм Мерс (р. 1919), американский танцовщик, хореограф — 665, 667, 668

Капоте Трумэн (1924-1984), американский писатель — 632

Карамзин Николай Михайлович (1766-1826), писатель, историк — 358

Каратыгин Василий Андреевич (1802-1853), актер — 743

Караян Герберт фон (1908-1989), австрийский дирижер — 477

Карпи фьоренцо (1918-1997), итальянский композитор и пианист — 493-496, 748

Качалов Василий Иванович (1875-1948), актер — 249

Киплинг Джозеф Редьярд (1865-1936), английский писатель — 330, 331, 337, 340, 736

Клавэ Антони (1913-2005), испанский художник театра и кино, график, скульп­тор — 652

Клейст Генрих фон (1777-1811), немецкий писатель — 376 Климентова-Муромцева Мария Николаевна (1857-1946), певица, педагог — 733 Ключевский Василий Осипович (1841-1911), историк — 396 КоктоЖан (1889-1963), французский поэт, прозаик, художник, драматург, сцена­рист, кинорежиссер, музыкальный деятель — 674 Колер Йозеф (1849-1919), немецкий юрист — 353,357 Комиссаржевская Вера федоровна (1864-1910), актриса — 383 Комиссаржевский федор Федорович (1882-1954), режиссер, педагог, теоретик театра — 738

Комиссо Джованни (1895-1969), итальянский писатель — 531, 748 Копо Жак (1879-1949), французский актер и режиссер — 438, 439, 443, 462 Коровин Константин Алексеевич (1861-1939), живописец— 380, 383, 384 Коутс Алберт (1882-1953), английский дирижер — 326 Кронек Людвиг (1837-1891), немецкий актер и режиссер — 378 Крылов Виктор Александрович (1836-1906), драматург, переводчик — 390, 392 Крымов Николай Петрович (1884-1958), живописец, театральный художник — 384, 733

Ксендзовский Михаил Давыдович (1886-?), артист оперетты — 737 Крэг Генри Эдуард Гордон (1872-1966), английский театральный художник, ре­жиссер, теоретик театра — 319, 326, 330, 337, 351, 355-357, 375, 376, 378-384, 421-423,429, 654, 672, 679, 736 Кудлинский Тадеуш (1898-1990), польский театральный критик, прозаик — 552 Кусевицкий Сергей Александрович (1874-1951), дирижер, контрабасист — 326 Кустодиев Борис Михайлович (1878-1927), живописец— 381, 383

Лант Альфред (1893-1977), американский актер и режиссер — 711 Лассаль фердинанд (1825-1864), немецкий социалист — 526 Лафито Жозеф Франсуа (1670-1740), французский миссионер, исследователь бы­та северо-американских индейцев — 398 Левенвольде Рейнгольд-Густав, граф (1693-?), фаворит Екатерины I, обер-гоф-

маршал — 397, 745 Лентулов Аристарх Васильевич (1882-1943), живописец— 738 Леонардо да Винчи (1452-1519), итальянский живописец, архитектор, ученый,

инженер — 402, 470 Леонидов Леонид Миронович (1873-1941), актер, педагог — 249 Лермонтов Михаил Юрьевич (1814-1841), поэт — 367, 389-392, 401 Лессинг Готхольд Эфраим (1729-1781), немецкий драматург, теоретик искусства — 483

Ливий Андроник (ок. 280-204 до н.э.), один из первых римских писателей — 744 Лилина Мария Петровна (1866-1943), актриса — 249

Линцбах Я.И., слушатель Инструкторских курсов — 734, 735, 743 Линь, китайский врач, профессор Пекинской оперы — 590, 591, 594 Лист ференц (1811-1886), венгерский композитор, пианист, дирижер — 643 Литтлвуд Джоан (1914-2002), английский режиссер — 674, 678, 723 Лобанов Андрей Михайлович (1900-1959), режиссер — 8 Лопе де Вега (1562-1635), испанский драматург — 326

Лопе де Руеда (между 1505 и 1510 — ок. 1565), испанский драматург, актер — 351, 356

Лоуренс Дэвид Герберт (1885-1930), английский поэт и прозаик — 662 Лукач Дьердь (1885-1971), венгерский философ, эстетик, литературовед — 535, 748

Людовик XIV (1638-1715), французский король — 325, 378

Малина Джудит (р. 1926), американская актриса и режиссер — 669, 670 Малипьеро Джан франческо (1882-1973), итальянский композитор — 477 Мамонтов Савва Иванович (1841-1918), театральный деятель — 380,381,383, 742 Маринетти филиппо Томмазо (1876-1944), итальянский писатель, теоретик

футуризма — 746 Маркс Карл (1818-1883), мыслитель и общественный деятель — 526 Марло Кристофер (1564-1593), английский драматург — 547, 555, 556, 617 Маровиц Чарлз (р. 1934), английский режиссер и театральный критик — 658 Марсо Марсель (1923-2007), французский актер-мим — 708 Мартынов Александр Евстафьевич (1816-1860), актер — 247 Маяковский Владимир Владимирович (1893-1930), поэт — 571 Мейджи Патрик (1924-1982), английский актер театра и кино — 714 Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874-1940), актер, режиссер, теоретик театра

— 6-8, 542, 639, 660, 674, 688, 734-747 Мельхингер Зигфрид, немецкий литератор — 442, 444—446, 448, 450, 451 Мессел Оливер (1905-1978), английский живописец и театральный худож­ник — 701

Миклашевский Константин Михайлович (1886-1944), литератор — 737 Миллер Артур (1915-2005), американский драматург — 638, 639 Миллиган Спайк (1918-2002), английский актер, литератор, музыкант — 674 Мицкевич Адам (1798-1855), польский поэт — 552

Мольер Жан-Батист (1622-1673), французский комедиограф, актер, режиссер, реформатор театра — 227, 326, 329, 330, 333, 351, 352, 356, 374, 376, 391, 421, 624, 736

Монтале Эудженио (1896-1981), итальянский поэт, журналист, музыкальный критик — 532

Морозов Петр Осипович (1854-1920), историк литературы, театровед — 318,363, 734, 735, 740

Москвин Иван Михайлович (1874-1946), актер — 249

Моцарт Вольфганг Амадей (1756-1791), австрийский композитор — 477-485, 491, 492, 530, 748

Мочалов Павел Степанович (1800-1848), актер — 245, 311 Мусоргский Модест Петрович (1839-1881), композитор — 122, 326, 358-360, 362, 363, 372, 739, 742

**Мясин Леонид** Федорович **(1895-1979),** танцовщик, балетмейстер **— 652**

Наполеон Бонапарт (1769-1821), французский император — 397 Направник Эдуард францевич (1839-1916), дирижер, композитор — 331 Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858-1943), драматург, театральный

критик, режиссер, педагог — 8, 533 Никиш Артур (1855-1922), венгерский дирижер — 174, 215 Нути франка, итальянская актриса — 468, 470, 747

Одоевский Владимир Федорович, князь (1804-1869), писатель, философ, музы­кальный теоретик — 390 Олби Эдвард (р. 1928), американский драматург — 638 Оливье Лоренс (1907-1989), английский актер и режиссер — 652, 728 Онеггер Артюр (1892-1955), французский композитор — 477 Орф Карл (1895-1982), немецкий композитор, дирижер, педагог, драматург — 714 Осборн Джон (1929-1994), английский драматург — 645

Островский Александр Николаевич (1823-1886), драматург — 186, 222, 256, 358,

365, 366, 372, 389-392, 401, 412, 732, 733, 736, 737, 741, 744 Остэрва Юлиуш (1885-1947), польский актер, режиссер — 545 Оффенбах Жак (1819-1880), французский композитор, театральный дири­жер — 653

Павлов Иван Петрович (1849-1936), физиолог — 708 Паоло — см. Грасси П.

Петрасси Гофредо (1904-2003), итальянский композитор, педагог — 477 Петров Николай Васильевич (1890-1964), режиссер — 8, 382 Пиаф Эдит (1915-1963), французская эстрадная певица — 478 Пинеро Артур Уинг (1855-1934), английский драматург — 747 Пинтер Гарольд (р. 1931), английский драматург, режиссер — 645, 714 Пиранделло Луиджи (1867-1936), итальянский писатель, драматург — 499, 748 Питоев Жорж (1884-1939), французский режиссер — 525, 527, 748 Питоева Людмила (1895-1951), французская актриса — 658 Пифагор Самосский (VI в. до н.э.), древнегреческий философ — 663 Пиччинни Никколо (1728-1800), итальянский композитор — 477 Платон (428 или 427-348 или 347 до н.э.), древнегреческий философ — 451 По Эдгар Алан (1809-1849), американский писатель, критик — 331, 340 Поливанов Лев Иванович (1838-1899), педагог, литератор, издатель — 360, 739, 740

Попов Алексей Дмитриевич (1892-1961), режиссер, теоретик театра, педагог — 8 Поссарт Эрнст (1841-1921), немецкий актер, режиссер — 41, 217

Потехин Алексей Антипович (1829-1908), драматург, писатель-беллетрист — 372, 741

Потопчина Евгения Владимировна (1882-1962), русская актриса оперетты — 737 Поуэл Уильям (1852-1934), английский режиссер — 673 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891-1953), пианист, дирижер, композитор — 477 Пуччини Джакомо (1858-1924), итальянский композитор — 630, 717 Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837) — 227, 251, 287, 300, 326, 330, 335, 358-363, 367,373, 385,388-392,394, 396, 400, 401, 734, 739, 740, 744

Равенских Борис Иванович (1914-1980), режиссер — 8 Радкин Дэвид (р. 1938), английский драматург — 656 Ракитин Юрий Львович (1882-1952), актер, режиссер — 738 Рашевская Наталья Сергеевна (1893-1962), актриса, режиссер — 744 Рейнгардт Макс (1873-1943), немецкий режиссер, актер — 381, 445 Ремизов Алексей Михайлович (1877-1957), писатель — 392 Рильке Райнер Мария (1875-1926), австрийский поэт — 580 Робб-Грийе Ален (р. 1922), французский писатель — 645 Роббинс Джером (1918-1998), американский танцовщик и хореограф — 674 Роден Огюст (1840-1917), французский скульптор — 580 Ропсф елисьен (1833-1898), бельгийский график и живописец — 402 Росси Эрнесто (1827-1896), итальянский актер — 245 Ростан Эдмон (1868-1918), французский поэт, драматург — 371 Ростовцев Михаил Антонович (1872-1948), артист оперетты — 737 Росций Квинт (ок. 130 — ок. 62 до н.э.), древнеримский актер — 394, 395, 745 Руссо Жан Жак (1712-1778), французский философ, писатель, драматург, компо­зитор — 451

Рязановский И.А., преподаватель Инструкторских курсов — 734

Садовские, семья русских актеров — 249 Садовский Пров Михайлович (1818-1872), актер — 155

Сальвини Томмазо (1829-1915), итальянский актер — 39, 90, 124, 127, 168, 217,

218,235, 245,306 Самарин Иван Васильевич (1817-1885), актер — 155

Сапунов Николай Николаевич (1880-1912), театральный художник и живописец

— 380,381,383, 384, 399, 400, 742 Сартр Жан-Поль (1905-1980), французский писатель, философ, публицист — 692 Сахновский Василий Григорьевич (1886-1945), режиссер, театровед, педагог —

*738*

Свинарский Конрад (1929-1975), польский режиссер и театральный художник — 609, 610, 616

Свобода Иозеф (1920-2002), чешский театральный художник — 525, 527, 748 Сезанн Поль (1839-1906), французский живописец— 385 Сервантес Сааведра Мигель де (1547-1616), испанский писатель — 462 Симов Виктор Андреевич (1858-1935), театральный художник — 381, 383

Скофилд Пол (р. 1922), английский актер — 707

Скрябин Александр Николаевич (1871/72-1915), композитор, пианист — 643 Скьяви феличе, итальянский певец — 487

Словацкий Юлиуш (1809-1849), польский поэт — 548, 551, 552, 555, 556 Слонимская (Сазонова) Юлия Леонидовна (1884-1957), актриса, театральный

критик — 395, 398, 744-746 Смоленский ИЛ. — 120, 122, 732

Соловьев Владимир Николаевич (1887-1941), режиссер, драматург, педагог, исто­рик театра, критик — 406, 738 Сологуб федор Кузьмич (1863-1927), писатель — 392 Софокл (ок. 496-406 до н.э.), древнегреческий поэт-драматург — 736 Спира Франсуаза (1928—до 1970), французская актриса — 634 Станиславский Константин Сергеевич (1863-1938), актер, режиссер, педагог, тео­ретик театра — 6-8, 238, 242, 248, 298,376-378,380-382, 433, 452, 462, 475,487, 497, 523, 533, 539, 540, 542, 544, 560, 566-569, 629, 631, 638, 639, 641, 674, 688, 710, 712, 719, 731-734 Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875-1947), живописец, скульптор, театраль­ный художник — 357, 364 Стравинский Игорь Федорович (1882-1971), композитор, дирижер — 477 Стрелер Джорджо (1921-1997), итальянский режиссер — 6-8, 747, 748 Стриндберг Август (1849-1912), шведский писатель — 409 Судейкин Сергей Юрьевич (1882-1946), живописец, график, театральный худож­ник—380, 383, 384, 742 Сумак Има (р. 1928), перуанская певица — 593, 599

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817-1903), драматург — 390, 391

Таиров Александр Яковлевич (1885-1950), режиссер — 8, 738 Татлин Владимир Евграфович (1885-1953), живописец, график, художник-конст­руктор, театральный художник — 363, 384, 741 Телест, греческий танцовщик — 394, 395, 744 Теннисон Альфред (1809-1892), английский поэт, драматург — 657 Тик Людвиг (1773-1853), немецкий писатель— 330, 335 Товстоногов Георгий Александрович (1913-1989), режиссер — 8 Толстой Лев Николаевич, граф (1828-1910), писатель — 238, 391, 744 Тредиаковский Василий Кириллович (1703-1768), поэт, филолог— 397 Трубецкой Павел (Паоло) Петрович, князь (1866-1938), скульптор — 415, 416 Тургенев Иван Сергеевич (1818-1883), писатель — 333, 391, 392, 408, 741

Уайльд Оскар (1854-1900), английский писатель — 235, 747

Уильяме Теннесси (1911-1983), американский драматург и прозаик — 638, 639

Уэскер Арнольд (р. 1932), английский драматург — 645

едотов Иван Сергеевич (1881-1951), театральный художник — 738 ейдо Жорж (1862-1921), французский драматург — 683

Феллини федерико (1920-1993), итальянский кинорежиссер, сценарист — 471,472 Оеона Алексей Николаевич (1879-1949), актер и режиссер оперетты — 737 Оеофил Антиохийский (? — не ранее 180/81), религиозный философ — 578 филипп, принц (р. 1921), герцог Эдинбургский, супруг английской королевы Елизаветы — 655

^

ляшен Людвик (р. 1930), польский литературный и театральный критик — 553 ореггер Николай Михайлович (1892-1939), режиссер, хореограф, художник теа­тра, театральный публицист — 738 ( )ра Анджелико (1400-1455), итальянский живописец — 654 Орэнкел Джин (р. 1923), американский режиссер, педагог — 679 фукс Георг (1868-1949), немецкий режиссер— 381,384

Хандт Герберт, немецкий певец — 487, 748 Холл Питер (р. 1930), английский режиссер — 656 Хорис, путешественник — 399

Цаккони Эрмете (1857-1948), итальянский актер — 744

Цицерон Марк Туллий (106-43 до н.э.), римский политический деятель, оратор, писатель — 394, 395, 745

Чайковский Петр Ильич (1840-1893), композитор — 732

Чаплин Чарлз Спенсер (1889-1977), американский актер, кинорежиссер, сцена­рист — 678

Чесляк Ришард (1937-1990), польский актер — 546, 562

Чехов Антон Павлович (1860-1904), писатель — 151, 238, 365, 373, 376, 380, 382,

391, 392, 482, 484, 496, 522-524, 529, 532, 534-536, 645, 674, 682, 683, 748 Чехов Михаил Александрович (1891-1955), актер, режиссер — 733 Чимароза Доменико (1749-1801), итальянский композитор — 477 Чулков Георгий Иванович (1879-1939), писатель, литературный критик — 392

Шагал Марк (1887-1985), французский живописец, график — 724 Шаляпин федор Иванович (1873-1938), певец— 322, 325, 326 Шаров Петр Федорович (1886-1969), актер, режиссер — 348 Шарпантье Гюстав (1860-1956), французский композитор — 477 Шекспир Уильям (1564-1616) — 101, 104, 227, 239, 245, 290, 291,326, 329, 330, 333, 334, 336, 345, 352, 355, 356, 374, 376, 378, 391, 393, 421, 422, 446, 448, 495, 500, 504, 507, 512, 521, 542, 597, 624, 626, 627, 631, 637, 639, 645, 647, 655-657, 669, 673, 678, 681, 685, 688-696, 715, 717, 723, 728, 740, 744, 748 Шёнберг Арнольд (1874-1951), австрийский композитор, музыкальный теоретик,

дирижер, педагог — 478, 668 Шиллер фридрих (1759-1805), немецкий поэт, драматург — 374, 376, 451, 526 Шлегель фридрих (1772-1829), немецкий критик, философ культуры, писа­тель — 448

Шлейер Иоганн Мартин (1831-1912), немецкий католический священник, созда­тель языка «воляпюк» — 734 Шопен фридерик (1810-1849), польский композитор, пианист — 12 Штраус Рихард (1864-1949), немецкий композитор — 477 Шумский Сергей Васильевич (1820-1878), актер, педагог — 117, 155, 732

Щепкин Михаил Семенович (1788-1863), актер — 117, 118, 155, 245, 249, 306, 732

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898-1948), режиссер и теоретик кино — 614 Эйслер Ханс (1898-1962), немецкий композитор — 478, 495 Элиот Томас Стернз (1885-1965), англо-американский поэт — 506 Эллингтон Эдуард (Дюк) (1899-1974), американский пианист, композитор, руко­водитель джаз-банда — 478 Энгр Жан Огюст Доминик (1780-1867), французский живописец и рисовальщик — 395

Эрве флоримон (1825-1892), французский композитор — 737 Эрнст Макс (1891-1976), французский художник — 717

Эслин Мартин (р. 1918), английский театральный и литературный критик и тео­ретик— 673

Эсхил (525-456 до н.э.), древнегреческий драматург — 395, 645, 736, 744 Эфрос Анатолий Васильевич (1925-1987), режиссер — 6, 8

Юнг Карл Густав (1875-1961), швейцарский психолог, психиатр — 551 Юон Константин Федорович (1875-1958), живописец— 363, 740

Якулов Георгий Богданович (1882-1928), живописец, театральный художник—738 Яхолковский Антоний (1931-1981), польский актер — 619, 620

Boccioni — см. Боччони у.

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Аида» Дж.Верди — 495

«Акрополь» С.Выспянского — 550, 551, 555, 562, 572 «Амфитрион» Ж.-Б.Мольера — 652 «Антоний и Клеопатра» у.Шекспира — 101

«Апокалипсис», по текстам из Библии, ф.МДостоевского, Т.Элиота, С.Вейль —

555,610,618,619 «Ариадна» Р.Штрауса — 477

«Балаганчик» А.А.Блока — 330

«Балкон» Ж.Жене — 709

«Баня» В.В.Маяковского — 571

«Безумная из Шайо» Ж.Жироду — 652

«Безумный день, или Женитьба фигаро» Бомарше — 484

«Береника» Ж.Расина — 652

«Бесплодные усилия любви» у.Шекспира — 673, 704

«Борис Годунов» А.С.Пушкина — 358, 360, 361, 363,373,386, 390, 739, 740

«Борис Годунов» М.П.Мусоргского — 122, 372, 739, 740, 742

«Бранд» Г.Ибсена — 174, 211

«Буря» у.Шекспира — 695

«В ожидании Годо» С.Беккета — 673, 727, 748

«В чужом пиру похмелье» А.Н.Островского — 732

«Великаны» — см. «Горные великаны» Л.Пиранделло

«Венера под наблюдением» К.фрая — 652

«Версальский экспромт» Ж.-Б.Мольера — 736

«Вестсайдская история» Л.Бернстайна и Дж.Роббинса — 656

«Визит старой дамы» ф.Дюрренматта — 638

«Вирджиния Вулф» — см. «Кто боится Вирджинии Вулф?» Э.Олби

«Вишневый сад» А.П.Чехова — 144, 365, 373, 520-536, 748

«Власть тьмы» Л.Н.Толстого — 391, 744

«Возвышение и падение города Махагони» Б.Брехта — К.Вейля — 477 «Войны роз», по хроникам у.Шекспира — 656 «Волшебная флейта» В.А.Моцарта — 484, 488, 491, 492, 724, 748 «Воццек» А.Берга — 488

«Гамлет» у.Шекспира— 17, 334, 377, 421, 461, 501, 609, 631, 652, 685

«Генрих IV» у.Шекспира — 691

«Генрих V» у.Шекспира — 637, 748

«Горные великаны» Л.Пиранделло — 495, 496, 748

«Горе от ума» А.С.Грибоедова — 167, 168, 743

«Горячее сердце» А.Н.Островского — 222, 270, 274, 278, 283, 733

«Гроза» А.Н.Островского — 358,363,365,366,369,372,378,391, 412, 736, 741, 744

«День рождения» Г.Пинтера — 714 «Джиоконда» Д'Аннунцио— 358, 363 «Дзяды» А.Мицкевича — 552, 610 «Дни коммуны» А.Адамова — 675 «Добрая дочка» Н.Пиччинни — 477 «Дознание» П.Вайса — 636 «Дом цветов» Т.Капоте — 632 «Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера — 320,325,333, 652 «Дон Жуан» В.А.Моцарта — 488 «Дон Паскуале» Г.Доницетти — 477

«Евгений Онегин» П.И.Чайковского — 732

«Женитьба» Н.В.Гоголя — 154, 330, 335 «Жизнь Галилея» Б.Брехта — 464-466, 470-474, 476 «Жизнь за царя» М.И.Глинки — 331, 337, 736, 739

«За запертой дверью» Ж.-П.Сартра — 727 «Зимняя сказка» у.Шекспира — 691, 692

«Игра власть имущих», композиция Дж.Стрелера по трагедиям у.Шекспира «Ген­рих VI» и «Ричард III» — 446, 448 «Идеальный муж» О.уайльда — 747 «Идоменей» В.А.Моцарта — 484 «Исключение и правило» Б.Брехта — 495, 496 «История солдата» И.Стравинского — 477

«К ночи» Д.Радкина — 656

«Как важно быть серьезным» О.уйальда — 652

«Каменный гость» А.С.Пушкина — 330, 335, 391, 394, 396, 744

«Кармен» Ж.Бизе — 652

«Кин, или Гений и беспутство» А.Дюма-отца — 733 «Комический театр» К.Гольдони — 736 «Конец игры» С.Беккета — 748 «Кордиан» Ю.Словацкого — 548, 550, 552 «Кориолан» у.Шекспира — 472, 496, 684

«Король Лир» у.Шекспира — 290, 291, 446, 449, 468, 469, 500-522, 627, 634, 635,

**678, 685, 692, 693, 747 «Король убю» А.Жарри — 674, 675 «Кот в сапогах» Л.Тика — 330, 335**

«Кровавая рука» («Врач своей чести») П.Кальдерона — 390, 743 «Кто боится Вирджинии Вулф?» Э.Олби — 638 «Кьоджинские перепалки» К.Гольдони — 493, 494

«Леди сжигать не полагается» К.фрая — 652 «Лес» А.Н.Островского— 186, 256, 737 «Луиза» Г.Шарпантье — 477 «Лукулл» Б.Брехта — П.Дессау — 487 «Аулу» А.Берга — 477, 488

«Любовь к трем апельсинам» С.С.Прокофьева — 477

«Мадам Баттерфляй» Дж.Пуччини — 717 «Мадемуазель Нитуш» ф.Эрве — 336, 737 «Макбет» у.Шекспира — 504 «Мамаша Кураж и ее дети» Б.Брехта — 727 «Марат/Сад» П.Вайса — 638, 679, 703, 718 «Маскарад» М.Ю.Лермонтова — 367, 372 «Мера за меру» у.Шекспира — 689, 690, 692 «Милосердие Тита» В.А.Моцарта — 484 «Мнимая садовница» В.А.Моцарта — 484 «Мнимый больной» Ж.-Б.Мольера — 378 «Много шума из ничего» у.Шекспира — 673

«На дне» М.Горького — 126, 448, 468, 497—499 «На полпути» А.Пинеро — 429, 747 «Наместник» Р.Хоххута — 678 «Незнакомка», по А.А.Блоку — 747 «Нора» Г.Ибсена — 448 «Нумансия» М. де Сервантеса — 462

«Огненный ангел» С.С.Прокофьева — 477 «Отелло» Дж.Верди — 488

«Отелло» у.Шекспира — 17, 77, 78, 127, 174, 217, 501

«Пелеас и Мелисанда» К.Дебюсси — 477

«Пер Гюнт» Г. Ибсена — 652

«Пигмалион» Б.Шоу — 721

«Плоды просвещения» Л.Н.Толстого — 391

«Пляска сержанта Масгрейва» Дж.Ардена — 633, 676, 727

«Похищение из сераля» В.А.Моцарта — 477, 483

«Преступление и наказание», по ф.МДостоевскому — 683

«Приговор Лукуллу» Б.Брехта — П.Дессау — 748 «Принцесса Турандот» К.Гоцци — 629

«Ревизор» Н.В.Гоголя — 115, 164,330, 335,390, 401

«Риголетто» Дж. Верди — 495

«Ричард II» у.Шекспира — 493

«Ричард III» у.Шекспира — 652

«Романтики» Д.С.Мережковского — 371, 429

«Ромео и Джульетта» у.Шекспира — 377

«Сакунтала» Калидасы — 557 «Самуэль Зборовский» Ю.Словацкого — 618, 619 «Сафьяновая кожа» Г.Петрасси — 477 «Свадьба фигаро» В.А.Моцарта — 477, 483, 484, 486 «Севильский цирюльник» Дж.Россини — 653 «Сельская честь» П.Масканьи — 477 «Семеро против фив» Эсхила — 394, 395, 744 «Семья преступника» ПДжакометти — 168 «Симон Бокканегра» Дж.Верди — 487, 488 «Сказка о подмененном сыне» ф.Малипьеро — 477 «Смерть Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина — 326, 736 «Смерть Тентажиля» М.Метерлинка — 357, 736 «Стойкий принц» П.Кальдерона — 409

«Стойкий принц» П.Кальдерона — Ю.Словацкого — 545, 546, 551, 555, 556,

562, 619 «Струя крови» А.Арто — 722 «Судьи» С.Выспянского — 610 «Сцены из рыцарских времен» А.С.Пушкина — 400 «Счастливые дни» С.Беккета — 666

«Тайный брак» Д.Чимарозы — 477 «Так поступают все женщины» В.А.Моцарта — 484 «Тит Андроник» у.Шекспира — 656, 695 «Торжествующая Минерва», маскарад — 397 «Травиата» Дж.Верди — 477

«Трагедия доктора фауста» К.Марло — 545, 547, 550, 555, 556, 617 «Треуголка» М. де фальи — 652 «Трехгрошовая опера» Б.Брехта — 442, 449, 478 «Три сестры» А.П.Чехова — 652, 683, 748 «Трилогия о дачной жизни» К.Гольдони — 521, 522 «Тристан и Изольда» Р.Вагнера — 488 «Тяжелые дни» А.Н.Островского — 732 «Укрощение строптивой» у.Шекспира — 198, 673 «Уриэль Акоста» К.Гуцкова — 420

«фиделио» Л. ван Бетховена — 477, 488 «Царь Максимилиан» — 430

«Царь федор Иоаннович» А.К.Толстого — 239, 357, 364 «Царь Эдип» Софокла — 461, 652

«Чайка» АП.Чехова — 376-378, 380, 382 «Черные» Ж.Жене — 678

«Шейлок» («Венецианский купец») у.Шекспира — 420 «Ширмы» Ж.Жене — 678, 714 «Шлюк и Яу» Г.Гауптмана — 326, 736

«Эдип» — см. «Царь Эдип» Софокла

«Юдифь» А.Онеггера — 477

«Юлий Цезарь» у.Шекспира — 355, 357, 420, 495

«Apocalypsis cum figuris» — см. «Апокалипсис» «L'Usine» («фабрика»), пантомима — 463 «Le Vol» («Полет»), пантомима — 463 «US» —635, 636, 723

СОДЕРЖАНИЕ

[К читателю 5](#bookmark0)

С.Женоваг. Диалог с великими 6

К.С.Станиславский РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения

[I. Переход к воплощению И](#bookmark2)

[II. физкультура 14](#bookmark3)

1. [Пение и дикция 39](#bookmark4)
2. [Речь и ее законы 62](#bookmark8)
3. Перспектива артиста и роли 124

VI. Темпо-ритм 130

* 1. Логика и последовательность 176
  2. Характерность 185

IX. Выдержка и законченность 206

X. Сценическое обаяние и манкость 219

XI. Этика и дисциплина 221

* + 1. Внешнее сценическое самочувствие 249
    2. Общее сценическое самочувствие 251
    3. Основы системы 284

Как пользоваться системой 298

В.Э.Мейерхольд ЛЕКЦИИ. 1918-1919

*Сценоведение и режиссура. Лекции, гитанние на летних Инструкторских курсах по обугению мастерству*

*сценигеских постановок Петроград. 1918, июнь — август 315*

Беседы об упрощенных постановках

*в Школе актерского мастерства (ШАМ). Петроград. 1919, март 403*

Джорджо Стрелер ИЗ КНИГИ «ТЕАТР ДЛЯ ЛЮДЕЙ»

*Перевод С.Бутуевой*

Театр нельзя рассказать 433

Мои учителя 437

Интермеццо 441

Стрелер и критик 442

Письмо молодому режиссеру 455

Ответственность исполнителя 457

По поводу конкретных измерений театра 461

Письмо актерам «Жизни Галилея» 464

Письмо франке Н 468

Письмо Аучано Дамиани 470

Я люблю музыку 476

Что значит для меня Моцарт 479

Проблемы оперы 485

Из заметок о «Волшебной флейте» 488

Проблема музыки к спектаклю 493

«На дне» Горького 497

«Король Лир» Шекспира 500

«Вишневый сад» Чехова 520

Ежи Гротовский ИЗ КНИГИ «ОТ БЕДНОГО ТЕАТРА К ИСКУССТВУ-ПРОВОДНИКУ »

*Перевод Н.Башинджагян*

Актерские техники 539

Театр и ритуал 546

Упражнения 565

[Голос 582](#bookmark15)

Режиссер как профессиональный зритель 607

Питер Брук ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО

*Перевод Ю.Родман, И.Цимбал*

Неживой театр 623

Священный театр 651

Грубый театр 671

Театр как таковой 697

Примечания 731

Указатель имен 749

Указатель произведений 761

И 86 Искусство режиссуры. XX век/ Сост. С.К.Никулин, Л.А.Пичхадзе. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 768 с.

ISBN 978-5-87334-118-4

**В** эту книгу вошли труды блестящих режиссеров XX века: вторая часть «Работы ак­тера над собой» К.С.Станиславского, «Лекции. 1918-1919» **В**.Э.Мейерхольда, фрагменты из книги Дж.Стрелера «Театр для людей» и книги Е.Гротовского «От Бедного Театра к Искусству-проводнику», а также «Пустое пространство» П.Брука. Эти работы вызыва­ют постоянный интерес у профессионалов и любителей театра, а главное — будут по­лезны молодежи, собирающейся посвятить себя режиссуре

ББК 85.33

Искусство режиссуры. XX век

*Редактор Л.А.Пигхадзе Художник Т.А.Сиротинина Корректор Ю.А.Евстратова Компьютерная верстка Н.Ю.Матякиной Выпускающий редактор А.А.Илъницкая*

Лицензия № 04726 от 08.05.01. Подписано в печать 20.02.08. формат издания 60x841/16. Бумага офсетная. Гарнитура Киш. Печать офсетная. Усл. печ. л. 48. Изд. № 1. Тираж 2000. Заказ 352

Издательство «Артист. Режиссер. Театр». 107031, Москва, Страстной бульвар, 10. <http://www.art> 1990.narod.ru e-mail: [artl990@narod.ru](mailto:artl990@narod.ru)

Отпечатано в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6.

2

*19.. г.*

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

— С сегодняшнего дня вводится класс пластики, который поведет Ксе­ния Петровна Сонова параллельно с ритмической гимнастикой Далькроза2.

**«Театр и Чума», «Театр и его двойник» Антонена Арто.**

1. От minauder **(франц.)** — жеманиться, ломаться. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Мой голос — мой капитал» **(нем.).** [↑](#footnote-ref-3)
3. Вечно движущееся (латин.). [↑](#footnote-ref-4)
4. *19.. г.*

   Набравшись храбрости, я хотел высказать Аркадию Николаевичу все, чем жил эти дни, после его последнего урока.

   * Поздно! — остановил он меня и, обратившись к ученикам, объявил:
   * Моя миссия в области речи кончена! Я вас ничему не научил, так как и не собирался этого делать. Но я подвел вас к сознательному изучению но­вого и очень важного предмета.

   Я дал вам понять на маленькой практике, сколько технических при­емов голосовой разработки, звуковых красок, интонаций, всевозможных [↑](#footnote-ref-5)
5. «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой? Ездок запоздалый, с ним сын молодой»

   ***(«Лесной царь» И.-В. Гёте в переводе В.А.Жуковского).*** [↑](#footnote-ref-6)
6. «Сделал, что мог, пусть другой сделает лучше» (латин.). [↑](#footnote-ref-7)
7. **Конспект слушателя** [↑](#footnote-ref-8)
8. Перед нами встает несколько важных вопросов, в которых нам необхо­димо разобраться.

   Дело в том, что театр в разные эпохи находился под двумя влияниями: то литературного, то специфически театрального. Литература стремилась превратить театр в кафедру, своего рода школу. Писались пьесы, годные скорее для чтения, чем для разыгрывания. В XVIII веке между представи­телями этих двух направлений, между итальянцами Гольдони и графом [↑](#footnote-ref-9)
9. **Конспект слушателя** [↑](#footnote-ref-10)
10. 1. Самое легкое достижение — это найти манеру.

    [↑](#footnote-ref-11)
11. 1. Труднее обрести художественное лицо.

    Стиль — это та объективная сила, которая противоположна субъектив­ной манере. [↑](#footnote-ref-12)
12. Дружеская (нем.). [↑](#footnote-ref-13)
13. **«Только у поэтов, мадемуазель, бывает призвание. Только поэты и остаются...» (франц.).** [↑](#footnote-ref-14)
14. **Очуждение и эффект очуждения (нем.).** [↑](#footnote-ref-15)
15. **3d.: переделка пьесы.** [↑](#footnote-ref-16)
16. ***Элита (франц.).*** [↑](#footnote-ref-17)
17. **«Покупка меди»3 (нем.).** [↑](#footnote-ref-18)
18. **Учебные пьесы (нем.).** [↑](#footnote-ref-19)
19. **«В ремесле актера есть всегда что-то грязное» (франц.).** [↑](#footnote-ref-20)
20. ***3d.: пошлость (франц.).*** [↑](#footnote-ref-21)
21. ***«Полет» (франц.).*** [↑](#footnote-ref-22)
22. **«фабрика» (франц.).** [↑](#footnote-ref-23)
23. Дивертисмент, развлечение (франц.). [↑](#footnote-ref-24)
24. Двойник (нем.). [↑](#footnote-ref-25)
25. Здесь и далее название пьесы Горького Стрелер пишет по-русски латинскими буквами ['Na dne jizni']. [↑](#footnote-ref-26)
26. Устаревший, рутинный (франц.). [↑](#footnote-ref-27)
27. Шут, дурак, безумный, сумасшедший, юродивый (англ.). [↑](#footnote-ref-28)
28. **«Бесплодная земля» (англ.) — поэма Т.С.Элиота (1922).** [↑](#footnote-ref-29)
29. **Тест о любви, проверка на любовь (англ.).** [↑](#footnote-ref-30)
30. **«Тебя повесили, мой бедный Шут!» (англ.).** [↑](#footnote-ref-31)
31. **«Ничего!» (англ.).** [↑](#footnote-ref-32)
32. **Речитатив (нем.).** [↑](#footnote-ref-33)
33. **Завсегдатай (франц.).** [↑](#footnote-ref-34)
34. Respicio (лат.) — буквально: обращать взоры на кого-то; принимать с уважением. [↑](#footnote-ref-35)
35. «экуменичных» — связанных с разными религиями. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Planete» — парижский авангардистский журнал. [↑](#footnote-ref-37)
37. coniunctio oppositorum (лат) — сопряжение противоречий. [↑](#footnote-ref-38)
38. фониатрия — раздел вокальной педагогики, изучающий физиологию и патоло­гию голосового аппарата. [↑](#footnote-ref-39)
39. **От лат. amplificatio — расширение.** [↑](#footnote-ref-40)
40. **Primum поп посеге {лат ) — Главное — не навреди.** [↑](#footnote-ref-41)
41. **intermundus (от лат. «между» и «мир») —зд.\ междуцарствие.** [↑](#footnote-ref-42)
42. **Шекспир у. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 6. М., 1960. С. 431. Пер. Б.Пастернака.** [↑](#footnote-ref-43)
43. **Имеется в виду «Визит старой дамы» ф.Дюрренматта** [↑](#footnote-ref-44)
44. 3d.: ***настоящее*** (лат.). [↑](#footnote-ref-45)
45. **Ветчина, ливерная колбаса (нем.).** [↑](#footnote-ref-46)
46. **обман зрения (франц.).** [↑](#footnote-ref-47)
47. избранных (франц.). [↑](#footnote-ref-48)
48. 3d.: ***грубой силы*** (франц.). [↑](#footnote-ref-49)
49. ***игра ума*** (франц.). [↑](#footnote-ref-50)
50. **наивности (франц.).** [↑](#footnote-ref-51)
51. **Шекспиру. Избр. произв. М.-Л., 1950. С. 561. Пер. Т.Щепкиной-Куперник.** [↑](#footnote-ref-52)
52. **тем самым (лат.).** [↑](#footnote-ref-53)
53. **Шекспир у. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 3. М., 1958. С. 87-88. Пер. Т.Щепкиной-Ку- перник.** [↑](#footnote-ref-54)
54. Имеются в виду персонажи пьес «В ожидании Годо», «Мамаша Кураж и ее дети», «Пляска сержанта Масгрейва» и «За запертой дверью». [↑](#footnote-ref-55)
55. Режиссер не только сцены, но и арены, эстрады и экрана (примет. Мейерхольда). [↑](#footnote-ref-56)
56. В указатель не внесены неустановленные и бегло упомянутые лица, чьи имена и фа­милии несущественны для понимания текста. Курсивом выделены страницы в приме­чаниях. [↑](#footnote-ref-57)