

Работа актера над собой

Автор:

Константин Станиславский

Работа актера над собой

Константин Сергеевич Станиславский

Эксклюзив: Русская классика

«Работа актера над собой» – книга, ставшая своеобразной библией сценического мастерства, с помощью которой изучают свое искусство актеры всего мира. Ведь именно в ней великий учитель полностью и подробно изложил названную его именем актерскую систему, раз и навсегда изменившую саму основу представлений о том, как совершается перевоплощение артиста в его сценический персонаж.

Константин Сергеевич Станиславский

Работа актера над собой

© ООО «Издательство АСТ», 2017

* * *

Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех театральных моих исканиях Марии Петровне Лилиной

Предисловие

1

Мной задуман большой, многотомный труд о мастерстве актера (так называемая «система Станиславского»). Изданная уже книга «Моя жизнь в искусстве» представляет собой первый том, являющийся вступлением к этому труду.

Настоящая книга, о «работе над собой» в творческом процессе «переживания», является вторым томом.

В ближайшее время я приступаю к составлению третьего тома, в котором будет говориться о «работе над собой» в творческом процессе «воплощения».

Четвертый том я посвящу «работе над ролью».

Одновременно с этой книгой я должен был бы выпустить ей в помощь своего рода задачник с целым рядом рекомендуемых упражнений («Тренинг и муштра»).

Я этого не делаю сейчас, чтоб не отвлекаться от основной линии моего большого труда, которую я считаю более существенной и спешной.

Лишь только главные основы «системы» будут переданы – я приступлю к составлению подсобного задачника.

2

Как эта книга, так и все последующие не имеют претензии на научность. Их цель исключительно практическая. Они пытаются передать то, чему меня научил долгий опыт актера, режиссера и педагога.

Терминология, которой я пользуюсь в этой книге, не выдумана мною, а взята из практики, от самих учеников и начинающих артистов. Они на самой работе определили свои творческие ощущения в словесных наименованиях. Их терминология ценна тем, что она близка и понятна начинающим.

Не пытайтесь искать в ней научных корней. У нас свой театральный лексикон, свой актерский жаргон, который вырабатывала сама жизнь.

Правда, мы пользуемся также и научными словами, например «подсознание», «интуиция», но они употребляются нами не в философском, а в самом простом, общежитейском смысле. Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать домашними, средствами.

Одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием.

Об этом говорится в последнем, XVI отделе книги. К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей «системы».

Об искусстве надо говорить и писать просто, понятно. Мудреные слова пугают ученика. Они возбуждают мозг, а не сердце. От этого в момент творчества человеческий интеллект давит артистическую эмоцию с ее подсознанием, которым отведена значительная роль в нашем направлении искусства.

Но говорить и писать «просто» о сложном творческом процессе трудно. Слова слишком конкретны и грубы для передачи неуловимых, подсознательных ощущений.

Эти условия вынудили меня искать для этой книги особой формы, помогающей читателю чувствовать то, о чем говорится в печатных словах. Я пытаюсь достигнуть этого с помощью образных примеров, описаний школьной работы учеников над упражнениями и этюдами.

Если мой прием удастся, то печатные слова книги оживут от чувствований самих читателей. Тогда мне будет возможно объяснить им сущность творческой работы и основы психотехники.

6

Драматическое училище, о котором я говорю в книге, люди, которые в ней действуют, не существуют в действительности.

Работа над так называемой «системой Станиславского» начата давно. В первое время я записывал свои заметки не для печати, а для себя самого, в помощь поискам, которые производились в области нашего искусства и его психотехники. Нужные мне для иллюстрации люди, выражения, примеры, естественно, брались из тогдашней, далекой, довоенной эпохи (1907–1914 гг.).

Так, незаметно, из года в год, накапливался большой материал по «системе». Теперь из этого материала создана книга. Было бы долго и трудно менять ее действующих лиц. Еще труднее сочетать примеры, отдельные выражения, взятые из прошлого, с бытом и характерами новых, советских людей. Пришлось бы менять примеры и искать другие выражения. Это еще дольше и затруднительнее.

Но то, о чем я пишу в своей книге, относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох.

Частое повторение одних и тех же мыслей, которые считаю важными, допускается умышленно.

Для простят мне читатели эту назойливость.

В заключение считаю своим приятным долгом поблагодарить тех лиц, которые в той или другой мере помогли мне в работе над этой книгой своими советами, указаниями, материалами и пр.

В книге «Моя жизнь в искусстве» я говорил о той роли, какую сыграли в моей артистической жизни мои первые учителя: Г.Н. и А. Ф. Федотовы, Н. М. Медведева, Ф. П. Комиссаржевский, впервые научившие меня подходить к искусству, а также и мои товарищи по МХТ во главе с Вл. Ив. Немировичем-Данченко, в общей работе научившие меня очень многому и чрезвычайно важному. Я всегда, и особенно теперь, при выпуске этой книги, думал и думаю о них с сердечной признательностью.

Переходя к тем лицам, которые помогали мне в проведении в жизнь так называемой «системы», в создании и выпуске этой книги, я прежде всего обращаюсь к моим неизменным спутникам и верным помощникам в моей сценической деятельности. С ними я начинал свою артистическую работу в ранней молодости, с ними я продолжаю служить своему делу и теперь, в старости. Я говорю о заслуженной артистка Республики З. С. Соколовой и заслуженном артисте Республики В. С. Алексееве, которые помогали мне проводить в жизнь так называемую «систему».

С большой благодарностью и любовью я храню память о моем покойном друге Л. А. Сулержицком. Он первый признал мои начальные опыты по «системе», он помогал мне разрабатывать ее на первых порах и проводить в жизнь, он ободрял меня в минуты сомнения и упадка энергии.

Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь «системы» и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н. В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры: он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность.

Сердечно благодарен за помощь по проведению «системы» в жизнь, за указания и критику при просмотре рукописи этой книги заслуженному артисту Республики, артисту МХТ М. Н. Кедрову.

Приношу также мою искреннюю признательность заслуженному артисту Республики, артисту МХТ Н. А. Подгорному, который давал мне указания при проверке рукописи книги.

Выражаю самую глубокую благодарность Е. Н. Семяновской, взявшей на себя большой труд по редактированию этой книги и выполнившей свою важную работу с превосходным знанием дела и талантом.

К. Станиславский

Вступление

... февраля 19.. г. в N-ском городе, где я служил, меня с товарищем, тоже стенографом, пригласили для записи публичной лекции знаменитого артиста, режиссера и преподавателя Аркадия Николаевича Торцова. Эта лекция определила мою дальнейшую судьбу: во мне зародилось непреодолимое влечение к сцене, и в настоящее время я уже принят в школу театра и скоро начну занятия с самим Аркадием Николаевичем Торцовым и его помощником Иваном Платоновичем Рахмановым.

Я бесконечно счастлив, что покончил со старой жизнью и выхожу на новый путь.

Однако кое-что от прошлого мне пригодится. Например, моя стенография.

Что, если я буду систематически записывать все уроки и по возможности стенографировать? Ведь таким образом составитя целый учебник. Он поможет повторять пройденное! Впоследствии же, когда я сделаюсь артистом, эти записи будут служить мне компасом в трудные моменты работы.

Решено: буду вести записи в форме дневника.

I. Дилетантизм

..... 19.. г.

С трепетом ждали мы сегодня первого урока Торцова. Но Аркадий Николаевич пришел в класс лишь для того, чтобы сделать невероятное заявление: он назначает спектакль, в котором мы будем играть отрывки из пьес по собственному выбору. Этот спектакль должен состояться на большой сцене, в присутствии зрителей, труппы и художественной администрации театра. Аркадий Николаевич хочет посмотреть нас в обстановке спектакля: на подмостках, среди декораций, в гриме, костюмах, перед освещенной рампой. Только такой показ, по его словам, даст ясное представление о степени нашей сценичности.

Ученики замерли в недоумении. Выступать в стенах нашего театра? Это кощунство, профанация искусства! Мне хотелось обратиться к Аркадию Николаевичу с просьбой перенести спектакль в другое, менее обязывающее место, но, прежде чем я успел это сделать, он уже вышел из класса.

Урок отменили, а освободившееся время было предоставлено нам для выбора отрывков.

Затея Аркадия Николаевича вызвала оживленные обсуждения. Сначала ее одобрили очень немногие. Особенно горячо поддерживали ее стройный молодой человек, Говорков, уже игравший, как я слышал, в каком-то маленьком театре, красивая, высокая, полная блондинка Вельяминова и маленький, подвижной, шумливый Вьюнцов. Но постепенно и остальные стали привыкать к мысли о предстоящем выступлении. В воображении замелькали веселые огоньки рампы. Скоро спектакль стал казаться нам интересным, полезным и даже необходимым. При мысли о нем сердце начинало биться сильнее.

Я, Шустов и Пущин были сначала очень скромны. Наши мечты не шли дальше водевилей или пустыньских комедий. Нам казалось, что только они нам по силам. А вокруг все чаще и увереннее произносились сначала имена русских писателей – Гоголя, Островского, Чехова, а потом и имена мировых гениев. Незаметно для себя и мы сошли с нашей скромной позиции, и нам захотелось романтического, костюмного, стихотворного... Меня манил образ Моцарта, Пущина – Сальери. Шустов подумывал о Дон Карлосе. Потом заговорили о Шекспире, и наконец мой выбор пал на роль Отелло. Я остановился на ней потому, что Пушкина у меня

дома не было, а Шекспир был: мною же овладел такой запал к работе, такая потребность тотчас же приняться за дело, что я не мог тратить времени на поиски книги. Шустов взялся исполнить роль Яго. В тот же день нам объявили, что первая репетиция назначена на завтра. Вернувшись домой, я заперся в своей комнате, достал «Отелло», уселся поудобнее на диван, с благоговением раскрыл книгу и принялся за чтение. Но со второй же страницы меня потянуло на игру. Против моего намерения руки, ноги, лицо сами собой задвигались. Я не мог удержаться от декламации. А тут под руку попался большой костяной нож для разрезания книг. Я сунул его за пояс брюк, наподобие кинжала. Мохнатое полотенце заменило головной платок, а пестрый перехват от оконных занавесок исполнил роль перевязи. Из простыни и одеяла я сделал нечто вроде рубахи и халата. Зонтик превратился в ятаган. Не хватало щита. Но я вспомнил, что в соседней комнате – столовой – за шкафом есть большой поднос, который может заменить мне щит. Пришлось решиться на вылазку.

Вооружившись, я почувствовал себя подлинным воином, величественным и красивым. Но мой общий вид был современен, культурен, а Отелло – африканец. В нем должно быть что-то от тигра. Чтобы найти характерные ухватки тигра, я предпринял целый ряд упражнений: ходил по комнате скользящей, крадущейся походкой, ловко лавируя в узких проходах между мебелью; прятался за шкафы, поджидая жертву; одним прыжком выскакивал из засады, нападал на воображаемого противника, которого заменяла мне большая подушка: душил и «по-тигриному» подминал ее под себя. Потом подушка становилась для меня Дездемоной. Я страстно обнимал ее, целовал ее руку, которую изображал вытянутый угол наволочки, потом с презрением отшвыривал прочь и снова обнимал, потом душил и плакал над воображаемым трупом. Многие моменты удавались превосходно.

Так, незаметно для себя, я проработал почти пять часов. Этого не сделаешь по принуждению! Только при артистическом подъеме часы кажутся минутами. Вот доказательство того, что пережитое мною состояние было подлинным вдохновением!

Прежде чем снять костюм, я воспользовался тем, что все в квартире уже спали, прокрался в пустую переднюю, где было большое зеркало, зажег электричество и взглянул на себя. Я увидел совсем не то, чего ожидал. Найденные мною во время работы позы и жесты оказались не теми, какими они мне представлялись. Больше того: зеркало обнаружило в моей фигуре такие угловатости, такие некрасивые линии, которые я не знал в себе раньше. От такого разочарования

вся моя энергия сразу исчезла.

..... 19.. г.

Я проснулся значительно позже обыкновенного, поскорее оделся и побежал в школу. При входе в репетиционную комнату, где меня уже ждали, я так сконфузился, что вместо того, чтобы извиниться, сказал глупую, трафаретную фразу:

– Кажется, я опоздал немного.

Рахманов долго смотрел на меня с укором и наконец сказал:

– Все сидят, ждут, нервничают, злятся, а вам кажется, что вы только немного опоздали! Все пришли сюда возбужденные предстоящей работой, а вы поступили так, что у меня теперь пропала охота заниматься с вами. Возбудить желание творить трудно, а убить его – чрезвычайно легко. Какое вы имеете право останавливать работу целой группы? Я слишком уважаю наш труд, чтобы допускать такую дезорганизацию, и потому считаю себя обязанным быть по-военному строгим при коллективной работе. Актер, как солдат, требует железной дисциплины. На первый раз ограничиваюсь выговором, без занесения в дневник репетиций. Но вы должны сейчас же извиниться перед всеми, а на будущее время взять себе за правило являться на репетицию за четверть часа до, а не после ее начала.

Я поспешил извиниться и обещал не опаздывать. Однако Рахманов не захотел приступать к работе: и первая репетиция, по его словам, – событие в артистической жизни, о ней надо навсегда сохранить самое лучшее воспоминание. Сегодняшняя же испорчена по моей вине. Так пусть же знаменательной для нас репетицией, взамен неудавшейся первой, станет завтрашняя. И Рахманов вышел из класса.

Но этим инцидент не кончился, так как меня ждала другая «баня», которую задали мне мои товарищи под предводительством Говоркова. Эта «баня» была еще жарче первой. Теперь уж я не забуду сегодняшней несостоявшейся репетиции.

Я собирался рано лечь спать, так как после сегодняшней трепки и вчерашнего разочарования боялся браться за роль. Но мне попала на глаза плитка шоколада. Я надумал растереть ее вместе со сливочным маслом. Получилась коричневая масса. Она недурно ложилась на лицо и превратила меня в мавра. От контраста со смуглой кожей зубы стали казаться белее. Сидя перед зеркалом, я долго любовался их блеском, учился скалить их и выворачивать белки глаз.

Чтобы лучше понять и оценить грим, потребовался костюм, а когда я надел его, то захотелось играть. Ничего нового я не нашел, а повторил то, что делал вчера, но оно уже потеряло свою остроту. Зато мне удалось увидеть, какой будет внешность моего Отелло. Это важно.

..... 19.. г.

Сегодня первая репетиция, на которую я явился задолго до ее начала. Рахманов предложил нам самим устроить комнату и расставить мебель. К счастью, Шустов согласился на все мои предложения, так как внешняя сторона его не интересовала. Мне же было чрезвычайно важно расставить мебель так, чтобы я мог ориентироваться среди нее как в своей комнате. Без этого мне не вызвать вдохновения. Однако желаемого результата достигнуть не удалось. Я лишь силился поверить тому, что нахожусь в своей комнате, но это не убеждало меня, а лишь мешало игре.

Шустов знал уже весь текст наизусть, а я принужден был то читать роль по тетрадке, то передавать своими словами приблизительный смысл того, что мне запомнилось. К удивлению, текст мешал мне, а не помогал, и я охотно обошелся бы без него или сократил его наполовину. Не только слова роли, но и чуждые мне мысли поэта и указанные им действия стесняли мою свободу, которой я наслаждался во время этюдов дома. Еще неприятнее было то, что я не узнавал своего голоса. Кроме того, оказалось, что ни мизансцена, ни образ, установившиеся у меня при домашней работе, не сливались с пьесой Шекспира. Например, как втиснуть в сравнительно спокойную начальную сцену Яго и Отелло яростный оскал зубов, вращение глаз, «тигриные» хватки, которые вводят меня в роль. Но отрешиться от этих приемов игры дикаря и от созданной мною мизансцены не удалось, потому что у меня не было взамен ничего другого. Я читал текст роли – особо, играя дикаря – особо, без связи одного с другим. Слова мешали игре, а игра словам: неприятное состояние общего разлада.

Опять я не нашел ничего нового при домашней работе и повторял старое, что меня уже не удовлетворяло. Что это за повторение одних и тех же ощущений и приемов? Кому они принадлежат – мне или дикому мавру? Почему вчерашняя игра похожа на сегодняшнюю, а сегодняшняя на завтрашнюю? Или мое воображение иссякло? Или в моей памяти нет материала для роли? Почему вначале работа шла так бойко, а потом остановилась на одном месте?

Пока я так рассуждал, в соседней комнате хозяева собрались к вечернему чаю. Чтобы не привлекать к себе их внимания, мне пришлось перенести свои занятия в другое место комнаты и говорить слова роли как можно тише. К моему удивлению, эти ничтожные перемены оживили меня, заставили как-то по-новому отнестись к моим этюдам и к самой роли.

Секрет открыт. Он в том, что нельзя долго застревать на одном, без конца повторять избитое.

Решено. Завтра на репетиции я ввожу экспромты во все: и в мизансцены, и в трактовку роли, и в подход к ней.

..... 19.. г.

С первой же сцены на сегодняшней репетиции я ввел экспромт: вместо того чтобы ходить, я сел и решил играть без жестов, без движений, отбросив обычные ужимки дикаря. И что же? С первых же слов я запутался, потерял текст, привычные интонации и остановился. Пришлось скорее возвращаться к первоначальной манере игры и мизансцене. По-видимому, мне уже невозможно обходиться без усвоенных приемов изображения дикаря. Не я ими, а они мною руководят. Что это? Рабство?

..... 19.. г.

Общее состояние на репетиции было лучше: я привыкаю к помещению, в котором происходит работа, и к людям, которые присутствуют при ней. Кроме того, несовместимое начинает совмещаться. Прежде мои приемы изображения дикаря никак не сливались с Шекспиром. Во время первых репетиций я

чувствовал фальшь и насилие, когда я втискивал в роль придуманные характерные манеры африканца, а теперь как будто кое-что удалось привить к репетируемой сцене. По крайней мере я менее остро чувствую разлад с автором.

..... 19.. г.

Сегодня репетиция на большой сцене. Я рассчитывал на чудодейственную, возбуждающую атмосферу кулис. И что же? Вместо ярко освещенной рампы, суматохи, нагроможденных декораций, которых я ждал, были полумрак, тишина, безлюдье. Громадная сцена оказалась раскрытой и пустой. Лишь у самой рампы стояло несколько венских стульев, которые очерчивали контуры будущей декорации, да с правой стороны была поставлена стойка, в которой горели три электрические лампочки.

Как только я взошел на подмости, передо мной выросло огромное отверстие сценического портала, а за ним – казавшееся беспредельным глубокое, темное пространство. Я впервые видел зрительный зал со сцены при открытом занавесе, пустой, безлюдный. Где-то там – как мне показалось, очень далеко – горела электрическая лампочка под абажуром. Она освещала лежавшие на столе листы белой бумаги; чьи-то руки готовились записывать «каждое лыко в строку»... Я весь точно растворился в пространстве. Кто-то крикнул: «Начинайте». Мне предложили войти в воображаемую комнату Отелло, очерченную венскими стульями, и сесть на свое место. Я сел, но не на тот стул, на который полагалось сесть по моей же мизансцене. Сам автор не узнавал плана своей комнаты.

Пришлось другим объяснить мне, какой стул что изображает. Долго не удавалось втиснуть себя в небольшое пространство, окаймленное стульями; долго я не мог сосредоточить внимание на том, что происходит вокруг. Мне трудно было заставить себя смотреть на Шустова, который стоял рядом со мной. Внимание тянулось то в зрительный зал, то в соседние со сценой комнаты – мастерские, в которых, невзирая на нашу репетицию, шла своя жизнь – ходили люди, переносили какие-то вещи, пилили, стучали, спорили.

Несмотря на все это, я продолжал автоматически говорить и действовать, Если бы долгие домашние упражнения не вбили в меня приемы игры дикаря, словесный текст, интонации, я бы остановился с первых же слов. Впрочем, это в конце концов и произошло. Виною тому был суфлер. Я впервые узнал, что этот

«господин» – отчаянный интриган, а не друг актера.

По-моему, тот суфлер хорош, который умеет весь вечер молчать, а в критический момент сказать только одно слово, которое вдруг выпало из памяти артиста. Но наш суфлер шипит все время без остановки и ужасно мешает. Не знаешь, куда деваться и как избавиться от этого не в меру усердного помощника, который точно влезает через ухо в самую душу. В конце концов, он победил меня. Я сбился, остановился и попросил его не мешать мне.

..... 19.. г.

Вот и вторая репетиция на сцене. Я забрался в театр спозаранку и решил готовиться к работе не наедине – в уборной, а при всех – на самой сцене. Там кипела работа. Устанавливали декорацию и бутафорию для нашей репетиции. Я начал свои приготовления.

Было бы бесцельно среди царившего хаоса искать тот уют, к которому я привык во время упражнений дома. Надо было прежде всего освоиться с окружающей, новой для меня обстановкой. Поэтому я приблизился к авансцене и стал смотреть в зловещую черную дыру сценической рамки, чтобы привыкнуть к ней и освободиться от тяги в зрительный зал. Но чем больше я старался не замечать пространства, тем больше думал о нем и тем сильнее становилась тяга туда, в зловещую темноту, за портал. В это время проходивший мимо меня рабочий рассыпал гвозди. Я стал помогать собирать их. И вдруг мне стало хорошо, даже уютно на большой сцене. Но гвозди были собраны, добродушный собеседник мой ушел, и снова меня придавило пространство, и опять я начал словно растворяться в нем. А ведь только что я чувствовал себя прекрасно! Впрочем, впрочем, оно и понятно: собирая гвозди, я не думал о черной дыре портала. Я поспешил уйти со сцены и сел в партере.

Началась репетиция других отрывков: но я не видел происходящего на сцене, – я с трепетом ждал своей очереди.

Есть хорошая сторона в томительном ожидании. Оно доводит человека до того предела, когда хочется, чтобы поскорее наступило и потом окончилось то, чего боишься. Мне довелось пережить сегодня такое состояние.

Когда настала наконец очередь моего отрывка и я вышел на сцену, там была уже декорация, собранная из отдельных стенок театральных павильонов, кулис, пристановок и прочего. Некоторые части были повернуты изнанкой. Мебель тоже была сборная. Тем не менее общий вид сцены при освещении казался приятным, и в приготовленной для нас комнате Отелло было уютно. При большом напряжении воображения в этой обстановке, пожалуй, можно было найти кое-что, напоминавшее мою комнату.

Лишь только раздвинулся занавес и открылся зрительный зал, я весь, целиком очутился в его власти. При этом во мне родилось новое, неожиданное для меня ощущение. Дело в том, что декорация и потолок загораживают от актера – сзади большую арьерсцену, сверху – громадное темное пространство, с боков – прилегающие к сцене комнаты и своды декораций. Такая изоляция, конечно, приятна. Но плохо то, что при этом павильон приобретает значение рефлектора, отбрасывающего все внимание актера в зрительный зал.

Так музыкальная эстрада раковиной отражает звуки оркестра и сторону слушателей. Еще новость: от страха у меня явилась потребность забавлять смотревших, чтобы они – сохрани бог! – не соскучились. Это раздражало, мешало вникать в то, что я делал и говорил; при этом произнесение наговоренного текста, привычные движения опережали мысли и чувства.

Появились торопливость, скороговорка. Такая же торопливость передалась действиям и жестам. Я летел по тексту так, что дух захватывало, и не мог изменить темпа. Даже любимые места роли мелькали, точно телеграфные столбы на ходу поезда. Малейшая запинка – и катастрофа неизбежна. Я неоднократно с мольбой обращал взоры к суфлеру, но он, как ни в чем не бывало, старательно заводил часы. Не подлежит сомнению, что это была месть за прошлое.

..... 19.. г.

Я пришел в театр на генеральную репетицию еще раньше, чем обыкновенно, так как надо было позаботиться о гриме и костюме. Меня поместили в прекрасную уборную и приготовили музейный восточный халат марокканского принца из «Шейлока». Все это обязывало хорошо играть. Я сел за гримировальный стол, на котором было заготовлено несколько париков, волосы, всевозможные

гримировальные принадлежности.

С чего начать? Я стал набирать на одну из кистей коричневую краску, но она так затвердела, что мне с трудом удалось зацепить небольшой слой, не оставлявший на коже никаких следов. Я заменил кисточку растушевкой, Тот же результат. Я обмазал краской палец и стал водить им по коже. На этот раз мне удалось слегка окрасить ее. Я повторил такие же опыты с другими красками, но лишь одна из них, голубая, ложилась лучше. Однако голубая краска как будто не нужна была для грима мавра. Я попробовал помазать щеку лаком и приклеить маленькую прядь волос. Лак щипал, волосы торчали... Я примерил один парик, другой, третий, не сразу поняв, где их передняя и где задняя сторона. Все три парика при негримированном лице слишком обнаруживали свою «париковатость». Я хотел смыть то небольшое, что мне с таким трудом удалось наложить на лицо. Но – как смыть?

В это время в уборную вошел высокий, очень худой человек в очках и в белом халате, с торчащими усами и длинной эспаньолкой. Этот «Дон Кихот» перегнулся пополам и без долгих разговоров начал «обрабатывать» мое лицо. Он быстро снял с него вазелином все, что я намазал, и начал вновь класть краски, предварительно смазав кисти салом. На жирную кожу краски ложились легко и ровно. Потом «Дон Кихот» покрыл лицо тоном смуглого загара, как и полагается для мавра. Но мне было жаль прежнего, более темного цвета, который давал шоколад: тогда сильнее блестели белки глаз и зубы.

Когда грим был окончен, костюм надет, и я посмотрел на себя в зеркало, то искренне подивился искусству «Дон Кихота» и залюбовался собой. Угловатость тела пропала под складками халата, а выработанные мною ужимки дикаря очень подходили к общему облику. Заходили в уборную Шустов и другие ученики. Их тоже поражала моя внешность, они хвалили ее в один голос, без тени зависти. Это ободряло и возвращало мне прежнюю уверенность в себе. На сцене меня поразила непривычная расстановка мебели: одно из кресел было неестественно отодвинуто от стены почти на середину сцены, стол слишком пододвинут к суфлерской будке и словно выставлен напоказ на авансцене, на самом видном месте. От волнения я расхаживал по сцене и поминутно задевал полами костюма и ятаганом за мебель и за углы декораций. Но это не мешало машинальному болтанию слов роли и безостановочной ходьбе по сцене. Казалось, что мне удастся с грехом пополам дотянуть отрывок до конца. Но когда я подошел к кульминационным моментам роли, в голове вдруг мелькнула мысль: «Сейчас остановлюсь». Меня охватила паника, и я замолчал,

растерянный, с белыми пустыми кругами перед глазами... Сам не знаю, как и что направило меня опять на автоматичность, которая и на этот раз выручила погибавшего.

После этого я махнул на себя рукой. Одна мысль владела мною: скорее кончить, разгримироваться и бежать из театра.

И вот я дома. Один. Но оказывается, что сейчас самый страшный для меня компаньон – это я сам. Невыносимо скверно на душе. Хотел было пойти в гости – отвлечься, но не пошел: так и кажется, что все узнали уже о моем позоре и показывают на меня пальцами.

К счастью, пришел милый, трогательный Пущин. Он заметил меня в числе зрителей и хотел узнать мое мнение о своем исполнении Сальери. Но я ничего не мог сказать ему, так как хотя и смотрел его игру из-за кулис, но от волнения и ожидания своего собственного выступления ничего не видел, что делалось на сцене. О себе я ничего не спрашивал. Боялся критики, которая могла бы убить остатки веры в себя.

Пущин очень хорошо говорил о пьесе Шекспира и о роли Отелло. Но он предъявляет к ней такие требования, на которые я не могу ответить. Он очень хорошо говорил о горечи, изумлении, потрясении мавра, когда тот поверил, что в Дездемоне под прекрасной маской живет ужасный порок. Это делает ее в глазах Отелло еще страшнее.

После ухода друга я попробовал подойти к некоторым местам роли в духе толкования Пущина – и прослезился: так мне стало жаль мавра.

..... 19.. г.

Сегодня днем показной спектакль. Мне все заранее известно: как я приду в театр, как сяду гримироваться, как явится «Дон Кихот» и перегнетса пополам. Но если даже я себе понравлюсь в гриме и мне захочется играть – все равно из этого ничего не выйдет. Во мне было чувство полного безразличия ко всему. Однако такое состояние продолжалось до тех пор, пока я не вошел в свою уборную. В этот момент сердце так забилося, что стало трудно дышать. Явилось ощущение тошноты и сильной слабости. Мне показалось, что я заболеваю. И

отлично. Болезнью можно будет оправдать неудачу первого выступления.

На сцене меня смутили прежде всего необычайная, торжественная тишина и порядок. Когда же я вышел из темноты кулис на полный свет рампы, софитов, фонарей, я обалдел и ослеп. Освещение было настолько ярко, что создалась световая завеса между мной и зрительным залом. Я почувствовал себя огражденным от толпы и вздохнул свободно. Но глаз скоро привык к рампе, и тогда чернота зрительного зала сделалась еще страшнее, а тяга в публику еще сильнее. Мне показалось, что театр переполнен зрителями, что тысячи глаз и биноклей направлены на одного меня. Они словно насквозь пронизывали мою жертву. Я чувствовал себя рабом этой тысячной толпы и сделался подобострастным, беспринципным, готовым на всякий компромисс. Мне хотелось вывернуться наизнанку, подольститься, отдать толпе больше того, что у меня было и что я могу дать. Но внутри, как никогда, было пусто.

От чрезмерною старания выжать из себя чувство, от бессилия выполнить невозможное во всем теле появилось напряжение, доходившее до судорог, которые сковывали лицо, руки, все тело, парализовали движения, походку. Все силы уходили на это бессмысленное, бесплодное напряжение. Пришлось помочь одеревеневшему телу и чувству голосом, который я довел до крика! Но и тут излишнее напряжение сделало свое дело. Горло сжалось, дыхание сперлось, звук сел на предельную верхнюю ноту, с которой уже не удалось сдвинуть его. В результате – я осип.

Пришлось усилить внешнее действие и игру. Я уже не был в состоянии удержать рук, ног и словоизвержения, которые усугубляли общее напряжение. Мне было стыдно за каждое слово, которое я произносил, за каждый жест, который я делал и тут же критиковал. Я краснел, стискивал пальцы ног, рук и со всей силой вдавливал себя в спинку кресла. От беспомощности и конфуза мною вдруг овладела злоба. Сам не знаю на кого – не то на себя, не то на зрителей. При этом я на несколько минут ощутил независимость от всего окружающего и сделался безудержно смелым. Знаменитую фразу: «Крови, Яго, крови!» я извергнул из себя помимо воли. Это был крик иступленного страдальца. Как это вышло – сам не знаю. Может быть, я почувствовал в этих словах оскорбленную душу доверчивого человека и искренне пожалел его. При этом трактовка Отелло, сделанная недавно Пуциным, воскресла в памяти с большой четкостью и заволновала чувство.

Мне почудилось, что зрительный зал на секунду насторожился и что по толпе пробежал шорох, точно порыв ветра по верхушкам деревьев. Лишь только я почувствовал одобрение, во мне закипела такая энергия, которую я не знал, куда направить. Она несла меня. Не помню, как я играл конец сцены. Помню только, что рампа, черная дыра портала исчезли из моего внимания, что я освободился от всякого страха и что на сцене создалась для меня новая, неведомая мне, упоительная жизнь. Не знаю более высокого наслаждения, чем эти несколько минут, пережитых мною на подмостках. Я заметил, что Пашу Шустова удивило мое перерождение. Я зажег его, и он заиграл с большим одушевлением.

Занавес задвинулся, и в зрительном зале зааплодировали. На душе у меня стало легко и радостно. Вера в свой талант сразу окрепла. Появился апломб. Когда я победоносно возвращался со сцены в уборную, мне казалось, что все смотрят на меня восторженными глазами.

Принарядившись и приосанившись, как подобает гастролеру, я важно и, как вспоминается мне сегодня, с неумело напущенным на себя безразличием вошел в антракте в зрительный зал. К моему удивлению, там не было праздничного настроения, не было даже полного освещения, как полагается на «всамделишнем» спектакле. Вместо тысячной толпы, которая чудилась мне со сцены, я увидел в партере всего человек двадцать. Для кого же я старался? Впрочем, скоро мне удалось утешить себя: «Пусть зрители сегодняшнего спектакля малочисленны, – сказал я себе, – но они знатоки искусства: Торцов, Рахманов, видные артисты нашего театра. Вот кто мне хлопал! Я не променяю их жидких аплодисментов на бурные овации тысячной толпы...»

Выбрав в партере место, которое было хорошо видно Торцову и Рахманову, я сел, в надежде, что они подзовут меня и скажут что-нибудь приятное!

Дали свет рамп. Занавес раздвинулся, и тотчас же с лестницы, приставленной к декорации, точно слетела вниз ученица Малолеткова. Она упала на пол, забилась и крикнула: «Спасите!» – таким душу раздирающим криком, что я похолодел. Затем она стала что-то говорить, но так быстро, что ничего нельзя было понять. Потом вдруг, забыв роль, остановилась на полуслове, закрыла руками лицо и ринулась за кулисы, откуда послышались ободрявшие и увещевавшие ее глухие голоса. Занавес задвинулся, но у меня в ушах еще звучал ее крик: «Спасите!» Что значит талант! Чтобы его почувствовать, достаточно выхода и одного слова.

Торцов, как мне показалось, был сильно наэлектризован. «Да ведь и со мной произошло то же, что с Малолетковой, – рассуждал я, – одна фраза: «Крови, Яго, крови!» – и зрители были в моей власти».

Сейчас, когда пишутся эти строки, я не сомневаюсь в своем будущем. Однако такая уверенность не мешает мне сознавать, что того большого успеха, который я приписал себе, пожалуй, и не было. А все же где-то в глубине души вера в себя трубит победу.

II. Сценическое искусство и сценическое ремесло

..... 19.. г.

Сегодня мы собрались, чтобы выслушать замечания Торцова о нашей игре на показном спектакле. Аркадий Николаевич говорил:

– В искусстве прежде всего надо уметь видеть и понимать прекрасное.

Поэтому в первую очередь вспомним и отметим положительные моменты показа. Таких моментов было только два: первый, когда Малолеткова скатилась с лестницы с отчаянным криком «Спасите!», а второй был у Названова, в сцене «Крови, Яго, крови!». В обоих случаях как вы, игравшие, так и мы, смотревшие, всем существом отдались тому, что происходило на подмостках, замерли и зажили одним, общим для всех волнением. Эти удачные моменты, взятые отдельно от целого, можно признать искусством переживания, которое культивируется в нашем театре и изучается здесь, в его школе.

– Что же это за искусство переживания? – заинтересовался я.

– Вы его poznали на собственном опыте. Вот и расскажите нам, как эти моменты подлинно творческого состояния ощущались вами.

– Ничего не знаю и не помню, – говорил я, одурманенный похвалой Торцова. – Знаю только, что это были незабываемые мгновения, что только так я хочу

играть и что такому искусству я готов отдать всего себя...

Пришлось замолчать, иначе брызнули бы слезы.

- Как?! Вы не помните своего внутреннего метания в поисках чего-то страшного? Вы не помните, что ваши руки, глаза и все ваше существо готовились куда-то ринуться и что-то схватить? Вы не помните, как вы кусали губы и едва сдерживали слезы? - допытывался Аркадий Николаевич.

- Вот теперь, когда мне рассказали о том, что было, я как будто начинаю вспоминать свои ощущения, - признался я.

- А без меня вы не смогли бы этого понять?

- Нет, не смог бы.

- Значит, вы действовали подсознательно?

- Не знаю, может быть. А это хорошо или плохо?

- Очень хорошо, если подсознание повело вас по верному пути, и плохо, если оно ошиблось. Но на показном спектакле оно вас не подвело, и то, что вы нам дали в эти несколько удачных минут, было превосходно, лучше всего, что только можно пожелать.

- Правда? - переспросил я, задыхаясь от счастья.

- Да! Потому что лучше всего, когда актер весь захвачен пьесой. Тогда он, помимо воли, живет жизнью роли, не замечая, как чувствует, не думая о том, что делает, и все выходит само собой, подсознательно. Но, к сожалению, таким творчеством мы не всегда умеем управлять.

- Получается, знаете ли, безвыходное положение: нужно творить вдохновенно, но это умеет делать только подсознание, а мы, извольте ли видеть, не владем им. Извините, пожалуйста, где же выход? - недоумевал и чуть иронизировал Говорков.

– К счастью, выход есть! – прервал его Аркадий Николаевич. – Он заключается не в прямом, а в косвенном воздействии сознания на подсознание. Дело в том, что в человеческой душе существуют некоторые стороны, которые подчиняются сознанию и воле. Эти-то стороны способны воздействовать на наши произвольные психические процессы.

Правда, это требует довольно сложной творческой работы, которая только отчасти протекает под контролем и под непосредственным воздействием сознания. В значительной части эта работа является подсознательной и произвольной. Она по силам лишь одной – самой искусной, самой гениальной, самой тончайшей недосыгаемой, чудодейственной художнице – нашей органической природе. С ней не сравнится никакая самая изощренная актерская техника. Ей и книги в руки! Такой взгляд и отношения к нашей артистической природе очень типичны для искусства переживания, – говорил с жаром Торцов.

– А если природа заикается? – спросил кто-то.

– Надо уметь возбуждать и направлять ее. Для этого существуют особые приемы психотехники, которые вам предстоит изучить. Их назначение в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. Недаром же одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста». (Подсознательное – через сознательное, произвольное – через произвольное.) Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, – к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они прежде всего учат нас, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему.

– Как странно, что подсознание нуждается в сознании! – удивился я.

– Мне это представляется нормальным, – говорил Аркадий Николаевич. – Электричество, ветер, вода и другие произвольные силы природы требуют знающего и умного инженера для подчинения их человеку. Наша подсознательная творческая сила тоже не может обойтись без своего рода инженера – без сознательной психотехники. Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно

вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы, на нашем актерском языке, именуем ее просто «природой».

Но стоит нарушить нашу правильную органическую жизнь – перестать верно творить на сцене, – и тотчас же щепетильное подсознание пугается насилия и снова прячется в свои глубокие тайники. Чтоб этого не произошло, прежде всего надо творить верно. Таким образом, реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходим ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

– Значит, в нашем искусстве нужно непрерывное подсознательное творчество, – вывел я заключение.

– Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, – заметил Аркадий Николаевич, – таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь готовить почву для такого подлинного, подсознательного творчества.

– Как же это делается?

– Прежде всего надо творить сознательно и верно. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения.

– Почему же? – не понимал я.

– Потому что сознательное и верное рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примется за дело. Вслед за ней вступит подсознание и может явиться само вдохновение.

– Что значит «верно» играть роль? – допытывался я.

– Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать.

На нашем языке это называется: переживать роль. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение.

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме. Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.

«Каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что он изображает, – говорит старик Томмазо Сальвини, лучший представитель этого направления. – Я нахожу даже, что он не только обязан испытывать это волнение раз или два, пока он изучает свою роль, но в большей или меньшей степени при каждом исполнении ее в первый или в тысячный раз...» – прочел Аркадий Николаевич по подброшенной ему Иваном Платоновичем статье Томмазо Сальвини (его ответ Коклену). – Так же понимает искусство актера и наш театр.

..... 19.. г.

Под влиянием долгих споров с Пашей Шустовым я при первом удобном случае сказал Аркадию Николаевичу:

– Не понимаю, как можно научить человека правильно переживать и чувствовать, если ему самому не «чувствуется» и «не переживается»!

– Как вы полагаете: можно научить себя или другого заинтересоваться ролью и тем, что в ней существенно? – спросил меня Аркадий Николаевич.

– Допустим, что да, хотя это и нелегко, – ответил я.

– Можно намечать в ней интересные и важные цели, искать правильный подход к ней, возбуждать в себе верные стремления, выполнять соответствующие действия?

– Можно, – согласился я опять.

– Попробуйте-ка проделать, но только непременно искренне, добросовестно и до конца, такую работу: оставаясь при этом холодным, безучастным. Вам это не удастся. Вы непременно заволнуетесь и начнете чувствовать себя в положении действующего лица пьесы, переживать свои, но аналогичные с ним чувствования. Проработайте таким образом всю роль, и тогда окажется, что каждый момент вашей жизни на сцене будет вызывать соответствующее переживание.

Непрерывный ряд таких моментов создаст сплошную линию переживания роли, «жизнь ее человеческого духа». Вот именно такое, вполне сознательное состояние артиста на сцене, в атмосфере подлинной внутренней правды, лучше всего возбуждает чувство и является наиболее благотворной почвой для краткого или для более продолжительного оживления работы подсознания и для порывов вдохновения.

– Из всего сказанного я понял, что изучение нашего искусства сводится к освоению психотехники переживания. Переживание же помогает нам выполнить основную цель творчества – создание «жизни человеческого духа» роли, – пытался сделать вывод Шустов.

– Цель нашего искусства не только создание «жизни человеческого духа» роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме, – поправил Шустова Торцов. – Поэтому актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое. При этом, заметьте, что зависимость внешней передачи от внутреннего переживания особенно сильна именно в нашем направлении искусства. Для того чтобы отражать тончайшую и часто

подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму воплощения.

На эту работу оказывает большое влияние подсознание. И в области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актерская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство. Я намекнул вам на последних двух уроках, в самых общих чертах, в чем заключается наше искусство переживания, – закончил Аркадий Николаевич. – Мы верим и крепко знаем по опыту, что только такое сценическое искусство, насыщенное живыми, органическими переживаниями человека-артиста, может художественно передать все неуловимые оттенки и всю глубину внутренней жизни роли. Только такое искусство может полностью захватить зрителя, заставить его не просто понять, но главным образом пережить все совершающееся на сцене, обогатить его внутренний опыт, оставить в нем не стирающиеся от времени следы. Но, кроме того, – и это тоже чрезвычайно важно, – главные основы творчества и законы органической природы, на которых зиждется наше искусство, ограждают артистов от вывиха. Кто знает, с какими режиссерами и в каких театрах нам предстоит работать. Далеко не везде и не все руководятся при творчестве требованиями самой природы. В большинстве случаев последние грубо насилуются, а это всегда толкает артиста на вывихи. Если вы будете твердо знать границы подлинного искусства и органические законы творческой природы, то вы не заблудитесь и будете разбираться в своих ошибках, будете иметь возможность исправлять их. Без крепких же основ, которые может дать вам искусство переживания, руководящееся законами артистической природы, вы заблудитесь, запутаетесь и потеряете критерии. Вот почему я считаю обязательным для всех без исключения артистов всех направлений изучение основ нашего искусства переживания. С этого каждый артист должен начинать школьную работу.

– Да, да, это как раз то, к чему я всей душой стремлюсь! – воскликнул я, окрыленный. – И как я рад, что мне удалось, хоть частично, выполнить на показном спектакле главную цель нашего искусства переживания.

– Не увлекайтесь преждевременно, – охладил мой пыл Торцов. – Иначе вам придется испытать впоследствии горчайшее разочарование. Не смешивайте подлинное искусство переживания с тем, что было показано вами во всей сцене на показном спектакле.

– А что же мною было показано? – вопрошал я, точно преступник перед приговором.

– Я уже говорил, что во всей сыгранной вами большой сцене было лишь несколько счастливых минут подлинного переживания, сроднившего вас с нашим искусством. Я воспользовался ими, чтоб иллюстрировать на примере как вам, так и другим ученикам основы нашего направления искусства, о которых мы говорим теперь. Что же касается всей сцены Отелло и Яго, то ее никак нельзя признать искусством переживания.

– А чем же ее можно признать?

– Так называемой «игрой нутром», – определил Аркадий Николаевич.

– Это что же такое? – спросил я, теряя под собой почву.

– При таком исполнении, – продолжал Торцов, – отдельные моменты вдруг, неожиданно поднимаются на большую художественную высоту и потрясают зрителей. В эти минуты артист переживает или творит по вдохновению, в порядке импровизации. Но чувствуете ли вы себя способным и достаточно сильным духовно и физически, чтобы сыграть все пять огромных актов «Отелло» с тем же подъемом, с каким вы случайно сыграли на показном спектакле одну коротенькую сценку – «Крови, Яго, крови»?

– Не знаю...

– А я так наверное знаю, что такая задача непосильна даже артисту с исключительным темпераментом и к тому же с огромной физической силой! – ответил за меня Аркадий Николаевич. – Нужна еще, в помощь природе, хорошо разработанная психотехника. Но у вас еще всего этого нет, точно так же, как и у артистов нутра, которые не признают техники. Они, как и вы, полагаются на одно вдохновение. Если же последнее не приходит, то им и вам нечем заполнить пробелы в игре, пустые, не пережитые места роли. Отсюда – долгие периоды

нервного упадка при исполнении роли, полное художественное бессилие и наивный дилетантский наигрыш. В эти моменты ваше исполнение роли, как у всякого актера нутра, становилось безжизненным, ходульным и вымученным. Так, ковыляя, моменты подъема чередовались с наигрышем. Вот какое сценическое исполнение называется на нашем актерском языке игрой нутра.

Критика моих недостатков Аркадием Николаевичем произвела на меня сильное впечатление. Она не только огорчила, но и испугала. Я впал в прострацию и не слушал того, что говорил дальше Торцов.

..... 19.. г.

Опять мы выслушивали замечания Аркадия Николаевича о нашей игре на показном спектакле.

Войдя в класс, он обратился к Паше Шустову:

- Вы тоже дали нам на показе несколько интересных моментов подлинного искусства, но только не искусства переживания, а, как это ни странно, искусства представления.

- Представления?! - очень удивился Шустов.

- Что же это за искусство? - спрашивали ученики.

- Это второе направление искусства, а в чем оно заключается, пусть объяснит вам тот, кто его показал в нескольких удачных моментах на спектакле.

- Шустов! Вспомните, как создавалась у вас роль Яго, - предложил Торцов Паше.

- Зная кое-что от дяди о технике нашего искусства, я подошел прямо к внутреннему содержанию роли и долго разбирался в нем, - точно оправдывался Шустов.

- Дядя помогал? - осведомился Аркадий Николаевич.

– Немного. Дома, как мне казалось, я достиг подлинного переживания. Иногда и на репетициях я чувствовал отдельные места роли. Поэтому мне непонятно, при чем тут искусство представления, – продолжал оправдываться Паша.

– В этом искусстве тоже переживают свою роль, один или несколько раз – дома или на репетициях. Наличие самого главного процесса – переживания – и позволяет считать второе направление подлинным искусством.

– Как же в этом направлении переживают роль? Так же, как и в нашем? – спросил я.

– Совершенно так же, но цель там – иная. Можно переживать роль каждый раз, как у нас, в нашем искусстве. Но можно пережить роль только однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически с помощью приученных мышц. Это представление роли.

Таким образом, в этом направлении искусства процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов для дальнейшей артистической работы. Эта работа заключается в поиске внешней художественной формы сценического создания, наглядно объясняющей его внутреннее содержание. При таких поисках артист прежде всего обращается к себе самому и стремится подлинно почувствовать – пережить жизнь изображаемого им лица. Но, повторяю, он позволяет себе делать это не на спектакле, не во время самого публичного творчества, а лишь у себя дома или на репетиции.

– Но Шустов позволил себе это сделать на самом показном спектакле! Значит, это было искусство переживания, – заступился я.

Кто-то поддержал меня, говоря, что у Паши среди неверно сыгранной роли было вкраплено несколько моментов подлинного переживания, достойных нашего искусства.

– Нет, – протестовал Аркадий Николаевич. – В нашем искусстве переживания каждый момент исполнения роли каждый раз должен быть заново пережит и заново воплощен. В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть

и непосредственность исполнению. Это сказалось в нескольких удачных моментах игры Названова. Но у Шустова этой свежести и импровизации в чувствовании роли я не заметил. Напротив, он восхитил меня в нескольких местах четкостью, артистичностью. Но... во всей его игре чувствовался холодок, и это заставило меня заподозрить, что у него уже есть раз и навсегда установленные формы игры, не дающие места импровизации и лишаящие игру свежести и непосредственности. Тем не менее я чувствовал все время, что оригинал, с которого искусно повторялись копии, был хорош, верен, что он говорил о подлинной живой «жизни человеческого духа» роли. Этот отзвук когда-то бывшего процесса переживания сделал в отдельных моментах игру, представление, подлинным искусством.

- Откуда же у меня, у родного племянника Шустова, искусство представления?!

- Давайте разбираться, и для этого рассказывайте дальше, как вы работали над Яго, - предложил Торцов Шустову.

- Чтоб проверить, как у меня внешне передается переживание, я обратился к помощи зеркала, - вспоминал Паша.

- Это опасно, но вместе с тем и типично для искусства представления. Имейте в виду, что зеркалом надо пользоваться осторожно. Оно приучает артиста смотреть не внутрь себя, а вне себя.

- Тем не менее зеркало помогло увидеть и понять, как у меня внешне передаются чувствования, - оправдывался Паша.

- Ваши собственные чувствования или же подделанные чувствования роли?

- Мои собственные, но пригодные для Яго.

- Таким образом, при работе с зеркалом вас интересовала не столько самая внешность и манеры, а главным образом то, как у вас физически отражались переживаемые внутри чувствования, «жизнь человеческого духа» роли? - допытывался Аркадий Николаевич.

- Именно, именно!

– Это тоже типично для искусства представления. И именно потому, что оно искусство, ему нужна сценическая форма, перевоплощая не только внешность роли, но главным образом внутреннюю линию ее – «жизнь человеческого духа».

– Помню, что в некоторых местах я был доволен собой, когда увидел правильное отражение того, что чувствовал, – продолжал вспоминать Паша.

– Что же, вы зафиксировали однажды и навсегда эти приемы выражения чувства?

– Они сами зафиксировались от частого повторения.

– В конце концов, у вас выработалась определенная внешняя форма сценической интерпретации для удачных мест роли, и вы хорошо овладели техникой воплощения их?

– По-видимому, да.

– И вы пользовались этой формой каждый раз, при каждом повторении творчества дома и на репетициях? – экзаменовал Торцов.

– Должно быть, по привычке, – признал Паша.

– Теперь скажите еще: появлялась ли эта раз установленная форма сама собой, каждый раз от внутреннего переживания, или же она, однажды родившись, навсегда застыла, повторялась механически, без всякого участия чувства?

– Мне казалось, что я переживал каждый раз.

– Нет, на показном спектакле это не доходило до зрителей. В искусстве представления делают то же, что делали и вы: стараются вызвать и подметить в себе самом типичные человеческие черты, передающие внутреннюю жизнь роли. Создав для каждой из них, однажды и навсегда, наилучшую форму, артист учится естественно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства в момент своего публичного выступления. Это достигается с помощью приученных мышц тела, с помощью голоса, интонации, всей виртуозной техники и приемов всего искусства, с помощью бесконечных повторений. Мускульная

память у таких артистов от искусства представления развита до крайности. Привыкнув к механическому воспроизведению роли, артист повторяет свою работу без затраты нервных и душевных сил. Последняя считается не только ненужной, но даже и вредной при публичном творчестве, так всякое волнение нарушает самообладание артиста и изменяет рисунок и форму, раз навсегда зафиксированные. Неясность же в форме и неуверенность ее передачи вредят впечатлению.

Все это в той или иной мере относится к отмечаемым местам вашего исполнения Яго.

Теперь вспомните, что происходило при дальнейшей вашей работе.

– Другие места роли и самый образ Яго не удовлетворяли меня. В этом я убедился также с помощью зеркала, – вспоминал Шустов. – Ища в своей памяти подходящую модель, я вспомнил об одном знакомом, не имеющем отношения к моей роли, но, как мне казалось, хорошо олицетворяющем хитрость, злость и коварство.

– И вы стали коситься на него, приспособлять себя к нему?

– Да.

– Что же вы делали с вашими воспоминаниями?

– По правде говоря, я просто копировал внешние манеры знакомого, – признался Паша. – Я мысленно видел его рядом с собой. Он ходил, стоял, сидел, а я косился на него и повторял все, что он делал.

– Это была большая ошибка! В этот момент вы изменили искусству представления и перешли на простое передразнивание, на копировку, на имитацию, которые не имеют никакого отношения к творчеству.

– А что же я должен был делать, чтобы привить к Яго случайно, извне взятый образ?

– Вы должны были бы пропустить через себя новый материал, оживить его соответствующими вымыслами воображения, как это делается в нашем направлении искусства переживания. После того как оживший материал привился бы вам и образ роли был бы мысленно создан, вы должны были бы приступить к новой работе, о которой образно говорил один из лучших представителей искусства представления – знаменитый французский артист Коклен-старший. Актер создает себе модель в своем воображении, потом, «подобно живописцу, он схватывает каждую ее черту и переносит ее не на холст, а на самого себя...» – читал Аркадий Николаевич по брошюре Коклена, подброшенной ему Иваном Платоновичем. – «Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует ее. Он приспособляет к этому свое собственное лицо, – так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом «я», не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с Тартюфом. Но это еще не все; это было бы только внешнее сходство, подобие изображаемого лица, но не самый тип. Надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: «Вот Тартюф»... или же актер плохо работал».

– Но ведь это же ужасно трудно и сложно! – волновался я.

– Да. Сам Коклен признает это. Он говорит: «Актер не живет, а играет. Он остается холоден к предмету своей игры, но искусство его должно быть совершенно». И действительно, – добавил Торцов, – искусство представления требует совершенства для того, чтобы оставаться искусством.

– Так не проще ли довериться природе, естественному творчеству и подлинному переживанию? – допытывался я.

– На это Коклен самоуверенно заявляет: «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство – само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью».

Конечно, мы не можем согласиться с таким самонадеянным вызовом единственной, совершенной и недостижимой художнице – творческой природе.

– Неужели же они в самом деле верят, что их техника сильнее самой природы? Какое заблуждение! – не мог я успокоиться.

– Они верят в то, что создают на сцене свою, лучшую жизнь. Не ту реальную, человеческую, какую мы знаем в действительности, а иную – исправленную для сцены. Вот почему артисты представления переживают всякую роль правильно, по-человечески лишь вначале, в подготовительном периоде работы, но в самый момент творчества, на сцене, они переходят на условное переживание. При этом для оправдания его они приводят такие доводы: театр и его представления условны, а сцена слишком бедна средствами, чтоб дать иллюзию настоящей жизни; поэтому театр не только не должен избегать условностей, но должен их любить.

Такое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает.

Правда, и в этом искусстве можно добиться больших впечатлений. Они захватывают, пока их воспринимаешь, о них хранишь красивые воспоминания, но это не те впечатления, которые греют душу и глубоко западают в нее. Воздействие такого искусства остро, но непродолжительно. Ему больше удивляешься, чем веришь. Поэтому не все ему доступно. То, что должно поражать неожиданностью и сценической красотой, или то, что требует картинного пафоса, – в средствах этого искусства. Но для выражения глубоких страстей его средства или слишком пышны, или слишком поверхностны. Тонкость и глубина человеческого чувства не поддаются техническим приемам. Они нуждаются в непосредственной помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения. Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.

..... 19.. г.

Сегодня на уроке Говорков с большим подъемом уверял, что он – актер искусства представления, что основы этого направления близки его душе, что именно их просит его артистическое чувство, им он поклоняется; что именно так, а не иначе он понимает творчество. Аркадий Николаевич усомнился в

правильности его уверения и напомнил, что в искусстве представления необходимо переживание, между тем он не убежден, что Говорков умеет владеть этим процессом не только при работе на сцене, но даже и дома. Однако спорщик уверял, что он всегда сильно чувствует и переживает то, что делает на подмостках.

– Каждый человек в каждую минуту своей жизни что-нибудь чувствует, переживает, – говорил Аркадий Николаевич. – Если б он ничего не чувствовал, то был бы мертвецом. Ведь только мертвые ничего не ощущают. Важно, что вы переживаете на сцене, – собственные чувства, аналогичные с жизнью роли, или что-то другое, к ней не относящееся? Очень часто даже самые опытные актеры вырабатывают дома и выносят на сцену совсем не то, что важно и существенно для роли и искусства. То же случилось и со всеми вами. Одни показывали нам на спектакле свой голос, эффектную интонацию, технику игры; другие увеселяли смотревших оживленным беганием, балетными прыжками, отчаянным наигрышем, прельщали красивыми жестами и позами; словом, принесли на сцену то, что не нужно для изображаемых ими лиц.

И вы, Говорков, подошли к своей роли не от внутреннего содержания, не от переживания его и не от представления, а совсем от другого, и думаете, что вы создали что-то в искусстве. Но там, где нет ощущения своего живого чувства, аналогичного с изображаемым лицом, там не может быть речи о подлинном творчестве. Поэтому не обманывайте себя, а лучше постарайтесь глубже вникнуть и понять, где начинается и кончается подлинное искусство. Тогда вы убедитесь, что ваша игра не имеет отношения к нему.

– А чем же она является?

– Ремеслом. Правда, неплохим, с довольно прилично выработанными приемами доклада роли и ее условной иллюстрации.

Пропускаю длинный спор, в который вступил Говорков, и перехожу прямо к объяснению Торцова о границах, отделяющих подлинное искусство от ремесла.

– Нет подлинного искусства без переживания. Поэтому оно начинается там, где чувство входит в свои права.

– А ремесло? – спрашивает Говорков.

– Оно, в свою очередь, начинается там, где прекращается творческое переживание или художественное представление результатов его. В то время как в искусстве переживания и в искусстве представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и случаен. Актеры этого толка не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры. Это сильно упрощает задачи ремесла.

– В чем же заключается такое упрощение? – спросил я.

– Вы это лучше поймете, когда узнаете, откуда пришли и как создались приемы ремесленной игры, которые мы называем на нашем языке актерскими штампами. Вот откуда они явились и как выработались? Для того чтобы передать чувства роли, необходимо познать их, а для того, чтобы их познать, надо самому испытать аналогичные переживания. Передразнить самое чувство нельзя, можно лишь подделать результаты его внешнего проявления. Но ремесленники не умеют переживать роли, поэтому они никогда не познают внешних результатов этого творческого процесса.

Как же быть? Как найти внешнюю форму без подсказа внутреннего чувства? Как передать голосом и движениями внешние результаты несуществующего переживания? Ничего не остается, как прибегнуть к простому, условному актерскому наигрышу. Это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это простое передразнивание.

С помощью мимики, голоса, движений актер-ремесленник преподносит зрителям со сцены лишь внешние штампы, якобы выражающие внутреннюю «жизнь человеческого духа» роли, мертвую маску несуществующего чувства. Для такого внешнего наигрыша выработан большой ассортимент всевозможных актерских изобразительных приемов, якобы передающих внешними средствами всевозможные чувства, которые могут встретиться в сценической практике. В этих ремесленных приемах самого чувства нет, а есть только передразнивание, подобие предполагаемого его внешнего результата: духовного содержания нет, а есть лишь внешний прием, якобы его выражающий.

Одни из этих раз и навсегда зафиксированных приемов сохраняются ремесленной традицией, унаследованной от предшественников, как, например, прикладывание всей пятерни к сердцу при выражении любви или разрывание ворота при изображении смерти. Другие взяты в готовом виде у талантливых современников (вроде обтирания лба внешней стороной кисти, как это делала Вера Федоровна Комиссаржевская в трагических моментах роли). Третьи приемы изобретаются самими актерами.

Существует особая, ремесленная манера для доклада роли, то есть для голоса, для дикции и для словоговорения (утрированные звуковые повышения и понижения в сильных местах роли со специфическими актерскими тремоло или с особыми декламационными голосовыми фиоритурами). Существуют приемы для походки (актеры-ремесленники не ходят, а шествуют по театральному полу), для движений и действия, для пластики и для внешней игры (они по-особому остры у актеров-ремесленников и основаны не на красоте, а на красивости). Есть приемы для выражения всевозможных человеческих чувств и страстей (оскал зубов и вращение белками при ревности, как у Названова, закрывание глаз и лица руками вместо плача, хватание за волосы при отчаянии). Есть приемы и для передразнивания целых образов и типов разных слоев общества (крестьяне плюют на пол, утирают нос полою, военные щелкают шпорами, аристократы играют лорнетом) существуют приемы для эпох (оперные жесты для средних веков, пританцовывание для XVIII века); бывают приемы и для исполнения пьес и ролей (городничего) особый изгиб тела в сторону зрительного зала, прикладывание ладони к губам при «апарте». Все эти актерские привычки стали от времени традиционными.

Так, раз и навсегда, выработалась общеактерская речь, особая манера докладывать роль с заранее рассчитанными эффектами, особая сценическая походка, картинность поз и жестов. Готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу.

Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувств скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп, трюк или условный внешний знак. Длинный ряд таких штампов, раз и навсегда установленных для передачи каждой роли, образует актерский изобразительный обряд, или ритуал, который сопровождает условный доклад текста пьесы. Всеми этими внешними приемами игры актеры

ремесленного толка хотят заменить живое, подлинное, внутреннее переживание и творчество. Но ничто не сравнится с истинным чувством, а оно не поддается передаче механическими приемами ремесла.

Некоторые из этих штампов еще обладают какой-то театральной эффектностью, подавляющее же большинство их оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческого чувства, прямолинейностью отношения к нему или просто глупостью.

Но время и вековая привычка делают даже уродливое или бессмысленное близким и родным (так, например, узаконенные временем ужимки опереточных комиков и молодящейся комической старухи или самораспахивающиеся двери театрального павильона при выходе или уходе гастролера и героя пьесы считаются некоторыми «вполне нормальными явлениями в театре»).

Вот почему даже противоестественные штампы вошли в ремесло и включены теперь в ритуал актерского обряда; иные штампы так выродились, что не сразу доберешься до их происхождения. Актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью, ничего общего не имеющей с подлинной жизнью, и потому он искажает человеческую природу артиста. Такими условными штампами полон балет, опера и особенно ложноклассическая трагедия, в которой хотят однажды и навсегда установленными ремесленными приемами передать самые сложные и возвышенные переживания героев (например, красоту, утрированная пластичность, «вырывание» сердца из груди в моменты отчаяния, потрясение рук при мести и воздевание их при мольбе).

По уверению ремесленника, задача такой общеактерской речи и пластики (например, звуковая слащавость в лирических местах, скучный монотон при передаче эпической поэзии, зычная актерская речь при выражении ненависти, фальшивые слезы в голосе при изображении горя) заключается якобы в том, чтобы облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми, усилив их сценическую эффектность и образную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда понимается правильно, представление о красоте растяжимо, а выразительность нередко подсказывается дурным вкусом, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему вместо благородства создалась напыщенность, вместо красоты – красивость, а вместо выразительности – театральная эффектность. И в самом деле, начиная с условной речи, дикции и кончая походкой актера и его жестом, – все служит

крикливой стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной.

Ремесленная речь и пластика актера свелись к показной эффектности, к напыщенному благородству, из которых создалась особая, театральная красивость.

Условный штамп не может заменить переживания.

Беда еще в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. Раз, найдя себе лазейку, он проникает дальше, размножается и стремится охватить все места роли и все части актерского изобразительного аппарата. Штамп заполняет всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством, и прочно устраивается там. Более того, очень часто он выскакивает вперед до пробуждения чувств и загораживает ему дорогу, поэтому актеру приходится бдительно оберегать себя от услуг назойливого штампа.

Все сказанное относится даже и к даровитым актерам, способным к подлинному органическому творчеству. Про актеров ремесленного типа можно сказать, что почти вся их сценическая деятельность сводится к ловкому подбору и комбинации штампов. Некоторые из этих штампов имеют свою красивость и занимательность, и неопытный зритель даже не заметит, что это не более как механическая актерская работа.

Но как бы ни были совершенны актерские штампы, сами по себе они не могут волновать зрителей. Для этого нужны какие-то дополнительные возбудители, и такими возбудителями являются особые приемы, которые мы называем актерской эмоцией. Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене. Это есть искусственное раздражение периферии тела.

Например, если сжимать кулаки, сильно сокращать мускулы тела или спазматически дышать, то можно довести себя до большого физического напряжения, которое часто воспринимается из зрительного зала как проявление сильного темперамента, взволнованного страстью. Можно внешне, механически метаться и волноваться с холодной душой, беспричинно – вообще. Это создает слабое подобие физической разгоряченности.

Актеры более нервного типа возбуждают в себе актерскую эмоцию искусственным взвинчиванием своих нервов: получается своего рода сценическая истерия, кликушество, нездоровый экстаз, часто в такой же степени внутренне бессодержательный, как искусственная физическая разгоряченность. И в том и в другом случае мы имеем дело не с художественной игрой, а с проигрышем, не с живыми чувствами человека-артиста, приспособленными к исполняемой им роли, а с актерской эмоцией. Однако эта эмоция все-таки достигает своей цели и дает какой-то намек на жизнь, производит известное впечатление, так как художественно неразвитые люди не разбираются в качестве этого впечатления, а удовлетворяются грубой подделкой. Сами актеры этого типа часто бывают уверены, что они служат подлинному искусству, не сознают того, что они просто занимаются сценическим ремеслом.

..... 19.. г.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич продолжал разбор показательного спектакля. Больше всех досталось бедному Вьюнцову. Его игру Аркадий Николаевич не признал даже ремеслом.

- Что же это было? - вмешался я в разговор.

- Самое отвратительное ломание.

- А у меня его не было? - на всякий случай спросил я.

- Было!

- Когда же?! - с ужасом воскликнул я. - Вы же сказали, что я играл нутром!

- И объяснил при этом, что такая игра складывается из моментов подлинного творчества, чередующихся с моментами...

- Ремесла? - вырвался у меня вопрос.

– Ремесла вам неоткуда взять, потому что оно вырабатывается долгим трудом, как у Говоркова, а у вас не было на это времени. Именно поэтому-то вы и передразнивали дикаря самыми дилетантскими штампами, в которых не чувствуется никакой техники. А без нее не может обойтись не только искусство, но и ремесло.

– Откуда же у меня штампы, раз что я впервые ходил по подмосткам?

– Я знаю двух девочек, никогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни даже репетиции, тем не менее, они разыгрывали трагедии на самых заядлых и пошлых штампах.

– Значит, даже не ремесло, а просто дилетантские ломания?

– Да! К счастью, только ломание, – подтвердил Аркадий Николаевич.

– Почему же «к счастью»?

– Потому что с любительским ломанием легче бороться, чем с крепко вкоренившимся ремеслом. Начинающие, как вы, если у них есть дарование, могут случайно и на мгновение хорошо почувствовать роль, но передавать ее всю в выдержанной художественной форме они не могут и потому всегда прибегают к ломанию. На первых порах оно довольно невинно, но не надо забывать, что в нем таится большая опасность, с ним надо на первых же порах бороться, чтоб не развить в себе таких навыков, которые калечат актера и вывихивают его природное дарование. Постарайтесь же понять, где начинается и кончается ремесло и простое ломание.

– Где же оно начинается?

– Попробую объяснить вам это на вас же самих, на вашем собственном примере. Вы человек умный, но почему то, что вы делали на показном спектакле, за исключением лишь нескольких моментов, было нелепо? Неужели же вы в самом деле верите тому, что мавры, в свое время славившиеся культурой, подобны зверям, мечущимся в клетке? Изображаемый вами дикарь даже в спокойном разговоре с адъютантом рычал на него, скалил зубы и выворачивал белки. Откуда такой подход к роли? Объясните нам, какими путями вы могли прийти к нелепости? Не потому ли, что для актера, заблудившегося в своих творческих

путях, всякая нелепость становится возможной?

Я рассказал самым подробным образом о моей домашней работе над ролью, почти все, что у меня записано в дневнике. Кое-что мне удалось иллюстрировать в действии. Для большей наглядности я расставил даже стулья сообразно с планировкой мебели в моей комнате.

При некоторых моих показах Аркадий Николаевич очень смеялся.

– Вот как зарождается самое плохое ремесло, – сказал он, когда я кончил. – Это случается, прежде всего, когда берешься за то, что не по силам, чего не знаешь, чего не чувствуешь.

Мне казалось на показном спектакле, что вашей главной задачей было удивить, потрясти зрителей. Чем? Подлинными органическими чувствами, соответствующими изображаемому лицу? Но их у вас не было. Не было и цельного живого образа, который вы могли бы хотя бы внешне скопировать. Что же нам оставалось делать? Схватить первую попавшуюся черту, случайно мелькнувшую в памяти. Как у всякого человека, у вас их там много хранится, на все случаи жизни. Ведь каждое впечатление в той или иной форме остается в наших воспоминаниях и при надобности образно выражается нами. При таких изображениях наспех и «вообще» мы мало заботимся о том, чтоб наша передача соответствовала действительности. Мы довольствуемся какой-нибудь одной чертой, одним намеком. Для воплощения таких образов житейская практика установила даже трафареты или внешние изобразительные знаки. Скажите любому из нас: «Сыграйте сейчас, без подготовки, дикаря «вообще». Ручаюсь вам, что большинство будет делать то же самое, что делали и вы на показе, потому что метание, рычание, оскал зубов, сверкание белками глаз издавна слились в нашем воображении с ложными представлениями о диком человеке.

Такие же приемы «вообще» существуют у каждого человека и для передачи ревности, гнева, волнения, радости, отчаяния и прочего. И эти приемы пускаются в ход безотносительно к тому, как, когда, при каких обстоятельствах их испытывает человек. Такая «игра» или, вернее, наигрыш до смешного элементарен на сцене: для передачи силы не существующего в действительности чувства кричат до надрыва, усиливают мимику до утрировки, преувеличивают выразительность движений и действий, потрясают руками, сжимают ими голову и прочее. Все эти приемы игры есть и у вас, но, к счастью, они немногочисленны. Неудивительно поэтому, что вы их использовали в

течение часа работы. Такие приемы наигрывания сразу сами собой являются и скоро надоедают.

В полную противоположность им подлинно художественные приемы передачи внутренней жизни роли трудны, долго создаются, но никогда не надоедают на сцене. Они сами собой обновляются и постоянно дополняются, неизменно захватывают и самого артиста и зрителей. Вот почему роль, построенная на естественных приемах игры, растет, а построенная на наигрыше и на дилетантском ломании сразу становится безжизненной, механической.

Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага. В вас, как и во всяком человеке, сидят эти штампы, и вы воспользовались ими на сцене, за неимением уже готовых, выработанных техникой ремесла.

Как видите, и ломание, как и ремесло, начинается там, где кончается переживание, но ремесло организовано приспособлено для замены чувства простым наигрышем и пользуется выработанными штампами, ломание же не располагает ими и без разбору пускает в ход первые попавшиеся «общечеловеческие» или «преемственные» штампы, не отшлифованные и не подготовленные для сцены.

То, что случилось с вами, понятно и извинительно для начинающего. Но будьте осторожны в будущем. Из дилетантского ломания и «общечеловеческих штампов» вырабатывается в конце концов самое плохое ремесло. Не давайте же ему развиваться.

Для этого, с одной стороны, упорно боритесь со штампами и одновременно учитесь переживать роль не только в отдельные моменты на спектакле, как это было в «Отелло», а все время, пока вы передаете жизнь изображаемого лица. Этим вы поможете себе уйти от игры нутром и приобщитесь к искусству переживания.

..... 19.. г.

Слова Аркадия Николаевича произвели на меня огромное впечатление. Бывали минуты, когда я приходил к заключению, что мне надо уйти из школы.

Вот почему сегодня, при встрече с Торцовым на уроке, я возобновил свои расспросы. Мне хотелось сделать общий вывод из всего, что было сказано на предыдущих уроках. В конце концов я пришел к заключению, что моя игра является смесью самого лучшего, что есть в нашем деле, то есть моментов вдохновения, с самым худшим, то есть ломанием.

– Это еще не самое плохое, – успокаивал меня Торцов. – То, что делали другие, еще хуже. Ваше дилетантство излечимо, а ошибки других являются сознательным принципом, который далеко не всегда удастся изменить или вырвать с корнями из артиста.

– Что же это?

– Эксплуатация искусства.

– В чем она заключается? – допрашивали ученики.

– Хотя бы в том, что делала Вельяминова.

– Я?! – привскочила Вельяминова с места от неожиданности. – Что же я делала?

– Показывали нам свои ручки, ножки и всю себя, благо со сцены их лучше можно разглядеть, – отвечал Аркадий Николаевич.

– Я? Ручки, ножки? – недоумевала бедная наша красавица.

– Да, именно: ножки и ручки.

– Ужасно, страшно, странно, – твердила Вельяминова. – Я же делала и я же ничего не знаю.

– Так всегда бывает с привычками, которые въедаются.

– Почему же меня так хвалили?

– Потому что у вас красивые ножки и ручки.

– А что же плохо?

– Плохо то, что вы кокетничали со зрительным залом, а не играли Катарину. Ведь Шекспир не для того писал «Укрощение строптивой», чтоб ученица Вельяминова показывала зрителям свою ножку со сцены и кокетничала со своими поклонниками, – у Шекспира была другая цель, которая осталась вам чуждой, а нам – неизвестной.

К сожалению, наше искусство очень часто эксплуатируют для совершенно чуждых ему целей. Вы – для того, чтобы показывать красоту, другие – для создания себе популярности, внешнего успеха или карьеры. В нашем деле это обычные явления, от которых я спешу вас удержать. Помните крепко то, что я вам сейчас скажу: театр, благодаря своей публичности и показной стороне спектакля, становится обоюдоострым оружием. С одной стороны, он несет важную общественную миссию, а с другой – поощряет тех, кто хочет эксплуатировать наше искусство и создавать себе карьеру. Эти люди пользуются непониманием одних, извращенным вкусом других, они прибегают к протекции, к интригам и к прочим средствам, не имеющим отношения к творчеству. Эксплуататоры являются злейшими врагами искусства. Надо бороться с ними самым решительным образом, а если это не удастся, то изгонять с подмостков. Поэтому, – снова обратился он к Вельяминовой, – решите однажды и навсегда – пришли ли вы служить и приносить жертвы искусству или эксплуатировать его для своих личных целей?

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.me/ru/stanislavskiy_konstantin/rabota-aktera-nad-soboy

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)