******
Текст предоставлен "Виртуальным Артистическим Клубом" Владимира Малюгина (e-mail:artclub@renet.ru)
Театральный web-узел "Тип сцены" (http://artclub.sarbc.ru)
******

К. С. Станиславский
Работа актера над собой

ПРОФЕССИЯ — АРТИСТ

Лев Толстой, как известно, сознавал свое присутствие в мире с ранних младенческих месяцев. Помнил, как невыносимо тесно было ему в свивальниках, как хотелось выпростать руки и крикнуть людям, связавшим его, что делать этого не нужно. «Это было первое и самое сильное мое впечатление жизни. И памятно мне не крик мой, не страдания, но сложность, противоречивость впечатления. Мне хочется свободы; она никому не мешает, и меня мучают» .

Нет никакого сомнения, что младенец кричит голосом старика Толстого. Но тут ведь и важен не столько факт соответствия «противоречивого» впечатления и реальной душевной жизни, сколько факт преображающего сознания художника. В глубинах эмоциональной памяти писатель обнаруживает первообраз судьбы. Он обнаруживает «сверхзадачу» будущей жизни и даже ее «сквозное действие», как мог бы, вероятно, прокомментировать воспоминания Л. Н. Толстого его младший современник, Константин Сергеевич Станиславский.

В художественной исповеди Станиславского, на первых же страницах книги «Моя жизнь в искусстве», мы можем прочитать воспоминание о его собственных «свивальниках», об одном из самых сильных детских впечатлений, сохранившихся в памяти создателя системы. Станиславский вспоминает какой-то утренник, домашний спектакль, когда трех- или четырехгодовалого Костю Алексеева, обряженного в шубу, накрытого меховой шапкой, поставили посреди сцены. Малыш должен был изображать зиму. Борода и усы постоянно всползали кверху, а вся игра оставила по себе острую пожизненную память: «Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках» .

«Бессмысленное бездействие» на сцене — один из тех «детских вопросов», которые Станиславский задал сначала самому себе, потом современному, а затем и будущему театру. Сокровенная цель системы, ее глубоко личный источник — избавиться от «противоречивого» ощущения, обрести счастье органического творчества, разрешить вековечный «парадокс об актере», сформулированный еще Дидро. Во второй части книги «Работа актера над собой», в «Заключительных беседах», Станиславский напишет: «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». Среди причин, которые толкают актера на путь ремесла, ломанья и наигрыша, Станиславский называет «условность и неправду, которые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязывании нам чужих слов и действий поэта, мизансценах режиссера, декорациях и костюмах художника» . В сущности, он перечисляет атрибуты, свойственные театру как таковому. Все они, оказывается, способны вызвать театральную ложь, искривить и «вывихнуть» искусство артиста. Тема «черной дыры портала», ужас перед этой «пастью», к которой тянется слабая актерская душа, пронизывают насквозь книгу «Моя жизнь в искусстве» и все труды по системе. Индивидуальное переживание артиста Станиславского было осмыслено и развернуто им в качестве коренного противоречия актерской профессии. Навязанное или предложенное другим и чужим (будь то поэт, драматург, режиссер или художник) должно быть .не только освоено, но и присвоено артистом. Только в этом случае Станиславский полагал возможным говорить об искусстве актера как о полноценном творчестве, только в этом случае для него существовало оправдание театра. «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» .

Вступая в пору артистической зрелости, будучи на вершине своей актерской славы, Станиславский летом 1906 года вновь пережил «детский страх» и неловкость за свое

искусство. Это был особого рода духовный творческий кризис, знакомый многим великим художникам. Искусство театра перестало дарить ему радость творчества. Ремесло, повторы, штампы убили когда-то свежие и острые чувства, вложенные им в любимейшую роль доктора Штокмана. Вместо искусства началось ремесло, вместо органического творчества — механическое, по наезженной колее, по собственному трафарету, не требующему никаких сердечных живых затрат. Система началась тогда, когда изуродованная актерская душа взбунтовалась. «Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности?» — задает Станиславский самому себе вопрос. Отвечая на него, он выдвигает идею «актерского туалета», то есть подготовки к «творческому самочувствию» артиста, враждебному «актерскому самочувствию», виду кликушества и истерии. Возникает идея профессионального труда, способного возвращать актеру утраченную радость творчества и вдохновенной игры, в которой согласуются ум и чувство, душа и тело. Станиславский задумывает «Настольную книгу драматического артиста», в которой он собирается показать актеру сознательные пути к овладению инструментом своей души и тела. Он убежден, что артист может и должен контролировать процесс органического сотворения живого человеческого образа. Работа актера над собой и над ролью есть прежде всего профессиональный труд, составные части которого нужно было впервые обнаружить и назвать. «Парадокс об актере» он перевел в профессиональную плоскость: если «раздвоение» творящей природы артиста является неустранимым, то следует использовать его во благо артиста. Пусть тайна останется тайной, бессознательное—бессознательным, интуитивное — интуитивным, но пусть осветятся пути, ведущие к творческому самочувствию, к тем секундам «актерского рая», ради которых живет подлинный артист.

Система Станиславского оказывается прежде всего всесторонне продуманной, исторически обоснованной, экспериментально проверенной апологией актерской профессии. Станиславский создавал систему не в безвоздушном пространстве, у него было множество настойчивых и глубоких оппонентов. И если воспринимать систему в культурном контексте породившей ее эпохи, то можно сказать, что искусство театра здесь изучено и представлено с особой точки зрения. Мейерхольда, а вслед за ним многие иные художники воспринимали и строили теорию театра с позиций режиссерской профессии (отсюда понимание искусства актера как творчества пластических форм в пространстве сцены) Брехт обосновал театр нового века прежде всего с позиции драматурга и этому подчинил все остальные элементы сцены, в том числе и искусство актера,— так возникло учение об «эпическом театре». Станиславский, отдавая должное всем остальным началам театрального искусства, стремился изучить, познать, а затем и выразить в слове (передать будущему) внутренние основы и законы актерской профессии. С точки зрения артиста в этом, и только в этом находят объяснение цельность системы, ее противоречия и открытый характер направленный на исследование все новых и новых сознательных путей к тайникам бессознательного, к тем истокам из которых питается артист-художник в отличии от ремесленника.

Выбор и распознавание «сознательных путей» — это путь обучения и воспитания артиста, основа принципиально новой школы актеров драматической сцены. «Отвращение к дилетантизму» — одно из глубоких чувств, пожизненно владевших Станиславский- Это чувство во многом и подвигало его к созданию актерской «таблицы умножения», профессиональной азбуки, без которой никогда не обходились ни живописцы, ни певцы, ни музыканты (которым Станиславский особенно завидовал). Душу и тело творящего артиста он попытался представить в основных слагающих «элементах», вроде «периодической таблицы» Менделеева. Целый ряд «клеток» остался незаполненным, открыт для будущих практиков сцены. Сам Станиславский не один раз будет переосмысливать и переоценивать удельный вес и значение того или иного «элемента», определять «мотор» или «душу» системы, ее верховное движущее начало. Создатель системы и она сама проделают длинный ряд больших и малых эволюции. Система окажется движущимся явлением, обновляющимся, хотя ученики и распространители не раз будут предлагать ее как застывший набор «правил» и раз навсегда готовых ответов на все случаи театральной жизни. Система в течение многих лет никак не могла оформиться литературно; Станиславский погибал под тяжестью тысяч страниц, которые скопились в его архиве к началу 30-х годов, когда он стал сводить воедино все свои наблюдения. Он успел прочитать верстку первого тома, вторая часть — «Работа над собой в творческом процессе воплощения» — собрана была исследователями из материалов, подготовленных Станиславским. Остальные книги, планируемые автором, остались ненаписанными. Из этого ясно, что никакой развернутой, отточенной и продуманной во всех деталях «системы Станиславского» в литературном варианте нет. Мы располагаем «Моей жизнью в искусстве», своего рода введением в систему, имеем первую часть книги «Работа актера над собой», все остальные, притом важнейшие разделы системы реконструируются

исследователями по материалам архива, монтируются ими в том духе и плане, который был оставлен Станиславским и неоднократно излагался им.
Следует также учесть, что Станиславский очень напряженно и мучительно думал над способом изложения своих театральных идей. После разного рода колебаний и сомнений он в конце концов остановился на форме дневника ученика, то есть попытался ввести читателя в свою систему как бы через сознание человека, приобщающегося к тайнам актерской профессии. Способ изложения оказался не очень счастливым. Насколько свободна в своем построении книга «Моя жизнь в искусстве», настолько скована «учебным» мундиром книга «Работа актера над собой». В художественной исповеди Станиславского правит бесстрашие режиссерской и актерской мысли, до самых последних глубин открывается сложность актерского труда. Беспрерывные сомнения, повороты, возвраты, тропинки и тупики художественных исканий составляют душу книги и убеждают именно своей открытостью, бесконечно далекой от какого-либо окончательного итога и обретенной истины. В «Работе актера над собой» бесценные замечания и идеи, огромный артистический опыт по необходимости оказались закованными в рамки учительского всезнайства Торцова, которому открыта уже абсолютная истина и не осталось ни одного нерешенного вопроса. Насколько далек облик реального Станиславского от образа его alter ego в книге, можно судить хотя бы по тому обстоятельству, что именно в последние годы жизни Константин Сергеевич разрабатывает так называемый «метод физических действий», заново освещающий всю постройку системы и перечеркивающий многое из того, чему поклонялись его ученики.
До жути, до кошмара Станислаский боялся превращения своей книги в катехизис, которым будут бить по головам новых свободных поколений художников. «Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно,— подчеркнет он эти слова в 1906 году в предисловии к «Настольной книге драматического артиста».— В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать» . Тогда же в фантазии Станиславского возникает видение некоего класса, в котором по-актерски бритый профессор задает ученику Иванову Владимиру вопросы о «составных элементах духовной природы артиста». Иванов Владимир, «краснея и пыхтя», «перечисляет зазубренные без смысла» «элементы» и «каждым словом вонзает в сердце» создателя будущей системы кинжал. «Это ужасно, это обман, это убийство таланта. «Караул!» — хочется закричать мне, как это бывает при кошмаре.— Разорвите, сожгите книги, распустите учеников, объясните им, что я сделал преступление, что я уже достаточно наказан за это, но не давайте бездарным педагогам пользоваться моей ошибкой, спасите наше искусство, отнимите у всех педагогов мою книгу и велите всем несчастным молодым артистам забыть все, что они зубрили из моих глупых книг, и учиться так, как раньше» .
Это написано в начале века. А в главе, итожащей вторую часть книги «Работа актера над собой», Станиславский с той же силой предостережет:
«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» .
Предостережения Станиславского расслышаны не были. Его книги канонизировались, каждое слово подавалось как откровение. В конце концов это привело к определенному отторжению новых поколений художников от реального смысла и реального художественного опыта, добытого Станиславским по крупинкам ценой всей его огромной жизни в искусстве. Сегодня приходится вновь доказывать, что система не задачник с готовыми ответами в конце, а «целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы» .
Каковы же основные черты этой «культуры»? Термины, которыми пользуется Станиславский в своем «путеводителе», обращенном к артисту, нельзя отнести к строго научным. В сущности, он закрепил в качестве терминов особого рода учебный жаргон, сложившиеся и устоявшиеся слова и словосочетания, принятые в его театре и в студиях. Каждое из этих слов-понятий имело свою историю, свой ореол, внятный для посвященных. Вокруг «ореола» возникали споры, хотя на точности терминов Станиславский никогда не настаивал. Когда Ф. Ф. Комиссаржевский в книге «Творчество актера и теория Станиславского» будет придирчиво и скрупулезно критиковать понятие «аффективная память», почерпнутое Станиславским у Т. Рибо, то на полях этой книги творец системы взмолться: «Называйте как хотите, но поймите суть без придирок» .
Станиславский пользовался, конечно, о пределен нон научной литературой, связанной с

психологией вообще и с психологией творчества в особенности . Он внимательно изучил работы Т. Рнбо. консультировался с И. П. Павловым, Г. Г. Шпетом. И. И. Лапшиным. В разное время в связи с собственными целями он изучил трактат, посвященный хатха-йоге, и многое почерпнул оттуда для подкрепления своих изначальных мыслей о творческой природе человека, способного использовать тело как «инструмент», посредством которого «проявляется н действует дух». Комментаторы потом будут указывать на определенные противоречия в изложении системы, на отсутствие последовательности и завершенности в доказательстве основных тезисов, но система как явление культуры живет в этих противоречиях. В противном случае мы как раз имели бы еще одну теорию или философию искусства, ничего не дающую артисту, к которому обращены книги Станиславского. Последнее не означает, что система действительно была лишена какой бы то ни было философии. Напротив, художественное мировоззрение Станиславского было чрезвычайно устойчивым и последовательным, и без этого трудно понять общий замысел системы и разобраться в том, что в ней беспрерывно менялось, а что оставалось неизменным на протяжении десятилетий. Духовный стержень системы покоится на внутреннем убеждении ее творца в богатстве творческой природы человека, в неисчерпаемости запасов этой природы, путь к которым нужно открыть а себе. Познавание себя, пути к самому себе, «самостроение» делают человека свободным. Эту философию жизни, как и все, что заключено в системе, Станиславский проверил на себе: он «построил» себя сам,— и вне личного опыта нет ключа к системе, нет способа чтения этой книги, этого «путеводителя» по актерской душе.

В 1933 году он написал артистке МХАТ Н. В. Тихомировой:

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел-Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познавании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу—талант.

Выше этого счастья нет» .

Привожу эти знаменитые строки, чтобы не формулировать своими словами философию искусства Станиславского, питающую его систему,

Перед каждым, кто изучает систему в контексте театральной культуры XX века, возникает вопрос о том, насколько она связана с определенным типом театра, а именно Художественного театра или его многочисленных студии, в разнос время созданных Станиславским. Не есть ли система лишь справочник, пригодный для артистов, воспитанных в лоне искусства психологического реализма? Такие вопросы и возражения звучали не раз в прошлом, звучат они и сейчас. И в самом деле, не так просто выяснить, каким идеалом театра и каким идеалом артиста питается система.

Бертольт Брехт, например, считал, что система утверждает культовый, мистический характер актерской игры, основана на «внушении» и «мистике», на понимании актерского братства как «общины», а взаимоотношений артиста и «зачарованного» зрителя как «священнодействия». Нет необходимости сейчас обсуждать эти конкретные трактовки, потому что не разработан общий вопрос: как соотносится система с «условным театром». «эпическим театром», «биомеханикой» и многими иными направлениями театральной мысли, возникшими рядом и вслед за тем, что открывал Станиславский. На эти важные вопросы в гилу разных причин наше театроведение в течение многих лет не отвечало совсем или отвечало крайне невразумительно, представляя всех оппонентов Станиславского противниками реализма в искусстве.

Станиславский в начале этой книги выделяет три типа актерского искусства: «переживание», «представление» и «ремесло». Однако «творческий процесс переживания» он не связывал с каким-то конкретным театральным направлением, режиссерским решением, жанровым или стилевым каноном. Все театральные системы, любой вид актерского творчества, полагал Станиславский, основан на природе человека. «Моя система для всех наций, — отмечает он в записной книжке. У всех людей природа одна, а приспособления—разные Приспособления система не трогает» . Система есть основа любого органического творчества на сцене, как система дыхання есть основа жизнедеятельности человека. Так она задумывалась Станиславским.

Следует отделить систему от тех или иных конкретных эстетических решений, к которым Станиславский приходил в тех или иных спектаклях, Система ни к одному из них не сводится, тем более что на протяжении десятилетий в разных спектаклях, поставленных Станиславским, решались разные художественные задачи. Система питалась практикой Художественного театра, его студией, но никак не сводилась к этой практике. Это обстоятельство приходится особо подчеркнуть, потому что после смерти Станиславского и

канонизации его учения система не раз была призвана освящать и оправдывать сценическую лжь, против которой основатель МХТ боролся всю жизнь. Именно тогда система стала отождествлялся с определенной эстетикой, прежде всего с эстетикой бытового, натуралистического театра. Система Станиславско теряла в таком случае универсальный характер и превращалсь в сборник схоластических упражнений, оторванных от высших целей искусства.

Система коненчно предполагает особым образом воспитанного актера и определенным образом воспитанный актерский коллектив. Она предполагает и несет в себе представление об идеальной актерской игре, которую Станиславский не раз попытается даже зафиксировать на страницах своих книг. Но «приспособлений» система не трогает! В спектаклях «Берлинер ансамбль» мы могли наблюдать коренное различие в подходе Брехта и Станиславского к артисту, к трактовке сценического действия и многих иных компонентов спектакля (это и есть в широком смысле слова «приспособления»), но в высших моментах сценического бытия актеры брехтовского театра предъявляли в чистейшем ниде систему, то есть подлинную живую человеческую душу, творящую по органическим законам внутреннего перевоплощения. Станиславский и Брехт по-разному понимали проблему техники актерской игры, по-разному трактовали проблему актерского сознания во время игры, но основу, грунт, фундамент актерской профессии понимали сходно. Различий между нами, говорил Брехт. «начинаются на довольно высокой ступени реалистического воплощения образа актером» .

В послевоенные времена режиссеры н педагоги разных стран детальнейшим образом продолжат изучение элементов актерской профессии и заполнят многие пустующие клетки «справочника» Станиславского. «Жестокий», «грубый», «священный» театр придумает бессчетное число приспособлений и «манков», призванных прорвать затвердевший слой житейского опыта актеров и зрителей, обросших штампами восприятия и поведепия-Но не отменится различие между «живым» и «не живым» театром (воспользуемся сопоставлением П. Брука), но не отменится цель, указанная Станиславским: сознательные пути к бессознательному. к органической природе человека-творца, к тому «ядру», которое обладает неисчерпаемым запасом игральной энергии.

Термином «переживание», насколько мне известно, ныне мало кто пользуется из практиков театра как у нас в стране, так и за рубежом. Его «жаргонный» характер и близость к житейскому переживанию затемнили суть дела.

Под «переживанием» Станиславский понимал процесс актерского творчества, его направленность и характер, определенные всем строем художественной личности, предлагаемыми обстоятельстиами роли и пьесы, сквозным действием и сверхзадачей. «Переживание» не начало, но итог органического процесса перевоплощения, его высшая точка и оправдание. «Переживать», по Станислав скому,—значит оставаться живым, куда бы ни бросила актера мизансцена, идти от свежего чувства, а не от штампа, оставаться творцом, а не только имитатором, исполнителем чужой воли, прикрытым режиссером, художником и т. д. Принимая любые формы гротеска. разные способы игры и всевозможные приспособления. Станиславский требовал только одного: внутреннего оправдания всего, что делает артист на сцене. Это и есть органическое творчество, «переживание» или «проживание», как чаще всего переиначивают в последние годы старый термин Станиславского, подчеркивая действенныи, а не статический момент важисншего профессионального понятия,

Плоская трактовка «переживания» приводила и приводит к пониманию системы как метода эмоциональной подготовки актера к творчеству. Действенная природа актерской игры таким образом затемняется, а вся система предстает в искаженном свете. Эволюция Станиславского от «искусства переживания» к «искусству действия» часто не учитывается, а между тем именно здесь основное движущее противоречие системы, которое необходимо усвоить любому ее интерпретатору. Правда действий приводит к истине страстей — под этим углом зрения в последние годы жизни Станиславский пересматривал систему, что, к сожалению, уже не нашло и не могло найти полного и последовательного отражения в книге «Работа актера над собой». Тем важнее указать на это сегодня.

Одним из коренных условий органического творчества Станиславский полагал воспитание в актере чувства правды. Легендарным стало его требовательное и беспощадное «не верю», обращенное к артисту. Между тем понятие сценической правды тоже подвергалось самым разнообразным трактовкам. О какой правде так неистово заботился Станиславский, какую правду он постигал, добиваясь часами от актеров необходимой кантиленной интонации или заставляя их совершать свой духовный труд, минуя все привычные штампованные средства? До сих пор в ходу рутинное, но очень живучее толкование, которое приписывает Станиславскому понимание сценической правды актерской игры как правды по преимуществу натуралистической, бытовой, жизнеподобной. В какой-то степени эта легенда питалась восприятием некоторых ранних спектаклей МХТ, эстетика которых переносилась

на искусство Художественного театра в целом. А. Я. Таиров в «Записках режиссера» попытался (в начале 20-х годов!) представить дело именно таким образом. «Зрителю.— писал он об установках на правду театра Станиславского.— должно было казаться, что перед ним настоящая жизнь, а потому душевные вибрации актера на сцене должны звуча гь в унисон с жизненными, голос его должен быть приглушен, речь упрощена. жест обкарнан» . Станиславский, прочитав этот пассаж, оставил на полях книги только одно слово: «Стыдно». Выпад Таирова был продиктован, конечно, целями театральной полемики и утверждения эстетики Камерного театра, но в связи с пашей темой стоит еще раз подчеркнуть опасность сведения системы Станиславского, в том числе и понимания им сценической правды актерского существования, к тем или иным спектаклям МХТ, к тем или иным режиссерским решениям. Станиславский познавал законы «душевного натурализма» применительно к актеру, он изучал — применительно к тому же актеру — возможности символистской драмы. Он разочаровывался во всем, что служило уху и глазу на сцене и доверялся только чувству, а потом с не меньшей страстью сжигал мосты, которые еще недавно казались ему неприкасаемыми. Он перепробовал и «перемолол» все театральные «измы», за каждым из элементов системы — длинный шлейф поисков. При этом понятие художественной правды в спектакле и чувство правды в артисте оставались решающими: здесь и только здесь видел Станиславский основу для выявления в полном объеме «жизни человеческого духа». Но саму эту жизнь меньше всего он представлял в формах жизнеподобия. Надо было угадать сокровенное «зерно» человеческого характера, способного проявляться как угодно сложно и как угодно неожиданно. Больше всего он ценил эту неожиданную, непредсказуемую, «оглоушивающую», как он однажды напишет, правду театральной игры- В конце концов в этом внутреннем перевоплощении, в итоговом «я есмь» сокрыто действительное своеобразие его художественного мировоззрения, нацеленность всей системы воспитания и обучения артиста, в котором чувство правды и вера неотделимы от воображения. Если нет последнего, человеку — полагал Станиславский — вообще нельзя и опасно заниматься театральным искусством.

Проблема внутреннего перевоплощения остро обсуждалась при жизни Станиславского, обсуждается и сейчас. Дискуссия касалась очень важной для автора системы идеи, суть которой заключена в предложении артисту «идти от себя». Актер не может стать ни Гамлетом, ни Чацким, нн Отелло. но он может вообразить себя в обстоятельствах Гамлета, Чацкого. Отелло. Станиславский предлагал актеру «идти от себя», то есть от своей жизни, своего духовного и душевного опыта, эмоциональной памяти, сопоставимых с опытом чужой души и чужой жизни, которую артнст гризван воплотить. Вот эту установку системы активно критиковали многие и, пожалуй, наиболее остро и развернуто Михаил Чехов. Он считал, что предложение «идти от себя» может привести к омещаниванию актерскою образа, к натурализму, к забвению величайшей основы вдохновения — воображения артиста. Как известно, Немирович-Данченко тоже чень настороженно относился к формуле “я в предлагаемых обстоятельствах», опасаясь, что эта установка может прнвести к потере образности, к утрате уникального человеческого характера, созданного драматургом. Оппоненты Станиславского опасались, что артист, идущий «от себя», будет не столько творить неповторимый сценический образ, сколько бесконечно предлагать зрителю комбинацию одних и тех же личных мотивов, поверхностно сопряженных с той или иной ролью.

История советского театра показала, что опасения Немировича-Данчеико. равно как и возражения Михаила Чехова, не были беспочвенными. Пренебрежение к автору, обеднение полнокровного сценического образа, подмена внутреннего перевоплощения иазойливым штампованным суррогатом самого себя в предлагаемых обстоятельствах стали реальностью. Эта реальность осенялась, как и многие подобные вещи, именем Станиславского. Между тем идея создателя системы в контексте его театрального мировоззрения никогда не сводилась к узко понятой личности актера, всегда равной самой себе. Все дело в том, что личность артиста, индивидуальность артиста Станиславский воспринимал совершенно особым образом. Он полагал, что артист-художник, обладающий эмоциональной памятью и воображением, должен «вырастить» в своей душе чувства, аналогичные с чувствованиями роли. Вмесю с этой ролью он поднимается над своей «небогатой душонкой», которую усмотрел в актере Михаил Чехов. Артист не тиражирует, а познает свою индивидуальность, просыпается к ней с каждой новой ролью, обогащает самого себя, занимаясь искусством театра. Б. И. Зингерман .абсолютно прав, когда пишет, что сердцевиной системы была «оптимистическая, исполненная крайнего демократизма концепция личности» . Да, Станиславский понимал актера до конца, «с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа» . Он не зря подчеркнул у Дидро убийственную характеристику актеров, которые «надевают трагические и комические башмаки» из-за «недостатка образования, нищеты и распутства» . И тем не менее он глубочайшим образом уверовал в творческую природу

человека. в его возможность через искусство вырастать в своем духовном значении, подниматься над собой и своей «небогатой душонкой». Пожалуй, самым страшным наказанием для него было бы перенесение на сцену, в искусство одних и тех же житейских чувств, не проведенных через воображение и фантазию творца, не оплодотворенных полнотой окружающей жизни, которой открыт подлинный артист. Система потому и есть целая культура, что помимо прочего нацелена еще на бесконечное совершенствование человека, занимающегося искусством, на расширение его духовного и эмоционального опыта, постижение чужого как самого себя. Собственно говоря, играть по системе, быть воспитанным по системе означало способность, с одной стороны, бесконечного самопознания, а с другой—столь же бесконечного обогащения своей личности, овладения «живым аппаратом» своей души и тела для передачи того, что можно назвать дробью человеческой материи. Без «себя» в роли нет души, потому что без «себя» в роли нет жизни, истинного чувства, какую бы имитационную способность не развил в себе актер, «созерцающий» образ в своем воображении. «Поправка» Михаила Чехова в какой-то степени питается индивидуальным опытом гениального художника, которому никакая «система» не нужна, потому что он сам себе «система». «Путеводитель» Станиславского демократичен, он обращен к каждому артисту. наделенному искрой таланта (для бездарных система тоже не нужна). Элементы системы не выдуманы, не изобретены Станиславским. Они обнаружены им в собственной творящей природе. «Поверяя алгебру гармонией», он попытался разложить на элементы прежде неразложимое, установить субординацию и иерархии элементов, создав «нотную грамоту» актерского искусства.

Самое порочное понимание и толкование этой «нотной грамоты»—технологическое, а именно такое толкование стало постепенно утверждаться в практике театра и в педагогике особенно. Система как целая культура превращалась в сборник упражнении для студентов; при этом отдельные элементы этой кулыуры подаются вне всякой связи и зависимости с тем, что составляет душу системы, ее стержень. Возьмем ли мы проблему «внимания» или «общения», словесного действия или темпо-ритма — все они получают свое истинное значение только по отношению друг к другу, часто внутри друг друга и той сверхзадачи, которая владеет творцом как живым человеком, вызревает и выдвигается из самых глубин его творческой личности.

Технологичность системы легко пародируется, и мы знаем по истории театра и литературы множество тра-вестийных переложений идей Станиславского- Чаще всего они затрагивают гипертрофированное проведение в репетиционной или учебной работе какого-нибудь приспособления. Одну из самых язвительных пародий, как известно, сочинил Михаил Булгаков в «Театральном романе». Пародийность возникает немедленно, как только из любого упражнения или приспособления уходит духовная задача и они становятся чисто техническими:

дикция ради дикции, внимание ради внимания, «велосипед» ради «велосипеда». В мемуарах мхатовских «стариков» не раз описано чувство удивления, какое испытывали они, когда Станиславский предлагал опытным профессионалам заняться упражнениями на «беспредметные действия». Иным это казалось причудой, странностью, прихотью своевольного гения, увлеченного, подобно ребенку, очередной забавой. Вне духовной задачи, вне связи с художественным мировоззрением Станиславского такое упражнение, вероятно, будет бессмысленным. При наличии такой задачи оно становится составной частью огромного замысла: Станиславский хотел обострить до предела нервную, сенсорную природу артиста, который должен «слышать» и чувствовать душу людей, предметов и слов. Он должен открыть все своп поры миру примерно так, как это делает пророк в пушкинском стихотворении (очень близком по пониманию творящего духа к тому, что исповедовал Станиславский): «И внял я неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». В данном случае это не условная метафора, это глубинная суть творческого процесса, как его понимал Станиславский. Вот почему, вероятно, он называл систему целой культурой, на которой надо 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» .

«Перерождающий» духовный акцент системы нами еще очень мало понят.

Что такое «видения» или «кинолента видений», которую так усердно изучают в наших и мировых театраль ных школах? Это прием психотехники, приспособление помогающее актёру «видеть» то, о чем говорит герои, подключая опыт своей жизни? В техническом смысле — да, в духовном — это еще и способность творца знать о другом все то. что он знает о самом себе- Полнота внутреннего перевоплощения, жизненное основание роля о котором так заботились в Художественном театре, есть способность «нагрузить» каждую секунду сценического действия, каждую его частность тем объемом, которым нагружена

любая частность в подлинной, не игровом жизни человека. Это тот объем, который делает актерскую игру непредсказуемо увлекательной, сложной, живой, позволяя совершить главное: органически вырастить в своей душе сценический образ. Непрерывная-«кинолента видений» этот процесс и обеспечивает. Но актер чаще всего и не видит, и не слышит, и не чувствует. и не действует. Он — «играет». В ответ на это звучит категорическое «не верю» — отказ признать за правду унылый и крошечный эрзац ее, который предъявляет на сцене неразбуженная, непросветленная, невоспитанная природа актера.
Система противостоит прежде всего имитации правды, которую Станиславский пытался искоренять беспощадно и самыми изобретательными способами. Самый распространенный вид подмены живого человеческого образа на сцене — предъявление самого себя, не преображенного творчески. Приведу характерную запись на этот счет из «Записных книжек» Станиславского: «Сегодня Вишневский играл дядю Ваню по системе, как он говорил. И, боже. какой неприятный господин вышел дядя Ваня, старый, брюзжащий на всех. Словом, вместо дяди Вани вышел Серебряков. И, несмотря на это. было очень жизненно и просто, и актер играл по системе и имел право хвастаться передо мной, что он жил настоящей жизнью. Да. жил, но какой жизнью — своей собственной в том состоянии, в котором он сам находился теперь. А сам он, к слову сказать, очень изменился, постарел и приобрел все привычки старика...» .
Эти замечания Станиславского следовало бы учесть при обсуждении питательных источников актерского искусства, в том числе и тех возражений, которые выдвигал Михаил Чехов,
Любая абсолютизиция одного из элементов системы могла привести и приводила к ее обессмысливанию. «Путеводитель» не раз заводил в тупик, живая программа действий становилась догмой, преградой на пути бесконечного познания «жизни человеческого духа». Приведу только один пример. Известно, какое большое значение придавал Станиславский верному актерскому общению и взаимодействию на сцене- Непрерывное глубокое общение с партнером было противопоставлено старому актерскому «необщению» или такому общению с публикой, когда подмостки считались местом для показывания самого себя. Рутинную эстетику дорежиссерского театра Станиславский разрушил. Он разработал тончайшие приспособления для того, чтобы артист общался «с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами, как это делают актеры на сцене», общался не только тогда, когда он обращен к партнеру, но и в «зонах молчания», которые ремесленное искусство вообще выключало из пространства игры. Общение по системе стало со временем обязательной нормой искусства Художественного театра, но очень быстро эта «норма», изъятая из общего лабирннта сцепления системы, стала очередным штампом, зорко подмеченным Немировичем-Данченко, Неприязнь к игре на публику привела к иной крайности, к общению ради общения. «...Наша молодежь,— пишет Немирович-Данченко М. О. Кнебель,— добиваясь этого общения с объектом, до такой степени вживалась в этот прием, что игра их становилась уже даже .малотеатральной, недоходчивой, назойливой. На репетициях любой пьесы то и дело приходится — как бы сказать — отрывать исполнителя от его партнера и направлять его внимание на все другие, более важные психологические движения образа. Как отсутствие общения с объектом в Малом театре получило гиперболические размеры, так и наши приемы начали становиться гиперболическими». В том же письме Немирович-Данченко, опасавшийся, что примитивно понятая система может привести к потере авторского стиля, чрезвычайно метко характеризует природу общения чеховских персонажей: «...у Чехова самые тонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто. так непосредственно. У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его. персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдет или к сентиментализму, или к фальши...» .
Напомним, что это наблюдение было вынесено из опыта постановки «Трех сестер» 1940 года и спор тут шел не столько со Станиславским, сколько с механическим и догматическим пониманием «отдельно взятых» элементов системы, безотносительных к «прнроле чувств» того или иного драматурга.
И при Станиславском, и в годы, последовавшие после его смерти, проблема соотношения определенной актерской техники, диктуемой системой, и авторского стиля стала едва ли не коренной. Таиров в тех же «Записках режиссера» настаивал, что основатель МХТ создал «экспериментальный институт по психопатологии», что его театр страдает «дизентерией бесформия», что «система безразлична к стилю автора», способна приносить успех только «в постановке современных жизненных пьес» и всегда терпит поражение «в репертуаре иных планов». Отчеркнув это знаменательное и очень распространенное рассуждение. Станиславский комментирует его следующим образом: «Например, Царь Федор. Драма

жизни, Синяя птица, Жизнь Человека», то есть указывает факты, прямо противоречащие таировскому утверждению . Через несколько лет он мог бы добавить к этим названиям «Горячее сердце» и «Женитьбу Фигаро», два его спектакля середины 20-х годов, напоенные безудержной и высокой театральной игрой, острейшим чувством авторского стиля, позволившим мхатовским актерам познать вкус того, что Станиславский называл «большой правдой».

Тем не менее угроза собственных штампов, рожденных стремлением к подлинности сценической жизни и «чувством меры», была реальной. В самой системе надо было выработать противоядие, нацеленное на собственные стереотипы, лишающие артиста живых и смелых театральных красок. В 1919 году, репетируя «Балладину» Ю. Словацкого в Первой студии, Станиславский обратил внимание на «однотонность, белокровие, бескрасочность Бирман. Чем их вытравить? Определил так: это общая болезнь Художественного театра... Все это происходит потому, что слишком боятся штампов, лжи. Держатся далеко от границы и далеко до предела большой правды и остаются в малой правде. Надо делать иначе. Надо переходить границы правды — познавать перейденное расстояние— по нему узнавать, где граница. А узнав, жонглировать и гулять свободно в области правды» .

Система для того и создавалась, чтобы артист, мастер, безукоризненно владеющий своей профессией, мог на сцене забыть «грамматику», вошедшую в его плоть и кровь, ставшую автоматическим навыком, и «гулял свободно в области правды». Как «гулял» Москвин — Хлы-нов, как «гулял» М. Чехов — Хлестаков, как умел «гулять» сам Станиславский, играя Мольера, Гольдони или Островского.

Полемика по разным аспектам искусства актера осталась в основном на полях прочитанных Станиславским книг. Скупые пометки для себя приоткрывают, однако, внутренний замысел системы. Не церемонясь в выражениях, Станиславский отстаивает здесь самые дорогие и выношенные идеи. Ведь превратному толкованию подвергались (и сейчас подвергаются!) не частности, но самая суть его художественного мировоззрения. Отвечая Ф. Ф, Комиссаржевскому (на полях книги «Творчество актера и теория Станиславского»), автор системы неоднократно и в самой резкой форме отвергает приписываемое ему сведение «творческого переживания к житейскому», отказ от творческой фантазии в угоду «душевному». или «психологическому натурализму». «Вся моя жизнь посвящена перевоплощению»,— бросит Станиславский короткую реплику и дальше, не сдержавшись, буквально возопит: «Ну что за подлость... Мне нужна натуральность для сверхфантазии» .

Приставка «сверх» одна из самых любимых в театральном словаре Станиславского. Сверхфантазия, сверхсознание, сверхзадача и даже сверх-сверхзадача — все эти «сверх» нужны были для того, чтобы искусство театра, искусство артиста могло решать принципиально новые художественные задачи, сродни тем, которые решают крупнейшие писатели, музыканты и живописцы.

Система Станиславского, как уже было сказано, зарождается в начале века и глубоко соотносится с общим устремлением европейского искусства той поры. Не зря первые сознательные опыты и исследования по системе предпринимаются на материале символистской драматургии. «Творческое чудо», «таинство души», напишет Станиславский в «Моей жизни в искусстве», «начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм» . И это не случайная оговорка, которую надо «простить» Станиславскому, но все то же неизбывное стремление к «сверхреализму», к большей правде, в пространстве которой может свободно «гулять» — творить актерская душа. Система возникла и была поддержана общим усилием художественной мысли начала века. Речь шла о воплощении в искусстве, в том числе и на театральных подмостках, живого «таинства» человеческой души. На этом «таинстве» в конце концов замыкаются все противоречия системы, и проблема «переживания», и проблема «действия», н вопросы художественной правды.

Система продумывалась н создавалась не для тон или иной пьесы, не для того или иного жанра, не для той или иной идеологии, раскрываемой в пьесе. Бессчетное число раз автор системы формулирует мысль о том, что он ищет сознательных путей к бессознательному творчеству «волшебницы природы». Нигде он не определяет, что же такое «бессознательное», нигде не пытается зафиксировать, что такое «сверхсознание» или «подсознание». Напротив, Станиславский отказывается от какого-либо теоретизирования по поводу «самого главного»: он просто фиксирует наличие «бессознательного» в качестве, как говорят физики, феноменологического факта, как вывод из наблюдения. Станиславский сам познал радость вдохновенной игры, был свидетелем такой игры Ермоловой, Сальвинн, Шаляпина и других крупнейших мастеров. Он прекрасно помнил пушкинское определение вдохновения как расположения души к живейшему восприятию впечатлений жизни. Он знал, что такое расположение души у артиста возникает редко, и жизнь потратил на то, чтобы помочь ему найти «манки» и приспособления, вызывающие «по заказу» эту высшую творческую силу. От «правдоподобия чувствований», от магического «если бы», от

предлагаемых обстоятельств, от разбуженной фантазии, от умения сосредоточиться, определить задачу и сквозное действие, от способности насыщенного общения и взаимодействия с партнером, от гражданской и человеческой разбуженности. от сверхзадачи — к «я есмь», к вдохновению, к «истине страстей».

В предисловии к книге «Работа актера над собой» Станиславский указывает на ключевое значение шестнадцатой главы книги, в которой для него — «суть творчества и всей «системы». Эта глава называется «Подсознание в сценическом самочувствии артиста». Но, повторим, ни в этой главе, ни в каком-либо ином месте Станиславский не определяет этого важнейшего понятия. Он рассчитывает, что артист, практически относящийся к его «путеводителю», знает, что без участия подсознания нет вдохновения. А тому, кто не чувствовал радости вдохновенной игры, этого и не объяснишь. Система не фабрикует вдохновения, но подготавливает к нему. располагает к нему, ищет к нему косвенные пути, не раз повторит Станиславский. Тем не менее не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, настойчивое разделение им понятий «подсознания» и «сверхсознания» артиста. П. В. Симонов считает, что Станиславский в данном случае не просто употребляет синонимические слова, но наталкивается на чрезвычайна глубокое и существенное различие двух механизмов, участвующих в творческом акте. Сверхсознание, пишет ученый, есть особый вид неосознаваемого психического. Если «подсознание» заведует, так сказать, сугубо индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением. то «сверхсознание участвует в формировании гипотез, «бескорыстных» (познавательных) мотиваций, сверхсознание осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна. неясна» . Сверхсознание артиста—это область открытий, изобретений, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой. Вот эту «ядерную» энергию, питающую первородный характер актерского дела, Станиславский пытался «покорить» и выманить косвенными воздействиями. Овладение психотехникой, «элементами» собственной творящей природы становилась в этом плане условием существования актерской профессии.

Пожалуй, ни одно из понятии системы не было с течением времени так девальвировано, как все, что связано с приставкой «сверх». То, что Станиславский старался не расшифровывать, стали запросто объяснять. Особенно это относится к «сверхзадаче», которую чаще всего сводили к достаточно простому идеологическому знаменателю. К сожалению, Станиславский сам дал в книге несколько примеров такого рода — сверхзадача. трудно или совсем не переводимая на язык логики, определяется в таких, например, словах: «возвышать и радовать людей своим высоким искусством, объяснить им сокровенные душевные красоты произведений гениев», «просвещать своих современников». Подобные примеры многих потом сбили с толку. Логическое определение сверхзадачи спектакля выпрямляло и в большой степени обессмысливало систему и весь творческий процесс, идеологизировало и схематизировало искусство артиста. Оно убивало страстное и глубоко личное стремление художника сообщить людям нечто чрезвычайно важное о них, о себе, о правде и справедливости, о «свойствах страсти», о добре и зле, заразить этими чувствами зрителя, вызвать сопереживание. Не на уровне второй сигнальной системы, но на том же уровне «подсознания» и «сверхсознания», когда пробуждается «живой дух зрителя» под воздействием органически созданной «жизни человеческого духа» на сцене, когда зритель выключается из своего личного времени и приобщается к чувству своего рода, своего народа, всего человечества. Сверх-сверхзадача — в контексте всей системы и всей артистической жизни Станиславского — это не отдельная идея, не мысль, не идеологическая конструкция. Это глубочайшая внутренняя потребность художника, идя «от себя», сообщить миру самое сокровенное. Сверхзадача не предшествует творческому акту, а выявляется в нем самом. Репетируя и затем творя на сцене, артист осваивает сверхзадачу роли, познает другого как самого себя, действует в предлагаемых обстоятельствах, мобилизуя опыт сознания и сверхсознания. Переживай, проживая роль, он испытывает чувства особого рода: изображаемого лица и художника, оценивающего свое творчество. Такого рода «раздвоение» у Станиславского названо, но, в отличие от Брехта. он не делает из этого раздвоения подчеркнутого приема, не доводит его до «очуждения», не выводит в оценочную плоскость. Высшая радость артиста для него оставалась в полноте внутреннего перевоплощения, импровизационного самочувствия. Он очень ценил и воспитывал в актерах вкус к настоящему времени театра, когда сверхзадача освежается каждый раз, при каждом новом сотворении роли, вбирая в себя токи сегодняшнего «простого дня», сегодняшнего зала,

сегодняшнего летучего настроения. Он мечтал в последние годы о том. чтобы играть спектакль в разных мизансценах. для того чтобы мизансцены не заштамповывались, а незыблемой оставалась только внутренняя линия действия. Для того чтобы артист зажил новым, свежим чувством и мог «свободно гулять в области правды». Станиславский готов был даже придумать такой спектакль, в котором «актеры не знают, какую из четырех стен откроют сегодня перед зрителем» .

В поисках души системы, Станиславский обнаружи действенную природу актерского искусства: «Я мно1, работаю,— сказал он однажды,— и считаю, что ничего больше нет: сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве» . Понятие «действие», однако. сложно трансформировалось у Станиславского. На ранних этапах создания системы он придавал первостепенное значение творческому самочувствию артиста. И от этого самочувствия начинал и развертывал всю «схему системы». Со временем Станиславский пришел к мысли, что «переживание» и верное творческое самочувствие сами являются производными и достигаются только косвенным путем, а именно продуктивным, логически оправданным действием. Логика действий и поступков приводит актера к верному творческому самочувствию, к «истине страстей». Чувства становились таким образом не искомой целью, но лишь внешним проявлением, индикатором глубоко запрятанных устремлений персонажа, его внутренних мотивов, хотений и интересов. «Метод физических действий» нацеливал актера и режиссера на поиск глубинных пружин и основ человеческого поведения, на осторожную реконструкцию живого и противоречивого человеческого духа по «меткам» малых, простых и более сложных действенных проявлений.

До сих пор нельзя считать проясненным вопрос о соотношении системы и «метода физических действий». Есть точка зрения, согласно которой «метод» не добавление к тому, что сделал Станиславский до начала 30-х годов, а качественный переворот в его представлениях о природе творчества актера и режиссера. Есть и другая точка зрения, учитывающая глубокую связь последних экспериментов Станиславского с духом системы, с поисками косвенных путей и новых «манков» к органическому творчеству артиста. Для нас несомненно одно: если понимать систему не как катехизис или учебник, а как «целую культуру» (а именно так понимал ее Станиславский), то последние его открытия без всякой натяжки вписываются в контекст этой культуры, не имеющей завершения и открытой для дальнейших поисков. По истории театра мы очень хорошо знаем, как абсолютизированный «метод физических действий» приводил к худшим видам педагогической схоластики. Настойчивые адепты Станиславского доказывали, что найден наконец гениально простой и для всех доступный способ, который сам по себе приводит к творческому самочувствию, если артист усвоит всю физическую, внесловесную линию роли. Как будто сами человеческие действия так просты для разгадки, как будто одни и те же поступки не совершаются из самых разных, часто противоположных побуждений и установок, как будто человеческая душа — это такая флейта, на которой может запросто сыграть любой заезжий Гильденштерн или Розенкранц, усвоивший за несколько уроков новейшие приемы «метода». Последнее открытие Станиславского в руках многих его интерпретаторов стало еще одной технологией, еще одной алхимической идеей. подменяющей целостную культуру воспитания и обучения актера-профессионала.

В какой-то мере он предвидел такой исход. В «Записных книжках» читаем: «Все преподают мою систему. А между прочим у меня два ученика — Сулержицкнй и Вахтангов. Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему. Чтоб привести в порядок, пишу книгу. На будущее время только того прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня» .

Письма «прямо от Станиславского» представляли многие. В начале 50-х годоа прошла дискуссия о «методе физических действий». Она обнаружила страшное оскудение театральных идей, гибельное для наследия Станиславского. Система не развивалась, а только толковалась, она была законсервирована, освобождена от движущих ее противоречий, связи системы с живой театральной культурой мира были обрезаны.

Обновление искусства в послесталинские времена. пожалуй, в первую очередь коснулось наследия Станиславского. Идеи основателя МХТ были по-разному освоены новыми поколениями режиссеров, актеров и педагогов. Они попытались соединить открытия Станиславского, вопросы, поставленные Станиславским, с потребностями своего исторического дня, с художественными потребностями времени. Они попытались вернуть системе ту среду обитания, вне которой она становится совершенно бессмысленной. Родились новые театры, на сцену пришла живая и острая драматургия, воспрял человеческий дух. Многим важнейшим понятиям системы было возвращено их первородное содержание, в том числе сверхзадаче, которую перестали компрометировать клишированным идеологическим штампом. Перед театром, а следовательно и перед системой, открылась живая жизнь, как всегда исполненная боли, мужества и преодоления. Система

Станиславского, можно сказать. была «реабилитирована» с трудом: стали восстанавливаться оборванные связи этой культуры с иными культурными образованиями театра нашего века, а вместе с ними возродились все недоговоренные разговоры, все недоспоренные споры. История создания системы освещалась неоднократно. подробнее всего в статье Г. В. Кристи, предпосланной второму тому прежнего Собрания сочинений Станиславского. Выдержки из нее публикуются в комментариях к данной книге. Есть необходимость сказать несколько слов о другом — о судьбе системы в нашем театре, а также о некоторых проблемах издания и толковании книги «Работа актера над собой» за рубежом.

В практическом освоении системы (а именно такое освоение ее создатель считал единственно верным, опасаясь многопудового теоретизирования) встретились немалые трудности. Система сотворялась на протяжении тридцати с лишним лет, претерпевая серьезнейшие изменения. У различных учеников Станиславского, заставших разные этапы становления системы, остался в памяти свой образ: один—у Р. В. Болеславского, другой—у Е. Б. Вахтангова, третий—у М. Н. Кедрова или М. О. Кнебель. Дух исканий Станиславского на несколько порядков опережал его «стабилизирующие» способности. В каком-то смысле можно сказать, что он не был последовательным, беспрерывно ревизуя только что найденное и утвержденное. Но последовательность обязательна только для учеников, а не для учителей. В силу этого известного обстоятельства ученики в разных концах света (задолго до появления книги «Работа актера над собой») последовательно толковали то, что для создателя системы было уже пройденным этапом. Неоднократно ученики пытались изложить идеи Станиславского, «стабилизировать» их, и каждый раз учитель решительно протестовал против этих попыток. Иные из них были очень содержательны (например, две статьи М. Чехова, опубликованные в 1919 году в журнале «Горн»). Но даже эти добросовестные работы Станиславский воспринимал болезненно. Он не считал систему завершенной, панически боялся искажения или примитивизации его основных идей. Он спорил с популяризаторами при жизни, еще больших неприятностей ждал от будущих истолкователей. Станиславский видел, как в театрах устанавливается мода на всевозможные «системы»: «Каждый выдвинувшийся актер считает необходимым для своего положения, для карьеры и популярности создать свою систему и для нее — особую студию». Он опасался интеллектуальной моды, которая могла подверстать будущую книгу но системе к широко распространенным в начале века брошюркам типа «Как стать богатым» (к слову говоря, на немецком языке книга «Работа актера над собой» вышла под названием «Секрет успеха актера», что вызвало удивление у Брехта н его ближайшего окружения).

Время для завершения работ по системе оказалось крайне сложным. Именно тогда, в «год великого перелома», когда Станиславский, находившийся на лечении за границей, начал сводить воедино свои материалы н записи, был нанесен разрушительный удар по Художественному театру. Были поставлены под сомнение его эстетика. репертуарная политика, организационное построение «одного из культурнейших учреждений России». Систему, идеи которой и предварительном порядке были изложены в «Моей жизни в искусстве», успели объявить «субъективно идеалистической» и «мистической», что на языке тех лет было едва ли не синонимом контрреволюционности. Под сомнение ставилась не технология, но «жизнь человеческого духа», автономность «сверхсознания» и само его наличие. В подготовительных материалам для обращения в правительство Станиславский с достаточной ясностью предскажет губительный исход борьбы «на театральном фронте» во всех областях сценического искусства, в том числе и по отношению к искусству артиста: «Система» не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся к той стихии пьес-однодневок, которыми тридцать лет тому назад засорялись сцены русских театров» .

В начале 30-х годов Художественный театр получил новый государственный статус. Взятый под непосредственное наблюдение и покровительство высшей власти, МХАТ должен был стать академией театрального искусства, как тогда любили говорить, «вышкой». Режим наибольшего благоприятствования, казалось бы, получила и система, которую стали готовить к широкому распространению. Натерпевшийся в борьбе с «левыми», Станиславский не разгадал новой и еще более грозной беды, которая подстерегала его за ближайшим поворотом «Насаждать систему МХАТ», как тогда сформулировали, было жизненно опасно для новой театральной культуры. Сроки «насаждения» и его характер, вписанные в эпоху ударных темпов и «сплошной коллективизации». могли привести и во многом привели к необратимым для системы последствиям.

Станиславский не был чистым теоретиком, каждую новую театральную идею он привык практически изучать на сцене, проверять с учениками и оттачивать в спорах с оппонентами. С конца 1934 года он не переступал порога Художественного театра, и театр этот не воспринял его новых идей. Последние годы режиссера омрачены общей народной трагедией и глубочайшей личной драмой. Оторванный от живого театра, заключенный в своем доме в

Леоитьевском переулке, он тем не менее затевает новую студию и из последних сил пытается завершить первую часть многотомного труда. Он мучается несовпадением написанного с масштабом и объемом невысказанного. В записных книжках
Ю. А. Бахрушина приведены характерные слова Станиславского той поры: «Я вот пишу и думаю: нужно ли все это? Выпустили мы; заметки по «Чайке». Я был против этого. Протестовал. Ведь это—пройденный этап. я ото всего этого давно уже отказался- Вот и эта книга («Работа актера над собой».—А. С.} — через несколько лет она устареет, а я уйду вперед к чему-то новому, если буду жив» .
Уже выпустив в свет книгу по-английски (она вышла в США осенью 1936 года в переводе Э. Хэлгуд и называлась «An Actor prepares»). Станиславский начинает править русский вариант, который превышает английский по объему почти в два раза. Он тонет в разных вариантах, бесконечно переписывает, сокращает и снова добавляет, отчаивается, передоверяет все редакторам, а сам продолжает разрабатывать новый метод, который в свою очередь требует коренной перестройки практически готовой книги!
Еще в 1932 году Хэпгуд почувствовала, что режиссер Станиславский и писатель Станиславский никак не могут сговориться. 18 октября она пишет ему из Нью-Йорка: «Меня ужасает, что ты выжимаешь книгу из себя ночью, поздно, после длинного утомляющего дня, когда ты больше не способен работать и смотреть на сделанное свежимн глазами. Ты насильно переписываешь: то, чего не позволяешь актеру, ты сам делаешь как писатель» .
Готовя книгу к изданию в родной стране, писатель Станиславский должен был еще пропустить самые дорогие для него мысли сквозь плотные идеологические фильтры 1937 гола. В феврале того года А. И. Ангаров, ответственный работник аппарата ЦК ВКП(б), настойчиво предупреждает Станиславского о том. что «туманные термины: «интуиция», «подсознательное», следует раскрыть, показать их реалистическое содержание, конкретно рассказать людям. что такое это художественное чутье, в чем оно выражается» . Автор книги предложенного насилия над собой не совершил, ничего не «раскрыл» и «не разъяснил», но ответ великого режиссера ответственному чиновнику производит бесконечно грустное впечатление: «Есть творческие ощущения, которые нельзя отнимать от нас без большого ущерба для дела. Когда что-то внутри (подсознание) владеет нами, мы не отдаем себе отчета в том, что с нами происходит... Если б мы сознавали свои действия в эти минуты, мы не решились бы их воспроизводить так, как мы их проявляем. Я обязан говорить об этом с артистами и учениками, но как сделать, чтоб меня не заподозрили в мистицизме?! Научите!»
«Работа актера над собой» вышла осенью 1938 года. Ни «подозрений» в мистицизме, ни живой дискуссии книга не вызвала — некому было дискутировать. Старый кошмар, смутивший душу Станиславского еще на заре нового века, когда он задумывал систему, реализовался сполна и в формах, которые даже его фантазия не могла вообразить. Книгу возвели в святцы, а систему стали «вводить принудительно, как картофель при Екатерине». если воспользоваться известным выражением Б. Пастернака. Как и в случае Маяковского, это была «вторая смерть», в которой сам Станислаиский не был повинен. Нужны были годы (и какие годы!), чтобы советский театр вновь повернулся к идеям Станиславского, почувствовал их реальные очертания и действительный объем. Совокупными усилиями практиков, театроведов и педагогов было сделано достаточно много для изучения наследия Станиславского, издания его работ, хотя и сегодня приходится признать, что в плане развития системы и понимания самых сложных ее областей мы находимся пока что в приготовительном классе.
За рубежом идеи Станиславского стали известны гораздо раньше, чем вышла книга в переводе Хэпгуд, Они были занесены сюда в разное время актерами, которые играли в МХТ или в его студиях, или теми, кто непосредственно сталкивался в работе со Станиславским. И здесь возникли старые сложности. Шарон Мари Карнике, которая взяла на себя труд сопоставить русскую.и английскую версии «Работы актера над собой», справедливо пишет, что еще до выхода книги между Ли Страсбергом и Столлой Адлер, двумя истолкователями учения Станиславского, произошел «непоправимый раскол». Он «отразился на всем американском театре», хотя, как отмечает исследовательница, «работы Страсберга и Адлер, если взять их в совокупности, отражали в одном случае — идеи раннего Станиславского, а в другом — позднего, то есть представляли собой поперечный срез меняющихся воззрении основоположника учения» . В накаленной атмосфере дискуссий вокруг системы люди театра ждали слово самого Станиславского. Книга «An Actor prepares» удовлетворила этот интерес. Режиссеры. актеры и педагоги не только в США, но и во многих иных странах (с английского последовали перевиды на испанский, французский, итальянский и другие языки) стали представлять систему в том виде, в каком она была предложена в переводе Хэпгуд. Остается вопрос, насколько адекватно был понят Станиславский в английском переложеии, тем более что в 1936 году была опубликована только первая часть книги, а

вторая — «Работа над собой в гворческом процессе воплощения» — вышла лишь через тринадцать лет, в 1949 году. Та же Ш. Карнике считает, что система была воспринята односторонне, в основном как теория подготовки актера к игре, как духовно-психологический тренинг. Проблемы сценической речи, словесного действия, темпо-ритма, выразительности тела. то есть все то, что неразрывно связано в учении Станиславского с духом творящего артиста, долгое время оставалось неизвестным. Таким образом,—делает вывод Ш. Карнике,—в США не менее тринадцати лет внутренняя работа актера выглядела как вся система Станиславского» . «Переживанне» оторвалось от «воплощения», начались дискуссии, на новой почве актуализировались старые споры. Разгорелись страсти покруг понятия «эмоциональная память» и тех «иррациональных» источников, из которых должен черпать тот, кто действует в освещенном пространстве сцены. Копья скрестились по поводу соотношения «системы» и «метода физических действий». В 1958 году Роберт Льюис издаст в Нью-Йорке книгу «Метод или сумасшествие» («Methood or Madness»), в которой пытается распутать противоречия, накопившиеся вокруг системы и «метода» в течение десятилетий.
В последние годы (особенно в 50-е и 60-е) идеи Станиславского воскресают заново в мировом театре. Их возрождают крупнейшие режиссеры. Они развивают эти идеи поверх театроведческих барьеров и текстологических тонкостей. Некоторые из этих режиссеров учились в советской театральной школе и читали Станиславского по-русски, другие прочитали его по-английски, третьи восприняли его идеи опосредованно, через «воздушные пути» искусства. Систему, как оказалось, совсем не надо было «насаждать», к ней приходили естественно, по тем самым причинам, о которых творец ее писал в свое время в книге «Моя жизнь в искусстве»:
«…в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, равные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстие одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей» .
Общность и родство мирового театра продлили жизнь идеям Станиславского. Его систему стали воспринимать именно как культуру, в которой поставлено несколько самых принципиальных вопросов относительно искусства актера. Ежи Гротовский в книге «Бедный театр» скажет, что прямая обязанность новых поколений художников — находить собственные ответы на вопросы, поставленные Станиславским.
Эти «ответы» обеспечивают непрерывную жизнь системы в истории театра.
Станиславский боялся высокопарных рассуждении об искусстве. Его смущало, что. как только речь заходит о творчестве, «все тотчас напрягаются и становятся на ходули».
Говорить и писать об искусстве «по-научному», так как о нем говорили и писали в годы его юности присяжные поверенные, он считал «скучным и бесцельным». Еще больший ужас наводили на него «требования диамата» , которые готовились предъявить ему на старости.
Прекрасно сознавая таинственную сущность искусства. он тем не менее воспринимал театр как радостную работу, освещенную светом разума. Он полагал, что артисту подарено то, чего не имеют многие люди на земле, а именно свой дом, свой храм. который, правда. он же, актер, заплевывает п оскверняет. Он очень ценил в артисте чувство правды, наивность, веру и воображение, приближающие творца к природе. Он сам был награжден «каким-то вечным детством», подобно всем подлинным поэтам. Считая себя характерным артистом, он верил, что индивидуальность исполнителя все равно пробьется через душу воплощаемого им человека. Он думал, что «сценическая индивидуальность—это духовная индивидуальность прежде всего. Это тот угол зрения художника... та художественная призма, через которую он смотрит на мир. людей и творчество» . Он искал в театре жизнь, любил сценичное, ненавидел «театральное». Очень высоко ставил Артиста и презирал актера-«душку». ремесленника, кокота, представляльщика, дилетанта (как он его только не называл!). Свою жизнь в искусстве он посвятил тому, чтобы придать актерскому труду черты серьезной профессии. Он разработал основы этой профессии, ее этику, ее технику. Он знал, что любая техника мертва без затраты живой души артиста. Он бесстрашно начал исследовать пути, ведущие к «бессознательному», полагая, что именно там находятся запасы неисчерпаемой творческой энергии, той самой, что потрясает, оглоушивает, идет поперек привычной логики, перечеркивает любой психологизм и открывает те источники в душе человека (и артиста, и зрителя!), которые делают спектакль и актерскую игру «событием личной жизни».
Станиславский, рассказывая в «Моей жизни в искусстве» об Айседоре Дункан, вспомнил ее слова о «моторе», не положив который в душу, она не могла танцевать. Станиславский всю жизнь отыскивал сходный душевный «мотор» для драматического артиста. За год до смерти. в 1937 году, беседуя с С. М. Михоэлсом, он спросит у него с чего начинается полет птицы.
«Птица сначала расправляет крылья». — «Ничего подобного,— возразит Станиславский,— птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать».
Он хотел сделать профессию артиста гордой, хотел поставить актеру свободное дыхание,

вооружить его «манками», вызывающими творчество «волшебницы природы». Он понимал, что «манков» этих гораздо больше, чем он открыл, и сознавал, что главные из них художникам еще неизвестны. Под его карандашом возникал то строгим храм, то трубы мощного органа — эти пластические образы внутренне соотносились с представлением Станиславского о «человеке играющем». За неимением лучшего слова он назвал свою веру в искусстве «системой». На полях последней рукописи он отчеркивал важные куски текста, страдал из-за их несовершенства и помечал сбоку: «Досказать».
Это короткое слово обращено к будущему.
А. Смелянский

Работа актера
над собой
часть 1
Работа над собой
в творческом процессе
переживания

Посвящаю свой труд
моей лучшей ученице,
любимой артистке и неизменно
преданной помошнице во всех
театральных моих исканиях

Марии Петровне Лилиной

ПРЕДИСЛОВИЕ

1

Мной задуман большой, многотомный труд и 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, режнссера и педагога.

3
Терминология, которой я пользуюсь в этой книге, не ьыдумана 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».
5
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 н 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 одния и тех же мыслей, которые считаю важными, допускается умышленно.
Для простят мне читатели эту назойливость.
7
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. н А. Ф. Федотоны, 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 пчень 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 3. 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. И. Сулержнцком. 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 признательности заслуженному артисту Республики, артисту МХТ Н. А. Подгорному, который давал мне указания при проверке рукописи книги.
Выражаю самую глубокую благодарность Е. Н. Семиновской, 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 иа 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 составится целый учебник. Он поможет повторять пройденное! Впоследствии же, когда я сделаюсь артистом, эти записи будут служить мне компасом в трудныг моменты работы.
Решено: буду вести записи в форме дневника2.

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 сценичности3.
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 пустеньких комедии 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 себн 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 были 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 попалась 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 помигал, 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» ухватки, 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, играл 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, а соседней комнате хозяева собрались к вечернему чаю. Чтобы не привлекать к себе ни 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-виднмому, 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 стояла 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 подмостки, передо мной выросло огромное отверстие сценического портала, а за ним — казавшееся беспредельным глубокое, темное про странство. 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 па 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 освоится 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 зто 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 очерсди.
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 н 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 с???ды 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 н 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 негримировапном лице слишком обнаруживали свою «париковатость». Я хотел смыть то немногое, 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 ужимкн 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 н 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 па 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.
Пущнн 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 перегнется 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 забилось, 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 свою 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 исступленного страдальца. Как это вышло — сам не знаю. Может быть, я почувствовал в этих словах оскорбленную душу доверчивого человека н искренне пожалел его. При этом трактовка Отелло, сделанная недавно Пущиным, 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 рампы. 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 зиучал 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 познали 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 хороню, 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, изволите ли видеть, не владеем им. Извините, пожалуйста, где же выход? — недоумевал и чуть иронизировал Говорков.
— К счастью, выход есть! — прервал его Аркадии 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 непроизвольные психические процессы.
Правда, это требует довольно сложной творческой работы, которая только отчасти протекает под контролем н под непосредственным воздействием сознания. В значительной части эта работа является подсознательной и неипроизвольной. Она по силам лишь одной — самой искусной, самой геннальной, самой тончайшей недосягаемой, чудодейственной художнице — нашей органической природе. С ней не сравнится никакая самая изощрённая 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 закапризничает? — 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, непроизвольное — 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 непроизвольные 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 беспрерывное подсознательное творчество,— вывел я заключение.
— Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, — заметил Аркадий Николаевич,— таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь подготовлять почву для такого подлинного, подсознательного творчества.
— Как же это делается?
— Прежде всего, надо творить сознательно и верно. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознании 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 е 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 а 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 не легко.—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 огненную 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 н 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 нскусство, 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 искании 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 Аркадии 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 мометах игры Названова. Но у Шустова этой свежести и импровизации в чувстаовании 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 импровизацин и лишающие 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 главном 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 застывши, повторялась механически, без всякого участии 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 и 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 душенных 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 зрителе скажет: «Вот Тартюф»... или же актер плохо работал»6.
— 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, естственному 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 недосягаемой 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 пережнвание. 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.
— Каждыи 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 случалось и со всеми вами. Одни показывали нам на спектакле свои голос, эффектную интонацию, технику игры; другие увеселяли смотревших оживленным беганием, балетными прыжками, отчаянным наигрышем, прельщали Красиными 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, не плохим, 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 а 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 разрыванне 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 н 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 передразнивапия 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); бываю. 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 воспро изводятся тренированными актерскими мышцами ремесленнков, 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 нремя 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 некоторым «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, потерявшийвсякую внутреннюю суть, его породившую, становиться 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, красивость, утрированная пластичность, «вырывание» сердца из груди в моменты отчаяния, потрясание 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 а 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 условнои 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 создаласть 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 нервического 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 фшическая разгоряченность. И в том и в другом случае мы имеем дело не с художественной игрой, а с жшгрышем. не с живыми чувствами человека-артиста, приспособленными к исполняемой им роли, а с актерской эмоцией. Однако эта эмоция все-таки достигает сноси 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 искуспиу, не сознают того, что они просто занимаются сценическим ремеслом.
……19……г.
На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич продолжал разбор показного 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 ходнл по подмосткам?
— Я знаю двух девочек, пикогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни даже репетиции, тем не менеее 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 бороть ся. 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 начинаемся?

— Попробую объяснть вам это на вас же самих, на вашем собственном примере. Вы человек умный, но почему то, что вы делали на показном спектакле, за исключеиием 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 показалось, что 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 попавшеюся 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. Вес 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 дилетанском 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 организованно приспособлено для замены чувства простым наигрышем н 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 иремя, 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 удается изменить или вырвать с корнями из артиста.
— Чти 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 с 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 публичностн н 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?
Однако, — продолжал Торцов, обращаясь ко всем, — разделять искусство на категории можно лишь в теории. Действительность же и практика не считаются с рубриками. Они перемешивают все направления. В самом деле, мы нередко видим, как большие артисты, по человеческой слабости, унижаются до ремесла, а ремесленники минутами возвышаются до подлинного искусства.
То же происходит и при исполнении каждой роли на каждом спектакле. Рядом с подлинным переживанием встречаются моменты представления, ремесленного ломания и эксплуатации. Тем более необходимо, чтоб артисты знали границы своего искусства, тем важнее ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство.
Так, в нашем деле существует два основных течения: искусство переживания и искусство представления. Общим фоном, на котором они сияют, является хорошее или плохое сценическое ремесло. Надо еще заметить. что в минуту внутреннего подъема сквозь надоедливые штампы и наигрыши могут прорваться и вспышки подлинного творчества. Необходимо также оберегать свое искусство от эксплуатации, так как это зло прокрадывается незаметно.
Что же касается дилетантизма, то он в одинаковой мере полезен и опасен — в зависимости от путей, которые им избираются.
— Как же избежать всех грозящих нам опасностей?—допытывался я.
— Есть одно-едииственное средство, как я уже сказал: непрестанно выполнять основную цель нашего искусства, заключающуюся в создании «жизни человеческого духа» роли и пьесы и в художественном воплощении этой жизни в прекрасной сценической форме. В этих словах скрыт идеал подлинного артиста.
Из объяснений с Торцовым мне стало ясно, что нам было слишком рано выступать на сцене и что показной спектакль принес ученикам скорее вред, чем пользу.
— Он принес вам пользу,— возразил Аркадий Николаевич, когда я поведал ему свою мысль.— Спектакль показал то, чего никогда не следует делать на сцене, то, чего вам надо

стараться избегать в будущем.
В конце беседы, прощаясь с нами, Торцов объявил, что с завтрашнего дня мы приступим к занятиям, имеющим целью развитие нашего голоса, тела. то есть к урокам пения, дикции, гимнастики, ритма, пластики, танцев, фехтования, акробатики. Эти классы будут происходить ежедневно, так как мышцы человеческого тела требуют для своего развития систематического, упорного и длительного упражнения.7

111. ДЕЙСТВИЕ. «ЕСЛИ БЫ», «ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА».

……19……г.
Сегодня мы собрались в помещении школьного театра — небольшого, но вполне оборудованного.
Аркадий Николаевич вошел, пристально оглядел всех и сказал:
— Малолеткова. выходите на сцену.
Я не смогу описать ужаса, который охватил бедную девочку. Она заметалась на месте, причем ноги ее разъезжались по скользкому паркету, точно у молодо го сеттера. В конце концов Малолеткову поймали и подвели к Торцову, который хохотал, как ребенок. Она закрыла обеими руками лицо и твердила скороговоркой:
— Миленькие, голубчики, не могу! Родненькие, боюсь, боюсь!
— Успокойтесь, и давайте играть. Вот в чем заключается содержание нашей пьесы,— говорил Торцов, не обращая больше внимания на ее растерянность.— Занавес раздвигается, и вы сидите на сцене. Одна. Сидите, сидите, еще сидите. Наконец занавес задвигается Вот и все. Легче ничего нельзя придумать. Правда?
Малолеткова не отвечала. Тогда Торцов взял ее под руку и молча повел на сцену. Ученики гоготали.
Аркадий Николаевич быстро повернулся.
— Друзья мои,— сказал он,— вы находитесь классе. А Малолеткова переживает очень важный момент своей артистической жизни. Надо знать, когда, над чем можно смеяться.
Малолеткова с Торцовым вышли на сцену. Теперь все сидели молча, в ожидании. Водворилось торжест венное настроение, как перед началом спектакля. Наконец занавес медленно раздвинулся. Посередине, на самой авансцене сидела Малолеткова. Она, боясь увидеть зрителси, по-прежнему закрывала лицо руками. Царившая тишина заставляла ожидать чего-то особенного от той, которая была на сцене. Пауза обязывала.
Вероятно, Малолеткова почувствовала это и поняла, что ей необходимо что-то предпринять. Она осторожно отняла от лица одну руку, потом другую, по при этом опустила голову так низко, что нам была видна лишь ее макушка с пробором. Наступила новая томительная пауза.
Наконец, чувствуя общее выжидательное настроение, она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересаживаться, принимать нелепые позы, откидываться, наклоняться в разные стороны, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу.
В конце концов Аркадий Николаевич сжалился над ней, дал знак, и занавес задвинулся.
Я бросился к Торцову и просил его проделать такое же упражнение со мной.
Меня посадили среди сцены.
Не стану лгать,— мне не было страшно. Ведь это не спектакль. Тем не менее я чувствовал себя нехорошо от раздвоения, от несовместимости требований: театральные условия выставляли меня напоказ, а человеческие ощущения, которых я искал на сцене, требовали уединения. Кто-то во мне хотел, чтобы я забавлял зрителей, а другой кто-то приказывал не обращать на них внимания. И ноги, и руки, и голова, и туловище, хотя и повиновались мне, в то же время, против моего желания, прибавляли от себя какой-то плюсик, что-то излишне значительное. Положишь руку или ногу просто, а она вдруг сделает какой-то выверт. В результате — поза, как на фотографии.
Странно! Я всего один раз выступал на сцене, все же остальное время жил естественной человеческой жизнью, но мне было несравненно легче сидеть на подмостках не по-человечески, а по-актерски — неестественно. Театральная ложь на сцене мне ближе, чем природная правда. Говорят, что лицо мое сделалось глупым, виноватым и извиняющимся. Я не знал, что мне предпринять и куда смотреть. А Торцов все не сдавался и томил.
После меня проделали то же упражнение другие ученики.
— Теперь пойдемте дальше,— объявил Аркадий Николаевич. — Со временем мы еще вернемся к этим упражнениям и будем учиться сидеть на сцене.
— Учиться простому сидению? — недоумевали ученики.— Ведь вот мы сидели...

— Нет,— твердо заявил Аркадий Николаевич,— вы не просто сидели.
— А как же нужно было сидеть?
Вместо ответа Торцов быстро встал и пошел деловой походкой на сцену. Там он тяжело опустился в кресло. точно у себя дома.
Он ровно ничего не делал и не старался делать, тем не менее его простое сидение притягивало наше внимание. Нам хотелось смотреть и понимать то, что в нем совершалось: он улыбался — и мы тоже, он задумывался, а мы хотели понять — о чем, он заглядывался на что-то, и нам надо было знать, что привлекло его внимание.
В жизни не заинтересуешься простым сидением Торцова. Но когда это происходит на сцене, почему-то с исключительным вниманием смотришь и даже получаешь некоторое удовлетворение от такого зрелища. Этого не было, когда на сцене сидели ученики: на них не хотелось смотреть и неинтересно было знать, что происходит у них в душе. Они смешили нас своей беспомощностью и желанием нравиться, а Торцов не обращал на нас никакого внимания, но мы сами тянулись к нему. В чем секрет? Аркадий Николаевич открыл нам его:
— Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так,— чтоб показываться зрителям. Но это не легко, и приходится этому учиться.
— Для чего же вы сейчас сидели? — проверял его Вьюнцов.
— Чтоб отдохнуть от вас и от только что проведенной репетиции в театре,
Теперь идите ко мне и давайте играть новую пьесу,— сказал он Малолетковой.— Я тоже буду играть с вами.
— Вы?! — воскликнула девочка и бросилась на подмостки.
Опять ее посадили в кресло среди сцены, опять она начала усиленно поправляться. Торцов стоял подле нее и сосредоточенно искал какую-то запись в своей книжке. Тем временем Малолеткона постепенно успокаивалась и наконец застыла в неподвижности, внимательно устремив глада на Торцова. Она боялась помешать ему и терпеливо ожидала дальнейших указаний учителя. Ее поза сделалась естественной. Сценические подмостки подчеркивали ее хорошие данные актрисы, и я залюбовался ею.
Так прошло довольно много времени. Потом занавес задвинулся.
— Как вы себя чувствовали? — спросил ее Торцов, когда они оба вернулись в зрительный зал.
— Я? — недоумевала она.— А разве мы играли?
— Конечно.
— А я-то думала, что просто сидела да ждала, пока вы найдете в книжке и скажете, что надо делать. Я же ничего не играла'
— Вот именно это-то и было хорошо, что вы для чего-то сидели и ничего не наигрывали,— ухватился Торцов за ее слова. — Что, по-вашему, лучше,— обратился он ко всем нам,— сидеть на сцене и показывать ножку, как Вельяминова, самого себя а целом, как Говорков, или сидеть и что-то делать, хотя бы что-нибудь незначительное? Пусть это мало интересно, но это создаст жизнь на сцене, тогда как самопоказывание в том или другом виде просто выводит нас из плоскости искусства.
На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово actio, то самое слово, корень которого — act — перешел и в наши слова: «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим.
— Извините, пожалуйста,— заговорил вдруг Говорков.— Вы изволили сказать, что на сцене нужно действовать. Но позвольте вас спросить, почему же ваше сидение в кресле является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие.
— Не знаю, действовал ли Аркадии Николаевич или не действовал, — заговорил я с волнением,— но его «бездействие» было куда интереснее, чем ваше «действие».
— Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности,— объяснил Аркадий Николаевич.— Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне— физически, а внутренне — психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: на сцене нужно действовать — внутренне и внешне.
Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства.
……19……г.
— Сыграем новую пьесу, — обратился Торцов к Малолетковой-— Вот в чем она

заключается: ваша мать лишилась работы, — следовательно, и заработка; ей даже нечего продать, чтобы заплатить в драматическую школу, откуда вы завтра будете исключены за невзнос платы. Но ваша подруга пришла на выручку и, за неимением денег, принесла булавку с драгоценными камнями, единственную ценную вещь, которая у нее нашлась. Благородный поступок друга взволновал и растрогал вас. Но как принять такую жертву? Вы не решаетесь, отнекиваетесь. Тогда подруга воткнула булавку в занавеску и пошла в коридор. Вы за ней. Там произошла длинная сцена уговоров, отпекивания, слез, благодарности. Наконец жертва принята, подруга ушла, а вы возвращаетесь в комнату за булавкой. Но... Где же она? Неужели кто-нибудь вошел и взял ее? В квартире, где много жильцов, это возможно. Начинаются тщательные нервные поиски.
Идите на сцену. Я воткну булавку, а вы ищите ее в одной из складок занавеса.
Малолеткова ушла за кулисы. Торцов же, не подумав втыкать булавку, через минуту приказал ей выходить. Она выскочила на сцену, точно вытолкнутая из-за кулис, добежала до портала, тотчас бросилась назад, схватилась обеими руками за голову и корчилась от ужаса... Потом бросилась в противоположную сторону, схватила занавес и отчаянно трепала его, потом прятала в него голову. Это изображало искание булавки. Не найдя ее, она снова ринулась за кулисы, судорожно прижимая руки к груди, что, очевидно, выражало трагизм положения.
Все мы, сидевшие в партере, с трудом сдерживали смех.
Скоро Малолеткова влетела со сцены в партер с видом победительницы. Глаза ее блестели, румянец заливал щеки.
— Как вы себя чувствовали? — спросил Торцов.
— Голубчики! Так хорошо! Не знаю, как хорошо... Не могу, не могу больше. Я так счастлива! — восклицала Малолеткова. то садясь, то вскакивая и стискивая голову.— Я так чувствовала, так чувствовала!
— Тем лучше,— одобрил ее Торцов.— А где же булавка?
— Ах, да! Я и забыла...
— Странно! — сказал Торцов.— Вы ее так искали и... забыли.
Не успели мы оглянуться, как Малолеткова вновь очутилась на сцене и перебирала складки занавеса.
— Только знайте,— напомнил ей Торцов,—если булавка найдется, вы спасены и можете продолжать посещать школу, если нет,— тогда все кончено: вас исключат.
Сразу лицо Малолетковой сделалось серьезным. Она впилась глазами в занавес и начала внимательно, систематично осматривать все складки материи.
На этот раз искание происходило в ином, несравненно более медленном темпе, и всем верилось, что Малолеткова не теряет времени зря, что она искренне взволнована и озабочена.
— Хорошие мои! Где же? Пропала!..— твердила она вполголоса.— Нет! — с отчаянием и недоумением воскликнула она после того, как пересмотрела все складки занавеса.
На ее лице выразилась тревога. Она стояла в остолбенении. устремив глаза в одну точку. Мы следили за ней. затаив дыхание.
— Впечатлительна!— вполголоса сказал Торцов Ивану Платононичу.
— Как вы себя чувствовали сейчас, при втором искании? — спросил он Малолеткову.
—- Как я себя чувствовала?—лениво переспросила она.--Не знаю, я искала,—ответила она после паузы раздумья.
— Это правда, сейчас вы искали. А что вы делали в первый раз?
— О! В первый раз! Я волновалась, я ужас что переживала! Не могу! Не могу!..—с восторгом и гордостью вспоминала она, загораясь и краснея.
— Какое же из двух состояний на сцене было вам приятнее? То ли, когда вы метались и рвали складки зананеса, или теперь, когда вы более спокойно их разглядывали?
— Ну, конечно, когда я в первый раз искала булавку!
— Нет. Не старайтесь убеждать нас в том, что в первый раз вы искали булавку,— говорил Торцов.— Вы о ней и не думали, а вам хотелось только страдать— ради самого страдания. Вот но второй раз вы подлинно искали. Мы все это ясно видели, понимали, верили тому, что ваши недоумение и растерянность были обоснованы. Поэтому первое ваше искание никуда не годится;
они было обыкновенным актерским ломанием. Второе же искание было совсем хорошо.
Такой приговор ошеломил Малолеткову.
— Бессмысленная беготня не нужна на сцене,— продолжал Торцов.— Там нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно.
— И подлинно,—добавил я от себя.
— Подлинное действие и есть обоснованное и целесообразное.— заметил Торцов.— Так

вот,— продолжал он,— так как на сцене надо подлинно действовать, то отправляйтесь все на подмостки и... действуйте.
Мы пошли, но долго не знали, что предпринять.
На сцене надо действовать так, чтобы производить впечатление, но я не находил такого интересного действия, стоящего внимания зрителей, и потому стал повторять Отелло, но скоро понял, что ломался, как тогда, на показном спектакле, и бросил игру.
Пущин изображал генерала, затем крестьянина. Шустов сел на стул в гамлетовской позе и изображал не то скорбь, не то разочарование. Вельяминова кокетничала, а Говорков объяснялся ей в любви, по традиции, как зто делается на сценах всего мира.
Когда я взглянул в дальний угол сцены, куда забились Умновых и Дымкова, то чуть не ахнул. увидев их бледные, напряженные лица с остановившимися глазами и одеревеневшим телом. Оказывается, что они там играли «сцену с пеленками» из «Бранда» Ибсена.
— Теперь разберемся в том, что вы нам сейчас показали,— сказал Торцов.— Начну с вас,— обратился Аркадий Николаевич ко мне,— и с вас, и с вас,— указал он на Малолеткову и па Шустова.— Садитесь все на стулья, чтобы я мог лучше вас видеть, и начните ччувствовать то самое, что вы сейчас изображали: вы — ревность, вы—страдание, а вы—грусть.
Мы если и попытались вызвать в себе указанные чувства, то ничего не выходило. Двигаясь по сцене и представляя дикаря, я не замечал нелепости своих действий при полной внутренней пустоте. Но когда меня усадили на место и я остался без внешнего ломания, вся бессмыслица и невыполнимость задачи стала для меня очевидной.
— Как по-вашему,— спросил Торцов,— можно сесть на стул и захотеть ни с того ни с сего ревновать, волноваться или грустить? Можно ли заказывать себе такое «творческое действие»? Сейчас вы попробовали это сделать, но у вас ничего не вышло, чувство не ожило, и потому пришлось его наигрывать, показывать на своем лице несуществующее переживание. Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрываиием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь. Наигрыш страстей, как у Названова, Малолетковой и Шустова, наигрыш образа, как у Пущина и у Вьюнцова, механика, как у Веселовского и Говоркова, — очень распространенные в нашем деле ошибки. Ими грешат те, кто привыкли на сцене представлять, по-актерски лицедействовать, ломаться. Но подлинный артист должен не передразнивать внешне проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе.
— Как же действовать на гладком полу сцены с несколькими стульями?—оправдывались ученики.
— Вот ей-богу, честное слово, если б мы работали в декорации, с мебелью, с камином, с пепельинцами, со всякой всячиной!.. Вот здорово бы действовали.— уверял Выюнцов.
— Хорошо! — сказал Аркадий Николаевич и вышел из класса.
……19……г.
Сегодня занятия были назначены в помещении школьной сцены, но главная дверь зала оказалась запертой. Однако в определенный час нам открыли другую дверь, ведущую прямо на сцену. Придя туда. мы, к общему недоумению, очутились в передней. За ней была уютно обставленная гостиная. В гостиной были две двери: одна из них вела в небольшую столовую и спальню, а через другую дверь мы попадали в коридор, налево от которого был расположен ярко освещенный зал. Вся эта квартира оказалась выгороженной частью из сукон, частью из стенок разных театральных павильонов. Мебель и бутафория тоже были взяты из пьес репертуара. Занавес оказался закрытым и заставленным мебелью, так что трудно было понять, где находилась рампа и сценический портал.
— Вот вам целая квартира, в которой можно не только действовать, но и жить,— объявил Аркадий Николаеннч.
Не чувствуя подмостков, мы повели себя по-домашнему, по-жизненному. Началось с осмотра комнат, а потом каждый нашел себе уютный уголок, приятную компанию и занялся разговорами. Торцов напомнил нам, что мы собрались здесь не для разговоров, а для школьных занятий.
— Что же нужно делать? — спрашивали мы.
— То же, что и на прошлом уроке. — пояснил Аркадий Николаевич. — Нужно подлинно, обоснованно и целесообразно действовать.
Но мы продолжали стоять не двигаясь.
— Не знаю, право… как же это так… Вдруг ни с того ни с сего целесообразно действовать, — заговорил Шустов.

— Если вам неудобно действовать ни с того ни с сего, тогда действуйте ради чего-нибудь. Неужели же даже в этой жизненной обстановке вы не сумеете мотивировать свое внешнее действие? Вот, например, если я попрошу вас, Вьюнцов. пойтн и закрыть ту дверь, разве вы мне откажете?
— Закрыть дверь?! С удовольствием! — ответил он, по обыкновению кривляясь.
Мы не успели оглянуться, как он уже хлопнул дверью и вернулся на свое место.
— Это не называется закрыть дверь, — заметил Торцов. — Это называется хлопнуть дверью, чтобы отвязались. Под словами «закрыть дверь» подразумевается прежде всего внутреннее желание закрыть ее так, чтобы из нее не дуло, как сейчас, или чтоб в передней не было слышно того, что мы здесь говорим.
— Не держится! Право слово! Нипочем! Он показал для оправдания, как дверь сама собой отскакивала.
— Тем более времени и старания придется употребить на то, чтобы исполнить мою просьбу.
Вьюнцов пошел, долго возился с дверью и наконец закрыл ее.
— Вот это — подлинное действие.—поощрял его Торцов.
— Назначьте и мне что-нибудь,— приставал я к Торцову.
— А самн-то вы разве не можете ничего придумать? Вон камин и дрова. Пойдите и затопите камин.
Я повиновался и наложил дров в камин, но когда понадобились спички, то их не оказалось ни у меня, ни на камине. Опять пришлось приставать к Торцову.
— Для чего же вам нужны спички? — недоумевал он.
— Как для чего? Чтобы поджечь дрова.
— Благодарю покорно! Ведь камин-то картонный, бутафорский. Или вы хотите спалить театр?!
— Не в самом деле, а как будто бы поджечь, — объяснил я.
— Чтобы «как будто поджечь», вам довольно «как будто» спичек. Вот они, получите, Он протянул мне пустую руку.
— Разве дело в том, чтобы чиркнуть спичкой! Вам нужно совсем другое. Важно поверить, что если бы у вас в руках была не пустышка, а подлинные спички, то вы поступили бы именно так, как вы это сейчас сделаете с пустышкой. Когда вы будете играть Гамлета и через сложную его психологию дойдете до момента убийства короля, разве все дело будет состоять в том, чтобы иметь в руках подлинную отточенную шпагу? И неужели, если ее не окажется, то вы не сможете закончить спектакль? Поэтому можете убивать короля без шпаги и топить камин без спичек. Вместо них пусть горит н сверкает ваше воображение.
Я пошел топить камин и мельком слышал, как Торцов надавал всем дела: Вьюнцова и Малолеткову он послал в зал н велел им затеять разные игры; Умновых, как бывшему чертежнику, приказал начертить план дома и размеры отсчитать шагами; у Вельяминовой он отобрал какое-то письмо и сказал ей, чтобы она искала его в одной из пяти комнат, а Говоркову сказал, что письмо Вельяминовой он отдал Пущину с просьбой спрятать его куда-нибудь поискуснее: это заставило Говоркова следить за Пущиным. Словом, Торцов расшевелил всех и на некоторое время принудил нас подлинно действовать.
Что касается меня, то я продолжал делать вид, что топлю камин. Моя воображаемая спичка «как будто бы» несколько раз потухала. При этом я старался увидеть и ощутить ее в руках. Но мне это не удавалось. Я старался также увидеть огонь в камине, ощутить его теплоту, но и это не вышло. Скоро топка мне надоела. Пришлось искать новое действие. Я стал переставлять мебель и другие предметы, но так как эти вымученные задачи не имели под собой никакой почвы, то я производил их механически.
Торцов обратил мое внимание на то, что такие механические, необоснованные действия протекают на сцене чрезвычайно быстро, гораздо быстрее, чем сознательные, обоснованные.
И неудивительно, — пояснил он. — Когда вы действуете механически, без определенной цели, вам не на чем задерживать внимание. Долго ли, в самом деле, переставить несколько стульев! Но если нужно разместить их с известным расчетом, с определенной целью—хотя бы для того, чтобы рассадить в комнате или за обеденным столом важных и неважных гостей,— тогда приходится иной раз в течение часов передвигать одни и те же стулья с одного места на другое.
Но мое воображение точно иссякло, я ничего не мог придумать, уткнулся в какой-то иллюстрированный журнал и стал смотреть картинки.
Видя, что и другие притихли, Торцов собрал всех нас в гостиную.
— Как же вам не стыдно! — усовещевал он нас,— Какие же вы после этого актеры, если не можете расшевелить своего воображения! Давайте мне сюда десяток детей, я скажу им, что это их новая квартира, и вы удивитесь их воображению. Они затеют такую игру, которая никогда не кончится. Будьте же, как дети!
— Шутка сказать, как дети! — вздохнул Шустов, — Им от природы нужно и хочется играть,

а мы насильно себя заставляем,
— Ну, конечно, раз что «не хочется», тогда и говорить не о чем,—ответил Торцов.—Но если это так, то напрашивается вопрос: артисты ли вы?
— Извините, пожалуйста! Откройте занавес, впустите публику, вот нам и захочется.— заявил Говорков,
— Нет. Если вы артисты, то будете действовать и без этого. Говорите прямо: что вам мешает разыграться? — допрашивал Торцов.
Я стал объяснять свое состояние: можно топить камин, расставлять мебель, но все эти маленькие действия не могут увлекать. Они слишком коротки: затопил камин, закрыл дверь, смотришь — заряд уже кончен. Вот если бы второе действие вытекало из первого и порождало третье, тогда иное дело.
— Итак,— резюмировал Торцов,— вам нужны не коротенькие внешние, полумсханические действия, а большие, глубокие, сложные, с далекими и широкими перспективами?
— Нет, это уж слишком много и трудно. Об этом мы пока не думаем. Дайте нам что-нибудь простое, но интересное,—объяснил я.
— Это не от меня, а от вас зависит,—сказал Торцов,— Вы сами можете любое действие сделать скучным или интересным, коротким или продолжительным. Разве тут дело во внешней цели, а не в тех внутренних побуждениях, поводах, обстоятельствах, при которых и ради которых выполняется действие? Возьмите хотя бы простое открывание и закрывание двери. Что может быть бессмысленнее такой механической задачи? Но представьте себе, что в этой квартире, в которой празднуется сегодня новоселье Малолетконой, жил прежде какой-то человек, впавший в буйное сумасшествие. Его увезли в психиатрическую лечебницу... Если бы оказалось, что он убежал оттуда и теперь стоит за диерью, что бы вы сделали?
Лишь только вопрос был поставлен таким образом. наше отношение к действию — или, как потом выразился Торцов, «внутренний прицел» — сразу изменилось: мы уже не думали о том, как продлить игру, не заботились о том, как она у нас выйдет с внешней, показной стороны, а внутренне, с точки зрения поставленной задачи оценивали целесообразность того или иного поступка. Глаза принялись вымерять пространство, искать безопасные подходы к двери. Мы осматривали всю окружающую обстановку, приспособлялись к ней и старались понять, куда нам бежать в случае, если сумасшедший ворвется в комнату. Инстинкт самосохранения предусматривале вперед опасность и подсказывал средства борьбы с ней.
Можно судить о нашем тогдашнем состоянии по следующему небольшому факту: Вьюнцов, нарочно или искренне, неожиданно для всех, ринулся прочь от двери, и мы как один человек сделали то же, толкая друг друга. Женщины завизжали и бросились в соседнюю комнату, Сам я очутился под столом с тяжелой бронзовой пепельницей в руках. Мы не переставали действовать и тогда, когда дверь была плотно закрыта. За отсутствием ключа мы забаррикадировали ее столами, стульями. Оставалось снестись по телефону с психиатрической лечебницей, чтобы там приняли все необходимые меры для поимки буйноги больного.
Я был в азарте и, лишь только кончился этюд, бросился кТорцову, восклицая:
— Заставьте меня увлечься топкой камина! Она наводит на меня тоску. Если нам удастся оживить этот этюд, я сделаюсь самым ярым поклонником «системы».
Ни минуты не задумываясь, Аркадий Николаевич стал рассказывать о том, что Малолеткова сегодня празднует свое новоселье, на которое пригласила школьных товарищей и знакомых. Один из них, хорошо знающий Москвина, Качалова и Леонидова, обещал привести кого-нибудь из них, на вечеринку. Он хотел порадовать учеников нашей школы. Но беда в том, что квартира оказалась холодной. Зимние рамы еще не вставлены, дрова не запасены, а тут, как на зло внезапно иаступивший мороз до того выстудил комнаты, что принимать в них почетных гостей невозможно. Что делать? Достали у соседей дров, затопили в гостиной камин, но он стал дымить. Пришлось залить дрова и бежать за истопником. Пока он возился, уже совсем стемнело. Теперь можно затопить камин, но дрова сырые и не разгораются. А гости вот-вот приедут...
Теперь ответьте мне: что бы вы сделали, если бы мой вымысел оказался реальной правдой?
Внутренний узел всех сцепленных друг с другом условий был завязан крепко. Чтобы развязать его и выйти из затруднительного положения, пришлось опять призвать на помощь все наши человеческие способности.
Особенно волновал всех ожидаемый при этих условиях приезд Леонидова, Качалова и Москвина. Стыд перед ними чувствовался нами особенно остро. Мы ясно сознавали, что «если бы» такая неловкость произошла в действительности, она бы принесла нам много неприятных, волнительных минут. Каждый из нас старался помочь делу, придумывал план действия. предлагал его на обсуждение товарищей, пробовал выполнить.
На этот раз,— заявил Аркадий Николаевич,— я могу вам сказать, что вы действовали подлинно, то есть целесообразно и продуктивно.

А что привело вас к этому? Одно маленькое слово: если бы.
Ученики были в восторге.
Казалось, что нам открыли «вещее слово», с помощью которого все в искусстве стало доступным, и что если роль или этюд не будут удаваться, то достаточно произнести слово «если бы», и все пойдет как по маслу.
— Таким образом, — резюмировал Торцов, — сегодняшний урок научил вас тому, что сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности.
……19……г.
Слово «если бы» полюбилось всем, о нем говорят при каждом удобном случае, ему поют дифирамбы, и сегодняшний урок почти целиком был посвящен его восхвалению.
Не успел Аркадий Николаевич войти и сесть на свое место, как ученики окружили его и возбужденно выражали свои иосторги.
— Вы поняли и сами испытали на удачном опыте, как через «если бы» нормально, естественно, органически, сами собой кидаются внутреннее и внешнее действия.
Давайте же проследим на этом живом примере функцию каждого из двигателей и факторов нашего опыта.
Начнем с «если бы».
Прежде всего оно замечательно тем, что начинает всякое творчество, — объяснял Аркадий Николаевич. — «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество.
Существуют «если бы», которые дают только толчок для дальнейшего, постепенного, логического разиигия творчества. Вот например. Торцов протянул руку по направлению к Шустову и ждал чего-то. Оба в недоумении смотрели друг на друга.
— Как видите, — сказал Аркадий Николаевич, — у нас с вами не создается никакого действия. Поэтому я ввожу «если бы» и говорю; «если бы» то, что я вам подаю, была не пустышка, а письмо, то что бы вы сделали?
— Я бы взял его, посмотрел, кому оно адресовано. Если мне, то — с вашего разрешения — распечатал бы письмо и стал его читать. Но так как оно интимное, так как я мог бы выдать свое волнение при чтении...
— Так как, для избежания этого благоразумнее удалиться, — подсказал Торцов.
— ...то я вышел бы в другую комнату и там прочел письмо.
— Видите, сколько сознательных и последовательных мыслей, логических ступеней — если, так, как, то — в разных действий вызвало маленькое слово «если бы». Так оно проявляет себя обыкновенно. Но бывает, что «если бы» выполняет свою роль одно, сразу, не требуя дополнения и помощи. Вот например...
Аркадий Николаевич одной рукой подал Малолетковой металлическую пепельницу, а другой передал Вельяминовой замшевую перчатку, сказав при этом:
— Вам — холодная лягушка, а вам — мягкая мышь.
Он не успел договорить, как обе женщины с брезгливостью отшатнулись.
— Дымкова, выпейте воды, — приказал Аркадии Николаевич.
Она поднесла стакан к губам.
— Там яд! — остановил ее Торцов. Дымковн инстинктивно замерла.
— Видите! — торжествовал Аркадий Николаевич. — Все это уже не простые, а «магические если бы», возбуждающие мгновенно, инстинктивно самое действие. Не столь острого и эффектного, но тем не менее сильного результата вы добились в этюде с сумасшедшим. Там предположение о ненормальности сразу вызвало большое искреннее волнение и весьма активное действие. Такое «если бы» тоже можно было бы признать «магическим».
При дальнейшем исследовании качеств и свойств «если бы» следует обратить внимание на то, что существуют, так сказать, одноэтажные и многоэтажные «если бы». Например, сейчас в опыте с пепельницей и перчаткой мы пользовались одноэтажным «если бы». Стоило сказать: если бы пепельница была лягушкой, а перчатка — мышью, и тотчас создался отклик в действии.
Но в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных «если бы», оправдывающих то или другое поведение, те или другие поступки героев. Там мы имеем дело не с одноэтажным, а с многоэтажным «если бы», то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой. Там автор, создавая пьесу, говорит: «Если бы действие происходило в такую-то эпоху, в таком-то государстве, в таком-то месте или в доме; если бы там жили такие-то люди, с таким-то складом души, с такими-то мыслями и чувствами; если бы они сталкивались между собой при таких-то обстоятельствах» и так далее.
Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своими «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были такие-то взаимоотношения, если бы у

них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист. В свою очередь и художник, который изображает место действия пьесы, электротехник, дающий то или иное освещение, и другие творцы спектакля дополняют условия жизни пьесы своим художественным вымыслом.
Далее, оцените то, что в слове «если бы» скрыто какое-то свойство, какая-то сила, которую вы испытали во время этюда с сумасшедшим. Эти свойства и сила «если бы» вызвали внутри вас мгновенную перестановку — сдвиг.
— Да, именно сдвиг, перестановку! —одобрил я удачное определение испытанного ощущения.
— Благодаря ему, — объяснял дальше Торцов, — точно в «Синей птице» при повороте волшебного алмаза происходит что-то, отчего глаза начинают иначе смотреть, уши — по-другому слушать, ум — по-новому оценивать окружающее, а в результате придуманный вымысел, естественным путем, вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставлеиной перед собой цели.
— И как незаметно это совершается! — восторгался я. — В самом деле: что мне до бутафорского камина? Однако, когда его поставили в зависимость от «если бы», когда я допустил предположение о приезде знаменитых артистов и понял, что заупрямившийся камин скомпрометирует всех нас, он получил важное значение в моей тогдашней жизни на сцене. Я искренне возненавидел эту картонную бутафорию, ругал не вовремя налетевшие морозы; мне не хватало времени выполнить то, что суфлировало изнутри разыгравшееся воображение.
— То же произошло и в этюде с сумасшедшим,— указал Шустов,—И там—дверь, от которой началось упражнение, сделалась лишь средством для защиты, основной же целью, приковавшей внимание, стало чувство самосохранения. Это произошло естественно, само собой...
— А почему! — с жаром перебил его Аркадий Николаевич. — Потому, что представления об опасности всегда волнуют нас. Они, как дрожжи, во всякое время могут забродить. Что же касается двери, камина, то они волнуют лишь постольку, поскольку с ними связано другое, более для нас важное.
Секрет силы воздействия «если бы» еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть... «если бы»... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить. Поэтому-то сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана. В самом деле: я не уверял вас, что за дверью стоял сумасшедший. Я не лгал, а, напротив, самым словом «если бы» откровенно признавался, что мною внесено лишь предположение и что в действительности за дверью никого нет. Мне хотелось только, чтобы вы ответили по совести, как бы вы поступили, если бы вымысел о сумасшедшем стал действительностью. Я не предлагал вам также галлюцинировать и не навязывал своих чувств, а предоставил всем полную свободу пережива гь то, что каждым из вас естественно. само собой «переживалось». И вы, со своей стороны, не насиловали и не заставляли себя принимать мои вымыслы с сумасшедшим за реальную действительность, но лишь за предположение. Я не заставлял вас верить в подлинность выдуманного происшествия с сумасшедшем, вы сами добровольно признали возможность существования такого же факта в жизни.
— Да, это очень хорошо, что «если бы» откровенно и правдиво, что оно ведет дело начистоту. Это уничтожает привкус надувательства, который часто чувствуется в сценической игре! — восторгался я.
— А что бы было если бы я вместо откровенного признания вымысла, стал бы клясться, что за дверью подлинный, «всамделишный» сумасшедший?
— Я не поверил бы такому явному обману и не сдвинулся бы с места. — признался я. — Это-то и хорошо, что удивительное «если бы» создает такое состояние, которое исключает всякое насилие. Только при таких условиях можно серьезно обсуждать то, чего не было, но что могло бы случиться в действительности.— продолжал я свои дифирамбы.
— А вот еще новое свойство «если бы», — вспомнил Аркадий Николаевич.— Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и тоже добивается этого без насилия, естественным путем. Слово «если бы» — толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности. В самом деле, стоило вам сказать себе:
«Что бы я стал делать и как поступать, если бы вымысел с сумасшедшим оказался действительностью?» — и тотчас же в вас зародилась активность. Вместо простого отпета на заданный вопрос, по свойству вашей актерской природы, в вас явился позыв на действие. Под напором его вы не удержались и начали выполнять вставшее перед вами дело. При этом реальное, человеческое чувство самосохранения руководило вашими действиями совершенно так же, как это бывает и в самой подлинной жизни...

Это чрезвычайно важное свойство слова «если бы» роднит его с одной из основ нашего направления, которая заключается в активности и действенности творчества и искусства.
— Но, по-видимому, не всегда «если бы» действует свободно, беспрепятственно,— критиковал я. — Вот, например, во мне сдвиг хоть и явился сразу, вдруг, но утверждался долго. В первую минуту во введении замечательного «если бы» я сразу поверил ему, и сдвиг произошел. Но такое состояние продержалось недолго. Со второго момента во мне уже забродило сомнение, и я говорил себе: чего стремишься? Ведь сам же знаешь. что всякое «если бы» — выдумка, игра, а не подлинная жизнь. Но другой голос не соглашался. Он говорил:
«Не спорю, «если бы» — игра, вымысел, но весьма возможный, выполнимый в реальной действительности. К тому же никто не собирается тебя насиловать. Тебя только просят отнетить: «Как бы ты поступил, если бы был в тот вечер у Малолетковой и очутился в положении ее гостей?»
Почувствовав реальность вымысла, я отнесся к нему со всей серьезностью и мог обсуждать, что делать с камином и как поступить с приглашенными знаменитостями.
……19……г.
— Итак, «магическое» или простое «если бы» начинает творчество. Оно дает первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли.
О том, как этот процесс развивается, пусть за меня вам скажет Александр Сергеевич Пушкин!
В своей заметке «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина» Александр Сергеевич говорит: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».
Добавлю от себя, что совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обсгоятсльства. которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми — предлагаемыми. И вот в нашей практической работе укрепился термин «предлагаемые обстоятельства», которым мы и пользуемся.
— Предлагаемые обстоятельства... Во... — забеспокоился Вьюнцов.
— Вдумайтесь хорошенько в это замечательное изречение, а после я объясню вам на образцовом примере, как наше любимое «если бы» помогает выполнять великий завет Александра Сергеевича.
— «Истинна страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»,— читал я на все интонации записанное мною изречение.
Напрасно вы треплете зря гениальную фразу,— остановил меня Торцов.— Это не вскрывает ее внутренней сущности. Когда не удается охватить всей мысли сразу — вбирайте ее в себя по логическим частям.
— Прежде всего надо понять, что подразумевается под словами «предлагаемые обстоятельства?» — спросил Шустов.
— Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве.
«Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», является предположением, «вымыслом воображения». Они одного происхождения: «предлагаемые обстоятельства»—то же. что «если бы», а «если бы»— то же. что «предлагаемые обстоятельства». Одно— предположение («если бы»), а другое—дополнение к нему («предлагаемые обстоятельства»).
«Если 6ы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига.
— А что такое «истина страстей»? — интересовался Вьюнцов.
— Истина страстей — это и есть истина страстей, то есть подлинная, живая человеческая страсть, чувства-переживания самого артиста.
— А что такое «правдоподобие чувства»? — приставал Вьюннов,
— Это не самые подлинные страсти, чувства и переживания, а, так сказать, их предчувствие, близкое, родственное им состояние, похожее на правду и потому правдоподобное. Это передача страсти, но не прямая, непосредственная, подсознательная, а, так сказать, под внутреннее суфлерство чувства.
Что же касается самого изречения Пушкина в целом, то его вам будет легче понять, если вы переставите слова фразы и скажете ее так:
«В предлагаемых обстоятельствах — истина страстей». Иначе говоря: создайте прежде предлагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда сама собой родится «истина

страстей».
— «В пред…ла…га…емых… обс...то...я...тель...ствах»… — пыжился понять Вьюнцов.
Аркадий Николаевич поспешил помочь ему:
— На практике перед нами встанет приблизительно такая программа: прежде всего вы должны будете по-своему представить себе все «предлагаемые обстоятельства», взятые из самой пьесы, из режиссерской постановки, из собственных артистических мечтаний. Весь этот материал создаст общее представление о жизни изображаемого образа в окружающих его условиях... Надо очень искренне поверить в реальную возможность такой жизни в самой действительности: надо привыкнуть к ней настолько, чтобы сродниться с этой чужой жизнью. Если все это удастся, то внутри вас сама собою создастся истина страстей или правдоподобие чувства.
— Хотелось бы получить какой-то более конкретный, практический прием,— приставал я.
— Возьмите ваше любимое «если бы» и поставьте его перед каждым из собранных вами «предлагаемых обстоятельств». При этом говорите себе так: если бы ворвавшийся был сумасшедшим, если бы ученики были на новоселье у Малолетковой, если бы дверь была испорчена и не запиралась, если бы пришлось ее баррикадировать и так далее, то что бы я стал делать и как поступать?
Этот вопрос сразу возбудит в вас активность. Ответьте на него действием, скажите: «Вот что бы я сделал!» И сделайте то, что захочется, на что потянет, не раздумывая в момент действия. Тут вы внутренне почувствуете — подсознательно или сознательно — то, что Пушкин называет «истиной страстей», или, в крайнем случае, «правдоподобием чувствований». Секрет этого процесса в том, чтоб совсем не насиловать своего чувства, предоставить его самому себе, не думать об «истине страстей», потому что эти «страсти» не от нас зависят, и приходят сами от себя. Они не поддаются ни приказу, ни насилию.
Пусть все внимание артиста направиться на «предлагаемые обстоятельства». Заживите там искренне, и тогда «истина страстей» сама собой создастся внутри вас.
Когда Аркадий Николаевич объяснял, что из всевозможных «предлагаемых обстоятельств» и «если бы» автора, актера, режиссера, художника, электротехника и прочих творцов спектакля образуется на сцене атмосфера, похожая на живую жизнь, Говорков возмутился и «вступился» за артиста.
— Но, извините, пожалуйста,— протестовал он,— что же в таком случае остается актеру, если все создано другими? Одни пустяки?
— Как пустяки? — накинулся на него Торцов.— Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им — это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла? Мы знаем случаи, когда плохая пьеса поэта приобретала мировую известность благодаря пересозданию ее большим артистом. Мы знаем, что Шекспир пересоздавал чужие новеллы. И мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица. И вся эта огромная работа—«пустяки»! Нет, это большое творчество и подлинное искусство! — закончил Аркадии Николаевич.
……19……г.
Войдя в класс. Аркадий Николаевич объявил нам программу урока. Он сказал:
— После «если бы» и «предлагаемых обстоятельств» мы будем говорить сегодня о внутреннем и внешнем сценическом действии. Понимаете ли вы, какое значение оно имеет для нашего искусства, которое само, по своей природе, основано на активности?
Эта активность проявляется на сцене в действии, а в действии передается душа роли — и переживание артиста и внутренний мир пьесы: по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемым на сцене, и понимаем, кто они.
Вот что дает нам действие и вот чего ждет от него зритель.
Что же он в подавляющем большинстве случаев получает от нас? Прежде всего, большую суетню, изобилие несдержанных жестов, нервных, механических движений. На них мы щедры в театре несравненно больше, чем в реальной жизни.
Но все эти актерские действия совсем иные, чем человеческие. в подлинной жизни. Покажу разницу на примере; когда человек хочет разобраться в важных, сокровенных, интимных мыслях и переживаниях (вроде «Быть или не быть» в Гамлете), он уединяется, уходит глубоко внутрь себя и старается мысленно выявить в словах то, о чем думает и что чувствует.

На сцене актеры действуют иначе. Они в интимные моменты жизни выходят на самую авансцену, обращаются к зрителям и громко, эффектно, с пафосом декламируют о своих несуществующих переживаниях.
— Что значит, изволите ли видеть, «декламируют о своих несуществующих переживаниях»?
— Это значит делают то же, что делаете вы, когда хотите внешним, эффектным, актерским наигрышем заполнить внутреннюю, душевную пустоту своей игры.
Роль, которую внутренне не чувствуешь, выгоднее преподнести зрителю внешне эффектно, под аплодисмент. Но едва ли серьезный артист будет хотеть театральной шумихи в том месте, в котором им передаются самые дорогие мысли, чувства, сокровенная душевная сущность. Ведь в них скрыты собственные, аналогичные с ролью чувствования самого артиста. Их хочется передать не под пошлый треск аплодисментов, а, напротив. в проникновенной тишине, при большом интиме. Если же артист жертвует этим и не боится опошлять торжественную минуту, то это доказывает, что произносимые им слова роли пусты для него, что он не вложил в них от себя ничего дорогою, сокровенного. К пустым словам не может быть возвышенного отношения. Они нужны только как звуки, на которых можно показать голос, дикцию, технику речи, амурский, животы и темперамент. Что же касается самой мысли и чувствований, ради которых писалась пьеса, то их при такой игре можно передать только «вообще» грустно, «вообще» весело, «вообще» трагично, безнадежно и прочее. Такая передача мертва, формальна, ремесленна.
В области внешнегго действия происходит то же, что и во внутреннем действии (в речи). Когда самому актеру как человеку не нужно то, что он делает, когда роль и искусство отдаются не тому, чему они служат, то действия пусты, не пережиты и им нечего передавать по существу. Тогда ничего не остается, как действовать «вооощe». Когда актер страдает, чтоб страдать, когда он любит, чтоб любить, ревнует или молит прощение, чтоб ревновать и молить прощение, когда все это делается потому, что так написано в пьесе, а не потому, что так пережито в душе и создалась жизнь роли на сцене, то актеру некуда податься, и «игра вообще» является для него в этих случаях единственным выходом.
Какое это ужасное слово «вообще»!
Сколько в нем неряшества, неразберихи, неосновательности, беспорядка.
Хотите съесть чего-нибудь — «вообще»? Хотите «вообще» поговорить, почитать? Хотите повеселиться «вообще»?
Какой скукой, бессодержательностью веет от таких предложений.
Когда игру артиста оценивают словом «вообще», например; «Такой-то артист сыграл Гамлета «вообще» недурно!»—такая оценка оскорбительна для исполнителя.
Сыграйте мне любовь, ревность, ненависть «вообще»!
Что это значит? Сыграть окрошку из этих страстей и их составных элементов? Вот ее-то, эту окрошку страстей, чувств, мыслей, логики действий, образа, и подают нам на сцене актеры — «вообще».
Забавнее всего, что они искренне волнуются и сильно чувствуют свою игру «вообще». Вы не убедите его, что в ней нет ни страсти, ни переживания, ни мысли, я есть лишь окрошка из них. Эти актеры потеют, волнуются, увлекаются игрой, хотя не понимают, что их волнует или увлекает. Это та самая «актерская эмоция», кликушество, о которых я говорил. Это волнение «вообще». Подлинное искусство и игра «вообще» несовместимы Одно уничтожает другое. Искусство любит порядок и гармонию, а «вообще»—беспорядок и хаотичность.
Как же мне вас предохранить от нашего заклятого врага «вообще»?!
Борьба с ним состоит в том, чтоб вводить в разболтанную игру «вообще» как раз то, что для нее несвойственно. что ее уничтожает.
«Вообще»—поверхностно и легкомысленно. Вводите поэтому в вашу игру побольше плановости и серьезного отношения к тому. что делается на сцене. Это уничтожит и поверхностность и легкомыслие.
«Вообще»—хаотично, бессмысленно. Введите в роль логику и последовательность, и это вытеснит дурные свойства «вообще».
«Вообще» — все начинает и ничего не кончает. Введите в вашу игру законченность. Все это мы и будем делать, но только на протяжении всего курса «системы», в процессе ее изучения, для того, чтобы в конечном результате вместо действия «вообще» выработать однажды и навсегда на сцене подлинное, продуктивное и целесообразное человеческое действие.
Только его я признаю в искусстве, только его поддерживаю и вырабатываю.
Почему я так жесток к «вообще»? Вот почему.
Много ли спектаклей во веем мире играется ежедневно по линии внутренней сущности, как того требует подлинное искусство? Десятки.
Много ли спектаклей играется ежедневно во всем мире не по существу, а по принципу «вообще»? Десятки тысяч. Поэтому не удивляйтесь, если я скажу, что ежедневно во всем мире сотни тысяч актеров внутренне вывихиваются, систематически вырабатывая в себе

неправильные, вредные сценические навыки. Это тем страшнее, что, с одной стороны сам театр и условия его творчества тянут актера на эти опасные привычки. С другой стороны, сам актер, ища линию наименьшего сопротивления, охотно пользуется ремесленным «вообще».
Так с разных сторон, постепенно, систематически невежды влекут искусство актера к его погибели, то есть к уничтожению сути творчества за счет плохой, условной внешней формы игры «вообще».
Как видите, нам предстоит бороться со всем миром, с условиями публичного выступления, с методами подготовки актера и в чатности с установившимися ложными понятиями о сценическом действии.
Чтоб добиться успеха во всех предстоящих нам трудностях, прежде всего надо иметь смелость, сознать, что по многим и многим причинам, выходя на подмостки сцены, перед толпой зрителеи, и условиях публичного творчества, мы совершенно теряем в театре, на подмостках, ощущение реальной жизни. Мы забываем все: и то, как мы и жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем — словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть. слушать.
В течение наших школьных занятий мне придется часто напоминать вам об этом неожиданном и важном выводе. Пока мы постараемся понять, как научиться действовать на сцене не по-актерски — «вообще», а по-человечески — просто, естественно, органически правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой, органической природы.
— Словом, учиться, как изгонять, знаете ли, из театра театр. — добавил Говорков.
— Вот именно: как изгонять из Театра (с большой буквы) театр (с малой буквы).
С такой задачей не справишься сразу, а лишь постепенно, в процессе артистического роста и выработки психотехники.
Пока я прошу тебя, Ваня, — обратился Аркадий Николаевич к Рахманову, — упорно следить за тем, чтобы ученики на сцене всегда действовали подлинно, продуктивно и целесообразно и отнюдь не представлялись действующими. Поэтому, лишь только ты заметишь, что они свихнулись на игру или—тем более—на ломанис. сейчас же останавливай их. Когда наладится твой класс (я тороплюсь с этим делом), выработай специальные упражнения, заставляющие их во что бы то ни стало действовать на подмостках. Почаще и подольше, изо дня в день делай эти упражнения для того, чтобы постепенно, методически приучать их к подлинному, продуктивному и целесообразному действию на сцене. Пусть человеческая активность сливается в их представлении с тем состоянием, которое они испытывают на подмостках в присутствии зрителей, в обстановке публичного творчества или урока. Приучая их изо дня в день быть по-человечески активными на сцене, ты набьешь им хорошую привычку быть нормальными людьми, а не манекенами в искусстве.
— Какие же упражнения? Упражнения-то, говорю, какие?
— Устрой обстановку урока посерьезнее, построже, чтобы подтянуть играющих, точно на спектакле. Это ты умеешь.
— Есть! — принял Рахманов.
— Вызывай на сцену но одному и давай какое-нибудь дело.
— Какое же?
— Хотя бы, например, просмотреть газету и рассказать, о чем в ней говорится.
— Долго для массового урока. Надо всех просматривать.
— Да разве дело в том, чтоб узнать содержание всей газеты? Важно добиться подлинного, продуктивного и целесообразного действия. Когда видишь, что таковое создалось, что ученик ушел в свое дело, что обстановка публичного урока ему не мешает, вызывай другого ученика, а первого отошли куда-нибудь в глубь сцены. Пусть себе там упражняется и набивает привычку к жизненному, человеческому действию на сцене. Чтоб ее выработать, навсегда укоренить в себя, надо какое-то долгое, «энное» количестио времени прожить на сцене с подлинным, продуктивным и целесообразным действием. Вот ты и помоги получить это «энное» количество времени.
Оканчивая урок, Аркадий Николаевич объяснил нам:
— «Если бы», «предлагаемые обстоятельства», внутреннее и внешнее действия—очень важные факторы а нашей работе. Они не единственные. Нам нужно еще очень много специальных, артистических, творческих способностей, свойств, дарований (воображение, внимание, чувство правды, задачи, сценические данные и прочее и прочее).
Условимся пока, для краткости и удобства, называть всех их одним словом элементы.
— Элементы чего? — спросил кто-то.
— Пока я не отвечаю на этот вопрос. Он сам собой выяснится в свое время. Искусство управлять этими элементами и среди них в первую очередь «если бы», «предлагаемыми

обстоятельствами» и внутренними и внешними действиями, умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим требует большой практики и опыта, а следовательно, и времени Будем в этом смысле терпеливы и пока обратим все наши заботы на изучение и выработку каждого из элементов Это является главной, большой целью школьного курса этой главы

IV. ВООБРАЖЕНИЕ

……19……г.
Сегодня, по нездоровью Торцова, урок был назначен в его квартире. Аркадий Николаевич уютно рассадил нас в своем кабинете.
— Вы знаете теперь,—говорил он,—что наша сценическая работа начинается с введения в пьесу и в роль, магического «если бы», которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в, плоскосгь воображения. Пьеса, роль—это вымысел автора, это ряд магических и других «если бы», «предлагаемых обстоятельств», придуманных им. Подлинной «были», реальной действительности на сцене не бывает, реальная действительность не искусство. Последнему, по самой его природе, нужен художественный вымысел, каковым в первую очередь и является произведение автора. Задача артиста и его творческой техники заключается и том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет наше воображение. Поэтому стоит подольше остановиться на нем и приглядеться к его функции в творчестве.
Торцов указал иа стены, увешанные эскизами всевозможных декораций.
— Все это картины моею любимого молодого художника, уже умершего. Это был большой чудак: он делал эскизы для ненаписанных еще пьес. Вот, например, эскиз для последнего акта несуществующей пьесы Чехова, которую Антон Павловнч задумал незадолго до своей смерти: затертая во льдах экспедиция, жуткий и суровый север. Большой пароход, стиснутый плывучими глыбами Закоптелые трубы зловеще чернеют на белом фоне. Трескучий мороз. Ледяной ветер вздымает снежные вихри Стремясь вверх, они принимают очертания женщины в саване. А тут фигуры мужа и любовника его жены, прижавшиеся друг к другу. Оба ушли от жизни и отправились в экспедицию, чтобы забыть свою сердечную драму.
Кто поверит, что эскиз написан человеком, никогда не выезжавшим за пределы Москвы и ее окрестностей! Он создал полярный пейзаж, пользуясь своими наблюдениями нашей зимней природы, тем, что знал по рассказам, по описаниям в художественной литературе и в научных книгах, по фотографическим снимкам. Из всего собранного материала создалась картина. В этой работе на долю воображения выпала главная роль.
Торцов подвел нас к другой стене, на которой была развешана серия пейзажей. Вернее, это было повторение одного и того же мотива: какого-то дачного места, но видоизмененного всякий раз воображением художника. Один и тот же ряд красивых домиков и сосновом бору — в разные времена года и суток, в солнцепек, в бурю. Дальше—тот же пейзаж, но с вырубленным лесом, с выкопанными на его месте прудами и с новыми насаждениями деревьев различных пород. Художника забавляло по-своему расправляться с природой и с жизнью людей. Он в своих эскизах строил и ломал дома, города, перепланировал местность, срывал горы.
— Смотрите, как красиво! Московский Кремль на берегу моря! — воскликнул кто-то.
— Все это тоже создало воображение художника.
— А вот эскизы для несуществующих пьес из «межпланетной жизни»,—сказал Торцов, подводя нас к новой серии рисунков и акварелей.— Вот здесь изображена станция для каких-то аппаратов, поддерживающих сообщение между планетами. Видите: огромный металлический ящик с большими балконами и фигурами каких-то красивых, странных существ. Это вокзал. Он висит в пространстве. В окнах его видны люди — пассажиры с земли... Линия таких же вокзалов, уходящих вверх и вниз, видна в беспредельном пространстве: они поддерживаются а равновесии взаимным притяжением огромных магнитов. На горизонте несколько солнц или лун. Свет их создает фантастические эффекты, неведомые на земле. Чтоб написать такую картину, нужно обладать не просто воображением, а хорошей фантазией.
— Какая же между ними разница?—спросил кто-то.
— Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия — то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было и не будет.
А может, и будет! Как знать? Когда народная фантазия создавала сказочный ковер-самолет, кому могло прийти в голову, что люди будут парить в воздухе на аэропланах? Фантазия все знает и все может. Фантазия, как и воображение, необходима художнику.

— А артисту? — спросил Шустов.
— А для чего, по-вашему, артисту нужно воображение? — задал встречный вопрос Аркадий Николаевич.
— Как для чего? Чтобы создавать магическое «если бы», «предлагаемые обстоятельства», — ответил Шустов.
— Их без нас уже создал автор. Его пьеса—вымысел.
Шустов молчал.
— Все ли, что артистам нужно знать о пьесе, дает им драматург? — спросил Торцов. — Можно ли на ста страницах полностью раскрыть жизнь всех действующих лиц? Или же многое остается недосказанным? Так, например: всегда ли и достаточно ли подробно говорит автор о том что было до начала пьесы? Говорит ли он исчерпывающе о том, что будет по окончании ее, о том, что делается за кулисами, откуда приходит действующее лицо, куда оно уходит? Драматург скуп на такого рода комментарии. В его тексте значится лишь: «Те же и Петров» или: «Петров уходит». Но мы не можем приходить из неведомого пространства и уходить в него, не задумываясь о целях таких передвижений. Такому действию «вообще» нельзя поверить. Мы знаем и другие ремаркн драматурга: «встал», «ходит в волнении», «смеется», «умирает». Нам даются лаконические характеристики роли, вроде: «Молодой человек приятной наружности. Много курит».
Но разве этого достаточно, для того чтобы создать весь внешний образ, манеры, походку, привычки? А текст и слова роли? Неужели их нужно только вызубрить и говорить наизусть? А все ремарки поэта, а требования режиссера, а его мизансцены и вся постановка? Неужели достаточно только запомнить их и потом формально выполнять на подмостках?
Разве все это рисует характер действующего лица, определяет все оттенки его мыслей, чувств, побуждений и поступков?
Нет, все это должно быть дополнено, углублено самим артистом. Только тогда все данное нам поэтом и другими творцами спектакля оживет и расшевелит разные уголки души творящего на сцене и смотрящего в зрительном зале. Только тогда сам артист сможет зажить всей полнотой внутренней жизни изображаемого лица и действовать так, как повелевает нам автор, режиссер и наше собственное живое чувство.
Во всем этой работе нашим ближайшим помощником является воображение, с его магическим «если бы» и «предлагаемыми обстоятельствами». Оно не только досказывает то, чего не досказали автор, режиссер и другие, но оно оживляет работу всех вообще создателей спектакля, творчество которых доходит до зрителей прежде всего через успех самих артистов.
Понимаете ли вы теперь, как «важно актеру обладать сильным и ярким воображением: оно необходимо ему в каждый момент его художественной работы и жизни на сцене, как при изучении, так и при вое произведении роли».
В процессе творчества воображение является передовым, котоый ведет за собой самого артиста.
Урок был прерван неожиданным визитом известного трагика У…….., гастролирующего сейчас в Москве. Знаменитость рассказывала о своих успехах, а Аркадий Николаевич переводил рассказ на русский язык. После того как интересный гость уехал, а Торцов проводил его и вернулся к нам, он сказал, улыбаясь:
— Конечно, трагик привирает, но, как вы видите, он увлекающийся человек и искренне верит тому, что сочиняет. Мы, артисты, так привыкли на сцене дополнять факты подробностями собственного воображения, что эти привычки переносятся нами со сцены в жизнь. Здесь они, конечно, лишние, но в театре необходимы.
Вы думаете, легко сочинять так, чтобы вас слушали с затаенным дыханием? Это тоже творчество, которое создается магическими «если бы», «предлагаемыми обстоятельствами» и хорошо развитым воображением.
Про гениев, пожалуй, не скажешь, что они лгут. Такие люди смотрят на действительность другими глазами, чем мы. Они иначе, чем мы, смертные, видят жизнь. Можно ли осуждать их за то, что воображение подставляет к их глазам то розовые, то голубые, то серые, то черные стекла? И хорошо ли будет для искусства, если эти люди снимут очки н начнут смотреть как на действительность, так и на художесгвенный вымысел ничем не заслоненными глазами, трезво, видя только то, что дает повседневность?
Признаюсь вам, что и я нередко лгу, когда мне приходнтся как артисту или режиссеру иметь дело с ролью или с пьесой, которые меня недостаточно увлекают. В этих случаях я увядаю, и мои творческие способности парализуются. Нужна подстежка. Тогда я начинаю всех уверять, что увлечен работой, новой пьесой, и расхваливаю ее. Для этого приходится придумывать то, чего в ней нет. Эта необходимость подталкивает воображение. Наедине я не стал бы этого делать, но при других волей-неволей приходится как можно лучше оправдывать свою ложь, и давать авансы. А после нередко пользуешься своими же

собственными вымыслами как материалом для роли и для постановки и вносишь их в пьесу.
— Если воображение играет для артистов такую важную роль, то что же делать тем, у кого его нет? — робко спросил Шустов.
— Надо развивать его или уходить со сцены. Иначе вы попадете в руки режиссеров, которые заменит недостающее вам воображение своим. Это значило бы для вас отказаться от собственного творчества, сделаться пешкой на сцене. Не лучше ли развить собственное воображение?
— Это. должно быть, очень трудно! — вздохнул я.
— Смотря по тому, какое воображение! Есть воображение с инициативой, которое работает самостоятельно. Оно разовьется без особых усилий и будет работать настойчнно, неустанно, наяву и во сне. Есть воображение, которое лишено инициативы, но зато легко схватывает то, что ему подсказывают, и затем продолжает самостоятельно развивать подсказанное. С таким воображением тоже сравнительно легко иметь дело. Если же воображение схватывает, но не развивает подсказанного, тогда работа становится труднее. Но есть люди, которые и сами не творят и не схватывают того, что им дали Если актер воспринимает из показанного лишь внешнюю, формальную сторону — это признак отсутствия воображения, без которою нельзя быть артистом.
С инициативой или без инициативы? Схватывает и развивает или не схватынает? Вот вопросы, которые не дают мне покоя. Когда после вечернего чая водворилась тишина, я заперся в своей комнате, сел поудобнее на диван, обложился подушками, закрыл глаза и, несмотря на усталость, начал мечтать. Но с первого же момента мое внимание отвлекли световые круги, блики разных цветов, которые появлялись и ползли в полной темноте перед закрытыми глазами.
Я потушил лампу, предполагая, что она вызывает эти явления.
«О чем же мечтать?» — придумывал я. Но воображение не дремало. Оно рисовало мне верхушки деревьев большого соснового леса, которые размеренно и плавно покачивались от тихого ветра.
Это было приятно.
Почудился запах свежего воздуха.
Откуда-то… в тишину… пробрались звуки тикающих часов.
…….
…….
…….
Я задремал.
«Ну, конечно! — решил я, встрепенувшись.— Нельзя же мечтать без инициативы. Полечу на аэроплане! Над верхушками леса. Вот я пролетаю над ними, над полями, реками, городами, селами... над... верхушками деревьев... Они медленно-медленно качаются... Пахнет свежим воздухом и сосной... Тикают часы...
…….
…….
Кто это храпит? Неужели я сам?! Заснул?.. Долго ли?..»
В столовой мели... передвигали мебель... Через занавески пробивался утренний свет.
Часы пробили восемь. Инициати...ва... а ..... а ..
……19……г.
Мое смущение от неудачи домашнего мечтания было так велико, что я не выдержал и все рассказал Аркадию Николаевичу на сегодняшнем уроке, происходившем в малолетковской гостиной.
— Ваш опыт не удался потому, что вы допустили ряд ошибок, — сказал он мне в ответ на мое сообщение. — Первая из них была в том, что вы насиловали свое воображение, вместо того чтоб увлекать его. Вторая ошибка в том, что вы мечтали «без руля и без ветрил», как и куда толкнет случай. Подобно тому как нельзя действовать лишь для того, чтоб что-нибудь делать (действовать—ради самого действия), так точно нельзя и мечтать ради самого мечтания. В работе вашего воображения не было смысла, интересного задания, необходимого при творчестве. Третья ваша ошибка в том что ваши мечтания были не действенны, не активны. Между тем активность воображаемой жизни имеет для актера совершенно исключительное по важности значение. Воображение его должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие.
— Я действовал, потому что мысленно летал над лесами с бешеной скоростью.
— Разве когда вы лежите в курьерском поезде, который тоже мчится с бешеной скоростью, вы действуете? — спросил Торцов. — Паровоз, машинист — вот кто работает, а пассажир пассивен. Другое дело, если бы во время хода поезда у вас был захватывающий деловой разговор, спор или вы составляли бы доклад, — тогда можно было бы говорить о работе и о действии. То же и в вашем полете на аэроплане. Работал пилот, а вы бездействовали. Вот

если бы вы сами управляли машиной или если бы вы делали фотографические снимки местности, можно было бы говорить об активности. Нам нужно активное, а не пассивное воображение.
— Как же вызвать эту активность? — допытывался Шустов.
— Я расскажу вам любимую игру моей шестилетней племянницы. Эта игра называется «Кабы да если бы» и заключается в следующем: «Что ты делаешь?»—спросила меня девочка. «Пью чай».—отвечаю я, «А если б это был не чай. а касторка, как бы ты пил» Мне приходится вспоминать вкус лекарства. В тех случаях, когда мне это удается и я морщусь, ребенок заливается хохотом на всю комнату. Потом задается новый вопрос. «Где ты сидишь?» — «На стуле»,— отвечаю я. «А если бы ты сидел на горячей плите, что бы ты делал?» Приходится мысленно сажать себя на горячую плиту и с невероятными усилиями спасаться от ожогов. Когда это удается, девочке становится жалко меня. Она машет ручками и кричит: «Не хочу играть!» И если будешь продолжать игру, то дело кончится слезами. Вот и вы придумайте себе для упражнения такую игру, которая вызывала бы активные действия.
— Мне кажется, что это примитивный, грубый прием, — заметил я.— Мне бы хотелось найти более утонченный.
— Не торопитесь! Успеете! А пока довольствуйтесь простыми и самыми элементарными мечтаниями. Не торопитесь уноситься слишком высоко, а поживите с нами здесь, на земле, среди того, что вас окружает в действительности. Пусть эта мебель, предметы, которые вы чувствуете и видите, участвуют в вашей работе. Вот, например, этюд с сумасшедшим. В нем вымысел воображения был введен в реальную жизнь, нас тогда окружавшую. В самом деле: комната, в которой мы находились, мебель, которой мы забаррикадировали дверь,—словом, весь мир вещей остался нетронутым. Введен был лишь вымысел о несуществующем на самом деле сумасшедшем. В остальном же этюд опирался на нечто реальное, а не висел в воздухе.
Попробуем сделать аналогичный опыт. Мы сейчас и классе на уроке. Это подлинная действительность. Пусть комната, ее обстановка, урок, все ученики и их преподаватель остаются в том виде и состоянии, в котором мы теперь находимся. С помощью «если бы» я перевожу себя в плоскость несуществующей, мнимой жизни н для этого пока меняю только время и говорю себе: «Теперь не три часа дня, а три часа ночи». Оправдайте своим воображением такой затянувшийся урок. Это нетрудно. Допустите, что завтра у вас экзамен, а многое еще не доделано, вот мы и задержались в театре. Отсюда новые обстоятельства и заботы: домашние ваши беспокоятся, так как ввиду отсутствия телефона нельзя было их уведомить о затяжке работы. Один из учеников пропустил вечеринку, на которую его пригласили, другой живет очень далеко от театра и не знает, как без трамвая добраться домой, и так далее. Много еще мыслей, чувствований и настроений рождает введенный вымысел. Все это влияет на общее состояние, которое даст тон всему, что будет происходить дальше. Это одна из подготовительных ступеней для переживаний. В результате с помощью этих вымыслов мы создаем почву, предлагаемые обстоятельства для этюда, который можно было бы развить и назвать «Ночной урок».
Попробуем сделать еще один опыт: введем в действительность, то есть в эту комнату, в происходящий сейчас урок, новое «если бы». Пусть время суток останется то же — три часа дня, но пусть изменится время года, и будет не зима, не мороз в пятнадцать градусов а весна с чудесным воздухом и теплом. Видите, уже ваше настроение изменилось, вы уже улыбаетесь при одной мысли о том, что вам предстоит после урока прогулка за город! Решите же, что вы предпримете, оправдайте все это вымыслом. и получится новое упражнение для развития вашего воображения. Я даю вам еще одно «если бы»: время суток, года, эта комната, наша школа, урок остаются, но все переносится из Москвы в Крым, то есть меняется место действия за пределами этой комнаты. Там, где Дмитровка,— море, в котором вы будете купаться после урока. Спрашивается, как мы очутились на юге? Оправдайте это предлагаемыми обстоятельствами, каким хотите вымыслом воображения. Может быть, мы поехали на гастроли в Крым и там не прерывали наших систематических школьных занятий? Оправдайте разные моменты этой мнимой жизни соответственно с введенными «если бы», и вы получите новый ряд поводов для упражнений воображения. Ввожу еще новое «если бы» и перевожу себя и вас на Крайний Север в то время года, когда там круглые сутки день. Как оправдать такое переселение? Хотя бы тем, что мы приехали туда на киносъемку. Она требует от актера большой жизненности и простоты, так как всякая фальшь портит ленту. Не все из вас сумеют обходиться без наигрыша, а потому мне, режиссеру, приходиться позаботиться о школьных занятиях с вами. Приняв каждый из вымыслов при помощи «если бы» и поверив им, спросите себя: «Что бы я стал делать при данных условиях?» Разрешая вопрос, вы тем самым возбудите работу воображения.
А теперь, в новом упражнении, мы сделаем все предлагаемые обстоятельства» вымышленными. Из реальной жизни, нас теперь окружающей, оставим только эту комнату,

и то сильно преображенную нашим воображением. Допустим, что все мы — члены научной экспедиции н отправляемся в далекий путь на самолете. Во время перелета над непроходимыми дебрями происходит катастрофа: мотор перестает работать, и аэроплан принужден опуститься в горной долине. Надо чинить машину. Эта работа задержит экспедицию на долгое время. Хорошо еще, что есть запасы продовольствия, однако они не слишком обильны. Надо добывать себе пропитание охотой. Кроме того. надо устроить какое-нибудь жилище, организовать варку пищи, охрану на случай нападения туземцев или зверей. Так, мысленно, складывается жизнь, полная тревог и опасностей. Каждый из моментов ее требует необходимых, целесообразных действий, которые логически и последонательно намечаются в нашем воображении. Надо поверить в их необходимость. В противном случае мечтания потеряют смысл и привлекательность.

Однако творчество артиста не в одной внутренней работе воображения, но и во внешнем воплощении своих творческих мечтаний. Превратите же мечту в действительность, сыграйте мне эпизод из жизни членов научной экспедиции.

— Где? Здесь? В обстановке малолетковской гостиной? — недоумевали мы.

— Где же иначе? Не заказывать же нам специальную декорацию! Тем более, что у нас есть на этот случай свой художник. Он в одну секунду, бесплатно исполняет всякие требования. Ему ничего не стоит мгновенно превратить гостиную, коридор, залу во что нам заблагорассудится. Этот художник—наше собственное воображение. Дайте ему заказ. Решите, что бы вы стали делать после спуска аэроплана, если бы эта квартира была горной долиной, а этот стол — большим камнем. лампа с абажуром — тропическим растением, люстра со стеклышками — веткой с плодами, камин — заброшенным горном.

— А коридор чем будет? — заинтересовался Вьюнцов.

— Ущельем.

— Во!… — радовался экспансивный юноша-— А столовая?

— Пещерой, в которой, по-видимому, жили какие-то первобытные люди.

— А зал?

— Это открытая площадка с широким горизонтом и чудным видом. Смотрите, светлые стены комнаты дают иллюзию воздуха. Впоследствии с этой площадки можно будет подняться на аэроплане.

— А зрительный зал? — не унимался Вьюнцов.

— Бездонная пропасть. Оттуда, так же, как и со стороны террасы, с моря, нельзя ждать нападения зверей и туземцев. Поэтому охрану надо ставить там, около дверей коридора, изображающего ущелье.

— А что представляет собой самая гостиная?

— Ее нужно отвести для починки аэроплана.

— Где же сам аэроплан?

— Вот он, — указал Торцов на диван.— Самое сиденье — место для пассажиров; оконные драпировки — крылья. Расправьте их пошире. Стол — мотор. Прежде всего надо осмотреть двигатель. Поломка в нем значительна. Тем временем другие члены экспедиции пусть располагаются на ночлег. Вот одеяла.

— Где?

— Скатерти.

— Вот консервы и бочонок с вином.— Аркадий Николаевич указал на толстые книги, лежащие на этажерке, и на большую вазу для цветов. — Осмотрите комнату повнимательнее, и вы отыщете много предметов, необходимых в вашем новом быту.

Работа закипела, и скоро мы начали в уютной гостиной суровую жизнь задержавшейся в горах экспедиции. Мы ориентировались в ней, приспособились.

Нельзя сказать, что я поверил в превращение,— нет, я просто не замечал того, чего не надо было видеть. Нам некогда было замечать. Мы были заняты делом. Неправда вымысла заслонялась правдой нашего чувствования, физического действия и веры в них.

После того как мы довольно удачно сыграли заданный экспромт, Аркадий Николаевич сказал:

— В этом этюде мир воображения еще сильнее вошел в реальную действительность: вымысел о катастрофе в горной местности втиснулся в гостиную. Это один из бесчисленных примеров того, как с помощью воображения можно внутренне перерождать для себя мир вешей. Его не надо отталкивать. Напротив, его следует включать в создаваемую воображением жизнь.

Такой процесс постоянно имеет место на наших интимных репетициях. В самом деле, мы составляем из венских стульев все, что может придумать воображение автора и режиссера: дома, площади, корабли, леса. При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это дерево или скала, но мы верим подлинности своего отношения к подставным предметам, если бы они были деревом или скалой.

……19……г.
Урок начался с маленького введения. Аркадии Николаевич говорил:
— До сих пор наши упражнения по развитию воображения в большей или меньшей части соприкасались то с окружающим нас миром вещей (комната, камин, дверь), то с подлинным жизненным действием (наш урок). Теперь я вывожу работу из мира вещей, окружающих нас, в область воображения. В ней мы будем так же актиано действовать, но лишь мысленно. Отрешимся же от данного места, от времени, перенесемся в другую обстановку, хорошо нам известную, и будем действовать так, как нам подскажет вымысел воображения. Решите, куда бы вы хотели мысленно перенестись. — обратился ко мне Аркадий Николаевич. Где и когда будет происходить действие?
— В моей комнате, вечером,—заявил я.
— Отлично, — одобрил Аркадий Николаевич. — Не знаю, как вам, но мне было бы необходимо для того, чтобы почувствовать себя в воображаемой квартире, сначала мысленно подняться по лестнице, позвонить у входной двери, словом — совершить ряд последовательных логических действий. Подумайте о ручке двери, которую надо нажать. Вспомните, как она повертывается, как дверь отворяется и как вы входите в свою комнату. Что вы видите перед собой?
— Прямо — шкаф, умывальник…
— А налево?
— Диван, стол...
— Попробуйте пройтись по комнате и пожить в ней. Отчего вы поморщились?
— Я нашел на столе письмо, вспомнил, что я еще на него не ответил, и мне стало стыдно.
— Хорошо. По-видимому, вы теперь уже можете сказать: «Я есмь в своей комнате».
— Что значит: «Я есмь»? — спрашивали ученики.
— «Я есмь» на нашем языке говорит о том, что я «оставил себя в центр вымышленных условий, что я чувствую себя находящимся среди них, что я существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени, за свой страх и совесть. Теперь скажите мне, что вы хотите делать?
— Это зависит от того, который теперь час.
— Логично. Условимся, что теперь одиннадцать часов вечера.
— Это то время, когда в квартире наступает тишина,— заметил я.
— Что же вам захочется делать в этой тишине? — подталкивал меня Торцов.
— Убедиться в том, что я не комик, а трагик.
— Жаль, что вы хотите так непроизводительно тратить время. Как же вы будете убеждать себя?
— Буду играть сам для себя какую-нибудь трагическую роль,— открывал я свои тайные мечты.
— Какую же? Отелло?
— О, нет. Над Отелло больше невозможно работать в моей комнате. Там каждый уголок толкает на повторение того, что уже много раз делалось раньше.
— Так что же вы будете играть?
Я не отвечал, так как сам еще не решил вопроса.
— Что вы делаете сейчас?
— Я осматриваю комнату. Не подскажет ли мне какой-нибудь предмет интересную тему для творчества... Вот, например, я вспомнил, что за шкафом есть мрачный угол. То есть он сам по себе не мрачный, а кажется таким при вечернем освещении. Там вместо вешалки торчит крюк, словно предлагая свои услуги, чтобы повеситься. Так вот, если бы я в самом деле захотел покончить с собой, что бы я сейчас стал делать?
— Что же именно?
— Конечно, прежде всего пришлось бы искать веревку или кушак, поэтому я перебираю вещи на своих полках, в ящиках...
— Нашли?
— Да... Но оказывается, крюк прибит слишком низко. Мои ноги касаются пола.
— Это неудобно. Ищите другой крюк.
— Другого нет.
— Если так, то не лучше ли вам остаться жить!
— Не знаю, спутался, и воображение иссякло,— признался я.
— Потому что сам вымысел нелогичен. В природе все последовательно и логично (за отдельными исключениями), и вымысел воображения должен быть таким же. Немудрено, что ваше воображение отказалось проводить линию без всякой логической посылки — к глупому заключению.
Тем не менее только что проделанный вами опыт мечтаний о самоубийстве выполнил то, что от него ждали: он наглядно демонстрировал вам новый вид мечтания. При этой работе

воображения артист отрешается от окружающего его реального мира (в данном случае— от этой комнаты) и мысленно переносится в воображаемый (то есть в вашу квартиру). В этой воображаемой обстановке все вам знакомо, так как материал для мечтания был взят из вашего же ежедневного жизненного обихода. Это облегчило поиски вашей памяти. Но как быть, когда при мечтании имеешь дело с незнакомой жизнью? Это условие создает новый вид работы воображения.

Чтоб понять ее, отрешитесь снова от окружающей вас сейчас действительности и мысленно перенеситесь в другие, незнакомые, не существующие сейчас, но могущие существовать в реальной жизни условия. Например: едва ли кто-нибудь из здесь сидящих совершал кругосветное путешествие. Но это возможно как в действительности, так и в воображении. Эти мечтания нужно выполнять не «как-нибудь», не «вообще», не «приблизительно» (всякое «как-нибудь», «вообще», «приблизительно» недопустимы в искусстве), а во всех подробностях, из которых складывается всякое большое предприятие.

Во время дороги вам предстоит иметь дело с самыми разнообразными условиями, с бытом, обычаями чуждых стран и народностей. Едва ли вы найдете в своей памяти весь необходимый материал. Поэтому придется его черпать из книг, картин, снимков и иных источников, дающих знание или воспроизводящих впечатления других людей. Из этих сведений вы выясните, где именно вам придется мысленно побывать, в какое время года, месяца; где вам предстоит мысленно плыть на пароходе и где, в каких городах придется делать остановки. Там же вы получите сведения об условиях и обычаях тех или иных стран, городов и прочее. Остальное, чего недостает для мысленного создания кругосветного путешествия, пусть творит воображение. Все эти важные данные сделают работу более обоснованной, а не беспочвенной, какой всегда бывают мечтания «вообще», приводящие актера к наигрышу и ремеслу. После этой большой предварительной работы можно уже составлять маршрут и пускаться в дорогу. Не забудьте только все время быть в контакте с логикой и последовательностью. Это поможет вам приблизить зыбкую, неустойчивую мечту к незыблемой и устойчивой действительности.

Переходя к новому виду мечтания, я имею в виду то обстоятельство, что воображению дано от природы больше возможностей, чем самой реальной действительности. В самом деле, воображение рисует то, что в реальной жизни неосуществимо. Так, например: в мечте мы можем переноситься на другие планеты и похищать там сказочных красавиц; мы можем сражаться и побеждать несуществующих чудовищ; мы можем спускаться на дно морское и брать себе в жены водяную царицу. Попробуйте все это проделать в действительности. Едва ли нам удастся найти в готовом виде материал для таких мечтаний. Наука, литература, живопись, рассказы дают нам лишь намеки, толчки, точки отправления для этих мысленных экскурсий в область несбыточного. Поэтому в таких мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию. В этом случае нам еще нужнее те средства, которые приближают сказочное к действительности. Логике и последовательности, как я уже говорил, принадлежит в этой работе одно из главных мест. Они помогают приближать невозможное к вероятному. Поэтому при создании сказочного и фантастического будьте логичны и последовательны.

Теперь, — продолжал Аркадий Николаевич после недолгого раздумья, — я хочу объяснить вам, что теми же этюдами, которые вы уже проделали, можно пользоваться в разных комбинациях и вариациях. Так, например, вы можете сказать себе: «Дай-ка я посмотрю, как мои товарищи-ученики, во главе с Аркадием Николаевичем и Иваном Платоновичем, ведут свои школьные занятия в Крыму или на Крайнем Севере. Дай-ка я погляжу, как они совершают свою экспедицию на аэроплане». При этом вы отойдете мысленно в сторону и будете смотреть, как ваши товарищи жарятся на голице Крыма или мерзнут на севере, как они чинят поломанный ауроплан в горной долине или готовятся к защите от нападения зверей. В этом случае вы являетесь простым зрителем того, что рисует вам ваше воображение, и не играете никакой роли в этой воображаемой жизни.

Но вот вам захотелось самому принять участие я воображаемой экспедиции или в уроках, перенесенных на южный берет Крыма. «Как-то я выгляжу во всех этих положениях?» — говорите вы себе и снова отходите в сторону и видите своих товарищей-учеников и себя самого среди них на уроке в Крыму или в экспедиции. На этот раз вы тоже являетесь пассивным зрителем.

В конце концов вам надоело смотреть на себя и захотелось действовать, для этого вы переносите в свою мечту себя и сами начинаете учиться в Крыму или на севере, а потом чините аэроплан или сторожите лагерь. Теперь в качестве действующего лица в воображаемой жизни вы уже не можете видеть себя самого, а видите то, что вас окружает, и внутренне отзываетесь на все совершающееся вокруг как подлинный участник этой жизни. В этот момент ваших действенных мечтаний в вас создается то состояние, которое мы называем «я есмь».

……19……г.
— Прислушайтесь к себе и скажите: что происходит в вас, когда вы, как на последнем уроке, думаете о школьных занятиях в Крыму? — спросил Аркадий Николаевич Шустова в начале сегодняшнего урока.
— Что же во мне происходит? — задумался Паша. — Мне почему-то представляется маленький, плохонький номер в гостинице, открытое окно на море, теснота, много учеников в комнате и кто-то из них про делывает упражнения для развития воображения.
— А что происходит внутри вас. — обратился Аркадий Николаевич к Дымковой,— при мысли о той же компании учеников, перенесенных воображением на далекий север?
— Мне представляются ледяные горы, костер, палатка, мы все в меховой одежде…
— Таким образом, — вывел заключение Торцов. — стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым внутренним взоров соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актерском жаргоне видениями внутреннего зрения.
Ксли судить по собственному ощущению, то воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь.
А что происходило у вас внутри, когда вы мысленно собирались повеситься в темном углу вашей комнаты? — обратился Аркадий Николаевич ко мне.
— Когда я мысленно увидел знакомую обстановку,. во мне виош, возникли хорошо известные сомнения, которые я привык перерабатывать в себе в своем одиночестве. Почувствовав в душе ноющую тоску и желая избавиться от грызущих душу сомнений, я, от нетерпения и слабости характера, мысленно искал выхода в самоубийстве, — объяснял я с некоторым волнением.
— Таким образом, — формулировал Аркадий Николаевич, — стоило вам увидеть внутренним взором знакомую обстановку, почувствовать ее настроение, и тотчас же в вас ожили знакомые мысли, связанные с местом действия. От мыслей родились чувство и переживания, а за ними и внутренние позывы к действию.
А что вы видите внутренним взором, когда вспоминаете об этюде с сумасшедшим? — обратился ко всем ученикам Аркадий Николаевич.
— Я вижу малолетковскую квартиру, много молодежи, в зале — танцы, в столовой — ужин. Светло, тепло, весело! А там, на лестнице, у парадной двери — огромный, изможденный человек с растрепанной бородой, в больничных туфлях, в халате, прозябший и голодный, — говорил Шустов.
— Разве вы видите только начало этюда? — спросив Аркадии Николаевич замолчавшего Шустова.
— Нет, мне представляется еще и шкаф. который мы несли, чтоб забаррикадировать дверь. Помню еще, как я мысленно разговаривал по телефону с больницей, из которой бежал сумасшедший.
— А еще что вы видите?
— По правде говоря —больше ничего.
— Нехорошо! Потому что с таким маленьким, клочковатым запасом материала видений не создашь непрерывной их вереницы для всего этюда. Как же быть?
— Надо выдумывать, досочинять то, чего не хватает, — предложил Паша.
— Да, именно, досочинять! Так нужно всегда поступать в тех случаях, когда автор, режиссер и другие творцы спектакля не досказали всего, что необходимо знать творящему артисту. Нам нужна, во-первых, непрерывная линия «предлагаемых обстоятельств», среди которых проходит жизнь этюда, а во-вторых, повторяю, нам нужна непрерывная вереница видений, связанных с этими предлагаемыми обстоятельствами. Короче говоря, нам нужна непрерывная линия не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств. Поэтому запомните хорошенько, однажды и навсегда; в каждый момент вашего пребывания на подмостках, в каждый момент внешнего или внутреннего развития пьесы и ее действия артист должен видеть или то, что происходит вне его, на сцене (то есть внешние предлагаемые обстоятельства. созданные режиссером, художником и другими творцами спектакля), или же то, что происходит внутри, в воображении самого артиста, то есть ти видения, которые иллюстрируют предлагаемые обстоятельства жизни роли. Из всех этих моментов образуется то вне, то внутри нас непрерывная бесконечная вереница внутренних и внешних моментов видений, своего рода кинолента. Пока длится творчество, она безостановочно тянется, отражая на экране нашего внутреннего зрения иллюстрированные предлагаемые обстоятельства роли, среди которых живет на сцене, на свой собственный страх и совесть, артист, исполнитель роли.
Эти видения создадут внутри вас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на вашу душу и вызовет соответствующее переживание.
Перманентный просмотр киноленты внутренних видений, с одной стороны, удержит вас в

пределах жизни пьесы, а с другой — будет постоянно и верно направлять ваше творчество. Кстати, но поводу внутренних видений. Правильно ли говорить, что мы ощущаем их внутри себя? Мы обладаем способностью видеть то, чего на самом деле нет, что мы себе лишь представляем. Не трудно проверить эту нашу способность. Вот люстра. Она находится вне меня. Она есть, она существует в материальном мире. Я смотрю и чувствую, что выпускаю на нее, если так можно выразиться, «щупальцы моих глаз». Но вот я отвел глаза от люстры, закрыл их и хочу вновь увидеть ее — мысленно, «по воспоминанию». Для этого необходимо, так сказать, втянуть в себя назад «щупальцы своих глаз» и потом изнутри направить их не на реальный предмет, а на какой-то мнимый «экран нашего внутреннего зрения», как мы называем его на своем актерском жаргоне.
Где же находится этот экран, или, вернее, где я его ощущаю — внутри или вне себя? По моему самочувствию, он где-то вне меня. в пустом пространстве передо мною. Сама кинолента точно проходит у меня внутри, а ее отражение я вижу вне себя.
Чтобы быть до конца понятым, скажу о том же другими словами, в другой форме. Образы наших видений возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как бы мысленно переставляются во вне нас, для нашего просмотра. Но мы смотрим на эти воображаемые объекты изнутри, так сказать, не наружными, а внутренними глазами (зрением).
То же самое происходит и а области слуха: мы слышим воображаемые звуки не наружными ушами, а внутренним слухом, но источники этих звуков, в большинстве случаев, мы ощущаем не внутри, а вне себя.
Скажу то же, но переверну фразу: воображаемые объекты и образы рисуются нам хотя и вне нас, но все же они предварительно возникают внутри нас, в нашем воображении и памяти. Проверим все это на примере.
— Названов! — обратился ко мне Аркадий Николаевич.— Помните вы мою лекцию в городе ……? Видите лн вы сейчас эстраду, на которой мы оба сидели? Чувствуете ли вы сейчас эти зрительные образы внутри или вне нас?
— Я чувствую их вне себя, как и тогда в действительности, — отвечал я без раздумья.
— А какими глазами вы смотрите сейчас на воображаемую эстраду — внутренними или внешними?
— Внутренними.
— Только с такими оговорками и пояснениями можно принять термин «внутреннее зрение».
— Создать видения на все моменты большой пьесы Это страшно сложно и трудно! — испугался я.
— «Сложно и трудно»? — В наказание за эти слова потрудитесь рассказать мне всю вашу жизнь, с того мо мента, как вы себя помните,— неожиданно предложил мне Аркадии Николаевич.
Я начал.
— Мой отец говаривал: «Детство вспоминается целым десятилетием, юность—по годам, зрелость—по месяцам, а старость — по неделям».
Вот и я так же ощущаю свое прошлое. При этом многое из того, что запечатлелось, видится во всех мельчайших подробностях, например первые моменты с которых начинаются воспоминания моей жизни, — качели в саду. Они пугали меня. Так же четко вижу я многие эпизоды из жизни детской, в комнате матери, няни, на дворе, на улице. Новый этап — отрочество – запечатлелся во мне с особой четкостью, потому что он совпал с поступлением в школу. С этого момента видения иллюстрируют мне более короткие, но и более многочисленные куски жизни. Ттак большие этапы и отдельные эпизоды уходят в прошлое — от настоящего — длинной-длинной вереницей.
— И вы ее видите?
— Что вижу?
— Ненрерывную вереницу, создающуюся из этапов и эпизодов, тянущихся через все ваше прошлое.
— Вижу, хотя и с перерывами.— признался я.
— Вы слышали! — воскликнул победоносно Аркадий Николаевич.— В несколько минут Названов создал киноленту всей своей жизни и не может сделать того же в жизни роли для каких-нибудь трех часов, потребных для ее передачи на спектакле'
— Да разве я вспомнил всю жизнь? Несколько ее моментов!
— Вы прожили всю жизнь, и от нее остались воспоминания наиболее важных моментов. Проживите всю жизнь роли, и пусть от нее тоже останутся наиболее существенные, этапные моменты. Почему же вы считаете эту работу такой трудной?
— Да потому, что подлинная жизнь сама, естественным путем, создает киноленту видений, а в воображаемой жизни роли надо это делать самому артисту, и это очень трудно и сложно'
— Вы сами скоро убедитесь в том. что эта работа не так сложна в действительности. Вот

если бы я предложил вам провести непрерывную линию не из видений внутреннего зрения, а из ваших душевных чувствований и переживаний, то такая работа оказалась бы не только «сложной» и «трудной», но и невыполнимой.
— Почему? — не понимали ученики.
— Да потому, что наши чувствования и переживания неуловимы, капризны, изменчивы и не поддаются закреплению, или, как мы говорим на нашем актерском жаргоне, «фиксированию, или фиксажу». Зрение сговорчивее. Его образы свободнее и крепче запечатлеваются в нашей зрительной памяти и вновь воскресают н нашем представлении.
Кроме того, зрительные образы нашей мечты, несмотря на свою призрачность, все-таки реальнее, более ощутимы, более «материальны» (если так можно выражаться о мечте), чем представления о чувствованиях, неясно подсказываемых нам нашей эмоциональной памятью.
Пусть же более доступные и сговорчивые зрительные видения помогают нам воскрешать и закреплять менее доступные. менее устойчивые душевные чувствования.
Пусть кинолента видений постоянно поддерживает в нас соответствующие настроения, аналогичные с пьесой. Пусть они, окутывая нас, вызывают соответствующие переживания, позывы, стремления и самые действия.
Вот для чего нам необходимы в каждой роли не простые, а иллюстрированные предлагаемые обстоятельства — заключил Аркадий Николаевич.
— Значит, — хотел я договориться до конца, — если я создам внутри себя киноленту видений для всех моментов жизни Отелло и буду пропускать эту ленту на экране моего внутреннего зрения...
— И если, — подхватил Аркадий Николаевич, созданная вами иллюстрация верно отражает предлагаемые обстоятельства и магическое «если бы» пьесы, если последние вызывают в вас настроения и чувствования, аналогичные с таковыми же самой роли, то вы, вероятно, каждый раз будете заражаться от ваших видений и правильно переживать чувствования Отелло при каждом внутреннем просмотре киноленты.
— Когда эта лента сделана, то пропускать ее не трудно. Весь вопрос в том, как ее создавать! —не сдавался я.
— Об этом — а следующий раз,— сказал Аркадий Николаевич, вставая и уходя из класса.
……19……г.
— Давайте мечтать и создавать киноленты!—предложил Аркадий Николаевич.
— О чем же мы будем мечтать? — спрашивали ученики.
— Я умышленно выбираю бездейственную тему, потому что действенная сама по себе может возбудить активность, без предварительной помощи процесса мечтания. Наоборот, малодейственная тема нуждается в усиленной предварительной работе воображения В данный момент меня интересует не сама активность, а подготовка к ней. Вот почему я беру наименее действенную тему и предлагаю вам пожить жизнью дерева глубоко вросшего корнями в землю.
— Отлично! Я — дерево, столетний дуб! — решил Шустов. — Впрочем, хотя я это и сказал, но мне не верится, что это может быть.
— В таком случае, скажите себе так: я — это я, но если бы я был дубом, если бы вокруг н внутри меня сложились такие-то и такие-то обстоятельства, то что бы я стал делать?— помогал ему Торцов.
— Однако.—усомнился Шустов,— как же можно действовать в бездействии, неподвижно стоя на одном месте?
— Да, конечно, вы не можете передвигаться с одного места на другое, ходить. Но кроме этого существуют другие действия. Чтоб вызвать их, прежде всего вам надо решить, где вы находитесь? В лесу, среди лугов, на горной вершине? Что вас больше взволнует, то и выбирайте.
Шустову мерещилось, что он дуб, растущий на горной поляне, где-то около Альп. Налево, вдали, высится замок. Кругом — широчайший простор. Далеко серебрятся снеговые цепи, а ближе — бесконечные холмы, которые кажутся сверху окаменелыми морскими волнами. Там и сям разбросаны деревушки.
— Теперь расскажите мне, что вы видите вблизи?
— Я вижу на самом себе густую шапку листвы, которая сильно шумит при колыхании сучьев.
— Еще бы! У вас там, наверху, часто бывает сильный ветер.
— Я вижу на своих сучьях гнезда каких-то птиц.
— Это хорошо при вашем одиночестве.
— Нет, хорошего тут мало. С этими птицами трудно ужиться. Они шумят крыльями, точат клювы об мой ствол и иногда скандалят и дерутся. Это раздражает... Рядом со мной течет ручей — мой лучший друг и собеседник. Он спасает меня от засухи, — фантазирует дальше

Шустов.
Торцов заставил его дорисовать каждую деталь в этой воображаемой им жизни.
Затем Аркадий Николаевич обратился к Пущину, который, не прибегая к усиленной помощи воображения, выбрал самое обыденное, хорошо знакомое, что легко оживает в воспоминании. Воображение у него мало развито. Он представлял себе дачу с садом в Петровском парке.
— Что вы видите? — спрашивал его Аркадий Николаевич.
— Петровский парк.
— Всего Петровского парка сразу не охватишь. Выберите какое-нибудь определенное место для своей дачи... Ну, что вы перед собой видите?
— Забор с решеткой.
— Какой?
— Пущин молчал.
— Из какого материала сделан этот забор?
— Из материала?… Из гнутого железа.
— С каким рисунком? Набросайте мне его.
Пущин долго водил пальцем но столу, причем видно было, что он впервые придумывал то, о чем говорил.
— Не понимаю! Нарисуйте яснее. — выжимал Торцов до конца его зрительную память.
— Ну, хорошо... Допустим, что вы это видите... Теперь скажите мне, чго находится за забором?
— Проезжая дорога.
— Кто же по ней ходит и ездит?
— Дачники.
— А еще?
— Извозчикн.
— А еще?
— Ломовые.
— А еще кто проезжает по шоссе?
— Верховые.
— Может быть, велосипеды?
— Вот, вот! велосипеды, автомобили...
Ясно было, что Пущин даже не пытался тревожить свое воображение. Какая же польза от такого пассивного мечтания, раз что за ученика работает учитель?
Я высказал свое недоумение Торцову.
— В моем методе расшевеливать воображение есть несколько моментов, которые следует отметить. — отвечал он. — Когда воображение ученика бездействует, я задаю ему простой вопрос. Нельзя же не ответить на него, раз что к вам обращаются. И ученик отвечает,— иногда наобум, чтобы отвязались. Такого ответа я не принимаю, доказываю его несостоятельность. Чтобы дать более удовлетворительный ответ, ученику приходится либо тотчас же расшевелить свое воображение, заставить себя увидеть внутренним зрением то, о чем его спрашивают, либо подойти к вопросу от ума, от ряда последовательных суждений. Работа воображения очень часто подготовляется и направляется такого рода сознательной, умственной деятельностью. Но вот наконец ученик что-то увидел в своей памяти или воображении; Перед ним встали определенные зрительные образы. Создали короткий момет мечтания. После этого, с помощью нового вопроса, я повторяю тот же процесс. Тогда складывается второй короткий момент прозрения, потом третий. Так я поддерживаю и продлеваю его мечтание, вызывая целую серию оживающих моментов, которые в совокупности дают картину воображаемой жизни. Пусть она пока неинтересна. Хорошо уже, что она соткана нз внутренних видений самого ученика. Пробудив раз воображение, он может увидеть то же и два, и три, и много раз. От повторения картина все больше врезывается в память, н ученик сживается с ней. Однако бывает ленивое воображение, которое не всегда отзывается даже на самые простые вопросы. Тогда преподавателю ничего не остается, как. задав вопрос, самому подсказать ответ на него. Если предложенное учителем удовлетворяет ученика, он, принимая чужие зрительные образы, начинает — по-своему — что-то видеть. В противном случае ученик направляет подсказанное по собственному вкусу, что также заставляет его смотреть и видеть внутренним зрением. В результате и на этот раз создается какое-то подобие воображаемой жизни, сотканное частично из материала самого мечтающего... Вижу, что вас мало удовлетворяет этот результат. Тем не менее и такое вымученное мечтание что-то приносит.
— Что же именно?
— Хотя бы то, что до мечтания вовсе не было образных представления для создаваемой жизни. Было что-то смутное, расплывчатое. А после такой работы кое-что живое

намечается и определяется. Создается та почва, в которую учитель и режиссер могут бросать новые семена. Это та невидимая загрунтовка, по которой можно писать картину. Кроме того, при моем способе сам ученик перенимает у учителя прием подстегивания своего воображения, научается будоражить его вопросами, которые подсказывает ему теперь работу его собственного ума. Образуется привычка сознательно бороться с пассивностью, вялостью своего воображения. А это уже много.

……19……г.

И сегодня Аркадий Николаевич продолжал упражнения но развитию воображения.

— На последнем уроке, — говорил он Шустову, — вы рассказали мне, кто вы, где вы находитесь в вашей мечте и что видите вокруг себя... Скажите же мне теперь, что вы слышите вашим внутренним слухом в воображаемой жизни старого дуба?

Сперва Шустов ничего не слышал. Торцов напомнил ему о возне птиц, свивших себе гнезда на сучьях дуба и прибавил:

— Ну, а кругом, на своей горной поляне, что вы слышите?

Теперь Шустов слышал блеяние овец, мычанне коров, звон колокольчиков, звук пастушьих рожков, разговор женщин, отдыхающих под дубом от тяжелой полевой работы.

— Скажите мне теперь, когда происходит все, что вы видите и слышите в своем воображении? В какую историческую уноху? В каком веке?

Шустов выбрал эпоху феодализма.

— Хорошо. Если так, то вы в качестве старого дуба услышите еще какие-нибудь звуки, характерные для того времени?

Шустов, помолчав, сказал, что он слышит песни странствующего певца, миннезингера, направляющегося на праздник в соседний замок: здесь, под дубом, у ручья, он отдыхает, умывается, переодевается в парадную одежду и готовится к выступлению. Здесь он настраивает свою арфу и в последний раз репетирует новую песню о весне, о любви, о сердечной тоске. А ночью луб подслушивает любовное объяснение придворного к замужней дамой, их долгие поцелуи. Потом раздаются бешеные ругательства двух заклятых врагов, сопернн ков, лязг оружия, последний вскрик раненого. А к рассвету слышатся тревожные голоса людей, разыскивающих тело погибшего, потом, когда они нашли его, общий гомон и отдельные резкие выкрики наполняют воздух Тело поднимают — слышны тяжелые, мерные шаги уносящих его.

Не успели мы передохнуть, как Аркадий Николаевич задал Шустову новый вопрос:

— Почему?

— Что почему? — недоумевали мы.

— Почему Шустов — дуб? Почему он растет в средние века на горе?

Торцов придает этому вопросу большое значение. Отвечая на него, можно, по его словам, выбрать из своего воображения прошлое той жизни, которая создя лась уже а мечте.

— Почему вы одиноко растете на этой поляне?

Шустов придумал следующее предположение относительно прошлого старого дуба. Когда-то вся возвышенность была покрыта густым лесом. Но барон, владелец того замка, который виднеется невдалеке, по ту сторону долины, должен был постоянно опасаться набега со стороны воинственного феодала-соседа. Лес скрывал от глаз передвижение его войска и мог служить врагу засадой. Поэтому его свели. Оставили только могущественный дуб, потому что как раз подле него, в его тени, пробивался из-под земли ключ. Если бы ключ пересох, не стало бы и того ручья, который служит для водопоя стад барона.

Новый вопрос — для чего, предложенный Торцовым, опять привел нас в тупик.

— Я понимаю ваше затруднение, так как в данном случае речь идет о дереве. Но вообще говоря, этот вопрос — для чего? — имеет очень большое значение: он заставляет нас уяснять цель наших стремлений, а эта цель намечает будущее и толкает к активности, к действию. Дерево, конечно, не может ставить перед собой целей, но и оно может иметь какое-то назначение, подобие деятельности, служить чему-то.

Шустов придумал такой ответ: дуб является самым высоким пунктом в данной местности. Поэтому он может служить прекрасной вышкой для наблюдения за врагом-соседом. В этом смысле за деревом числятся в прошлом большие заслуги. Не удивительно поэтому, что оно пользуется исключительным почетом у обитателей замка и ближних деревень. В его честь каждую весну устраивается особый праздник. Сам феодал-барон является на этот праздник и выпивает до дна огромную чашу вина. Дуб убирают цветами, поют песни и танцуют вокруг него.

— Теперь,— сказал Торцов,— когда предлагаемые обстоятельства наметились и постепенно ожили в нашем воображении, сравним то, что было при начале нашей работы, с тем, что стало сенчас. Прежде, когда мы знали только, что вы находитесь на горной поляне, ваше внутреннее видение было обще, затуманено, как непроявленная пленка фотографии. Теперь, с помощью проделанной работы, оно в значительной степени прояснилось. Вам стало

понятно, когда, где, почему, для чего вы находитесь. Вы уже различаете контуры какой-то новой, неведомой вам доселе жизни. Почувствовалась почва под ногами. Вы мысленно зажили. Но этого мало. На сцене нужно действие. Необходимо вызвать его через задачу и стремление к ней. Для этого нужны новые «предлагаемые обстоятельства» — с магическим «если бы», новые волнующие вымыслы воображения.
Но Шустов не находил их.
— Спросите себя и ответьте на вопрос искренне: какое событие, какая воображаемая катастрофа могла бы вывести вас из состояния равнодушия, взволновать, испугать, обрадовать? Почувствуйте себя на горной поляне, создайте «я есмь» и только после этого отвечайте — советовал ему Аркадий Николаевич.
Шустов старался исполнить то, что ему указывали, но ничего не мог придумать.
— Если так, постараемся подойти к разрешению задачи косвенными путями. Но для этого ответьте прежде, на что вы больше всего чувствительны в жизни? Что вас чаще всего волнует, пугает, радует? Спрашиваю вас безотносительно к самой теме мечтания. Поняв вашу органическую природную склонность, не трудно будет подвести к ней уже созданный вымысел. Итак, назовите одну из органических, наиболее типичных для вашей природы черт, свойств, интересов8.
— Меня очень волнует всякая борьба. Вас удивляет это несоответствие с моим смирным видом? — сказал после некоторого раздумья Шустов.
— Вот что! В таком случае: неприятельский набег! Войско враждебного герцога, направляясь к владениям вашего феодала, уже поднимается на гору, где вы стоите. Блестят копья на солнце, движутся метательные и стенобитные машины. Неприятель знает, что на вашу верхушку часто взбираются дозорные, чтобы следить за ним. Вас срубят и сожгут! — пугал Аркадий Николаевич.
— Им это не удастся! — живо отозвался Шустов.— Меня не выдадут. Я нужен. Наши не дремлют. Они уже бегут сюда, а всадники скачут. Дозорные ежеминутно посылают к ним гонцов...
— Сейчас здесь развернется бой. В вас и ваших дозорных полетит туча стрел из арбалетов, некоторые из них обернуты горящей паклей и обмазаны смолой… Держитесь и решите, пока еще не поздно, что вы стали бы делать при данных обстоятельствах, если бы все это происходило в реальной жизни?
Видно было, что Шустов внутренне метался в поисках выхода из введенного Торцовым «если бы».
— Что может сделать дерево для своего спасения, когда оно корнями вросло в землю и не способно сдвинуться с места? — воскликнул он с досадой на безвыходность положения.
— С меня довольно вашего волнения. — одобрил Торцов. — Задача неразрешимая, и не наша вина, что вам дали для мечтания тему, лишенную действия.
— Зачем же вы ее дали? — недоумевали мы.
— Пусть это докажет вам, что даже при бездейственной теме вымысел воображения способен произвести внутренний сдвиг, заволновать и вызвать живой внутренний позыв к действию. Но главным образом все наши упражнения по мечтанию должны были показать нам, как создастся материал и сами внутренние видения роли, ее кинолента и что эта работа совсем не так трудна и сложна, как это представлялось вам.
……19……г.
На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич успел лишь объяснить нам, что воображение необходимо артисту не только для того, чтобы создавать, но и для того, чтоб обновлять уже созданное и истрепанное. Это делается с помощью введения нового вымысла или отдельных частностей, освежающих его.
— Вы лучше поймете это на практическом примере. Возьмем хотя бы этюд, который вы, не успев доделать, уже затрепали. Я говорю об этюде с сумасшедшим. Освежите его целиком или частично новым вымыслом.
Но ни у кого из нас новый вымысел не возникал.
— Послушайте,— сказал Торцов, — откуда вы взяли, что стоящий за дверью человек — буйный сумасшедший? Малолеткова вам сказала? Да, она отворила дверь на лестницу и увидела бывшего жильца этой квартиры. Говорили, что его увезли в психиатрическую больницу в припадке буйного помешательства... Но пока вы тут баррикадировали двери. Говорков побежал к телефону, чтобы снестись с больницей, и ему ответили, что сумасшествия и не было, а дело идет о простом припадке белой горячки, так как жилец сильно пил. Но теперь он здоров, выписался из больницы и вернулся домой. Впрочем, кто знает, может быть, справка не верна, может быть, доктора ошибаются.
Что бы вы стали делать, если бы все произошло так в действшольности?
— Малолеткова должна выйти к нему и спросить, зачем он пришел. — сказал Веселовский.
— Страсть какая! Голубчики мои, не могу. не могу! Боюсь, боюсь! — воскликнула

Малолеткова с испуганным лицом.
— Пущин пойдет с вами. Он мужчина здоровый, — ободрил ее Торцов. — Раз, два, три, начинайте! — скомандовал он, обращаясь ко всем нам. — Прицельтесь к новым обстоятельствам, прислушайтесь к позывам — и действуйте.
Мы разыграли этюд с подъемом, с подлинным волнением, получили одобрение Торцова и присутствовавшего на уроке Рахманова. Новый вариант вымысла подействовал на нас освежающе.
Конец урока Торцов посвятил итогам нашей работы по развитию творческого воображения. Напомнив отдельные этапы этой работы, он заключил речь так:
— Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен. Вопросы: кто, когда, где, почему, для чего, как, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную картину самой, призрачной жизни. Бывают, конечно, случаи, когда она образуется сама, без помощи нашей сознательной умственной деятельности, без наводящих вопросов, а—интуитивно. Но вы сами могли убедиться, что рассчитывать на активность воображения, предоставленного самому себе, нельзя даже в тех случаях, когда вам дана определенная тема для мечтаний. Мечтать же «вообще», без определенной и твердо поставленной темы, бесплодно.
Однако, когда подходят к созданию вымысла при помощи рассудка, очень часто, в ответ на вопросы, в нашем сознании возникают бледные представления мысленно создаваемой жизни. Но этого недостаточно для сценического творчества, которое требует, чтоб в человеке-артисте забурлила, в связи с вымыслом, его органическая жизнь, чтоб вся его природа отдалась роли — не только психически, но и физически. Как же быть? Поставьте новый, хорошо известный вам теперь вопрос:
«Что бы я стал делать, если б созданный мною вымысел стал действительностью?» Вы уже знаете по опыту, что благодаря свойству нашей артистической природы на этот вопрос вас потянет ответить действием. Последнее является хорошим возбудителем, подталкивающим воображение. Пусть это действие пока даже не реализируется, а остается до поры до времени неразрешенным позывом. Важно, что этот позыв вызван и ощущается нами не только психически, но и физически. Это ощущение закрепляет вымысел.
Важно сознать, что бестелесное, лишенное плотной материи мечтание обладает способностью рефлекторно вызывать подлинные действия нашей плоти и материи — тела. Эта способность играет большую роль в нашег психотехнике.
Прислушайтесь внимательно к тому, что я сейчас скажу: каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения.
Если вы сказали слово или проделали что-либо на сцене механически, не зная, кто вы, откуда пришли, зачем, что вам нужно, куда пойдете отсюда и что там будете делать,— вы действовали без воображения. И этот кусочек вашего пребывания на сцене, мал он или велик, не был для вас правдой — вы действовали как заведенная машина, как автомат.
Еели я вас спрошу сейчас о самой простой вещи:
«Холодно сегодня или нет?» — вы, прежде чем ответить «холодно», или «тепло», или «не заметил», мысленно побываете па улице, вспомните, как вы шли или ехали, проверите свои ощущения, вспомните, как кутались и поднимали воротники встречные прохожие, как хрустел под ногами снег, и только тогда скажете это одно нужное вам слово.
При этом все эти картины, может быть, промелькнут перед вами мгновенно, и со стороны будет казаться, что вы ответили почти не думая, но картины были, ощущения ваши были, проверка их тоже была, и только в результате этой сложной работы вашего воображения вы и ответили.
Таким образом, ни один этюд, ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, то есть без участия работы воображения.
Если вы будете строго придерживаться этого правила, все ваши школьные упражнения, к какому бы отделу нашей программы они ни относились, будут развивать и укреплять ваше воображение.
Наоборот, все сделанное вами на сцене с холодной душой («холодным способом») будет губить вас, так как привьет нам привычку действовать автоматически, без воображения — механически.
А творческая работа над ролью и над превращением словесного произведения драматурга в сценическую быль вся, от начала до конца, протекает при участии воображения.
Что может согреть, взволновать нас внутренне, как не овладевший нами вымысел воображения! Чтоб отвечать на все требования, предъявляемые к нему, необходимо, чтобы оно было подвижно, активно, отзывчиво и достаточно развито.
Поэтому обращайте чрезвычайное внимание на развитие вашего воображения. Развивайте его всячески: и теми упражнениями, с которыми вы познакомились, то есть занимайтесь воображением как таковым, и развивайте его косвенно: взяв за правило не делать ничего на

сцене механически, формально.

V. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ

……19……г.
Урок происходил в «квартире Малолетковой», или, иначе говоря, на сцене, в обстановке, при закрытом занавесе.
Мы продолжали работу над этюдами с сумасшедшим и топкой камина.
Благодаря подсказам Аркадия Николаевича исполнение оказалось удачным. Было так приятно и весело, что мы просили повторить оба этюда сначала.
В ожидании я присел у стены отдохнуть-
Но тут произошло нечто неожиданное: к моему удивлению, без всякой видимой причины, два стула, стоявшие рядом со мной. упали. Никто их не трогал, а они упали. Я поднял упавшие стулья и успел поддержать еще два, которые сильно накренились. При этом мне бросилась в глаза узкая длинная щель в стене. Она становилась все больше и больше и наконец, на моих глазах, выросла во всю высоту стены. Тут мне стало ясно, отчего упали стулья: полы сукон, изображавших стену комнаты, расходились и при своем движении тянули за собой предметы, опрокидывая их. Кто-то раздвигал занавес.
Вот она, черная дыра портала с силуэтами Торцова и Рахманова в полутемноте.
Вместе с раскрыванием занавеса во мне совершилось превращение. С чем сравнить его? Представьте себе, что я с женой (если бы она у меня была) находимся в номере гостиницы. Мы разговариваем по душам, раздеваемся, чтоб ложиться спать, ведем себя непринужденно. И вдруг видим, что огромная дверь, на которую мы не обращали внимания, раскрывается, и оттуда, из темноты, на нас смотрят чужие люди — наши соседи. Сколько их там,— неизвестно. Во тьме всегда кажется, что их много. Мы спешим скорее одеться и причесаться, стараемся держать себя сдержанно, как в гостях.
Так и во мне точно вдруг подвинтились все колки, натянулись струны, и я, только что чувствовавший себя дома, очутился на людях в одной рубашке.
Удивительно, как нарушается интим от черной дыры портала. Пока мы были в милой гостиной, не чувствовалось, что есть какая-то главная и неглавная сторона. Как ни встанешь, куда ни повернешься, — все хорошо. При открытой четвертой стене черная дыра портала становится главной стороной, к которой приноравливаешься. Вес время надо думать и примеряться к этой четвертой стене, откуда смотрят. Не важно, удобно ли тем, с кем общаются на сцене, удобно ли самому говорящему, — важно, чтобы было видно и слышно тем, кого нет с нами в комнате, но кто незримо сидит по ту сторону рампы, в темноте.
А Торцов и Рахманов, которые только что были с нами в гостиной и казались близкими, простыми, теперь, перенесенные в темноту, за портал, стали в нашем представлении совсем другими — строгими, требовательными.
Такое же превращение, как со мной. произошло со всеми моими товарищами, участвовавшими в этюде. Лишь Говорков оставался все тем же как при открытом, так и при закрытом занавесе. Нужно ли говорить о том, что наша игра стала производиться напоказ и не вышла.
«Нет, положительно, до тех пор, пока мы не научимся не замечать черную дыру портала, нам не сдвинуться с места в нашей артистической работе!»—решил я про себя.
Мы говорили на эту тему с Шустовым. Но он думает. что если бы нам дали совсем новый этюд, снабженный зажигательными комментариями Торцова, это отвлекло бы нас от зрительного зала.
Когда я сказал Аркадию Николаевичу о предположении Шустова, он заявил:
— Хорошо, попробуем. Вот вам захватывающая трагедия, которая, надеюсь, заставит вас не думать о зрителях:
Дело происходит в этой же квартире Малолетковой. Она вышла замуж за Названова, который избран казначеем какой-тообщественной организации. У них очаровательный новорожденный ребенок. Мать ушла купать его. Муж разбирает бумаги и считает деньги, заметьте — общественные бумаги и деньги. За поздним временем он не успел сдать их в организацию, где он работает. Груда пачек старых, засаленных кредитных бумажек навалена на столе.
Перед Названовым стоит младший брат Малолетковой, кретин, горбун, полуидиот. Он смотрит, как Названов срывает цветные бумажки — бандероли — с пачек и бросает их в камин, где они ярко и весело горят. Кретину очень нравится это вспыхивающее пламя.
Все деньги сосчитаны. Их свыше десяти тысяч.
Пользуясь тем. что муж окончил работу, Малолеткова зовет его полюбоваться ребенком, которого она купает в корыте в соседней комнате. Названов уходит, а кретин, в подражание

ему, бросает бумажки в огонь. За неимением цветных бандеролей он бросает деньги. Оказывается, что они горят еще веселее, чем цветные бумажки. В увлечении этой игрой, кретин побросал в огонь все деньги, весь общественный капитал, вместе со счетами и оправдательными документами.
Названов возвращается как раз в тот момент, когда вспыхнула последняя пачка. Поняв, в чем дело, не помня себя, он бросается к горбуну и изо всех сил толкает его. Тот падает, ударившись виском о решетку камина. Обезумевший Названов выхватывает уже обгоревшую последнюю пачку и испускает крик отчаяния. Вбегает жена и видит распростертого у камина брата. Она подбегает, пытается поднять его, но не может. Заметив кровь на лице упавшего, Малолеткова кричит мужу. прося его принести воды, но Названов ничего не понимает. Он в оцепенении. Тогда жена сама бросается за водой, и тотчас же из столовой раздается ее крик. Радость ее жизни, очаровательный грудной ребенок утонул в корыте.
Если эта трагедия не отвлечет вас от черной дыры зрительного зала, то, значит, у вас каменные сердца.
Новый этюд взволновал нас сноей мелодраматичностью и неожиданностью... но оказалось, что у нас... сердца каменные, и мы не могли его сыграть!
Аркадий Николаевич предложил нам, как полагается, начать с «если бы» и с предлагаемых обстоятельств. Мы начали было что-то рассказывать друг другу, но это была не свободная игра воображения, а насильственное выжимание из себя, придумывание вымыслов, которые, конечно, не могли возбудить нас к творчеству.
Магнит зрительного зала оказался сильнее трагических ужасов на сцене.
— В таком случае,— решил Торцов,— отделимся опять от партера и сыграем эти «ужасы» за закрытым занавесом.
Занавес задвинули, и наша милая гостиная опять стала уютной. Торцов и Рахманов вернулись из зрительного зала и снова сделались приветливыми и благорасположенными.
Мы начали играть. Спокойные места этюда нам удались, но когда дело дошло до драмы, меня не удовлетворила моя игра, хотелось дать гораздо больше, но у меня не хватало чувства и темперамента. Незаметно для себя я свихнулся и попал на линию актерского самопоказывания.
Впечатления Торцова подтвердили мои ощущения. Он сказал:
— В начале этюда вы действовали правильно, а в конце представлялись действующими. На самом же деле вы выжимали из себя чувства, или, но выражению Гамлета, «рвали страсть в клочки». Поэтому жалобы на черную дыру напрасны. Не одна она мешает вам правильно жить на сцене, так как и при закрытом занавесе результат оказался тот же-
— Если при открытом занавесе мне мешает зрительный зал,— признался я,— то при закрытом, по правде говоря, мне мешали вы и Иван Платонович.
— Вот так так! — уморительно воскликнул Торцов.— Иван Платонович! Доработались! Уподобились черной дыре! Давайте обидимся и уйдем! Пускай их играют одни.
Аркадий Николаевич и Иван Платонович вышли трагикомической походкой. За ними направились и все остальные. Мы очутились одни и попробовали играть этюд без свидетелей, то есть без помехи.
Как ни странно, но в одиночестве нам стало еще хуже. Мое снимание перешло на партнера. Я усиленно следил за ею игрой, критиковал ее, и сам, помимо воли, становился зрителем. В свою очередь и мои партнеры внимательно наблюдали за мной. Я ощущал себя одновременно и смотрящим зрителем и играющим напоказ актером. Да, наконец, глупо, скучно, а главное бессмысленно играть друг для друга.
Но тут я случайно взглянул в зеркало, понравился себе, взбодрился и вспомнил домашнюю работу над Отелло, во время которой приходилось, как и сегодня, представлять для самого себя, смотрясь в зеркало. Мне стало приятно быть «своим собственным зрителем». Явилась вера в себя. и потому я согласился на предложение Шустова позвать Ториова и Рахманова, чтобы показать им результаты нашей работы.
Оказалось, что показывать нечего, так как они уже подсмотрели в щелку двери то, что мы представляли в одиночестве.
По их словам, исполнение вышло хуже, чем при открытом занавесе. Тогда было плохо, но скромно и сдержанно, а теперь вышло тоже нехорошо, но с апломбом. с развязностью.
Когда Торцов подытожил сегодняшнюю работу, то оказалось, что при открытом занавесе нам мешает зритель, сидящий там, в темноте, за рампой; при закрытом нам мешали Аркадий Николаевич и Иван Платонович, сидевшие тут же, в комнате; в одиночестве нам мешал партнер, который превратился для нас в зрителя; а когда я играл сам для себя, то и я сам, собственный зритель, мешал себе самому как актеру. Итак, куда ни оглянись, всюду помехой является зритель. Но вместе с тем без него играть скучно.
— Хуже, чем маленькие дети! — стыдил нас Торцов,

— Делать нечего,—решил он после некоторой паузы, — приходится временно отложить этюды и заняться объектами внимания. Они — главные виновники происшедшего, с них и начнем в следующий раз.

……19……г.
Сегодня в зрительном зале висел плакат:

ТВОРЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ.

Занавес, изображавший четвертую стену уютной гостиной, оказался раздвинутым, а стулья, обычно прислоненные к нему, убранными. Наша милая комната, лишившись одной стены, стаяла на виду у всех, соединенная с зрительным залом. Она превратилась в обычную декорацию и потеряла уютность.
По стенам декорации в разных местах висели электрические провода с лампочками, точно для иллюминации.
Нас рассадили в ряд. у самой рампы. Наступило торжественное молчание.
— У кого это каблук отвалился? — вдруг спросил унас Аркадий Николаевич.
Ученики принялись рассматривать свою и чужую обувь и отдались этому делу со всем вниманием.
Торцоз задал новый вопрос:
— Что произошло сейчас в зрительном зале? Мы не знали, что ответить.
— Как, вы не заметили моего секретаря, самого суетливого и шумного человека? Он приходил ко мне с бумагами для подписи.
Оказывается, мы его не видели.
— Вот чудо-то! — воскликнул Торцов. — Как же это могло случиться? Да еще при открытом занавесе! Не вы ли уверяли, что зрительный зал непобедимо притягивает вас к себе?
— Я был занят каблуком,— оправдывался я.
— Как!! —еще больше удивился Торцов. — Ничтожный, маленький каблук оказался сильнее огромной, черной дыры портала! Значит, не так уж трудно отвлечься от нее. Секрет-то, оказывается, совсем простой: для того, чтобы отвлечься от зрительного зала. надо увлекаться тем, что на сцене.
«А ведь в самом деле, — подумал я, — стоило мне на минуту заинтересоваться тем, что по эту сторону рампы, и я. помимо воли, перестал думать о том, что находятся по ту сторону».
Тут мне вспомнились рассыпанные на сцене гвозди и разговоры рабочего по поводу их. Это было на одной из репетиций нашего показного спектакля. Тогда я так увлекся гвоздями и разговором о них с рабочим, что забыл о зияющей черной дыре.
— Теперь, надеюсь, вы поняли, — резюмировал Торцов, — что артисту нужен объект внимания, но только не в зрительном зале, а на сцене, и чем увлекательнее такой объект, тем сильнее его власть над вниманием артиста.
Нет ни одной минуты в жизни человека, чтобы внимание его не было привлечено каким-либо объектам.
При этом, чем объект увлекательнее, тем сильнее его власть над вниманием артиста. Чтобы отвлечь его от зрительного зала, надо искусно подсунуть интересный объект здесь, на сцене. Знаете, как мать отвлекает внимание ребенка игрушкой. Вот и артисту нужно уметь подсовывать себе такие отвлекающие от зрительного зала игрушки.
— Однако, — думал я, — зачем же насильно подсовывать, себе объекты, которых и без того много на сцене?»
Еели я — субъект, то все, что вне меня, — объекты. А вне меня целый мир... Сколько всяких объектов! Зачем же их создавать?
Но на это Торцов возразил, что так бывает в жизни. Там, действительно, объекты возникают и привлекают наше внимание сами собой, естественно. Там мы отлично знаем, на кого и как надо смотреть в каждую минуту нашего существования.
Но в театре не то, — в театре есть зрительный зал, с черной дырой портала, которая мешает артисту жить нормально.
Я сам, по словам Торцова, лучше всех должен это знать после спектакля «Отелло». А между тем у нас, по нашу сторону рампы, на сцене есть множество объектов куда интереснее черной дыры портала. Только надо уметь хорошенько приглядеться к тому, что находится на подмостках; надо с помощью систематических упражнении научиться удерживать внимание на сцене. Надо развивать особую гехнику, помогающую вцепляться в объект таким образом, чтоб затем уже сам объект, находящийся на сцене отвлекал нас от того, что вне ее. Короче говоря, по словам Торцова, нам предстоит учиться смотреть и видеть на сцене.
Вместо лекции о том, какие объекты бывают в жизни, а следовательно, и на подмстках, Торцов сказал, что он образно продемонстрирует нам их на самой сцене.

— Пусть световые точки и блики, которые вы сейчас увидите, иллюстрируют разные виды объектов, знакомых нам в жизни, а следовательно, необходимых и в театре.
В зрительном зале и на сцене наступила полная темнота Через несколько секунд перед самым нашим носом, и на столе, вокруг которого мы сидели, вспыхнула небольшая электрическая лампочка, запрятанная в коробку. Среди общего мрака световая точка оказалась единственной яркой, заметной приманкой. Она одна привлекла к себе наше внимание
— Эта светящаяся во тьме лампочка, — объяснял Торцов, — иллюстрирует нам близкий объект-точку. Мы пользуемся им в те моменты, когда нам нужно собрать внимание, не давать ему рассеиваться и уноситься далеко.
Когда дали свет. Торцов обратился к ученикам:
— Концентрация внимания на световой точке в темноте дастся вам сравнительно легко. Теперь попробуем повторить упражнения, но только не в темноте. а на свету.
Торцов велел одному из учеников рассмотреть хорошенько спинку кресла, мне — бутафорскую подделку эмали на столе, третьему дал безделушку, четвертому — карандаш, пятому — веревку, шестому — спичку и так далее.
Шустов стал распутывать неревку, но я остановил его, говоря, что упражнение дано нам не на действие, а лишь на внимание, поэтому мы можем только рассматривать предметы, размышлять по поводу них. Но Паша не соглашался и настаниал на своем. Чтобы разрешить спор, пришлось обратиться к Торцову. Он сказал:
— Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создаст крепкую связь с объемом.
Когда я стал вновь смотреть, на доску стола с поддельной эмалью, мне захотелось обводить контур рисунка каким-то острием, попавшимся мне в руки.
Эта работа действительно заставляла меня еще внимательнее рассматривать и вникать в рисунок. В это время Паша сосредоточенно распутывал узлы веревки и делал это с увлечением, другие ученики отдались тоже или какому-нибудь действию, или внимательному наблюдению объекта.
Наконец Торцов признал:
— Близкий объект-точка дается вам не только в темноте, но и на свету. Это хорошо!
Затем он демонстрировал нам сначала в полной темноте, а потом и на свету средний и дальний объект-точку. Как и в первом примере, с близким объектом-точкой, чтобы удерживать внимание на объекте возможно более продолжительное время, мы должны были обосновывать наше смотрение вымыслами своего воображения.
Новые упражнения в итогее удались нам легко.
Дали полный свет.
— Теперь осмотрите внимательно окружающий вас мир вещей, выберите среди них один какой-ннбудь средний или дальний объект-точку и сосредоточьте на нем все внимание, — предложил нам Аркадий Николаевич.
Вокруг было так много предметов близких, средних, дальних, что в первую минуту глаза разбежались.
Вместо одною объекта-точки мне в глаза лезли десятки предметов, которые если бы я хотел каламбурить, то назвал бы не объектом-точкой, а объектом-многоточием. Наконец я остановился на какой-то статуэтке, там, далеко, на камине, но долго удержать ее в центре моего внимания не смог, так как все кругом отвлекало, и скоро статуэтка затерялась среди сотен другие предметов.
Эге! — воскликнул Торцов. — По-видимому, прежде чем создавать средний и дальний объекты-точки на сцене, придется просто научиться смотреть и видеть на сцене'
— Чему же тут учиться? — спросил кто-то.
— А как же? Это очень трудно сделать на людях. при черной дыре портала. Вот, например: одна из моих племянниц очень любит и покушать, и пошалить, и побегать, и поболтать. До сих пор она обедала у себя — в детской. Теперь же ее посадили за общий стол, и она разучилась и есть, и болтать, и шалить, «Почему же ты не ешь, не разговариваешь?» — спрашиваю ее.
— «А вы зачем глядите?» — отвечает ребенок. Как же не приучать ее вновь есть, болтать и шалить—на людях?
То же и с вами. В жизни вы умеете и ходить, и сидеть, и говорить, и смотреть, а в театре вы теряете эти способности и говорите себе, чувствуя близость толпы: «А зачем они глядят?!» Приходится и вас всему учить сначала — на подмостках и на людях.
Запомните же: все, и даже самые простые, элементарные действия, которые мы прекрасно знаем в жизни, вывихиваются, когда человек выходит на подмостки, перед освещенной рампой и перед тысячной толпой. Вот почему на сцене необходимо заново учиться ходить,

двигаться, сидеть, лежать. Об этом я уже говорил вам на первых уроках. Сегодня же, в связи с вопросом о внимании, добавлю к сказанному, что вам необходимо еще учиться на сцене смотреть и видеть,
слушать и слышать.
……19……г.
— Наметьте себе какой-нибудь предмет! — сказал Торцов, когда ученики расселись на сцене при открытом занавесе. Выберите себе объектом хиотя бы вот это висящее на стене полотенце с ярким, глазастым рисунком.
Все стали старательно смотреть на полотенце.
— Нет! — остановил нас Торцов, — Это не смотрение, а пяляние глаз на объект.
Мы пересали напрягаться, но это не убедило Аркадия Николаевича, что мы видим то, на что были направлены наши глаза.
— Внимательнее! — командовал Торцов. Все потянулись вперед.
— И все-таки мало внимания и много механического смотрения.
Мы нахмурили брови и старались казаться внимательными.
— Быть и представляться вннмательным — не одно и то же. Проверьте себя сами: что подделка и что подлинное смотрение.
После долгих прилаживаний мы уселись спокойно, стараясь не напрягаться и глядели на полотенце.
Вдруг Аркадий Николаевич расхохотался и обратился ко мне:
— Если бы можно было сейчас снять с вас фотографию, вы бы не поверили, что человек способен от старания дойти до такого абсурда, до какого вы довели себя сейчас. Ведь ваши глаза, в буквальном смысле, выскочили из орбит. Разве для того, чтоб смотреть, нужно так сильно напрягаться? Меньше, меньше! Гораздо меньше! Совсем освободить напряжение! Девяносто пять процентов — долой! Еще... еще... Зачем же так тянуться к объекту, так сильно наклоняться к нему? Откиньтесь назад. Мало, мало! Еще, еще! Гораздо больше! — приставал ко мне Аркадии Николаевич.
Чем упорнее он твердил свое «еще, еще», тем меньше становилось напряжение, которое мешало мне «смотреть и видеть». Излишек напряжения огромен, неимоверен, О его размерах не имеешь представления, когда, весь скрюченный, стоишь перед дырой портала. Торцов прав, говоря о девяноста пяти процентах излишнего напряжения при актерском смотрении на сцене.
— Как просто и как мало нужно, чтобы смотреть и видеть, — воскликнул я в полном восторге.— Это чрезвычайно легко по сравнению с тем, что я до сих пор делал! Как же я сам не догадался о том, что вот так — с выпученными глазами и напряженным телом — ничего не видишь, а так — без всякого напряжения и старания — можно рассмотреть все до мелочей. Но это-то и трудно: ровно ничего не делать на сцене.
— Ну, да! — подхватил Аркадий Николаевич. — Потому что все думается в эти минуты: за что же зрители платят деньги, если я ничего не стараюсь им представить? Надо же заслужить свое актерское жалованье, надо же забалять зрителя!
Какое приятно состояние сидеть на сцене не напряженно, спокойно смотреть и видеть. Иметь на это право перед раскрытой пастью портала. Когда чувствуешь это право пребывания на подмостках, тогда ничего не страшно. Я наслаждался сегодня на сцене простым, естественным, человеческим смотрением и вспомнил такое же простое сидение Аркадия Николаевича на первом уроке. В жизни это состояние мне хорошо известно. и там оно меня не радует. Я слишком привык к нему. Но на сцене я узнал его сегодня впервые и искренне благодарю за это Торцова.
— Молодец! — крикнул он мне.— Вот это называется смотреть и видеть. А как часто мы на подмостках смотрим и ничего не видим. Что может быть ужаснее пустого актерского глаза! Он убедительно свидетельствует о том, что душа исполнителя роли дремлет или что его внимание где-то там, за пределами театра и изображаемой жизни па сцене, что актер живет чем-то другим, что не относится к роли.
Усиленно болтающий язык и автоматически двигающиеся руки и ноги не заменят осмысленного, дающего жизнь всему глаза. Недаром глаза называют «зеркалом души». Глаз актера, который смотрит и видит, привлекает на себя внимание зрителей и тем самым направляет их на верный объект, на который им следует смотреть. Наоборот, пустой глаз актера уводит внимание зрителей от сцены.
После этого объяснения Аркадий Николаевич сказал:
— Я показал вам лампочки, олицетворяющие близкий, средний и дальний объекты-точки, необходимые каждому зрячему существу, а следовательно, и каждому сценическому созданию, и самому исполнителю.
Показанное до сих пор лампочки изображали объекты на сцене такими, какими их должен видеть сам артист. Так должно быть в театре, но так редко бывает.

Теперь я покажу вам, как не должно никогда быть на сцене, но как, к сожалению, там почти всегда бывает у подавляющего большинства актеров. Я покажу вам те объекты, которыми почти всегда занято внимание актеров, когда они стоят на подмостках.
После этого вступления вдруг забегали световые зайчики. Они разбросались по всей сцене, по всему зрительному залу, иллюстрируя рассеявшееся внимание актера.
Потом зайчики исчезли и взамен их на одном из кресел партера загорелась сильная, стосвечная лампа.
— Что это? — спросил чей-то голос.
— Строгий критик, — ответил Торцов.— Ему отдается очень много внимания во время публичного выступления актера.
Опять забегали, опять исчезли зайчики, и наконец зажглась новая большая лампа.
— Это режиссер.
Не успела погаснуть эта лампа, как на сцене едва заметно, тускло замигала совсем маленькая и слабая лампочка.
— Это бедный партнер. Ему мало уделяется внимания, — заметил с иронией Торцов.
Тусклая лампочка скоро погасла, и нас ослепил прожектор с самой авансцены.
— Это суфлер.
Затем снова забегали повсюду зайчики; они зажигались и гасли. При этом я вспомнил свое состояние на показном спектакле «Отелло».
— Понимаете ли вы теперь, как важно артисту уметь смотреть и видеть на самой сцене,— сказал Аркадии Николаевич в конце урока. — Вот этому трудному искусству вам и предстоит учиться!
……19……г.
К общему разочарованию, вместо Аркадия Николаевича явился на урок один Иван Платонович и объявил, что по поручению Торцова, он будет заниматься с нами.
Таким образом, сегодня был первый урок Рахманова.
Каков он как преподаватель?
Конечно, Иван Платонович совсем другой, чем Аркадий Николаевич. Но никто из нас не ждал, что он окажется именно таким, каким мы его узнали сегодня. В жизни, при обожаемом им Торцове, Рахманов тих, скромен и молчалив, но без него — энергичен, решителен и строг.
— Собрать все внимание! Не распускаться! — командовал он властным, уверенным тоном.— Вот в чем будет заключаться упражнение: я назначаю каждому из вас объект для смотрения. Вы замечаете его форму, линии, цвета, детали, особенности. Все это надо успеть сделать, пока я считаю до тридцати. Тридцать!!—говорю я. После этого я даю темноту, чтобы вы не видели объекта, и заставляю вас говорить о нем. В темноте вы мне описываете все, что запомнила ваша зрительная память. Я проверяю и сравниваю с самим объектом то, что вы рассказали. Для этого снова дан свет. Внимание! Я начинаю; Малолеткова — зеркало.
— Голубчики! —заторопилась она, указывая на зеркало, — Вот это?
— Не надо лишних вопросов. В комнате одно зеркало, другого нет. Нет другого! Артист должен быть догадлив.
Пущин — картина. Говорков — люстра. Вельяминова — альбом.
— Плюшевый? — переспросила она медовым голосом.
— Я показал. Два раза не повторяю. Артист должен хватать на лету. Названов — ковер.
— Их много. Какой?
— При недоразумениях — решайте сами, Ошибайтесь, но не сомневайтесь, не переспрашивайте. Артист нужна находчивость. Находчивость, говорю!
Вьюнцов — ваза. Умновых — окно. Дымкова — подушка. Веселовский — рояль. Раз, два, три, четыре. пять...— Иван Платонович просчитал не торопясь дс тридцати и скомандовал:
— Темнота!
Когда наступила темнота, он вызвал меня и приказал рассказывать. что я видел.
— Вы мне назначили ковер. — стал я подробно объяснять ему. — Я не сразу выбрал который и потому пропустил время.
— Короче и по существу, — командовал Иван Платонович-— По существу!
— Ковер персидский. Общий фон красно-коричневый. Широкий бордюр обрамляет края, — описывал я пока Рахманов не крикнул:
— Свет! Неправильно запомнили, дружок мой! Не донесли, просыпались. Темнота! Пущин!
— Не уразумел сюжета картины. По слепоте и дальности расстояния. Увидел лишь краску желтую на фоне красном.
— Свет! — командовал Иван Платонович. — Ни желтого. ни красного тонов на картине нет.
— Истинно просыпался, не донес, — басил Пущин.
— Говорков! — вызвал Рахмапов.
— Золотая люстра, понимаете ли, рыночная. Со стекляшками.

— Свет! — командовал Иван Платонович. — Люстра музейная, подлинная, Александровский ампир. Просыпались!
— Темнота! Названов, опишите снова ковер.
— Я не знал, что нужно еще, простите. Я не думал, — извинялся я, застигнутый врасплох.
— В другой раз думайте. Исправляйте ошибки и не сидите ни секунды сложа руки, без дела. Знайте все: я буду переспрашивать по два и по четыре раза, пока не добьюсь точного описания впечатлений. Пущин!
— Просыпался. Дважды просыпался.
В конце концов Рахманов добился того, что мы изучили указанные нам предметы до мельчайших деталей и описали их. Для этого пришлось вызывать меня пять раз. Описанная нервная работа в полном темпе длилась с полчаса. От нее сильно устали глаза и напряглось внимание. С такой предельной интенсивностью долго продолжать занятия нельзя. Рахманов знает это и потому разбивает свой урок на две части — по получасу каждая.
Мы временно прекратили упражнения и пошли на урок танцев. После него был снова класс Рахманова, в котором проделывали то же, что и в первые полчаса, но только счеч сократился до двадцати.
Иван Платонович обещает довести упражнения до трех-пяти секунд.
— Вот как отточим внимание! — заявил он. Сейчас, когда я записываю в дневник сегодняшний урок Ивана Платоновича, во мне рождается сомнение: нужно ли и стоит ли подробно, стенографически записывать то, что происходит на уроках Ивана Платоновича? Или, может быть, лучше записывать эти упражнения в отдельной тетради? Пусть эти записи создадут указатель практических упражнений, своего рода задачник, или «тренинг и муштру», как называет свои уроки сам Иван Платонович. Такие записки пригодятся мне при ежедневных упражнениях, а со временем, может быть, и при режиссировании и преподавании...
Решено.
Отныне у меня будут две тетради; в одной из них (в этой) я буду продолжать вести свой дневник и записывать самую теорию искусства, которую преподает нам Торцов, в другой буду описывать практические упражнения, производимые нами с Рахмановым. Это будет задачник по «системе» по классу «тренинга и муштры».
……19……г.
Торцов продолжал сегодня световую иллюстрацию объектов внимания на сцене. Он говорил:
— До сих пор мы имели дело с объектами в виде точек. Сейчас же я покажу вам так называемый круг внимания. Он представляет не одну точку, а целый участок малого размера и заключает много самостоятельных объектов. Глаз перескакивает с одного на другой, но не переходит границ, очерченных кругом внимания.
После вступления Торцова наступила темнота, а через секунду зажглась большая лампа, стоявшая на столе, возле которого я сидел. Абажур отбрасывал круглый блик света вниз, на мою голову и руки. Он весело освещал середину стола, уставленного безделушками. Остальная громада сцены и зрительного зала тонула в жутком мраке. Тем уютнее я чувствовал себя в световом блике лампы, который как будто всасывал все мое внимание а свой светлый, ограниченный тьмою круг.
— Вот этот блик на столе, — сказал нам Торцов. — иллюстрирует малый круг внимания. Вы сами или, вернее, ваши головы и руки, попавшие в полосу света, находятся в его центре. Такой круг подобен малой диафрагме фотографического аппарата, детализирующей мельчайшие части объекта.
Торцов был прав; действительно, все безделушки, стоявшие на столе в узком кругу спета, сами собой притягивали к себе внимание.
Стоит очутиться в световом кругу при полной темноте, и тотчас почувствуешь себя изолированным от всех. Там, в световом кругу, как у себя дома, никого не боишься и ничего не стыдишься. Там забываешь о том, что из темноты со всех сторон наблюдает за твоей жизнью много посторонних глаз. В малом световом кругу я чувствую себя более дома, чем даже в своей собственной квартире. Там любопытная хозяйка подсматривает в замочную скважину, тогда как в малом кругу черные стены мрака, окаймляющие его, кажутся непроницаемыми. В таком узком световом кругу, как при собранном внимании, легко не только рассматривать предметы во всех их тончайших подробностях, но и жить самыми интимными чувствами, помыслами и выполнять сложные действия; можно решать трудные задачи, разбираться в тонкостях собственных чувств и мыслей; можно общаться с другим лицом, чувствовать его, поверять свои интимнейшие думы, восстанавливать в памяти прошлое, мечтать о будущем.
Торцов понял мое состояние. Он подошел к самой рампе и сказал мне с оживлением:
— Заметьте скорее: то состояние, которое вы испытываете сейчас, называется на нашем языке «публичное одиночество». Оно публично, так как мы все с вами, Оно одиночество, так

как вы отделены от нас малым кругом внимания. На спектакле, на глазах тысячной толпы, вы всегда можете замкнуться в одиночество, как улитка в раковину.
Теперь я покажу вам средний круг внимания.
Наступила темнота.
Затем осветилось довольно большое пространство с группой мебели: со столом, стульями и углом рояля, с камином, с большим креслом перед ним. Я очутился в центре этого круга. Было невозможно сразу охватить глазами все пространство. Пришлось рассматривать его по частям. Каждая вещь внутри круга являлась отдельным, самостоятельным объектом-точкой. Беда только в том, что при увеличившейся световой площади образовались полутона. Эти полутона попадали за пределы круга, благодаря чему его стенки сделались менее плотными. Кроме того, мое одиночество стало слишком просторным. Если малый круг можно сравнить с холостой квартирой, то средний уподобился бы квартире семейной. Как в пустом холодном особняке из десяти комнат неуютно жить одному—бобылем, так и мне хотелось вернуть свой милый малый круг внимания.
Но я так чувствовал и рассуждал лишь до тех пор, пока находился один. Когда же ко мне в освещенный круг вошли Шустов, Пущин, Малолеткова, Вьонцов и другие, мы едва в нем поместились. Образовалась группа, разместившаяся на креслах, стульях и диване.
Большая площадь дает простор для широкого действия. В большом пространстве удобнее говорить об общих, а не и личных, интимных вопросах. Благодаря этому в среднем кругу легко создалась живая, молодая и горячая народная сцена. Ее не повторишь по заказу. Подобно малому, и средний световой круг, показанный сегодня Торцовым, заставил меня ощутить самочувствие артиста в момент расширения площади внимания.
Кстати, интересная подробность: за все время сегодняшнего урока мне ни разу не пришел в голову мой ненавистный враг на сцене — черная дыра портала. Это удивительно!
— Вот вам и большой круг\ — сказал Торцов, когда вся гостиная осветилась ярким светом. Другие комнаты пока оставались темными, но внимание уже заблудилось в большом пространстве.
— А вот вам и самый большой круг!. — воскликнул Аркадий Николаевич, когда все остальные комнаты вдруг осветились полным светом.
Я растворился в большом пространстве.
— Размеры самого большого круга зависят от дальнозоркости смотрящего, Здесь, в комнате, я расширил площадь внимания насколько было возможно. Но если бы мы были сейчас не в театре, а в степи или в море, то размер круга внимания определялся бы отдаленной линией горизонта. На сцене эту линию дальней перспективы художник пишет на заднике.
Теперь, — объявил Аркадий Николаевич после некоторой паузы, — я повторю те же упражнения, но только не в темноте, а на свету.
Создайте мне сейчас, при полной рампе и софитах, сначала малый круг внимания н публичное одиночество в нем, а потом средний и большой круги.
Чтоб помочь ученикам, Торцов показал технические приемы для удержания внимания, расползающегося при полном свете.
Для этого надо ограничивать намечаемую площадь, или круг для зрительного внимания, линиями самих предметов, находящихся в комнате. Вот, например, круглый стол, уставленный разными вещами. Площадь его доски является очерченным малым кругом внимания на свету, А вот на полу довольно большой ковер со стоящей на нем мебелью — это средний круг на свету.
Другой, еще больший ковер ясно очерчивает большой круг на свету.
Там, где пол открыт, Торцов отсчитывает нужное ему количество нарисованных на половике квадратиков паркета. Правда, ими труднее зафиксировать линию намеченного круга и удержать внимание в его пределах — тем не менее и квадратики помогают.
— А вот вам и вся квартира — это симый большой круг внимания на свету.
По мере расширения площади, к моему отчаянию, черная дыра портала снова влезла на сцену и овладела моим вниманием. Благодаря этому все проделанные раньше упражнения, обнадежившие было меня, потеряли цену. Я снова чувствовал себя беспомощным.
Видя мое состояние, Аркадий Николаевич сказал:
— Я скажу вам еще об одном техническом приеме, помогающем управлять вниманием. Вот в чем он заключается: во иремя расширения круга на свегу площадь вашего внимания увеличивается. Однако это может продолжаться лишь до того момента, пока вы способны удерживать мысленно очерченную линию круга. Лишь только намеченные границы начнут колебаться и таять, надо скорее суживать круг до пределов, доступных зрительному вниманию.
Но как раз в этот момент нередко происходит катастрофа; внимание выскальзывает из вашей власти и растворяется в пространстве. Приходится снова собирать и направлять его. Для этого скорее обращайтесь к помощи объекта-точки, хотя бы, например, вот к этой лампочке

в коробке на столе, которая сейчас опять вспыхнула. Нужды нет, что она теперь не так ярка, как казалась раньше, в темноте, тем не менее это не мешает ей и сейчас привлекать к себе внимание.
Теперь, после того как вы его на минуту укрепили, создавайте сначала малый круг на свету с лампой в его центре. Потом наметьте средний круг внимания на свету и в нем несколько малых.
Мы проделали все заказанное нам. Когда же площадь внимания расширилась до предела, я опять растворился в огромном пространстве сцены.
На круглм столе при полном освещении вновь вспыхнула лампа в коробке.
— Смотрите скорей на этот объект-точку! — крикнул нам Торцов.
Я впился глазами в горевшую среди полного освещения лампу и почти не замечал, как вокруг все погрузилось в мрак и как из большого круга образовался средний.
Затем средний круг сузился до малого. Еще лучше! Он — мой любимый, и я им владею свободно.
После этого аркадий Николаевич проделал в темноте уже знакомые нам пережоды от малого круга к большому кругу и обратно — от большого к малому, и снова от малого к большому и обратно.
Такие переходы были повторены раз десять и в конце концов сделались нам до некоторой степени привычными.
Но вот, после десятого повторения, при самом большом круге, когда вся сцена ярко осветилась, Торцов крикнул:
— Ищите средний круг на свету, и пусть ваш взор свободно гуляет внутри его.
Стойте! Распустили внимание! Скорее хватайтесь опять за спасительную лампу! Она для этого горит на свету. Вот так! Отлично!
Теперь давайте малый круг на свету. Это не трудно при горящей в его центре лампе.
Потом мы вернулись, в обратном порядке, к большому кругу на свету, цепляясь в опасные минуты за спасительную лампу объект-точку. Эти переходы на свету были так же проделаны много раз.
— Если заблудитесь в большом кругу, — приговаривал все время Торцов, — скорее цепляйтесь за объект-точку. Удержавшись на ней, создайте себе малый круг, а потом и средний.
— Торцов старается выработать в нас бессознаткльный, механический навык перехода от малогокруга к большому и обратно, не распуская при этом внимания.
Я еще не выработал этой привычки, но все-таки понял, что прием ухода в публичное одиночество при расширяющемся круге может превратиться на сцене в естественную потребность.
— Вы вполне оцените этот прием только тогда, когда очутитесь на громадной площадке концертной эстрады. На ней артист чувствует себя беспомощным, точон в пустыне. Там вы поймете, что для своего спасения необходимо владеть в совершенстве средними и малыми кругами внимания.
В страшные мннути паники н растерянности вы должны помнить, что чем шире н пустыннее большой круг, тем уже и плотнее должны быть внутри него средние и малые круги внимания, и тем замкнутее публичное одиночество.
После некоторой паузы Торцов перешел к световой демонстрации новой группы малых и средних кругов внимания, мы находились в их центре, теперь же мы очутились в темноте, вне светового блика.
Все лампы потухли, а потом, вдруг, зажглась висячая лампа в соседней столовой. Там круглый блик света падал на белую скаткрть обеденного стола.
— Вот вам малый круг внимания, вне вас лежащий.
Потом этот круг увеличился до размеров среднего круга, вне нас лежащего. Он освещал всю площадь соседней комнаты, потом охватил все другие помещения, кроме той темной комныты, в которой мы сами находились.
Вот вам и большой круг внимания, вне вас лежащий.
Из темноты гостинной было удобно ныблюдать за тем, что делалось вокруг нас, вплоть до самых отдаленных точек, доступных нашему зрению. Я мог выбирать для своего наблюдения и отдельные объекты-точки, и малые, и средние, и большие круги внимания, вне нас лежащие.
Такие же упражнения с кругами всех размеров, вне нас лежащих, были произведены при полном свете. На этот раз и гостинная, и все другие комнаты были освещены. Мы должны были мысленно намечать, суживать и расширять круги внимания, вне вас лежащие, как мы это делали раньше, когда сами находились в центре своего круга
……19……г.
В начале сегодняшнего урока я в порыве восторга воскликнул:

Если бы можно было никогда не расставаться с малым кругом на сцене!
— И не расставайтесь! Ваша воля,— ответил Торцов.
— Да, но не могу; же я всюду носить с собой лампу с абажуром и ходить с ней, как под зонтиком.
— Этого я вам, конечно, не посовечтю. Но вы можете носить с собой повсюду малый круг внимания не только на сцене, но и в самой жизни.
— Как же так?
— А вот сейчас увидите. Идите на подмостки и живите там, как у себя дома: стойте, ходите, пересаживайтесь.
Я пошел. Наступила полная темнота, во время которой вдруг откуда-то появился круглый блик света и начал двигаться вместе со мной.
Я прошелся по комнате, а круг за мной.
Тут произошло непостижимое: я присел к роялю и заиграл мелодию из «Демона» — единственную, которую умею играть.
Этот необыкновенный факт для его должной оценки требует комментария. Дело в том, что я никакой музыкант н играю дома потихоньку, когда бываю совссм-совсем один. Беда, если кто-нибудь услышит мое треньканье н войдет во время игры ко мне в комнату. Тогда я захлопываю крышку, краснею, словам, веду себя как гимназнст, пойманный в курении. Но сегодня я выступал публично в качестве пианиста, но не испытывал никакого стеснения, играл без застенки и не без удовольствия. Это невероятно! Это чудо! Чем это объяснить?! Быть может, круг внимания защищает нас плотнее на подмостках, чем в жизни, и артист чувствует его там сильнее, чем в действительности? Или у круга внимания есть еще какие-то свойства, неизвестные мне? Из всех тайн творчества, в которые нас посвятили за короткое время пребывания в школе, иалый передвижной круг внимания представляется мне наиболее существенной практически важной ценностью. Передвижной круг внимания и публичное одиночество — вот отныне мой оплот против всяких скверн на сцене.
Чтобы лучше объяснить значение их, Торцов рассказал нам индусскую сказку. Вот ее содержание:
Магараджа выбирал себе министра. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным молоком, и не прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.
«Это не министры», — говорил магараджа
Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекали его глаз от переполненного сосуда.
«Стреляйте!» — крикнул повелитель.
Стреляли, но это не помогло.
«Это министр» — сказал магараджа.
«Ты слышал крики?» — спросил он его.
«Нет?»
«Ты видел, как тебя пугали?»
«Нет. Я смотрел на молоко».
«Ты слышал выстрелы?»
«Нет, повелитель! Я смотрел на молоко».
— Вот что называется быть в кругу! Вот что такое настоящее внимание и притом не в темноте, а на свету! — заключил рассказ Торцов. — Попробуцте-ка и вы проделайте ваш опыт при полном свете рампы.
К сожалению, оказалось, что мы не можем расчитывать на пост министра при магарадже! На свету мне не удалось создать там публичное одиночество.
Тут на помощь пришел со своей новой выдумкой Иван Платонович. Он раздал нам тростниковые обручи, наподобие тех, сквозь которые в цирке прыгают наездницы. Одни из обручей были больше, другие поменьше. Если надеть на себя такой обруч, держать его руками так, чтобы самому быть в его центре, очутишься в кругу, причем осязаемые линии обруча помогают удерживать линию контура круга в ясно зафиксированных границах. Расхаживая по комнате с таким обручем, видишь и осязаешь передвижной круг внимания, который нужно было бы носить с собой мысленно.
Кое-кому, например, Пущину, выдумка Рахманова помогла. Толстяк сказал:
— Ощущаю себя Диогеном… в бочке. Узковато при моей брюшной окружности, но ради одиночества и искусства претерпеваю.
Что касается меня, то я по-своему приспособился к трудной задаче, предъявляемой передвижным кругом.
Свое открытие я сделал сегодня на улице.
Странное явление: среди многочисленных прохожих, проезжающих трамваев и автомобилей мне было легче, чем на сцене, мысленно очертить себя линией малого круга внимания и

ходить с ним по улице.
Я это легко проделал на Арбате, в самом людном месте, сказав себе:
«Вот линия круга, которую я себе определяю: по собственные локти, по край торчащего из-под мышек портфеля, не дальше выбрасываемых вперед ступней собственных ног. Вот черта, за пределы которой не доглжно распространяться внимание». К удивлению, мне удалось удержать его в указанных границах. Однако такое занятие в людном месте оказалось не совсем удобным и грозило дурными последствиями: я наступил кому-то на ногу, чуть было не опрокинул лоток со сладостями, не поклонился знакомому. Это заставило меня расширить границы очерченного круга до пределов среднего круга, распространяющегося довольно далеко за пределы моего тела.
Он оказался безопаснее, но труднее для внимания, так как сквозь более широкий круг, точно через проходной двор, поминутно шмыгали люди, шедшие навстречу или обгонявшие меня. Без круга в большом пространстве я бы и не взглянул на них, но в узки границах, отведенных для наблюдения, мало интересные мне незнакомцы становились против воли более, чем бы мне хотелось, заметными. Они притягивали к себе мое внимание. Ведь в небольшом кругу лупы или микроскопа все мелочи лезут в глаза. То же случилось в моем передвижном кругу. Обостренное внимание охватывало решительно все, что попадало в область зрения.
Я пробовал делать в расширении и сужении круга внимания, но этот опыт пришлось прекратить, так как я чуть было не пересчитал все ступеньки лестницы, спускающейся в подвальный этаж.
Прийдя на Арбатскую площадь, я взял самый большой круг, который способен был охватить взор, и сразу все линии в нем слились и смазались. Тут я услышал отчаянные гудки, ругань шофера и увидел рыло автомобиля, чуть было не переехавшего меня.
«Если заблудишься в большом кругу — скорее сжимайся в малый», — вспомнились мне слова Торцова. Так я и сделал.
«Странно, — рассуждал я сам с собой, — почему же на огромной Арбатской площади и на людной улице одиночество создается легче, чем на сцене. Не потому ли, что там никому нет дела до меня, тогда как на сцене все должны смотреть на актера. Это неизбежное условие театра. Он для того и существует, чтобы в нем смотрели на сцену и на публичное одиночество действующего лица».
Вечером того же дня случай дал мне еще более назидательный урок. Вот что произошло: я был на лекции профессора Х., ооздал к началу и торопливо пошел в переполненный народом зал как раз в то время, когда лектор тихим голосом устанавливал тезисы и основные положения своей лекции.
— Тсс… тише! Дайте слушать! — кричали мне со всех сторон.
Почувствовав себя центром общего внимания, я так растерялся, что потерял всякую сосредоточенность, как это было тогда, на показном спектакле «Отелло». Но тотчас же я машинально сузил круг внимания до пределов передвижного малого круга, и внутри его все объекты-точки стали настолько четкие, что можно было искать номер своего кресла. Это так меня успокоило, что я стал тут же, публично, не торопясь, проделывать упражнения в сужении и расширении круга внимания от большого к малому и обратно — от малого к большому. При этом я почувствовал, что мое спокойствие, неторопливость, уверенность в себе импонировали всей толпе, и ее крики прекратились. Дяже лектор остановился и сделал передышку. А мне было приятно задерживать на себе внимание всех и чувствовать их в своих руках.
Сегодня я не в теории, а на практике познал, то есть почувствовал пользу передвижного круга внимания.
……19……г.
Аркадий Николаевич говорил:
— До сих пор мы имели дело с вниманием, направленным на объекты находящиеся вне нас самих, причем эти объекты были мертвы, не оживленны, не согреты «если бы», предлагаемыми обстоятельствами, вымыслом воображения. Нам нужны были — внимание ради внимания, объект — ради объекта. Теперь предстоит говорить об объектах и о внимании не внешней, реальной, а внутренней, воображаемой жизни.
Что же это за объекты? Некоторые думают, что если заглянуть внутрь души, то там увидишь все ее составные части — и ум, и чувство, и самое внимание, и воображение. Ну-ка, Вьюнцов, загляните в свою душу, найдите там внимание и воображение.
— Где же их мне искать-то?
— Почему я не вижу Ивана Платоновича? Где он? — неожиданно спросил Аркадий Николаевич.
Все стали оглядываться, а потом о чем-то задумались.
— Где блуждает ваше внимание? – спросил Торцов Вьюнцова.
— Ищет Ивана Платоновича по всему театру, и домой к нему забегало…

— А где воображение? — спросил Торцов.
— Там же, где и внимание, ищет, — решил Вьюнцов, очень довольный.
— Теперь вспомните вкус свежей икры.
— Вспомнил, — ответил я.
— Где находится объект вашего внимания?
— Сначала мне представилась большая тарелка с икрой на закусочном столе.
— Значит, объект был мысленно вне вас.
— Но тот час же видение вызвало вкусовые ощущения во рту — на языке, — вспомнил я.
— То есть — внутри вас, — заметил Аркадий Николаевич. — Туда и направилось ваше внимание.
— Шустов! Вспомните запах семги.
— Вспомнил.
— Где объект?
— Вначале тоже на тарелке закусочного стола, — вспомнил Паша.
— То есть — вне вас.
— А потом там, во рту, в носу, словом, внутри меня.
— Вспомните теперь похоронный марш Шопена. Где объект? — проверял Аркадий Николаевич.
— Сначала вне меня: на похоронной процессии. Но слышу звуки оркестра где-то глубоко в ушах, то есть во мне самом, — объяснил Паша.
— Туда и направленно внимание?
— Да.
— Итак, во внутренней жизни мы сначала создаем зрительные представления: о местопребывании Ивана Платоновича, или о закусочном столе, или о похоронной процессии, а потом, через эти представления возбуждаем внутренние ощущения одного из пяти чувств и окончательно фиксируем на нем свое внимание. Таким образом, оно подходит к объекту в нашей воображаемой жизни не прямым, а косвенным путем, через другой, так сказать, подсобный объект. Так обстоит дело с пятью чувствами.
— Вельяминова! Что вы испытываете при выходе на сцену? — спросил Торцов.
— Не знаю, право, как сказать, — заволновалась наша красавица.
— А куда сейчас направленно ваше внимание?
— Не знаю, право… кажется — в артистическую уборную… за кулисами… нашего театра… перед началом спектакля… показного.
— Что же вы делаете в артистической уборной?
— Не знаю, как это выразить… волнуюсь за костюм.
— А не за роль Катарины? — переспросил Аркадий Николаевич.
— И за Катарину тоже.
— И что же вы чувствуете?
— Тороплюсь, все из рук валиться… не поспеваю… звонок… и вот тут где-то и тут еще… что-то сжимается… и слабость как у больной… Ух! Даже в самом деле голова закружилась. Вельяминова откинулась на спинку стула и закрыла глаза своими красивыми руками.
— Как видите, и на этот раз повторилось то же: создались зрительные впечатления закулисной жизни, перед выходом на сцену. Они вызвали отклик во внутренней жизни, или другими словами, зародили переживание, которое при своем дальнейшем развитии, кто знает, могло бы дойти до подлинного обморочного состояния.
Объекты нашего внимания щедро разбросаны вокруг нас как в реальной, так и — особенно — в воображаемой жизни. Последняя рисует нам не только действительно существующие, но и фантастические миры ,невозможные в действительности. Сказка несбыточна в жизни, но она живет в воображении. Эта область еще несравненно более богата объектами, чем действительность.
Судите же о неисчерпаемости материала для нашего внутреннего внимания.
Но трудность в том, что объекты нашей вооьражаемой жизни неустойчивы и часто неуловимы. Если вещественный, материальный мир, окружающий нас на сцене, требует хорошо тренированного внимания, то для неустойчивых, воображаемых объектов эти требования к вниманию во много раз возрастают.
— Как же развить в себе устойчивость объекта внутреннего внимания? — спросил я.
— Совершенно так же, как вы развивали внимание внешнее. Все, что вы знаете о нем, в одинаковой мере относится и к внутренним объектам и к внутреннему вниманию
— Значит, и во внутренней и в воображаемой жизни мы можем пользоваться близкими, среднними и дальними объектамн-точками н малыми, средними, большими, неподвижными в переносимых | кругах внимания? — допрашивал я Торцова.
— Ведь вы же чувствуете в себе. Значит, они есть и ими надо поьлзоваться.
Продолжая далее свое сопоставление внешних и внутренний объектов и внешнего и

внутреннего внимания, Аркадий Николаевич говорил:
— Помните, как вы то и дело отвлекались черной дырой портала от того, что происходило на самой сцене?
— Конечно помню! — воскликнул я.
— Знайте же, что внутреннее внимание тоже поминутно отвлекается на сцене от жизни роли воспоминаниями собственной человеческой жизни артиста. Поэтому и в области внутреннего внимания происходит постоянная борьба правильного с неправильным, полезного с вредным для роли вниманием.
Вредное внимание отвлекает нас от правильной линии и тянет по ту сторону рампы, в зрительный зал или за пределы театра.
— Таким образом, для развития внутреннего внимания нужно мысленно проделывать те же упражнения, которые вы показывали в свое время для внешнего внимания? — хотел я уточнить вопрос.
Да, — подтвердил Аркадий Николаевич, — как тогда, так и теперь нужны, во-первых, упражнения, помогающие на сцене отвлекать свое внимание от того, чего не надо замечать, о чем не надо думать, а во вторых, упражнения, которые помогают приковывать внутреннее внимание к тому, что нужно роли. Только при этом условии внимание станет сильным, острым, собранным, устойчивым как внешне, так и внутренне. Это требует большой, долгой и систематической работы.
Конечно, в первую очередь в нашем деле важно внутреннее внимание, потому что большая часть жизни артиста на сцене, в процессе творчества, протекает в плоскости творческой мечты и вымысла, придуманныхпредлагаемых обстоятельств.
Все это невидимо живет в душе артиста и доступно только внутреннему вниманию.
Трудно при рассенвающей обстановке публичного творчества жить перед тыячной толпой, сосредоточиться всем своим существом на неустойчивом внутреннем объекте, нелегко научиться смотреть на него на сцене глазами своей души. Но привычка и работа преодолевают все препятствия.
— Очевидно, для этого есть специальные упражнения? — спросил я.
— Их более чем достаточно в процессе школьной и потом сценической работы! Они, как и самое творчество, требует от внешнего и особенно от внутреннего внимания почтн безостановочной деятельности. Еслн ученик или артист понимает это и относится сознательно к своему делу — дома, в школе и на сцене, если он в достаточной мере дисциплинирован в этом отношении и всегда внутренне собран, то он может быть спокоен: его внимание получит необходимую тренировку на текущей работе даже без специальных упражнений.
Но такая добросовестная, ежедневная работа требует большой силы воли, стойкости и выдержки, а ими далеко не все обладают. Поэтому помимо сценической работы можно тренировать внимание и в частной жизнн. С этой целью делайте такие же упражнения, как и по развитию воо сражения. Они одинаково действительны и для внимании.
Ложась спать и потушив свет, приучите себя ежедневно просматривать всю жизнь каждого прошедшего дня, стараясь при этом детализировать свои воспоминания до последнего предела, то есть: если вы думаете об обеде или об утреннем чае, то старайтесь вспомнить и увидеть не только кушанья, которые вы ели, но и посуду, на которой подавались блюда, и общую ее расстановку на столе. Вспоминайте и мысли, и внутренние чувствования, вызванные обеденным разговором, и вкус съеденного. В другие разы вспомннайте не ближайший день, а более отдаленные моменты жнзни.
Еще детальнее присматривайте мысленно квартнры, комнаты, места, где вам приходилось когда-то жить или гулять, причем, вспоминая отдельные вещи, мысленно пользуйтесь ими. Это возвратит вас к когда-то хорошо знакомой последовательности действий и к линии дня былой жизни. Их тоже детально проверяйте своим внутренним вниманием.
Старайтесь как можно ярче вспомнить своих близких, живых или умерших. Но во всей этой работе отведена большая роль вниманию, которое получает новые поводы для упражнения.
……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич продолжал незаконченный урок. Он говорил:
— Внимание и объекты, как вы знаете, должны быть в искусстве чрезвычайно стойки. Нам не нужно поверху скользящее внимание. Творчество требует полной сосредрточенности всего организма — целиком. Как же добиться стойкого объекта и полного к нему внимания? Вы это знаете. Поэтому проверим на деле. Названов! Идите на сцену и смотрите там на лампу в коробке на круглом столе.
Я пошел на сцену. Скоро свет потух за исключением одной лампы, ставшей для меня единственным объектом. Но через минуту я ее возненавидел. Хотелось швырнуть лампу об пол, до такой степени она казалась мне назойливой.
Когда я сказал об этом Аркадию Николаевичу, он мне напомнил:

— Вы знаете, что не сам объект, не ламна, а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту. Вымысел перерождает его и с помощью предлогаемых обстоятельств делает объект привлекательным. Окружайте же его скорее этими красивыми, волнующими вымыслами вашей фантазии. Тогда назойливая лампа преобразится и сделается возбудителем творчества.
Наступила длинная пауза, во время которой я смотрел на лампу, но ничего не мого придумать для обоснования своего смотрения.
Наконец Торцов сжалился надо мной.
— Я помогу вам. Пусть эта лампочка явится для вас полураскрытым глазом спящего сказочного чудовища. В густом мраке не видно очертаний его гигантского туловища. Тем страшнее оно будет казаться вам. Скажите себе так: «Если бы вымысел стал действительностью, что бы я сделал?» Совершенно так же задумался бы над таким же вопросом какой-нибудь сказочный царевич, прежде чем вступить в поединок с чудовищем, решайте вопрос по простой человеческой логике, с какой стороны целесообразнее нападать на зверя, раз что морда его направленна в вашу сторону, а хвост находится далеко сзади. Пусть вы плохо составили план наступления, пусть сказочный герой сделает это лучше, тем ни менее, что-то вы все-таки придумаете и тем направите ваше внимание, а за ним и мысль на объект. От этого проснется и воображение. Оно захватит вас и родит позыв к действию. А раз вы начали действовать, значит — приняли объект, поверили в него, связали себя с ним. Значит, появилась цель, и ваше внимание отвлеклось от всего, что вне сцены. Но это только начало перерождения объекта внимания.
Поставленная передо мной задача казалась трудной. Но я вспомнил о том, что «если бы» не насилует и не выжимает чувства, а требует только ответа по «человеческой логике», как выразился Аркадий Николаевич. Пока надо только решить: с какой стороны целесообразнее напасть на чудовище? После этого я стал логически и последовательно рассуждать: «Что такое этот свет в темноте? — спрашивал я у себя. Это полуоткрытый глаз дремлющего дракона. Если это так, то он прямо смотрит на меня. Надо спрятаться от него». Но я боялся пошевелиться. Как быть? Чем больше и обстоятельнее я обсуждал поставленный себе вопрос, тем важнее становился для меня объект внимания. А чем больше я был занят им, тем сильнее он гипнотизировал меня. Вдруг лампочка мигнула, а я вздрогнул. Потом она стала гореть сильнее. Это слепило и вместе с тем волновало, пугало меня. Я попятился назад, так как мне показалось, что чудовище увидело меня о пошевельнулось. Я сказал об этом Аркадию Николаевичу.
— Наконец-то вам удалось увидеть намеченный объект! Он перестал существовать в своем первоначальном виде и как бы пропал, а на его место появился совсем другой, более сильный, подкрепленный волнительным вымыслом воображения (была лампочка — стал глаз). Такой преображенный объект создает внутреннюю, ответную, эмоциональную реакцию. Такое внимание не только заинтересовывается объектом: оно втягивает в работу весь творческий аппарат артиста и вместе с ним продолжает свою творческую деятельность. Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного — интеллектуального, рассудочного — в теплое, согретое, естественное. Эта терминология принята в нашем актерском жаргоне. Впрочем, название «чувственное внимение» принадлежит не нам, а психологу И. И. Лапшину, который впервые употребил его в своей книге «Художественное творчество»9.
В заключение скажу вам, что чувственное внимание особенно нужно нам и особенно ценится в творческой работе при создании «жизни человеческого духа роли»,то есть при выполнении основной цели нашего искусства. Судите по этому о значении в нашем творчестве чувственного внимания.
После меня Торцов вызвал на сцену Шустова, Веселовского, Пущина и проделал сними аналогичные опыты.
Не описываю их, чтобы не повторяться.
……19……г.
Заболел дядя. Я опоздал в класс. Во время занятий меня неоднократно вызывали по телефону. В конце концов пришлось уехать до окончания урока. Если прибавить к этому волнению рассеяность, мешавшую вникать в то, что говорил Торцов, станет понятно, почему сегодня запись урока клочковата, обрывчата.
Я вошел в класс во время гарачего спора с Веселовским. По-видимому, он сказал, что ему представляется не лолько трудной, но и невозможной одновременная забота о роли, о приемах техгики, о зрителях (которых не выкинешь из внимания), а иногда и о нескольких объектах сразу.
— Сколько же внимания нужно для этого? — восклицал с отчаяньем Веселовский.
— Вот вы считаете себя бессильным для такой работы, а жонглер-наездник из цирка отлично справляется с еще более трудной задачей, рискуя при этом своей жизнью. В самом деле:

ногами и корпусом ему надо балансировать на спине галопирующей лошади, глазами следить за равновесием палки, поставленной на лоб, а на ее верхушке большая вертящаяся тарелка, и, кроме того, ему нужножонглировать тремя или четырьмя мячами. Сколько же у него объектов одновременно! Но он еще находит возможным лихо покрикивать на лошадь. Все это жонглер может делать потому, что у человека — многоплоскостное внимание, и каждая плоскость не мешает другой.

Трудно только сначала. К счастью, многое от привычки становится у нас автоматичным. И внимание может мтать таким же. Конечно, если вы до сих пор думали, что актер работает по наитию, лишь бы были способности, вам прийдется изменить свое мнение. Способности без работы — только сырой, невыделанный материал.

Чем кончился спор, я не знаю, так как меня вызвали по телефону и мне пришлось сездить к доктору.

По возвращении в театр и класс я застал Говоркова, стоящего на аванссцене с неестественно выпученными глазами, в то время как Аркадий Николаевич в чем-то гарячо убежжал его.

— Что случилось? О чем спорят? — спросил я соседа.

— Говорков сказал, что «надо не спускать глаз с публики»,— смеялся мой сосед.

— Мы выступаем перед толпой! — восклицал спорщик.

Но Аркадий Николаевич протестовал и говорил, что нельзя смотреть «в публику».

Не буду останавливаться на самом споре, а запишу лишь, при каких условиях, по мнению Торцова, можно направлять глаза в сторону зрительного зала.

Допустим, что вы смотрите на воображаемую стену, которая должна бы отделять артиста от зрительного зала. Какое опложение должны принять при этом глаза, направленные на какой-то очень близкий объект-точку, находящийся на воображаемой стене? Они принужденны косить почти так же сильно, как когда гладишь на кончик собственного носа.

Что же делает актер в подавляющем большинстве случаев? Смотря на стену, он, по выработанной однажды и навсегда привычке, направляет глаза в партер, туда, где кресло режиссера, критика или поклонницы. При этом его зрачки смотрят не под тем углом зрения, которого требует наша природа при близком объекте. Неужели вы думаете, что сам актер, партнер и зритель не заметят такой физиологической ошибки? Неужели вы надеетесь обмануть такой ненормальностью ваш собственный и наш человеческий опыт?

Теперь я беру другой случай: вам надо по вашей роли смотреть вдаль, на самую отдаленную линию морского горизонта, где виден парус уплывающей лодки.

Вспомните, какое положение принимают зрачки глаз, когда мы смотрим вдаль.

Они становятся совсем прямо, так, что обе линии • зрения тянутся почти параллельно друг к другу. Чтобы получить такое положение зрачков, надо как бы просверлить заднюю стенку партера, мысленно найти самую дальнюю воображаемую точку и остановить на ней внимание.

Что же делает артист вместо этого? Он опять-таки, как всегда, направляет глаза в партер на режиссера, критика или на поклонницу.

Неужели вы думаете, что и в этом случае можно обмануть себя и зрителя?

Вот когда вы с помощью техники научитесь ставить объект на его настоящее место и на нем закреплять свое внимание, когда вы поймете значение пространства для угла зрения на сцене, тогда смотрите вперед на зрителей, перелетайте через них взглядом или, напротив, не доносите его до них. Пока же остерегайтесь привычки лгать физически. Это дает вывих вниманию в молодом, еще не окрепшем аппарате.

— Куда же пока, понимаете ли, смотреть? — спрашивал Говорков.

— Пока смотрите на правую, левую, верхнюю линии портала. Не бойтесь — зритель увидит ваши глаза. Когда будет нужно, они сами обернутся в сторону воображаемого объекта, якобы находящегося по ту сторону рампы. Это сделается само собой, инстинктивно и правильно. Но без этой внутренней, подсознательной потребности избегайте смотреть прямо, на несуществующую стену или вдаль, пока у вас не выработается необходимой для этого психотехники.

Меня опять вызвали, и я уже не вернулся в класс.

……19……г.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил:

— Для того чтоб полнее исчерпать практическую сторону функции артистического внимания, необходимо поговорить о нем как об орудии добывания творческого материала. Артист должен быть внимательным не только на сцене, но и в жизни. Он должен сосредоточиваться всем своим существом на том, что его привлекает. Он должен смотреть не как рассеянный обыватель, а с проникновением в глубь того, что наблюдает.

Без этого наш творческий метод оказался бы однобоким, чуждым правде жизни, современности и ничем не связанным с ними.

Есть люди, которые от природы обладают наблюдательностью. Они, помимо воли,

подмечают и крепко запечатлевают в памяти все, что происходит вокруг. При этом они умеют выбирать из наблюдаемого наиболее важное, интересное, типичное и красочное. Слушая таких людей, видишь и понимаешь то, что ускользает от внимания людей малонаблюдательных, которые не умеют в жизни смотреть, видеть и образно говорить о воспринятом.

К сожалению, далеко не все обладают таким необходимым для артиста вниманием, находящим в жизни существенное и характерное.

Очень часто люди не умеют этого делать даже ради собственных элементарных интересов. Тем более они не умеют внимательно смотреть и слушать ради познания правды жизни, ради тонкого и бережного подхода к людям, ради правдивого, художественного творчества. Это дано только единицам из единиц. Как много приходится страдать от зрелища человеческой слепоты, которая и добрых по природе людей делает иногда невинными мучителями ближних, и умных превращает в тупиц, не замечающих того, что творится перед их глазами.

Люди не умеют различать по лицу, по взгляду, по тембру голоса, в каком состоянии находится их собеседник, не умеют активно смотреть и видеть сложную правду жизни, не умеют внимательно слушать и по-настоящему слышать. Если бы они умели это делать, творчество было бы бесконечно богаче, тоньше и глубже. Но нельзя вложить в человека того, что не дано ему природой,— можно лишь постараться развить и дополнить то, хотя бы и немногое, что у него есть.

В области внимания эта работа требует огромного труда, времени, желания и систематических упражнений.

Как же научить малонаблюдательных замечать и видеть то, что дает им природа и жизнь? Прежде всего, им надо объяснить, как смотреть и видеть, слушать и слышать не только плохое, но, главным образом, — прекрасное. Прекрасное возвышает душу, вызывает в ней самые лучшие чувствования, оставляющие неизгладимые, глубокие следы в эмоциональной и другой памяти. Прекраснее всего сама природа. В нее-то и вглядывайтесь как можно пристальнее. Для начала возьмите цветок, или лист, или паутину, или узоры мороза на стекле и так далее. Все это произведения искусства величайшей художницы природы. Постарайтесь определить словами то, что вам в них нравится. Это заставит внимание сильнее вникать в наблюдаемый объект, сознательнее относиться к нему при оценке, глубже вникать в его сущность. Не брезгайте и мрачными сторонами природы. И тут не забывайте, что среди отрицательных явлений скрыты положительные, что в самом уродливом есть и красивое, так точно, как и в красивом есть некрасивое. Но истинно прекрасное не боится безобразного. Нередко последнее только лучше оттеняет красивое.

Ищите то и другое, определяйте их словами, знайте и умейте видеть их. Без этого представление о прекрасном станет у вас однобоким, сладеньким, красивеньким, сентиментальным, а это опасно для искусства.

Потом обращайтесь к такому же исследованию произведений искусства — литературы, музыки, музейных предметов, красивых вещей и прочего, к исследованию всего, что попадается вам на глаза и что помогает вырабатывать хороший вкус и любовь к красивому. Но делайте это не холодным глазом аналитика, с карандашом в руке. Подлинный артист горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти, с жадностью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть получаемое им извне не как статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце. Ведь то, что он добывает, — не простой, а живой, трепещущий творческий материал. Словом, нельзя в искусстве работать холодным способом. Нам необходим известный градус внутреннего нагрева, нам необходимо чувственное внимание. Это относится и к процессу искания материала для творчества. Так, например, когда скульптор ищет и рассматривает куски мрамора, чтоб создать из него Венеру, его это волнует. В том или другом оттенке камня, в той или другой его жилке он предчувствует и ощущает тело будущего создания.

И у нас, артистов сцены, в основе всякого процесса добывания творческого материала заложено увлечение. Это, конечно, не исключает огромной работы разума. Но разве нельзя мыслить не холодно, а горячо? Нередко случай помогает в жизни естественному и сильному возбуждению внимания; тогда даже рассеянный человек становится наблюдательным. Вот, например, я расскажу вам эпизод из моей жизни.

Я был по делу у одного моего любимого знаменитого писателя. Когда меня ввели в его кабинет, я сразу остолбенел от изумления: письменный стол был завален рукописями, бумагами, книгами, свидетельствовавшими о недавней творческой работе поэта, а рядом со столом — большой турецкий барабан, литавры, огромный тромбон и оркестровые пульты, которые не уместились в соседней гостиной. Они влезли в кабинет через огромную широко раздвинутую двухстворчатую дверь. В соседней комнате царил хаос: мебель была в беспорядке сдвинута к стене, а освободившаяся площадь сплошь заставлена пультами.

«Неужели же поэт творит здесь, в этой обстановке, под звуки барабана, литавр, тромбона?» — подумал я. Это ли не неожиданное открытие, которое привлекло бы к себе внимание даже самого ненаблюдательного человека и заставило бы его сделать все, чтобы понять и объяснить загадку. Неудивительно, что и мое внимание напряглось и заработало со всей энергией.

О, если бы артисты так же сильно заинтересовались жизнью пьесы и ролей, как я тогда заинтересовался тем, что делалось в доме моего любимца! Если бы они с такой же наблюдательностью всегда вникали в то, что происходит вокруг них, в реальной жизни! Как бы мы были богаты творческим материалом! При таких условиях процесс искания совершался бы так, как это полагается подлинному артисту.

Однако не следует забывать, что наблюдать не трудно, когда окружающая нас действительность сама приковывает к себе наше внимание и заинтересовывает нас. Тогда все совершается само собой, естественным путем. Но как быть, когда ничто не зажигает любопытства, не волнует, не толкает к расспросам, к догадкам, к исследованию того, что видим?

Вот, например, представьте себе, что я попал в квартиру знаменитого писателя не в день оркестровой репетиции, а в обыкновенное время, когда пульты вынесены и вся мебель стоит по местам. Я увидел бы в квартире любимого писателя самую обыкновенную, почти мещанскую обстановку, которая на первый взгляд ничего не говорила бы моему чувству, никак не характеризовала бы жизни знаменитого обитателя квартиры, ничем не дразнила бы внимания, любопытства и воображения, не толкала бы на расспросы, догадки, наблюдения или исследования.

В этом случае необходима была бы или совершенно исключительная природная наблюдательность, острота внимания, помогающие замечать типичные, почти неуловимые черты и намеки жизни людей, или же нужны были бы техническая подстежка, толчок, подсобный прием, пособствующий возбуждению дремлющего внимания.

Но исключительные природные данные зависят не от нас. Что же касается технического приема, то его надо сначала найти, узнать, научиться владеть им. Пока берите то, что уже испытано на практике и хорошо известно вам. Я говорю о подталкивании воображения, которое помогало вам в свое время возбуждать его, когда оно бездействовало. Этот прием разбудит внимание, выведет вас из состояния холодного наблюдателя чужой жизни и поднимет градус вашего творческого нагрева.

Как и прежде, задайте себе вопросы и честно, искренне ответьте на них: кто, что, когда, где, почему, для чего происходит то, что вы наблюдаете? Определяйте словами то, что вы находите красивым, типичным в квартире, в комнате, в вещах, которые интересуют вас, что больше всего характеризует их владельцев. Определяйте назначение комнаты, предмета. Спрашивайте себя и отвечайте: почему так, а не иначе расставлена мебель, те или другие вещи и на какие привычки их владельцев они намекают. Вот, например, применяясь к только что приведенному мною случаю посещения любимого писателя, спросите себя: «Почему смычок, турецкий шарф и бубен валяются на диване? Кто занимается здесь танцами и музыкой? Сам хозяин или еще кто-то?» Чтоб ответить на вопрос, вам придется искать этого неизвестного «кого-то». Как его найти? С помощью расспросов, расследований, догадок? По валяющейся на полу женской шляпе можно предположить в квартире присутствие женщины. Это подтверждают и портреты на письменном столе и в рамках, сложенных в углу и не повешенных еще на стены после недавнего въезда в квартиру. Постарайтесь также обследовать альбомы, валяющиеся на столах. Вы найдете всюду много фотографий одной и той же женщины, на одних снимках — красавицы, на других — пикантно некрасивой, но всегда оригинальной. Это откроет вам тайну, чьими капризами направляется жизнь дома, кто занимается здесь живописью, танцами и кто дирижирует оркестром. Многое доскажут вам догадки воображения, расспросы, слухи, которые создаются вокруг имени знаменитого человека. Вы узнаете из них, что известный писатель влюблен в ту самую женщину, с которой он пишет всех героинь своих пьес, романов и повестей. Может быть, вас испугает, что эти догадки и вымыслы от себя, которые вам волей-неволей придется допустить, исказят собранный вами из жизни материал? Не бойтесь! Нередко собственные дополнения (если им поверишь) лишь обостряют его.

В подтверждение этой мысли я приведу вам такой случай: как-то раз, наблюдая на бульваре прохожих, я увидел огромную, толстую старуху, катившую маленькую детскую колясочку, в которой вместо ребенка находилась клетка с чижиком. Вероятнее всего, что проходившая мимо меня женщина просто поместила в колясочку свою ношу, чтобы не таскать ее в руках. Но мне захотелось иначе увидеть действительность, и я решил, что старуха схоронила всех своих детей и внучат, что на всем свете у нее осталось одно-единствен-ное любимое живое существо — чижик в клетке, вот она и катает его по бульвару, как еще недавно катала здесь же любимого последнего внука. Такое толкование острее,

сценичнее, чем сама действительность. Почему же мне не запечатлеть в памяти мои наблюдения именно в таком виде? Ведь я же не статистик, которому нужна точность собираемых сведений, я артист, которому важны творческие эмоции.
Описанная картина из жизни, окрашенная собственным воображением, живет в моей памяти по настоящее время и просится на подмостки сцены.
После того как вы научитесь приглядываться к окружающей вас жизни и искать в ней творческий материал, вам надо обратиться к изучению наиболее нам нужного материала, на котором главным образом основано наше творчество. Я говорю о тех эмоциях, которые мы получаем от личного, непосредственного общения — из души в душу — с живыми объектами, то есть с людьми.
Эмоциональный материал особенно ценен потому, что из него складывается «жизнь человеческого духа роли» — создание, которое является основной целью нашего искусства. Добыча этого материала трудна потому, что он невидим, неуловим, неопределенен и лишь внутренне ощутим.
Правда, многие невидимые, душевные переживания отражаются в мимике, в глазах, в голосе, в речи, в движениях и во всем нашем физическом аппарате. Это облегчает задачу наблюдателя, но и при таких условиях не легко понять человеческую сущность, потому что люди редко распахивают и показывают свою душу такой, какова она на самом деле. В большинстве случаев они прячут свои переживания, и тогда внешняя личина обманывает, не помогает наблюдателю, и ему становится еще труднее угадывать скрываемое чувство.
Наша психотехника не выработала еще приемов для облегчения выполнения всех описанных процессов, поэтому мне остается лишь ограничиться несколькими практическими советами, которые в иных случаях окажут некоторую помощь. Мои советы не новы и заключаются в следующем: когда внутренний мир наблюдаемого вами человека вскрывается через его поступки, мысли, порывы, под влиянием предлагаемых жизнью обстоятельств, — следите внимательно за этими поступками и изучайте обстоятельства, сопоставляйте те и другие, спрашивайте себя: «Почему человек поступил так или иначе, что у него было в мыслях?» Выводите из всего этого соответствующее заключение, определяйте ваше отношение к наблюдаемому объекту и с помощью всей этой работы старайтесь понять склад его души.
Когда после длительного, проникновенного наблюдения и исследования это удается, тогда артист получает хороший творческий материал.
Но бывает так, что внутренняя жизнь наблюдаемого человека не поддается нашему сознанию, а доступна лишь интуиции. В этом случае приходится проникать в глубокие тайники чужих душ и там искать материал для творчества с помощью, так сказать, щупальцев собственного чувства.
В этом процессе мы имеем дело с самым тончайшим вниманием и наблюдательностью подсознательного происхождения. Обычное наше внимание недостаточно проникновенно для совершения процесса искания материала в чужих, живых человеческих душах.
Если бы я стал уверять вас в том, что наша актерская психотехника достаточно разработана для такого процесса, я сказал бы неправду, и такой обман не принес бы практической пользы делу.
В этом сложнейшем процессе искания тончайшего эмоционального творческого материала, не поддающегося нашему сознанию, нам остается положиться лишь на свою житейскую мудрость, на человеческий опыт, на чуткость, на интуицию. Будем ждать, чтобы наука помогла нам найти практически приемлемые подходы к чужой душе; будем учиться разбираться в логике, в последовательности ее чувств, в психологии, в характерологии. Быть может, это поможет нам выработать приемы искания подсознательного творческого материала не только во внешней жизни, нас окружающей, но и во внутренней жизни людей.

VI. ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ

Вот что случилось:
Войдя в класс, Аркадии Николаевич вызвал на сцену Малолеткову, Вьюнцова и меня и велел повторить этюд сжигания денег. Мы начали играть.
Вначале, в первой части, все шло хорошо. Но, подходя к трагическому месту, я почувствовал, что во мне что-то заколебалось, потом захлопнулось, зажалось... там... здесь... Я озлился. «Не уступлю!» — решил я и, чтобы помочь себе извне, со всей силой нажал на какой-то предмет, оказавшийся стеклянной пепельницей. Но чем больше я напирал на нее, тем крепче сжимались мои душевные клапаны. И, наоборот, чем больше сжимались клапаны, тем сильнее я напирал на пепельницу. Вдруг что-то хрустнуло, сломалось. Одновременно я почувствовал сильную колющую боль; теплая жидкость смочила мне руку.

Лежавший на столе лист белой бумаги окрасился красным. Манжеты были красные. Кровь фонтаном лилась из руки.
Я испугался, почувствовал головокружение и начало дурноты. Был ли я потом в обмороке или нет — не знаю. Помню суматоху. Помню Рахманова и Торцова. Один из них больно жал мне руку, а другой перевязывал ее веревкой. Сначала меня повели, потом понесли. Говорков сильно пыхтел над моим ухом от тяжести ноши. Меня тронуло его отношение ко мне. Доктора и боль, которую он мне причинил, я помню, как в тумане. Потом все усиливающаяся слабость... головокружение... По-видимому, наступило обморочное состояние.
Моя театральная жизнь временно прервалась. Естественно, прекратились и записи в дневнике. В нем нет места для моей частной жизни, тем более для такой скучной и однообразной, как лежание в кровати.
……19……г.
Сейчас был у меня Шустов и очень образно рассказывал о том, что делается в школе. Оказывается, что несчастный случай со мной повлиял на программу занятий и заставил забежать вперед — в область работы над телом.
Торцов сказал:
«Приходится нарушить строгую систематичность, теоретическую последовательность программы и раньше положенного времени сказать вам об одном из важных моментов артистической работы — о процессе освобождения мышц.
Настоящее место этого вопроса там, где будет говориться о внешней технике, то есть о работе над телом. Но факты настойчиво говорят, что правильнее обратиться к этому вопросу теперь же, в начале программы, когда речь идет о внутренней технике, или, вернее, о психотехнике.
Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит точно паралитик; когда зажим в руках — руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются точно шлагбаумы. Такие же зажимы, со всеми их последствиями, бывают в спинном хребте, в шее, в плечах. Они в каждом случае по-своему уродуют артиста и мешают ему играть. Но хуже всего, когда зажим утверждается в лице и искривляет его, парализует или заставляет каменеть мимику. Тогда глаза выпучиваются, судорога мышц придает неприятное выражение лицу, не соответствующее тому чувству, какое переживает артист. Зажим может появиться в диафрагме и в других мышцах, участвующих в процессе дыхания, нарушить правильность этого процесса и вызвать одышку. Все эти условия не могут не отзываться вредно на переживании, на внешнем воплощении этого переживания и на общем самочувствии артиста.
Хотите убедиться, как физическое напряжение парализует всю нашу деятельность, активность, как напряжение мышц связывает психическую жизнь человека? Давайте проделаем опыт: вон там, на сцене, стоит рояль, попробуйте поднять его».
Ученики с сильным физическим напряжением поочередно приподнимали угол тяжелого рояля.
«Помножьте скорее, пока держите рояль, 37 на 9! — приказывал Торцов ученику,— Не можете? Ну так вспомните все магазины по нашей улице, начиная с угла переулка. И этого не можете? Ну пропойте каватину из «Фауста». Не выходит? Попробуйте ощутить вкус солянки с почками или вспомните ощущение при прикосновении к шелковому плюшу или запах гари».
Для того чтобы исполнить задания Торцова, ученик опустил угол рояля, который с великим напряжением держал на весу, и, передохнув на мгновение, вспомнил все вопросы, осознал их и стал поочередно на них отвечать, вызывая в себе те ощущения, какие от него требовались.
«Таким образом, — подвел итог Торцов, — чтобы ответить на мои вопросы, вам понадобилось опустить тяжелый рояль, ослабить мышцы и только после этого отдаться воспоминаниям.
Не показывает ли это, что мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию. Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия. Если же этого не сделать, то мы дойдем на сцене до того, о чем рассказывается в книге «Моя жизнь в искусстве». Там говорится, как артист от напряжения сжимал кулаки и вонзал ногти в ладони или стискивал пальцы ног и давил их всей тяжестью тела»10.
А вот и новый, еще более убедительный пример — катастрофа с Названовым! Он

пострадал за нарушение законов природы и за насилие над ней. Пусть же бедняга скорее поправится, а несчастие, происшедшее с ним, послужит ему самому и всем вам назидательным примером того, чего отнюдь не следует делать на сцене и что необходимо раз навсегда изжить в себе».
— И это возможно — раз навсегда избавиться от зажимов и физических потуг? Что же говорил об этом Аркадий Николаевич?
— Аркадий Николаевич напомнил то, что написано в книге «Моя жизнь в искусстве» об артисте, страдавшем сильными мышечными напряжениями. Он выработал в себе привычку к беспрерывной механической самопроверке. Как только он переступал порог сцены, его мышцы сами собой ослаблялись, освобождались от излишнего сокращения. То же происходило и в трудные минуты творчества на сцене.
— Это удивительно! — завидовал я счастливцу. «Но не только сильная мышечная спазма нарушает правильную работу артиста. Даже самый ничтожный зажим в каком-нибудь одном месте, который не сразу отыщешь в себе, может парализовать творчество,— продолжал Паша вспоминать слова Торцова.
— Вот, например, случай из практики, который подтверждает эти слова. Одна артистка, с прекрасным дарованием и темпераментом, не всегда обнаруживала их. Ей это удавалось лишь в редкие, случайные моменты. Очень часто чувство заменялось ею простым физическим напряжением (или, как говорят у нас, «пыжанием»). С нею очень много работали по ослаблению мышц, и в этом смысле удалось достигнуть многого, однако и это помогло ей лишь отчасти. Совершенно случайно заметили, что в драматических местах роли правая бровь артистки чуть-чуть напрягается. Ей предложили выработать в себе механическую привычку при переходе к трудному месту снимать всякое напряжение с лица, доводя последнее до полного освобождения. Когда ей это удавалось, то и все напряжение тела само собой ослаблялось. Она точно перерождалась, тело ее становилось легким, выразительным, а лицо подвижным, ярко выражающим переживания душевной жизни роли: внутреннее чувство получало свободный выход наружу, из тайников подсознания, точно его выпустили из мешка на свободу. Сознавая эту свободу, артистка радостно изливала то, что накоплялось у нее в душе, и это вдохновляло ее».
……19……г.
Умновых, который навестил меня сегодня, уверяет, будто Торцов сказал, что тело нельзя освободить в полной мере от всех излишних напряжений. Такая задача будто бы не только невыполнима, но даже излишня. Шустов же уверяет, тоже со слов Торцова, что ослаблять мышцы необходимо, и притом постоянно, как на сцене, так и в жизни. Без этого зажим и судороги могут дойти до крайних пределов и задушить зародыши живого чувства в момент творчества.
Однако, как сочетать противоречие: вполне ослабить мышцы нельзя, а ослаблять их необходимо?
На это Шустов, который заходил после Умновых, сказал мне приблизительно следующее:
— У нервных людей мышечные напряжения неизбежны во все моменты жизни.
У актера, поскольку он человек, они всегда будут создаваться при публичном выступлении. Уменьшишь напряжение в спине — оно появится в плече, удалишь его оттуда — глядь, оно перекинулось на диафрагму. И так все время будут появляться там или здесь мышечные зажимы. Поэтому нужно постоянно и неустанно вести борьбу с этим недостатком, никогда не прекращать ее. Уничтожить зло нельзя, но бороться с ним необходимо. Борьба заключается в том, чтобы развить в себе наблюдателя или контролера. Роль контролера трудная: он должен неустанно, как в жизни, так и на сцене, следить за тем, чтобы нигде не появлялось излишнего напряжения, мышечных зажимов, судорог. При наличии зажимов контролер должен их устранять. Этот процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведен до механической бессознательной приученности. Мало того — его надо превратить в нормальную привычку, в естественную потребность и не только для спокойных моментов роли, но, главным образом, в минуты высшего нервного и физического подъема.
— Как?! — не понимал я. — При волнении — не напрягаться?!
— Не только не напрягаться, а, напротив, как можно сильнее ослаблять мышцы, — подтвердил Шустов.
Аркадий Николаевич говорил, — продолжал Паша, — что артисты, в минуты сильных подъемов, под влиянием излишнего старания, еще сильнее напрягаются. Как это отзывается на творчестве — мы знаем. Поэтому, чтобы не свихнуться при сильных подъемах, нужно особенно заботиться о самом полном, самом предельном освобождении мышц от напряжения. Привычка к непрерывной самопроверке и к борьбе с напряжением должна стать нормальным состоянием артиста на сцене. Этого надо добиваться с помощью долгих упражнений и систематической тренировки. Надо довести себя до того, чтоб в минуты

больших подъемов привычка ослаблять мышцы стала более нормальной, чем потребность к напряжению, — говорил Паша.
— И это возможно?!
— Аркадий Николаевич утверждает, что возможно. «Пусть напряжение создается, — говорит он, — если его нельзя избежать. Но следом за ним пусть является проверка контролера.
Конечно, при выработке механической привычки вначале приходится много думать о контролере и направлять его действие, а это отвлекает от творчества. Но впоследствии освобождение мышц или по крайней мере стремление к нему в минуты волнения становится нормальным явлением. Эта привычка должна вырабатываться ежедневно, систематически, не только во время класса и домашних упражнений, но и в самой реальной жизни, вне сцены, то есть в то время, когда человек ложится, встает, обедает, гуляет, работает, отдыхает, словом, во все моменты его существования. Мышечного контролера необходимо внедрить в свою физическую природу, сделать его своей второй натурой. Только в таком случае мышечный контролер будет помогать нам в момент творчества. Если же мы будем работать над освобождением мышц лишь в отведенные для этого часы или минуты, то не добьемся желаемого результата, потому что такие, ограниченные временем., упражнения не выработают привычки, не доведут ее до пределов бессознательной, механической приученности».
Когда я усомнился в возможности выполнения того, что объяснил мне Шустов, он привел в пример самого Торцова. Оказывается, что.в ранние годы его артистической деятельности при состоянии повышенной .нервности мышечные напряжения доходили у него почти до пределов судороги. Но с тех пор как он выработал в себе механического контролера, у него создалась потребность, при таком же повышении нервности, не напрягать, а, напротив, ослаблять мышцы.
Сегодня меня также навестил милый Рахманов. Он принес поклон от Аркадия Николаевича и сказал, что последний поручил ему показать мне упражнения.
«Делать Названову нечего, пока он лежит, — добавил Аркадий Николаевич, — так пусть старается. Самое для него теперь подходящее занятие».
Упражнение заключается в том, чтобы лечь на спину на гладкой жесткой поверхности (например, на полу) и подмечать те группы мышц, которые без нужды напрягаются.
При этом для более ясного осознания своих внутренних ощущений можно определять словами места зажима и говорить себе: «Зажим в плече, в шее, в лопатке, в пояснице».
Замеченные напряжения надо тотчас же ослаблять, одно за другим, ища при этом все новые и новые.
Я при Рахманове попробовал проделать несложное упражнение в лежании, но не на жестком полу, а на мягкой постели.
Освободив напряженные мускулы и оставив лишь необходимые, на которые, как мне казалось, должна опираться тяжесть моего тела, я назвал эти места: «Обе лопатки и крестец».
Однако Иван Платонович запротестовал:
— Индусы учат, дорогой мой, что надо лежать, как лежат маленькие дети и животные. Как животные! — повторил он для убедительности. — Будьте уверены!
Далее Иван Платонович объяснил, для чего это нужно. Оказывается, что если положить ребенка или кошку на песок, дать им успокоиться или заснуть, а после осторожно приподнять, то на песке оттиснется форма всего тела. Если проделать такой же опыт со взрослым человеком, то на песке останется след лишь от сильно вдавленных лопаток и крестца, остальные же части тела, благодаря постоянному, хроническому, привычному напряжению мышц, слабее соприкоснутся с песком и не отпечатаются на нем.
Чтобы уподобиться при лежании детям и получить форму тела в мягкой почве, нужно освободиться от всякого мышечного напряжения. Такое состояние дает лучший отдых телу. При таком отдыхе можно в полчаса или в час освежиться так, как при других условиях не удастся этого добиться в течение ночи. Недаром вожаки караванов прибегают к таким приемам. Они не могут долго задерживаться в пустыне и принуждены до минимума сокращать свой сон. Продолжительность отдыха возмещается у них полным освобождением тела от мышечного напряжения, что дает обновление усталому организму.
Иван Платонович пользуется этим приемом ежедневно между дневными и вечерними занятиями. После десяти минут отдыха он чувствует себя совершенно бодрым. Без такой передышки он не смог бы выдержать той работы, которую ему приходится ежедневно выполнять.
Как только Иван Платонович ушел, я зазвал к себе в комнату нашего кота и положил его на одну из самых мягких диванных подушек, на которой хорошо выдавливалась форма его тела. Я решил учиться у него, как надо лежать и отдыхать с ослабленными мышцами.

Аркадий Николаевич говорит: «Артисту, точно грудному ребенку, приходится всему учиться с самого начала: смотреть, ходить, говорить и так далее, — вспоминал я. — Все это мы умеем делать в жизни. Но беда в том, что в подавляющем большинстве мы это делаем плохо, не так, как установлено природой. На сцене надо смотреть, ходить, говорить иначе — лучше, нормальнее, чем в жизни, ближе к природе: во-первых, потому, что недостатки, вынесенные на свет рампы, становятся особенно заметными, во-вторых, потому, что эти недостатки влияют на общее состояние актера на сцене».
Эти слова, очевидно, относятся к лежанию. Вот поэтому теперь мы лежим вместе с котом на диване. Я наблюдаю за тем, как он спит, пытаюсь ему подражать. Однако не легкое это дело — лежать так, чтобы ни один мускул не напрягался и чтобы все части тела соприкасались с плоскостью, на которой лежишь. Не скажу, чтобы было трудно подмечать и определять тот или иной напрягающийся мускул. Освободить его от излишнего сокращения тоже не мудрость. Но худо то, что не успеешь избавиться от одного напряжения, как тотчас же появляется другое, третье, и так до бесконечности. Чем больше прислушиваешься к зажимам и судорогам тела, тем больше их создается. При этом научаешься различать в себе те ощущения, которых раньше не замечал. Это условие помогает находить все новые и новые зажимы, а чем больше их находишь, тем больше вскрывается новых. На короткое время мне удалось освободиться от напряжения в области спины и шеи. Не скажу, чтобы я почувствовал от этого физическое обновление, но зато мне стало ясно, как много у нас лишних, никому не нужных, вредных мышечных напряжений, о которых мы и не подозреваем. Когда же вспомнишь о предательском зажиме брови, то начинаешь очень серьезно бояться физического напряжения. Хотя я и не добился полного освобождения всех мышц, но все же предвкусил насаждение, которое испытаю со временем, когда добьюсь более полной мышечной свободы.
Главная беда в том, что я запутываюсь в своих мышечных ощущениях. От этого перестаешь понимать, где руки и где голова.
Как я устал от сегодняшнего упражнения!
От такого лежания не отдохнешь!
...Сейчас при лежании мне удалось ослабить самые сильные зажимы и сузить круг внимания до границы собственного носа. При этом в голове затуманилось, как при начале головокружения, и я уснул так, как спит мой Кот Котович. Оказывается, что мышечное ослабление при одновременном суживании круга внимания является хорошим средством от бессонницы.
……19……г.
Сегодня заходил Пущин и рассказывал о муштре и тренинге. Иван Платонович, по указанию Торцова, заставлял учеников принимать самые разнообразные позы не только при горизонтальном, но и при вертикальном положении, то есть сидя, полусидя, стоя, на коленях, в одиночку, группами; со стульями, со столом, с другой мебелью. Во всех этих положениях надо, как и при лежании, подмечать излишне напрягающиеся мускулы и называть их. Само собой понятно, что то или иное напряжение некоторых мускулов необходимо при всякой позе. Пусть эти мускулы и напрягаются, но лишь они одни, а не смежные, которым надлежит оставаться в покое. Следует также помнить, что напряжение напряжению рознь: можно сократить мускул, необходимый для позы, ровно настолько, насколько это нужно, но можно довести напряжение до предела спазмы, судороги. Такое излишнее усилие чрезвычайно вредно для самой позы и для творчества.
Рассказав подробно все, что происходило в классе, милый Пущин предложил мне проделать вместе с ним самые упражнения. Я, конечно, согласился, несмотря на слабость и на опасность разбередить заживающую рану. Тут произошла сцена, достойная пера Джером-Джерома. Огромный Пущин, красный и потный от натуги, задыхаясь и пыхтя, валялся на полу и принимал самые необыкновенные позы. А рядом с ним лежал я, худой, длинный, бледный, с рукой на перевязи, в полосатой пижаме, точно цирковой клоун. Каких только кувырканий мы не проделывали с милым толстяком! Лежали порознь и вместе, принимали позы борющихся гладиаторов; стояли порознь, а потом вместе, как фигуры на памятниках: то я стоял, а Пущин лежал, поверженный в прах, то он стоял на ногах, а я на коленях, потом мы оба принимали молитвенные позы или вытягивались во фронт, как два гренадера.
При всех этих положениях требовалось постоянное освобождение тех или других групп мышц и усиленная проверка контролера. Для этого необходимо хорошо приученное внимание, умеющее быстро ориентироваться, различать физические ощущения и разбираться в них. При сложной позе гораздо труднее, чем при лежании, различать нужные и ненужные напряжения. Не легко зафиксировать необходимые и сократить лишние. В этой работе перестаешь понимать, что и чем управляется.
Лишь только Пущин ушел, я первым делом отправился за котом. У кого же учиться мягкости и свободе движений, как не у него.

И действительно, он неподражаем! Недосягаем!
Какие только положения я ему не придумывал — и вниз головой, и на боку, и на спине! Он висел на каждой из лап в отдельности, на четырех сразу и на хвосте. И во всех этих положениях можно было наблюдать, как он, напружинившись в первую секунду, тотчас же с необыкновенной легкостью ослаблял, откидывал лишние и фиксировал необходимые напряжения. Поняв, чего от него хотят, мой Кот Котович применялся к позе и отдавал ей ровно столько сил, сколько надо. Потом он успокаивался, готовый оставаться в утвержденном положении ровно столько, сколько от него потребуют. Какая необыкновенная приспособляемость! Во время моих сеансов с Котом Котовичем вдруг неожиданно появился...
Кто бы вы думали?! Чем объяснить такое чудо?!
Пришел Говорков!!!
Как я ему обрадовался!
Еще тогда, в полусознании, когда я, истекая кровью, лежал на его руках, а он нес меня и кряхтел над моим ухом, я смутно почувствовал теплоту, исходившую от его сердца. Сегодня это ощущение повторилось. Я увидел его иным, не таким, каким мы привыкли его видеть. Он даже совсем иначе, чем всегда, отзывался о Торцове и рассказал интересную подробность урока.
Говоря об ослаблении мышц и о необходимых напряжениях, поддерживающих позу, Аркадий Николаевич вспомнил случай из своей жизни: в Риме, в частном доме ему пришлось присутствовать на сеансе одной американки. Она интересовалась реставрацией античных статуй, дошедших до нас в разбитом виде — без рук, без ног, без головы, со сломанным туловищем, от которого уцелели лишь его части. По сохранившимся кускам американка пыталась угадать позу статуи. Для этой работы ей понадобилось изучить законы сохранения равновесия человеческого тела и на собственном опыте научиться определять положение центра тяжести при каждой принимаемой ею позе. Американка выработала в себе совершенно исключительную чуткость к мгновенному определению положения центра тяжести, и не было возможности заставить ее выйти из равновесия. Ее толкали, бросали, заставляли спотыкаться и принимать такие позы, в которых, казалось бы, нельзя устоять, но она всегда выходила победительницей. Этого мало — маленькая и щупленькая, она легким толчком сбила с ног довольно грузного мужчину. Это также было достигнуто благодаря знанию законов равновесия. Американка угадывала опасные места, в которые надо было толкнуть противника, чтобы без усилия вывести его из равновесия и сбить с ног.
Торцов не постиг секрета ее искусства. Но зато на целом ряде ее примеров он понял значение умения находить положение центра тяжести, обусловливающее равновесие. Он увидел, до какой степени можно довести подвижность, гибкость и приспособляемость своего тела, в котором мускулы делают только ту работу, которую им приказывает делать высоко развитое чувство равновесия. Аркадий Николаевич призывает нас учиться этому искусству (познания центра тяжести своего тела).
У кого же учиться, как не у Кота Котовича? Поэтому, по уходе Говоркова, я затеял с зверем новую игру: толкал его, бросал, переворачивал, старался сбить с ног, но это оказалось невозможным. Он падал только тогда, когда сам этого хотел.
……19……г.
Был Пущин и рассказывал о проверке Аркадием Николаевичем работ по тренингу и муштре. Оказывается, что сегодня были введены существенные дополнения: Торцов требовал, чтобы каждая поза была не только проверена собственным контролером, механически освобождена от напряжения, но и обоснована вымыслом воображения, предлагаемыми обстоятельствами и самим «если бы». С этого момента она перестает быть позой, как таковой, получает активную задачу и становится действием. В самом деле: допустим, что я поднял вверх руку и говорю себе:
«Если бы я стоял так, а надо мной на высоком суку висел персик, как бы мне нужно было поступить и что сделать, чтобы сорвать его?»
«Стоит поверить этому вымыслу, и тотчас же ради жизненной задачи — сорвать персик — мертвая поза превратится в живое, подлинное действие. Почувствуйте только правду в этом действии, и тотчас же сама природа придет на помощь: лишнее напряжение ослабится, а необходимое укрепится, и это произойдет без вмешательства сознательной техники.
На сцене не должно быть необоснованных поз. Театральной условности не место в подлинном творчестве и в серьезном искусстве. Если же условность почему-либо необходима, то ее следует обосновать, она должна служить внутренней сущности, а не внешней красивости».
Далее Пущин рассказывал о том, что сегодня на уроке было проделано несколько показательных пробных упражнений, которые он тут же иллюстрировал. Милый толстяк очень смешно лег на диван, приняв первую попавшуюся позу: он свесился с дивана

наполовину, приблизил лицо к полу и вытянул вперед руку. Получилось нелепое, бессмысленное положение. Чувствовалось, что ему было неудобно и что он не знал, какие мышцы следует напрячь и какие ослабить. Он пустил в ход контролера, который указал ему как необходимые, так и лишние напряжения. Но толстяку не удавалось найти свободную, естественную позу, при которой все мышцы работали бы правильно.
Вдруг он воскликнул: «Вот грядет великий тарака-ша! Скорее хлоп его по чекрыге!»
В тот же миг он потянулся к какой-то точке — воображаемому таракану, чтобы раздавить его, и сразу все мускулы естественно встали на свое место и заработали правильно. Поза стала обоснованной, всему верилось:
и протянутой руке, и свесившемуся корпусу, и ноге, упертой в спинку дивана. Пущин замер, давя воображаемого таракана, и было ясно, что его телесный аппарат правильно выполнял задачу.
Природа руководит живым организмом лучше, чем сознание и прославленная актерская техника.
Все проделанные сегодня Торцовым упражнения должны были подвести учеников к сознанию, что на сцене при каждой принимаемой позе или положении тела существуют три момента.
Первый — излишнее напряжение, неизбежное при каждой новой позе и при волнении от публичного выступления.
Второй — механическое освобождение от излишнего напряжения с помощью контролера.
Третий — обоснование или оправдание позы в том случае, если она сама по себе не вызывает веры самого артиста.
Напряжение, освобождение и оправдание. «Напряжение, освобождение и оправдание»,— приговаривал Пущин, прощаясь со мной.
Он ушел. С помощью кота я случайно проверил и понял смысл только что показанных упражнений.
Вот как это произошло: чтобы расположить к себе моего учителя, я положил его рядом с собой, стал ласкать и гладить.
Но он, вместо лежания, перепрыгнул через мою руку на пол, сделал стойку и мягко, неслышно стал красться в угол комнаты, где он, по-видимому, почуял жертву.
Нельзя было не залюбоваться им в эту минуту. Я внимательно следил за каждым его движением. Чтобы не выпускать кота из поля зрения, мне пришлось изогнуться наподобие «человека-змеи» в цирке. При моей больной руке на перевязи получилась далеко не легкая поза. Я тотчас же воспользовался ею для проверки и пустил во всю длину тела своего новоиспеченного контролера по мышечным напряжениям. В первую секунду все обстояло как нельзя лучше: напрягалось только то, что должно было напрягаться. Да и понятно. Была живая задача, и действовала сама природа. Но стоило мне перенести внимание с кота на самого себя, и все сразу изменилось. Мое внимание разбросалось, там и сям появились мускульные зажимы, а необходимое напряжение излишне усилилось почти до размеров мускульной судороги. Смежные мышцы тоже без нужды заработали. Живая задача и действие прекратились, а вступила в силу привычная актерская спазма, с которой нужно бороться «ослаблением мышц» и «оправданием».
В это время у меня свалилась туфля. Я согнулся пополам, чтобы надеть ее и застегнуть пряжку. Опять само собой получилась трудная, напряженная поза при больной руке на перевязи.
Эту позу я тоже проверил с помощью контролера! И что же! Пока мое внимание направлялось на самое действие, все было в порядке: сильно напрягались необходимые для позы мускульные группы и в свободных мышцах не замечалось лишнего усилия. Но лишь только я отвлекся от самого действия и исчезла задача, лишь только я отдался физическому самонаблюдению, появились лишние напряжения, а необходимые превратились в зажимы.
А вот и еще хороший пример, который, точно нарочно, подсунул мне случай. Только что во время умывания у меня выскользнуло из рук мыло и закатилось между умывальником и шкафом. Пришлось тянуться за ним здоровой рукой, а больную держать на весу. Опять получилась трудная поза. Мой контролер не дремал. Он по собственной инициативе проверял напряжение мышц. Все оказалось в порядке: напрягались только необходимые двигательные группы мускулов.
«Дай-ка я повторю по заказу ту же позу!» — сказал я себе. И повторил. Но... мыло было уже поднято, и реальной необходимости принятия позы уже не было. Ушла живая задача. Осталась мертвая поза. Когда я проконтролировал работу мышц, то оказалось, что чем сознательнее я к ней относился, тем больше создавалось ненужных напряжений, тем труднее становилось разбираться в них и отыскивать необходимые.
Но вот я заинтересовался какой-то темной полоской приблизительно в том же месте, где прежде лежало мыло. Я потянулся, чтобы дотронуться до нее и понять, что это такое.

Полоска оказалась трещиной в полу. Но не в ней дело, а в том, что и мои мышцы и их естественное напряжение снова оказались в полном порядке. После всех этих проб мне стало ясно, что живая задача и подлинное действие (реальное или в воображаемой жизни, хорошо обоснованные предлагаемыми обстоятельствами, в которые искренне верит сам творящий артист) естественно втягивают в работу самую природу. Только она умеет в полной мере управлять нашими мышцами, правильно напрягать или ослаблять их.

……19……г.

Сейчас я прикорнул на диване.

В полудремоте что-то меня беспокоило. Что-то надо было сделать... Не то письмо послать?.. Кому?.. Потом я понял, что это было вчера, а сегодня... сегодня я болен и буду делать перевязку...

Нет, перевязку само собой... а... Пущин приходил, сказал что-то... а я не записал... Очень важное. Да, вспомнил: завтра генеральная... «Отелло»... а я неудобно лежу... Понимаю, все стало ясно...

Оба плеча от натуги подтянуло кверху, так как какие-то мускулы сильно напряглись... так сильно, что не разожмешь... А контролер рыщет по всему телу... и будит меня. Ну, слава богу, разжал! Нашел совсем другую точку опоры, и стало хорошо, удобно, куда лучше... Я точно глубже втиснулся в мягкий диван, на котором лежал... А вот теперь опять что-то забыл. Сейчас помнил и почему-то забыл.

Да... понимаю, опять контролер, нет, инспектор лучше. Инспектор мышц... Это внушительнее. Опять я на секунду проснулся и понял, что в спине зажим. Да не только в спине, айв плечах... И пальцы левой ноги скрючены.

И так все время, в полудремоте я вместе с контролером искал в себе зажимы. Они не прекращаются и сейчас, когда я пишу.

Теперь я вспоминаю, что такое же непонятное беспокойство было со мной и вчера, при Пущине. А третьего дня перед приходом доктора я должен был даже присесть от неловкости в позвонках. Присел — отпустило.

Что это? Все время во мне создаются зажимы? Непрерывно? Почему же раньше этого не было? Потому что не замечал и во мне еще не было контролера? Значит, он зародился, живет уже во мне? Или даже больше того: именно потому, что он действует, я нахожу новые и новые зажимы, которых не замечал раньше. Или это все старые, вечные зажимы, которые я только начинаю сознательно ощущать в себе. Кто решит?

Несомненно одно, что во мне что-то происходит новое... чего раньше не было.

……19……г.

По словам Шустова, Торцов перешел от неподвижности к жесту, и вот как он к этому подвел учеников и какой сделал вывод.

Урок происходил в зале.

Всех учеников выстроили в шеренгу, точно на смотру. Торцов велел им поднять правую руку, и все, как один человек, исполнили приказание.

Руки, точно шлагбаумы, тяжело полезли кверху. Одновременно с этим Рахманов ощупывал у всех мускулы плеча, приговаривая при этом: «Не годится, .шею, спину ослабить. Вся рука напряжена...» и т. д.

«Не умеете поднимать руки»,— решил Торцов.

Казалось бы, заданная нам задача совсем проста, однако никто не смог ее выполнить. От учеников требовали, так сказать, «изолированного» действия только одних групп мышц — заведующих движениями плеча, все остальные мышцы — шеи, спины, тем более поясницы — должны были оставаться свободными от всякого напряжения. Последние, как известно, нередко отклоняют весь корпус в противоположную от поднимающейся руки сторону, в помощь производимому движению.

Эти лишние, смежные напряжения мускулов напоминают Торцову испорченные клавиши рояля, которые при ударе по ним задевают друг за друга. От этого при ноте «до» звучат смежные «си» и «до-диез». Хороша была бы музыка на таком инструменте! Хороша же и музыка наших движений, если последние действуют наподобие испорченных клавишей рояля. Неудивительно, что при таких условиях наши движения не четки, не чисты, как у плохо смазанной машины. Необходимо сделать движения отчетливыми, как звонкие тоны рояля. Без этого рисунок движений роли будет грязный, а передача ее внутренней и внешней жизни — неопределенной, нехудожественной. Чем тоньше чувствование, тем больше четкости, точности и пластичности оно требует при своем физическом воплощении.

— У меня такое впечатление от сегодняшнего урока,— говорил дальше Шустов,— что Аркадий Николаевич, точно механик, развинтил, разобрал нас всех по частям, по косточкам, по отдельным суставам и мускулам, все их промыл, вычистил, смазал, потом опять собрал, вставил на прежнее место и привинтил. Я чувствую себя гибче, ловчее, выразительнее после сегодняшнего урока.

— А еще что было? — спрашивал я, заинтересованный рассказом Шустова.
— От нас требовали,— вспоминал Паша,— чтоб при действии отдельных, «изолированных» групп мускулов — плеча, руки, спины или ноги — все остальные оставались без всякого напряжения. Так, например, при подымании руки группой мускулов плеча и напряжении их должным образом рука в локте, в кисти, в ее пальцах и в их суставах должна оставаться в висячем вниз положении и все соответствующие группы мышц должны быть совершенно свободными, мягкими, ненапряженными.
— И вам удалось добиться выполнения требования? — интересовался я.
— По правде говоря, нет,— признался Паша.— Мы только предугадывали, предчувствовали те ощущения, которые со временем выработаются в нас.
— Разве то, что от вас требовали, трудно? — не понимал я.
— На первый взгляд — легко. Однако никто из нас не смог выполнить задач так, как следует. Они требуют специальной подготовки. Что же делать! Приходится всего себя, с души до тела, с ног до головы, сызнова переделывать и приспособлять к требованиям нашего искусства, или, вернее, к требованиям самой природы. Ведь искусство в большом ладу с ней. Нашу природу портит жизнь и дурные привычки, прививаемые ею. Недостатки, которые свободно сходят с рук в жизни, становятся заметными перед освещенной рампой и назойливо лезут в глаза зрителям.
Впрочем, это понятно: на подмостках человеческая жизнь показывается в узком пространстве сценической рамки, точно в диафрагме фотографии. На эту жизнь, втиснутую в театральный портал, смотрят в бинокли;
ее разглядывают точно миниатюру — в лупу. При этом от внимания зрителей не ускользнут никакие детали, никакие мельчайшие подробности. Если прямые, поднимающиеся, как шлагбаумы, руки с грехом пополам терпимы в жизни, то на сцене они недопустимы. Они придают деревянность фигуре человека, они превращают его в манекен. Кажется, что у таких актеров и душа такая же, как руки,— деревянная. Если к этому прибавить еще и прямой, как жердь, спинной хребет, то получится в полном смысле слова «дуб», а не человек. Что может выявлять такое «дерево»? Какие переживания?
По словам Паши, так и не удалось добиться на сегодняшнем уроке выполнения самой простейшей задачи — поднятия руки с помощью соответствующих групп мускулов плеча. Такое же упражнение и так же безуспешно было проделано со сгибанием локтя, потом кисти, первых, вторых, третьих суставов пальцев и т. д. И на этот раз вся рука стремилась принять участие при движении ее отдельных частей. Когда же Торцов предложил проделать все указанные движения по сгибам частей руки в последовательном порядке от плеча к пальцам и обратно — от пальцев к плечу, то результат получился еще более неудачный. Да и понятно. Если не удавалось каждое из этих сгибаний, то тем труднее было выполнить все движения, одно за другим, с логической последовательностью.
Впрочем, Торцов показывал упражнения не для того, чтобы их немедленно выполняли. Он лишь давал заказ Рахманову для его очередных занятий в классе тренинга и муштры. Такие же упражнения были проделаны и с шеей во всех ее поворотах, и со спинным хребтом, и с поясницей, и с ногами, и особенно с кистями рук, которые Торцов называет глазами тела.
Пришел Пущин. Он был так мил, что продемонстрировал мне все то, что на словах объяснял Шустов. Его гимнастика была чрезвычайно смешна. Особенно сгибание и разгибание спинного хребта по позвонкам, начиная с самого верхнего, у затылка, и кончая нижним, у таза. При округленности фигуры милого Пущина, его жир точно переливался, давая впечатление плавности движений. Сомневаюсь, чтобы ему удалось добраться до позвонков спинного хребта и прощупать их поодиночке. Не так-то это просто, как кажется. Мне удалось прощупать у себя только три позвонка, то есть три места сгибов спинного хребта. А ведь всех подвижных позвонков у нас двадцать четыре.
Шустов с Пущиным ушли. Пришла очередь Кота Котовича.
Я затеял с ним игру и наблюдал за самыми разнообразными, невероятными, непередаваемыми его позами.
Такая гармония движений, такое развитие тела, как у животных, недосягаемы для человека! Никакой техникой не добиться подобного совершенства владения мышцами. Одна природа способна бессознательно достигнуть такой виртуозности, легкости, четкости, непринужденности движений, поз, такой пластики. Когда красавец кот прыгает, резвится или бросается, чтобы схватить мой палец, просунутый в щель, он мгновенно переходит от полного спокойствия к молниеносному движению, которое трудно уловить. Как экономно расходует он при этом свою энергию! Как он распределяет ее! Готовясь к движению или к прыжку, кот не тратит силы зря, на лишние напряжения. Их у него не существует. Он накопляет в себе силу для того, чтобы в решительный момент направить ее сразу в тот двигательный центр, который ему необходим в данный момент. Вот почему его действия так четки, определенны и сильны. Уверенность вместе с легкостью, подвижностью и свободой

мышц создают совершенно исключительную пластику, которой недаром славятся звери кошачьей породы.
Чтобы проверить себя и потягаться с котом, я прошелся «по-тигриному», походкой моего Отелло. При первом же шаге, помимо воли, все мышцы напружини-лись, я отчетливо вспомнил мое физическое состояние на показном спектакле и понял главную мою ошибку. Человек, связанный судорогами всего тела, не может чувствовать себя свободно и жить на сцене правильной жизнью. Если трудно сделать умножение при напряжении во время подымания рояля, то как же возможно владеть тончайшими внутренними чувствами в сложной роли с тонкой психологией Отелло! Какой хороший урок^ на всю жизнь дал мне Торцов показным спектаклем. Он заставил меня с апломбом проделать то, чего ни в каком случае не следует делать на сцене.
Это было очень мудрое и убедительное доказательство от противного.

VII. КУСКИ И ЗАДАЧИ

……19……г.
Сегодня занятия происходили в зрительном зале. Войдя туда, мы увидели большой плакат с надписью:
КУСКИ И ЗАДАЧИ.
Аркадий Николаевич поздравил нас с новым, чрезвычайно важным этапом в занятиях и стал объяснять, что такое куски и как пьеса или роль делятся на составные части.
То, что он говорил, было, как всегда, понятно и интересно. Тем не менее я в первую очередь записываю не урок Торцова, а то, что происходило по окончании занятий, что помогло мне еще лучше понять объяснение Аркадия Николаевича.
Дело в том, что я сегодня в первый раз был в доме знаменитого артиста Шустова — дяди моего друга Паши.
За обедом великий артист спросил племянника, что было в школе. Он интересуется нашей работой. Паша сказал ему, что мы подошли к новому этапу — к «кускам и задачам».
— Шпондю знаете? — спросил старик.
Оказывается, что кто-то из детей Шустова учится драматическому искусству у молодого преподавателя с смешной фамилией — Шпондя, ярого последователя Торцова. Поэтому все подростки и малыши изучили нашу терминологию. Магическое «если бы», «вымысел воображения», «подлинное действие» и другие, еще неизвестные мне термины вошли в обиход их детской речи.
— Шпондя целый день учит! — балагурил великий артист, в то время как перед ним ставили огромную индейку.— Как-то он был у нас. Подают вот такое же блюдо. А у меня палец болел. Я и заставил его резать да раскладывать.
«Дети! — обратился Шпондя к моим крокодилам.— Представьте себе, что это не индейка, а целая большая пятиактная пьеса, «Ревизор», например. Можно ли осилить ее сразу, с одного маху? Запомните же, что не только индейку, но даже и пятиактную пьесу, вроде «Ревизора», нельзя охватить с одного маху. Посему надлежит ее делить на самые большие куски». Вот так... вот так...
При этих словах дядя Шустов отделил ножки, крылья, мякоть и положил их на тарелку.
— «Вот вам первые большие куски»,— объявил Шпондя.— Ну, конечно, все мои крокодилы оскалили зубы, захотели сразу проглотить их. Однако мы успели удержать обжор. Шпондя воспользовался этим назидательным примером и говорит: «Запомните, что сразу не осилишь огромных кусков. Поэтому режь их на менее крупные части». Вот... вот... вот...— приговаривал Шустов, деля ножки, крылья по суставам.
— Давай тарелку, крокодил,— обратился он к старшему сыну.— Вот тебе большой кусок. Это первая сцена.
— «Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятное известие...» — цитировал мальчик, подставляя тарелку и неискусно стараясь басить.
— Евгений Онегин, получай второй кусок, с почтмейстером,— обратился великий артист к маленькому сыну Жене.— Князь Игорь, царь Федор, вот вам сцена Бобчинского и Добчинского, Татьяна Репина,^Екатерина Кабанова, принимайте сцены Марьи Антоновны и Анны Андреевны,— балагурил дядя Шустов, раскладывая куски на подставленные тарелки детей.
— «Ешьте сразу!» — приказал Шпондя,— продолжал дядя.— Что тут было!.. Мои проголодавшиеся крокодилы набросились и хотели проглотить все одним махом.
Не успели опомниться, как они уже запихали себе в рот огромные куски, один — подавился, другой — захрипел. Но... обошлось.
«Запомните,— говорил Шпондя,— коли нельзя одолеть сразу большого куска, дели его на меньшие и еще меньшие, а коли надо, то и на еще меньшие».— Хорошо! Разрезали,

положили в рот, жуют,— описывал дядя Шустов то, что сам проделывал.
— Мать! Жестковато и суховато! — неожиданно обратился он с страдающим лицом к жене, совсем в другом, так сказать, в домашнем тоне.
— «Если кусок сух,— учили дети словами Шпонди,— оживляй его красивым вымыслом воображения».
— Вот тебе, папик, соус из магического «если бы», — острил Евгений Онегин, накладывая отцу подливки с зеленью. — Это тебе от поэта: «предлагаемое обстоятельство».
— А это, папик, от режиссера,— острила Татьяна Репина, кладя ему хрена из соусника.
— Вот тебе и от самого актера — поострее,— шутил царь Федор, предлагая посыпать перцем.
— Не хочешь ли горчицы — от художника «левого» направления, чтобы было попикантнее? — предлагала отцу Катя Кабанова.
Дядя Шустов размешал вилкой все наложенное ему, разрезал индейку на мелкие куски и стал купать их в образовавшемся соусе. Он мял, давил, ворочал куски, чтобы они лучше пропитались жидкостью.
— Иван Грозный, повторяй! — учил малыша Евгений Онегин: — «Куски...»
— Ки-ки,— пыжился ребенок к общему удовольствию.
— Куски берут ванночку в соусе «вымысла воображения».
Иван Грозный наворотил того, что все присутствующие и он сам прыснули и долго не унимались.
— А ведь вкусно, соус-то из «вымысла воображения»,— говорил старик Шустов, все ворочая в пикантной жидкости мелко изрезанные куски.— Все пальчики оближешь. Даже эта подошва делается съедобной и кажется мясом,— конфузил он жену.— Вот точно так же и куски роли надо сильнее, сильнее, вот так, еще больше, больше пропитывать предлагаемыми обстоятельствами. Чем суше кусок, тем больше соуса, чем суше, тем больше.
Теперь соберем вместе побольше мелких пропитанных соусом кусочков в один большой и...
Он сунул их в рот и долго смаковал с блаженным и очень смешным лицом.
— Вот она, «истина страстей»! — острили дети на театральном языке.
Я уходил от Шустовых с мыслями о кусках. Вся жизнь моя точно разделилась на них и измельчилась.
Внимание, направленное в эту сторону, невольно искало кусков в самой жизни и в производимых действиях. Так, например: прощаясь при уходе, я сказал себе:
раз кусок. Когда я спускался с лестницы, на пятой ступеньке мне пришла мысль: как считать схождение вниз — за один кусок, или же каждая ступенька должна быть поставлена в счет как отдельный кусок?! Что же от этого в результате получится? Дядя Шустов живет на третьем этаже, к нему по меньшей мере шестьдесят ступеней... следовательно, шестьдесят кусков?! Если так, то и каждый шаг по тротуару тоже придется считать за кусок? Многонько наберется!
«Нет,— решил я,— спуск с лестницы — один кусок, дорога домой — другой. А как быть с парадной дверью? Вот я отворил ее. Что это—один или много кусков? Пусть будет много. На этот раз можно не скупиться, раз я раньше сделал большие сокращения.
Итак, я сошел вниз — два куска.
Взялся за ручку двери — три куска.
Нажал ее — четыре куска.
Открыл половинку двери— пять кусков.
Переступил порог — шесть кусков.
Закрыл дверь — семь.
Отпустил ручку восемь.
Пошел домой — девять.
Толкнул прохожего...
Нет, это не кусок, а случайность.
Остановился у витрины магазина. Как быть в данном случае? Нужно ли считать чтение заголовков каждой книги за отдельный кусок или весь осмотр выставленного товара пустить под один номер? Пущу под один.
Десять.
……..
Вернувшись домой, раздевшись, подойдя к умывальнику, протянув руку за мылом, я сосчитал:
двести семь.
Помыл руки —двести восемь.
Положил мыло — двести девять.

Смыл мыло водой — двести десять.
Наконец я лег в постель и укрылся одеялом — двести шестнадцать.
А дальше как же? В голову полезли разные мысли. Неужели же каждую из них надо считать за новый кусок? Я не мог разрешить этого вопроса, но подумал при этом:
«Если пройтись с таким счетом по пятиактной трагедии, вроде «Отелло», то, пожалуй, перевалишь за несколько тысяч кусков. Неужели же все их придется помнить? С ума сойти! Запутаешься! Надо ограничить количество. Как? Чем?»
При первом представившемся сегодня случае я попросил Аркадия Николаевича разрешить мое недоумение по поводу огромного количества кусков. Он мне ответил так:
— Одного лоцмана спросили: «Как вы можете помнить на протяжении длинного пути все изгибы берегов, все мели, рифы?»
«Мне нет дела до них,—ответил лоцман,—я иду по фарватеру».
Актер тоже должен идти в своей роли не по маленьким кускам, которым нет числа и которых нет возможности запомнить, а по большим, наиболее важным кускам, по которым проходит творческий путь. Эти большие куски можно уподобить участкам, пересекаемым линией фарватера.
На основании сказанного, если б вам пришлось изображать в кино ваш уход из квартиры Шустова, то вы должны были бы прежде всего спросить себя:
«Что я делаю?»
«Иду домой».
Значит, возвращение домой является первым большим и главным куском.
Но по пути были остановки, рассматривание витрины. В эти моменты вы уже не шли, а, напротив, стояли на месте и делали что-то другое. Поэтому просмотр витрин будем считать новым самостоятельным куском. После этого вы снова шествовали дальше, то есть вернулись к своему первому куску.
Наконец вы пришли в свою комнату и стали раздеваться. Это было начало нового куска вашего дня. А когда вы легли и стали мечтать, создался еще новый кусок. Таким образом, вместо ваших двухсот кусков мы насчитали всего-навсего четыре; они-то и явятся фарватером.
Взятые вместе, эти несколько кусков создают главный, большой кусок, то есть возвращение домой.
Теперь допустим, что, передавая первый кусок — возвращение домой,— вы идете, идете, идете... и больше ничего другого не делаете. При передаче же второго куска — рассматривания витрин — вы стоите, стоите, стоите — и только. При изображении третьего куска вы умываетесь, умываетесь, а при четвертом — лежите, лежите и лежите. Конечно, такая игра скучна, однообразна, и режиссер потребует от вас более детального развития каждого из кусков в отдельности. Это заставит вас делить их на составные, более мелкие части, развивать их, дополнять, передавать каждую из них четко, во всех подробностях. Если же и новые куски покажутся однообразными, то вам придется снова дробить их на средние, мелкие части, повторять с ними ту же работу до тех пор, пока ваше шествие по улице не отразит все типичные для этого действия подробности: встречи со знакомыми, поклоны, наблюдения происходящего вокруг, столкновения и прочее. Откинув лишние, соединив малые куски в самые большие, вы создадите «фарватер» (или схему),
После этого Торцов стал объяснять то же самое, что говорил нам дядя Шустов за обедом. Мы только переглядывались с Пашей и улыбались, вспоминая, как великий артист разрезал большие куски индейки на мелкие части, как он их купал в «ванночке из соуса вымысла воображения», как он потом собирал вилкой выкупанные маленькие куски в более крупные, как он их клал в рот и со смаком разжевывал.
— Итак,— заключил Аркадий Николаевич,— от самых больших — к средним, от средних — к мелким, от мелких — к самым мелким кускам, для того чтобы потом снова соединять их и возвращаться к самым большим.
Деление пьесы и роли на мелкие куски допускается лишь как временная мера,— предупредил Торцов.— Пьеса и роль не могут долго оставаться в таком измельченном виде, в таких осколках. Разбитая статуя, изрезанная в клочья картина не являются художественными произведениями, как бы ни были прекрасны их отдельные части. С малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы, а к моменту творчества они соединяются в большие куски, причем объем их доводится до максимума, а количество — до минимума: чем крупнее куски, тем их меньше по количеству, а чем меньше их, тем легче охватить с их помощью всю пьесу и роль в целом.
Процесс деления роли на мелкие части для их анализа и изучения мне понятен, но как воссоздавать из них большие куски — мне не ясно.
Когда я сказал об этом Аркадию Николаевичу, он объяснил:
— Допустим, что вы разбили маленький школьный этюд на сто кусков, что вы запутались

в них, потеряли все целое и играете неплохо каждый кусок в отдельности. Однако нельзя представить себе, чтобы простой ученический этюд был настолько сложен и глубок по внутреннему содержанию, чтобы его можно было разбить на сто основных, самостоятельных кусков. Очевидно, многие повторяются или родственны друг другу. Вникнув во внутреннюю сущность каждого куска, вы поймете, что, допустим, куски первый, пятый, с десятого по пятнадцатый, двадцать первый и т. д. говорят об одном, а, допустим, куски со второго по четвертый, с шестого по девятый, с одиннадцатого по четырнадцатый и т. д. родственны друг другу органически. В результате — вместо ста мелких — два больших содержательных куска, с которыми легко маневрировать. При таком условии трудный, путаный этюд превращается в простой, легкий, доступный. Короче говоря, большие куски, хорошо проработанные, легко усваиваются артистами. Такие куски, расставленные на протяжении всей пьесы, выполняют для нас роль фарватера; он указывает нам верный путь и проводит среди опасных мелей, рифов, сложных нитей пьесы, между которыми легко заблудиться.
К сожалению, многие артисты обходятся без этого. Они не умеют анатомировать пьесу, разбираться в ней и потому принуждены иметь дело с огромным количеством бессодержательных, разрозненных кусков. Их так много, что артист запутывается и теряет ощущение целого.
Не берите в пример этих актеров, не мельчите пьесы без нужды, не идите в момент творчества по малым кускам, а проводите линию фарватера только по самым большим, хорошо проработанным и оживленным в каждой отдельной своей составной части кускам.
Техника процесса деления на куски довольно проста. Задайте себе вопрос: «Без чего не может существовать разбираемая пьеса?» — и после этого начните вспоминать ее главные этапы, не входя в детали. Допустим, что мы имеем дело с гоголевским «Ревизором». Без чего же он не может существовать?
— Без ревизора,— решил Вьюнцов.
— Или, вернее, без всего эпизода с Хлестаковым,— поправил Шустов.
— Согласен,— признал Аркадий Николаевич.— Но дело не в одном Хлестакове. Нужна подходящая атмосфера для трагикомического случая, изображенного Гоголем. Эту атмосферу создают в пьесе мошенники вроде городничего. Земляники, Ляпкина-Тяпкина, сплетников Бобчинского с Добчинским и так далее. Из этого следует, что пьеса «Ревизор» не может существовать не только без Хлестакова, но и без наивных жителей города, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь».
А еще без чего не может быть пьеса?
— Без глупого романтизма, без провинциальных кокеток вроде Марьи Антоновны, благодаря которой произошло обручение и переполох всего города,— сказал кто-то.
— А еще без чего нет пьесы? — выспрашивал Торцов.
— Без любопытного почтмейстера, без благоразумного Осипа, без взяточничества, без письма Тряпички-на, без приезда подлинного ревизора,— вспоминали вперебивку ученики.
— Сейчас вы просмотрели пьесу с высоты птичьего полета, по ее главным эпизодам и тем самым разделили «Ревизора» на составные, органические части. Они являются главными, самыми большими кусками, из которых сложена вся пьеса.
Совершенно такое же деление на части, для их анализа, производится в каждом из средних и малых кусков, которые образуют потом самые большие куски.
Бывают случаи, когда приходится вводить свои собственные — режиссерские или актерские — куски в недоработанные пьесы плохих авторов. Эту вольность можно извинить лишь необходимостью. Но бывают любители отсебятины, которые делают то же с гениальными, монолитными классическими произведениями, не нуждающимися ни в каких дополнениях. Хорошо еще, если у вводимых кусков окажется какое-нибудь органическое сродство с природой этого произведения. Чаще всего и этого не случается. Тогда на живом организме прекрасной пьесы образуется дикое мясо, которое мертвит кусок или всю пьесу.
В конце урока, оценивая все пройденное сегодня, Аркадий Николаевич сказал:
— Значение кусков для артиста вы узнаете со временем, на практике. Какая мука выходить на сцену в плохо проанализированной и плохо проработанной роли, не разделенной на четкие куски. Как тяжело играть такой спектакль, как он утомителен для артиста и как он долго тянется, пугая своей громадой. Совсем иначе чувствуешь себя в хорошо подготовленной и разработанной роли. Гримируешься и думаешь только о ближайшем, очередном куске, конечно, в связи со всей пьесой и с ее конечной целью. Сыграешь первый кусок и переносишь внимание на второй и так далее. Такой спектакль кажется легким. Когда я думаю о такой работе, мне вспоминается школьник, возвращающийся домой из училища. Если путь долог и даль пугает его, знаете ли вы, что он делает? Школьник берет камень и бросает его вперед, как можно дальше от себя и... волнуется: «А ну, как не найду!» Но он находит, радуется этому и с новым азартом забрасывает тот же камень еще дальше, и опять волнуется, ища его. От такого деления

длинного пути на части, в приятной перспективе домашнего отдыха, школьник перестает думать о расстоянии и замечать его.
Идите же и вы в ваших ролях и этюдах от одного большого куска к другому, не упуская из виду конечной цели. Тогда даже пятиактная трагедия, начинающаяся в восемь часов вечера и оканчивающаяся за полночь, покажется вам короткой 12.
……19……г.
— Деление пьесы на куски необходимо нам не только для анализа и изучения произведения, но и по другой, более важной причине, скрытой в самой внутренней сущности каждого куска,— объяснял нам Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке.
Дело в том, что в каждом куске заложена творческая задача. Задача органически рождается из своего куска или, наоборот, сама рождает его.
Мы уже говорили, что нельзя втискивать в пьесу чуждого, не относящегося к ней, взятого со стороны куска, так же точно нельзя этого делать и с задачами. Они, как и куски, должны логически и последовательно вытекать друг из друга.
Ввиду органической связи, существующей между ними, все то, что раньше говорилось о куске, приложи-мо и к задачам.
— Если так, то существуют большие, средние, малые, важные, второстепенные задачи, которые можно сливать между собой. Значит, задачи тоже создают линию фарватера,— вспоминал я то, что знал о кусках.
— Именно задачи-то и являются теми огоньками, которые указывают линию фарватера и не дают заблудиться на каждом данном участке пути. Это основные этапы роли, которыми руководится артист во время творчества.
— Задача?! — глубокомысленно соображал Вьюн-цов.— В арифметике... задачи! Здесь... тоже задачи! Нипочем не поймешь! Хорошо играть — вот задача! — решил он.
— Да, это большая задача, задача всей нашей жизни! — подтвердил Торцов.— А сколько для этого нужно сделать?! Подумайте только: пройти первый, второй, третий и четвертый курсы школы. Разве это не задачи? Правда, еще не такие большие, как стать великим артистом!..
А чтобы пройти каждый из курсов, сколько раз надо прийти в школу, сколько прослушать уроков, понять и усвоить их; сколько проделать упражнений! Разве же это не задачи?! Правда, менее крупные, чем прохождение каждого из курсов! А чтобы быть каждый день в школе, сколько раз надо вовремя проснуться, вовремя встать, умыться, одеться, бежать по улице. Это тоже задачи, но еще меньшие.
— А чтоб умыться, сколько раз надо брать мыло, тереть им руки, лицо! — вспоминал Вьюнцов.— А сколько раз надо напяливать брюки, пиджак, застегивать пуговицы!
— Все это тоже задачи, но самые маленькие,— объяснял Торцов.
Жизнь, люди, обстоятельства, мы сами непрерывно ставим перед собой и друг перед другом ряд препятствий и пробираемся сквозь них, точно через заросли. Каждое из этих препятствий создает задачу и действие для ее преодоления.
Человек в каждый момент своей жизни чего-нибудь хочет, к чему-нибудь стремится, что-нибудь побеждает. Тем не менее нередко, если цель его значительна, он не успевает за всю свою жизнь закончить начатого.
Большие, мировые, общечеловеческие задачи решаются не одним человеком, а поколениями и веками.
На сцене эти большие общечеловеческие задачи выполняются гениальными поэтами — вроде Шекспира и гениальными артистами — вроде Мочалова, Томмазо Сальвини.
Сценическое творчество — это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения. Что касается результата, то он создается сам собой, если все предыдущее выполнено правильно.
Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу.
Учитесь и привыкайте на подмостках не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием, все время, пока вы находитесь на сцене. Надо любить свои задачи и уметь находить для них активные действия. Вот например: придумайте себе сейчас задачу и выполните ее,— предложил нам Аркадий Николаевич.
Пока мы с Малолетковой глубокомысленно соображали, к нам подошел Шустов с таким проектом:
— Допустим, что мы оба влюблены в Малолеткову и оба сделали ей предложение. Что бы мы стали делать, если бы это произошло в действительности?
Прежде всего наше трио наметило себе сложные предлагаемые обстоятельства, разбило их на куски и задачи, которые рождали действие. Когда его активность ослабевала, мы

вводили новые «если бы» и «предлагаемые обстоятельства», которые рождали свои задачи. Их приходилось разрешать. Благодаря таким перманентным подталкиваниям мы были непрерывно заняты, так что даже не заметили, как раздвинули занавес. За ним оказались пустые подмостки с приготовленными и сложенными по стенам декорациями для какого-то случайного сегодняшнего вечернего спектакля.
Аркадий Николаевич предложил нам пойти на сцену и продолжать там наш опыт, что мы и сделали. По окончании его Торцов сказал:
— Помните ли вы один из первых наших уроков, во время которого я тоже предложил вам выйти на пустые подмостки и действовать там? Тогда вы не смогли этого сделать и беспомощно слонялись по сцене, наигрывая образы и страсти. Сегодня же, несмотря на то, что вы опять очутились на подмостках без всякой обстановки, мебели и вещей, многие из вас чувствовали себя свободно и легко. Что же помогло вам?
— Внутренние, действенные задачи,— решили мы с Пашей.
— Да,— подтвердил Торцов.— Они направляют артиста на верный путь и удерживают его от наигрыша. Задача дает артисту сознание своего права выходить на подмостки, оставаться на них и жить там своею жизнью, аналогичной с ролью.
Жаль только, что сегодняшний опыт убедил в этом не всех, так как у некоторых учеников и сегодня задачи были не для действия, а ради самих задач. Благодаря этому они сразу выродились в актерские — показные «штучки». Это случилось с Веселовским. У других, как, например, у Вельяминовой, опять задача была чисто внешняя, близкая к самолюбованию. У Говоркова задача, как всегда, сводилась к тому, чтобы блеснуть техникой. Все это не может дать хорошего результата и вызывает лишь желание лицедействовать, а не подлинно действовать. У Пущина задача была не плохая, но слишком рассудочная, литературная. Литература — хорошее дело, но она не все в искусстве актера.
……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич говорил:
— У сценических задач очень много разновидностей. Но не все из них нужны и полезны нам; многие вредны. Поэтому важно, чтоб артисты умели разбираться в самом качестве задач, чтоб они избегали ненужных, находили и фиксировали нужные.
— По каким же признакам можно распознавать их? — хотел я понять.
— Под словом «нужные задачи» я подразумеваю:
1. Прежде всего задачи по нашу, актерскую сторону рампы, а не по ту ее сторону, где зрители. Иначе говоря, задачи, относящиеся к пьесе, направленные к партнерам, исполнителям других ролей, а не к смотрящим зрителям партера.
2. Задачи самого артиста-человека, аналогичные с задачами роли.
3. Творческие и художественные задачи, то есть те, которые способствуют выполнению основной цели искусства: созданию «жизни человеческого духа роли» и ее художественной передачи.
4. Подлинные, живые, активные, человеческие задачи, двигающие роль вперед, а не актерские, условные, мертвые, не имеющие отношения к изображаемому лицу, а вводимые ради забавы зрителей.
5. Задачи, которым могут поверить сам артист, партнеры и смотрящий зритель.
6. Увлекательные, волнующие задачи, которые способны возбудить процесс подлинного переживания.
7. Меткие задачи, то есть типичные для исполняемой роли; не приблизительно, а совершенно определенно связанные с самой сутью драматического произведения.
8. Содержательные задачи, отвечающие внутренней сути роли, а не мелкие, идущие по поверхности пьесы.
Мне остается только предостеречь вас от очень распространенных в нашем деле и наиболее опасных, механических, моторных, актерских задач, которые прямым путем ведут к ремеслу.
— Таким образом,— резюмировал я,— вы признаете внешние и внутренние задачи, то есть физические и психологические?
— И элементарно психологические,— добавил Торцов.
— Это что за задачи? — не понимал я.
— Представьте себе, что вы входите в комнату, здороваетесь, пожимаете руку, киваете головой и приветствуете меня. Это привычная, механическая задача. Психология тут ни при чем.
— Как! Значит, на сцене нельзя здороваться? — удивился Вьюнцов.
Аркадий Николаевич поспешил его успокоить:
— Здороваться можно, а вот механически любить, страдать, ненавидеть и выполнять живые, человеческие задачи моторным способом, без всякого переживания, как вы это любите делать, нельзя.

В другой раз,— продолжал объяснять Аркадий Николаевич,— вы протягиваете, пожимаете руку и одновременно стараетесь выразить взглядом свое чувство любви, уважения, признания. Это привычная нам задача и ее выполнение, в которых есть кое-что и от психологии. Такие задачи на нашем языке называются элементарно психологическими.
А вот и третий случай. Допустим, что вчера между нами произошла скандальная сцена. Я вас оскорбил публично. А сегодня, при встрече, мне хочется подойти, протянуть руку и этим пожатием просить прощения, сказать, что я виноват и прошу забыть о происшедшем. Протянуть руку вчерашнему врагу — далеко не простая задача, и приходится многое передумать, перечувствовать и преодолеть в себе, прежде чем выполнить ее.
Такую задачу можно признать психологической и притом довольно сложной.
Во второй половине урока Аркадий Николаевич говорил:
— Как бы ни была верна задача, но самое главное и важное ее свойство заключается в «манкости», в привлекательности для самого артиста. Надо, чтоб задача нравилась и влекла к себе, чтоб артисту хотелось ее выполнить. Такая задача обладает притягательной силой, она, как магнит, притягивает к себе творческую волю артиста.
Задачи, обладающие всеми этими, необходимыми для артиста свойствами, мы называем творческими задачами. Кроме того, важно, чтобы задачи были посильны, доступны, выполнимы. В противном случае они будут насиловать природу артиста. Вот, например: какая ваша задача в излюбленной вами сцене «с пеленками» из «Бранда»?
— Спасти человечество,— ответил Умновых.
—- Вот видите! Разве такая грандиозная задача по силам кому-нибудь из людей? Возьмите задачу полегче, на первое время — физическую, но увлекательную.
— Разве же интересно... это... физическая? — робко, с милой улыбкой обратился к нему Умновых.
— Кому интересно? — переспросил Аркадий Николаевич.
— Публике,— ответил наш застенчивый психолог.
— Не заботьтесь о ней. Думайте о себе,— ответил Торцов.— Если вы сами заинтересуетесь, зрители пойдут за вами.
— Мне не интересно... тоже... это. Я бы хотел психологическую задачу... лучше...
— Успеете. Рано еще вам углубляться в психологию и во всякие другие задачи. Со временем дойдете и до них. Пока же ограничьтесь самой простой — физической. Каждую задачу можно сделать увлекательной.
— От тела-то никак не отделишь... ведь душу-то. Смешать легко... ошибиться... того гляди...— конфузясь, убеждал Умновых.
— Вот, вот! Я то же говорю,— поддакивал Торцов.— В каждой физической, в каждой психологической задаче и в ее выполнении много от того и от другого. Никак не разделишь. Предположим, вам нужно сыграть Сальери в пьесе Пушкина «Моцарт и Сальери». Психология Сальери, решившегося на убийство Моцарта, очень сложна: трудно решиться взять бокал, налить в него вина, всыпать яд и поднести этот бокал своему другу и гению, музыкой которого восхищаешься. А ведь все это физические действия. Но сколько в них от психологии! Или, вернее говоря, все это сложные психологические действия, но сколько в них от физического! А вот вам самое простое телесное действие, а именно:
подойти к другому человеку и дать ему пощечину. Но чтобы это сделать искренне, сколько сложных психологических переживаний надо предварительно пережить! Проделайте-ка ряд физических действий с бокалом вина, с пощечиной, оправдайте их внутренне предлагаемыми обстоятельствами и «если бы», а после определите, где кончается телесная и начинается душевная область. Вы увидите, что это не так-то просто решить и что легко смешать их. Но вы не бойтесь этого, мешайте одно с другим. Пользуйтесь неопределенностью границы между физическими и психологическими задачами. При выборе задач не уточняйте чересчур границы между физической и духовной природой. Делайте это приблизительно, так сказать, на глазомер вашего чувства, с постоянным уклоном в сторону физической задачи. Я не буду в претензии за ошибку. Это будет только полезно в момент творчества.
— Почему же явная ошибка может быть полезна? — недоумевали мы.
— Потому что благодаря ей вы не будете запугивать своего чувства, потому что ошибка застрахует вас от внутреннего насилия. Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую. Ведь, как я уже сказал, всякой физической задаче можно дать психологическое обоснование.
Условимся пока иметь дело только с физическими задачами. Они легче, доступнее и выполнимее. При них меньше риска свихнуться на наигрыш. В свое время мы поговорим и о психологических задачах, пока же советую вам во всех своих упражнениях, этюдах, отрывках, ролях прежде всего искать физическую задачу 13.

……19……г.
На очереди важные вопросы: как извлекать задачи из куска. Психотехника этого процесса заключается в том, чтобы придумать для исследуемых кусков соответствующие наименования, лучше всего характеризующие их внутреннюю сущность.
— Для чего нужны такие крестины? — иронизировал Говорков.
На это Аркадий Николаевич сказал:
— Знаете ли вы, что представляет собой хорошо угаданное название, определяющее внутреннюю сущность куска?
Оно является его синтезом, экстрактом. Чтобы получить его, необходимо «настоять» кусок, точно настойку, выжать из него внутреннюю сущность, кристаллизовать ее и полученному «кристаллу» подыскать соответствующее наименование. Пока артист ищет это слово, он тем самым уже зондирует, изучает кусок, кристаллизует и синтезирует его. При выборе наименования находишь и самую задачу.
Верное название, определяющее сущность куска, вскрывает заложенную в нем задачу. Чтобы на практике понять эту работу, проделаем ее хотя бы на отрывке «с пеленками» из «Бранда»,— сказал Аркадий Николаевич.— Возьмем два первых куска, два эпизода. Я вам напомню содержание их.
Агнес, жена пастора Бранда, потеряла единственного сына. В тоске она перебирает оставшиеся после него пеленки, платья, игрушки, разные вещи — реликвии. Каждый предмет обливается слезами тоскующей матери. Воспоминание разрывает сердце. Несчастие произошло оттого, что они живут в сырой, нездоровой местности. В свое время, когда болел ребенок, мать умоляла мужа уехать из прихода. Но Бранд — фанатик, преданный своей идее, не хотел пожертвовать долгом пастора ради блага семьи. Это и лишило их сына.
Напоминаю содержание второго куска-эпизода. Приходит Бранд. Он страдает сам, страдает за Агнес. Но долг фанатика заставляет его прибегать к жестокости, и он уговаривает жену подарить цыганке вещи и игрушки, оставшиеся после умершего ребенка, так как они мешают Агнес отдаться богу и проводить основную идею их жизни — служение ближнему.
Теперь сделайте экстракт внутренней сущности обоих кусков и для этого придумайте каждому из них соответствующее наименование.
— Да что же тут, понимаете ли, думать? Все ясно. Название первой задачи — любовь матери, и название другой задачи, изволите ли видеть,— долг фанатика,— заявил Говорков.
— Хорошо, пусть будет так,— согласился Торцов.— Я не собираюсь входить в детали самого процесса кристаллизации куска. Эту работу мы изучим во всех подробностях, когда будем иметь дело с ролью и с пьесой.
Пока же посоветую вам никогда не определять наименование задачи именем существительным. Приберегите его для наименования куска, сценические же задачи надо непременно определять глаголом.
— Почему? — недоумевали мы.
— Я помогу вам ответить на вопрос, но с условием, чтобы вы прежде сами попробовали и выполнили в действии те задачи, которые только что были обозначены именем существительным, а именно: 1) любовь матери и 2) долг фанатика.
Вьюнцов и Вельяминова взялись за это. Первый сделал сердитое лицо, выпучил глаза, выпрямил спину и напряг ее до одеревенения. Он твердо ступал по полу, притоптывал каблуками, басил, пыжился, надеясь этими средствами придать себе твердость, силу, решимость для выражения какого-то долга «вообще». Вельяминова тоже ломалась, стараясь выразить нежность и любовь «вообще».
— Не находите ли вы,— сказал Аркадий Николаевич, просмотрев их игру,— что имена существительные, которыми вы определили ваши задачи, толкнули одного — на игру образа якобы властного человека, а другую — на игру страсти — материнской любви? Вы представлялись людьми власти и любви, но не были ими. Это произошло потому, что имя существительное говорит о представлении, об известном состоянии, об образе, о явлении. Говоря о них, имя существительное только образно или формально определяет эти представления, не пытаясь намекать на активность, на действия. Между тем каждая задача непременно должна быть действенной.
— Но, извините, пожалуйста, имя существительное можно иллюстрировать, изобразить, представить, а это, изволите ли видеть, тоже — действие! — спорил Говорков.
— Да, действие, но только не подлинное, продуктивное и целесообразное, которого требует для сцены наше искусство, а это актерское, «представляльное» действие, которое мы не признаем и гоним из театра.
Теперь посмотрим, что будет, если мы переименуем задачу из имени существительного в соответствующий глагол,— продолжал Аркадий Николаевич.
— Как же это делается? — просили мы объяснения.
— Для этого есть простое средство,— сказал Торцов,— а именно: прежде чем назвать

глагол, поставьте перед трансформируемым существительным слово «хочу»: «хочу делать... что?»
Попробую показать этот процесс на примере. Допустим, что опыт производится со словом «власть». Поставьте перед ним слово «хочу». Получится: «хочу власти». Такое хотение слишком обще и нереально. Чтоб оживить его, введите более конкретную цель. Если она покажется вам заманчивой, то внутри вас создастся стремление и позыв к действию ради его выполнения. Вот его вы и должны определить метким словесным наименованием, выражающим его внутреннюю суть. Это будет глагол, определяющий живую, активную задачу, а не просто бездейственное представление, понятие, которое создает имя существительное.
— Как же найти такое слово? — не понимал я.
— Для этого скажите себе: «Хочу сделать... что... для получения власти?» Ответьте на вопрос, и вы узнаете, как вам надо действовать.
— Хочу быть властным,— не задерживаясь, решил Вьюнцов.
— Слово быть определяет статическое состояние. В нем нет активности, необходимой для действенной задачи,— заметил Аркадий Николаевич.
— Хочу получить власть,— поправила Вельяминова.
— Это несколько ближе к активности, но все-таки слишком общо и невыполнимо сразу. В самом деле, попробуйте-ка сесть на этот стул и захотеть получить власть «вообще». Нужна более конкретная, близкая, реальная, выполнимая задача. Как видите, не всякий глагол может быть пригоден, не всякое слово толкает на активное, продуктивное действие. Надо уметь выбирать название задачи.
— Хочу получить власть, чтоб осчастливить все человечество,— предложил кто-то.
— Это красивая фраза, но в действительности трудно поверить в возможность ее выполнения,— возразил Аркадий Николаевич.
— Я хочу власти, чтоб насладиться жизнью, чтоб жить весело, чтоб пользоваться почетом, чтоб исполнять свои прихоти, чтоб удовлетворить свое самолюбие,— поправил Шустов.
— Это хотение реальнее и легче осуществимо, но чтоб выполнить его, вам нужно будет предварительно разрешить ряд вспомогательных задач. Такая конечная цель не достигается сразу, к ней подходят постепенно, точно по ступеням лестницы на верхний этаж. Туда не взберешься одним шагом. Пройдите и вы все ступени, ведущие к вашей задаче, и перечислите эти ступени.
— Я хочу казаться деловым, мудрым, чтоб создать доверие к себе. Хочу отличиться, выслужиться, обратить на себя внимание и так далее.
После этого Аркадий Николаевич вернулся к сцене «с пеленками» из «Бранда» и, чтоб втянуть в работу всех учеников, внес такое предложение:
— Пусть все мужчины войдут в положение Бранда и придумают наименование его задачи. Они должны лучше понимать его психологию. Что же касается женщин, что пусть они явятся представительницами Агнес. Им доступнее тонкости женской и материнской любви.
Раз, два, три! Турнир между мужской и женской половинами класса начинается!
— Хочу получить власть над Агнес, чтоб заставить ее принести жертву, чтоб спасти ее и направить.
Не успел я еще договорить фразы, как женщины накинулись на меня и забросали своими хотениями:
— Хочу вспоминать об умершем!
— Хочу приблизиться к нему! Хочу общаться!
— Хочу лечить, ласкать его, ухаживать за ним!
— Хочу воскресить его! — Хочу пойти вслед за умершим! — Хочу ощутить его близость! — Хочу почувствовать его среди вещей! — Хочу вызвать его из гроба! — Хочу вернуть его себе! — Хочу забыть о его смерти! — Хочу заглушить тоску!
Малолеткова кричала громче всех только одну фразу:
— Хочу вцепиться и не расставаться!
— Если так,— в свою очередь объявили мужчины,— будем бороться! — Хочу подготовить, расположить к себе Агнес! — Хочу приласкать! — Хочу дать ей почувствовать, что я понимаю ее муки! — Хочу нарисовать ей соблазнительные радости после исполнения долга.— Хочу объяснить ей великие задачи человека.
— А если так,— кричали в ответ женщины,— хочу разжалобить мужа своей мукой! — Хочу, чтоб он видел мои слезы!
— Хочу еще сильнее вцепиться и не выпускать!— кричала Малолеткова.
В ответ мужчины объявили:— Хочу напугать ответственностью перед человечеством!— Хочу пригрозить карой и разрывом!—Хочу выразить отчаяние от невозможности понять

друг друга!
Пока длилась эта перестрелка, рождались все новые мысли и чувства, которые требовали для своего определения соответствующих глаголов, а глаголы, в свою очередь, вызывали внутренние позывы к активности.
Стремясь убедить женщин, я боролся с ними, и когда уже все задачи, которые подсказывал мне ум, чувство и воля, были исчерпаны, у меня явилось ощущение уже сыгранной сцены. Это состояние давало удовлетворение.
— Каждая из избранных задач по-своему верна и в той или иной степени вызывает действие,— сказал Аркадий Николаевич.— Для одних, более активных натур, задача — хочу вспоминать об умершем — мало говорит чувству; им потребовалась другая задача: хочу вцепиться и не выпускать. Что? Вещи, воспоминания, мысли об умершем. Но если вы предложите эти же задачи другим, они останутся к ним холодны. Важно, чтоб каждая задача влекла к себе и возбуждала.
Теперь, думается мне, я заставил вас самих, на практике, ответить на заданный мне вопрос: «Почему задачу нужно определять не именем существительным, а непременно глаголом?»
Вот пока все, что я могу вам сообщить о кусках и задачах. Остальное доскажу со временем, когда вы будете больше знать о нашем искусстве и о его психотехнике, когда у нас будут пьеса и роли, которые можно будет делить на куски и задачи.

VIII. ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРА

Урок с плакатом. На нем написано:
ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРА.
До начала класса ученики были заняты на сцене исканием очередной пропажи Малолетковой — ее сумочки с деньгами.
Вдруг неожиданно раздался голос Аркадия Николаевича. Он уже давно наблюдал за нами из партера.
— Как сценическая рамка хорошо преподносит то, что делается перед освещенной рампой. Вы искренне переживали во время поисков, все было — правда, всему верилось, маленькие физические задачи выполнялись четко; они были определенны и ясны, внимание обострено;
необходимые для творчества элементы действовали правильно и дружно... Словом, на сцене создалось подлинное искусство,— неожиданно сделал он вывод.
— Нет... Какое же искусство? Была действительность, подлинная правда, «быль», как вы ее называете,— возразили ученики.
— Повторите же эту «быль».
Мы положили сумку^на прежнее место и принялись искать то, что было уже найдено, что не нуждалось больше в поисках. Конечно, из этого ничего не вышло.
— Нет, на этот раз я не почувствовал ни задач, ни действий, ни подлинной правды...— критиковал Аркадий Николаевич.— Почему же вы не можете повторить только что пережитое в действительности? Казалось бы, что для этого не нужно быть актером, а просто человеком.
Ученики стали объяснять Торцову, что в первый раз им нужно было искать, а во второй раз в этом не было необходимости, и они только делали вид, что искали.
В первый раз была подлинная действительность, а, во второй раз — подделка под нее, представление, ложь.
— Так сыграйте ту же сцену искания без лжи, с одной правдой,— предложил Аркадий Николаевич.
— Но...— мялись мы.— Это не так-то просто. Надо подготовиться, репетировать, пережить...
— Как пережить?.. А разве вы не переживали, когда искали сумочку?
— То была действительность, а теперь нам надо создать и пережить вымысел!
— Значит, на сцене надо переживать как-то иначе, чем в жизни? — не понимал Торцов.
Слово за слово, с помощью новых вопросов и объяснений, Аркадий Николаевич подвел нас к сознанию, того что в плоскости реальной действительности подлинная правда и вера создаются сами собой. Так, например: сейчас, когда ученики искали на сцене пропавшую вещь, там создались подлинные правда и вера. Но это произошло потому, что на подмостках в это время была не игра, а реальная действительность.
Но когда этой действительности нет на подмостках и там происходит игра, то создание правды и веры требует . предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на подмостки.

Таким образом, для того, чтобы вызвать в себе подлинную правду и воспроизвести на сцене искание сумки, которое только что происходило в действительности, надо прежде как бы повернуть внутри себя какой-то рычаг и перенестись в плоскость жизни воображения,— объяснял Торцов.— Там вы создадите свой вымысел, аналогичный с действительностью. При этом магическое «если бы» и верно воспринятые предлагаемые обстоятельства помогут вам почувствовать и создать на подмостках сценическую правду и веру. Таким образом, в жизни правда — то, что есть, что существует, что наверное знает человек. На сцене же правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться.
— Извините, пожалуйста, — спросил Говорков. — О какой правде можно говорить в театре, когда, знаете ли, там все вымысел и ложь, начиная с самой пьесы Шекспира и кончая, понимаете ли, картонным кинжалом, которым закалывается Отелло?
— Если вас смущает то, что его кинжал не стальной, а картонный,— возражал Аркадий Николаевич Говоркову,— если именно эту грубую, бутафорскую подделку вы называете на сцене ложью, если за нее вы клеймите все искусство и перестаете верить в подлинность сценической жизни, то успокойтесь: в театре важно не то, что кинжал Отелло картонный или металлический, а то, что внутреннее чувство самого артиста, оправдывающее самоубийство Отелло, верно, искренне и подлинно. Важно то, как бы поступил сам человек-актер, если бы условия и обстоятельства жизни Отелло были подлинны, а кинжал, которым он закалывается, был настоящий.
Решите же, что для вас интереснее и важнее, чему вы хотите верить: тому ли, что в театре и в пьесе существует реальная правда фактов, событий, материального мира, или тому, что зародившееся в душе артиста чувство, вызванное несуществующим в действительности сценическим вымыслом, подлинно и верно?
Вот об этой правде чувства мы говорим в театре. Вот та сценическая правда, которая нужна актеру в момент его творчества. Нет подлинного искусства без такой правды и веры! И чем реальнее внешняя обстанов-. ка на сцене, тем ближе к органической природе должно быть переживание роли артистом.
Но часто мы видим на сцене совсем другое. Там создают реалистическую обстановку декораций, вещей, в которых все правда, но при этом забывают о подлинности самого чувства и переживания исполнителей ролей. Такое несоответствие правды вещей с неправдой чувства только сильнее подчеркивает отсутствие подлинной жизни в исполнении ролей.
Чтобы этого не происходило, старайтесь всегда оправдывать производимые поступки и действия на сцене своими «если бы» и предлагаемыми обстоятельствами. Только при таком творчестве вы сможете до конца удовлетворить свое чувство правды и поверить в подлинность своих переживаний.
Этот процесс мы называем процессом оправдывания.
Я хотел до конца понять то важное, о чем говорил Торцов, и просил его формулировать в коротких словах:
что такое правда в театре. Вот что он сказал на это:
— Правда на сцене то, во что мы искренне верим как внутри себя самих, так и в душах наших партнеров. Правда неотделима от веры, а вера — от правды. Они не могут существовать друг без друга, а без них обеих не может быть ни переживания, ни творчества. Все на сцене должно быть убедительно как для самого артиста, так и для партнеров и для смотрящих зрителей. Все должно внушать веру в возможность существования в подлинной жизни чувствований, аналогичных тем, которые испытывает на сцене сам творящий артист. Каждый момент нашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий.
Вот какая внутренняя правда и наивная вера в нее необходимы артисту на сцене,— закончил Аркадий Николаевич.
……19……г.
Сегодня я был в театре на звуках и шумах. В антракте в актерское фойе пришел Аркадий Николаевич и там вел беседу с артистами и с нами — учениками. Обратившись ко мне и к Шустову, он между прочим сказал:
— Как жаль, что вы не видели сегодняшней репетиции в театре! Она наглядно показала бы вам, что такое подлинная правда и вера на сцене. Дело в том, что мы репетируем теперь старую французскую пьесу, которая начинается так: девочка вбегает в комнату и заявляет, что у ее куклы заболел животик. Кто-то из действующих лиц предлагает дать кукле лекарство. Девочка убегает. Через некоторое время она возвращается и заявляет, что больная выздоровела. В этом заключается сцена, на которой дальше построена трагедия «незаконных родителей».
В бутафорских вещах театра не оказалось куклы. Вместо нее взяли деревяшку, завернули в кусок красивой легкой материи и дали девочке, исполнявшей роль. Ребенок сразу признал

в деревяшке свою дочь и отдал ей все свое любящее сердце. Но беда в том, что малолетняя мать куклы не согласна была с автором пьесы в методах лечения желудка: она не признавала лекарств и предпочитала промывательное. В этом смысле и совершена была исполнительницей соответствующая редакционная поправка в авторском тексте: девочка заменила слова пьесы своими собственными. При этом она приводила очень основательные доводы, взятые из личного опыта: он научил ее тому, что промывательное действеннее и приятнее, чем слабительное.
По окончании репетиции ребенок ни за что не хотел расстаться со своей дочерью. Бутафор охотно дарил ей мнимую куклу — деревяшку, но не мог отдать материи, которая нужна была для вечернего спектакля. Произошла детская трагедия с воплем и слезами. Они прекратились лишь после того, как ребенку предложили заменить легкую красивую материю дешевой, но теплой суконной тряпкой. Девочка нашла, что при расстройстве желудка тепло полезнее, чем красота и роскошь материи, и охотно согласилась на обмен.
Вот это вера и правда!
Вот у кого надо нам учиться играть! — восхищался Торцов.
— Мне вспоминается еще другой случай,— продолжал он:— Когда я однажды назвал свою племянницу лягушонком, потому что она прыгала по ковру, девочка на целую неделю приняла на себя эту роль и не передвигалась иначе, как на четвереньках. Она просидела несколько дней под столами, за стульями и в углах комнат, прячась от людей и от няни. В другой раз ее похвалили за то, что она чинно, как большая, сидела за обедом, и тотчас же страшная шалунья сделалась чопорной и принялась учить хорошим манерам свою собственную воспитательницу. Это была самая спокойная неделя для живущих в доме, так как девочки совсем не было слышно. Подумайте только — целую неделю добровольно сдерживать свой темперамент ради игры и находить в такой жертве удовольствие. Это ли не доказательство гибкости воображения и сговорчивости, невзыскательности ребенка при выборе тем для игры! Это ли не вера в подлинность и в правду своего вымысла!
Достойно удивления, как долго могут дети удерживать свое внимание на одном объекте и действии! Им приятно пребывать в одном и том же настроении, в облюбованном образе. Иллюзия подлинной жизни, создаваемая детьми в игре, так сильна, что им трудно вернуться от нее к действительности. Они создают себе радость из всего, что попадается под руки. Стоит им сказать себе «как будто бы», и вымысел уже живет в них.
Детское «как будто бы» куда сильнее нашего магического «если бы».
У ребенка есть еще одно свойство, которое нам следует перенять у него: дети знают то, чему они могут верить, и то, чего надо не замечать. И девочка, о которой я вам сейчас рассказывал, дорожила чувством матери и умела не замечать деревяшки.
Пусть и актер интересуется на сцене тем, чему он может поверить, а то, что этому мешает, пусть остается незамеченным. Это поможет забыть о черной дыре портала и об условностях публичного выступления.
Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами.
……19……г.
Аркадий Николаевич говорил:
— Я сказал вам в самых общих чертах о значении и о роли правды в творческом процессе. Теперь поговорим о неправде, о лжи на сцене.
Хорошо обладать чувством правды, но также надо иметь и чувство лжи.
Вас удивляет, что я разделяю и противопоставляю эти два понятия. Я это делаю потому, что сама жизнь этого требует.
Среди руководителей театров, артистов, зрителей, критиков много таких, которые любят на сцене только условность, театральность, ложь.
У некоторых это объясняется плохим, извращенным вкусом, у других — пресыщенностью. Последние, наподобие гастрономов, требуют на сцене острого, пикантного:
они любят приправы в постановке и игре артистов. Нужно «особенное», чего нет в жизни. Реальная действительность им надоела, и они не желают встречаться с нею на подмостках. «Только не так, как в жизни»,— говорят они и, чтобы уйти от нее, ищут на сцене побольше изломов.
Все это оправдывается учеными словами, статьями, лекциями, придуманными модными теориями, якобы вызванными их изысканным пониманием тонкостей искусства. «В театре нужно красивое! — говорят они.— Мы хотим отдыхать, веселиться, смеяться на спектакле! Мы не хотим там страдать и плакать». «Довольно горя и в жизни»,— говорят другие.
В противоположность этим людям есть много руководителей театров, артистов, зрителей, критиков, которые любят и признают на сцене только жизненность, естественность, реализм — правду. Эти люди хотят нормальной и здоровой пищи, хорошего «мяса», без пикантных и

вредных «соусов». Они не боятся сильных, очищающих душу впечатлении в театре; они хотят там плакать, смеяться, переживать, косвенно участвовать в жизни пьесы. Они хотят на сцене отражения подлинной «жизни человеческого духа».
Прибавьте к сказанному, что и в том и в другом случае бывают перегибы, при которых острота и изломы доводятся до пределов уродства, а простота, естественность доходят до предела ультра-натурализма.
Как первая, так и вторая крайности граничат с самым плохим наигрышем.
Все сказанное вынуждает меня отделять правду от лжи и говорить о них порознь.
Но любить или ненавидеть их — это одно, и совсем другое... Впрочем...— спохватился Аркадий Николаевич и, после паузы, не докончив начатой фразы, обратился к Дымковой и Умновых:
— Сыграйте нам вашу любимую сцену «с пеленками» из «Бранда».
Они исполнили приказание с трогательной серьезностью, но и с обычным трудом и «потом».
— Скажите мне,— обратился Аркадий Николаевич к Дымковой,— почему вы сейчас были робки и по-любительски неуверенны?
Дымкова молчала, ежилась и потуплялась.
— Что вам мешало?
— Не знаю! Не так играю, как чувствую... Скажешь слово — и хочется вернуть сказанное.
— Почему же это так? — расспрашивал ее Аркадий Николаевич, пока, наконец, она не призналась в панической боязни фальши и наигрыша.
— А! — схватился за эти слова Торцов.— Вы боялись лжи?
— Да,— призналась Дымкова.
— А вы, Умновых? Почему в вашей игре столько старания, пыжания, тяжести, томительных пауз? — допрашивал Торцов.
— Глубже забрать, проникнуть хочется... живое чувство, слово в себе зацепить... чтобы человек был... чтобы душа билась, трепетала... поверить надо, убедить...
— Вы искали в себе подлинную правду, чувство, переживания, подтекст слов? Так, что ли?
— Именно! Именно!
— Вот вам налицо представители двух разных типов актеров,— обратился Аркадий Николаевич к ученикам.— Оба они ненавидят на сцене ложь, но каждый по-своему. Так, например, Дымкова ее панически боится и все свое внимание отдает одной лжи. Только о ней одной она думает во время своего пребывания на сцене. О правде она не вспоминает, не успевает вспоминать, так как боязнь лжи целиком владеет ею. Это полное порабощение, при котором не может быть речи о творчестве.
С Умновых происходит такое же закабаление, но не от боязни лжи, а, напротив, от самой страстной любви к правде. Он совсем не думает о первой, так как весь, целиком поглощен второй. Нужно ли вам объяснять, что борьба с ложью, так точно, как любовь к правде ради любви к правде не могут привести ни к чему другому, как к наигрышу.
Нельзя выходить творить на сцену с одной неотвязной мыслью: «как бы не сфальшивить». Нельзя выходить и с единственной заботой создать во что бы то ни стало правду. От таких мыслей будешь только больше лгать.
— Как же спасти себя от этого? — спрашивала, почти рыдая, бедная Дымкова.
— Двумя вопросами, которые направляют творчество, как оселок бритву. Когда неотвязная мысль о лжи завладеет вами, спросите себя для самопроверки, стоя перед освещенной рампой:
«Действую я или борюсь с ложью?»
Мы выходим на сцену не ради борьбы со своими недостатками, а ради подлинного, продуктивного и целесообразного действия. Если оно достигает своей цели, то это значит, что ложь побеждена. Чтобы проверить, правильно ли вы действуете, задайте себе другой вопрос:
«Для кого я действую: для себя или для зрителя, или для живого человека, стоящего передо мной, то есть для партнера, находящегося рядом на подмостках?»
Вы знаете, что артист сам для себя не судья в момент творчества. Зритель также не судья, пока смотрит. Свой вывод он делает дома. Судья — партнер. Если артист воздействовал на него, если он заставил поверить правде чувствования и общения — значит, творческая цель достигнута и ложь побеждена.
Тот, кто на сцене в момент творчества не представляет, не наигрывает, а подлинно, продуктивно, целесообразно и притом беспрерывно действует; тот, кто общается на сцене не со зрителем, а с партнером, тот удерживает себя в области пьесы и роли, в атмосфере живой жизни, правды, веры, «я есмь». Тот живет правдой на сцене.
Есть и другой способ борьбы с ложью,— утешал Аркадий Николаевич плачущую

Дымкову.— Вырвать ложь.
Но кто поручится, что на освободившееся место не сядет другая, большая неправда?
Надо поступать иначе и под обозначившуюся ложь подкладывать зерно подлинной правды. Пусть последняя вытесняет первую, как новый растущий зуб выталкивает у детей молочный зубок. Пусть хорошо оправданное «если бы», предлагаемые обстоятельства, увлекательные задачи, верные действия вытесняют актерские штампы, наигрыш и ложь.
Если бы вы знали, как важно и необходимо осознание правды и вытеснение ею лжи. Этот процесс, который мы называем выдергиванием лжи и штампов, должен незаметно, привычно, постоянно действовать и проверять каждый наш шаг на сцене.
Все, что я говорил сейчас о выращивании правды, относится не только к Дымковой, но и к вам, Умно-вых,— заметил Аркадий Николаевич, обращаясь к нашему «чертежнику».
Есть у меня один совет, который вам следует крепко запомнить: никогда не преувеличивайте на сцене требований к правде и значения лжи. Пристрастие к первой приводит к наигрышу правды ради самой правды. Это худшая из всех неправд. Что же касается чрезмерной боязни лжи, то она создает неестественную осторожность, тоже одну из самых больших сценических «неправд». К последней, как и к правде на сцене, надо относиться спокойно, справедливо, без придирок. Правда нужна в театре постольку, поскольку ей можно искренне верить, поскольку она помогает убеждать себя самого, партнера на сцене и уверенно выполнять поставленные творческие задачи.
Из лжи можно также извлечь пользу, если разумно подойти к ней.
Ложь — камертон того, чего не надо делать актеру.
Не беда, если мы на минуту ошибемся и сфальшивим. Важно, чтобы одновременно с этим камертон определил нам границу верного, то есть правды, важно, чтобы в момент ошибки он направил нас на верный путь. При этих условиях минутный вывих и фальшь послужат артисту даже на пользу, указав ему границу, дальше которой нельзя идти.
Такой процесс самопроверки необходим во время творчества. Мало того — он должен быть непрерывным, перманентным.
От волнения, в обстановке публичного творчества, артисту все время хочется давать чувства больше, чем есть у него на самом деле. Но где взять его? У нас нет запасных складов эмоций для регулирования театральных переживаний. Можно сдержать или преувеличить действие, дать больше, чем надо, старания, якобы выражающего чувство. Но все это не усиливает, а, напротив, уничтожает его. Это — внешний наигрыш, преувеличение.
Протесты чувства правды являются лучшим регулятором в эти минуты. К этим протестам приходится прислушиваться даже тогда, когда артист правильно живет внутри ролью. Но нередко в этот момент его внешний изобразительный аппарат от нервности выше меры старается и бессознательно наигрывает. Это неминуемо приводит ко лжи.
В конце урока Торцов рассказывал о каком-то артисте, обладающем очень тонким чувством правды, когда он разбирает игру других, сидя в зрительном зале. Но придя на сцену и став действующим лицом исполняемой пьесы, тот же артист теряет чувство правды.
— Трудно поверить,— говорил Аркадий Николаевич,— что один и тот же человек, только что осуждавший с тонким пониманием фальшь и наигрыш своих товарищей, перейдя на подмостки, делает еще большие ошибки, чем те, которые он только что критиковал.
У таких и им подобных актеров чувство правды зрителя и исполнителя спектакля различны.
……19……г.
Аркадий Николаевич говорил на уроке:
— Когда правда и вера в подлинность того, что делает артист, создаются на сцене сами собой, это, конечно, самое лучшее.
Но как быть, когда этого не случается? Тогда приходится с помощью психотехники искать, создавать эту правду и веру в нее.
Нельзя творить то, чему сам не веришь, что считаешь неправдой.
Где же искать и как создавать правду и веру в самом себе? Не во внутренних ли ощущениях и действиях, то есть в области психической жизни человека-артиста? Но внутренние чувствования слишком сложны, неуловимы, капризны, они плохо фиксируются.
Там, в душевной области, правда и вера либо рождаются сами собой, либо создаются через сложную психотехническую работу. Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях. Они доступны, устойчивы, видимы, ощутимы, подчиняются сознанию и приказу. К тому же они легче фиксируются.
Вот почему в первую очередь мы обращаемся к ним, чтобы с их помощью подходить к создаваемым ролям. Давайте сделаем пробу.

……19……г.
— Названов, Вьюнцов! Идите на сцену и сыграйте мне этюд, который вам меньше других

удается. Таковым я считаю этюд «сжигания денег».
Вы не можете овладеть им прежде всего потому, что хотите сразу поверить всему страшному, придуманному мною в фабуле. «Сразу» приводит вас к игре «вообще». Попробуйте овладеть трудным этюдом по частям, идя по самым простым физическим действиям, конечно, в полном соответствии со всем целым. Пусть каждое самое маленькое вспомогательное действие доводится до правды, тогда все целое протечет правильно, и вы поверите в его подлинность.
— Дайте, пожалуйста, бутафорские деньги,— обратился я к стоявшему за кулисами дежурному рабочему.
— Они не нужны. Играйте с пустышкой,— остановил меня Аркадий Николаевич.
Я принялся считать несуществующие деньги.
— Не верю! — остановил меня Торцов, лишь только я потянулся, чтобы взять воображаемую пачку.
— Чему же вы не верите?
— Вы даже не взглянули на то, к чему прикасались. Я посмотрел туда, на воображаемые пачки, ничего не увидел, протянул руку и принял ее обратно.
— Вы хоть бы для приличия сжали пальцы, а то пачка упадет. Не бросайте ее, а положите. На это нужна одна секунда. Не скупитесь на нее, если хотите оправдать и физически поверить тому, что делаете. Кто же так развязывает? Найдите конец веревки, которой перевязана пачка. Не так! Это не делается сразу. В большинстве случаев концы скручиваются и подсовываются под веревку, чтобы пачка не развязалась. Не так-то легко расправить эти концы. Вот так,— одобрял Аркадий Николаевич.— Теперь сочтите каждую пачку.
Ух! Как скоро вы все это проделали. Ни один самый опытный кассир не сможет пересчитать так быстро старые, дряблые бумажки.
Видите, до каких реалистических деталей, до каких маленьких правд надо доходить для того, чтобы наша природа физически поверила тому, что делаешь на сцене.
Действие за действием, секунда за секундой, логически и последовательно Торцов направлял мою физическую работу. Во время счета воображаемых денег я вспоминал постепенно, как, в каком порядке и последовательности совершается в жизни такой же процесс.
Из всех подсказанных мне Торцовым логических действий во мне создалось сегодня совсем иное отношение к пустышке. Она точно заполнилась воображаемыми деньгами или, вернее, вызвала правильный прицел на воображаемый, но в действительности не существующий объект. Совсем не одно и то же — без толку шевелить пальцами или пересчитывать грязные, затрепанные рублевки, которые я мысленно имел в виду.
Лишь' только почувствовалась подлинная правда физического действия, тотчас же мне стало уютно на сцене.
При этом, помимо воли, появились экспромты: я свернул аккуратно веревку и положил ее рядом на стол. Этот пустяк согрел меня своей правдой. Мало того, он вызвал целый ряд новых и новых экспромтов. Например, перед тем как считать пачки, я долго постукивал ими об стол, чтобы выровнять и уложить их в порядке. При этом Вьюнцов, который был рядом, понял мое действие и рассмеялся.
— Чему? — спросил я его.
— Уж очень вышло похоже,— объяснил он.
— Вот что мы называем до конца и в полной мере оправданным физическим действием, в которое можно органически поверить артисту! — крикнул из партера Аркадий Николаевич.
После короткой паузы Аркадий Николаевич начал рассказывать:
— Этим летом, после долгого перерыва, я снова жил под Серпуховом, на даче, на которой раньше несколько лет подряд проводил свои каникулы. Домик, в котором я снимал комнаты, находился далеко от станции. Но если идти по прямой линии — оврагом, пасекой и лесом, то расстояние в несколько раз сокращается. В свое время благодаря частому хождению я протоптал там тропинку, которая за годы моего отсутствия заросла высокой травой. Мне пришлось вновь прокладывать ее своими ногами. Вначале было нелегко: я то и дело уклонялся от верного направления и попадал на проезжую дорогу, всю изрытую ухабами от большого движения по ней. Эта дорога ведет совсем в другую сторону от станции. Приходилось возвращаться назад, отыскивать свои следы и вести тропинку дальше. При этом я руководился знакомым расположением деревьев и пней, подъемами и спусками. Воспоминания о них уцелели в моей памяти и направляли искания.
Наконец обозначилась длинная линия примятой травы, и я шагал по ней на станцию и обратно.
При частых поездках в город мне приходилось почти ежедневно пользоваться короткой дорогой, благодаря чему очень скоро тропинка протопталась.

После новой паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— Сегодня с Названовым мы намечали и оживляли линяю физических действий в этюде «сжигания денег». Эта линия — тоже своего рода «тропинка». Она хорошо знакома вам в реальной жизни, но на сценг ее пришлось вновь протаптывать.
Рядом с этой, правильной, линией у Названова была набита привычкой другая — неправильная. Она сделана из штампов и условностей. На нее он, против воли, поминутно сворачивал. Эту неправильную линию можно уподобить проселочной дороге, изрытой колеями. Дорога поминутно уводила Названова в сторону от верного направления — к простому ремеслу. Чтобы избежать этой линии, ему, как и мне в лесу, пришлось искать и вновь прокладывать верную линию физических действий. Ее можно сравнить с примятой травой в лесу. Теперь Названову предстоит еще больше «утоптать» ее, пока она не превратится в «тропинку», которая однажды и навсегда зафиксирует правильный путь роли.
Секрет моего приема ясен. Дело не в самих физических действиях, как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе.
Подобно малым, средним, большим, самым большим кускам, действиям и прочему, существуют в нашем деле и малые, большие, самые большие правды и моменты веры в них. Если не охватишь сразу всей большой правды целого, крупного действия, то надо делить его на части и стараться поверить хотя бы самой маленькой из них.
Я поступал так, когда протаптывал тропинку в овраге и в лесу. Тогда мною руководили самые маленькие намеки, воспоминания о правильном пути (пни, канавки, пригорки). С Названовым я тоже шел не по большим, а по самым малым физическим действиям, ища в них маленьких правд и моментов веры. Одни рождали другие, вместе вызывали третьи, четвертые и т. д. Вам кажется, что это мало? Вы ошибаетесь, это огромно. Знаете ли вы, что нередко от ощущения одной маленькой правды и одного момента веры в подлинность действия артист сразу прозревает, может почувствовать себя в роли и поверить в большую правду всей пьесы. Момент жизненной правды подсказывает верный тон всей роли.
Сколько таких примеров мог бы я привести из моей практики! Случилась во время условной, ремесленной игры актера неожиданность: упал стул, или артистка уронила платок, и надо его поднять, или изменилась мизансцена, и приходится неожиданно переставить мебель. Подобно тому как приток чистого воздуха освежает душную комнату, так и случайность, ворвавшаяся из подлинной жизни в условную атмосферу сцены, оживляет мертвую, шаблонную игру.
Артист принужден поднять платок или стул экспромтом, так как случайность не врепетирована в роль. Такое неожиданное действие производится не по-актерски, а по-человечески и создает подлинную, жизненную правду, которой нельзя не верить. Такая правда резко отличается от условной, театральной, актерской игры. Все это вызывает на подмостках живое действие, выхваченное из самой подлинной действительности, от которого отклонился актер. Нередко достаточно такого момента для того, чтобы верно направить себя или вызвать новый творческий толчок, сдвиг. От него точно прокатится живительный ток по всей изображаемой сцене, а может быть, даже и по всему акту или по всей пьесе. От артиста зависит — включить в линию роли случайный момент, ворвавшийся из живой, человеческой жизни, или же отречься от него и изъять из роли.
Иначе говоря, артист может отнестись к случайности в качестве действующего лица пьесы и включить эту случайность, на один только раз, в партитуру роли, в линию ее жизни. Но он может также на секунду выйти из роли, удалить против его воли попавшую на подмостки случайность (то есть поднять платок или стул), а потом снова вернуться к условной жизни на сцене, к прерванной актерской игре.
Если одна маленькая правда и момент веры могут привести актера в творческое состояние, то целый ряд таких моментов, логически и последовательно чередующихся друг с другом, создадут очень большую правду и целый длинный период подлинной веры. При этом одни будут поддерживать и усилять другие.
Не пренебрегайте же малыми физическими действиями и учитесь пользоваться ими ради правды и веры в подлинность того, что делаешь на сцене.

……19……г.
Аркадий Николаевич говорил:
— Знаете ли вы, что маленькие физические действия, маленькие физические правды и моменты веры в них приобретают на сцене большое значение не только в простых местах роли, но и в самых сильных, кульминационных, при переживании трагедии и драмы. Вот, например: чем вы заняты, когда играете вторую, драматическую половину этюда «сжигания денег»? — обратился ко мне Аркадий Николаевич.— Вы бросаетесь к камину, выхватываете из огня пачку денег, потом вы приводите в чувство горбуна, бежите спасать младенца и т. п. Вот этапы физических действий, по которым естественно и последовательно развивается

создаваемая вами физическая жизнь роли в самой трагической сцене этюда.
А вот и другой пример:
Чем занят близкий друг или жена умирающего? Охраной покоя больного, исполнением предписаний врача, измерением температуры, компрессами, горчичниками. Все эти маленькие действия приобретают решающее значение в жизни больного и потому выполняются как священнодействия, в них вкладывается вся душа. И неудивительно: при борьбе со смертью небрежность — преступна, она может убить больного.
А вот вам и третий пример:
Чем занята леди Макбет в кульминационный момент трагедии? Простым физическим действием: стиранием с руки кровавого пятна.
— Извините, пожалуйста,— поспешил вступиться за Шекспира Говорков.— Неужели великий писатель создавал свои шедевры для того, понимаете ли, чтоб его герои мыли себе руки или проделывали другие натуралистические действия?
— Не правда ли, какое разочарование! — иронизировал Торцов.— Не думать о «трагическом», отказаться от любимой вами напряженнейшей, актерской потуги, от наигрыша, от «пафоса» и «вдохновения» в кавычках! Забыть о зрителе, о производимом на него впечатлении и вместо всех подобных актерских прелестей ограничиться маленькими физическими, реалистическими действиями, маленькими физическими правдами и искренней верой в их подлинность!!
Со временем вы поймете, что это нужно не для натурализма, а для правды чувства, для веры в его подлинность, что и в самой жизни возвышенные переживания нередко проявляются в самых обыкновенных маленьких натуралистических действиях.
Нам, артистам, нужно широко пользоваться тем, что эти физические действия, поставленные среди важных предлагаемых обстоятельств, приобретают большую силу. В этих условиях создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее: стирание кровавого пятна помогает выполнению честолюбивых замыслов леди Макбет, и честолюбивые замыслы заставляют стирать кровавое пятно. Недаром же в монологе леди Макбет все время чередуется забота о пятне с воспоминанием отдельных моментов убийства Банко. Маленькое, реальное, физическое действие стирания пятна приобретает большое значение в дальнейшей жизни леди Макбет, а большое внутреннее стремление (честолюбивые замыслы) нуждается в помощи маленького физического действия.
Но есть и еще более простая и практическая причина, почему правда физических действий приобретает важное значение в минуты трагического подъема. Дело в том, что в сильной трагедии артисту приходится доводить себя до высшей точки творческого напряжения. Это трудно. В самом деле, какое насилие вызывать в себе экстаз без естественного позыва хотения! Легко ли против воли добиваться того возвышенного переживания, которое рождается только от творческого увлечения! При таком противоестественном подходе не трудно свихнуться и вместо подлинного чувства вызвать простой, ремесленный актерский наигрыш и мышечную судорогу. Наигрыш легок, знаком, привычен до механической приученности. Это путь наименьшего сопротивления.
Чтобы удержать себя от такой ошибки, нужно схватиться за что-то реальное, устойчивое, органическое, ощутимое. Вот тут нам необходимо ясное, четкое, волнующее, но легко выполнимое физическое действие, типичное для переживаемого момента. Оно естественно, механически направит нас по верному пути и в трудные для творчества моменты не даст свернуть на ложную дорогу.
Именно в эти минуты повышенных переживаний трагедии и драмы простые, правдивые физические действия, за которые легко цепляться, получают совершенно исключительное по важности значение. Чем они проще, доступнее и выполнимее, тем легче ухватиться за них в трудный момент. Верная задача поведет к верной цели. Это убережет артиста от пути наименьшего сопротивления, то есть от штампа, от ремесла.
Есть и еще одно чрезвычайно важное условие, которое дает еще большую силу и значение простому, маленькому физическому действию.
Это условие заключается в следующем: скажите актеру, что его роль, задача, действия психологичны, глубоки, трагичны, и тотчас же он начнет напрягаться, наигрывать самую страсть, «рвать ее в клочки» или копаться в своей душе и зря насиловать чувство.
Но если вы дадите артисту самую простую физическую задачу и окутаете ее интересными, волнующими предлагаемыми обстоятельствами, то он примется выполнять действия, не пугая себя и не задумываясь над тем, скрыта ли в том, что он делает, психология, трагедия или драма.
Тогда чувство правды вступит в свои права, а это один из самых важных моментов творчества, к которому подводит артистическая психотехника. Благодаря такому подходу чувство избегает насилия и развивается естественно, полно.

У больших писателей даже самые маленькие физические задачи окружены большими и важными предлагаемыми обстоятельствами, в которых скрыты соблазнительные возбудители для чувства.
Таким образом, как видите, в трагедии надо поступать обратно тому, что делает Умновых, а именно: не выжимать из себя внутреннего чувства, а думать лишь о правильном выполнении физического действия в окружающих нас по пьесе предлагаемых обстоятельствах.
К трагическим моментам надо подходить не только без пыжания и насилия, как Умновых, но и без дер-гания и нервничания, как Дымкова, и притом не сразу, как это делает большинство актеров, а постепенно, последовательно и логично, ощущая каждую очередную малую, большую правду физических действий и искренне веря им.
Когда вы усвоите такую технику подхода к чувству, у вас выработается совсем другое, правильное отношение к моментам драматического и трагического подъема. Они перестанут пугать вас.
Нередко разница драмы, трагедии, водевиля и комедии заключается лишь в тех предлагаемых обстоятельствах, среди которых протекают действия изображаемого лица. Во всем же остальном физическая жизнь течет одинаково. И в водевиле и в трагедии люди сидят, ходят, едят.
Но разве это интересует нас? Важно, для чего это делается; важны предлагаемые обстоятельства, «если бы». Они оживляют и оправдывают действие. Последнее получает совсем другое значение, когда оно попадает в трагические или иные условия жизни пьесы. Там оно превращается в большие события, в подвиг. Конечно, это происходит с санкции правды и веры. Мы любим малые и большие физические действия за их ясную, ощутимую правду; они создают жизнь нашего тела, а это — половина жизни всей роли.
Мы любим физические действия за то, что они легко и незаметно вводят нас в самую жизнь роли, в ее чувствования. Мы любим физические действия еще и за то, что они помогают нам удерживать внимание артиста в области сцены, пьесы, роли и направляют его внимание по устойчивой, крепко и верно установленной линии роли.
……19……г.
Аркадий Николаевич приказал мне и Вьюнцову повторить то, что было нами сделано на одном из предыдущих уроков в этюде «сжигания денег». Я был в ударе, сравнительно скоро вспомнил найденное тогда и выполнил все физические действия.
Как приятно ощущать на сцене правду не только душой, но и телом! В таком состоянии чувствуешь под собой почву, на которой можно твердо стоять и быть уверенным, что никто тебя не собьет!
— Какая радость верить себе на сцене и чувствовать, что и другие тоже верят тебе! — воскликнул я по окончании игры.
— А что помогло вам найти эту правду? — спросил Аркадий Николаевич.
— Воображаемый объект! Пустышка!
— Или, вернее,— физические действия с этой пустышкой,— поправил меня Аркадий Николаевич.— Это важный момент, и надо еще и еще раз говорить о нем. Подумайте только: внимание, разбросанное по всему театру, приковывается к несуществующему объекту, к пустышке. Она находится на сцене, в самой гуще жизни пьесы, она отвлекает творящего от зрителей и от всего, что вне сцены. Пустышка сосредоточивает внимание артиста сначала на себе, потом на физических действиях и заставляет следить за ними. Пустышка помогла и вам расчленять большие физические действия на их составные части и каждую из них изучать отдельно. В свое время, в самом раннем детстве, когда вы сосредоточенно учились смотреть, слушать, ходить, вы изучали каждое маленькое, вспомогательное, составное действие. Проделайте такую же работу и на сцене. В артистическом детстве тоже надо учиться всему с самого начала.
А что еще помогло вам добиться правды в этюде «сжигания денег»? — допытывался Торцов.
Я молчал, так как не мог сразу сообразить.
— Вам помогли логика и последовательность ваших действий, которых я от вас добивался. Это еще более важный момент, на котором надо задержаться довольно долго. Логика и последовательность тоже участвуют в физических действиях; они создают в них порядок, стройность, смысл и помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие.
В реальной жизни мы об этом не думаем. Там все делается само собой. Когда на почте или в банке нам выдают деньги, мы их пересчитываем не так, как это делал Названов до моего исправления этюда. В банке пересчитывают деньги так, как это делал Названов после моей работы с ним.
— Еще бы! В банке можно обсчитаться на сотню, другую, и все этого боятся, а с

пустышкой просчет не страшен. На сцене убытка не бывает, — рассуждали ученики.
— В жизни благодаря частым повторениям одних и тех же ходовых действий образуется, если можно так выразиться, «механическая» логика и последовательность физических и других действий,— объяснял Торцов.— Необходимые для этого подсознательная настороженность внимания и инстинктивная самопроверка появляются сами собой и невидимо руководят нами.
— Логика и пос... ледова... тель... ность дейс... тви... я... механическая... нас... то... ро... женность... самопро... вер... ка,— втискивал Вьюнцов себе в голову мудреные слова.
— Я вам объясню, что означает «логика, последовательность действий», их «механичность» и другие названия, которые пугают вас. Слушайте меня:
Если нужно написать письмо, то вы ведь не начинаете с запечатывания конверта. Не правда ли? Вы приготовляете бумагу, перо, чернила, соображаете то, что надо передать, и излагаете свои мысли на бумаге. Только после этого вы берете конверт, надписываете и запечатываете его. Почему вы так поступаете? Потому что вы логичны и последовательны в ваших действиях.
А видали вы, как актеры пишут письма на сцене? Они бросаются к столу, кружат без толку по воздуху пером над первым попавшимся клочком бумаги; кое-как втискивают небрежно сложенную бумагу в конверт, дотрагиваются губами до письма, и... все готово. Актеры, поступающие так, нелогичны и непоследовательны в своих действиях. Вам это понятно?
— Понял! — обрадовался Вьюнцов.
— Теперь поговорим о механичности логики и последовательности в физических действиях. Во время еды вы ведь не ломаете себе голову над всеми мелочами: как держать вилку и нож, как ими действовать, как жевать и глотать. Вы тысячи раз ели на своем веку, все вам в этом процессе привычно до механичности и потому делается само собой. Вы инстинктивно понимаете, что без логики и последовательности действий вам не удастся поесть и утолить голод. Кто же следит за логикой и за механическими действиями? Ваше подсознательное, настороженное внимание, ваша инстинктивная самопроверка. Понятно?
— Во!.. Понял!
— Так происходит в реальной жизни. На сцене — другое. Там, как вы знаете, мы выполняем действия не потому, что они нам жизненно, органически необходимы, а потому, что автор и режиссер приказывают нам.
На сцене исчезает органическая необходимость физического действия, вместе с его «механической» логикой и последовательностью, вместе со столь естественной в жизни подсознательной настороженностью и с инстинктивной самопроверкой.
Как же обойтись без них?
Приходится заменять механичность сознательной, логической и последовательной проверкой каждого момента физического действия. Со временем, благодаря частым повторениям, сама собой образуется из этого процесса приученность.
Если б только вы знали, как важно скорее привыкнуть к ощущению логики и последовательности физических действий, к правде, которую они с собой приносят, к вере в подлинность этой правды.
Вы не представляете себе, с какой быстротой эти ощущения и потребность в них развиваются в нас при условии правильных упражнений.
Этого мало: потребность в логике и последовательности, в правде и вере сама собой переносится во все другие области: мысли, хотения, чувствования, словом, во все «элементы». Логика и последовательность дисциплинируют их и в особенности — внимание. Они приучают удерживать объект на сцене или внутри себя, следить за выполнением мелких составных частей не только физических, но и внутренних, душевных действий.
Почувствовав внешнюю и внутреннюю правду и поверив ей, сами собой создаются сначала внутренние позывы на действие, а потом и самое действие.
Если все области человеческой природы артиста заработают логично, последовательно, с подлинной правдой и верой, то переживание окажется совершенным.
Выработать артистов, логично и последовательно, с подлинной правдой и верой относящихся ко всему, что происходит на сцене, в области пьесы и роли,— это ли не великая задача!
К несчастью, урок был прерван обмороком Дымковой. Пришлось вынести ее и вызвать доктора.
— По вопросительному взгляду Названова понимаю, чего он ждет,— сказал Аркадий Николаевич, войдя в класс.— Ему нужно поскорее знать, как овладеть приемом воздействия на чувство через малые физические действия.
В этом деле вам в большой мере поможет работа над «беспредметным действием».

Вы уже видели эту работу и знаете, в чем заключается ее помощь.
Помните, вначале, при исполнении этюда «сжигания денег», Названов действовал с пустышкой без всякого смысла, без руля и без ветрил, не ведая, что творит, потому что на сцене у него исчезла настороженность, проверка, механическая логика. Я взял на себя роль сознания Названова, постарался заставить его вспомнить, понять смысл и связь малых составных частей большого действия (счета денег), логический и последовательный ход их развития. Я приучал Названова создавать сознательный контроль над каждым малым, подсобным действием.
К чему это привело — вы видели. Названов вспомнил, узнал, почувствовал правду, жизнь в своих действиях на сцене и начал подлинно, продуктивно и целесообразно действовать. Сегодня он без особого старания вспомнил все.
Пусть Названов десятки, сотни раз повторяет ту же налаженную работу, и тогда в его логических и последовательных действиях на сцене создастся механичность.
— Может случиться, изволите ли видеть, что мы так наупражняемся в беспредметных действиях, что потом, на спектакле, когда нам, знаете ли, дадут реальные вещи, мы с ними не справимся и растеряемся,— подтрунивал Говорков.
'— В самом деле, почему нам сразу не упражняться с реальными предметами? — спросил кто-то.
— Сколько же их потребуется для наших фантазий? — заметил Шустов.
— Недавно, например, мы строили дом, таскали балки и кирпичи,— вспоминал я.
— Есть и другие, более важные причины. Их вам объяснит Говорков на практическом примере,— заметил Аркадий Николаевич.— Говорков! пойдите на сцену и пишите письмо с теми реальными вещами, которые лежат на круглом столе.
Говорков вошел на подмостки и исполнил приказание. Когда он кончил. Торцов спросил учеников:
— Вы разглядели все его действия и верили им?
— Нет! — почти в один голос заявили ученики.
— Что же вы пропустили и что казалось вам неправильным?
— Во-первых, я не заметил, откуда у него явилась бумага, перо,— говорил один.
— Спросите Говоркова, кому и что он писал? Он не сможет сказать, так как сам не знает,— заметил Другой.
— В такое короткое время не напишешь и простой записки,— критиковал третий.
— А я помню, и притом во всех мельчайших подробностях, как Дузе в роли Маргариты Готье («Дама с камелиями» Дюма) писала письмо Арману. С тех пор как я это видел, прошло несколько десятков лет, а я и сейчас еще смакую каждую мельчайшую подробность ее физического действия — писания письма любимому человеку,— заметил Аркадий Николаевич.
Потом он снова обратился к Говоркову:
— Теперь проделайте такое же упражнение с «беспредметным действием».
Пришлось долго возиться, прежде чем удалось направить и напомнить ему шаг за шагом, логически и последовательно все маленькие составные части большого действия. Когда Говорков вспомнил их и проделал в последовательном порядке, Аркадий Николаевич спросил учеников:
— Теперь вы верили тому, что он писал письмо?
— Верили.
— Вы видели и запомнили, как и где он брал бумагу, перо, чернила?
— Видели и запомнили.
— Вы почувствовали, что, прежде чем писать письмо, Говорков мысленно обдумывал содержание и после логично и последовательно переносил его на бумагу?
— Почувствовали.
— Какой же вывод следует сделать из примера? Мы молчали, так как еще не знали, что ответить.
— Вывод тот,— говорил Аркадий Николаевич,— что зритель, смотря на действия артиста на сцене, тоже должен механически чувствовать «механичность» логики и последовательности действия, которую мы бессознательно знаем в жизни. Без этого смотрящий не поверит правде того, что происходит на сцене. Дайте же ему эту логику и последовательность в каждом действии. Давайте ее сначала сознательно, а потом от времени и приученности она станет привычной до механичности.
— Есть и еще вывод,— решил Говорков.— Он в том, знаете ли, что и с реальными предметами приходится прорабатывать каждое физическое действие на сцене.
— Вы правы, но эта работа с реальными предметами в первое время на подмостках оказывается труднее, чем с пустышкой,— заметил Торцов.
— Почему же, знаете ли?

— Потому что при реальных предметах многие действия, инстинктивно, по жизненной механичности, сами собой проскакивают так, что играющий не успевает уследить за ними. Улавливать эти проскоки трудно, а если нарушать их, то получаются провалы, нарушающие линию логики и последовательности физических действий. В свою очередь, нарушенная логика уничтожает правду, а без правды нет веры и самого переживания как у самого артиста, так и у смотрящего.
При «беспредметном действии» создаются другие условия. При них волей-неволей приходится приковывать внимание к каждой самой маленькой составной части большого действия. Без этого не вспомнишь и не выполнишь всех подсобных частей целого, а без подсобных частей целого не ощутишь всего большого действия.
Приходится сначала подумать, а потом уже выполнять действия. При этом, благодаря логике и последовательности своих поступков, естественным путем подходишь к правде, от правды к вере и к самому подлинному переживанию.
Теперь вы поймете, почему на первое время я рекомендую вам начинать с «беспредметных действий» и временно отнимаю от вас реальные предметы.
Отсутствие их заставляет внимательнее, глубже вникать в самую природу физических действий и изучать ее.
С жадностью и со всей страстью хватайтесь за предлагаемый мною прием и упражнения и с их помощью доводите действие до органической правды.
— Извините, пожалуйста,— заспорил Говорков,— разве можно называть беспредметное действие физическим и даже, понимаете ли, органическим?
Его поддержал Шустов. И он находил, что действие с реальными, подлинными объектами и действие с воображаемыми объектами (пустышками) — это два различных по своей природе действия.
— Например, изволите ли видеть, питье воды. Оно вызывает, знаете ли, целый ряд действительно физических и по-настоящему органических процессов: всасывание жидкости в рот, вкусовые ощущения, глотание...
— Вот, вот! — перебил его Торцов.— Все эти тонкости необходимо повторить и при беспредметном действии, так как без них не будет глотания.
— С чем же повторить, изволите ли видеть, когда во рту ничего нет?
— Глотайте слюни, воздух, не все ли равно! — предложил Аркадий Николаевич.— Вы будете уверять, что это не то же самое, что глотать вкусное вино. Согласен. Разница есть. Но и при этом останется много моментов физической правды, достаточных для наших целей.
— Извините же, пожалуйста, такая работа отвлекает от главной сущности роли. В жизни, изволите ли видеть, питье производится само собой и не требует внимания,— не унимался Говорков.
— Нет, когда вы смакуете то, что пьете, это требует вашего внимания,— возражал Аркадий Николаевич.
— Но когда не смакуешь, понимаете ли, тогда об этом не думаешь.
— При беспредметных действиях происходит то же. Как я уже говорил,— проделайте их сотни раз, поймите, вспомните все их отдельные составные моменты, и тогда ваша телесная природа узнает, почувствует знакомое действие и сама будет помогать вам при его повторении.
После урока, пока ученики прощались и расходились, Аркадий Николаевич давал указания Ивану Платоновичу. Я их слышал, так как Торцов говорил громко:
— С учениками надлежит поступать совершенно так же. Пусть в первое время преподаватель берет на себя роль сознания ученика, указывает ошибочно пропущенные им мелкие составные подсобные действия.
В свою очередь пусть ученики помнят, что им необходимо знать эти составные части больших действий и их логический, последовательный ход развития. Надо, чтоб ученики приучали свое внимание упорно следить за точным выполнением требований природы в области действия; надо, чтоб ученики всегда чувствовали на сцене логику и последовательность физичес-ских действий, чтоб это вошло в их естественную потребность, в их нормальное состояние на сцене: надо, чтоб ученики любили каждую малую составную часть больших действий, как музыкант любит каждую ноту передаваемой им мелодии.
До сих пор ты всегда следил за тем, чтобы ученики подлинно, продуктивно и целесообразно действовали на сцене, а не представлялись действующими. Это хорошо! Продолжай и дальше такую же работу на уроках «тренинга и муштры». По-прежнему пишите там письма, накрывайте обеденный стол, готовьте всевозможные кушанья, пейте воображаемый чай, шейте себе платья, стройте дома и прочее и прочее. Но только отныне производите все эти физические действия беспредметно, с пустышкой, помня, что эти упражнения нужны нам для утверждения внутри артиста подлинной органической правды и веры через физическое действие.

Названов знает теперь, как пустышка заставила его вникать в каждый момент физического беспредметного действия счета денег. Доведите эту чрезвычайно важную работу внимания до высокой степени технического совершенства. После этого окружайте одно и то же физическое действие самыми разнообразными предлагаемыми обстоятельствами и магическими «если бы». Например: ученик познал в совершенстве физический процесс одевания. Спроси его: «Как вы одеваетесь в свободный день, когда не надо торопиться в школу?»
Пусть он вспомнит и оденется так, как одевается в свободный день.
«Как вы одеваетесь в рабочий день, когда вам еще много времени до начала занятий?»
То же, когда он опаздывает в школу.
То же, когда в доме тревога или пожар.
То же, когда он не у себя дома, а в гостях, и так далее.
Во все эти моменты люди одеваются физически почти одинаково: совершенно так же каждый раз натягивают штаны, завязывают галстук, застегивают пуговицы и прочее. Логика и последовательность всех этих физических действий почти не меняется ни при каких обстоятельствах. Эту логику и последовательность надо раз и навсегда усвоить, выработать в совершенстве, в каждом данном физическом действии. Меняются предлагаемые обстоятельства и магические или другие «если бы», среди которых происходят одни и те же физические действия. Окружающая обстановка оказывает влияние на само действие, но об этом нечего заботиться. Вместо нас об этом заботится сама природа, жизненный опыт, привычка, само подсознание. Они сделают за нас все, что надо. Нам же следует лишь думать о том, чтобы само физическое действие выполнялось правильно в данных предлагаемых обстоятельствах, логично и последовательно.
Вот в этой работе — изучения и выправления действия — вам очень помогут упражнения в «беспредметном действии», через которое вы будете познавать правду. Вот почему я придаю этим упражнениям совершенно исключительное значение и еще раз прошу тебя, Ваня, отнестись к этому упражнению с совершенно исключительным вниманием.
— Есть! — ответил по-морскому Иван Платонович.
……19……г.
Логика и последовательность физических действий крепко вошли в наше сознание. Только ими занято наше внимание во время упражнений, этюдов, тренинга и муштры и прочего. Мы сами для себя придумываем всевозможные опыты в классе и на сцене.. Мало того, забота о логике, последовательности физических действий вошла в нашу реальную жизнь. У нас создалась своего рода игра, заключающаяся в том, чтоб неустанно следить друг за другом и уличать в нелогичности и непоследовательности физических действий.
Вот, например, сегодня, благодаря запоздавшей уборке школьной сцены, нам пришлось ждать урока Аркадия Николаевича в соседнем коридоре школьного театра. Вдруг Малолеткова завизжала:
— Голубчики мои! Не могу! Потеряла, миленькие, ключ от комнаты!
Все принялись искать потерю.
— Не логично! — приставал Говорков к Малолет-ковой.— Вы прежде нагибаетесь, а уж потом, понимаете ли, начинаете соображать, где надо искать! Из этого я заключаю, изволите ли видеть, что ваши физические действия производятся не для искания, а для кокетства с нами, зрителями.
— Ой, голубчики, прилип! — горячилась Малолеткова.
Тем временем Вьюнцов ходил по пятам за Велья-миновой.
— Во! Готово! Проигралась! Непоследовательно! Не верю! Шарите рукой в диване, а смотрите на меня. Конечно, продулась! — придирался Вьюнцов.
Добавьте к этому замечания Пущина, Веселовско-го, Шустова, отчасти мои, и станет понятно, что положение ищущих было безвыходное.
— Глупые дети! Не смейте себя калечить! — неожиданно раздался громоподобный голос Аркадия Николаевича.
Ученики замерли в недоумении.
— Рассядьтесь все по скамьям, а вы, Малолеткова и Вельяминова, ходите взад и вперед по коридору! — командовал Аркадий Николаевич непривычным для нас строгим голосом.
— Не так! Разве так ходят! Пятки внутрь, носки наружу! Почему вы не гнете колен? Почему в бедрах мало движения? Следите за центром тяжести вашего тела! Без этого нет смысла, нет последовательности в ваших движениях! Не верю! Что вы, ходить не умеете? Где же правда и вера в то, что вы делаете? Почему вы шатаетесь, точно пьяные? Смотрите туда, куда вы ступаете!
Чем дальше, тем сильнее придирался Аркадий Николаевич, а чем он становился придирчивее, тем больше теряли самообладание истязуемые им ученицы. Торцов затыркал их до такой степени, что они перестали понимать, где у них колени, пятки и ступни. Ища те

двигательные группы мускулов, которым Аркадий Николаевич задавал работу, бедные растерявшиеся женщины приводили в движение не то, что нужно. Это вызывало новые придирки учителя.
Кончилось тем, что они перепутали свои ноги, а Вельяминова замерла посреди коридора с широко раскрытым ртом и с глазами, полными слез, боясь двинуться.
Когда я посмотрел на Торцова, то к изумлению увидел, что он и Рахманов закрывали рты платками и тряслись от хохота.
Скоро шутка разъяснилась.
— Неужели вы не понимаете,— говорил Аркадий Николаевич,— что ваша глупая игра уничтожает смысл моего приема? Разве дело в том, чтобы формально установить логику и последовательность составных частей большого физического действия? Мне нужны не они,— мне нужна подлинная правда чувствования и искренняя вера в нее творящего артиста.
Без такой правды и веры все, что делается на сцене, все логические и последовательные физические действия становятся условными, то есть порождают ложь, которой верить нельзя.
Самое опасное для моего приема, для всей «системы», для ее психотехники, наконец, для всего искусства — формальный подход к нашей сложной творчес-ской работе, узкое, элементарное понимание ее. Научиться расчленять большие физические действия на их составные части, формально устанавливать логику и последовательность между этими частями, придумывать для этого соответствующие упражнения, производить их с учениками, не заботясь о самом главном, то есть о доведении физических действий до подлинной правды и веры — дело не трудное и доходное!
Какой соблазн для эксплуататоров «системы»!
Нет ничего глупее и вреднее для искусства, чем «система» ради самой «системы». Нельзя делать из нее самой цели, нельзя средство превращать в сущность. В этом самая большая ложь.
Именно ее, эту ложь, вы создавали сейчас, во время поисков какой-то пропажи, когда я вошел сюда. Вы придирались к каждому маленькому физическому действию не ради поисков правды и создания веры в ее подлинность, а ради формального выполнения логики и последовательности физических действий как таковых. Это глупая и вредная игра, не имеющая никакого отношения к искусству.
Кроме того, даю вам дружеский совет: никогда не отдавать своего искусства, творчества, приемов, его психотехники и прочего на растерзание критиканов и придир. Они могут лишить артиста здравого смысла и довести его до паралича или до столбняка. Зачем же вы их развиваете в себе и в других с помощью глупой игры? Бросьте ее, иначе в самом скором времени излишняя осторожность, придирчивость и паническая боязнь лжи окончательно парализуют вас. Ищите ложь постольку, поскольку она помогает находить правду. Не .забывайте при этом, что критикан и придира больше всего создают неправду, так как тот, к кому придираются, помимо воли перестает выполнять выбранную им действенную задачу и вместо нее начинает наигрывать самую правду. В этом наигрыше скрыта самая большая ложь. К черту же критикана и вне и внутри вас,— то есть и в смотрящем зрителе и еще больше в себе самом! Критикан охотно вселяется в вечно сомневающуюся душу артиста. Вырабатывайте в себе здравого, спокойного, мудрого, понимающего критика — лучшего друга артиста. Он не сушит, а оживляет действие, он помогает воспроизводить его не формально, а подлинно. Критик умеет смотреть и видеть прекрасное, тогда как мелкий придира-критикан видит только плохое, а хорошее пропускает мимо глаз.
То же посоветую тем из вас, кто следит за работой других учеников. Пусть те, кто контролирует чужое творчество, ограничиваются ролью зеркала и честно, без придирок говорят: верят они или не верят тому, что видят и что слышат, пусть указывают те моменты, которые их убеждают. Большего от них не требуется.
Если бы театральный зритель был так же строг и придирчив к правде на сцене, как вы в жизни, то нам, бедным актерам, нельзя было бы появляться на подмостках.
— А разве зритель не строг к правде? — спросил кто-то.
— Он строг, но не придирчив, как вы. Напротив! Хороший зритель больше всего хочет верить всему в театре, хочет, чтоб сценический вымысел его убеждал, и это желание нередко доходит до анекдотической наивности.
Я расскажу вам необыкновенный случай, который недавно произошел со мной.
У знакомых на вечере для забавы молодежи старик Шустов сделал ловкий фокус. Он на глазах у всех снял сорочку с одного из присутствовавших гостей, не трогая его пиджака и жилета, а лишь развязав галстук и расстегнув пуговицы рубашки.
Я знал, в чем секрет фокуса, так как сделался случайным свидетелем предварительных приготовлений к нему и слышал, как Шустов сговаривался со своим помощником. Но я

забыл об этом, когда смотрел самый фокус, и восхищался стариком Шустовым в его новой роли.
После эксперимента все удивлялись и обсуждали технику выполнения того, что видели, и я вместе с ними обсуждал фокус, забыв или, вернее, не желая думать о том, что знал. Я хотел это забыть, чтоб не лишать себя удовольствия верить и восторгаться. Не могу объяснить иначе этой непонятной забывчивости и наивности.
Театральный зритель также хочет, чтобы его «обманывали», ему приятно верить сценической правде и забывать, что в театре игра, а не подлинная жизнь.
Подкупайте зрителя подлинной правдой и верой в то, что вы будете делать на сцене.
……19……г.
— Сегодня будет проделана над второй частью этюда «сжигания денег» такая же работа, какую несколько дней тому назад мы выполнили над первой его частью,— объявил Аркадий Николаевич, войдя в класс.
— Эта задача сложнее, пожалуй, не осилишь,— заметил я, вставая, чтобы вместе с Малолетковой и с Вьюнцовым идти на сцену.
— Не беда,— успокоил меня Аркадий Николаевич,— я дал вам этот этюд совсем не для того, чтобы вы его непременно осилили, а для того, чтобы вы лучше поняли на трудной задаче то, чего вам недостает и чему надо учиться. Пока же делайте то, что можете. Если вам не удастся овладеть всем этюдом сразу, дайте мне хоть часть: создайте лишь линию его внешнего физического действия. Пусть в ней почувствуется правда.
Вот, например, можете вы на время оставить свои дела, пойти на зов жены в столовую и посмотреть, как она там купает ребенка?
— Могу, это не трудно!
Я встал и направился в соседнюю комнату.
— Ой, нет! — поспешил остановить меня Аркадий Николаевич.— Оказывается, что как раз этого-то вы и не можете правильно сделать. Да и то сказать,— входить на сцене в комнату и уходить из нее за кулисы — не легкое дело. Неудивительно поэтому, что вы допустили сейчас так много непоследовательности и нелогичности.
Проверьте сами, сколько маленьких, едва заметных, но необходимых физических действий и правд было вами пропущено. Вот, например: до выхода вы были заняты не пустяками, а важными делами, то есть разборкой общественных бумаг и проверкой кассы. Почему же вы сразу бросили вашу работу, почему вы не пошли, а убежали из комнаты, точно спасаясь от обвала потолка? Ничего страшного не произошло: вас позвала жена—и только. Кроме того, неужели в жизни вы пошли бы к грудному ребенку с дымящейся папиросой в зубах? Ведь младенец закашлялся бы от табачного дыма. Да и мать едва ли впустила бы курящего в ту комнату, где купают новорожденного. Поэтому предварительно найдите место для папиросы, оставьте ее здесь, в этой комнате, а после идите. Каждое из указанных маленьких вспомогательных действий не трудно выполнить.
Я так и сделал: положил папироску в гостиной и ушел за кулисы, где ждал своего выхода.
— Вот теперь вы сделали каждое из малых действий в отдельности и из них образовалось одно большое действие: уход в столовую. Ему легко поверить.
Мое возвращение в гостиную подверглось также многочисленным поправкам, но на этот раз потому, что я не просто действовал: я смаковал каждую мелочь и больше, чем надо, доигрывал и переигрывал ее. Это тоже создает на сцене ложь.
Наконец мы подошли к самому интересному, драматическому моменту. При выходе на сцену, направляясь обратно к столу, на котором я оставил бумаги, я увидел, что Вьюнцов жег их и тупо, по-идиотски радовался своей игре.
Почуяв трагический момент, я, точно боевой конь, услышавший сигнал к наступлению, ринулся вперед. Темперамент подхватил меня и толкнул на наигрыш, от которого я не успел удержаться.
— Стойте! Свихнулись! Сошли с рельсов! Пошли по ложной линии! — остановил меня Аркадий Николаевич.— Проследите сами, по свежим следам, чем вы сейчас жили.
— Представлял трагедию,— покаялся я.
— А что вы должны были делать?
Оказывается, что мне нужно было просто подбежать к камину и выхватить из огня горящую пачку денег. Но для этого необходимо прежде расчистить себе дорогу, оттолкнуть горбуна. Я так и сделал. Но Торцов нашел, что при таком слабом толчке не могло быть речи о катастрофе и смерти.
— Как же вызвать и оправдать более резкое действие?
— Вот смотрите, — сказал мне Аркадий Николаевич. — Я подожгу эту бумагу и брошу ее сюда, в большую пепельницу, а вы станьте подальше и, как только увидите пламя, бегите, чтобы спасти еще не догоревшие остатки.
Едва Аркадий Николаевич сделал то, о чем говорил, я ринулся к горевшей бумаге, по

пути задел Вьюнцова и чуть было не сломал ему руку.
— Видите, — поймал меня Аркадий Николаевич, — разве то, что вы сделали сейчас, похоже на то, что вы делали перед этим? Сейчас могла случиться катастрофа, тогда как раньше был простой наигрыш.
Из моих слов, конечно, не следует заключать, что я рекомендую ломать актерам руки и допускать увечия на сцене. Из этого следует только то, что вы не приняли во внимание одного важного обстоятельства, а именно:
деньги вспыхивают мгновенно, и потому, чтобы их спасти, надо было действовать тоже мгновенно. Этого вы не сделали и тем нарушили правду и веру в нее. Теперь пойдемте дальше.
— Как?.. И больше ничего? — искренне удивился я.
— Что же еще? Вы спасли все, что было можно, а остальное сгорело.
— А убийство?
— Никакого убийства не было.
— Как не было убийства?
— Ну да. Для того лица, которое вы изображаете, никакого убийства пока не было. Вы удручены тем, что погибли деньги. Но вы не заметили даже, что толкнули идиота. Если бы вы знали о происшедшем, то, вероятно, не замерли бы в оцепенении, а поспешили бы подать помощь умирающему.
— Так-то оно так... но все-таки нужно же сделать что-нибудь в этой сцене. Ведь это же драматический момент!
— Понимаю! Попросту говоря, вам хочется наиграть трагедию. Но лучше удержитесь. Идемте дальше.
Мы подошли к новому, трудному для меня моменту: надо было остолбенеть, или, по выражению Аркадия Николаевича, «трагически бездействовать».
Я замер и... сам почувствовал, что наиграл.
— Вот они, голубчики! Старенькие-старенькие знакомые, времен бабушек и дедушек! И какие еще крепкие, заядлые, заскорузлые штампы! — дразнил меня Торцов.
— В чем же они проявляются?
— Выпученные от ужаса глаза, трагическое потирание лба, стискивание головы руками, проведение всей пятерней по волосам, прижимание рук к сердцу. Всем этим штампам лет триста.
Теперь давайте расчищать весь этот хлам! — командовал он.— Все штампы долой! Игру со лбом, с сердцем и с волосами — вон! Вместо них давайте мне хотя самое малое, но подлинное, продуктивное и целесообразное действие, правду и веру.
— Как же я могу дать действие в драматическом бездействии? — недоумевал я.
— А как вы думаете, есть действие в драматическом и ином бездействии? Если есть, то скажите, в чем оно заключается.
Пришлось перебирать все полки памяти, чтобы вспомнить, чем бывает занят человек в момент драматического бездействия. Аркадий Николаевич рассказал нам следующий случай:
— Одной несчастной женщине надо было объявить ужасную весть о неожиданной смерти мужа. После долгого, осторожного приготовления печальный вестник произнес наконец фатальные слова. Бедная женщина замерла. Но ее лицо не выражало ничего трагического (не то что на сцене, где актеры любят в эти моменты поиграть). Омертвение, при полном отсутствии выразительности, было жутко. Пришлось простоять недвижно несколько минут, чтоб не нарушить совершавшегося в ней внутреннего процесса. В конце концов надо было сделать движение, и оно вывело ее из оцепенения. Она очнулась и... упала без чувств.
Много времени спустя, когда стало возможным говорить о прошлом, ее спросили: о чем она тогда думала, в момент ее «трагического бездействия»?
Оказалось, что за пять минут до известия о смерти она собиралась идти куда-то для покупки разных вещей мужу... Но так как он умер, то ей надо было делать что-то другое. Что же? Создавать новую жизнь? Проститься со старой? Пережив в одно мгновение всю прошлую жизнь, встав лицом к лицу с будущим, ей не удалось разгадать его, она не нашла для дальнейшей жизни необходимого равновесия и... лишилась чувств от своей беспомощности. Согласитесь, что несколько минут драматического бездействия были достаточно активны. В самом деле: пережить в такой короткий срок свое долгое прошлое и оценить его! Это ли не действие?
— Конечно, но оно не физическое, а чисто психологическое.
— Хорошо, согласен. Пусть это будет не физическое, а иное какое-то действие. Не будем слишком задумываться над названием и уточнять его. В каждом физическом действии есть что-то от психологического, а в психологическом — от физического.
Один известный ученый говорит, что если попробовать описать свое чувство, то

получится рассказ о физическом действии.
От себя скажу, что чем ближе действие к физическому, тем меньше рискуешь насиловать самое чувство.
Но... хорошо, пусть так: пусть речь идет о психологии, пусть мы имеем дело не с внешним, а с внутренним действием, не с логикой и последовательностью внешних физических действий, а с логикой и последовательностью чувств. Тем труднее и важнее понять, что надлежит делать. Нельзя выполнять того, чего сам не понимаешь, без риска попасть в игру «вообще». Нужен ясный план и линия внутреннего действия. Чтоб создать их, необходимо знать природу, логику и последовательность чувствований. До сих пор мы имели дело с логикой и последовательностью ощутимых, видимых, доступных нам физических действий. Теперь же мы сталкиваемся с логикой, последовательностью неуловимых, невидимых, недоступных, неустойчивых внутренних чувствований. Эта область и новая задача, ставшая перед вами, значительно сложнее.
Шутка сказать: природа, логика и последовательность чувствований! Все это сложнейшие психологические вопросы, еще мало исследованные наукой, которая не дала нам никаких практических указаний и основ в этой области.
Ничего не остается, как найти выход из затруднительного положения при помощи своих, так сказать, домашних средств. О них поговорим в следующий раз.
……19……г.
— Как же решить сложнейший вопрос о «логике и последовательности чувства», без помощи которых мы не можем оживить паузу «трагического бездействия»?
Мы — артисты, а не ученые. Наша сфера — активность, действие. Мы руководствуемся практикой, человеческим опытом, жизненными воспоминаниями, логикой, последовательностью, правдой и верой в то, что делаем на сцене. С этой стороны я и подхожу к разрешению вопроса.
После некоторой паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— Тот прием, которому меня научила практика, до смешного прост. Он заключается в том, чтобы спросить себя: «Что бы я сделал в реальной жизни, если бы впал в трагическое бездействие?» Ответьте себе только на этот вопрос — искренне, по-человечески и больше ничего.
Как видите, и в области чувства я обращаюсь за помощью к простому физическому действию.
— Я, изволите ли видеть, не могу согласиться с этим, потому что в области чувства нет физических действий, знаете ли. Там есть психологические.
— Нет, вы ошибаетесь. Прежде чем принять решение, человек до последней степени активно действует внутри себя, в своем воображении: он видит внутренним зрением, что и как может произойти, он мысленно выполняет намечаемые действия. Мало того, артист физически чувствует то, о чем думает, и едва сдерживает в себе внутренние позывы к действию, стремящиеся к внешнему воплощению внутренней жизни.
Мысленные представления о действии помогают вызывать самое главное — внутреннюю активность, позывы к внешнему действию,—настаивал на своем Аркадий Николаевич.— При этом заметьте, что весь этот процесс происходит в той области, которая является нашей сферой для нормального, естественного творчества. Ведь вся работа артиста протекает не в действительной, реальной, «всамделишной», а в воображаемой, не существующей, но могущей существовать жизни. Она-то1 и является для нас, артистов, подлинной действительностью.
Поэтому я утверждаю, что мы, артисты, говоря о воображаемой жизни и действиях, имеем право относиться к ним, как к подлинным, реальным, физическим актам. Таким образом, прием познавания логики и последовательности чувствования через логику и последовательность физического действия практически вполне оправдывается.
Как всегда при сложных заданиях, все перемешалось в моей голове. Пришлось вспоминать, собирать и оценивать поодиночке каждый факт, каждое предлагаемое обстоятельство этюда: благополучие, семья, обязательства перед ней и перед общественным делом, которому я служу; ответственность казначея, важность оправдательных документов; любовь, влечение к жене и к сыну;
вечно торчащий передо мной кретин-горбун; предстоящая ревизия и общее собрание; катастрофа, страшное зрелище горящих денег и документов; инстинктивный порыв спасти их: оцепенение, безумие, прострация. Все это создалось в моем представлении, в моих видениях и откликалось в чувствованиях. Поставив факты на места, надо было понять, к чему они приводят, что ждет меня впереди, какие улики встают против меня.
Первая из них — большая, хорошая квартира. Она намекает на жизнь не по средствам, которая привела к растрате. Полное отсутствие денег в кассе и наполовину сожженные оправдательные документы; мертвый кретин, и ни одного свидетеля моей невиновности;

утонувший сын. Эта новая улика говорит о подготовляемом побеге, в котором грудной младенец и кретин-горбун явились бы большой помехой. Суд скажет: «Вот почему с ними двумя в первую очередь покончил злодей».
Смерть сына затягивает в преступное дело не только меня, но и жену. Кроме того, из-за убийства ее брата у нас неизбежно произойдет осложнение в личных отношениях. Поэтому и с ее стороны я не могу ждать заступничества.
Все факты, «если бы» и предлагаемые обстоятельства так смешались, запутались в моей голове, что я в первую минуту не находил другого выхода, как бежать и скрыться.
Но через секунду сомнение начало подтачивать опрометчивое решение.
«Куда бежать? — говорил я себе. — Разве жизнь беглеца лучше, чем тюрьма, а сам побег разве не является сильной уликой против меня же самого? Нет, не бежать от суда, а рассказать все, как было. Чего мне бояться? Я же не виновен. Не виновен?.. Ну-ка, докажи это!»
Когда я объяснил свои мысли и сомнения Аркадию Николаевичу, он сказал так:
— Запишите все ваши соображения на бумаге, потом переведите их на действия, потому что именно они интересуют вас в вопросе: что бы я делал в реальной жизни, если бы впал в «трагическое бездействие»?
— Как же переводить соображения в действия?— не понимали ученики.
— Очень просто. Допустим, что перед вами лежит список ваших соображений. Читайте его. Хорошая квартира, никаких денег, сожженные документы, два мертвеца и прочее.
Что вы делали, пока писали и читали эти строки? Вы вспоминали, подбирали, оценивали происшедшие факты, могущие стать для вас уликой. Вот вам первые ваши соображения, переведенные в действие. Читайте дальше по списку: придя к заключению, что ваше положение безысходно, вы решаетесь бежать. В чем ваше действие?
— Перерешаю прежний, создаю новый план,— определил я.
— Вот ваше второе действие. Идите дальше, по списку.
— Дальше я опять критикую и уничтожаю только что задуманный план.
— Это ваше третье действие. Дальше!
— Дальше я решаюсь объявить чистосердечно о том, что случилось.
— Это ваше четвертое действие. Теперь остается только выполнить все намеченное.
Если это будет сделано не по-актерски — формально, «вообще», а по-человечески — подлинно, продуктивно и целесообразно, тогда не только в вашей голове, но и во всем вашем существе, во всех его внутренних «элементах» создастся живое, человеческое состояние, аналогичное с состоянием изображаемого вами лица.
При каждом повторении паузы «трагического бездействия», в момент самого исполнения ее на сцене, просматривайте заново ваши соображения. В каждый сегодняшний день они будут представляться вам не совсем такими, как в предыдущие разы. Не важно — хуже или лучше, а важно, что они сегодняшние, обновленные. Только при этом условии вы не будете повторять однажды заученного, не будете набивать себе штампа, а будете разрешать одну и ту же задачу по-новому, постепенно все лучше, глубже, полнее, логичнее, последовательнее. Только при этих условиях вам удастся сохранить в этой сцене живую, подлинную правду, веру, продуктивное и целесообразное действие. Это поможет по-человечески, искренне переживать, а не по-актерски условно представлять.
Таким образом, на вопрос, «что бы я стал делать, если б очутился в состоянии «трагического бездействия»?», то есть в очень сложном психологическом состоянии, вы ответили себе не научными терминами, а целым перечнем очень логичных и последовательных действий.
Как видите, мы по-домашнему, незаметно, практически разрешаем вопрос о логике и последовательности чувства в том маленьком масштабе, который пока нам необходим для дела.
Секрет приема в том, что мы, за невозможностью самим разобраться в сложном психологическом вопросе логики чувства, оставляем его в покое и переносим исследование в другую, более доступную нам область — логики действий.
Здесь мы решаем вопрос не научным, а чисто практическим путем — житейским способом, с помощью нашей человеческой природы, жизненного опыта, инстинкта, чутья, логики, последовательности и самого подсознания.
Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий, мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая — линия логики и последовательности наших чувствований. Это понятно: ведь они, внутренние чувствования, незаметно для нас порождают действия, они неразрывно связаны с жизнью этих действий.
Вот еще убедительный пример того, как логика и последовательность оправданных физических и психологических действий приводят к правде и вере чувствований.

……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич опять заставил меня, Вьюнцова и Малолеткову сыграть этюд «сжигания денег».
Вначале, в сцене счета денег, у меня дело почему-то разладилось, и Аркадию Николаевичу пришлось, как и в первый раз, шаг за шагом направлять мою работу. Почувствовав правду физических действий и, поверив в их подлинность, я загорелся: стало легко и приятно на сцене, воображение заработало исправно.
При счете денег я случайно взглянул на горбуна — Вьюнцова, и тут в первый раз передо мной встал вопрос, кто он и почему постоянно торчит перед глазами? До выяснения моих взаимоотношений с горбуном стало невозможно продолжать этюд.
— Видите! — торжествовал Торцов, когда я сказал ему об этом.— Маленькие правды потребовали все больших и больших.
Вот вымысел, который я с помощью Аркадия Николаевича придумал для оправдания взаимоотношений с партнером.
Красота и здоровье моей жены куплены ценой уродства ее брата-кретина. Дело в том, что они близнецы. При их появлении на свет жизни их матери угрожала опасность; акушеру пришлось прибегнуть к операции и рисковать жизнью одного ребенка ради спасения жизни другого и самой родильницы. Все остались живы, но мальчик пострадал: он рос идиотом и горбатым. Здоровым казалось, что какая-то вина легла на семью и постоянно вопиет о себе. Этот вымысел произвел сдвиг и переменил мое отношение к несчастному кретину. Я исполнился искренней нежности к нему, начал смотреть на урода иными глазами и даже почувствовал что-то вроде угрызения совести за прошлое.
•Как оживилась вся сцена счета денег от присутствия несчастного дурачка, который искал себе радости в горящих бумажках. Из жалости к нему я готов был забавлять его всякими глупостями: постукиванием пачек о стол, комическими движениями и мимикой, смешными жестами при бросании бумажек в огонь, другими шутками, которые приходили мне на ум. Вьюнцов откликался на мои эксперименты и хорошо реагировал на них. Его чуткость подталкивала меня на новые выдумки. Создалась совсем иная сцена: уютная, живая, теплая, веселая. Она поминутно вызывала отклики в зрительном зале. Это тоже ободряло и подстегивало. Но вот пришел момент идти в столовую. К кому? К жене? А кто она? Сам собой вырос передо мной новый вопрос.
На этот раз также стало невозможно играть дальше, пока не выяснится вопрос — кто моя жена. Я придумал чрезвычайно сентиментальный вымысел. Мне даже не хочется записывать его. Тем не менее он волновал и заставлял верить, что если бы все было так, как рисовало мое воображение, то жена и сын стали бы мне бесконечно дороги. Я бы с радостью работал для них не покладая рук.
Среди оживавшей жизни этюда прежние, актерские приемы игры стали казаться оскорбительными.
Как легко и приятно было мне идти смотреть на купающегося сына. На этот раз не нужно было напоминать о папироске, которую я сам заботливо оставил в гостиной. Нежное и бережное чувство к ребенку требовало этого.
Возвращение к столу с бумагами сделалось понятным и нужным. Ведь я работал для жены, для сына и для горбуна!
После того как я познал свое прошлое, сжигание общественных денег получило совсем иное значение. Стоило мне теперь сказать себе: «что бы ты сделал, если бы все это происходило в действительности», и тотчас же от беспомощности сердце начинало биться сильнее. Каким страшным представилось мне ближайшее будущее, надвигавшееся на меня. Мне надо было открыть завесу будущего.
Для этого неподвижность сделалась мне необходимой, а «трагическое бездействие» оказалось чрезвычайно действенным. То и другое нужно было для того, чтобы сконцентрировать всю энергию и силу на работе воображения и мысли.
Дальнейшая сцена попытки спасения уже умершего горбуна вышла естественно, сама собой. Это понятно при моем новом, нежном отношении к горбуну, ставшему моим родственником и близким человеком.
— Одна правда логически и последовательно ищет и рождает другие правды,— сказал Аркадий Николаевич, когда я объяснил ему свои переживания.— Сначала вы искали маленькие правды действия «счета денег» и радовались, когда вам удавалось вспомнить до малейших подробностей, как физический процесс счета денег совершается в реальной жизни. Почувствовав правду на сцене в момент счета денег, вы захотели добиться такой же жизненной правды и в остальные моменты, при столкновении с действующими лицами: с женой, с горбуном. Вам нужно было знать, почему горбун все время торчит перед вами. С помощью житейской логики и последовательности вы создали правдоподобные вымыслы, которым легко было поверить. Все вместе заставило вас жить на сцене естественно, по

законам природы.
Теперь я иначе стал смотреть на надоевший мне этюд, и он вызывал во мне живые отклики чувства. Нельзя не признать замечательным прием Торцова. Но мне казалось, что успех его основан на действии магического «если бы» и на предлагаемых обстоятельствах. Они произвели во мне сдвиг, а вовсе не создание физических и воображаемых действий. Поэтому не проще ли начинать прямо с них? Зачем терять время на физические действия? Я сказал об этом Аркадию Николаевичу.
— Конечно! — согласился он.— Я с этого и предлагал начать... давно, несколько месяцев назад, когда вы впервые сыграли этюд.
— Тогда мне было трудно расшевелить воображение. Оно дремало,— вспоминал я.
— Да, а теперь оно проснулось, и вам легко не только придумывать вымыслы, но также внутренне переживать их, чувствовать правду и верить ей. Почему же произошла такая перемена? Потому что прежде вы бросали семена воображения на каменистую почву, и они погибали. Вы чувствовали правду и не верили тому, что делали. Внешнее ломание, физическое напряжение и неправильная жизнь тела — неблагоприятная почва для создания правды и переживания. Теперь же у вас есть правильная не только душевная, но и физическая жизнь. В ней — все правда. Вы ей поверили не умом, а ощущением собственной органической, физической природы. Неудивительно, что при этих условиях вымысел воображения пускает корни и дает плоды. Теперь вы мечтаете не на ветер, как раньше, не в пространство, не «вообще», а значительно более обоснованно. Теперь мечтания имеют не абстрактный, а реальный смысл. Они внутренне оправдывают внешнее действие. Правда физических действий и вера в них возбуждают жизнь нашей психики.
Но главное и наиболее важное из того, что вы узнали сегодня, заключается в следующем: сейчас вы были не на сцене, в квартире Малолетковой, вы не играли, а реально существовали. Там вы подлинно жили в своей воображаемой семье. Такое состояние на сцене мы называем на нашем языке «я есмь». Секрет в том, что логика и последовательность физических действий и чувствований привели вас к правде, правда вызвала веру, и все вместе создало «я есмь». А что такое «я есмь»? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью.
Иначе говоря, «я есмь» приводит к эмоции, к чувству, к переживанию.
«Я есмь» — это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене.
Сегодняшнее исполнение еще примечательно тем, что оно наглядно демонстрирует новое важное свойство правды. Это свойство состоит в том, что маленькие правды вызывают большие, большие — еще большие, еще большие — самые большие и т. д.
Стоило вам направить свои маленькие физические действия и почувствовать в них подлинную правду, и вам показалось недостаточным правильно считать деньги, захотелось понять, для кого вы это делаете, кого вы забавляете и так далее и так далее.
Создание на сцене состояния «я есмь» является результатом свойства желать все большей правды, вплоть до абсолюта.
Там, где правда, вера и «я есмь», там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание. Это самые сильные «манки» для нашего чувства.
……19……г.
Войдя в класс, Аркадий Николаевич объявил:
— Теперь вы знаете, что такое правда и вера на сцене. Остается проверить, есть ли они у каждого из вас. Поэтому я произведу всем смотр чувства правды и веры в нее.
Первым был вызван на сцену Говорков. Аркадий Николаевич приказал ему сыграть что-нибудь.
Конечно, нашему обер-представляльщику понадобилась его неизменная партнерша — Вельяминова.
По обыкновению, они играли, не щадя живота, какую-то чушь.
Вот что сказал Аркадий Николаевич Говоркову по окончании показа:
— С вашей точки зрения ловкого механика, который интересуется лишь внешней техникой сценического представления, вам в сегодняшнем исполнении все казалось правильным, и вы любовались своим мастерством.
Но я не сочувствовал вам, потому что ищу в искусстве естественного, органического творчества самой природы, оживляющей мертвую роль подлинной человеческой жизнью. Ваша мнимая правда помогает представлять «образы и страсти». Моя правда помогает создавать самые образы и вызывает самые страсти. Между вашим и моим искусством такая же разница, какая существует между словами «казаться» и «быть». Мне нужна подлинная правда — вы довольствуетесь правдоподобием. Мне нужна вера — вы ограничиваетесь доверием к вам зрителей. Смотря на вас на сцене, зритель спокоен, что все будет сделано точно, по однажды и навсегда установленному приему игры. Зритель доверяет вашему мастерству, как верят гимнасту, что он не сорвется с трапеции. В вашем искусстве

зритель.есть зритель. В моем искусстве он становится невольным свидетелем и участником творчества; он втягивается в гущу жизни, происходящей на сцене, и верит ей.
Вместо ответа на объяснение Аркадия Николаевича Говорков, не без яда заявил, что Пушкин держится иного мнения о правде в искусстве, чем Торцов. В подтверждение своего мнения Говорков привел слова поэта, которые всегда вспоминают в таких случаях:
«Тьмы низких истин нам дороже Нас возвышающий обман...»
— Я согласен с вами... и Пушкин тоже. Это доказывают приведенные вами стихи, в которых поэт говорит про обман, которому мы верим. Благодаря именно этой вере обман нас возвышает. Не будь ее, разве могло бы быть благодетельное, нас возвышающее влияние обмана? Представьте себе, что к вам придут первого апреля, когда принято обманывать друг друга, и начнут уверять вас, что правительство решило поставить вам памятник за артистические заслуги. Возвыситесь ли вы от такого обмана?
— Я не дурак, понимаете ли, и не верю глупым шуткам! — ответил Говорков.
— Таким образом, чтобы возвыситься, вам необходимо «поверить глупым шуткам»,— поймал его на слове Аркадий Николаевич.— В других стихах Пушкин подтверждает почти такое же мнение: «Над вымыслом слезами обольюсь» 14.
Нельзя обливаться слезами над тем, чему не веришь. Да здравствуют же обман и вымысел, которым мы верим, так как они могут возвышать как артистов, так и зрителей! Такой обман становится правдой для того, кто в него поверил. Это еще сильнее подтверждает то, что на сцене все должно стать подлинной правдой в воображаемой жизни артиста. Но этого я в вашей игре не вижу.
Во второй половине урока Аркадий Николаевич исправлял только что сыгранную Говорковым и Вельямино-вой сценку. Торцов проверял игру по маленьким физическим действиям и добивался правды и веры совершенно так же, как он это делал со мной в этюде «сжигания денег».
Но... произошел инцидент, который я должен описать, так как он вызвал отповедь Торцова, весьма для меня поучительную. Дело было так:
Неожиданно оборвав занятия, Говорков перестал играть и стоял молча, с нервным, злым лицом, с трясущимися руками и губами.
— Не могу молчать! Я должен, видите ли, высказаться,— начал он через некоторое время, борясь с волнением.— Или я ничего не понимаю, и тогда мне надо уходить из театра, или, извините, пожалуйста, то, чему нас здесь учат,— отрава, против которой мы должны протестовать.
Вот уже полгода, как нас заставляют переставлять стулья, затворять двери, топить камины. Скоро нам прикажут ковырять в носу для реализма, видите ли, с малой и большой физической правдой. Но, извините, пожалуйста, передвигание стульев на сцене не создает еще искусства. Не в том, видите ли, правда, чтобы показывать всякие натуралистические гадости. Черт с ней, с такой правдой, от которой тошнит!
«Физические действия»? Нет, извините, пожалуйста! Театр не цирк. Там, понимаете ли, физическое действие — поймать трапецию или ловко вскочить на лошадь — чрезвычайно важно, от этого, видите ли, зависит жизнь акробата.
Но великие мировые писатели, извините, пожалуйста, не для того пишут свои гениальные произведения, чтоб их герои упражнялись в физическом действии, знаете ли! А нас только это и заставляют проделывать. Мы задыхаемся.
Не гните нас к земле! Не связывайте крыльев! Дайте вспорхнуть высоко, ближе к вечному... надземному... мировому, туда, знаете ли, в высшие сферы! Искусство свободно! Ему нужен простор, а не маленькие правды. Нужен размах, знаете ли, для большого полета, а не для ползанья, как букашкам, по земле! Мы хотим красивого, облагораживающего, возвышенного! Не закрывайте нам небес!
«Прав Торцов, что не пускает Говоркова парить под облаками. Это у него не выходит,— думал я про себя.— Как? Говорков, архи-представлялыцик, хочет летать к небу?! «Делать искусство», вместо того, чтобы делать упражнения?!»
После того как Говорков кончил, Аркадий Николаевич сказал:
— Ваш протест удивил меня. До сих пор мы считали вас актером внешней техники, так как в этой области вы очень ярко проявили себя. Но вот, неожиданно, мы узнаем, что ваше настоящее призвание — заоблачные сферы, что вам нужно вечное, мировое, как раз то, в чем вы себя еще никак не проявили.
Куда же в конце концов летят ваши артистические стремления: сюда, к нам, в зрительный зал, которому вы показываетесь, для которого всегда представляете, или по ту сторону рампы, то есть на сцену, к поэту, к артистам, к искусству, которым вы служите, к «жизни человеческого духа роли», которую вы переживаете? По вашим словам, вы хотите последнего. Тем лучше! Проявляйте же скорее вашу духовную сущность и гоните прочь излюбленный вами прием игры с так называемым возвышенным стилем, который нужен

зрителям с дурным вкусом.
Внешняя условность и ложь — бескрылы. Телу не дано летать. В лучшем случае оно может подпрыгнуть на какой-нибудь метр от земли или встать на пальцы и подтянуться кверху.
Летают воображение, чувство, мысль. Только им даны невидимые крылья, без материи и плоти; только о них мы можем говорить, когда мечтаем, по вашим словам, о «надземном». В них скрыты живые воспоминания нашей памяти, сама «жизнь человеческого духа», наша мечта.
Вот что может проникать не только «ввысь», но и гораздо дальше — в те миры, которые еще не созданы природой, а живут в безграничной фантазии артиста. Но как раз они-то — ваши чувство, мысль, воображение — не летят дальше зрительного зала, рабом которого вы являетесь. Потому они должны кричать вам ваши же слова: «Не гните нас к земле! Мы задыхаемся. Не связывайте крыльев! Дайте вспорхнуть высоко, ближе к вечному, мировому! Дайте нам возвышенное, а не изношенные актерские штампы!»
Аркадий Николаевич зло скопировал пошлость актерского пафоса и декламационной манеры Говоркова.
— Если буря вдохновения не подхватывает ваших крыльев и не уносит вас вихрем, вам, более чем кому-нибудь, необходима для разбега линия физических действий, их правды, веры 15.
Но вы боитесь ее, вы находите унизительным проделывать обязательные для артистов упражнения. Почему вы требуете себе исключения из общего правила?
Танцовщица ежедневно по утрам потеет и пыхтит во время своих обязательных экзерсисов перед вечерними полетами на «пуантах». Певец по утрам мычит, тянет ноты, развивает диафрагму, отыскивает в голове и в носу резонаторы, для того чтобы вечером изливать в пении свою душу. Артисты всех родов искусств не пренебрегают своим телесным аппаратом и физическими упражнениями, которых требует техника.
Почему же вы хотите быть исключением? В то время как мы добиваемся теснейшей, непосредственной связи между нашей телесной и духовной природой, для того чтобы через одну воздействовать на другую, вы стремитесь разъединить их. Мало того,— вы даже пытаетесь совсем отказаться (на словах, конечно) от одной из половин своей природы — от физической. Но природа посмеялась над вами, она не дала вам того, чем вы так дорожите: возвышенного чувства и переживания, а вместо них оставила вам одну физическую технику актерского представления и самопоказывания.
Вы больше всех опьяняетесь внешним, ремесленным приемом, актерским декламационным пафосом, всевозможными привычными штампами.
Кто же из нас ближе к возвышенному, вы ли, который приподнимаетесь на цыпочки и на словах «парите в небесах», а на деле весь во власти зрительного зала, или я, которому нужна артистическая техника с ее физическими действиями для того, чтобы с помощью веры и правды передавать сложные человеческие переживания? Решайте сами: кто из нас больше на земле? Говорков молчал.
— Непостижимо! — воскликнул Торцов после паузы.— О возвышенном больше всего говорят те, у которых меньше всего для этого данных, кто лишен невидимых крыльев для полетов. Эти люди говорят об искусстве и творчестве с ложным пафосом, непонятно и замысловато. Истинные же артисты, напротив, говорят о своем искусстве просто и понятно. Не принадлежите ли вы к числу первых?
Подумайте об этом, а также и о том, что в ролях, предназначенных вам самой природой, вы могли бы стать прекрасным артистом и полезным деятелем искусства.
После Говоркова показывалась Вельяминова. К моему удивлению, она очень не плохо проделала все простые упражнения и по-своему оправдывала их.
Аркадий Николаевич похвалил ее, а потом предложил взять со стола куп-папье и заколоться им.
Лишь только дело дошло до трагедии, Вельяминова сразу стала на ходули, начала прескверно «рвать страсть в клочки», а когда подошла к самому сильному месту, то вдруг неожиданно закричала такой «белугой», что мы все не удержались и прыснули.
Торцов сказал:
— У меня была тетка, которая вышла замуж за аристократа и оказалась превосходной «светской дамой». С исключительным искусством, точно балансируя на острие ножа, тетка блестяще проводила свою великосветскую «политику» и во всех случаях выходила победительницей. И все ей верили. Но вот однажды ей понадобилось подольститься к родне именитого покойника, которого отпевали в переполненной церкви. Подойдя к гробу, моя тетка приняла оперную позу, посмотрела в лицо мертвеца, выдержала эффектную паузу и на всю церковь продекламировала: «Прощай, друг! Спасибо за все!» Но чувство правды изменило ей: она скиксовала, и ее горю никто не поверил. Приблизительно то же случилось

сейчас с вами. В комедийных местах вы плели кружевной рисунок роли, и я вам верил; но в сильном Драматическом месте вы скиксовали. По-видимому, у вас одностороннее чувство правды, чуткое в комедии и вывихнутое в драме. И вам, как Говоркову, следует найти свое настоящее место в театре. Вовремя понять свое «амплуа» — важное дело в нашем искусстве 16.

……19……г.
Аркадий Николаевич продолжал смотр чувства правды и веры в нее и первым вызвал Вьюнцова.
Он играл со мной и Малолетковой этюд «сжигания денег».
Я утверждаю, что первую половину Вьюнцов переживал превосходно, как никогда. Он удивил меня на этот раз чувством меры и вновь заставил убедиться в присутствии у него подлинного дарования.
Аркадий Николаевич расхвалил его и тут же оговорился:
— Но зачем вы в сцене смерти наиграли такую «правду», которую никогда не хотелось бы видеть на подмостках: потуги в животе, тошнота, рыгание, страшная гримаса, судороги по всему телу...
В этом месте вы отдались натурализму ради самого натурализма. Вам нужна была правда смерти ради самой правды смерти. Вы жили не воспоминаниями о последних минутах «жизни человеческого духа», а вас интересовали зрительные воспоминания внешнего, физического умирания тела.
Это неправильно.
В пьесе Гауптмана «Ганнеле» допущен натурализм. Но это сделано для того, чтоб острее оттенить основную суть всей пьесы. Такой прием можно принять. Но зачем же без нужды отбирать из реальной жизни то, что полагается отбрасывать, как ненужный сор? Такая задача и такая правда антихудожественны, и впечатление от них будет такое же. Отвратительное не создает прекрасного, ворона не родит голубя, крапива не вырастит розы.
Таким образом, не всякая правда, какую мы знаем в жизни, хороша для театра.
Сценическая правда должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по-реальному правдива, но опоэтизирована творческим вымыслом.
Пусть правда на сцене будет реалистична, но пусть она будет художественна и пусть она возвышает нас.
— А в чем же заключается такая художественная правда? — не без яда спросил Говорков.
— Я знаю, чего вы хотите: поговорить о высоких материях искусства. Можно, например, рассказать вам, что между художественной и нехудожественной правдой такая же разница, какая существует между картиной и фотографией: последняя передает все, а первая — только существенное; чтобы запечатлевать на полотне это существенное, нужен талант художника. Или, по поводу игры Вьюнцова в этюде «сжигание денег», можно было бы заметить, что для зрителей важно то, что горбун умирает, а не то, что смерти сопутствовали такие-то физиологические явления; это будут детали фотографии, вредные для картины. Один, другой существенный признак, характеризующий умирание, и только, но отнюдь не все признаки такого рода. Иначе главное — смерть, уход близкого человека — отодвинется на второй план, а выпятятся второстепенные признаки, от которых зрителя будет тошнить как раз там, где он должен был бы плакать.
Вот видите, мне известно, что говорится в этих случаях, но я молчу! Почему? Потому что у некоторых, маловзыскательных людей создается успокоение: после короткого объяснения они уже все знают о художественном в области творчества. Я утверждаю, что такое сознание вредно. Оно ничего не дает и вместе с тем усыпляет любопытство, пытливость, которые до последней степени нужны артистам.
Если же я отвечу вам решительным отказом, то это, напротив, взбудоражит, заинтригует, заволнует, заставит вас насторожиться, самого приглядываться и искать ответа на неразрешенный вопрос.
Вот почему я и заявляю вам: я не берусь словами определять и формулировать художественное в искусстве. Я практик и могу не на словах, а на деле помочь вам познать, то есть почувствовать, что такое художественная правда. Но для этого вам придется запастись большим терпением, потому что я могу это сделать лишь на протяжении всего курса, или, вернее, это само собой станет ясно, когда вы пройдете всю «систему», после того как вы сами проследите в себе пути зарождения, очищения, кристаллизации простой, житейской, человеческой правды в художественную. Это создается не сразу, а на протяжении всего процесса формации и роста роли. Вбирая в себя ее главную сущность, давая ей соответствующую красивую сценическую форму и выражение, отбрасывая лишнее, мы с помощью подсознания, артистичности, таланта, чутья, вкуса делаем роль поэтичной,

красивой, гармоничной, простой, понятной, облагораживающей и очищающей смотрящих. Все эти свойства помогают сценическому созданию быть не просто верным и исполненным правды, но и художественным.
Вот эти, чрезвычайно важные ощущения красивого и художественного не определишь в сухой формуле. Они требуют чувства, практики, опыта, собственной пытливости и времени.
После Вьюнцова Малолеткова играла этюд «с подкидышем». Содержание этого этюда таково: Малолеткова возвращается домой и на пороге находит подкинутого ребенка. Вскоре истощенный подкидыш умирает на ее руках. Вначале она с необыкновенной искренностью обрадовалась находке подкидыша и отнеслась к нему, как к живой кукле. Она прыгала, бегала с ним, пеленала, целовала, любовалась им, забыв, что имеет дело с куском дерева, завернутым в скатерть.
Но вдруг младенец перестал реагировать на ее игру. Малолеткова долго вглядывалась в него, чтобы лучше понять причину. При этом лицо ее меняло выражение. Чем больше удивления и страха отражалось на нем, тем она становилась сосредоточеннее. Она осторожно положила младенца на диван, пятилась от него. Отойдя на расстояние, Малолеткова окаменела в трагическом недоумении. Вот и все. Больше ничего. Но сколько в этом было правды, веры, наивности, молодости, обаяния, женственности, вкуса, подлинного драматизма. Как красиво она противопоставила смерти новорожденного жажду жизни взрослой девушки! Как тонко она почувствовала первую встречу со смертью полного жизни молодого существа, впервые заглянувшего туда, где уже нет жизни.
— Вот художественная правда! — воскликнул взволнованный Торцов, когда Малолеткова ушла за кулисы.— В ней всему веришь, так как все пережито и взято из подлинной, живой жизни, но не огулом, а с выбором, ровно столько, сколько надо. Не больше и не меньше. Малолеткова умеет смотреть, видеть прекрасное и знает меру. Это важные свойства.
— Откуда же такое совершенство у совсем молодой, начинающей ученицы? — недоумевали некоторые завистники.
— От природного таланта и главное — от исключительно прекрасного чувства правды. То, что тонко, правдиво, то непременно высокохудожественно. Что может быть лучше самой неподкрашенной и неиспорченной природной правды!
В конце урока Аркадий Николаевич объявил нам:
— Кажется, я сказал вам все, что можно пока сказать о чувстве правды, лжи и веры на сцене.
Наступает время подумать о том, как развивать и выверять этот важный дар природы. Случаев и предлогов для такой работы представится много, так как чувство правды и вера проявляют себя на каждом шагу, во всякий момент творчества, совершается ли оно дома, на сцене, на репетиции или на спектакле. Все, что делает артист и видит зритель в театре, должно быть проникнуто и одобрено чувством правды.
Всякое самое ничтожное упражнение, связанное как с внутренней, так и с внешней линией действия, требует проверки и санкции чувства правды.
Из всего сказанного ясно, что для его развития нам может служить каждый момент нашей школьной работы, в театре и на дому.
Остается позаботиться о том, чтобы все эти моменты послужили нам на пользу, а не во вред, чтобы они помогали развитию и укреплению самого чувства правды, но отнюдь не лжи, фальши и наигрыша.
Это трудная задача, так как лгать и фальшивить куда легче, чем говорить и действовать правдиво.
Нужно большое внимание, сосредоточенность и постоянная проверка преподавателей для того, чтобы в ученике правильно росло и крепло чувство правды.
Избегайте же того, что вам еще не по силам и что идет наперекор нашей природе, логике, здравому смыслу! Все это вызывает вывих, насилие, наигрыш, ложь. Чем чаще они получают доступ на сцену, тем хуже для чувства правды, которое деморализуется и вывихивается неправдой.
Бойтесь привычки к фальши и лжи на сцене, не позволяйте их дурным семенам пускать в вас корни. Выдергивайте их беспощадно. Иначе плевелы разрастутся и заглушат в вас все самые драгоценные, самые нужные ростки правды.

IX. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

……19……г.

Урок начался с того, что Торцов предложил нам вернуться к этюдам с сумасшедшим и с топкой камина, которых мы давно не повторяли. Это предложение было принято восторженно, так как ученики соскучились по этюдам. Кроме того, приятно повторять то, в чем уверен и что имело успех.

Мы играли с еще большим оживлением. Неудивительно: каждый знал, что и как ему нужно делать;
явилось даже форсовство от уверенности. Опять, как и раньше, при испуге Вьюнцова, мы бросились в разные стороны.
Но только сегодня испуг не был для нас неожиданностью, мы имели время подготовиться к нему и сообразить, кому куда бежать. Благодаря этому общая свалка вышла четче, срепетированнее и оттого гораздо сильнее, чем раньше. Мы даже закричали во все горло.
Что касается меня, то я, как и в прежние разы, очутился под столом, но только не нашел пепельницы и потому схватил большой альбом. То же можно сказать и про других. Вот, например, Вельяминова: в первый раз она случайно уронила подушку, столкнувшись с Дымковой; сегодня столкновения не произошло, тем не менее она уронила подушку, чтоб поднять ее, как в прошлый раз.
Каково же было наше удивление, когда по окончании этюда Торцов и Рахманов объявили, что раньше наша игра была непосредственна, искренна, свежа и правдива, тогда как сегодня она была фальшива, неискренна и деланна. Нам оставалось только развести руками.
— Но ведь мы же чувствовали, переживали! — говорили ученики.
— Каждый человек в каждый момент своей жизни неизбежно что-нибудь чувствует, переживает,— отвечал Торцов.— Если бы он ничего не чувствовал и не переживал, то был бы не живой человек, а мертвец. Ведь только мертвые ничего не чувствуют. Весь вопрос в том, что именно вы «чувствовали» и «переживали» сейчас на сцене, в момент творчества. Давайте же разбираться и сравнивать то, что было раньше, с тем, что вы делали сегодня, при повторении этюда.
Не подлежит сомнению — все мизансцены, переходы, внешние действия, их последовательность, мельчайшие подробности группировок сохранены с изумительной точностью. Посмотрите хотя бы на эту наваленную мебель, которой забаррикадирована дверь. Можно подумать, что у вас снята фотография или зарисован план размещения вещей, и вы по этому плану снова складывали ту же баррикаду.
Таким образом, вся внешняя, фактическая сторона этюда повторена с точностью, достойной удивления, свидетельствующей о том, что вы обладаете острой памятью на мизансцену, на группировки, на физическое действие, движение, переходы и прочее. Так обстоит дело с внешней стороны. Но разве так уж важно, как вы стояли, как вы группировались? Мне, зрителю, гораздо интереснее узнать, как вы внутренне действовали, что вы чувствовали. Ведь ваши собственные переживания, взятые из действительности и перенесенные в роль, создают ее жизнь на сцене. Этих-то ваших чувствований вы мне и не дали. Внешнее действие, мизансцены, группы, не оправданные изнутри, формальны, сухи и не нужны нам на подмостках. Вот в этом-то и заключается разница между сегодняшним и прошлым исполнением этюда.
В первый раз, когда я ввел предположение о сумасшествии непрошеного посетителя, все, как один человек, сосредоточились, задумались над важным вопросом самоспасения. Все оценивали создавшиеся обстоятельства и, только оценив их, начали действовать. Это был логически верный подход, подлинное переживание и его воплощение.
Сегодня, напротив, вы обрадовались любимой игре и сразу, не задумавшись, не оценив предлагаемых обстоятельств, принялись копировать известные уже вам внешние действия предыдущего раза. Это неправильно. В первый раз — гробовое молчание, сегодня — веселье и возбуждение. Все бросились готовить вещи: Вельяминова — подушки, Вьюнцов — абажур, Названов — альбом вместо пепельницы.
— Бутафор забыл поставить ее,— оправдывался я.
— А в первый раз разве вы запаслись ею заблаговременно? Разве вы знали, что Вьюнцов закричит и напугает вас?..— иронизировал Аркадий Николаевич.— Странно! Как вы могли предвидеть сегодня, что вам понадобится альбом?! Казалось бы, что он должен был случайно попасть вам под руку. Как жаль, что эта или другие случайности не повторились сегодня! А вот и еще одна подробность: в первый раз вы все время, не отрываясь, упорно смотрели на дверь, за которой был воображаемый сумасшедший. А сегодня вы заняты были не им, а нами, то есть вашими зрителями: Иваном Платоновичем и мною. Вам было интересно знать, какое впечатление произведет на нас ваша игра. Вместо того чтобы прятаться от сумасшедшего, вы показывали себя нам. Если в первый раз вы действовали под внутреннее суфлерство вашего чувства, интуиции, жизненного опыта, то сегодня вы слепо, почти механически шли по проторенной дорожке. Вы повторяли первую, удачную репетицию, а не создавали новую, подлинную жизнь сегодняшнего дня. Вы черпали материал не из жизненных, а из театральных, актерских воспоминаний. То, что в первый раз само собой рождалось внутри и естественно отражалось в действии, сегодня искусственно раздувалось, преувеличивалось для того, чтобы произвести большее впечатление на смотревших. Словом, с вами произошло то, что некогда случилось с молодым человеком,

который пришел к Василию Васильевичу Самойлову 17 за советом, поступать ли ему на сцену.
«Выйдите, потом снова войдите и скажите то, что вы сейчас мне говорили»,— предложил ему знаменитый артист.
Молодой человек внешне повторил свой первый приход, но не сумел вернуть переживаний, испытанных им при первом приходе. Он не оправдал и не оживил внутренне своих внешних действий.
Однако ни мое сравнение с молодым человеком, ни ваша сегодняшняя неудача не должны вас смущать, — все это в порядке вещей, и я вам объясню почему. Дело в том, что лучшим возбудителем творчества нередко является неожиданность, новизна творческой темы. При первом исполнении этюда эта неожиданность была налицо. Мое предположение о присутствии за дверью сумасшедшего самым подлинным образом взволновало вас. Сегодня неожиданность исчезла, так как все было вам хорошо известно, понятно, ясно, включая даже и внешнюю форму, в которую выльется ваше действие. При таких условиях стоит ли снова соображать, справляться со своим жизненным опытом, с чувствованиями, пережитыми в подлинной действительности? К чему эта работа, если все уже создано и одобрено мною и Иваном Платоновичем? Готовая внешняя форма — большой соблазн для актера! Что же удивительного в том, что вы, чуть ли не впервые ступающие по театральным подмосткам, соблазнились готовым и при этом обнаружили хорошую память на внешние действия. Что же касается до памяти на чувствования, то она сегодня не проявилась.
— Память на чувствования? — старался я уяснить себе.
— Да. Или, как мы будем называть ее, эмоциональная память. Прежде—по Рибо—мы звали ее «аффективной памятью» 18. Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью.
Ученики просили объяснить яснее, что подразумевается под этими словами.
— Вы поймете это из примера, приведенного Рибо.
Два путешественника были застигнуты на скале приливом в море. Они спаслись и после передавали свои впечатления. У одного на памяти каждое его действие: как, куда, почему он пошел, где спустился, как ступил, куда прыгнул. Другой не помнит почти ничего из этой области, а помнит лишь испытанные тогда чувствования: сначала восторга, потом настороженности, тревоги, надежды, сомнения и, наконец,— состояние паники.
Вот эти чувствования и хранятся в эмоциональной памяти.
Если бы сегодня, при одной мысли об этюде с сумасшедшим, к вам, подобно второму путешественнику, вернулись все пережитые в первый раз чувствования; если бы вы зажили ими и начали по-новому, подлинно, продуктивно и целесообразно действовать; если бы все это произошло само собой, помимо вашей воли, я бы сказал, что у вас первоклассная, исключительная эмоциональная память.
Но, к сожалению, это слишком редкое явление. Поэтому я сбавляю свое требование и говорю: пусть бы вы начали этюд, руководствуясь лишь внешними мизансценами, но они напоминали бы вам о пережитых чувствованиях, вы отдались бы этим эмоциональным воспоминаниям и провели этюд под их эгидой. В этом случае я сказал бы, что у вас не исключительная, не сверхъестественная, но все же хорошая эмоциональная память.
Я готов еще сбавить свои требования и допустить, что вы начали играть этюд внешне, формально, что знакомые мизансцены и физические действия не оживили связанных с ними чувствований, что у вас не явилось даже потребности оценить создавшиеся предлагаемые обстоятельства, при которых вам предстояло действовать, как это было в первый раз. В таких случаях можно помочь себе психотехникой, то есть ввести новое «если бы» и предлагаемые обстоятельства, по-новому переоценить их и возбудить дремлющее внимание, воображение, чувство правды, веру, мысли, а через них и чувство.
Если бы вам удалось выполнить все это, то я признал бы у вас наличие эмоциональной памяти.
Но сегодня вы не проявили ни одной из указанных мною возможностей. Сегодня вы, наподобие первого путешественника, с необыкновенной точностью повторили лишь внешние действия, не согрев их внутренними переживаниями. Сегодня вы заботились только о результатах. Вот почему я и говорю: вы не проявили своей эмоциональной памяти.

— Значит, ее у нас нет? — воскликнул я с отчаянием.
— Нет. Вы делаете неверное заключение. Но мы проверим это на следующем уроке,— спокойно ответил Аркадий Николаевич.
……19……г.
Сегодняшний урок начался с проверки моей эмоциональной памяти.
— Помните, — говорил Аркадий Николаевич, — вы мне рассказывали в актерском фойе о большом впечатлении, которое произвел на вас Москвин, когда он приезжал в *** на гастроли? Неужели и сейчас вы помните его спектакли настолько отчетливо, что при одной мысли о них вами овладевает то же восторженное состояние, которое вы испытали тогда, пять или шесть лет назад?
— Быть может, оно повторяется теперь не с прежней остротой, но я очень оживляюсь от этих воспоминаний.
— Настолько сильно, что когда вы думаете об этих впечатлениях, ваше сердце бьется ускоренно?
— Пожалуй, если я очень отдамся им.
— А что вы чувствуете душевно или физически, когда вспоминаете о трагической смерти вашего друга, о котором вы мне рассказывали тогда же в фойе?
— Я избегаю этих тяжелых воспоминаний, так как они до сих пор действуют на меня удручающе.
— Вот эта память, которая помогает повторять все знакомые, ранее пережитые вами чувствования, испытанные на гастролях Москвина и при смерти друга, и есть эмоциональная память.
Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде.
Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье,— у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память. Но только она недостаточно развита, чтобы самостоятельно бороться с трудностями условий публичного творчества.
Теперь скажите мне,— обратился Торцов к Шустову,— вы любите запах ландышей?
— Люблю,— ответил Паша.
— А вкус горчицы?
— Отдельно — нет, но с говядиной — да.
— А пушистую шерсть кошки или хороший плюш любите гладить?
— Да.
— И вы хорошо помните все эти ощущения?
— Помню.
— А музыку вы любите?
— Тоже люблю.
— У вас есть любимые мелодии?
— Конечно.
— Какие, например?
— Многие романсы Чайковского, Грига, Мусоргского.
— И вы их помните?
— Да. У меня неплохой слух.
— Слух и слуховая память,— добавил Торцов.— Кажется, вы любите и живопись?
— Очень.
— У вас есть любимые картины?
— Есть.

— И вы их тоже помните?
— Очень хорошо.
— А природу вы любите?
— Кто же ее не любит!
— Вы хорошо запоминаете виды, обстановку комнат, форму предметов?
— Запоминаю.
— И лица тоже?
— Да, те, которые производят на меня впечатление.
— Например, чье лицо вы помните отчетливо?
— Качалова, например. Я видел его близко, и он произвел на меня большое впечатление.
— Значит, у вас есть и зрительная память.
Все это тоже повторные ощущения, но они вызываются памятью пяти чувств. Они не принадлежат к переживаниям, подсказанным эмоциональной памятью, и стоят от нее особо. Тем не менее я буду иногда говорить о пяти чувствах параллельно с эмоциональною памятью. Это удобнее.
Нужны ли и поскольку нужны артистам на сцене воспоминания об ощущениях наших пяти чувств?
Чтобы решить этот вопрос, рассмотрим каждое из этих ощущений.
Из всех пяти чувств зрение наиболее отзывчиво при восприятии впечатлений.
Слух также очень чуток.
Вот почему легче всего воздействовать на наши чувства через глаз и ухо.
Известно, что у некоторых живописцев внутреннее зрение настолько отчетливо, что они могут писать портреты отсутствующих.
У некоторых музыкантов внутренний слух настолько совершенен, что они могут мысленно прослушать симфонию, только что перед тем сыгранную, припоминая все детали исполнения и самые незначительные уклонения от партитуры. Артисты сцены, подобно художникам и музыкантам, обладают памятью внутреннего зрения и слуха. С их помощью они могут запечатлевать и воскрешать в себе воспоминания о зрительных и слуховых образах, о лице человека, о его мимике, о линиях тела, о походке, о манерах, о движениях, о голосе, об интонации встречающихся в жизни людей, об их костюме, о бытовых и других подробностях, о природе, о пейзаже и прочем. Кроме того, человек, а тем более артист, способен запомнить и вновь воспроизвести не только то, что он видит и слышит в реальной жизни, но и то, что невидимо и неслышно создается в его воображении. Артисты зрительного типа любят, чтоб им показали в действии то, чего от них добиваются, и тогда они легко ощущают чувство, о котором идет речь. Артистам слухового типа, напротив, хочется поскорее услышать звук голоса, речь или интонацию того лица, которое они изображают. У них первый толчок для возбуждения чувствования исходит от слуховых воспоминаний.
— А другие ощущения пяти чувств? Разве они бывают нужны на сцене? — поинтересовался я.
— Конечно!
— Если они нужны, то для чего и как ими пользоваться при сценическом творчестве?
— Представьте себе,— объяснял Аркадий Николаевич,— что вы играете начальную сцену из третьего акта чеховского «Иванова». Или представьте себе, что кто-нибудь из вас будет играть роль кавалера ди Ри-пафратты в пьесе Гольдони «Хозяйка гостиницы» и что ему надо будет приходить в экстаз от бутафорского картонного рагу, которое якобы с необыкновенным мастерством приготовила ему Мирандолина. Надо сыграть эту сцену так, чтобы не только у вас, но и у всех зрителей потекли слюнки. Для этого необходимо в самый момент исполнения иметь хотя бы приблизительное вкусовое представление, если не о подлинном рагу, то о каком-нибудь другом вкусном кушанье. Иначе вам придется лишь наигрывать, а не переживать вкусовое удовлетворение от еды.
— А осязание? В какой же пьесе оно может понадобиться?

— Хотя бы в «Эдипе», в сцене с детьми, когда Эдип, с выколотыми глазами, ощупывает их.
В этом случае вам очень бы пригодилось хорошо развитое осязание.
— Но, знаете ли, извините, пожалуйста, хороший актер выразит все это не тревожа чувства, с помощью одной техники,— заявил Говорков.
— Не верьте таким самонадеянным утверждениям. Наисовершеннейшая актерская техника не может равняться с непостижимым, недосягаемым, тончайшим искусством самой природы. Много знаменитых актеров, техников и виртуозов всех школ и национальностей видел я на своем веку и утверждаю, что ни один из них не смог достигнуть тех высот, до которых бессознательно поднимается подлинное артистическое подсознание, действующее под невидимым суфлерством самой природы. Не надо забывать, что многие из наиболее важных сторон нашей сложной природы не поддаются сознательному управлению ими. Одна природа умеет владеть этими недоступными нам сторонами. Без ее помощи мы можем лишь частично, а не вполне владеть нашим сложнейшим творческим аппаратом переживания и воплощения.
Пусть воспоминания о вкусовых, осязательных, обонятельных ощущениях имеют мало применений в нашем искусстве, тем не менее иногда они получают большое значение, но в этих случаях их роль является лишь служебной, вспомогательной.
— В чем же она заключается? — допытывался я.
— Я объясню вам на примере,— сказал Торцов,— расскажу случай, который мне пришлось наблюдать недавно: два молодых человека, после какого-то ночного кутежа, вспоминали мотив пошлой польки, которую они слышали где-то, сами не зная где.
«— Это было... Где же это было?.. Мы сидели у столба или у колонны...— мучительно вспоминал один из них.
— При чем же тут колонна? — горячился другой.
— Ты сидел налево, а направо... Кто же сидел направо? — выжимал из своей зрительной памяти первый кутила.
— Никто не сидел, и не было никакой колонны. А вот, что мы ели щуку по-еврейски, вот это верно, и...
— Пахло скверными духами, цветочным одеколоном,— подсказывал первый.
— Да, да,— подтвердил второй.— Запах духов и щука по-еврейски создавали отвратительное и незабываемое настроение».
Эти впечатления помогли им вспомнить какую-то сидевшую с ними даму, которая ела раков.
Потом они увидели стол, его сервировку, колонну, у которой, как оказалось, они действительно сидели. При этом один из кутил неожиданно пропел руладу флейты и показал, как эту руладу исполнял музыкант. Вспомнился и сам капельмейстер.
Так постепенно оживали в памяти воспоминания об ощущениях вкуса, обоняния, осязания, а через них и слуховые и зрительные впечатления, воспринятые в тот вечер. Наконец один из кутил вспомнил несколько тактов пошлой польки. Другой, в свою очередь, добавил еще несколько тактов, а потом оба вместе запели воскресший в памяти мотив, дирижируя наподобие капельмейстера.
Но этим не кончилось: кутилы вспомнили о каком-то оскорблении, нанесенном в пьяном состоянии, заспорили очень горячо и в результате снова поссорились.
Из этого примера видна тесная связь и взаимодействие наших пяти чувств, а также влияние и.х на воспоминания эмоциональной памяти. Таким образом, как видите, артисту необходима не только эмоциональная, но и память всех наших пяти чувств.
……19……г.
За отъездом Торцова из Москвы на гастроли занятия временно прекратились. Приходится пока довольствоваться «тренингом и муштрой»,, танцами, гимнастикой, фехтованием, постановкой голоса (пение), выправлением произношения, научными предметами. С остановкой уроков временно прервались и записи в дневнике.

Но за последнее время в моей личной жизни произошли такие события, которые заставили меня постигнуть кое-что очень важное для нашего искусства и в частности для эмоциональной памяти. Вот что случилось.
Недавно я возвращался домой с Шустовым. На Арбате нам заградила путь большая толпа. Я люблю уличные сцены и потому протискался в первые ряды. Там моим глазам представилась ужасная картина. Передо мной лежал в большой луже крови старенький нищий с раздробленной челюстью, отрезанными обеими руками и половиной ступни ноги. Лицо покойного было страшно, переломленная нижняя челюсть с гнилыми старческими зубами вылезла изо рта и торчала впереди окровавленных усов. Руки лежали отдельно от тела. Казалось, что они удлинились и тянулись вперед, прося пощады. Один палец кисти торчал кверху, точно грозил кому-то. Носок сапога, с костями и мясом, валялся тоже отдельно. Вагон трамвая, стоящий над своей жертвой, казался огромным и страшным. Он, как зверь, оскаливался на мертвеца и шипел. Вагоновожатый поправлял что-то в машине, вероятно для того, чтобы демонстрировать ее неисправность и тем оправдать себя. Наклонясь над трупом, стоял какой-то человек, глубокомысленно смотрел в мертвое лицо и тыкал в нос трупу грязный платок. А рядом мальчишки играли с водой и кровью. Им нравилось, когда ручейки подтаявшего снега сливались с ручейком красной крови, от чего образовывался новый, розовый поток. Одна женщина плакала, остальные с любопытством, ужасом или брезгливостью глазели. Ждали властей, докторов, карету скорой помощи и прочего.
Вся эта реально-натуралистическая картина производила жуткое, потрясающее впечатление и ярко контрастировала с солнечным днем, с голубым, ясным, радостным безоблачным небом.
Я удалился от места катастрофы подавленный и долго не мог отделаться от жуткого впечатления. Воспоминание об описанном зрелище, вызвавшем в душе тягостное настроение, не покидало меня весь день.
Ночью я проснулся, вспомнил зрительно запечатлевшуюся картину, еще сильнее содрогнулся, и мне стало страшно жить. В воспоминаниях катастрофа показалась мне ужасней, чем в действительности, быть может, потому, что была ночь, а в темноте все кажется страшнее. Но я приписал свое состояние эмоциональной памяти, усиливающей впечатление. Я даже обрадовался своему страху, как доказательству присутствия во мне хорошей памяти на чувствования.
Через день или два после описанного случая я опять проходил по Арбату мимо места катастрофы и невольно задержался, задумавшись о том, что было здесь недавно. Страшное — прошло все, лишь одной человеческой жизнью меньше. Метельщица спокойно мела улицу, точно заметая последние следы катастрофы, вагоны трамвая весело пробегали по роковому месту, облитому человеческой кровью. Сегодня вагоны не скалились и не шипели, как тогда, а, напротив, бодро позванивали, чтобы веселее было катиться.
В связи с моими мыслями о бренности жизни воспоминание о недавней ужасной катастрофе переродилось. То, что было грубонатуралистично — вывалившаяся челюсть, отрезанные руки, часть ноги, приподнятый палец, игра детей с кровавыми лужами,— хоть и потрясало меня сегодня не меньше, чем тогда, но потрясало совсем иначе. Брезгливое чувство исчезло, и вместо него явилось возмущение. Я так определил бы эволюцию, происшедшую в моей душе и в памяти: .в день катастрофы я мог бы, под впечатлением виденного, написать острую газетную хронику уличного репортера, а в тот день, о котором идет речь, я способен был бы сочинить горячий фельетон против жестокости.
Запомнившаяся картина катастрофы волнует меня уже не натуралистическими подробностями, а жалостью, нежностью к погибшему. Сегодня мне с особой теплотой вспоминается лицо той женщины, которая горько плакала.
Удивительно, какое большое влияние оказывает время на эволюцию наших эмоциональных воспоминаний.
Сегодня утром, то есть через неделю после катастрофы, идя в школу, я опять прошел

мимо рокового места и вспомнил то, что здесь произошло. Вспомнился белый, такой же, как сегодня, снег. Это — жизнь. Распростертая, тянущаяся куда-то черная фигура. Это — смерть. Струящаяся кровь. Это — исходящие из человека страсти. Кругом, как яркий контраст, опять были небо, солнце, свет, природа. Это — вечность. Пробегающие мимо переполненные вагоны трамвая казались мне проходящими человеческими поколениями, направляющимися в вечность. И вся картина, еще недавно представлявшаяся отвратительной, потом жестокой, теперь стала величественной. Если в первый день мне хотелось написать газетную хронику, если потом меня тянуло на фельетон философского характера, то сегодня я склонен к поэзии, к стихам, к торжественной лирике.

Под влиянием эволюции чувства и эмоциональных воспоминаний я задумался о случае с Пущиным, который он рассказал мне недавно. Дело в том, что наш милый добряк сошелся когда-то с простой деревенской девушкой. Жили они хорошо, но у нее было три несносных недостатка: во-первых, она нестерпимо много говорила, а так как развитие у нее было маленькое, то болтовня ее была глупая, во-вторых, у нее очень неприятно пахло изо рта и, в-третьих, она ужасно храпела по ночам. Пущин разошелся с ней, причем недостатки ее сыграли роль в их разрыве.

Прошло довольно много времени, и он снова стал мечтать о своей Дульцинее. Ее отрицательные стороны казались ему несущественными,— они смягчились от времени, а хорошие стороны выступили ярче. Произошла случайная встреча. Дульцинея оказалась домашней работницей в квартире, в которой, не без умысла, и поселился Пущин. Вскоре все пошло по-старому.

Теперь, когда его эмоциональные воспоминания превратились в действительность, Пущин снова мечтает о разрыве.

……19……г.

Как странно. Теперь, по прошествии некоторого времени, когда я вспоминаю о катастрофе на Арбате, в моей зрительной памяти воскресает прежде всего вагон трамвая. Но не тот, который я видел тогда, а другой, сохранившийся в моих воспоминаниях после случая, происшедшего значительно раньше.

Этой осенью, поздно вечером, я возвращался из Стрешнева домой, в Москву, с последним вагоном трамвая. Не успел вагон докатиться до безлюдной поляны, как сошел с рельсов. Нужно было ставить его на место собственными силами немногих пассажиров. Каким огромным и могучим показался мне тогда вагон, и как ничтожны и жалки, по сравнению с ним, были люди.

Мне хочется разрешить вопрос: почему эти давнишние чувствования сильнее и глубже запечатлелись в моей эмоциональной памяти, чем пережитые недавно на Арбате?..

А вот и другая странность того же порядка: вспоминая распростертого на земле нищего и наклонившегося над ним неизвестного человека, я думаю не о катастрофе на Арбате, а о другом случае: как-то давно я наткнулся на серба, склоненного над издыхавшей на тротуаре обезьяной. Бедняга, с глазами, полными слез, тыкал зверю в рот грязный огрызок мармелада. Эта сцена, по-видимому, тронула меня больше, чем смерть нищего. Она глубже врезалась в мою память. Вот почему теперь мертвая обезьяна, а не нищий, серб, а не неизвестный человек, вспоминаются мне, когда я думаю об уличной катастрофе. Если б мне пришлось переносить эту сцену на подмостки, то я бы черпал из своей памяти не соответствующий ей эмоциональный материал, а другой, приобретенный значительно раньше, при иных обстоятельствах, с совершенно другими действующими лицами, то есть с сербом и обезьяной. Почему это так?

……19……г.

Торцов вернулся из поездки, и сегодня был его урок. Я рассказал ему об эволюции, происшедшей во мне после катастрофы. Аркадий Николаевич похвалил меня за наблюдательность.

— Случай с вами,— сказал он,— прекрасно иллюстрирует процесс кристаллизации воспоминаний и чувствований, который совершается в эмоциональной памяти. Каждый

человек на своем веку видел не одну, а много катастроф. Воспоминания о них сохраняются в памяти, но не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах, больше всего его поразивших. Из многих таких оставшихся следов пережитого образуется одно — большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это — синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это — воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность.
Например: сравнивая впечатление от моей последней поездки с прежними, я вижу, что окончившиеся гастроли хоть и оставили во мне прекрасное впечатление, тем не менее отравлены в разных своих моментах мелкими досадными неприятностями, омрачившими общую радость, измельчившими ее.
Таких воспоминаний не осталось о более давних поездках. Эмоциональная память очистила воспоминания в горниле времени. Это хорошо. Не будь этого, случайные подробности задавили бы в памяти главное, и это главное затерялось бы в мелочах. Время — прекрасный фильтр, великолепный очиститель воспоминаний о пережитых чувствованиях. Мало того, время — прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опоэтизировать воспоминания.
Благодаря этому свойству памяти даже мрачные, реальные и грубо натуралистические переживания становятся от времени красивее, художественнее. Это дает им манкость и неотразимость.
Но скажут, что большие поэты и художники пишут с натуры!
Пусть так, но они не фотографируют ее, а вдохновляются ею и пропускают модель через себя самого, дополняя ее живым материалом собственной эмоциональной памяти.
Если бы было иначе и поэты писали своих злодеев фотографически, с натуры, со всеми реальными подробностями, которые они увидели и почувствовали в живых моделях, то такие создания оказались бы отталкивающими.
После этого я рассказал Торцову, как в моей памяти произошел подмен воспоминаний о нищем воспоминаниями об обезьяне и одного трамвайного вагона — другим.
— В этом нет ничего удивительного,— сказал Аркадий Николаевич.— Пользуясь довольно распространенным сравнением, я скажу, что мы не можем распоряжаться воспоминаниями наших чувствований, как книгами в своей библиотеке.
Знаете ли вы, что такое эмоциональная память? Представьте себе много домов, в домах большое количество комнат, в них бесчисленное количество шкафов, ящиков с множеством коробок, коробочек, и между ними — самая маленькая, с бисером. Можно легко найти дом, комнату, шкаф, полку, труднее отыскать коробку, коробочку; но где тот зоркий глаз, который найдет бисеринку, выпавшую сегодня, на мгновение блеснувшую и исчезнувшую навсегда? Только случай поможет снова натолкнуться на нее.
То же и в архиве нашей памяти. И в ней есть свои шкафы, ящики, коробки и коробочки. Одни из них доступнее, другие менее доступны. Как в них найти те «бисеринки» эмоциональных воспоминаний, впервые мелькнувшие и навсегда исчезнувшие, как метеоры, на мгновение озаряющие и навсегда скрывающиеся? Когда они являются и вспыхивают в нас (как образ серба с обезьяной), будьте благодарны Аполлону, ниспославшему вам эти видения, но не мечтайте вернуть навсегда исчезнувшее чувство. Завтра вместо серба вам вспомнится что-то другое. Не ждите вчерашнего и будьте довольны сегодняшним. Умейте только хорошо принять новые воскресшие воспоминания. Тогда ваша душа с новой энергией отзовется на то, что перестало от частого повторения волновать ее в пьесе. Вы загоритесь, и тогда, может быть, явится вдохновение.
Но не вздумайте гнаться за старой бисеринкой — она невозвратна, как вчерашний день, как детская радость, как первая любовь. Старайтесь, чтоб в вас рождалось каждый раз новое вдохновение, свежее, для сегодняшнего дня предназначенное. Нужды нет, что оно слабее вчерашнего. Хорошо то, что оно сегодняшнее, что оно естественно, само собой явилось на

мгновение из тайников, чтоб зажечь ваше творчество. К тому же, кто определит, какая из творческих вспышек подлинного вдохновения лучше или хуже. Они все по-своему прекрасны, хотя бы потому, что они — вдохновение.
……19……г.
В начале урока я просил Аркадия Николаевича разъяснить мое недоумение.
— Значит,— говорил я,— бисеринки вдохновения хранятся в нас самих, а не попадают к нам в душу извне, не слетают свыше, от Аполлона? Значит, они, так сказать, повторного, а не первичного происхождения?
— Не знаю! — уклонился от ответа Аркадий Николаевич.— Вопросы подсознания — не моего ума дело. Кроме того, не будем убивать таинственность, которой мы привыкли окружать минуты вдохновения. Таинственность красива и дразнит творчество.
— Но не все же, что мы переживаем на сцене, вторичного происхождения? Ведь переживаем же мы и в первый раз? Вот я и хотел бы знать: хорошо или нет, когда к нам на сцену впервые врываются чувствования, которых мы никогда не испытали в подлинной жизни? — приставал я.
— Смотря какие,— сказал Торцов.— Вот, например, допустим, что вы играете Гамлета, что вы в последнем акте бросаетесь со шпагой на вашего товарища Шустова, играющего короля, и что вы в первый раз в жизни ощутили неведомую вам до того, непреодолимую жажду крови. Допустим далее, что шпага окажется тупой, бутафорской и что дело обойдется без крови, но может произойти отвратительная драка, благодаря которой придется раньше времени задернуть занавес и составлять протокол. Полезно ли для спектакля, если артист отдается такому первичному чувству и доходит до такого «вдохновения»?
— Значит, первичные чувства не желательны? — хотел я понять.
— Напротив, очень желательны,— успокаивал меня Аркадий Николаевич.— Они непосредственны, сильны, красочны, но только проявляются на подмостках не так, как вам представляется, то есть не длинными периодами в целый акт. Первичные чувствования вспыхивают на моменты и вкрапливаются в роль отдельными эпизодами. В этом виде они в высокой степени желательны на сцене, и я их от всей души приветствую. Пусть они чаще являются к нам и обостряют истину страстей, которую мы больше всего ценим в творчестве. Неожиданность, которая скрыта в первичных чувствованиях, таит в себе неотразимую для артиста возбудительную силу.
Одно досадно: не мы владеем моментами первичного переживания, а они владеют нами; поэтому нам ничего не остается, как предоставить вопрос о них самой природе и сказать себе: если первичные чувствования могут зарождаться — пусть сами являются, когда им это нужно, лишь бы только они не шли вразрез с пьесой и ролью.
— Значит, мы бессильны в вопросах подсознания и вдохновения! — воскликнул я упавшим голосом.
— Да разве наше искусство и его техника сводятся к одним первичным чувствованиям? Они редки не только на сцене, но и в самой жизни,— утешал меня Торцов.— Есть повторные, подсказываемые нам эмоциональной памятью! Прежде всего научитесь пользоваться ими. Они более доступны нам.
Конечно, неожиданное, подсознательное «наитие» заманчиво! Оно является нашей мечтой и излюбленным видом творчества. Но из этого не следует, что нужно умалять значение сознательных, повторных воспоминаний эмоциональной памяти. Напротив, вы должны их любить, так как только через них можно до некоторой степени воздействовать на вдохновение.
Стоит вспомнить основной принцип нашего направления: «подсознательное через сознательное».
Повторные воспоминания надо любить еще и потому, что артист отдает роли не первые попавшиеся, а непременно избранные, наиболее дорогие, близкие и увлекательные воспоминания живых, им самим пережитых чувствований. Жизнь изображаемого образа, сотканная из отобранного материала эмоциональной памяти, нередко более дорога

творящему, чем его обычная, каждодневная человеческая жизнь. Это ли не почва для вдохновения! Избранное свое собственное, лучшее бережно переносится артистом на подмостки. При этом форма, обстановка меняются сообразно с требованием пьесы, но человеческие чувствования артиста, аналогичные с чувствованиями роли, должны остаться живыми. Их нельзя ни подделать, ни подменить другим, изуродованным актерским наигрышем.
— Как? — недоумевал Говорков.— Во всех ролях, понимаете ли: Гамлета, Аркашки и Несчастливцева, и Хлеба, и Сахара из «Синей птицы» — мы должны, изволите ли видеть, пользоваться все теми же своими собственными чувствованиями?!
— А как же иначе? — в свою очередь не понимал Аркадий Николаевич.— Артист может переживать только свои собственные эмоции. Или вы хотите, чтоб актер брал откуда-то все новые и новые чужие чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? Сколько же душ ему придется вмещать в себе? Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли. Откуда брать ее? У самой мертвой, не ожившей еще роли? Но она сама ждет, чтоб ей дали душу. Можно взять на подержание платье, часы, но нельзя взять у другого человека или у роли чувства. Пусть мне скажут, как это делается! Мое чувство принадлежит неотъемлемо мне, а ваше — вам. Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту.
О чем бы вы ни мечтали, что бы ни переживали в действительности или в воображении, вы всегда останетесь самим собой. Никогда не теряйте себя самого на сцене. Всегда действуйте от своего лица человека-артиста. От себя никуда не уйдешь. Если же отречься от своего я, то потеряешь почву, а это самое страшное. Потеря себя на сцене является тем моментом, после которого сразу кончается переживание и начинается наигрыш. Поэтому сколько бы вы ни играли, что бы ни изображали, всегда, без всяких исключений вы должны будете пользоваться собственным чувством! Нарушение этого закона равносильно убийству артистом исполняемого им образа, лишению его трепещущей, живой человеческой души, которая одна дает жизнь мертвой роли.
— Как, знаете ли, всю жизнь играть самого себя! — изумился Говорков.
— Вот именно,— подхватил Торцов,— всегда, вечно играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. Они — лучший и единственный материал для внутреннего творчества. Пользуйтесь же им и не рассчитывайте на заимствование у других.
— Но извините же, пожалуйста,— спорил Говорков,— не могу же я вмещать в себе, понимаете ли, все чувства всех ролей мирового репертуара.
— Те роли, которые не вместятся, вы никогда хорошо не сыграете. Они не вашего репертуара. Не по амплуа нужно различать актеров, а по их внутренней сущности.
— Как же может один человек быть и Аркашкой и Гамлетом? — недоумевали мы.
— Прежде всего, актер — ни то и ни другое. Он, сам по себе, человек с ярко или бледно выраженной внутренней и внешней индивидуальностью. В природе данного актера может не быть жуликоватости Аркашки Счастливцева и благородства Гамлета, но зерно, задатки почти всех человеческих качеств и пороков в нем заложены.
Искусство и душевная техника актера должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем находить в себе зерна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли. '
Таким образом, душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего.
То, что открыл мне Аркадий Николаевич, еще не укладывается в моей голове, и я

признался ему в этом.
— Сколько нот в музыке? — спросил он меня.— Только семь,— ответил он тут же.— А между тем комбинации из этих семи нот еще далеко не исчерпаны. А сколько у человека душевных элементов, состояний, настроений, чувствований? Лично я их не считал, но не сомневаюсь, что их больше, чем нот в музыке. Поэтому вы можете быть спокойны, что их хватит на всю вашу артистическую жизнь. Так позаботьтесь же о том, чтоб узнать, во-первых, средства и приемы извлечения из своей души эмоционального материала и, во-вторых, средства и приемы создания из него бесконечных комбинаций человеческих душ ролей, характеров, чувств и страстей.
— В чем же заключаются эти средства и приемы? — приставал я.
— Прежде всего в том, чтобы научиться оживлять эмоциональную память,— объяснил Торцов.
— Как же оживлять ее? — не отставал я.
— Вы знаете, что это делается с помощью многих внутренних средств и возбудителей. Но есть и внешние возбудители и средства. О них в следующий раз, так как это вопрос сложный.

……19……г.
Сегодня занятия происходили при закрытом занавесе, в так называемой нами «квартире Малолетковой». Но мы не узнали ее. Там, где была гостиная, теперь столовая, прежняя столовая превратилась в спальню, из зала сделали несколько комнатушек, перегороженных шкафами. Везде — плохая, дешевая мебель. Казалось, что в помещение вселилась расчетливая баба, превратившая прежнюю хорошую квартиру в дешевые, но доходные меблированные комнаты.
— С новосельем! — приветствовал нас Иван Платонович.
Когда ученики оправились от неожиданности, они стали хором просить, чтоб вернули прежнюю уютную «малолетковскую квартиру», так как в новом помещении они чувствуют себя плохо и не смогут хорошо работать.
— Ничего не поделаешь, — отнекивался Аркадий Николаевич,— прежние вещи потребовались в театре для текущего репертуара, а нам, взамен, дали то, что могли, и расставили предметы, как умели. Если вам не нравится, устраивайтесь сами с тем, что есть, так, чтоб было уютно.
Поднялась суматоха, закипела работа. Скоро водворился полный беспорядок.
— Стойте! — закричал Аркадий Николаевич. — Какие воспоминания эмоциональной памяти и какие повторные чувствования вызывает в вас создавшийся хаос?
— В Армавире... когда... вот... землетрясение... двигается... мебель... тоже... — бормотал наш чертежник и землемер Умновых.
— Не знаю, как сказать. Когда полотеры перед праздником... — вспоминала Вельяминова.
— Жалко так, дорогие мои! На душе тошнехонько! — причитала Малолеткова.
При дальнейшей перестановке мебели произошел спор. Одни искали одного настроения, другие — другого, в зависимости от того душевного состояния и тех эмоциональных воспоминаний, которые воскресали в них при виде той или другой группировки мебели. Наконец мебель разместили довольно прилично. Мы приняли расстановку, но просили дать побольше света. Тут началась демонстрация световых и звуковых эффектов.
Сначала дали яркий солнечный свет, и на душе сделалось весело. В то же время за сценой началась симфония звуков: автомобили, звонки трамвая, фабричные гудки, отдаленные свистки паровозов свидетельствовали о разгаре дневной работы.
Потом постепенно установился полусвет. Мы сумерничали. Было приятно, тихо и немного грустно. Располагало к мечтанию, тяжелели веки. Потом поднялся сильный ветер, почти буря. Стекла в оконных рамах дребезжали, ветер гудел и свистел. Не то дождь, не то снег бил в окна. Вместе с угасающим светом все стихло... Уличные звуки прекратились.

Били часы в соседней комнате. Потом кто-то заиграл на рояле, сначала громко, а потом тихо и грустно. Выло в трубе, и становилось тоскливо на душе. А в комнате уже наступил вечер, зажгли лампы, звуки рояля затихли. Потом вдали, за окнами, башенные часы пробили двенадцать. Полночь. Водворилась тишина. Скребла мышь в подполье. Изредка гудели гудки автомобилей да перекликались короткие свистки паровозов. Наконец все замерло, наступили могильная тишина и темнота. Через некоторое время появились серые тона рассвета. Когда же в комнату ворвался первый луч солнца, мне показалось, что я вновь родился.

Больше всех восхищался Вьюнцов.

— Лучше, чем в жизни! — уверял он нас.

— В жизни, на протяжении целых суток, не замечаешь воздействия света,— объяснял свои впечатления Шустов,— но когда на протяжении нескольких минут, как сейчас, промелькнули все дневные и ночные переливы тонов, чувствуешь силу, которую они имеют над нами.

— Вместе со светом и звуком меняются и чувствования: то грусть, то тревога, то оживление...— передавал я свои впечатления.— То чудится больной в доме и просит говорить тише, то кажется, что все живут мирно и не так уж плохо жить на свете. Тогда ощущается бодрость и хочется говорить громче.

— Как видите,— поспешил указать Аркадий Николаевич,— окружающая нас обстановка влияет на наше чувство. И это происходит не только в реальной действительности, но и на сцене. Здесь у нас своя жизнь, своя природа, леса, горы, моря, города, деревни, дворцы и подвалы. Они живут в отраженном виде, на живописных полотнах художников. В руках талантливого режиссера все постановочные средства и эффекты театра не кажутся грубой подделкой, а становятся художественным созданием. Когда они внутренне связаны с душевной жизнью действующих лиц пьесы, то внешняя обстановка получает нередко еще более важное значение на сцене, чем даже в самой действительности. Настроение, вызываемое ею, если оно отвечает требованиям пьесы, прекрасно направляет внимание на внутреннюю жизнь роли, влияет на психику и переживание исполнителя. Таким образом, внешняя сценическая обстановка и настроение, ею создаваемое, являются возбудителями нашего чувства. Поэтому если артистка изображает Маргариту, искушаемую Мефистофелем во время молитвы, пусть режиссер даст ей соответствующее церковное настроение. Оно поможет исполнительнице почувствовать роль.

Актеру, играющему сцену Эгмонта в тюрьме, пусть режиссер создаст соответствующее настроение насильственного одиночества.

Артист поблагодарит за это, так как настроение направит чувство.

Пусть и другие закулисные творцы спектакля помогают нам доступными им сценическими средствами. В их возможностях и в их искусстве также скрыты возбудители нашей эмоциональной памяти и повторных чувствований.

— А что будет, если режиссер создаст прекрасную внешнюю обстановку, но мало подходящую к внутренней сущности пьесы? — спросил Шустов.

— К сожалению, это часто случается и всегда бывает очень плохо, потому что ошибка режиссера толкает исполнителей в неправильную сторону и создает преграду между ними и их ролями.

— А если внешняя режиссерская постановка просто плоха. Что тогда? — спросил кто-то.

— Тогда еще хуже! Работа режиссера и закулисных творцов спектакля приведет к диаметрально противоположному результату: вместо того чтоб привлекать внимание исполнителя к сцене и к роли, неудачная обстановка оттолкнет артиста от того, что на подмостках, и отдаст его во власть тысячной толпы по ту сторону рампы.

— А что если режиссер даст во внешней постановке пошлость, театральщину, безвкусицу, вроде той, которую я видел вчера в Н... театре? — спросил я.

— В этом случае пошлость отравит актера своим ядом, и он пойдет вслед за режиссером. Для некоторых в сценической пошлости скрыты весьма сильные «возбудители». Таким образом, как видите, внешняя постановка спектакля — обоюдоострый меч в руках

режиссера. Она может принести столько же пользы, сколько и вреда.
В свою очередь, пусть сами артисты учатся смотреть, видеть, воспринимать окружающее их на подмостках и непосредственно отдаваться настроению, создаваемому сценической иллюзией. Обладая такой способностью и уменьем, артист сможет воспользоваться для себя всеми возбудителями, которые скрыты во внешней сценической постановке.
Теперь я задаю вопрос,— продолжал Торцов: — Всякая ли хорошая декорация помогает артисту и возбуждает его эмоциональную память? Представьте себе великолепные полотна, написанные замечательным художником, превосходно владеющим красками, линией и перспективой. Посмотрите на эти полотна из зрительного зала — и вас потянет на сцену. А пойдите сами на подмостки,— вы разочаруетесь, и вам захочется уйти. В чем же секрет? В том, что если декорации рассчитаны только на живопись и в них забыты требования актеров, они непригодны для сцены. В таких сценических полотнах, точно в картине, художник имеет дело лишь с двумя, а не с тремя измерениями: с шириной и с высотой. Что же касается до глубины, или, иначе говоря, до театрального пола, то последний остается пустым и мертвым.
Вы по опыту знаете, что такое для актера голый, гладкий, пустынный пол сцены, как трудно на нем сосредоточиться, найти себя даже в маленьком упражнении или в простом этюде.
А попробуйте-ка на таком полу, точно на концертной эстраде, выйти на авансцену и передать всю «жизнь человеческого духа» ролей Гамлета, Отелло, Макбета. Как трудно это сделать без помощи режиссера, без мизансцены, без предметов и мебели, на которые можно опереться, сесть, к которым можно прислониться, вокруг которых можно группироваться! Ведь каждое из таких положений помогает жить на сцене и пластически выявлять свое внутреннее настроение. Этого легче добиться при богатой мизансцене, чем стоящему, как палка, перед рампой актеру. Нам нужно третье измерение, то есть лепка пола сцены, по которому мы двигаемся, на котором живем и действуем. Третье измерение более необходимо нам, чем первые два. Какая польза артистам, что сзади, за нашей спиной, висит чудесная декорация гениальной кисти? Мы часто не видим ее, так как стоим к ней спиной. Она нас только обязывает\хорошо играть, чтоб быть достойными своего фона; она нам не помогает, потому что художник при ее создании думал только о ней и показывал только себя, забыв об артисте.
А где такие гении, где такие техники, которые могут стать перед суфлерской будкой и без всякой посторонней помощи, без мизансцены, без режиссера и художника передать всю внутреннюю сущность пьесы и роли?!
Пока наше искусство не дойдет до самых высоких ступеней совершенства в области психотехники, дающей возможность артисту одному, без посторонней помощи, справляться со своими творческими задачами, мь' будем прибегать к услугам режиссера и других закулисных творцов спектакля, в руках которых находятся всевозможные декорационные, планировочные, световые, звуковые и другие возбудители на сцене.
……19……г.
— Зачем вы забрались в угол? — обратился Аркадии Николаевич к Малолетковой.
— Я... подальше. Не могу, не могу! — заволновалась она, забиваясь еще глубже в угол и скрываясь от растерянного Вьюнцова.
— А почему вы расселись так уютно, все вместе? — обратился Торцов к группе учеников, расположившихся в ожидании прихода Аркадия Николаевича на диване у стола, в самом уютном уголке.
— Анекдоты... вот... слушаем! — ответил чертежник Умновых.
— А вы что делаете у лампы, вдвоем с Говорковым? — обратился Аркадий Николаевич к Вельями-новой. '
— Я... я... не знаю... как сказать...— сконфузилась она.— Читаем письмо... и потому... ну, я право не знаю почему...
— А вы что шагаете с Шустовым? — допрашивал меня Торцов.

— Кое-что соображаем,— отвечал я.
— Словом,— заключил Аркадий Николаевич,— каждый из вас, глядя по настроению, по переживанию и по делу, выбрал наиболее удобное место, создал подходящую мизансцену и использовал ее для своей цели, а может быть, и наоборот: мизансцена подсказала ему дело, задачу.
Торцов сел у камина, а мы лицом к нему. Некоторые пододвинули стулья, чтобы быть ближе и лучше слышать; я устроился у стола с лампой, чтобы удобнее было записывать. Говорков с Вельяминовой вдвоем расположились поодаль, чтобы можно было шептаться.
— А теперь, почему вы сели здесь, вы там, а вы у стола? — опять потребовал объяснения Аркадий Николаевич.
Мы снова отдали ему отчет в своих действиях, из которого Аркадий Николаевич и на этот раз заключил, что мы, каждый по-своему, использовали мизансцену сообразно с обстановкой, делом, настроением и переживаниями.
Потом Аркадий Николаевич водил нас в разные углы комнаты — в каждом была различно расставлена мебель — и предлагал определить: какие настроения, эмоциональные воспоминания, повторные переживания они вызывают в нашей душе? Мы должны были определять: при каких обстоятельствах и как мы воспользовались бы данной мизансценой.
После этого Торцов сам, по своему усмотрению, сделал для нас ряд мизансцен, а мы должны были вспомнить и определить, при каких душевных состоя-ниях, при каких условиях, при каком настроении или предлагаемых обстоятельствах мы нашли бы удобным сидеть так, как он нам указал. Другими словами: если прежде мы сами мизансценировали, по своему настроению, по чувству задачи действия, то теперь Аркадий Николаевич выполнял это за нас, а мы должны были лишь оправдать чужую мизансцену, то есть подыскать соответствующие переживание и действие, выискать в них соответствующее настроение.
По словам Торцова, как два первых случая — создание собственной мизансцены, так и третий случай — оправдание чужой — постоянно встречаются в практике актера. Поэтому необходимо уметь ими хорошо владеть.
Дальше был сделан опыт «доказательства от противного». Аркадий Николаевич и Иван Платонович уселись как будто для того, чтобы начать урок. Мы устроились сообразно «с делом и настроением». Но Торцов до неузнаваемости изменил выбранную нами мизансцену. Он посадил учеников умышленно неудобно, вразрез с настроением и с тем, что мы должны были делать. Одни казались совсем далеко, другие, хоть и близко от преподавателя, но повернутые к нему спиной.
Несоответствие мизансцены с душевным состоянием и делом спутывало чувство и вызывало внутренний вывих.
Этот пример ощутительно показал, насколько обязательна связь между мизансценой и душевным состоянием артиста,' и какое зло — в нарушении этой связи.
Далее Аркадий Николаевич велел расставить всю мебель по стенам, рассадить вдоль них всех учеников и поместить посредине, на голом полу, только одно кресло.
Затем, вызывая каждого по очереди, он предлагал исчерпать все положения с этим креслом, какие только может придумать воображение. Все положения, конечно, должны были быть оправданы изнутри — вымыслом воображения, предлагаемыми обстоятельствами и самим чувством. Мы поочередно проделали упражнения, определяя, к какому переживанию толкает нас каждая из мизансцен, групп и положений, или, наоборот, при каких внутренних состояниях какие позы напрашиваются сами собой. Все эти упражнения заставляли нас еще больше оценивать хорошую, удобную и богатую мизансцену, не ради нее самой, а ради тех чувствований, которые она вызывает и фиксирует.
— Итак,— резюмировал Аркадий Николаевич,— с одной стороны, артисты ищут себе мизансцены, глядя по переживаемым настроениям, по выполняемому делу, по задачам, а с другой стороны, самое настроение, задача и дело создают нам мизансцены. Они тоже являются одним из возбудителей нашей эмоциональной памяти.

Обыкновенно думают, что детальной обстановкой сцены, освещением, звуками и прочими режиссерскими манками мы хотим в первую очередь эпатировать сидящих в партере зрителей. Нет. Мы прибегаем к этим возбудителям не столько для смотрящих, сколько для самих артистов 19. Мы стараемся помочь им отдать все внимание тому, что на сцене, и отвлечь от того, что вне ее. Если настроение, созданное по нашу, актерскую сторону рампы, находится в соответствии с пьесой, то образуется благотворная для творчества атмосфера, правильно возбуждающая эмоциональную память и переживания.
Теперь, после ряда опытов и демонстраций, поверили ли вы в то, что постановочные, декорационные, планировочные, световые, звуковые и другие средства и эффекты, создающие настроения на сцене, являются прекрасными внешними возбудителями для нашего чувства? — спросил Аркадий Николаевич.
Ученики, за исключением Говоркова, признали это положение.
— Но есть немало актеров,— продолжал Аркадий Николаевич,— которые не умеют смотреть и видеть на сцене. Какими декорациями ни окружай этих людей, как эти декорации ни освещай, какими звуками ни наполняй сцену, какую иллюзию ни создавай на подмостках, такие актеры всегда будут интересоваться не тем, что на сцене, а тем, что в зрительном зале, по ту сторону рампы. Их внимания не привлечешь не только обстановкой, но даже и самой пьесой и ее внутренней сущностью. Они сами лишают себя очень важных внешних возбудителей на сцене, с помощью которых им могли бы помочь режиссеры и закулисные творцы спектакля.
Чтоб этого не случилось с вами, учитесь смотреть и видеть на сцене, умейте отдаваться и откликаться на то, что вас окружает. Словом, умейте пользоваться всеми данными вам возбудителями.
……19……г.
Аркадий Николаевич говорил на сегодняшнем уроке:
— До сих пор мы шли от возбудителя к чувству. Но нередко приходится направляться обратным путем:
от чувства к возбудителю. Мы поступаем так, когда надо фиксировать случайно создавшееся внутри переживание. Объясню на примере.
Вот что произошло со мной на одном из первых спектаклей пьесы «На дне» Горького.
Роль Сатина далась мне сравнительно легко, за исключением монолога «о Человеке» в последнем акте. От меня требовали невозможного: общественного, чуть ли не мирового значения сцены, безмерно углубленного подтекста, для того чтоб монолог стал центром и разгадкой всей пьесы. Подходя к опасному месту, я давал внутренние тормоза, настораживался, пыжился, точно лошадь с тяжелым возом перед крутой горой. Эта «гора» в моей роли мешала свободному разбегу и портила радость творчества. После монолога я всегда чувствовал себя, как певец, скиксовавший на высокой ноте.
Однако, неожиданно для меня, больное место роли вышло само собой на третьем или на четвертом спектакле.
Чтобы лучше понять причину моей случайной удачи, я стал вспоминать все, что предшествовало моему вечернему выступлению. Прежде всего пришлось просмотреть весь день с самого утра.
Он начался с того, что я получил от портного большой счет. Он поколебал мой бюджет и расстроил меня. Затем я потерял ключ от письменного стола. А вы знаете, как это неприятно. В испорченном настроении я прочел рецензию о нашем спектакле «На дне», в которой хвалили то, что в нем неудачно, и бранили то, что хорошо. Рецензия подействовала на меня удручающе. Целый день думалось о пьесе. В сотый раз я вновь и вновь анализировал и искал в ней главную, внутреннюю суть, вспоминал все моменты своего переживания и был так сильно увлечен этой работой, что в тот вечер не интересовался успехом, не волновался за него перед выходом, не думал о зрителях, а был равнодушен к исходу представления и в частности к своей игре. Да я и не играл тогда, а просто логично и последовательно выполнял задачи роли словами, действиями и поступками. Логика вместе с последовательностью вели

меня по верному пути, и роль сама собой сыгралась, а ее больное место прошло так, что я его даже не заметил.
В результате мое исполнение получило если не «мировое», то важное значение для пьесы, хотя я и не думал об этом.
В чем же дело? Что помогло мне освободиться от пут, мешавших идти по верному направлению? Что толкнуло меня на верную дорогу, которая и привела меня к желанной цели?
Конечно, дело не в том, что портной прислал большой счет, не в том, что я потерял ключ и прочел рецензию. Все вместе, весь комплекс жизненных условий и случайностей создал в моей душе то состояние, при котором рецензия подействовала на меня сильнее, чем можно было ожидать. Она скомпрометировала установившийся взгляд на общий план роли и заставила заново просмотреть его. Этот просмотр привел меня к удаче.
Я обратился к одному опытному актеру и хорошему психологу, прося его помочь мне зафиксировать найденное в тот вечер переживание. Он мне сказал:
«Повторить случайно пережитое на сцене чувство — то же, что пытаться воскресить увядший цветок. Не лучше ли заботиться о другом: не оживлять уже умершее, а вырастить новое взамен увядшего. Что же нужно сделать для этого? Прежде всего не думать о самом цветке, а поливать его корни, или бросить в землю новое семя и вырастить новый цветок».
Но актеры в большинстве случаев поступают иначе. Если им случайно удалось какое-то место роли и они хотят повторить его, то они обращаются прямым путем — к самому чувству и пытаются вновь пережить его. А это то же, что создавать цветок без участия самой природы. Но такая задача невыполнима, и потому ничего не остается, как подделывать цветок бутафорским способом. Как же быть?
Не думать о самом чувстве, а заботиться лишь о том, что вырастило его, о тех условиях, которые вызвали переживание. Они — та почва, которую надо поливать и удобрять, на которой вырастает чувство. Тем временем сама природа создает новое чувство, аналогичное пережитому раньше.
Так и вы. Никогда не начинайте с результата. Он не дается сам собой, а является логическим последствием предыдущего.
Я поступил, как говорил мне мой мудрый советчик. Для этого пришлось опуститься от цветка по стеблям до его корней, или, иначе говоря, проследить путь от монолога «о Человеке» до основной идеи пьесы, ради которой она писалась. Как назвать эту идею? Свободой? Самосознанием Человека? О них, в сущности, все время, с начала пьесы, говорит странник Лука.
Только теперь, дойдя до корней моей роли, я понял, что они обросли, точно плесенью и грибами, всевозможными ненужными, вредными, чисто актерскими задачами.
Я понял, что мой монолог с «мировым значением» не имел отношения к монологу «о Человеке», который написал Горький. Первый явился кульминационным моментом моего актерского наигрыша, тогда как второй должен говорить о главной идее пьесы и быть высшим пунктом ее, главным творческим возвышенным моментом переживания автора и артиста. Раньше я думал лишь о том, как бы поэффектнее продекламировать чужие слова роли, а не о том, чтоб ярче и красочнее донести до партнера свои мысли и переживания, аналогичные с мыслями и переживаниями изображаемого лица. Я наигрывал результат, вместо того чтобы логично, последовательно действовать и тем естественно подводить себя к этому результату, то есть к главной идее пьесы и моего артистического творчества. Все допущенные мною ошибки отделили меня точно каменной стеной от главной мысли.
— Что же помогло мне сломать эту стену?
— Скомпрометированный план роли.
— Кто же его скомпрометировал?
— Рецензия.
— А что ей дало такую силу?
— Счет портного, потерянный ключ и другие случайности, которые создали мое дурное,

нервное общее состояние, заставившее меня пытливо пересматривать прошлое того дня.
Приведенным примером я хотел иллюстрировать второй путь, о котором я говорил сегодня, — путь от ожившего чувства к его возбудителю.
Познав этот путь, артист может во всякое время по своему произволу вызывать нужное повторное переживание.
Таким образом: от случайно создавшегося чувства — к возбудителю, для того чтоб после снова идти от возбудителя к чувству, — резюмировал Торцов.

……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич говорил:
— Чем обширнее эмоциональная память, тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и полнее творчество артиста. Это, я думаю, само собой понятно и не требует дальнейшего пояснения.
Но кроме богатства эмоциональной памяти следует различать силу, устойчивость и качество сохраняемого в ней материала.
Сила эмоциональной памяти имеет большое значение в нашем деле. Чем она сильнее, острее и точнее, тем ярче и полнее творческое переживание. Слабая эмоциональная память вызывает едва ощутимые, призрачные чувствования. Они не пригодны для сцены, так как мало заразительны, мало заметны, мало доходят до зрительного зала.
При дальнейшей беседе об эмоциональной памяти выяснилось, что степень ее силы, продолжительность и воздействие бывают очень разнообразны. По этому поводу Аркадий Николаевич говорил:
— Представьте себе, что вы получили публичное оскорбление или пощечину, от которой всю жизнь потом горит ваша щека. Внутреннее потрясение от такой сцены настолько велико, что оно заслоняет собой все детали и внешние обстоятельства дикой расправы.
От ничтожной причины и даже без всякого повода пережитая обида сразу вспыхивает в эмоциональной памяти и оживает с удвоенной силой. Тогда румянец или мертвенная бледность покрывает лицо, а сердце сжимается и бьется неудержимо.
Располагая таким острым, легко возбудимым эмоциональным материалом, актеру ничего не стоит пережить на подмостках сцену, аналогичную той, которая запечатлелась в нем после потрясения, испытанного в жизни. При этом не потребуется помощи техники. Все совершится само собой. Сама природа поможет артисту.
Вот один из наиболее сильных, острых, четких и жизнеспособных видов эмоциональных воспоминаний и повторных чувствований.
Беру другой случай. Мой друг, феноменально рассеянный человек, был, после годового перерыва, на обеде у своих знакомых и произнес там тост за здоровье хозяйского сына, малютки, горячо любимого родителями.
Заздравица была встречена гробовым молчанием, после которого хозяйка, мать ребенка, лишилась чувств. Оказалось, что мой бедный друг забыл о том, что обед происходил по прошествии года после смерти того самого младенца, за здоровье которого был предложен тост. «Того, что я пережил тогда, не забудешь во всю жизнь!» — признавался мой приятель.
Однако на этот раз чувствование не заслоняло того, что совершалось кругом, как это было в примере с пощечиной, поэтому в памяти друга четко запечатлелось не только самое переживание, но и отдельные, наиболее яркие моменты и обстоятельства происшествия. Он отчетливо помнит и испуганное лицо сидевшего напротив гостя, и потупившиеся глаза его соседки, и вырвавшийся возглас на другом конце стола.
Теперь, по прошествии долгого времени, в нем сами собой, вдруг оживают чувствования, испытанные тогда, в момент скандала на обеде. Но иногда ему не удается добиться этого сразу, и потому приходится вспоминать обстоятельства, сопутствовавшие злополучному происшествию. И тогда оживает сразу или постепенно и самое чувствование.
Вот пример более слабой, или, так сказать, средней степени жизнеспособности и силы эмоциональных воспоминаний, которые нередко требуют помощи психотехники.

Теперь я расскажу вам третий случай, в том же роде. Он произошел с тем же моим рассеянным другом, но только не публично, а с глазу на глаз, в интимной беседе.
Дело в том, что его двоюродная сестра приехала к нему после смерти своей матери, чтоб поблагодарить за венок, присланный на гроб скончавшейся. Кузина не успела еще выполнить своей миссии, как рассеянный чудак поспешил любезно справиться о «здоровье милой тети» (покойницы).
Пережитый тогда конфуз, конечно, тоже запечатлелся в его памяти, но с значительно меньшей силой, чем в предыдущем примере с тостом. Поэтому если бы мой приятель захотел воспользоваться этим эмоциональным материалом для творческих целей, ему пришлось бы проделывать предварительно большую внутреннюю работу. Это—потому, что следы воспоминаний в эмоциональной памяти были у него не настолько глубоки и остры, чтоб оживать без посторонней помощи, самостоятельно.
Вот пример слабой силы эмоциональных воспоминаний и повторных чувствований.
В этом случае на долю психотехники выпадает большая, сложная работа.

……19……г.
Аркадий Николаевич продолжал разбор разных видов качества и силы эмоциональной памяти.
Он говорил:
— Иные воспоминания пережитых чувствований сохраняются в нас в ослабленном, другие же, хоть и реже, в усиленном виде.
Нередко воспринятые впечатления живут в нашей памяти, продолжают расти и углубляться там. Они становятся возбудителями новых процессов, которые, с одной стороны, напоминают о недожитых подробностях происшедшего, а с другой — возбуждают воображение, которое досоздает забытые подробности. Это явление часто встречается среди нас, артистов. Вспомните хотя бы итальянского артиста-гастролера, которого вы встретили у меня.
А вот другой, более наглядный случай из действительности, происшедший с моей сестрой.
Она, возвращаясь домой из города в деревню, везла с собой в сумочке письма покойного мужа, которыми очень дорожила. Торопясь при подходе поезда выскочить из вагона, она спустилась на последнюю ступеньку схода. Ступенька оказалась заледенелой. Нога поскользнулась, и, к общему ужасу окружающих, сестра очутилась между движущимся мимо нее вагоном и столбами пола перрона. Бедная женщина отчаянно закричала, но не потому, что испугалась за себя, а потому, что выронила свою дорогую ношу — сумку с письмами, которые могли попасть под колеса. Поднялась суматоха, кричали, что женщина попала под вагон, а кондуктор, вместо того чтобы помогать, неприлично ругал сестру. Произошла глупая и отвратительная сцена. Возмущенная ею, бедная женщина целый день не могла прийти в себя и изливала домашним свою обиду на кондуктора, совершенно забыв о падении и о едва не происшедшей катастрофе.
Наступила ночь. В темноте сестра вспомнила обо всем происшедшем, и с ней сделался нервный припадок.
После этого случая она не могла решиться вернуться на станцию, где с ней чуть было не произошла катастрофа. Сестра боялась, что там ее воспоминания еще сильнее обострятся. Она предпочитала лишних пять верст ехать в экипаже к другой, более отдаленной станции.
Таким образом, в момент самой опасности человек остается спокойным и падает в обморок при воспоминании о ней. Это ли не пример силы эмоциональной памяти и того, что повторные переживания, бывают сильнее первичных, так как продолжают развиваться в наших воспоминаниях.
Но кроме силы и интенсивности эмоциональных воспоминаний вы должны различать и их характер, качество. Например: представьте себе, что вы были не действующим лицом рассказанных мною происшествий с пощечиной, с тостом и с кузиной, а лишь простым

свидетелем их.
Одно дело — самому получить оскорбление или пережить сильный конфуз, другое дело наблюдать за происходящим, возмущаться*" им, безответственно критиковать поведение виновников конфликта.
Конечно, у свидетеля не исключается возможность сильных переживаний. Пусть в отдельных случаях они будут даже больше, чем у самого действующего лица происшествия. Но сейчас не это интересует меня. Теперь я отмечаю только, что самое качество пережитых воспоминаний свидетеля и самого действующего лица — не одно и то же.
Но может случиться, что человек не является ни действующим лицом, ни даже свидетелем происшествия, он лишь слышал или читал о нем.
Это не мешает ни силе воздействия, ни глубине эмоциональных воспоминаний. Они зависят от убедительности пишущего, говорящего и от чуткости читающего и слушающего. Никогда не забуду рассказа очевидца о гибели баркаса с учебной командой подростков, капитан которой внезапно умер во время самого шторма. Только один счастливец спасся. Рассказ об этой морской трагедии, образно переданной мне во всех подробностях, потряс и продолжает волновать меня и теперь.
Конечно, эмоциональные воспоминания действующего лица, свидетеля, слушателя и читателя различны по качеству.
Артистам приходится иметь дело со всеми видами этого эмоционального материала, применять его к роли и перерабатывать его сообразно требованиям этой роли.
Вот, например: допустим, что вы были не самим действующим лицом, а лишь свидетелем возмутительной сцены с пощечиной, о которой я рассказывал вам на предыдущем уроке. Допустим также, что впечатление, полученное тогда от происшедшей на ваших глазах сцены, было сильно и глубоко врезалось в вашей эмоциональной памяти. Вам легко было бы повторить на сцене такое же переживание в подходящей для этого роли. Допустим еще, что таковая нашлась, но только в ней вам приходится играть не свидетеля сцены с пощечиной, а самого оскорбленного. Как переработать в себе эмоциональное воспоминание свидетеля в переживания самого действующего лица?
Последний чувствует, а свидетель сочувствует. Поэтому вам надо сочувствие превратить в чувство.
Вот пример такого перерождения сочувствия свидетеля в подлинное чувство действующего лица.
Допустим, что вы пришли к своему другу и застали его в ужасном состоянии: он что-то бормочет, мечется, плачет, выражает признаки полного отчаяния. Но вам не удается понять сущности дела, хотя вы сами искренне взволнованы состоянием друга. Что вы переживаете в эти минуты? Сочувствие. Но ваш друг ведет вас в соседнюю комнату, и там вы видите его жену, распростертую на полу в луже крови.
При виде этой картины муж теряет самообладание, он захлебывается и рыдает, он выкрикивает какие-то слова, которые вы плохо понимаете, хотя и чувствуете их трагическую сущность.
Что вы испытываете в этот момент?
Вы еще сильнее сочувствуете другу.
Однако вам удалось успокоить беднягу, и он стал говорить понятнее.
Оказалось, что муж зарезал жену из ревности... к вам...
При этом известии внутри вас все переместилось. Прежнее сочувствие свидетеля сразу переродилось в чувство самого действующего лица трагедии, которым вы на самом деле оказались.
Подобный процесс происходит и в нашем искусстве при работе над ролью. С того момента как внутри артиста создается аналогичное перемещение и он почувствует себя активным лицом в жизни пьесы,— в нем зародится подлинное чувство человека. Нередко это превращение сочувствия человека-артиста в чувство действующего лица пьесы совершается само собой.

Первый (то есть человек-артист) может настолько сильно вникнуть в положение второго (то есть действующего лица) и отозваться на него, что почувствует себя на его месте 20. В этом положении он невольно будет смотреть на происшедшее глазами самого оскорбленного. Ему захочется действовать, ввязаться в скандал, протестовать против поступков оскорбителя, как будто дело касается его личной человеческой чести и обиды. В этом случае переживания свидетеля сами собой превращают сочувствие в чувство, то есть становятся того же качества и почти той же силы, как и у действующего лица пьесы. Но как быть, если этот процесс не произойдет при творчестве? Тогда надо прибегать к помощи психотехники с ее предлагаемым обстоятельством, магическим «если бы» и к другим возбудителям, вызывающим отклики в эмоциональной памяти.

Таким образом, при искании внутреннего материала следует пользоваться не только тем, что мы сами пережили в жизни, но и тем, что мы познали в других людях, чему мы искренне посочувствовали.

Аналогичный процесс происходит и с воспоминаниями, добытыми из чтения или из рассказов других лиц.

Эти впечатления приходится также перерабатывать в себе, то есть превращать сочувствие читающего или слушающего в свое собственное, подлинное чувство, аналогичное с чувством
действующего лица рассказа.

Не знаком ли вам этот процесс превращения сочувствия читателя в чувство действующего лица? Разве не то же самое мы проделываем в себе в каждой новой роли? Мы знакомимся с ней через чтение пьесы, которая является рассказом драматурга о происшествии, которого мы, артисты, не были ни свидетелями, ни действующими лицами, а которое узнали из чтения.

Когда мы впервые знакомимся с произведением драматурга, то внутри нас, за редким исключением, рождается лишь сочувствие к действующему лицу пьесы. В процессе подготовительной работы над пьесой это сочувствие нам надлежит превратить в собственное подлинное чувство человека-артиста.

……19……г.

— Помните ли вы этюд с сумасшедшим или этюд с упавшим аэропланом? — спрашивал нас сегодня Аркадий Николаевич.— Помните их «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы воображения и другие возбудители, с помощью которых вскрывался в эмоциональной памяти душевный материал для творчества? Вы добивались таких же результатов с помощью внешних возбудителей.

Помните сцену из «Бранда» и ее деление на куски и задачи, которые вызвали горячую борьбу между мужской и женской половиной класса? Это новый род внутренних возбудителей.

Помните объекты внимания, иллюстрированные электрическими лампами, которые загорались то там, то здесь — на сцене и в зрительном зале? Вы знаете теперь, что живые объекты тоже могут стать нашими возбудителями.

Помните физические действия, их логику и последовательность, правду и веру в ее подлинность? Это тоже важный возбудитель чувства.

В будущем вам предстоит узнать целый ряд новых внутренних возбудителей. Наиболее сильный из них скрыт в словах и мыслях пьесы, в чувствах, заложенных под текстом автора, во взаимоотношениях действующих лиц между собой.

Вы узнали еще целый ряд внешних возбудителей, которыми являются для нас декорации, обстановка, свет, звуки и другие эффекты мизансцен, создающие иллюзию подлинной жизни и ее живые настроения на
сцене.

Если собрать все возбудители, которые вы уже знаете, и прибавить к ним те, которые нам предстоит еще узнать, то их наберется изрядное количество. Это — ваше психотехническое богатство. Им надо уметь пользоваться.

— Но как? Я страстно хочу научиться вызывать по заказу повторные чувствования и возбуждать эмоциональную память! — убеждал я Торцова.
— Поступайте с эмоциональной памятью и с повторными чувствами так, как охотник с дичью,— объяснял Аркадий Николаевич.— Если птица сама не летит на него, то никакими средствами ее не отыщешь в лиственной чаще. Тогда ничего не остается, как выманивать дичь из леса с помощью особых свистков, называемых «манками».
И наше артистическое чувство пугливо, как лесная птица, и оно прячется в тайниках нашей души. Если чувство не откликается оттуда, то его никак не найдешь в засаде. В этом случае надо положиться на манок.
Манки и являются теми возбудителями эмоциональной памяти, повторных чувствований, о которых нам постоянно приходилось говорить все это время.
Каждый из пройденных этапов программы приносил новый манок (или возбудитель) эмоциональной памяти и повторных чувствований- В самом деле: магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы воображения, куски и задачи, объекты внимания, правда и вера внутренних и внешних действий давали нам, в конце концов, соответствующие манки (возбудители).
Таким образом, вся проделанная нами до сих пор школьная работа привела к манкам, а последние нужны нам для возбуждения эмоциональной памяти и повторных чувствований. Манки являются главными средствами в области работы нашей психотехники.
Связь манка с чувством следует широко использовать, тем более, что она естественна и нормальна.
Артист должен уметь непосредственно откликаться на манки (возбудители) и владеть ими, как виртуоз клавишами рояля: придумаешь увлекательный вымысел — или задачу о сумасшедшем, или об упавшем аэроплане, или о сжигании денег — и тотчас же внутри вспыхнет такое-то чувство. Придумаешь другое — глядь, оно вызвало совсем иные переживания. Надо знать, что чем вызывается, на какого «живца» что клюет. Надо быть, так сказать, садовником в своей душе, который знает, из каких семян что вырастает. Нельзя пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти.
……19……г.
Аркадий Николаевич говорил на сегодняшнем уроке:
— Из всего, что говорилось об эмоциональной памяти и повторных чувствованиях, ясно, какую огромную роль они играют в процессе творчества.
Становится на очередь вопрос о запасах нашей эмоциональной памяти. Эти запасы должны быть все время, беспрерывно пополняемы. Как же добиться этого? Где искать необходимый творческий материал?
Как вам известно, таковыми в первую очередь являются наши собственные впечатления, чувствования, переживания. Их мы почерпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспоминаний, из книг, из искусства, из науки и знаний, из путешествий, из музеев и, главным образом, из общения с людьми.
Характер материала, почерпаемого актером из жизни, изменяется в зависимости от того, как театр понимает назначение искусства и свои художественные обязанности перед зрителем. Были времена, когда наше искусство было доступно небольшому числу праздных людей, искавших в нем развлечения, и оно старалось удовлетворить требование своих зрителей. Были другие времена, когда материалом для творчества актера служила окружающая его бурно плещущая жизнь и так далее.
В разные эпохи разного рода материалы входили в творчество театра. Для водевиля достаточно было поверхностных наблюдений. Для условной трагедии Озесова достаточно было, при известном темпераменте актера и внешней технике, некоторой начитанности в героическом вкусе21. Для психологического оживления посредственной русской драмы 60—90-х годов XIX века (если не считать произведений Островского) актеры могли ограничиться опытом, почерпаемым в своем кругу и в близком им слое общества. Но когда Чехов написал «Чайку», проникнутую влиянием новой эпохи, прежний материал оказался недостаточным,

потребовалось вникнуть глубже в жизнь всего общества и человечества, в котором нарождались веяния более сложные и тонкие.
Чем дальше развивалась и усложнялась жизнь отдельных лиц и всего человечества, тем глубже должен был вникать артист в сложные явления этой жизни.
Для этого пришлось расширять жизненный кругозор. Он увеличивается еще больше, до беспредельности во времена мировых событий.
Однако мало расширить круг внимания, включив в него самые разнообразные области жизни, мало наблюдать,— нужно еще понимать смысл наблюдаемых явлений, надо переработать в себе воспринятые чувствования, запечатлевшиеся в эмоциональной памяти, надо проникать в истинный смысл совершающегося вокруг нас. Чтоб создать искусство и изображать на сцене «жизнь человеческого духа», необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет сохнуть — вырождаться в штамп. Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой,— такой артист умирает для истинного творчества. Чтоб жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником, достойным этого звания. А громадное большинство актеров именно — обыватели, делающие себе карьеру на подмостках сцены.
При искании эмоционального материала надо еще иметь в виду, что мы, русские, склонны прежде всего видеть дурное как в другом, так и в самом себе.
Поэтому в области отрицательных чувств и воспоминаний наши запасы в эмоциональной памяти велики. Ведь литература наша изобилует отрицательными образами и очень бедна положительными.
Конечно, и в области порока есть много художественных созданий (Хлестаков, городничий), и в области мрачных свойств человека есть страсти большого калибра (Иван Грозный), но не в них одних главная суть нашего искусства, передающего красивую «жизнь человеческого духа». Нам нужен и иной материал. Ищите его в светлых углах нашего внутреннего мира, там, где живут восторг, эстетическое увлечение. Пусть запасы красивого, благородного усиленно пополняются в вашей эмоциональной памяти.
Не ясно ли вам теперь, что для выполнения всего, что требуется от подлинного артиста, ему необходимо вести содержательную, интересную, красивую, разнообразную, волнующую и возвышающую его жизнь. Пусть он знает, что делается не только в больших городах, но также и в провинции, в деревне, на фабриках и заводах, в самом культурном центре мира. Пусть артист наблюдает и изучает жизнь и психологию всего населения как своей, так и чужих стран.
Нам нужен беспредельно широкий кругозор, так как мы играем пьесы современной нам эпохи всех национальностей, так как мы призваны передавать «жизнь человеческого духа» всех людей земного шара.
Этого мало. Актер создает на сцене не только жизнь своей эпохи, но и жизнь прошлого и будущего.
Задачи усложняются. При создании современной эпохи артист может наблюдать то, что есть, что происходит вокруг него. При создании же прошлого, будущего или несуществующей жизни надо прежде их реставрировать или вновь сотворить в своем воображении, а это, как мы видели, работа сложная.
Идеалом же для нашего творчества во все времена было и навсегда останется то, что вечно в искусстве, то, что никогда не стареет и не умирает, то, что всегда молодо и дорого людям.
Я говорю о вершинах творческого достижения, ставших для нас классическими

образцами, идеалом, к которому мы вечно должны тянуться.
Изучайте эти образцы и ищите для их передачи живого, эмоционального творческого материала.
Артист берет из действительности или из воображаемой жизни все, что он может дать человеку. Но все впечатления, страсти, наслаждения, все то, чем другие живут для себя, превращается у него в материал для творчества.
Из личного и преходящего он создает целый мир поэтических образов, светлых идей, которые будут жить вечно для всех.
Я сказал вам об эмоциональной памяти все, что можно сказать начинающему ученику. Остальное вы узнаете в будущем, по мере изучения нашей программы,— заключил Аркадий Николаевич сегодняшни урок-лекцию.

X. ОБЩЕНИЕ

……19……г.
В зрительном зале висел плакат с надписью:
ОБЩЕНИЕ.
Аркадий Николаевич вошел, поздравил нас с новым этапом и обратился к Веселовскому:
— С кем или с чем вы сейчас общаетесь? — спросил он его.
Веселовский был занят своими мыслями и потому не сразу понял, о чем его спрашивают.
— Я? Ни с кем и ни с чем! — ответил он почти механически.
— Да вы «чудо природы»! Вас надо отправить в кунсткамеру, если вы можете жить, ни с кем не общаясь! — шутил Аркадий Николаевич.
Веселовский стал извиняться и уверять, что никто на него не смотрел и никто к нему не обращался. Поэтому он ни с кем не мог общаться.
— А разве для этого нужно, чтоб на вас смотрели или чтоб с вами разговаривали? — недоумевал Аркадий Николаевич.— Закройте сейчас глаза, зажмите уши, молчите и следите, с кем и с чем вы будете мысленно общаться. Уловите-ка хоть один момент, когда вы останетесь без объекта общения!
Я тоже сделал себе проверку, то есть закрыл глаза, зажал уши и стал следить за тем, что происходит во мне.
Мне представилась вчерашняя вечеринка в театре, на которой выступал знаменитый струнный квартет, и я начал мысленно, шаг за шагом, вспоминать все, что там происходило со мной. Вот я вошел в фойе, поздоровался, уселся и стал рассматривать готовящихся к игре музыкантов.
Скоро они заиграли, а я их слушал. Но мне не удавалось как следует вникнуть, вслушаться, вчувствоваться в их исполнение.
Вот он, пустой момент без общения! — решил я и поспешил сообщить об этом Торцову.
_ Как?! — воскликнул он в изумлении.— Вы считаете восприятие произведения искусства пустым моментом, лишенным общения?
— Да. Потому что я слушал, но еще не слышал, вникал, но еще не вник. Поэтому я полагаю, что общение еще не начиналось, и момент был пуст,— настаивал я.
— Общение и восприятие музыки не начиналось, потому что предыдущий процесс еще не кончился и отвлекал внимание- Но лишь только он прекратился, вы начали слушать музыку или интересоваться чем-нибудь другим. Поэтому никакого перерыва в общении не было.
— Пусть так,— согласился я и стал вспоминать дальше.
В моменты рассеянности я слишком сильно двигался, и это, как мне показалось, привлекло внимание присутствующих. Надо было некоторое время посидеть смирно и притвориться слушающим музыку, но на самом деле я ее не слушал, а следил за тем, что делалось вокруг.
Взгляд незаметно скользнул по Торцову, и я понял, что он не заметил моего шевеления. Потом я поискал глазами дядю Шустова, но его не было, других артистов также. Потом я переглядел поочередно почти всех присутствующих, а после внимание разлетелось в разные стороны, и я не мог ни удержать, ни направить его, куда хотел. Что только не представилось и не передумалось мне за это время! Музыка помогала таким полетам мысли и воображения. Я думал о своих домашних, и о родных, которые живут далеко, в других городах, и о покойном друге.
Аркадий Николаевич сказал, что эти представления родились во мне не зря, а потому, что мне понадобилось либо отдать объектам свои мысли, чувства и прочее, либо взять чужие — от них. В конце концов мое внимание привлекли к себе фонарики люстры, и я долго рассматривал их замысловатые формы.

«Вот он, пустой момент, — решил я. — Нельзя же считать общением простое смотрение на глупые лампы».
Когда я поведал Торцову о своем новом открытии, он объяснил его так:
— Вы старались понять: как, из чего сделан предмет. Он вам передавал свою форму, общий вид, всевозможные детали. Вы вбирали в себя эти впечатления и, записывая их в своей памяти, думали о воспринятом. Значит, вы что-то брали себе от объекта, и потому по-нашему, по-актерскому, считается, что был необходимый нам процесс общения. Вас смущает неодушевленность предмета. Но ведь и картина, и статуя, и портрет друга, и музейная вещь тоже неодушевленны, но они таят в себе жизнь их творцов. И фонарь, до известной степени, может ожить для нас от того интереса, который мы вкладываем в него.
— Если так,— спорил я,— то мы общаемся с каждым предметом, попадающимся нам на глаза?
— Едва ли вы успеете воспринять или отдать что-то от себя всему, что мельком видите вокруг. А без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене. С теми же предметами, которым вы успеете послать что-то от себя или воспринять что-то от них, создается короткий момент общения.
Я уже говорил не раз, что на сцене можно смотреть и видеть, и можно смотреть и ничего не видеть. Или, вернее, можно на сцене смотреть, видеть и чувствовать все, что там делается, но можно смотреть на сцене, а чувствовать и интересоваться тем, что делается в зрительном зале или вне стен театра.
Кроме того, можно смотреть, видеть и воспринимать то, что видишь, но можно смотреть, видеть и ничего не воспринимать из того, что происходит на сцене.
Словом, существует подлинное и внешнее, формальное, или, так сказать, «протокольное смотрение с пустым глазом», как говорят на нашем языке.
Чтоб замаскировать внутреннюю пустоту, есть свои ремесленные приемы, но они только усиливают выпучивание пустых глаз.
Нужно ли говорить о том, что такое смотрение не нужно и вредно на сцене. Глаза — зеркало души. Пустые глаза — зеркало пустой души. Не забывайте же об этом!
Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали большое, глубокое внутреннее содержание его творящей души. Для этого нужно, чтобы в нем было накоплено это большое внутреннее содержание, аналогичное с «жизнью человеческого духа» роли; нужно, чтоб исполнитель все время своего пребывания на подмостках общался этим душевным содержанием со своими партнерами по пьесе.
Но артист — человек, которому присущи человеческие слабости. Приходя на подмостки, он естественно приносит с собой присущие ему жизненные помыслы, личные чувства, размышления, рожденные реальной действительностью. Поэтому и в театре его житейская, обывательская линия не прекращается, а при первой возможности вкрапливается в переживания изображаемого лица. Артист отдает себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает. Тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается. Но стоит ему отвлечься от роли, и снова он захвачен собственной, человеческой линией жизни, которая уносит его или за рампу, в зрительный зал, или далеко за пределы театра, и там ищет для себя объектов мысленного общения. В эти моменты роль передается внешне, механически. От таких частых отвлечении линия жизни и общения поминутно прерывается, а опустевшее место заполняется вставками из собственной жизни артиста, не имеющими отношения к изображаемому лицу.
Представьте себе драгоценную цепь, в которой три золотых кольца чередуются с четвертым простым, оловянным, а следующих два золотых кольца связаны веревкой.
На что нужна такая цепь? Кому нужна и такая изорванная линия общения? Такое постоянное обрывание линии жизни роли является ее перманентным уродованием или убийством.
Между тем, если в жизни правильный, сплошной процесс общения необходим, то на сцене такая необходимость удесятеряется. Это происходит благодаря природе театра и его искусства, которое сплошь основано на общении действующих лиц между собой и каждого с самим собою. В самом деле: представьте себе, что автор пьесы вздумает показывать зрителям своих героев спящими или в обморочном состоянии, то есть в те моменты, когда душевная жизнь действующих лиц никак не проявляется.
Или представьте себе, что драматург выведет на сцену двух незнакомых друг другу лиц, которые не захотят ни представиться друг другу, ни обменяться между собой чувствами и мыслями, а, напротив, будут скрывать их и молча сидеть в разных концах сцены.
Зрителю нечего будет делать в театре при таких условиях, так как он не получит того, зачем пришел: он не ощутит чувств и не узнает мыслей действующих лиц.
Совсем другое дело, если они сойдутся на сцене и один из них захочет передать другому свои чувства или убедить его в своих мыслях, а другой в это же время будет стараться

воспринять чувства и мысли говорящего.
Присутствуя при таких процессах отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц, зритель, подобно случайному свидетелю разговора, невольно будет вникать в слова, в действия того и другого. Тем самым он примет молчаливое участие в их общении увидит, узнает и заразится чужими переживаниями.
Из сказанного следует, что смотрящие в театре зрители только тогда понимают и косвенно участвуют в том, что происходит на сцене, когда там совершается процесс общения между действующими лицами пьесы.
Если артисты не хотят выпустить из своей власти внимания тысячной толпы, сидящей в зрительном зале, они должны заботиться о непрерывности процесса общения с партнерами своими чувствами, мыслями, действиями, аналогичными чувствам, мыслям, действиям изображаемой ими роли. При этом, конечно, внутренний материал для общения должен быть интересен и привлекателен для слушающих и смотрящих. Исключительная важность процесса общения на сцене заставляет нас отнестись к нему с особенным вниманием и поставить на ближайшую очередь вопрос о более тщательном рассмотрении наиболее важных видов общения, с которыми нам придется встречаться.
……19……г.
— Начну с одиночного общения, или самообщения,— объявил Аркадий Николаевич, войдя в класс.— Когда в реальной действительности мы говорим громко сами с собой при самообщении?
Тогда, когда мы возмущены или взволнованы настолько, что не в силах сдержать себя, или когда мы сами себе втолковываем какую-нибудь трудно усвояемую мысль, которую не может сразу охватить сознание, когда мы зубрим и звуковым путем помогаем себе запомнить усваиваемое; когда мы выявляем наедине с собой мучающее или радующее пас чувство, хотя бы для того, чтоб облегчить душевное состояние.
Все эти случаи самообщения встречаются очень редко в действительности и очень часто на подмостках.
В тех случаях, когда мне приходится там общаться с самим собой молча, я чувствую себя прекрасно и даже люблю этот вид самообщения, хорошо знакомый мне по реальной жизни, он выходит у меня естественно. Но зато, когда мне приходится стоять на подмостках глаз на глаз с самим собой и произносить длинные, витиеватые монологи в стихах, я теряюсь и не знаю, что мне делать.
Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни я почти не нахожу оправдания?
Где мне искать при таком самообщении этого я — сам? Человек велик. Куда обращаться? К мозгу, к сердцу, к воображению, к рукам, к ногам?.. Куда и откуда направлять внутри себя токи общения?
Для этого процесса необходимы определенный субъект и объект. Где же они сидят в нас? Лишенный двух общающихся внутри центров, я не могу удержать в себе разбегающегося, не направленного внимания. Неудивительно, что оно летит в зрительный зал, где нас всегда подкарауливает неотразимый объект — толпа зрителей.
Но меня научили, как выходить из положения. Дело в том, что, кроме обычного центра нашей нервной психической жизни — головного мозга, мне указали на другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение.
Я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра.
Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили.
Головной центр почувствовался мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения — представителем эмоции.
Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством.
«Что ж,— сказал я себе,— пусть общаются. Значит, во мне открылись недостававшие мне субъект и объект».
С описанного момента мое самочувствие при самообщении на сцене стало устойчивым не только при молчаливых паузах, но и при громком словесном самообщении.
Я не хочу разбираться, так это или нет, признано или не признано наукой то, что я почувствовал.
Мой критерий—личное самочувствие. Пусть мое ощущение индивидуально, пусть оно является плодом фантазии, но оно мне помогает, и я пользуюсь этим.
Если мой практический и ненаучный прием поможет и вам,— тем лучше; я ни на чем не настаиваю и ничего не утверждаю.
После некоторой паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— Легче овладеть и справиться на сцене с процессом взаимного общения с партнером. Но и тут мы встречаем трудности, которые надо знать и с которыми надо уметь бороться.
Например: мы с вами на сцене, и вы общаетесь непосредственно со мной. Но я большой. Видите, какой я! У меня нос, рот, ноги, руки, туловище. Неужели же вы можете сразу

общаться со всеми частями тела, из которых я составлен? — допрашивал меня Торцов.— Если же это невозможно, то изберите какую-нибудь часть, точку во мне, через которую вы будете общаться.
— Глаза! — предложил кто-то.— Они — зеркало души.
Как видите, при общении вы прежде всего ищете в человеке его душу, его внутренний мир. Ищите же во мне мою живую душу, мое живое «я».
— Как же это делается? — недоумевали ученики.
— Неужели жизнь вас не научила этому? — удивился Аркадий Николаевич.— Разве вы никогда не ощупывали чужой души, не запускали в нее щупальцев вашего чувства? Этому нечего учиться. Вглядитесь в меня повнимательнее, постарайтесь понять и ощутить мое внутреннее состояние. Вот так. Какой я сейчас, по-вашему?
— Добрый, расположенный, ласковый, оживленный, заинтересованный,— старался я почувствовать его состояние.
— А теперь? — спросил Аркадий Николаевич.
Я приготовился, но неожиданно увидел перед собой не Аркадия Николаевича, а Фамусова, со всеми его привычными тиками, особыми наивными глазами, жирным ртом, пухлыми руками и. мягкими старческими жестами избалованного человека.
— С кем вы общаетесь? — спросил меня Торцов фа-мусовским голосом, презрительным тоном, каким он разговаривает с Молчалиным.
— Конечно, с Фамусовым,— ответил я.
— А при чем же остался Торцов? — вновь спросил меня Аркадий Николаевич, мгновенно превратившись в самого себя.— Если вы общаетесь не с фамусовским носом и не с его руками, которые у меня изменились от выработанной характерности, а с моим живым духом, то ведь этот живой дух остался при мне. Не могу же я его выгнать из себя, не могу и взять чужого напрокат у другого лица. Значит, вы на этот раз промахнулись и общались не с живым духом, а с чем-то другим? Так с чем же?
В самом деле, с чем же я общался?
Конечно, с живым духом. Помню, как у меня с перевоплощением Торцова в Фамусова, то есть с переменой объекта, переродилось и само чувствование: из почтительного, которым я проникнут к Аркадию Николаевичу, в ироническое, добродушно-насмешливое, которое вызывает во мне образ Фамусова в исполнении Торцова. Так мне и не удалось разобраться, с кем я общался, и я признался в этом Аркадию Николаевичу 22.
— Вы общались с новым существом, имя которого Фамусов-Торцов, или Торцов-Фамусов. В свое время вы познаете эту чудодейственную метаморфозу творящего артиста. Пока же знайте, что люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами, как это делают актеры на сцене.
Таким образом, как видите: стоит двум лицам сойтись друг с другом, и тотчас же между ними естественно рождается взаимное общение.
Вот, например, сейчас мы сошлись, и между нами уже создалось такое общение.
Я стараюсь передать вам свои мысли, а вы слушаете меня и делаете усилия, чтоб воспринять от меня мои знания и опыт.
— Значит, это, знаете ли, не взаимное общение, — вмешался Говорков, — потому что процесс отдачи чувствования совершается только вами — субъектом,-' то есть говорящим, а процесс восприятия чувства, видите ли, совершается нами — объектами, слушающими. Извините же, пожалуйста, где же тут обоюдность, взаимность? Где же встречные токи чувства?
— А что вы делаете сейчас? — спросил его Торцов.— Вы мне возражаете, вы меня убеждаете, то есть вы передаете мне ваши сомнения, а я их воспринимаю. Это и есть тот встречный ток, о котором вы говорите.
— Сейчас, а прежде, когда вы говорили один? — придирался Говорков.
— Я не вижу разницы,— возразил Аркадий Николаевич.— Тогда мы общались и теперь мы продолжаем общаться. Понятно, что во время общения процессы отдачи и восприятия чередуются между собой. Но и тогда, когда я говорил один, а вы меня слушали, я уже чувствовал сомнения, которые закрадывались в вашу душу. Мне передавались и ваше нетерпение, и ваше удивление, и ваше волнение.
Почему же я их воспринял тогда — эти ваши нетерпение и волнение? Потому что вы не могли их удержать в себе, потому что и тогда в вас незаметно чередовались процессы восприятия и отдачи. Значит, и тогда, когда вы молчали, был тот встречный ток, о котором идет речь. Но он наконец вырвался наружу — сейчас, при вашем последнем возражении. Это ли не пример непрерывного взаимного общения?!
На сцене особенно важно и нужно именно такое взаимное и притом непрерывное общение, так как произведение автора, игра артистов состоят почти исключительно из диалогов, которые являются взаимным общением двух или многих людей — действующих

лиц пьесы.
К сожалению, такое непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. Большинство актеров если и пользуется им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступает молчание и реплика другого лица, они не слушают и не вос^ принимают мыслей партнера, а перестают играть до следующей своей очередной реплики. Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз.
Общение с перерывами неправильно, поэтому учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следите за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера; для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и договорив глазами то, что не умещается в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. Осознавайте хорошо знакомые вам мысли и слова чужой реплики, которые вы слышали много раз на репетициях и на многочисленных сыгранных спектаклях.
Процессы беспрерывных взаимных восприятии, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины.
Аркадий Николаевич не успел закончить объяснений, так как надо было кончать урок.
……19……г.
Аркадий Николаевич продолжал начатую в прошлый раз характеристику разных видов общения. Он говорил:
— Я перехожу к рассмотрению нового вида общения — с воображаемым, ирреальным, несуществующим объектом (например, с тенью отца Гамлета). Его не видит ни сам артист на сцене, ни смотрящий в зале зритель.
Неопытные люди при таких объектах стараются галлюцинировать, чтоб подлинно увидеть не существующий, а лишь подразумеваемый объект. На это уходит вся энергия и внимание на сцене.
Но опытные артисты понимают, что дело не в самом «привидении», а во внутреннем отношении к нему, и потому они ставят на место несуществующего объекта («привидения») свое магическое «если бы» и стараются честно, по совести ответить себе: как бы они стали действовать, если бы в пустом пространстве перед ними оказалось «привидение».
В свою очередь некоторые артисты и особенно начинающие ученики, при их домашних занятиях, также прибегают к воображаемому объекту, за неимением живого. Они мысленно ставят его перед собой, а потом пытаются увидеть и общаться с пустым местом. И в этом случае много энергии и внимания уходит не на внутреннюю задачу (что нужно для процесса переживания), а лишь на то, чтобы пыжиться увидеть то, чего нет на самом деле.
Привыкнув к такому неправильному общению, артисты и ученики невольно переносят тот же прием на сцену и в конце концов отвыкают от живого объекта и привыкают ставить между собой и партнером мнимый, мертвый объект. Эта опасная привычка нередко так сильно внедряется, что остается на всю жизнь.
Какая мука играть с актерами, которые смотрят на вас, а видят кого-то другого и применяются к нему, а не к вам! Такие партнеры отделены стеной от тех, с кем должны были бы общаться непосредственно; они не принимают ни реплик, ни интонаций, никаких приемов общения. Их завуалированный глаз смотрит в пространство и галлюцинирует. Бойтесь этого опасного и мертвящего актерского вывиха! Он легко вкореняется и трудно поддается исправлению.
— Однако, как же быть, когда нет живого объекта для общения? — спросил я.
— Очень просто: не общаться совсем, пока он не найдется,— ответил Торцов.— У вас есть класс «тренинга и муштры». Он для того и создан, чтоб упражняться не в одиночку, а по двое или группами. Повторяю: я усиленно настаиваю на том, чтобы ученики не общались с пустышкой, а упражнялись с живыми объектами и притом под присмотром опытного глаза.
Не менее труден вид общения с коллективным объектом, или, иначе говоря, со зрительным залом, наполненным тысячеголовым существом, называемым в общежитии «публикой».
— С ней общаться нельзя! Нипочем! — поспешил предостеречь Вьюнцов.
— Да, вы правы: прямо общаться на спектаклях нельзя, но косвенно — необходимо. Трудность и особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым — косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно то, что и с тем и с другим общение является взаимным.
Но Шустов протестовал:

— Я понимаю, что общение актера с исполнителями других ролей на сцене можно назвать взаимным, но можно ли считать его таковым и в отношении зрителей? Для этого надо, чтоб толпа в свою очередь посылала нам что-то от себя, на сцену. Но в действительности, что же мы получаем от нее? Аплодисменты да венки, и то не в момент творчества, не во время акта, а в антрактах.
— А смех, а слезы, а аплодисменты или шиканье среди действия, волнения, да еще какие!! Вы этого не считаете? — удивился Аркадий Николаевич.
Я расскажу вам случай, отлично рисующий связь и взаимность общения зрителей со сценой,— продолжал он убеждать: — На одном из дневных, детских спектаклей «Синей птицы», во время сцены суда над детьми деревьев и зверей, я почувствовал в темноте, что кто-то меня толкает. Это был мальчик лет десяти.
«Скажи им, что Кот подслушивает. Вот он — спрятался, я ви...жу!» — шептал детский взволнованный голосок, испуганный за участь Тильтиля и Митиль.
Мне не удалось его успокоить, и потому маленький зритель прокрался к самой сцене и из зала, через рампу, стал шептать актрисам, изображавшим детей, о том, что им грозит опасность.
Это ли не отклик зрителя из зала?
Чтоб лучше оценить то, что вы получаете от толпы смотрящих, попробуйте убрать ее и сыграть спектакль в совершенно пустом зале. Хотите?
Я на минуту представил себе положение бедного актера, играющего перед пустым залом... и почувствовал, что такой спектакль не доиграешь до конца.
— А почему? — спросил Торцов после моего признания.— Потому что при таких условиях нет взаимности общения актера со зрительным залом, а без этого не может быть публичного творчества.
Играть без публики — то же, что петь в комнате без резонанса, набитой мягкой мебелью и коврами. Играть при полном и сочувствующем вам зрительном зале то же, что петь в помещении с хорошей акустикой.
Зритель создает, так сказать, душевную акустику. Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувствования.
В условном искусстве представления, в ремесле, этот вид общения с коллективным объектом разрешается просто: нередко в самой условности приема заключается стиль пьесы, ее исполнения и всего спектакля. Так, например, в старых французских комедиях и водевилях актеры постоянно разговаривают со зрителями. Действующие лица выходят на самую авансцену и попросту обращаются к сидящим в зале с отдельными репликами или с пространным монологом, экспозирующим пьесу. Это делается уверенно, смело, с большим апломбом, который импонирует. И действительно: уж коли общаться со зрительным залом, так уж общаться так, чтоб доминировать над толпой и распоряжаться ею.
При новом виде коллективного общения — в народных сценах — мы также встречаемся с толпой, но только не в зрительном зале, а на самой сцене и пользуемся не косвенным, а прямым, непосредственным общением с массовым объектом. В этих случаях иногда приходится общаться с отдельными объектами из толпы, в другие же моменты приходится охватывать всю народную массу. Это, так сказать, расширенное взаимное общение.
Большое количество лиц в народных сценах, совершенно различных по природе, участвуя во взаимном обмене самыми разнообразными чувствами и мыслями, сильно обостряют процесс, а коллективность разжигает темперамент каждого человека в отдельности и всех вместе. Это волнует актеров и производит большое впечатление на смотрящих.
После этого Аркадий Николаевич перешел к новому виду общения — актерского ремесленного общения.
— Оно направляется непосредственно со сцены в зрительный зал, минуя партнера — действующее лицо пьесы. Это путь наименьшего сопротивления. Такое общение, как вам известно, является простым актерским самопоказыванием, наигрышем. Не будем распространяться о нем, так как я уже достаточно говорил о ремесле на прошлых уроках.
Надо думать, что и в области общения вы не смешаете простого актерского самопоказывания с подлинным стремлением передавать партнёрам и воспринимать от них живые человеческие переживания. Между этим высоким творчеством и простым актерским механическим действием — разница огромная. Это два совершенно противоположных друг другу вида общения.
Наше искусство признает все из указанных видов общения, за исключением актерского. Но и его надо знать и изучать, хотя бы для того, чтоб уметь бороться с ним.
В заключение скажу несколько слов о действенности и активности процесса общения.
Многие думают, что внешние, видимые глазу движения рук, ног, туловища являются проявлением активности, тогда как внутреннее, невидимое глазу действие и акты душевного общения не признаются действенными.

Это ошибка, и тем более досадная, что в нашем искусстве, создающем «жизнь человеческого духа» роли, всякое проявление внутреннего действия является особенно важным и ценным.
Дорожите же внутренним общением и знайте, что оно является одним из самых важных активных действий на сцене и в творчестве, чрезвычайно нужным в процессе создания и передачи «жизни человеческого духа» роли.
……19……г.
— Для того чтобы общаться, надо иметь то, чем можно общаться, то есть, прежде всего, свои собственные пережитые чувства и мысли,— говорил Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке.
В реальной действительности их создает сама жизнь. Там материал для общения зарождается в нас сам собой, в зависимости от окружающих обстоятельств.
В театре — не то, и в этом новая трудность. В театре нам предлагаются чужие чувства и мысли роли, созданные автором, напечатанные мертвыми буквами в тексте пьесы. Трудно пережить такой душевный материал. Гораздо легче по-актерски наиграть внешние результаты несуществующей страсти роли.
То же и в области общения: труднее подлинно общаться с партнером, гораздо легче представляться общающимся. Это путь наименьшего сопротивления. Актеры любят этот путь и потому охотно заменяют на сцене процесс подлинного общения простым актерским наигрышем его. Интересно проследить: какой материал мы шлем зрителям в такие моменты? Об этом вопросе стоит подумать. Мне важно, чтоб вы не только поняли его умом, не только почувствовали, но и увидели глазом то, что нами чаще всего выносится на сцену для общения со зрителем. Чтоб показать вам это, легче всего самому пойти на подмостки и на образных примерах иллюстрировать то, что вам нужно знать, чувствовать и видеть.
Аркадий Николаевич сыграл нам на сцене целый спектакль, замечательный по таланту, мастерству и актерской технике. Он начал с какого-то стихотворения, которое проговорил очень быстро, эффектно, но неясно по мысли — так, что мы ничего не поняли.
— Чем я сейчас общаюсь с вами? — спросил он нас. Ученики сконфузились и не решались отвечать.
— Ровно ничем! — сказал он за нас. — Я, болтая слова, просыпал их как горох из лукошка, сам не понимая, кому и что говорю.
Вот вам материал-пустышка, которым актеры часто общаются со зрительным залом, болтая слова роли и не заботясь ни об их смысле, ни об их подтексте, а лишь об их эффектности.
После минутного раздумья Аркадий Николаевич объявил, что он прочтет монолог Фигаро из последнего акта «Женитьбы Фигаро».
На этот раз его игра была целым каскадом поразительных движений, интонаций, переходов, заразительного хохота, бисерной дикции, скороговорки и блеска звука, восхитительного, тембристого голоса. Мы едва удержались от оваций, до того это было сценично и эффектно. Что касается внутреннего содержания, то его мы не уловили и не знали, о чем говорится в монологе.
— Чем я с вами общался? — опять спросил нас Торцов, и опять мы не могли ему ответить, но на этот раз потому, что он дал нам слишком много, и мы не смогли сразу разобраться в том, что видели и слышали.
— Я показал вам себя в роли,— ответил за нас Аркадий Николаевич,— и воспользовался монологом Фигаро, его словами, мизансценой, движениями, действиями и прочим для того, чтоб продемонстрировать вам не самую роль в себе, а самого себя в роли, то есть свои данные: фигуру, лицо, жесты, позы, манеры, движения, походку, голос, дикцию, речь, интонацию, темперамент, технику, словом — все, кроме самого чувства и переживания.
Для тех, у кого внешний изобразительный аппарат подготовлен, поставленная задача не трудна. Стоит позаботиться, чтоб голос звучал, язык отбивал буквы, слоги, слова, фразы; чтоб позы и движения показывали пластику и чтоб все вместе нравилось смотрящим. При этом надо следить не только за собой, но и за сидящими по ту сторону рампы. Наподобие кафешантанной дивы, я преподносил вам себя по частям и целиком при постоянной оглядке: доходит ли показ по назначению? Я чувствовал себя товаром, а вас — покупателями.
Вот вам еще образец того, чего никак не следует делать артистам на сцене, несмотря на то, что это имеет большой успех у зрителя.
Далее последовал третий опыт.
— Сейчас я показал вам себя в роли,— говорил он.— Теперь же я покажу вам самую роль в себе, так, как она дана автором и сработана мною. Это не значит, что я буду переживать ее. Дело не в переживании, а лишь в ее рисунке, в словесном тексте, во внешних мимике и действиях, в мизансцене и прочем. Я буду не творцом роли, а лишь ее формальным докладчиком.

Аркадий Николаевич сыграл сцену из известной нам пьесы, в которой важный генерал, случайно оставшийся один дома, не знает, что ему с собой делать. От скуки он переставляет стулья так, чтоб они стояли, как солдаты на параде. Потом приводит в порядок вещи на столе, задумывается о чем-то веселом и пикантном, с ужасом косится на деловые бумаги, подписывает некоторые из них не читая, а потом зевает, потягивается, опять принимается за прежнюю бессмысленную работу.
Во время всей этой игры Торцов необыкновенно четко произносил текст монолога о благородстве высокопоставленных и о невоспитанности всех остальных людей.
Аркадий Николаевич холодно, внешне доносил текст роли, демонстрировал мизансцену, формально показывал ее внешнюю линию и рисунок, без попыток оживления и углубления их. В одних местах он технически отчеканивал текст, в других — действия, то есть то усиливал и подчеркивал позу, движения, игру, жест, то нажимал на Характерную подробность образа, косясь все время на зрительный зал, чтобы проверять, дошел ли до него намеченный рисунок роли. Там, где ему было нужно, он тщательно выдерживал паузы. Так актеры играют надоевшую, но хорошо сработанную роль и в пятисотый спектакль, чувствуя себя не то граммофоном, не то кинодемонстратором, пропускающим бесконечное число раз одну и ту же киноленту.
— Как это ни странно и ни грустно, но даже и такой формальный показ хорошо сработанного рисунка роли далеко не часто приходится видеть в театрах,— заметил Аркадий Николаевич.
Теперь, — продолжал он,— мне остается показать вам, как и чем нужно общаться на сцене, то есть живые, трепещущие чувства актера, аналогичные с ролью, хорошо пережитые и воплощенные исполнителем.
Но такую игру вы видели не раз на самой сцене, где мне удавалось хуже или лучше выполнять процесс общения. Вы знаете, что в этих спектаклях я стараюсь иметь дело только с партнером, чтоб отдать ему свои собственные человеческие чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого мною лица. Остальное, что создает полное слияние с ролью и что рождает новое создание — артисто-роль, совершается подсознательно. В такие спектакли я чувствую себя на сцене всегда самим собой в предлагаемых пьесой, режиссерами, мной самим и всеми творцами спектакля обстоятельствах.
Это редкий вид сценического общения, который, к великому сожалению, встречает мало последователей.
Нужно ли объяснять,— резюмировал Торцов,— что наше искусство признает только последний род общения с партнером — своими собственными переживаемыми чувствами. Остальные же виды общения мы отвергаем или, скрепя сердце, терпим. Но и их должен знать каждый артист, для того чтобы бороться с ними.
Теперь проверим, чем и как вы сами общаетесь на сцене? На этот раз вы играйте, а я буду отмечать с помощью звонка неправильные моменты общения. Таковыми будут считаться те, в которые вы отклонитесь от объекта — партнера или покажете роль в себе, себя в роли или просто доложите ее. Все эти ошибки я буду отмечать звонком.
Только три вида общения встретятся одобрительным молчанием:
1) прямое общение с объектом на сцене и через него косвенное — со зрителем;
2) самообщение 23;
3) общение с отсутствующим или мнимым объектом.
После этого начался смотр.
Мы с Шустовым играли скорее хорошо, чем плохо, и тем не менее, к нашему изумлению, звонков раздавалось много.
Такие же пробы были произведены со всеми другими учениками, и в последнюю очередь на сцену были вызваны Говорков и Вельяминова.
Мы ждали, что Аркадию Николаевичу придется во время их игры звонить почти непрерывно, но, к удивлению, звонков хоть и было много, но значительно меньше, чем мы думали. Что же это значит, и какой вывод следует сделать из произведенных экспериментов?
— Это значит,— резюмировал Торцов, после того как мы ему высказали свое недоумение,— что многие из тех, кто хвастается правильным общением, на самом деле часто ошибается, а те, кого они так строго осуждают, оказываются способными на правильное общение. Разница же между теми и другими в процентном отношении: у одних количественно больше неправильных моментов общения, тогда как у других — больше правильных.
Из этих опытов вы можете сделать такой вывод,— говорил в конце урока Аркадий Николаевич: — не бывает в полной мере правильного или неправильного общения. Сценическая жизнь актера на подмостках изобилует как теми, так и другими моментами, и потому правильные чередуются с неправильными.
Если б можно было сделать анализ общения, то пришлось бы отметить: столько-то

процентов — общения с партнером, столько-то — общения со зрителем, столько-то — показов рисунка роли, столько-то — доклада, столько-то — самопоказа и прочее и прочее. Комбинация всех этих процентных отношений определяет ту или иную степень правильности общения. Те, у кого наибольший процент общения с партнером, с воображаемым объектом или с самим собой, ближе подходят к идеалу и, наоборот, те, у кого таких моментов меньше, сильнее отклоняются от правильного общения.
Кроме того, в числе тех объектов и общения с ними, которые мы считаем неправильными, есть худшие и лучшие неправильности. Так, например, показывать роль в себе, ее психологический рисунок, не переживая его, лучше, чем показывать себя самого в роли или ремесленно докладывать ее.
Получается бесконечный ряд комбинаций, которые трудно учесть.
Задача каждого артиста — избежать указанной пестроты и всегда играть правильно.
Для этого лучше всего поступать так: с одной стороны, учиться утверждать на сцене объект — партнера и действенное общение с ним, с другой стороны, хорошо познать неправильные объекты, общение с ними, учиться бороться с этими ошибками на сцене в момент творчества. Обращайте также исключительное внимание на качество внутреннего материала, которым вы общаетесь.
……19……г.
— Сегодня я хочу проверить орудия и средства вашего внешнего общения. Мне надо знать, достаточно ли вы их цените! — объявил Аркадий Николаевич.— Идите все на сцену, сядьте по двое и затейте какой-нибудь спор.
«Легче всего это сделать с нашим обер-спорщиком — Говорковым»,— рассуждал я про себя.
Поэтому я присел к нему. Через минуту цель была достигнута.
Аркадий Николаевич заметил, что при объяснении своей мысли Говоркову я усиленно пользовался кистями рук и пальцами. Поэтому он приказал перевязать мне их салфетками.
— Для чего вы это делаете? — недоумевал я.
— Для доказательства от противного: для того, чтобы вы лучше поняли, как мы часто не дорожим тем, что имеем, а «потерявши, плачем». Для того еще, чтоб вы убедились в том, что если глаза — зеркало души, то концы пальцев — глаза нашего тела,— приговаривал Торцов, пока мне производили перевязку.
Лишившись кистей и пальцев для общения, я усилил речевую интонацию. Но Аркадий Николаевич предложил мне умерить пыл и говорить тихо, без излишних голосовых повышений и красок.
Взамен мне понадобилась помощь глаз, мимики, движения бровей, шеи, головы, туловища. Общими усилиями они старались пополнить отнятое у меня. Но мне прикрутили к креслу руки, ноги, туловище, шею, и в моем распоряжении остались только рот, уши, мимика, глаза.
Скоро мне завязали и закрыли платком все лицо. Я стал мычать, но это не помогало.
С этого момента внешний мир исчез для меня, а в моем распоряжении остались лишь внутреннее зрение, внутренний слух, воображение, «жизнь моего человеческого духа».
В таком состоянии меня продержали долго. Наконец в мой слух проник голос извне, точно из другого мира.
— Хотите вернуть один из отнятых органов общения? Выбирайте — какой? — кричал изо всех сил Аркадий Николаевич.
Я постарался ответить движением, которое обозначало: «Хорошо, подумаю!»
Что же совершалось у меня внутри, при выборе наиболее важного и необходимого органа общения?
Прежде всего во мне заспорили два кандидата на первенство: зрение и речь. По традиции — первое является выразителем и передатчиком чувства, а вторая — мысли.
Если так, то кто же их сподвижники?
Этот вопрос вызвал во мне спор, ссору, бунт, неразбериху.
Чувство кричало, что речевой аппарат принадлежит ему, так как важно не самое слово, а интонация, которая выражает внутреннее отношение к тому, что говорят.
Из-за слуха также поднялась война. Чувство уверяло, что он — лучший его возбудитель, а речь настаивала на том, что слух — необходимый ей придаток, что без него ей не к кому обращаться. Потом заспорили из-за мимики и кистей рук.
Их никак не причислишь к речи, потому что они не говорят слов. Куда же их отнести? А туловище? А ноги?..
— Черт подери! — разозлился я, совершенно спутавшись.— Актер не калека! Пусть мне отдают все! Никаких уступок!
Когда с меня сбросили путы и повязки, я высказал Торцову свой «бунтарский» лозунг: «все или ничего». Он похвалил меня и сказал:

— Наконец-то вы заговорили как артист, который понимает значение каждого органа общения! Пусть же сегодняшний опыт поможет вам оценить их до конца и по достоинству! Да сгинет навсегда со сцены пустой актерский глаз, неподвижные лица, глухие голоса, речь без интонации, корявые тела с закостенелым спинным хребтом и шеей, с деревянными руками, кистями, пальцами, ногами, в которых не переливаются движения, ужасная походка и манеры!
Пусть актеры отдадут своему творческому аппарату столько же внимания, сколько скрипач дарит его своему дорогому для него инструменту Страдивариуса или Амати.
Пришлось кончить урок раньше времени, так как Аркадий Николаевич занят вечером в спектакле.
……19……г.
— До сих пор мы имели дело с процесом внешнего, видимого, телесного общения на сцене,— говорил на сегодняшнем уроке Торцов. — Но существует и иной, притом более важный вид: внутреннего, невидимого, душевного общения, о котором сегодня будет идти речь.
Трудность предстоящей задачи заключается в том, что мне придется говорить вам о том, что я ощущаю, но чего не знаю, что испытал лишь на практике, для чего у меня нет ни теоретической формулы, ни готовых ясных слов, о том, что я могу объяснить вам лишь намеком, стараясь заставить вас самих испытать те ощущения, о которых будет идти речь.
«Он крепко за руку меня схватил
И, отпустив потом на всю длину
Руки своей, другою осенил он
Глаза и пристально смотрел в лицо мне,
Как будто бы хотел его писать,
Так долго он стоял. Потом, слегка
Пожавши руку мне, он покачал
Три раза головой и так глубоко,
Так жалобно вздохнул, как будто тело
На части распадется с этим вздохом,
И жизнь из груди улетит. Вздохнувши,
Он отпустил меня, через плечо
Закинув голову; казалось, путь свой
Он видел без очей: без их участья
Он вышел на порог и до конца
Меня их светом озарял» 24.
— Не чувствуете ли вы в этих строках, что речь идет о безмолвном общении Гамлета с Офелией? Не замечали ли вы в жизни или на сцене, при ваших взаимных общениях, ощущения исходящего из вас волевого тока, который как бы струится через глаза, через концы пальцев, через поры тела?
Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? Лучеиспусканием и лучевосприятием. Излучением и влучением? За неимением другой терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором мне предстоит вам говорить .
Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. Пока же оставим им название, выработанное нашим актерским жаргоном.
Теперь попробуем подойти к исследованию указанных невидимых путей общения с помощью собственных ощущений и будем отыскивать их и подмечать в самих себе.
При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влучения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает.
Быть может, кто-нибудь из вас уловил их в отдельные удачные моменты показного спектакля, когда, например, вы, Малолеткова, в первый раз выскочили на сцену с криком: «Помогите», или когда вы, Названов, играли монолог: «Крови, Яго, крови!» — или во время этюда с сумасшедшим, или в самой жизни, где мы поминутно ощущаем в себе те внутренние токи, о которых идет речь.
Не дальше как вчера я наблюдал в доме моих родственников сцену между молоденькими невестой и женихом. Они поссорились, не разговаривали, сидели поодаль друг от друга. Невеста делала вид, что не замечает жениха. Но она притворялась для большего привлечения к себе его внимания. (Есть и такой прием у людей: не общаться ради общения.) Зато жених, с глазами провинившегося кролика, неподвижно, умоляюще смотрел на невесту и пронизывал ее насквозь своим взором. Он издали ловил ее взгляд, чтоб через него почувствовать и

понять, что назревало в ее сердце. Он прицеливался на нее. Он зрением осязал ее живую душу. Он проникал в нее невидимыми щупальцами своих глаз. Но сердитая невеста уклонялась от общения. Наконец ему удалось поймать один луч ее взгляда, который блеснул на одну секунду.
Но бедный юноша не повеселел от этого, а, напротив, стал еще мрачнее. Тогда он, как будто случайно, перешел на другое место, откуда можно было легче посмотреть ей прямо в глаза. Он охотно бы взял ее руку, чтобы через прикосновение передать ей свое чувство, но и это ему не удавалось, так как невеста решительно не желала с ним общаться.
Слова отсутствовали, отдельных возгласов или восклицаний не было; мимики, движений, действий — тоже.
Но зато были глаза, взгляд. Это — прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души — в душу, из глаз — в глаза, или из концов пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий.
Пусть люди науки объяснят нам природу этого невидимого процесса, я же могу говорить лишь о том, как я сам ощущаю его в себе и как я пользуюсь этими ощущениями для своего искусства.
К сожалению, опять урок был прерван, так как Аркадия Николаевича экстренно вызвали в театр.
……19……г.
— Давайте искать в себе во время общения невидимые токи лучеиспускания и лучевосприятия, для того чтоб путем личного опыта познать их,— предложил Аркадий Николаевич.
Нас рассадили по парам, причем я опять очутился с Говорковым.
Мы прямо с места в карьер стали внешне, физически, механически влучать и излучать, без всякого смысла и повода.
Торцов тотчас же нас остановил.
— Вот уже насилие, которого надо особенно бояться в этом нежном, щепетильном процессе, каковыми являются лучеиспускание и лучевосприятие. При мышечном напряжении не может быть речи о влучении и излучении.
Вот и Дымкова с Умновых влезли глазами друг в друга, приблизились один к другой, точно для поцелуя, а не для невидимых влучении и излучений.
Начинайте с уничтожения всякого напряжения, где бы оно ни появилось.
Откиньтесь назад! — командовал Аркадий Николаевич.— Еще! Еще! Гораздо, гораздо больше! Сядьте как можно удобнее и свободнее! Мало! Слишком мало! Так, чтоб подлинно отдыхать. Теперь посмотрите друг на друга. Да разве это называется — смотреть? У вас от напряжения глаза лезут вон из орбит. Еще, еще меньше! Никакого напряжения в зрачках! Что вы влучаете? — обратился Аркадий Николаевич к Говоркову.
— Я, видите ли, хочу продолжить наш спор об искусстве.
— Не собираетесь ли вы глазами излучать мысли и слова? Вам это не удастся,— заметил Аркадий Николаевич.— Передавайте мысли голосом и словами, а глаза пусть помогут дополнять то, что не передается речью.
Может быть, при споре вы почувствуете тот процесс лучеиспускания и лучевосприятия, который создается при каждом общении.
Мы возобновили спор.
— Сейчас, в паузе, мне почувствовалось у вас лучеиспускание.
Торцов указал на меня.
— А у вас, Говорков, приготовление к лучевосприя-тию. Вспомните, что было во время этого выжидательного молчания.
— Вышла осечка! — объяснил я.— Пример, который был приведен для доказательства моей мысли, не убедил партнера, поэтому я готовил новый и нацеливался.
— А вы, Вьюнцов,— вдруг поспешил к нему Торцов,— почувствовали ли вы последний взгляд Мало-летковой? Это было подлинное излучение.
— И какое еще!!! Во! Я уже неделю целую чувствую такое «излучение», что прямо нипочем! Ей-богу! — жаловался Вьюнцов.
— Теперь вы не только слушаете, но и стараетесь вобрать в себя то, чем живет говорящий с вами объект,— обратился ко мне Торцов.
Чувствуете ли вы, что, кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс, взаимного ощупыва-ния, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз?
Вот это невидимое общение через влучение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку.
Помните, я говорил вам на одном из предыдущих уроков, что можно смотреть, видеть,

ничего не воспринимать и не отдавать. Но можно и смотреть, видеть, воспринимать и отдавать лучи, или токи общения.
Теперь я сделаю новую попытку вызвать в вас лучеиспускание. Вы будете общаться со мной,— решил Аркадий Николаевич, садясь на место Говоркова.
— Устройтесь поудобнее, не нервничайте, не торопитесь и не насилуйте себя. Прежде чем передавать что-либо другому, надо самому запастись тем, что хочешь отдавать. Нельзя отдавать того, чего сам не имеешь. Запаситесь каким-нибудь материалом для внутреннего общения, — предложил нам Аркадий Николаевич.
— Давно ли вся наша работа и ее психотехника казались вам сложными, а теперь вы ее делаете шутя. То же будет и с лучеиспусканием и лучевосприятием,— рассуждал Аркадий Николаевич, пока мы готовились.
— Передайте мне ваши чувства, без слов, одними глазами,— приказал мне Аркадий Николаевич.
— Одними глазами невозможно передать всех тонкостей моего ощущения.
— Делать нечего, пусть пропадут тонкости.
— Что же останется? — недоумевал я.
— Чувства симпатии, уважения. Их можно передать молча. Но нельзя без слов заставить другого понять, что я люблю его за то, что он умный, дельный, работоспособный, благородный.
— Что я хочу передать вам? — уставился я глазами на Аркадия Николаевича.
— Не знаю, не интересуюсь знать,— ответил Торцов.
— Почему? — удивился я.
— Потому что вы пялите глаза,— сказал Аркадий Николаевич.— Для того чтобы я почувствовал общий тон переживаемого вами чувствования, необходимо, чтоб вы сами жили его внутренней сущностью.
— А теперь? Вы поняли, чем я общаюсь? Я не могу яснее передать того, что чувствую,— сказал я.
— Вы меня за что-то презираете, но за что именно, не узнаешь без слов. Но не в этом дело. Важно: почувствовали ли вы ощущение исходящего из вас волевого тока или нет? — интересовался Торцов.
— Пожалуй — в глазах,— ответил я и стал снова проверять почудившиеся ощущения.
— Нет, сейчас вы думали только о том, как бы вытолкнуть из себя ток. Вы мышечно напрягались. Подбородок и шея вытянулись, глаза полезли из орбит... То, чего я от вас добиваюсь, передается гораздо проще, легче, естественнее. Для того чтобы «облить» другого лучами своих желаний, не надо мышечной работы. Физическое ощущение исходящего из нас тока едва уловимо, тогда как от того напряжения, которое вы* сейчас испытываете, может лопнуть сердце.
— Значит, я не понял вас! — терял я терпение.
— Отдохните, а я тем временем постараюсь напомнить вам то ощущение, которое мы ищем и которое вы отлично знаете в жизни.
Одна из моих учениц сравнила его с «ароматом, исходящим из цветка», другая же добавила, что «бриллиант, отбрасывающий от себя блеск, должен был бы испытывать такое же ощущение лучеиспускания». Можете ли вы себе представить ощущение цветка, испускающего аромат, или ощущение бриллианта, отбрасывающего от себя лучи?
Сам я вспомнил об ощущении исходящего волевого тока,— продолжал Торцов,— когда я смотрел в темноте на волшебный фонарь, льющий на экран потоки ярких лучей, и еще когда я стоял на краю кратера вулкана, изрыгающего горячий воздух. В этот момент я почувствовал могучий внутренний жар земли, вырывавшийся из ее недр, и вспомнил об ощущении исходящего из нас душевного тока в моменты интенсивного общения.
Не наталкивают ли вас эти сравнения на те ощущения, которых мы ищем?
— Нет, эти примеры ничего не говорят моему чувству,— упрямился я.
— В таком случае я попробую подойти к вам с другого конца,— с необыкновенным терпением говорил мне Аркадий Николаевич.— Слушайте меня.
Когда я сижу в концертах и музыка не действует на меня, я придумываю развлечения от скуки. Так, например, я намечаю себе кого-нибудь из публики и начинаю гипнотизировать его взглядом. Если это красивое женское лицо, я стараюсь передать ей свой восторг; если лицо мне противно, я передаю ему свое отвращение.
В эти минуты я общаюсь с избранной жертвой и обливаю ее лучами исходящего из меня тока. При этом занятии, которое, может быть, знакомо и вам, я испытываю именно то физическое ощущение, которое мы ищем теперь.
— Когда гипнотизируешь другого, тоже испытываешь это ощущение? — спросил Шустов.
— Конечно, если вы занимаетесь гипнозом, то вы должны отлично знать то, что мы

ищем! — обрадовался Аркадий Николаевич.
— Так это же простое и хорошо знакомое нам ощущение! — обрадовался я.
— А разве я сказал, что оно необыкновенно? — удивился Торцов.
— Но я-то искал в себе — особенного.
— Так всегда бывает,— заявил Торцов, — Стоит заговорить о творчестве, и все тотчас же напрягаются и становятся на ходули.
— Повторите же скорее наш опыт! — приказал Аркадий Николаевич.
— Что я излучаю? — спросил я.
— Опять презрение.
— А теперь?
— Теперь вы хотите меня обласкать.
— А сейчас?
— Это было тоже доброе чувство, но с примесью иронии.
— Почти верно! — обрадовался я тому, что он угадывал.
— Поняли, о каком ощущении исходящего тока мы говорим?
— Как будто бы да,— сказал я нерешительно.
— Вот этот процесс мы на нашем жаргоне называем лучеиспусканием.
Само название прекрасно определяет ощущение. В самом деле: точно наши внутренние чувства и желания испускают лучи, которые просачиваются через наши глаза, через тело и обливают других людей своим потоком,— объяснил с оживлением Аркадий Николаевич. Лучевосприятие — это обратный процесс, то есть вбирание в себя чужих чувств и ощущений. И это название определяет самый процесс, о котором идет теперь речь. Испытайте его.
Тут мы поменялись с Аркадием Николаевичем ролями: он стал излучать свои чувства, а я — их довольно удачно угадывать.
— Попробуйте определить словами ощущение луче-восприятия,— сказал мне Аркадий Николаевич по окончании опыта.
— Я определю его примером, как та ученица, о которой вы рассказывали,— предложил я ему: — Магнит, притягивающий к себе железо, мог бы испытать такое же ощущение лучевосприятия.
— Понимаю,— одобрил меня Торцов. Пришлось прекратить интересный урок, так как нас ждали в классе фехтования.
……19……г.
Аркадий Николаевич продолжал прерванные объяснения.
— Надеюсь, что вы почувствовали внутреннюю связь, которая образуется между артистами при словесном и бессловесном общении,— говорил он.
— Кажется, почувствовал,— сказал я.
— Это была внутренняя сцепка. Она создалась из случайных, отдельных моментов. Но если воспользоваться длинным рядом логически и последовательно связанных между собой переживаний и чувствований, то эта сцепка будет крепнуть, расти и в конце концов может вырасти до той силы общения, которую мы называем хваткой, при которой процессы лучеиспускания и лучевосприятия становятся крепче, острее и более ощутимы.
— Какая хватка? — заинтересовались ученики.
— Такая же, какая бывает у собак (у бульдогов, например) в зубах,— объяснил Торцов.— И у нас, на сцене, должна быть хватка — в глазах, в ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж — слушать и слышать. Коли нюхать, так уж.—нюхать. Коли смотреть, так уж — смотреть и видеть, а не скользить глазом по объекту, не зацепляя, а лишь слизывая его своим зрением. Надо вцепляться в объект, так сказать, зубами. Но это не значит, конечно, что надо излишне напрягаться.
— В «Отелло» у меня был хоть один момент такой хватки? — проверял я свои ощущения.
— Были — один-два момента. Но этого слишком мало. Вся роль Отелло — сплошная хватка. Мало того: если для другой пьесы нужна просто хватка, то для шекспировской трагедии нужна мертвая хватка. Ее у вас не было.
В жизни не всегда нужна сплошная хватка, но на сцене, особенно в трагедии, она необходима. В самом деле. Как течет жизнь? Большая часть ее проходит в мелких повседневных делах. Встают, ложатся, исполняют те или иные обязанности. Это не требует хватки и производится механически. Но такие моменты — не для сцены. Есть другие куски жизни, когда в повседневность врываются моменты или целые полосы ужаса, высшей радости, подъем страстей и других важных переживаний. Они вызывают борьбу за свободу, за идею, за существование, за право. Вот эти моменты нужны нам на подмостках. Но они-то и требуют для их воплощения как внутренней, так и внешней хватки. Таким образом, из действительной жизни надо откинуть девяносто пять процентов, не требующих хватки, а лишь пять процентов, для которых она необходима, стоит взять на подмостки. Вот почему в

жизни можно жить без хватки, а на сцене она нужна почти сплошь, постоянно, во всякую минуту возвышенного творчества. И тут не забывайте, что хватка отнюдь не чрезмерное физическое напряжение, а большое, активное внутреннее действие.
Кроме того, не забывайте, что условия публичной работы актера очень тяжелы и требуют постоянной энергичной борьбы с ними. В самом деле: в жизни нет черной дыры портала, тысячной толпы зрителей, ярко освещенной рампы, необходимости иметь успех и, во что бы то ни стало, нравиться смотрящим. Все эти условия для нормального человека следует признать неестественными. Надо уметь побеждать или не замечать их, отвлекаться от них интересной, творческой задачей, создаваемой на самой сцене. Пусть такая задача привлекает к себе все внимание и творческие способности всего человека, то есть создает хватку.
Когда я думаю о ней, мне вспоминается один рассказ: один дрессировщик обезьян отправился на поиски нужных ему зверей в Африку. Там ему заготовили сотни экземпляров для выбора. Что же он сделал, чтоб найти среди них наиболее подходящий ему живой материал для дрессировки? Дрессировщик брал каждую обезьяну в отдельности и старался заинтересовать ее каким-нибудь предметом: либо ярким платком, которым он махал перед глазами зверя, либо какой-нибудь побрякушкой, которая забавляла обезьяну своим блеском или производимым шумом. После того как зверь заинтересовался предметом, дрессировщик старался отвлечь внимание обезьяны другой какой-нибудь вещью — папиросой, орехом. Если это ему удавалось и зверь легко переносил внимание с цветного платка на новую приманку, дрессировщик браковал испытываемый экземпляр; если же, наоборот, он видел, что, несмотря на минутные отвлечения новым объектом, внимание упорно возвращается к прежнему, то есть платку, что обезьяна ищет его и пытается достать из кармана, выбор дрессировщика бывал решен, и он покупал внимательную обезьяну, мотивируя покупку тем, что у обезьяны обнаружилась сцепка или хватка.
Вот так же и мы судим о сценическом внимании наших учеников и об их общении по силе и продолжительности хватки. Вырабатывайте же ее в себе.
Через минуту Аркадий Николаевич продолжал свои объяснения:
— Мне приходилось читать в каких-то книгах, за научность которых я отнюдь не отвечаю, что будто бы у убитых иногда запечатлевается в глазах лицо убийцы. Если это так, то судите сами: какова же сила процесса влучения.
Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влучения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере!
Как нас хватает, чтобы наполнять своими излучениями огромное помещение вроде нашего Большого театра! Непостижимо! Бедный артист! Чтоб овладеть залом, ему надо наполнить его невидимыми токами своего собственного чувства или воли...
Почему трудно играть в обширном помещении? Совсем не потому, что нужно напрягать голос, усиленно действовать. Нет! Это пустое. Кто владеет сценической речью, для того это не страшно. Трудно излучение.
Я думаю, что сегодня, когда я возвращался домой из школы, встречавшиеся принимали меня за ненормального. Дело в том, что я все время, пока шел, делал упражнения на влучение и излучение. С живыми людьми, попадавшимися мне на пути, я не решался производить опытов, а потому ограничивался неодушевленными предметами. Главными объектами при моих упражнениях явились чучела разных зверей в витрине большого мехового магазина. Тут был целый зверинец:
огромный медведь с подносом в лапах, лисица, волк, белка. Со всеми ими я свел близкое, интимное знакомство и пробовал проникнуть через шкуру в их воображаемые души, пытаясь высосать из них что-нибудь и влучить в себя. Я так старался вытаскивать из чучел пустышку, что откидывал назад шею, голову и все туловище,— при этом пришлось даже потеснить стоящих сзади зевак; но тут же я вспомнил, что Аркадий Николаевич рекомендовал не слишком стараться. Потом я, подобно укротителю, гипнотизировал зверей и говорил себе: если бы такой медведь шел на меня, поднявшись на задние лапы, смог ли бы я остановить зверя влуче-нием ему своей воли через глаза и пасть? Я так тянулся к объекту при излучении из себя, что стукнулся носом о грязное стекло огромного окна. Я старался так много отдать объекту, что чувствовал ощущение, сходное с тем, какое испытываешь при начале морской болезни. И глаза, как бывает при этом состоянии, также лезли вон из орбит.
«Нет! — критиковал я себя.— Такую тяжелую работу можно скорее назвать изрыганием и врыганием, чем влучением и излучением».
«Легче! Легче! — как говорит Торцов.— Зачем так напрягаться!»
Но когда я стал делать свои влучения и излучения слабее, исчезли всякие физические ощущения чего-то исходящего или, наоборот, входящего в меня. Мне пришлось скоро

прекратить мои опыты, так как я собрал зрителей. Внутри магазина человек пять, очевидно приказчики и покупатели, смотрели на меня и улыбались. Вероятно, они заметили мои опыты, которые им показались забавными. Это не помешало мне повторить такой же опыт в другом магазине.
На этот раз объектом послужил мне бюст Толстого.
Перед памятником Гоголя я сел и тоже пробовал свою хватку. Мне хотелось ухватиться глазами за бронзовый монумент и взором потянуть его к себе так, чтобы он поднялся с кресла.
Но скоро заболели глаза от физического пяления их. Кроме того, в самый критический момент я встретился взглядом с одним знакомым, проходившим мимо.
— Вам не по себе? — спросил он меня участливо.
— Да, ужасная мигрень,— сказал я, покраснев до корней волос и не зная, как выйти из положения.
«Такого напряжения никогда не надо допускать!» — решил я про себя.

……19……г.
На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил:
— Если процессы лучеиспускания и лучевосприя-тия играют такую важную роль в сценическом общении, возникает вопрос: нельзя ли технически овладеть ими? Нельзя ли вызывать их в себе по произволу? Нет ли и в этой области какого-нибудь приема, своего манка, возбуждающего в нас невидимые процессы лучеиспускания и лучевосприятия, а через них усиливающего самое переживание?
Если нельзя идти от внутреннего к внешнему, то идут от внешнего к внутреннему. И в этом случае мы пользуемся органической связью между телом и душой. Сила этой связи так велика, что она воскрешает почти мертвых. В самом деле, утопленнику, без пульса и признаков жизни, придают определенные, установленные наукой положения и насильственно производят движения, заставляющие дыхательные органы механически вбирать в себя и выпускать из себя воздух. Этого достаточно, чтоб вызвать кровообращение, а за ним и привычную работу всех частей тела. При этом, по не-разъединимой связи с ним, оживает и сама «жизнь человеческого духа» почти умершего утопленника.
При искусственном возбуждении лучеиспускания и лучевосприятия на сцене пользуются тем же принципом: если внутреннее общение не возбуждается само собой — к нему подходят от внешнего,— объяснял дальше Торцов.— Эта помощь извне является манком, возбуждающим сначала процесс влучения и излучения, а потом и само переживание.
К счастью, как вы скоро увидите, новый манок поддается технической выработке.
Теперь я покажу вам, как пользоваться им.
Началось с того, что Аркадий Николаевич сел против меня и заставил придумать задачу, ее оправдывающий вымысел и общаться всем нажитым. Для этого мне разрешено было прибегать к помощи слов, мимики, жеста,— всего, что помогает общению. При этом Аркадий Николаевич просил прислушиваться к физическому ощущению исходящего и входящего токов влучения и излучения.
Подготовительная работа длилась долго, так как мне не удавалось уловить того, чего хотел от меня Торцов.
Когда же это удалось — общение наладилось. Аркадий Николаевич заставил меня интенсивно общаться словами и действиями и при этом прислушиваться к физическому ощущению. После этого он отнял у меня слова и действия и предложил продолжать общаться одними излучениями.
Однако, прежде чем наладить физические излучения и влучения сами для себя и сами по себе, пришлось также не мало повозиться. Когда же и это наладилось, Аркадий Николаевич спросил, как я себя чувствовал.
— Насосом, выкачивающим один воздух из пустого водоема,— сострил я.— Было ощущение исходящего тока, главным образом из зрачков глаз и, пожалуй, из той части тела, которая была обращена в вашу сторону,— объяснял я.
— Продолжайте же физически и механически излучать в меня до тех пор, пока у вас хватит возможности,— приказал он.
Но ее хватило ненадолго, и скоро я бросил «бессмысленное занятие», как я его назвал.
— Разве вам не хотелось его осмыслить? — спросил Аркадий Николаевич.— Разве внутреннее чувство не просилось прийти к вам на помощь? Неужели эмоциональная память не пыталась подсунуть вам какое-нибудь случайное переживание, для того чтобы воспользоваться образовавшимся током физического излучения? — допытывался Торцов.
— Если меня заставят во что бы то ни стало продлить механически физическое излучение, то будет трудно обойтись без помощи чего-то, осмысливающего мое действие. Другими словами, мне потребуется материал для излучения из себя или влучения в себя. Но

где взять его? — недоумевал я.
— Передайте мне хотя бы то, что вы сейчас чувствуете, то есть недоумение, беспомощность, или отыщите в себе другое чувство,— посоветовал Торцов.
Я так и сделал. Когда мне стало невмоготу продолжать бессмысленное физическое излучение, я постарался передать Торцову свою досаду и раздражение.
«Отстань ты от меня! Что ты пристал! Зачем ты меня мучаешь!» — точно говорили мои глаза.
— Как вы себя чувствовали? — опять спросил Торцов.
— Насосом, которому подставили ушат с водой и которому было что выбрасывать вместо воздуха,— опять сострил я.
— Таким образом, ваше бессмысленное физическое излучение стало осмысленным и целесообразным,— заметил Аркадий Николаевич.
После повторения этих же упражнений он проделал то же и с лучевосприятием. Оно является тем же процессом, но в обратном направлении. Поэтому я не буду описывать его, а отмечу лишь один новый момент, который создался при моей пробе.
Дело в том, что прежде чем влучать в себя, мне необходимо было ощупать душу Торцова невидимыми щупальцами моих глаз и найти в ней то, что можно из нее влучать в себя. Для этого пришлось внимательно вглядеться и, так сказать, вчувствоваться в то состояние, которое переживал тогда Аркадий Николаевич, а потом постараться создать с ним сцепку.
— Как видите, не так-то просто вызвать на сцене лучеиспускание и лучевосприятие техническим путем, когда оно не рождается само собой, интуитивно, как это бывает в жизни,— говорил Аркадий Николаевич.— Однако могу вас утешить тем, что на сцене, во время исполнения роли, этот процесс совершается значительно легче, чем при упражнении и на уроке.
Вот почему это происходит: сейчас надо было наскоро искать каких-то случайных чувств, чтобы ими поддержать процесс влучения и излучения, но на сцене тот же процесс будет происходить легче и проще. Так, к моменту публичного выступления все предлагаемые обстоятельства уже будут выяснены, все задачи уже окажутся найденными, а чувство созреет для роли и будет только ждать случая, чтобы проявиться и вырваться наружу. Достаточно дать незначительный толчок, и заготовленные для роли чувства сами польются беспрерывной струёй.
Когда с помощью гуттаперчевой кишки выливают воду из аквариума, нужно только один раз втянуть в себя воздух, а потом вода польется сама. То же в процессе излучения: дайте толчок, откройте выход для лучеиспускания, и чувство польется само — изнутри.
— Какими же упражнениями вырабатываются процессы лучеиспускания и лучевосприятия? — спрашивали ученики.
— Они вырабатываются теми же двумя упражнениями, которые вы делали сейчас. Первое упражнение заключается в том, чтоб с помощью манков вызывать в себе какую-нибудь эмоцию (чувство) и передавать ее другому лицу. При этом прислушивайтесь к своему физическому ощущению. Таким же способом приучайте себя и к ощущению лучевосприятия, естественно вызывая и замечая его в момент общения с другими.
Второе упражнение: постарайтесь вызвать в себе одно физическое ощущение лучеиспускания или лучевосприятия, без эмоционального переживания. Необходимо большое внимание при этой работе. Иначе можно принять простое мышечное напряжение за ощущение влучения и излучения. Когда физический процесс будет налажен, подставьте изнутри какое-нибудь чувство для его излучения или влучения. Но только, повторяю, бойтесь при этом насилия и физической потуги. Излучения и влучения производятся непременно легко, свободно, естественно, без всякой затраты физической энергии. К слову сказать, новый прием поможет вам направлять внимание на объект и укреплять его, так как без устойчивого объекта лучеиспускать нельзя.
Только не делайте этих упражнений одни, сами с собой или с воображаемым лицом. Общайтесь только с живым объектом, действительно существующим в жизни, действительно стоящим рядом с вами и действительно желающим воспринимать от вас ваши чувства. Общение требует взаимности. Не делайте также упражнений одни, без Ивана Платоновича. Нужен опытный глаз, чтоб не дать вам вывихнуться, приняв простую мышечную потугу за ощущение влучения и излучения. Это опасно, как и всякий вывих.
— Боже мой, как это трудно! — воскликнул я.
— Трудно делать то, что нормально и естественно для нашей природы? — удивлялся Аркадий Николаевич.— Вы ошибаетесь. Нормальное достигается легко. Гораздо труднее приучить себя вывихивать свою природу. Поэтому познавайте ее законы и требуйте от нее того, что для нее естественно. Предсказываю вам, что придет время, когда вы не будете в состоянии, стоя на сцене с партнерами, не связываться с ними током внутреннего общения,

сцепкой или хваткой, которые теперь кажутся вам трудными..
Ослабление мышц, внимание, предлагаемые обстоятельства и прочее тоже казались вам трудными, а теперь они стали необходимыми.
Поэтому будьте довольны, что вы обогатили вашу технику новым и очень важным манком при возбуждении общения, то есть — лучеиспусканием и лучевое -приятием.

XI. ПРИСПОСОБЛЕНИЕ И ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ, СВОЙСТВА. СПОСОБНОСТИ И ДАРОВАНИЯ АРТИСТА

……19……г.
Войдя в класс, Аркадий Николаевич прочел повешенный Рахмановым плакат — «Приспособление», поздравил нас с новым этапом, вызвал Вьюнцова и дал ему такую задачу:
— Вам нужно ехать в город, к знакомым, где вы надеетесь очень весело провести время. Поезд уходит в два часа, а теперь уже час. Как удрать из школы раньше времени? Трудность в том, что надо обмануть не только меня, но и всех товарищей. Как же это сделать?
— Притвориться грустным, задумчивым, убитым, больным,— советовал я.— Пусть все спрашивают: «Что с тобой?» Можно рассказать какую-нибудь невероятную историю, но так, чтобы все поверили. Тогда волей-неволей придется отпустить больного.
— Во! Это я понимаю! Вот здорово понимаю! — сразу ожил Вьюнцов и от радости стал выкидывать ногами такие антраша, которых пером не опишешь.
Но... после третьего или четвертого колена он оступился, закричал от боли, замер на месте с поднятой ногой и с искаженным лицом.
В первую минуту мы думали, что он обманывает нас, что в этом состояла его игра. Но он по-настоящему страдал, и я поверил ему, встал, чтоб помочь бедняге, но... усомнился. Остальные ринулись на сцену. Вьюнцов не давал дотронуться до ноги, пробовал ступить на нее, но закричал от боли так, что мы с Аркадием Николаевичем переглянулись, чтобы глазами спросить друг Друга — правда то, что происходит на подмостках, или же это мистификация? Вьюнцова повели к выходу со всеми предосторожностями. Поддерживаемый с обеих сторон под руки, он переступал одной здоровой ногой. Шествие двигалось тихо, торжественно и молчаливо.
Но вдруг Вьюнцов затанцевал камаринскую и залился звонким смехом.
— Во!.. здорово пережил! Здорово!.. Гениально! Тютелька в тютельку! Нипочем не отличишь! — выбрасывал он, заливаясь смехом, отдельные фразы.
В награду Вьюнцов получил овацию, а я еще раз почувствовал его даровитость.
— Знаете ли, за что вы ему аплодировали? —' спросил Аркадий Николаевич и тут же ответил: — За то, что он нашел хорошее приспособление и удачно выполнил его.
Этим словом — приспособление — мы впредь будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект.
— Что значит: «применяются»? — переспрашивали ученики.
— Это означает то, что сейчас сделал Вьюнцов:
чтоб уйти с урока раньше времени, он применился с помощью ухищрения,— объяснил Торцов.
— По-моему, он просто разыграл нас! — возразил кто-то.
— А разве без этого розыгрыша вы поверили бы ему? — спросил Аркадий Николаевич.— Необходима была хитрость, чтоб добиться цели и удрать из школы. Вьюнцов решился на нее и на обман потому, что применился к условиям, к предлагаемым обстоятельствам, мешавшим ему удрать.
— Значит, приспособление — это обман? — допытывался Говорков.
— В иных случаях приспособление — обман; в других — приспособление является наглядной иллюстрацией внутренних чувствований или мыслей; иногда приспособление помогает привлекать на себя внимание того, с кем хочешь общаться, располагает к себе; иногда передает другим то невидимое и лишь ощущаемое, что не договаривается словами, и так далее и так далее.
Как видите, возможности и функции приспособления многообразны и многочисленны.
Вот, например: допустим, что вы, Названов, занимаете важный пост, а я — проситель. Мне необходима ваша помощь. Но вы меня совсем не знаете. Поэтому, чтоб добиться своей цели, мне надо как-нибудь выделиться из общей массы просителей.
Но как приковать к себе ваше внимание и завладеть им? Как упрочить едва

зародившуюся связь и общение? Как повлиять на вас в хорошем, выгодном для меня смысле? Какими средствами воздействовать на ваш ум, на чувство, на внимание, на воображение? Как растрогать душу влиятельного человека?
Вот если он увидит своим внутренним взором условия моей жалкой жизни, если он создаст в своем воображении картину, хоть немного приближающуюся к ужасной действительности, то он заинтересуется мной, раскроет свое сердце для взаимного общения со мной. Тогда я спасен! Но для того чтобы помочь проникнуть в чужую душу, ощутить ее жизнь, нужно приспособление.
С его помощью мы стремимся как можно рельефнее выявить свое внутреннее чувство и общее состояние.
Но в других случаях с помощью того же приспособления мы скрываем, маскируем и свое чувство, и свое общее состояние. Самолюбивый, гордый человек старается быть любезным, чтобы замаскировать свою обиду. Следователь на допросе хитро прикрывает приспособлениями свое настоящее отношение к допрашиваемому преступнику.
Приспособление — один из важных приемов всякого общения, даже одиночного, так как и к себе самому и к своему душевному состоянию необходимо приспособляться, чтоб убеждать себя.
Чем сложнее задача и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть и самые приспособления, тем многообразнее их функции и виды.
— Извините же, пожалуйста,— спорил Говорков,— для всего этого существуют слова.
— Вы полагаете, что они исчерпывающим образом передают все тонкости чувствования? Нет, при общении нам мало одних слов; они слишком протокольны, мертвы. Чтоб оживить их, нужно чувство, а чтоб вскрыть его и передать объекту общения, необходимы приспособления. Они дополняют слова, досказывают недосказанное.
— Значит, чем больше приспособлений, тем сильнее и полнее общение? — спросил кто-то.
— Дело не в количестве, а в качестве приспособлений.
— Какие же качества им нужны для сцены? — хотел я понять.
— Они многообразны. У каждого артиста свои, оригинальные, ему одному присущие приспособления, самого разнообразного происхождения и достоинства. Да ведь и в самой жизни — то же. Мужчины, женщины, старики, дети, важные, скромные, сердитые, добрые, вспыльчивые, спокойные и так далее обладают своими особенными разновидностями приспособлений.
Каждое новое условие жизни, обстановка, место действия, время вызывают соответствующие изменения в приспособлениях: ночью, когда все спят, применяешься как-то иначе, чем днем, на свету и на людях. Приехав в чужую страну, ищешь подходящих для местных условий приспособлений.
Каждое переживаемое чувство требует при передаче его своей неуловимой особенности в приспособлениях.
Все виды общения — взаимное, групповое, с воображаемым или отсутствующим объектом и прочее — также требуют соответствующих особенностей в приспособлениях.
Люди общаются с помощью органов своих пяти чувств, с помощью видимых и невидимых путей общения, то есть: глазами, мимикой, голосом, движениями рук, пальцев, телом, а также и через лучеиспускание и лучевосприятие. Для этого в каждом случае им необходимы соответствующие приспособления.
Иные актеры обладают прекрасными приспособлениями в области драматических переживаний, но при этом совершенно лишены их в комедии, или, наоборот, хорошими в комедии и плохими в драме.
Нередко бывают актеры с прекрасными переживаниями во всех областях человеческого чувства, при очень хороших, верных приспособлениях. Но часто эти актеры производят большее впечатление только на интимных репетициях, когда режиссер и смотрящие сидят близко. При переходе на сцену, требующую большей яркости, те же приспособления бледнеют и не перелетают через рампу, а если и перелетают, то не в достаточно яркой и сценической форме.
Мы знаем также актеров с яркими, но немногочисленными приспособлениями. Благодаря однообразию последние скоро теряют свою силу, остроту и притупляются.
Но есть немало актеров, обиженных судьбой, с плохими однообразными, неяркими, хотя и верными приспособлениями. Эти люди никогда не будут в первых рядах сценических деятелей.
……19……г.
Аркадий Николаевич продолжал незаконченные на прошлом уроке объяснения:
— Если в жизни людям нужно бесконечное количество приспособлений, то на сцене актерам они нужны еще в гораздо большей мере, так как там мы беспрерывно общаемся, а

потому и все время приспособляемся. При этом большую роль играет самое качество приспособлений: их яркость, красочность, дерзость, тонкость, акварельность, изящество, вкус.
Вот, например: на прошлом уроке приспособление Вьюнцова было до дерзости ярко. Но может быть и иначе. Вельяминова, Говорков и Веселовский, идите на сцену и сыграйте нам этюд «сжигания денег»,— приказал Аркадий Николаевич.
Вельяминова лениво приподнялась с кресла и стояла с тоскующим лицом, ожидая, что ее партнеры последуют ее примеру и встанут. Но они сидели.
Наступило неловкое молчание.
Не выдержав томления, Вельяминова заговорила. Чтобы смягчить свои слова, она воспользовалась женским жеманством, так как знала по опыту, что оно действует на мужчин. Она опустила взор и старательно отковыривала номерную бляху от театрального кресла, чтобы замаскировать свое состояние. Желая скрыть румянец, заливавший ее щеки, Вельяминова поднесла платок к лицу.
Пауза тянулась без конца. Чтобы заполнить ее, чтобы смягчить неловкость создавшегося положения и придать недоразумению шутливый оттенок, Вельяминова с усилием выжимала из себя смех, но он звучал невесело.
— Нам скучно! Ну, право же, нам очень скучно! — уверяла красавица.— Я вот только не знаю, как это сказать. Но, пожалуйста, дайте нам новый этюд... и тогда мы будем так играть... так играть... просто... ужас!
— Браво! Молодец! Отлично! Теперь мне не нужен этюд сжигания денег! И без него вы показали нам все, что нужно,— решил Аркадий Николаевич.
— Что же именно она показала? — спрашивали мы.
— А вот что: если Вьюнцов дал нам дерзкие, яркие, внешние приспособления, то Вельяминова обнаружила более изящные, тонкие, внутренние. Она терпеливо, на все лады уговаривала меня, старалась разжалобить; она хорошо использовала свое смущение и даже слезы; она, где можно, кокетничала, чтоб достигнуть цели и выполнить задачу. Она то и дело меняла свои приспособления, желая передать мне и заставить воспринять все оттенки переживаемого ею чувствования.
Не годится или приелось одно приспособление,— она пробовала другое, третье, надеясь наконец напасть на самое убедительное, которое проникнет в душу объекта.
Надо уметь приспособляться к обстоятельствам, к времени, к каждому из людей в отдельности.
Если имеешь дело с глупым, надо применяться к его мышлению, искать наиболее простой словесной формы и приспособлений, доступных уму и пониманию глупца.
Если же, наоборот, объект общения — сметливый человек, приходится действовать осторожнее, искать более тонких приспособлений, чтоб он не понял ухищрений и не уклонился от общения, и так далее.
Насколько важна роль приспособления в творчестве, можно судить по тому, что многие артисты при средней силе переживания, но при ярких приспособлениях дают больше почувствовать свою внутреннюю «жизнь человеческого духа» на сцене, чем другие, сильнее и глубже чувствующие, но обладающие бледными приспособлениями.
Лучше всего наблюдать приспособления у детей. У них они выражаются ярче, чем у взрослых.
Вот, например, мои две племянницы: младшая — сама экспансия, само вдохновение. Чтобы выразить высшую радость — ей мало поцеловать: это еще не передает до конца ее счастия,— для усиления выразительности ей надо укусить. Это ее приспособление, которого она не замечает. Оно выскакивает из нее помимо воли. Вот почему, когда виновник ее радости вскрикивает от боли, девчонка искренне удивляется и спрашивает себя: когда же это я успела «куснуть»?
Вот вам образец подсознательного приспособления. Старшая, напротив, вполне сознательно, обдуманно выбирает свои приспособления. Она раздает поклоны или благодарности разным людям по степени уважения к ним и по важности оказанных ей услуг. Но такие приспособления нельзя считать вполне сознательными и вот почему.
В процессе создания приспособлений я отмечаю два момента: 1) выбор приспособления и 2) выполнение его. Согласен, что племянница выбирает свои приспособления сознательно. Но выполняет она их, как и большинство людей, в большей мере подсознательно. Такие приспособления я называю полусознательными.
— А бывают целиком вполне сознательные приспособления? — интересовался я.
— Конечно, бывают, но... представьте себе, что в реальной жизни я не улавливаю приспособлений, и выбор и выполнение которых были бы в полной мере сознательны. Только на сцене, где, казалось бы, подсознательному общению открывается полный простор, я поминутно наталкиваюсь на вполне сознательные приспособления.

Таковыми являются актерские штампы.
— Почему вы говорите, что на сцене подсознательному общению открыт полный простор? — допытывался я.
— Потому что при публичном творчестве нужны сильные, неотразимые приемы воздействия, а большинство органических, подсознательных приспособлений принадлежит к числу таковых. Они ярки, убедительны, непосредственны, заразительны. Кроме того, только с помощью таких органических приспособлений можно передавать со сцены тысячной толпе едва уловимые тонкости чувства. В жизни больших классических образов, пр-и наличии их сложной психологии, такие приспособления имеют первенствующее значение. Создание и передача их доступны только нашей органической природе с ее подсознанием. Таких приспособлений не подделаешь ни с помощью ума, ни с помощью актерской техники. Они рождаются сами, подсознательно, в момент естественного подъема чувства.
Как ярко блестят на подмостках подсознательные приспособления! Как они захватывают общающихся и врезаются в память смотрящих! Их сила в неожиданности, смелости и дерзости.
Следя за игрой артиста, за его поступками, действиями на сцене, ждешь, что он в таком-то важном месте роли скажет свою реплику громко, отчетливо, серьезно. Но вдруг, вместо этого, совершенно неожиданно, он говорит ее шутливо, весело, едва слышно, и этим передает оригинальность своего чувствования. Эта неожиданность так сильно подкупает и ошеломляет, что толкование данного места роли кажется единственно верным. «Как же это я не догадался, что здесь скрыто именно такое значение?!»—удивляется зритель, любуясь неожиданным приспособлением.
Такие неожиданные приспособления мы встречаем у больших талантов. Но даже и у этих исключительных людей они создаются не всегда, а в моменты вдохновения. Что касается полусознательных приспособлений, то мы их встречаем на сцене несравненно чаще.
Я не берусь производить анализ для определения степени подсознательности каждого из них.
Скажу только, что даже минимальная доля такой подсознательности дает жизнь, трепет при выражении и передаче чувства на сцене.
— Значит,— старался я вывести заключение,— вы совсем не признаете на сцене сознательных приспособлений?
— Признаю в тех случаях, когда мне их подсказывают со стороны: режиссер, товарищи актеры, непрошеные и прошеные советчики. Но... такими сознательными приспособлениями надо пользоваться осторожно и мудро.
Не вздумайте принимать их прямо в том виде, в каком они вам даются. Не позволяйте себе просто копировать их! Надо уметь присваивать себе чужие приспособления и делать их своими собственными, родными, близкими. Для этого нужна большая работа, нужны новые предлагаемые обстоятельства, манки и прочее.
Так же следует поступать в тех случаях, когда артист подсмотрит в реальной жизни типичные для его роли приспособления, захочет привить их себе и создаваемому образу. И в этом случае бойтесь простой копировки, которая всегда толкает актера на наигрыш и ремесло.
Если вы сами придумали для себя сознательное приспособление, оживите его с помощью психотехники, которая поможет вам влить в него долю подсознания.
……19……г.
— Вьюнцов, пойдемте со мной на сцену и сыграем вариант на этот этюд, который вы уже раз играли,— приказал Аркадий Николаевич.
Прыткий юноша бросился на сцену, а за ним медленно пошел Торцов, шепнув нам:
— Я сейчас спровоцирую Вьюнцова! — Итак, вам во что бы то ни стало необходимо раньше времени вырваться с урока! Это главная, основная задача. Выполняйте ее.
Торцов сел у стола и занялся своим делом: вынул какое-то письмо и весь ушел в чтение. Его партнер, сосредоточенный, стоял возле и придумывал приспособления поискуснее, чтоб с их помощью подействовать на Аркадия Николаевича или обмануть его.
Вьюнцов прибегал к самым разнообразным ухищрениям, но Торцов, точно нарочно, не обращал на него внимания. Чего-чего не делал наш неугомонный юноша, чтоб удрать с урока. Он долго и неподвижно сидел с измученным лицом. (Если б Аркадий Николаевич взглянул на него, то наверное бы сжалился.) Потом вдруг встал и торопливо вышел за кулисы. Постояв там некоторое время, он вернулся назад больной, неуверенной походкой, вытирая платком якобы холодный пот, и тяжело опустился на стул ближе к Аркадию Николаевичу, который продолжал игнорировать его.
Вьюнцов играл правдиво, и мы одобрительно откликнулись из зрительного зала.
Далее, он почти умирал от усталости; у него появились спазмы, конвульсии; он даже сполз со стула на пол и так наиграл при этом, что мы засмеялись.

Но Аркадий Николаевич не отзывался.
Вьюнцов придумал новое приспособление, от которого смех усилился. Но и на этот раз Торцов молчал, не обращая внимания на игравшего.
Вьюнцов усилил наигрыш, и в зрительном зале засмеялись громче. Это еще больше подтолкнуло юношу на новые и новые, очень смешные приспособления, дошедшие в конце концов до клоунады и вызвавшие в зрительном зале гомерический хохот.
Только этого и ждал Торцов.
— Поняли ли вы, что сейчас произошло? — обратился он к нам, когда все успокоились.
— Основная задача Вьюнцова была: удрать с урока. Все его действия, слова, попытки притвориться больным, чтобы обратить на себя внимание и разжалобить меня, являлись лишь приспособлениями, с помощью которых выполнялась главная задача. Вначале Вьюнцов действовал, как полагалось, и эти действия его были целесообразны. Но вот беда: он услышал смех в зрительном зале, сразу переменил объект и стал приспособляться не ко мне, который не обращал на него внимания, а к вам, поощрявшим его трюки.
У него явилась совсем новая задача: забавлять зрителей. Но как оправдать это? Где найти предлагаемые обстоятельства? Как поверить и пережить их? Все это можно только по-актерски наиграть, что и сделал Вьюн-цов. Вот почему и создался вывих.
Лишь только это случилось, подлинное человеческое переживание сразу пресеклось, и актерское ремесло вступило в свои права. Основная задача распалась на целый ряд штучек и трюков, которые так любит Вьюнцов.
С этого момента приспособления сделались самоцелью и получили не принадлежащую им роль, не служебную, а главную (приспособления ради приспособления) .
Такой вывих — частое явление на сцене. Я знаю немало актеров с прекрасными, яркими приспособлениями, которыми они пользуются не для того, чтоб помогать процессу общения, а для того, чтоб показывать на сцене самые приспособления и забавлять ими зрителей. Они, подобно Вьюнцову, превращают их в самостоятельные трюки, в номера дивертисмента. Успех отдельных моментов кружит голову таким артистам. Они жертвуют самой ролью ради взрывов хохота, аплодисментов и успеха отдельных моментов, слов и действий. Часто последние не имеют даже отношения к пьесе. При таком употреблении приспособлений последние теряют смысл и становятся ненужными.
Как видите, хорошие приспособления могут стать опасным соблазном для артиста. Для этого существует много поводов. Бывают даже целые роли, которые все время толкают актера на соблазны. Вот, например, в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» есть роль старика Мамаева. От безделия он всех поучает; в течение целой пьесы только и делает, что дает советы всем, кого ему удается поймать. Не легко на протяжении пяти актов проводить только одну-единственную задачу: поучать и поучать, общаться с партнером все одними и теми же чувствованиями и мыслями. При таких условиях легко впасть в однообразие. Чтоб избежать его, многие исполнители роли Мамаева переносят свое внимание на приспособления и поминутно меняют их при выполнении одной и той же задачи (поучать и поучать). Постоянная, безостановочная смена приспособлений вносит разнообразие. Это, конечно, хорошо. Но плохо то, что приспособления, незаметно для актера, становятся главной и единственной его заботой.
Если внимательно рассмотреть в эти минуты внутреннюю работу таких актеров, то окажется, что партитура их роли складывается из следующих задач: хочу быть строгим (вместо того, чтобы хотеть добиться своей цели с помощью строгого приспособления) или хочу быть ласковым, решительным, резким (вместо того, чтобы хотеть добиться разрешения задачи с помощью ласковых, решительных, резких приспособлений).
Но вы знаете, что нельзя быть строгим ради самой строгости, ласковым — ради ласковости, решительным и резким — ради самой решительности и резкости.
Во всех этих случаях приспособления незаметно перерождаются в самостоятельную цель, которая вытесняет главную, основную задачу всей роли Мамаева (поучать и поучать).
Такой путь приводит к наигрышу самих приспособлений и уводит прочь от задачи и даже от самого объекта. При этом живое человеческое чувство и подлинное действие исчезают, а актерские вступают в силу. Как известно, типичная особенность актерского действия заключается прежде всего в том, что, при наличии объекта на сцене — партнера, с которым надлежит общаться по роли, актер создает себе другой объект — в зрительном зале, к которому он и приспособляется.
Такое внешнее общение с одним объектом, а приспособление к другому приводит к нелепости. Объясню свою мысль на примере. Представьте себе, что вы живете в верхнем этаже дома, а напротив, через довольно широкую улицу, обитает она, та, в которую вы влюблены. Как сказать ей о своем чувстве? Послать поцелуй, прижать руку к сердцу, изобразить состояние экстаза, представиться грустным, тоскующим, с помощью балетной мимодра-мы постараться спросить, нельзя ли прийти к ней, и так далее. Все эти внешние

приспособления вам придется делать порезче, повиднее, иначе там, напротив, ничего не будет понято.
Но вот представился исключительно удачный случай: на улице—ни души, она—одна у окна, все другие окна дома закрыты... Ничто не мешает вам крикнуть ей любовную фразу. Приходится напрягать голос •сообразно с большим расстоянием, разделяющим вас.
После этого признания вы сходите вниз и встречаете ее — она идет под руку со строгой мамашей. Как воспользоваться случаем, чтобы на близком расстоянии сказать ей о любви или умолить прийти на свидание?
Сообразуясь с обстоятельствами встречи, приходится прибегнуть к едва заметному, но выразительному движению руки или одних глаз. Если же нужно сказать несколько слов, то их приходится незаметно и едва слышно шепнуть в самое ухо.
Вы уже собирались все это проделать, как вдруг на противоположной стороне улицы появился ненавистный вам соперник. Кровь прилила к голове, вы потеряли власть над собой. Желание похвастаться перед ним своей победой было так сильно, что вы забыли о близости мамаши, закричали во все горло любовные слова и пустили в ход балетную пантомиму, которой недавно пользовались при общении на далеком расстоянии. Все это было сделано для соперника. Бедная дочка! Как ей досталось от мамаши за ваш нелепый поступок!
Такую же необъяснимую для нормального человека нелепость постоянно, безнаказанно проделывает на сцене большинство артистов.
Стоя бок о бок с партнером по пьесе, они приспособляются мимикой, голосом, движениями и действиями в расчете не на близкое расстояние, отделяющее общающихся на сцене артистов, а на то пространство, которое лежит между актером и последним рядом партера. Короче говоря, стоя рядом с партнером, актеры приспособляются не к нему, а к зрителю партера. Отсюда неправда, которой ни сам играющий, ни зритель не верят.
— Но извините, пожалуйста,— возражал Говорков,— должен же, понимаете ли, я думать и о том зрителе, знаете ли, который не может платить за первый ряд партера, где все слышно.
— Прежде всего вы должны думать о партнере и приспособляться к нему,— отвечал Аркадий Николаевич.— Что же касается последних рядов партера, то для них существует особая манера говорить на сцене, с хорошо поставленным голосом, выработанными гласными и особенно согласными. С такой дикцией вы можете говорить тихо, как в комнате, и вас услышат лучше, чем ваш крик, особенно если вы заинтересуете зрителя содержанием произносимого и заставите его самого вникать в ваши слова. При актерском крике интимные слова, требующие тихого голоса, теряют свой внутренний смысл и не располагают зрителей вникать в бессмыслицу.
— Но надо же, извините, пожалуйста, чтоб зритель, понимаете ли, видел то, что происходит на сцене,— не уступал Говорков.
— И для этого существует выдержанное, четкое, последовательное, логичное действие, особенно если вы заинтересуете им смотрящих, если заставите их самих вникать в то, что вы делаете на сцене. Но если актер, вразрез с внутренним смыслом, без удержу и без толку машет руками и принимает позы, хотя и очень красивые, то этого долго смотреть не станешь, во-первых, потому, что это ни зрителю, ни изображаемому действующему лицу пьесы не нужно, а во-вторых, потому, что при таком извержении жестикуляций и движений они постоянно повторяются и скоро приедаются. Скучно смотреть одно и то же без конца.
Все это я говорю, чтоб объяснить, как сцена и публичность выступления уводят от естественных, подлинных, человеческих и толкают на условные, неестественные, актерские приспособления. Но их надо всеми средствами, беспощадно гнать с подмостков и из театра.
……19……г.
— На очередь становится вопрос о технических приемах зарождения и вскрывания приспособлений,— объявил Аркадий Николаевич, войдя в класс.
Этим заявлением он сразу наметил программу сегодняшнего урока.
— Начну с подсознательных приспособлений. К сожалению, у нас нет прямых путей подхода в области подсознания, и потому мы должны пользоваться косвенными. Для них у нас есть много манков, возбуждающих процесс переживания. А там, где переживания, там неизбежно создается и общение и сознательные или подсознательные приспособления.
Что же можем мы сделать еще в той области, куда не проникает наше сознание? Не мешать природе, не нарушать и не насиловать ее естественных позывов. Когда нам удается довести себя до такого нормального, человеческого состояния,— самые тонкие, глубоко таящиеся чувства вскрываются, и творческий процесс сам собой выполняется. Это моменты вдохновения, во время которых приспособления рождаются подсознательно и выходят наружу потоком, ослепляя зрителей своим блеском. Вот все, что я могу пока сказать по этому вопросу.
В области полусознательных приспособлений мы находимся в иных условиях. Тут

можно сделать кое-что с помощью психотехники. Я говорю лишь «кое-что», так как и здесь наши возможности не велики. Техника зарождения приспособлений не богата средствами.
У меня есть один практический прием для искания приспособлений. Его легче объяснить на примере. Вельяминова! Помните, как несколько уроков назад вы умоляли меня отменить этюд «сжигания денег», повторяя одни и те же слова при самых разнообразных приспособлениях.
Попробуйте теперь сыграть ту же сцену в виде этюда, но при этом воспользуйтесь не старыми, уже использованными и потерявшими силу приспособлениями, а найдите в себе, сознательно или подсознательно, новые, свежие.
Вельяминова не смогла этого сделать и, если не считать двух-трех неиспользованных, повторила старые, уже изношенные приспособления.
— Откуда же брать все новые и новые? — недоумевали мы, когда Торцов упрекнул Вельяминову в однообразии.
Вместо ответа Торцов обратился ко мне и сказал:
— Вы стенограф и наш протоколист. Поэтому пишите то, что я буду вам диктовать:
Спокойствие, возбуждение, добродушие, ирония, насмешка, придирчивость, упрек, каприз, презрение, отчаяние, угроза, радость, благодушие, сомнение, удивление, предупреждение...
Аркадий Николаевич назвал еще много человеческих состояний, настроений, чувствований и прочее, из которых составился длинный список.
— Ткните пальцем в этот листок,— сказал он Велья-миновой,— и прочтите то слово, на которое вам укажет случай. Пусть состояние, указываемое этим словом, станет вашим новым приспособлением.
Вельяминова исполнила приказание и прочла: благодушие.
— Внесите эту новую краску взамен ваших, уже использованных приспособлений, оправдайте сделанное изменение, и оно освежит вашу игру,— предложил ей Торцов.
Вельяминова довольно легко нашла оправдание и тон для благодушия. Но Пущин сорвал ее успех. Он загудел на своих басовых нотах, точно смазанных маслом. При этом его жирная фигура и лицо расплылись от бесконечного добродушия.
Все засмеялись.
— Вот вам доказательство пригодности новой краски для той же задачи — убеждения, — заметил Аркадий Николаевич.
Вельяминова снова ткнула пальцем в список и прочла — придирчивость. С женской назойливостью она принялась за дело, но на этот раз ее успех был сорван Говорковым. С ним нельзя тягаться в области придирчивости.
— Вот вам еще новое доказательство действительности моего приема,— резюмировал Торцов.
После этого те же упражнения повторялись с другими учениками.
— Какими бы новыми человеческими состояниями, настроениями вы ни пополнили этот список,— все они окажутся пригодными для новых красок и оттенков приспособлений, если будут оправданы изнутри. Резкие контрасты и неожиданности в области приспособлений только помогают воздействовать на других при передаче душевного состояния. В самом деле: допустим, что вы вернулись со спектакля, который произвел на вас потрясающее впечатление... Вам мало сказать, что игра актера была хороша, великолепна, неподражаема, недосягаема. Все эти эпитеты не выразят того, что вы испытали. Вам надо притвориться подавленным, разбитым, изнеможенным, возмущенным, дошедшим до последней степени отчаяния, для того чтоб этими неожиданными красками приспособления дать высшую степень восторга и радости. Точно вы говорите себе в эти моменты:
«Чтоб черт их подрал, как они, негодяи, хорошо играют!» Или: «Нет никакой возможности выдержать такой восторг!»
Этот прием действителен в области драматических, трагических и других переживаний.
В самом деле, для усиления красок приспособления вы можете неожиданно рассмеяться в самый трагический момент и точно сказать себе: «Просто смешно, как судьба меня преследует и бьет!»
Или: «При таком отчаянии нельзя плакать, а можно только смеяться!»
Теперь подумайте: какова же должна быть гибкость, выразительность, чуткость, дисциплинированность лицевого, телесного и звукового аппаратов, которым приходится откликаться на все едва передаваемые тонкости подсознательной жизни артиста на сцене.
Приспособления предъявляют самые высокие требования к выразительным средствам артиста при общении.
Это обязывает вас подготовить соответствующим образом свое тело, мимику и голос. Об этом пока я упоминаю только вскользь, в связи с изучением приспособлений. Пусть это подкрепит в вас сознательность производимой работы по гимнастике, танцам, фехтованию,

постановке голоса и прочему.
Урок кончился, и Аркадий Николаевич собирался уже уходить, как вдруг неожиданно раздвинулся занавес, и мы увидели на сцене нашу милую «малолетковскую гостиную», разукрашенную по-праздничному. Там по всем направлениям висели плакаты разных величин с надписями:
1. Внутренний темпо-ритм.
2. Внутренняя характерность.
3. Выдержка и законченность.
4. Внутренняя этика и дисциплина.
5. Сценическое обаяние и манкость.
6. Логика и последовательность.
— Плакатов много, но речь о них пока будет не долга,— заметил Аркадий Николаевич, рассматривая новую затею милого Ивана Платоновича. — Дело в том, что мы разобрали еще не все элементы, способности, дарования, артистические данные, необходимые для внутреннего творческого процесса. Есть еще некоторые. Но вот вопрос: могу ли я говорить о них теперь, не нарушая моего основного метода: подходить от практики, от наглядного примера и от собственного ощущения к теории и к ее творческим законам? В самом деле: как говорить теперь о невидимом внутреннем темпо-ритме или же о невидимой внутренней характерности? И как наглядно иллюстрировать свои объяснения действием?
Не проще ли подождать того этапа программы, когда нам надо будет перейти 'К рассмотрению видимого глазу — внешнего темпо-ритма и к видимой глазу — внешней характерности?
Тогда их можно будет изучать на наглядном внешнем действии и одновременно ощущать их внутренне.
И далее: могу ли я теперь говорить о выдержке, когда у нас нет еще ни пьесы, ни роли, которые потребовали бы такой выдержки при сценической передаче? Могу ли я говорить сейчас о законченности, когда нам нечего заканчивать?
В свою очередь, как говорить о художественной и иной этике и дисциплине на сцене, во время творчества, когда многие из вас только один раз стояли на подмостках, на показном спектакле?
Наконец, как говорить о сценическом обаянии и манкости, если вы еще не испытали их силы и воздействия на тысячную толпу?
Остаются логика и последовательность.
Но мне кажется, на протяжении пройденного курса я так много говорил о них, что успел в достаточной мере надоесть вам. Постоянно разбрасывая по всей программе отдельные замечания о логике и последовательности, я уже успел сказать о них многое и многое скажу еще в будущем.
— Когда же вы говорили о них? — спросил Вьюн-цов.
— Как когда?! — удивился Аркадий Николаевич.— Постоянно, при всяком удобном случае: и тогда, когда мы занимались магическим «если бы» и предлагаемыми обстоятельствами, я требовал логичности и последовательности в вымыслах воображения, и при выполнении физических действий, как, например, при счете денег без предметов, с одной пустышкой, я тоже добивался строгой логики и последовательности в действиях, и при беспрерывной смене объектов внимания, и при разбивке сцены из «Бранда» на куски, и при добывании из них задач, и при наименовании их я тоже требовал строжайшей логики и последовательности. То же повторялось при пользовании всеми манками и так далее и так далее.
Теперь у меня такое чувство, что я уже все сказал, что нужно вам знать на первое время о логике и последовательности. Остальное будет досказано по частям, по мере прохождения курса. Нужно ли теперь, после всего, что было сказано, создавать отдельный этап программы для логики и последовательности? Я боюсь отклониться от пути практического и засушить уроки теорией.
Вот причины, заставляющие меня теперь лишь мимоходом упоминать о нерассмотренных элементах, способностях, дарованиях и данных, необходимых для творчества. Иван Платонович напоминал нам о пропущенных элементах для пополнения букета из них. Со временем, когда само дело подведет нас ко всем недосказанным вопросам, мы сначала практически испытаем и почувствуем, а потом и теоретически познаем каждый из пропущенных пока элементов.
Вот все, что я пока могу сказать вам о них. Этим перечислением мы заканчиваем нашу долгую работу по изучению внутренних элементов, способностей, дарований и артистических данных, необходимых нам для творческой работы 26.

XII. ДВИГАТЕЛИ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

……19……г.

Аркадий Николаевич говорил:

— Теперь, после того как мы просмотрели свои элементы, способности, свойства, приемы психотехники, можно признать, что наш внутренний творческий аппарат подготовлен. Это наше войско, с которым можно начинать военные действия.

Нужны полководцы, которые повели бы его в поход. Кто же эти полководцы?

— Мы сами,— ответили ученики.

— Кто это «мы»? Где находится это неведомое существо?

— Это наше воображение, внимание, чувство,— перечисляли ученики.

— Чувство! Самое, самое что ни на есть главное! — решил Вьюнцов.

— Согласен с вами. Стоит почувствовать роль, и сразу все душевные силы приходят в боевую готовность.

Таким образом, первый и самый важный полководец, инициатор и двигатель творчества найден. Это — чувство,— признал Аркадий Николаевич, но тут же заметил: — Беда только в том, что оно несговорчиво и не терпит приказаний. Вы это знаете по опыту. Вот почему, если чувство не возбуждается к творчеству само собой, нельзя начинать работу, а надо обращаться за помощью к другому полководцу. Кто же он, этот «другой»?

— Воображение! Без него... нипочем! — решил Вьюнцов.

— В таком случае,— вообразите себе что-нибудь, и пусть сразу придет в движение весь ваш творческий аппарат.

— Что же вообразить-то?

— Не знаю.

— Нужна задача, магическое «если бы», такое, чтоб... — говорил Вьюнцов.

— Откуда же их взять?

— Ум, понимаете ли, подскажет,— сказал Говорков.

— Если ум подскажет,— он и станет тем полководцем, инициатором, двигателем, которого мы ищем. Он начнет, он и направит творчество.

— Значит, воображение не способно быть полководцем? — допытывался я.

— Вы видите, что оно само нуждается в инициативе и руководстве.

— Внимание,— решил Вьюнцов.

— Рассмотрим и внимание. В чем его функции?

— Оно помогает чувству, уму, воображению, воле,— перечисляли ученики.

— Внимание, точно рефлектор, направляет свои лучи на избранный объект и заинтересовывает им мысль, чувство, хотения,— объяснял я.

— А кто указывает этот объект? — спросил Торцов.

— Ум.

— Воображение.

— Предлагаемые обстоятельства.

— Задачи,— вспоминали мы.

— Значит, они и являются полководцами, инициаторами, двигателями, начинающими работу; они указывают объект, а внимание, если оно одно не способно сделать того же, ограничивается вспомогательной ролью.

— Хорошо, внимание не является полководцем. В таком случае — кто же? — допытывался я.

— Сыграйте этюд с сумасшедшим, и сами поймете, кто инициатор, двигатель и полководец.

Ученики молчали, переглядывались, не решаясь встать. Наконец все, один за другим, поднялись и нехотя пошли на подмостки. Но Аркадий Николаевич остановил их:

— Хорошо, что вы пересилили себя. Это доказывает, что у вас есть какая-то воля. Но...

— Значит, она и полководец! — мигом решил Вьюнцов.

— Но... вы пошли на сцену,, как приговоренные к смерти, не по воле, а против нее. Это не создаст творчества. Внутренний холод не разогреет чувства, а без него нет и переживания и искусства. Вот если бы вы, как один, ринулись на подмостки, со всей вашей артистической страстью,— тогда еще можно было бы говорить о воле, о творческой воле.

— Этого, знаете ли, вам никак не добиться с осатаневшим всем этюдом с сумасшедшим,— брюзжал Говорков.

— Тем не менее я попробую! Известно ли вам, что пока вы ожидали вторжения сумасшедшего с главного входа, безумец прокрался к заднему крыльцу и теперь ломится оттуда? А там дверь — старая. Она едва держится на петлях, и если он сорвет их, вам несдобровать! Что же вы предпримете теперь, при новых предлагаемых обстоятельствах? — поставил Аркадий Николаевич нам вопрос.

Ученики задумались, внимание сосредоточилось, все что-то соображали, к чему-то прицеливались и наконец решили строить вторую баррикаду.
Поднялись суматоха, гул. Молодежь зажглась, глаза заблестели, сердца забились сильнее. Словом, повторилось почти то же, что происходило тогда, когда мы впервые играли надоевший нам теперь этюд.
— Итак: я предложил вам повторить сцену с сумасшедшим; вы пытались заставить себя, против воли, пойти на подмостки и возбудить в себе, так сказать, человеческую волю, но насилие не помогло вам заволноваться ролями.
Тогда я подсказал новое «если бы» и предлагаемые обстоятельства. На основании их вы создали себе новую задачу, вызвали новые хотения (воля), но на этот раз не простые, а творческие. Все взялись за дело с увлечением. Спрашивается, кто же оказался полководцем — первым ринувшимся в бой и потянувшим за собой все войско?
— Вы сами! —решили ученики.
— Вернее, мои ум! — поправил Аркадий Николаевич.— Но ведь и ваш ум мог бы сделать то же и стать полководцем в творческом процессе. Если так, то второй полководец нашелся. Это—ум (интеллект).
Теперь поищем, нет ли третьего полководца. Переберем все элементы.
Может быть, это чувство правды и вера в нее? Если да, то — поверьте, и пусть сразу заработает весь ваш творческий аппарат, как это бывает при возбуждении чувства.
— Во что же поверить? — спрашивали ученики.
— Почем я знаю?.. Это ваше дело.
— Сначала нужно создать «жизнь человеческого духа», а уж после верить ей,— заметил Паша.
— Значит, чувство правды и вера в нее не являются полководцами, которых мы ищем. Так, может быть, это общение и приспособление? — спросил Аркадий Николаевич.
— Чтоб общаться, надо прежде создать те чувства и мысли, которые можно отдавать другим.
— Верно. Значит, они тоже не являются полководцами!
— Куски и задачи!
— Дело не в них, а в живых хотениях и стремлениях воли, которые создают задачи,— объяснял Аркадий Николаевич.— Вот если эти хотения и стремления воли могут возбудить весь творческий аппарат артиста и управлять его психической жизнью на сцене, то...
— Конечно, могут!
— Если так, то, значит, найден третий полководец. Это — воля.
Таким образом, оказывается, что у нас три полководца, а именно: — Аркадий Николаевич указал на висевший перед нами плакат и прочел его первую надпись:
УМ, ВОЛЯ И ЧУВСТВО.
Они являются «двигателями нашей психической жизни».
Урок кончили; ученики стали расходиться, но Говорков заспорил:
— Извините, пожалуйста, почему же нам до сих пор ничего не говорили о роли ума и воли в творчестве, а вместо них прожужжали уши чувством!
— По вашему мнению, я должен был подробно говорить вам одно и то же о каждом из двигателей психической жизни? Так, что ли? — не понимал Торцов.
— Нет, почему же одно и то же,— возражал Говорков.
— А как же иначе? Члены триумвирата — неразъединимы, поэтому, говоря о первом из них, невольно касаешься второго и третьего; говоря о втором, упоминаешь и о первом и о третьем, а говоря о третьем, думаешь о первых двух. Разве вы стали бы слушать такие повторения одного и того же?
В самом деле: допустите, что я вам говорю о творческих задачах, об их делении, о выборе, о наименовании и прочем. Разве в этой работе не участвует чувство?
— Конечно, участвует! — подтвердили оставшиеся ученики.
— А разве воля чужда задачам? — вновь спрашивал Аркадий Николаевич.
— Нет, не чужда, а, напротив, имеет к ним непосредственное отношение,— решили мы.
— Если так, то, говоря о задачах, мне пришлось бы повторить о них почти все то, что я уже сказал, когда говорил о чувстве.
— А разве ум не участвует в создании задач?
— Участвует как в делении, так и в процессе их наименования,— решили ученики.
— Если так, то мне пришлось бы говорить одно и то же о задачах в третий раз. Так благодарите же меня за то, что я щадил ваше терпение и берег время.
Тем не менее доля правды есть в упреках Говоркова. Да, я допускаю перегиб в сторону эмоционального творчества и делаю это не без умысла, потому что другие направления искусства слишком часто забывали о чувстве. Слишком много у нас рассудочных актеров и сценических созданий, идущих от ума! И в то же время слишком редко встречается у нас

подлинное, живое эмоциональное творчество. Все это заставляет меня с удвоенным вниманием относиться к чувству, немного в ущерб уму.
За долгое время творческой работы нашего театра мы, его артисты, привыкли считать ум, волю и чувство двигателями психической жизни. Это крепко вошло в наше сознание; к этому приспособились наши психотехнические приемы. Но в последнее время наука внесла важные изменения в определение двигателей психической жизни. Как отнесемся к этому мы, артисты сцены? Какое изменение это внесет в нашу психотехнику?
Об этом я не успею сказать вам сегодня. Потому до следующего урока.
……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич говорил о новом научном определении двигателей психической жизни.
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, СУЖДЕНИЕ И ВОЛЕ-ЧУВСТВО! —
прочел он вторую надпись на плакате.
— Внутренняя сущность этого определения — та же, что и в прежнем, старом, говорящем об уме, воле и чувстве, которые считались прежде двигателями психической жизни. Новое лишь уточняет прежнее. Сравнивая их "между собой, вы прежде всего заметите, что представление и суждение, сложенные вместе, выполняют как раз те внутренние функции, которые при старом определении выполнялись умом (интеллектом).
Вникая дальше в новое определение двигателей психической жизни, вы увидите, что слова «воля» и «чувство» слиты в одно — «воле-чувство». Смысл того и другого изменения я объясню вам на примерах.
Допустим, что вы сегодня свободны и хотите как можно интереснее провести день. Что бы вы стали делать для выполнения своего намерения?
Если чувство молчит и воля—тоже, то вам-ничего не остается, как обратиться к уму. Пусть он дает справку, как поступать в таких случаях. Беру на себя роль вашего ума и предлагаю вам:
Не хотите ли предпринять прогулку по улицам или за город, чтобы подвигаться и подышать воздухом?
Самое острое и отзывчивое из наших пяти чувств — зрение — уже рисует, с помощью воображения и видений, то, что вас ждет и что может манить в предстоящей прогулке. Вы уже видите на своем внутреннем «экране» длинную киноленту, изображающую всевозможные пейзажи, знакомые улицы, пригородные местечки и прочее. Так создается в вас представление о предстоящей прогулке.
«Это не соблазняет меня сегодня,— рассуждаете вы.— Шататься по городу неинтересно, а природа в дурную погоду не манит. Кроме того, я устал».
Так создается у вас суждение по поводу представления. В таком случае, отправляйтесь вечером в театр,— советует вам ум.
При этом предложении воображение нарисовало, а внутреннее зрение мигом воспроизвело с большой четкостью и остротой целый ряд картин в знакомых вам театрах. Вы мысленно прошлись от кассы до зрительного зала, подсмотрели какие-то куски спектакля и составили себе представление, а потом суждение о новом плане дня. На этот раз как воля, так и чувство сразу загорелись и откликнулись на предложение ума (то есть на его представления и суждения). Вы вместе подняли тревогу и разбудили внутренние элементы.
Таким образом,— резюмировал Торцов,— начав с ума (с представления и суждения), вы втянули в работу как волю, так и самое чувство.
После довольно долгой паузы он продолжал:
— К чему же приводят наши исследования? Они иллюстрируют нам работу ума; они показывают два главных момента его функций: момент первого толчка, вызывающего процесс создания представления, и другой момент, вытекающий из него,— создание суждения.
Мои объяснения дают вам сущность первой половины нового определения двигателей психической жизни.
Вникая во вторую его часть, мы видим, как я уже сказал раньше, что в новом определении воля и чувство соединяются в одно слово — воле-чувство. Для чего же это сделано? Опять отвечу примером. Представьте себе такое неожиданное совпадение. Вы страстно влюблены. Она — далеко. Вы здесь — и томитесь, не зная, как успокоить возбужденную любовью тревогу. Но вот пришло письмо от нее. Оказывается, что она тоже мучается в одиночестве и молит вас скорее приехать.
Как только вы прочли призыв милой, ваше чувство загорелось. Надо же было так случиться, что как раз в это время вам прислали из театра новую роль — Ромео. Благодаря аналогии ваших чувствований с чувствованиями изображаемого лица многие места роли легко и сразу зажили в вас. Кто же в данном случае явился полководцем, направляющим творчество? — спрашивал Аркадий Николаевич.

— Конечно, чувство! — ответил я.
— А воля? Разве она одновременно и неразрывно с чувством не металась, не хотела, не стремилась к милой, а на сцене — к Джульетте?
— Стремилась,— должен был я признать.
— Значит, в данном случае они оба были предводителями, двигателями психической жизни и сливались в общей работе. Попробуйте-ка отделить их друг от друга. Попробуйте на досуге подумать и найти случай, когда воля и чувство живут порознь друг от друга, проведите между ними границу, укажите, где кончается одна и начинается другое. Думаю, что вам не удастся этого сделать, как не удалось и мне. Вот почему последнее научное определение соединило их в одно слово — воле-чувство.
Мы, деятели сценического искусства, сознаем правду в этом новом определении и предвидим практическую пользу, которую оно нам даст в будущем, но только еще не умеем подойти к нему вплотную. Для этого нужно время. Будем же пользоваться новым лишь частично, поскольку оно познано нами на практике, а в остальном, временно, будем довольствоваться старым, хорошо испытанным.
Пока другого выхода из положения я не вижу. Таким образом, я принужден пользоваться обоими определениями двигателей психической жизни, как старым, так и новым, в зависимости от того, какое из них покажется мне, в каждом отдельном случае, более легким для усвоения. Если мне удобнее будет, в тот или иной момент, иметь дело со старым определением, то есть не раздваивать функцию ума, не сливать воедино волю и чувство, я так и сделаю.
Пусть люди науки простят мне эту вольность. Она оправдывается чисто практическими соображениями, руководящими мною в школьной работе с вами.
……19……г.
— Итак,— говорил Аркадий Николаевич,— ум, воля и чувство, или, по новому определению, представление, суждение и воле-чувство получают в творческом процессе ведущую роль.
Она усиливается еще тем, что каждый из двигателей психической жизни является друг для друга манком, возбуждающим к творчеству других членов триумвирата. Кроме того, ум, воля и чувство не могут существовать одни, сами по себе, без взаимной поддержки. Поэтому они действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от друга зависимости (умо-воле-чувство, чувство-воле-ум, воле-чувство-ум). Это тоже • большой мере увеличивает значение и ведущую роль двигателей психической жизни.
Пуская в работу ум, мы тем самым вовлекаем в творчество и волю и чувство. Или, говоря новым языком:
представление о чем-то естественно вызывает суждение о нем.
То и другое втягивает в работу воле-чувство.
Только при общей, дружной работе всех двигателей психической жизни мы творим свободно, искренне, непосредственно, органически, не от чужого, а от своего собственного лица, за свой личный страх и совесть, в предлагаемых обстоятельствах жизни роли.
В самом деле, когда истинный артист произносит монолог Гамлета «Быть или не быть», разве он при этом только формально докладывает чужие мысли автора и выполняет указанные ему режиссером внешние действия? Нет, он дает гораздо больше и вкладывает в слова роли себя самого: свои собственные представления о жизни, свою душу, свое живое чувство и волю. В эти моменты артист искренне взволнован воспоминаниями собственной пережитой жизни, аналогичными с жизнью, мыслями и чувствами роли.
Такой артист говорит на сцене не от лица несуществующего Гамлета, а от своего собственного лица, поставленного в предлагаемые обстоятельства пьесы. Чужие мысли, чувства, представления, суждения превращаются в его собственные. При этом он произносит слова не только для того, чтоб другие слушали текст роли и понимали его, артисту нужно, чтоб зрители чувствовали его внутреннее отношение к произносимому, чтоб они хотели того же, чего хочет его собственная творческая воля.
В этот момент все двигатели психической жизни соединяются и начинают зависеть друг от друга. Эти зависимость, взаимодействие и тесная связь одной творческой силы с другими очень важны в нашем деле, и было бы ошибкой не воспользоваться ими для наших практических целей.
Отсюда — соответствующая психотехника. Ее основы заключаются в том, чтобы через взаимодействие членов триумвирата естественно, органически возбуждать к действию как каждого члена триумвирата, так и все элементы творческого аппарата артиста.
Иногда двигатели психической жизни входят в работу все сразу, сами собой, вдруг, подсознательно, помимо нашей воли. В эти случайные, удачные моменты надо отдаться возникающему естественному творческому стремлению двигателей психической жизни. Но как поступать, когда ум, воля и чувство не откликаются на творческий призыв артиста?

В этих случаях следует пользоваться манками. Они есть не только у каждого из элементов, но и у каждого из двигателей психической жизни.
Не возбуждайте всех их сразу. Наметьте один из них, допустим — хотя бы ум. Он сговорчивее всех, послушнее, чем другие двигатели; он охотно повинуется приказу. В этом случае от формальной мысли текста артист получает соответствующее представление и начинает видеть то, о чем говорят слова.
В свою очередь представление вызывает соответствующее собственное суждение. Они создают не сухую, формальную, а оживленную представлениями мысль, которая естественно возбуждает воле-чувство.
Примеров, иллюстрирующих этот процесс, много в вашей короткой практике. Вспомните хотя бы, как вы оживили надоевший вам этюд «с сумасшедшим». Ум придумал вымыслы: «если бы» и предлагаемые обстоятельства; они создали новые, волнующие представления, суждения и потом, все вместе, возбудили воле-чувство. В результате вы прекрасно сыграли этюд. Этот случай является хорошим примером инициаторской работы ума при возбуждении творческого процесса.
Но можно подходить к пьесе, этюду и роли другими путями, то есть от чувства, несмотря на то, что оно весьма капризно и неустойчиво.
Большое счастье, если эмоция сразу отзовется на призыв. Тогда все наладится само собой, естественным путем: явится и представление, создастся и суждение о нем, а все вместе возбудят волю. Иначе говоря — через чувство заработают сразу все двигатели психической жизни.
Но как быть, если этого само собой не случится, если чувство не откликнется на призыв, а останется инертным? Тогда нужно обращаться к самому близкому члену триумвирата — к воле.
К какому манку прибегать, чтоб разбудить дремлющую эмоцию?
Со временем вы узнаете, что таким манком и возбудителем является темпо-ритм.
Остается решить вопрос: как возбуждать к творчеству дремлющую волю.
Как возбуждать ее к творческому действию?
— Через задачу,— напомнил я.— Она непосредственно влияет на творческое хотение, то есть на волю.
— Смотря по тому, какая задача. Мало увлекательная — не влияет. Такую задачу приходится подводить к душе артиста искусственным путем. Приходится заострять, оживлять ее, делать интересной и волнующей. Наоборот, увлекательная задача обладает силой прямого, непосредственного воздействия. Но... только не на волю. Увлечение прежде всего — область эмоции, а не хотения, поэтому оно прямым путем влияет на чувство. В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уж — захотеть. Вот почему приходится признать, что воздействие задачи на волю не прямое, а косвенное.
— Вы же изволили сказать, что, по новому определению, воля неотделима от чувства. Значит, если задача воздействует на последнее, то естественно, что она одновременно возбуждает и первую,— поймал Тор-цова Говорков.
— Именно. Воле-чувство — двулико. В иных случаях в нем преобладает эмоция над хотением, а в других хотение, хотя бы принудительное,— над эмоцией. Поэтому одни задачи действуют больше на волю, чем на чувство, а другие, напротив, усиливают чувство за счет воли.
Но... так или иначе, косвенным или некосвенным путем, задача воздействует на нашу волю, она является прекрасным, любимым нами манком, возбудителем творческого хотения, и им мы усердно пользуемся.
Значит, будем по-прежнему продолжать пользоваться задачей для косвенного воздействия на воле-чувство.
После некоторой паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— Правильность признания, что двигателями психической жизни являются ум (представление, суждение) , воля и чувство, подтверждается самой природой, которая нередко создает артистические индивидуальности эмоционального, волевого или интеллектуального склада.
Артисты первого типа — с преобладанием чувства над волей и умом,— играя Ромео или Отелло, оттеняют эмоциональную сторону названных ролей.
Артисты второго типа — с преобладанием в их творческой работе воли над чувством и умом,— играя Макбета или Бранда, подчеркивают их честолюбие или религиозные хотения.
Артисты же третьего типа — с преобладанием в их творческой природе ума над чувством и волей,— играя Гамлета или Натана Мудрого27, невольно придают ролям больше, чем нужно, интеллектуальный, умственный оттенок.
Однако преобладание того, другого или третьего двигателя психической жизни отнюдь не должно совершенно подавлять остальных членов триумвирата. Необходимо

гармоническое соотношение двигательных сил нашей души.
Как видите, искусство признает одновременно как эмоциональное, волевое, так и интеллектуальное творчество, в котором чувство, воля или ум играют руководящую роль. Мы отрицаем только работу, идущую от сухого актерского расчета. Такую игру мы называем холодной, рассудочной.
После торжественной паузы Аркадий Николаевич заключил наш урок такой тирадой:
— Вы теперь богаты, вы располагаете большой группой элементов, с помощью которых можно переживать «жизнь человеческого духа» роли. Это ваше внутреннее орудие, ваша боевая армия для творческого выступления. Мало того — вы нашли в себе трех полководцев, которые могут вести в бой свои полки.
Это большое достижение, и я поздравляю вас!

XIII. ЛИНИЯ СТРЕМЛЕНИЯ ДВИГАТЕЛЕЙ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

……19……г.
— Полки — в боевой готовности! Полководцы — на постах! Можно выступать!
— Как же выступать-то?
— Представьте себе, что мы решили ставить великолепную пьесу, в которой каждому из вас обещана блестящая роль. Что бы вы стали делать, придя домой из театра после первого чтения?
— Играть! — заявил Вьюнцов.
Пущин сказал, что он стал бы вдумываться в роль. Малолеткова села бы в угол и постаралась «почувствовать». Наученный горьким опытом показного спектакля, я бы воздержался от таких опасных соблазнов, а начал с магического или другого «если бы», с предлагаемых обстоятельств, со всяких других мечтаний. Паша стал бы разбивать роль на куски.
— Словом,— сказал Торцов,— каждый из вас, тем или другим путем, старался бы проникнуть в мозг, в сердце, в хотения роли, возбудить в собственной эмоциональной памяти аналогичные с ней воспоминания, составить представление и собственное суждение о жизни изображаемого образа, увлечь воле-чувство. Вы тянулись бы в душу роли щупальцами своей души, стремились бы к ней своими двигателями психической жизни.
В очень редких случаях ум, воля и чувство артиста все сразу охватывают главную сущность нового произведения, возбуждаются ею творчески и создают в порыве увлечения необходимое для работы внутреннее состояние.
Гораздо чаще словесный текст лишь до известной степени усваивается интеллектом (умом), частично охватывается эмоцией (чувством) и вызывает неопределенные, клочковатые порывы хотения (воли).
Или, говоря по новому определению, в начальном периоде знакомства с произведением поэта создается смутное представление и весьма поверхностное суждение о пьесе. Воле-чувство, тоже частично, неуверенно откликается на первые впечатления, и тогда создается внутреннее ощущение жизни роли — «вообще».
Другого результата пока нельзя и ждать, если истинный смысл жизни роли понимается артистом общо. В большинстве случаев внутренняя сущность доходит до глубины лишь после продолжительной работы, после изучения произведения, после прохождения по тому же творческому пути, по которому шел сам автор пьесы.
Но бывает, что при первом чтении словесный текст никак не воспринимается умом артиста, не получает никакого отклика воли и чувства, не создается никакого представления, суждения о прочитанном произведении. Так нередко бывает при первом знакомстве с импрессионистическим или символистическим произведением 28.
Тогда приходится заимствовать чужие суждения, с посторонней помощью воспринимать словесный текст и усиленно вникать в него. После упорной работы наконец создается какое-то слабое представление, несамостоятельное суждение, которые потом постепенно развиваются. В результате удается, в той или иной мере, втянуть в работу воле-чувство и все двигатели психической жизни.
Первое время, пока цель неясна, их невидимые токи стремления находятся в зачаточном состоянии. Отдельные моменты жизни роли, схваченные артистом при первом знакомстве с пьесой, вызывают сильные порывы стремления двигателей психической жизни.
Мысль, хотения проявляются толчками. Они то возникают, то обрываются, то снова зарождаются и снова исчезают.
Если графически изобразить эти линии, исходящие из двигателей психической жизни, то получатся какие-то обрывки, клочки, черточки.
По мере дальнейшего знакомства с ролью и более углубленного понимания ее основной

цели линии стремления постепенно выравниваются.
Тогда становится возможным говорить о возникновении начала творчества.
— Почему же это?
Вместо ответа Аркадий Николаевич вдруг неожиданно начал дрыгать руками, головой и всем телом, а потом спросил нас:
— Можно ли назвать мои движения танцем?
Мы ответили отрицательно.
После этого Аркадий Николаевич стал сидя проделывать всевозможные движения, которые переливались одно в другое и создавали непрерывную линию.
— А из этого можно создать танец? — спросил он.
— Можно,— ответили мы хором. Аркадий Николаевич начал выпевать какие-то отдельные ноты, с длинными остановками между ними.
— Можно ли назвать это пением? — спросил он.
— Нет,
— А это? — Он протянул несколько звучных нот, которые переливались одна в другую.
— Можно!
Аркадий Николаевич стал пачкать лист бумаги отдельными, случайными линиями, черточками, точками, закорючками и спросил нас:
— Можете вы назвать это рисунком?
— Нет.
— А из таких линий можно сделать его? — Аркадий Николаевич провел несколько длинных, красивых изогнутых линий.
— Можно!
— Таким образом, вы видите, что всякому искусству нужна прежде всего непрерывная линия?!
— Видим!
— И нашему искусству тоже нужна непрерывная линия. Вот почему я и сказал, что когда линии стремления двигателей выровняются, то есть станут непрерывными, тогда можно будет начать говорить о творчестве.
— Извините, пожалуйста, но разве может быть в жизни, и тем более на сцене, непрерывная линия, которая ни на минуту не прекращается? — придирался Говорков.
— Такая линия может быть, но только не у нормального человека, а у сумасшедшего, и называется она 1с1ёе Пхе. Что же касается здоровых людей, то для них некоторые перерывы нормальны и обязательны. Так по крайней мере нам кажется. Но ведь в моменты перерыва человек не умирает, а живет, поэтому какая-то линия жизни в нем продолжает тянуться,— объяснил Торцов.
— Какая же это линия?
— Об этом спросите ученых. Мы же условимся впредь считать нормальной, непрерывной линией: для человека ту, в которой попадаются обязательные небольшие перерывы.
В конце урока Аркадий Николаевич объяснял, что нам нужна не одна такая линия, а ряд их, то есть линии вымыслов воображения, внимания, объектов, логики и последовательности, кусков и задач, хотений, стремления и действия, непрерывных моментов правды, веры, эмоциональных воспоминаний, общения, приспособлений и прочих элементов, необходимых при творчестве.
Если прервется линия действия на сцене — это значит, что роль, пьеса, спектакль остановились. Если то же произойдет с линией двигателей психической жизни, хотя бы, например, с мыслью (умом),—человек-артист не будет в состоянии составить себе представление и суждение о том, что говорят слова текста, значит, он не поймет того, что делает и говорит на сцене в роли. Если же остановится линия воле-чувст-ва, человек-артист и его роль перестанут хотеть и переживать.
Человек-артист и человеко-роль живут всеми этими линиями на сцене почти беспрерывно. Эти линии дают жизнь и движение изображаемому им лицу. Лишь только они обрываются — прекращается жизнь роли и наступает паралич либо смерть. С возникновением линии роль опять оживает.
Такое чередование умирания и оживления ненормально. Роль требует постоянной жизни и почти непрерывной ее линии.
……19……г.
— На последнем моем уроке вы признали, что и в драме, как во всяком искусстве, прежде всего необходима непрерывная, сплошная линия,— говорил Аркадий Николаевич.— Хотите, я покажу вам, как она создается?
—— Конечно! — просили ученики.
— Расскажите мне, как вы провели сегодняшнее утро с момента пробуждения? —

обратился он к Вьюн-цову.
Неугомонный юноша смешно сосредоточился и крепко думал, чтоб ответить на вопрос.
Но ему не удавалось направить внимание назад, на прошлое сегодняшнего дня. Чтоб помочь, Аркадий Николаевич дал такой совет:
— При воспоминаниях о прошлом не идите от него вперед, по направлению к настоящему, а, наоборот, пятьтесь назад, отталкивайтесь от настоящего к прошлому, которое вы вспоминаете. Пятиться легче, особенно в тех случаях, когда дело идет о близком прошлом.
Вьюнцов не сразу сообразил, как это делается, поэтому Аркадий Николаевич пришел к нему на помощь. Он сказал:
— Сейчас мы разговариваем с вами здесь, в классе. А что вы делали до этого?
— Переодевался.
— Это переодевание является небольшим самостоятельным процессом. В нем скрыты отдельные маленькие моменты хотения, стремления, действия и прочее, без которых нельзя выполнить поставленной очередной задачи. Переодевание оставило в вашей памяти воспоминание о короткой линии вашей жизни. Сколько задач, столько и процессов их выполнения, столько и таких коротких линий жизни роли. Вот, например:
Что происходило раньше, до переодевания?
— Я был на фехтовании и на гимнастике.
— А раньше?
— Курил в буфете.
— А до этого?
— Был на пении.
— Все это — короткие линии вашей жизни, оставляющие след в памяти,— заметил Аркадий Николаевич.
Так, все больше и больше пятясь назад, Вьюнцов дошел до момента его сегодняшнего пробуждения и начала дня.
— Получился длинный ряд коротких линий вашей жизни, прожитых вами сегодня, в первой половине дня, начиная с момента пробуждения, кончая настоящей минутой. О них сохранилось воспоминание в вашей памяти.
Чтобы лучше зафиксировать их, повторите несколько раз в том же порядке только что проделанную работу,— предложил Аркадий Николаевич.
После того как и это приказание было исполнено, он признал, что Вьюнцов не только ощущал прошлое сегодняшнего дня, но и зафиксировал его.
— Теперь повторите несколько раз такую же работу по воспоминанию ближайшего прошлого, но только в обратном направлении, то есть начинайте с момента пробуждения и доходите до момента, переживаемого вами сейчас.
Вьюнцов исполнил и это приказание — не один, а много раз.
— Теперь скажите, — обратился к нему Аркадий Николаевич,— не чувствуете ли вы, что все эти воспоминания и проделанная вами работа оставили в вас какой-то след, в виде мысленного, чувственного или иного представления о довольно длинной линии жизни вашего сегодняшнего дня. Она сплетена не только из воспоминаний об отдельных действиях и поступках, проделанных вами в ближайшем прошлом, но и из ряда пережитых вами чувствований, мыслей, ощущений и прочего.
Выонцов долго не понимал, о чем его спрашивают. Ученики и я вместе с ними объясняли ему:
— Как же ты не понимаешь, что если оглянуться назад, то вспомнишь целый ряд хорошо знакомых, каждодневных, очередных дел, сменяющихся в привычной последовательности. Если же сильнее напрячь внимание и сосредоточиться на ближайшем прошлом, то вспомнишь не только внешнюю, но и внутреннюю линию жизни сегодняшнего дня. Она оставляет неясный след и расстилается за нами, точно шлейф.
Вьюнцов молчал. По-видимому, он совсем спутался. Аркадий Николаевич оставил его в покое и обратился ко мне:
— Вы поняли, как можно оживить первую половину линии жизни сегодняшнего дня. Сделайте то же и со второй его половиной, не дожитой еще сегодня,— предложил он мне.
— Откуда же я знаю, что со мной произойдет в ближайшем будущем? — недоумевал я.
— Как? Вы не знаете, что после моего урока вам предстоят другие занятия и что потом вы пойдете домой, что там будете обедать? Разве у вас нет никаких перспектив на вечер: визита к знакомым, театра, кино, лекции? Сбудутся ли ваши намерения или нет — вы не знаете, но предполагать можете.
— Конечно,— согласился я.
— А если так, то, значит, у вас есть какие-то виды на вторую половину сегодняшнего дня! Не чувствуете ли вы и в ней тянущуюся вдаль сплошную линию будущего, с его заботами,

обязанностями, радостями и неприятностями, при мысли о которых повышается или понижается ваше теперешнее настроение?
В этом предвидении будущего тоже есть движение, а там, где движение, там намечается и линия жизни. Чувствуете ли вы ее, когда думаете о том, что ждет вас впереди?
— Конечно, я ощущаю то, о чем вы говорите.
— Соедините эту линию с прежней, примите во внимание настоящее, и вы получите одну большую, сплошную сквозную линию прошлого, настоящего и будущего вашего сегодняшнего дня, тянущуюся непрерывно, от момента утреннего пробуждения до вечернего сна. Понимаете ли вы теперь, как из отдельных маленьких линий вашей жизни складывается одна большая, сплошная линия жизни целого дня?
Теперь представьте,— продолжал объяснять Аркадий Николаевич,— что вам поручили приготовить роль Отел-ло в недельный срок. Не чувствуете ли вы, что вся ваша жизнь за это время свелась бы к одному — выйти с честью из труднейшей задачи? Она захватила бы вас целиком на все семь дней, во время которых вами владела бы одна забота — сдать страшный спектакль.
— Конечно,— признал я.
— Не чувствуете ли вы также, что и в этой намеченной мною жизни скрывается еще более длинная, чем в предыдущем примере, непрерывная линия жизни целой недели, посвященной приготовлению роли Отелло? — допрашивал Торцов.— Если существует линия дня, недели, то почему же не быть и линии месяца, года, наконец всей жизни. Эти большие линии также складываются из многих малых.
Совершенно то же происходит в каждой пьесе и роли. И там большие линии создаются из многих малых; и на сцене они могут охватывать разные промежутки времени дня, недели, месяца, года, всей жизни и так далее.
В реальной действительности эту линию сплетает сама жизнь, а в пьесе ее создает близкий к правде художественный вымысел поэта.
Но линия намечается им не сплошь — непрерывно — для всей жизни роли, а лишь частично, с большими перерывами.
— Почему? — не понял я.
— Мы уже говорили о том, что драматург дает не всю жизнь пьесы и роли, а лишь те их моменты, которые выносятся на сцену и происходят на ее подмостках. Драматург не описывает многого из того, что делается за пределами декораций, изображающих на сцене место действия пьесы. Драматург нередко умалчивает о том, что было за кулисами, то есть о том, что вызывает поступки действующих лиц, выполняемые артистами на сцене. Нам самим приходится досоздавать своими вымыслами воображения то, что недосоздано автором в его печатном экземпляре пьесы. Без этого не получишь на сцене сплошной «жизни человеческого духа» артиста в роли, а будешь иметь дело лишь с отдельными ее клочками. Для переживания нужна сплошная (относительно) линия жизни роли и пьесы.
Проскоки и выпадения в линии жизни роли недопустимы не только на самой сцене, но и за кулисами. Они рвут жизнь изображаемого лица и создают пустые, мертвые для нее места. Последние заполняются посторонними мыслями и чувствами самого человека-артиста, не имеющими отношения к тому, что он играет. Это толкает его в ложную сторону — в область личной жизни.
Допустите, например, что вы играете этюд сжигания денег; отлично ведете линию жизни роли; идете на зов жены, в столовую, чтоб любоваться купанием Сына. Но, придя туда, вы встречаетесь с знакомым, только что приехавшим издалека, пробравшимся за кулисы по протекции. От него вы узнаете очень забавный случай, происшедший с вашим близким родственником. Едва сдерживая смех, вы выходите играть сцену сжигания и паузу «трагического бездействия».
Вы сами понимаете, что такие вставки в линию роли не служат ей на пользу, а вам — на помощь. Значит, и за кулисами нельзя обрывать линию роли. Но многие актеры не могут играть роль для самих себя, за кулисами. Пусть они не играют, но пусть думают, как бы они поступили сегодня, если бы очутились в условиях изображаемого лица? Решения этого вопроса, как и других, относящихся к роли, обязательны для каждого артиста, на каждом данном спектакле. Ради этого артист приезжает в театр и выходит перед толпой зрителей. Если артист уедет из театра, не решив сегодня обязательного для него вопроса, надо считать, что он не выполнил своих обязательств.

……19……г.
Аркадий Николаевич начал урок с того, что приказал всем пройти на сцену, рассесться поудобнее в «малолет-ковской гостиной» и говорить, о чем каждому заблагорассудится. Учеников усадили к круглому столу и к стене, под прикрепленные к ней электрические лампочки.

Больше всех суетился Рахманов, из чего мы заключили, что демонстрируется его новая выдумка.
Во время нашей общей беседы в разных местах сцены вспыхивали и гасли лампочки, причем мне бросилось в глаза, что они зажигались или около того, кто говорил, или же около тех, о ком говорили. Например: стоило Рахманову вымолвить слово — лампочка вспыхивала около него. Стоило вспомнить о какой-то вещи, лежавшей на столе,— и на нем загорался свет и т. д.
Одному лишь я не мог найти объяснения,— это вспышкам вне нашей комнаты: в столовой, в зале и в других помещениях рядом с ней. Оказывается, что этот свет иллюстрировал то, что находится за пределами нашей гостиной. Так, например, лампочка в коридоре загоралась при воспоминании о прошлом, лампочка в столовой зажигалась, когда говорили о настоящем, происходящем вне пределов нашей комнаты. Лампочка в зале «малолетковской квартиры» светилась, когда мечтали о будущем. Я заметил также, что вспышки производились беспрерывно: не успевала погаснуть одна, как уже загоралась другая лампа. Торцов объяснил нам, что вспышки иллюстрировали непрерывную смену объектов, которая безостановочно, логически, последовательно или случайно происходит в нашей жизни.
— То же должно совершаться и на спектакле, при исполнении роли,— объяснял Торцов.— Важно, чтобы на сцене объекты чередовались беспрерывно и чтоб они создавали сплошную линию. Эта линия должна тянуться здесь — на подмостках, по нашу сторону рампы, и не уходить туда, по другую ее сторону — в зрительный зал.
Жизнь человека или роли — беспрерывная смена объектов, кругов внимания, то в окружающей нас реальной жизни, на сцене, то в плоскости воображаемой действительности, то в плоскости воспоминаний о прошлом, то в плоскости мечты о будущем, но только не в зрительном зале театра. Эта непрерывность линии чрезвычайно важна для артиста, и вы должны укреплять ее в себе.
С помощью световой иллюстрации я покажу вам сейчас, как линия жизни должна непрерывно тянуться у актера в течение всей роли.
— Перейдите в партер, — обратился он к нам, — а Иван Платонович пусть лезет в электрическую будку и помигает мне.
Вот какую пьесу я буду играть. Сегодня здесь аукцион. Продаются две картины Рембрандта. В ожидании покупателей мы сидим с знатоком живописи около круглого стола и уславливаемся о том, какую объявить цену на картины. Для этого приходится рассматривать то одну, то другую.
(Лампы по обе стороны комнаты поочередно вспыхивали и гасли, в то время как лампа в руках Торцова погасла.)
Приходится также мысленно сравнивать здешние картины с другими уникумами Рембрандта, в наших музеях и за границей.'
(Лампа в передней, иллюстрировавшая воображаемые картины в музеях, то вспыхивала, то гасла, чередуясь с двумя стенными лампами, изображавшими воображаемые картины в гостиной.)
Видите эти тусклые лампочки, которые вдруг зажглись около входной двери? Это мелкие покупатели. Они привлекли мое внимание, и я их встречаю, но без воодушевления. «Если будут приходить только такие клиенты, мне не удастся поднять цену на картины!» — думаю я про себя. Я так ушел в свои мысли, что никого и ничего не замечаю.
(Все прежние лампы погасли, а сверху на Торцова упал передвижной блик света, иллюстрирующий малый круг внимания. Он двигался вместе с ним, пока Аркадий Николаевич в волнении прохаживался по комнате.)
Смотрите, смотрите: вся сцена и задние комнаты переполнены новыми вспыхивающими лампами, и на этот раз большими.
Это представители иностранных музеев. Понятно, что я их встречаю с особым почтением.
После этого Аркадий Николаевич изобразил нам как встречу, так и самый аукцион. Его внимание обострилось особенно сильно, когда началась ожесточенная борьба между важными покупателями, кончившаяся громадным скандалом, переданным световой вакханалией... Большие лампы сразу и порознь загорались и гасли, что создавало красивую картину, точно финальный апофеоз фейерверка. Глаза разбегались.
— Удалось ли мне иллюстрировать вам, как создается непрерывная линия жизни на сцене? — говорил Аркадий Николаевич.
Говорков заявил, что Торцову не удалось доказать того, что он хотел.
— Вы, изволите ли видеть, доказали нам совершенно обратное. Световая иллюстрация говорит нам, понимаете ли, не о непрерывности линии, а о беспрестанных скачках.
— Не вижу этого. Внимание артиста безостановочно переходит с одного объекта на

другой. Эта постоянная смена объектов внимания и создает непрерывную линию. Если же артист вцепится только в один объект и весь акт или всю пьесу будет держаться его, не отрываясь, то не будет никакой линии движений, а если б она и образовалась, то это была бы линия душевнобольного, которая, как я сказал, называется «idee fixe».
Ученики вступились за Аркадия Николаевича и установили, что ему удалось наглядно пояснить свою мысль.
— Тем лучше! — сказал он.— Я показал вам, как всегда должно бы это происходить на сцене. Вспомните для сравнения то, что в большинстве случаев происходит с артистами на сцене, но чего никогда там не должно быть. В свое время я иллюстрировал вам это теми же лампочками. Они вспыхивали на подмостках лишь изредка, тогда как в зрительном зале загорались почти беспрерывно.
Как вы думаете, нормально ли, чтобы жизнь и внимание артиста оживали на сцене лишь на минуту и после замирали там на долгое время и переносились в зрительный зал или за пределы театра? Потом они снова возвращаются, чтобы снова надолго исчезнуть с подмостков.
При такой игре лишь несколько моментов жизни артиста на сцене принадлежат роли, а в остальное время они чужды ей. Такая смесь разнородных чувств не нужна искусству. Учитесь же создавать на сцене беспрерывные (относительно) линии для каждого из двигателей психической жизни и для каждого из элементов 29.

XIV. ВНУТРЕННЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

……19……г.
Урок не простой, а с плакатом. Аркадий Николаевич говорил:
— Куда же стремятся зародившиеся линии двигателей психической жизни? Куда стремится пианист в такие же минуты артистического подъема, чтоб излить свое чувство и дать возможность широко развернуться творчеству? К роялю, к своему инструменту. Куда бросается в такие же моменты художник? К полотну, к кистям и краскам, то есть к орудию своего творчества. Куда бросается артист, или, вернее, его двигатели психической жизни? К тому, чем они двигают, то есть к душевной и физической природе артиста, к его душевным элементам. Ум, воля и чувство бьют тревогу и со свойственными им силой, темпераментом и убедительностью мобилизуют все внутренние творческие силы.
Как лагерь, погруженный в сон, вдруг пробуждается от тревожного сигнала к наступлению, так и силы нашей артистической души сразу поднимаются и спешно готовятся к творческому походу.
Бесконечные вымыслы воображения, объекты внимания, общения, задачи, хотения и действия; моменты правды и веры, эмоциональные воспоминания, приспособления выстраиваются в длинные ряды.
Двигатели психической жизни проходят сквозь эти ряды, возбуждают элементы и сами от этого еще сильнее заражаются творческим энтузиазмом.
Мало того, они воспринимают от элементов частицы их природных свойств. От этого ум, воля и чувство становятся активнее, действеннее. Они еще сильнее возбуждаются от вымыслов воображения, которые делают пьесу правдоподобнее, а задачи более обоснованными. Это помогает двигателям и элементам лучше ощущать в роли жизненную правду и верить в реальную возможность того, что происходит на сцене. Все взятое вместе вызывает переживание и потребность к общению с действующими лицами на сцене,— а для этого необходимы приспособления.
Словом, двигатели психической жизни воспринимают все тона, краски, оттенки, настроения тех элементов, ряды которых проходят. Они пропитываются их душевным содержанием.
В свою очередь двигатели психической жизни заражают ряды элементов не только своей собственной энергией, силой, волей, эмоцией, мыслью, но они передают им те частицы роли и пьесы, которые принесли с собой, которые так восхитили их при первом знакомстве с произведением поэта, которые возбудили их к творчеству. Они прививают к элементам эти первые ростки души роли.
Из этих ростков постепенно в душе исполнителя создаются чувствования артисто-роли. В этом виде они, наподобие стройных полков, стремятся вперед под предводительством двигателей психической жизни.
— Куда же они направляются? — спрашивали ученики.
— Куда-то далеко... Туда, куда их зовут призрачные намеки вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств и магических «если бы» пьесы. Они стремятся туда, куда их влекут творческие задачи, куда их толкают внутренние хотения, стремления, действия роли.

Их притягивают к себе объекты ради общения с ними, то есть действующие лица пьесы. Они тянутся к тому, чему легко поверить на сцене и в произведении поэта, то есть к художественной правде. Заметьте, что все эти соблазны находятся на сцене, то есть по нашу сторону рампы, а не в зрительном зале.
Чем дальше уходят ряды элементов, тем теснее смыкаются их линии стремления, которые в конце концов как бы завязываются в один общий узел 30. Это слияние всех элементов артисто-роли в общем стремлении создает то чрезвычайно важное внутреннее состояние артиста на сцене, которое на нашем языке называется...— Аркадий Николаевич указал на висевший перед нами плакат с надписью:
ВНУТРЕННЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ.
— Как же это! — испугался Вьюнцов.
— Очень просто,— стал я объяснять ему, чтоб проверить самого себя: — Двигатели психической жизни вместе с элементами соединяются на одной общей цели артисто-роли. Так ведь?
— Так, но лишь с двумя поправками. Первая: одна основная общая цель еще далеко, и они соединяются лишь для дальнейшего искания ее общими силами.
Вторая же поправка касается терминологии. Дело в том, что, согласно условию, до сих пор мы называли артистические способности, свойства, дарования, природные данные, даже некоторые приемы психотехники просто «элементами». Это было лишь временное наименование. Мы допускали его только потому, что рано было говорить о самочувствии. Теперь же, когда мы произнесли это слово, я объявляю вам, что настоящее их название: элементы внутреннего сценического самочувствия.
— Элементы... сценического... самочувствия... Внутреннее... сценическое... самочувствие...— втискивал Вьюнцов себе в мозги мудреные слова.— Нипочем не понять! — решил он наконец, глубоко вздохнул, махнул рукой и стал отчаянно трепать волосы.
— И понимать нечего! Внутреннее сценическое самочувствие — почти совсем нормальное человеческое состояние.
— «Почти»?!
— Оно лучше нормального и вместе с тем и... хуже его.
— Почему хуже?
— Потому что сценическое самочувствие благодаря неестественности условий публичного творчества скрывает в себе частицу, привкус театра и сцены, с их самопоказыванием, чего нет в нормальном, человеческом самочувствии. Ввиду этого мы и называем такое состояние артиста на подмостках не просто внутренним самочувствием, а добавляем слово сценическое.
— А чем внутреннее сценическое самочувствие лучше нормального?
— Тем, что оно заключает в себе ощущение публичного одиночества, которого мы не знаем в реальной жизни. Это прекрасное ощущение. В свое время, помните, вы признались, что вам скучно долгое время играть в пустом театре или у себя дома — в комнате, с глазу на глаз с партнером. Такую игру мы сравнили тогда с пением в комнате, набитой коврами и мягкой мебелью, убивающими акустику. Но в театре, переполненном зрителями, с тысячами сердец, бьющимися в унисон с сердцем артиста, создаются прекрасный резонанс и акустика для нашего чувства. В ответ на каждый момент подлинного переживания на сцене несутся к нам обратно из зрительного зала отклик, участие, сочувствие, невидимые токи от тысячи живых, взволнованных людей, вместе с нами творящих спектакль. Зрители могут не только угнетать и пугать артиста, но и возбуждать в нем подлинную творческую энергию. Она дает ему большую душевную теплоту, веру в себя и в свою артистическую работу.
Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее из переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, какая только доступна человеку.
Таким образом, с одной стороны, публичное творчество мешает артисту, а с другой — помогает ему.
К сожалению, такое правильное, почти совершенно естественное человеческое самочувствие очень-очень редко создается на сцене само собой. Когда — в исключительных случаях — выпадает такой удачный спектакль или отдельные моменты в нем, артист, возвратясь к себе в уборную, говорит: «Мне сегодня играется!»
Это означает, что он случайно нашел на сцене почти нормальное, человеческое состояние.
В такие исключительные моменты весь творческий аппарат артиста, все его отдельные части, все его, так сказать, внутренние «пружины», «кнопки», «педали» действуют превосходно, почти так же или даже лучше, чем в самой жизни.
Такое внутреннее сценическое самочувствие нам до последней степени необходимо на подмостках, так как только при нем может совершаться подлинное творчество. Вот почему мы исключительно высоко ценим внутреннее сценическое самочувствие. Это один из тех

главных моментов в процессе творчества, для которого разрабатывались элементы.
Какое счастье, что мы располагаем психотехникой, могущей по нашему велению и произволу создавать внутреннее сценическое самочувствие, которое прежде являлось к нам лишь случайно, как «дар от Аполлона». Вот почему я оканчиваю урок поздравлением: вы узнали сегодня очень важный этап в нашей школьной работе, вы узнали — внутреннее сценическое самочувствие.

……19……г.
— В тех — к сожалению, весьма частых — случаях,— говорил Аркадий Николаевич,— когда не создается на подмостках правильного внутреннего сценического самочувствия, артист, возвращаясь со сцены в уборную, жалуется: «Я не в духе, не могу играть сегодня!» Это означает, что душевный творческий аппарат артиста работает неправильно или совсем бездействует, а вступает в свои права механическая привычка, условный наигрыш, штамп, ремесло. Что же вызывает такое состояние? Может быть, артист испугался черной дыры портала, и это перепутало все элементы его самочувствия? Или он выступил перед зрителями с несделанной ролью, в которой не верит ни произносимым словам, ни производимым действиям? От этого в нем создается нерешительность, расшатывающая самочувствие?
А может статься, что артист просто поленился должным образом подготовиться к творчеству, не освежил хорошо сработанной роли. Между тем это необходимо делать каждый раз, перед каждым спектаклем. Вместо этого он вышел на сцену и внешним образом показывал форму роли. Хорошо, если это делалось по строго установленной партитуре и с совершенной техникой искусства представления. Такая работа может быть еще названа творчеством, хотя она и не относится к нашему направлению в искусстве.
Но, может быть, актер не подготовился к спектаклю по нездоровью или просто от лени, от невнимания, от личных забот и неприятностей, отвлекших внимание от творчества. А может быть, он из тех «артистов», которые привыкли болтать роль и ломаться на потеху публики, потому что не умеют делать ничего другого. Во всех перечисленных случаях состав, подбор и качество элементов самочувствия по-разному неправильны. Нет надобности изучать каждый из этих случаев в отдельности. Достаточно сделать общий вывод.
Вы знаете, что когда человек-артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, конфуза, застенчивости, ответственности, трудностей теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать, мыслить, хотеть, чувствовать, ходить, действовать. У него является нервная потребность угождать зрителям, показывать себя со сцены, скрывать свое состояние ломанием на потеху им.
В такие минуты элементы актера точно распадаются и живут порознь друг от друга: внимание ради внимания, объекты — ради объектов, чувство правды — ради чувства правды, приспособление — ради приспособлений и прочее. Такое явление, конечно, ненормально. Нормально же, чтоб у человека-артиста, как в реальной жизни, элементы, создающие человеческое самочувствие, были неразъединимы.
Такая же неразъединимость элементов в момент творчества должна быть и при правильном внутреннем сценическом самочувствии, которое почти ничем не отличается от жизненного. Так и бывает при правильном состоянии артиста на подмостках. Но только беда в том, что сценическое самочувствие благодаря ненормальности условий творчества неустойчиво. Едва нарушишь его, и сейчас же все элементы теряют общую связь, начинают жить порознь друг от друга — сами по себе и для себя. Тогда артист хоть и действует на сцене, но не в том направлении, которое нужно роли, а просто для того, чтобы «действовать». Артист общается, но не с тем, с кем нужно по пьесе, а... со зрителями, для их развлечения; или артист приспособляется, но не для того, чтобы лучше передать партнеру свои собственные мысли или чувства, аналогичные с ролью, а для того, чтоб блеснуть технической тонкостью своего актерского мастерства, и так далее. Тогда изображаемые артистами люди ходят по подмосткам, сначала без тех или иных, а потом и без всяких душевных свойств, необходимых человеко-роли. Одни из этих недосозданных людей лишены чувства правды и веры в то, что они делают, другим недостает необходимого человеку внимания к тому, что он говорит, или у этих недосозданных людей выпадает объект, без которого теряются смысл и возможность по-настоящему общаться.
Вот почему действия таких уродцев, создаваемых на сцене, мертвы, и в них не чувствуешь ни живых человеческих представлений, ни внутренних видений, хотений и стремлений, без которых не может рождаться в душе артиста и самое воле-чувство.
Что бы было, если бы такие же изъяны существовали в нашей внешней, физической природе, если б они сделались видны глазу, и создаваемое на сцене лицо ходило по подмосткам без ушей, без пальцев рук, без зубов? Едва ли бы нам было легко примириться с таким уродством. Но недостатки внутренней природы не видны глазу. Они не сознаются

зрителями, а лишь бессознательно ощущаются ими. Они понятны только тонким специалистам нашего дела.
Вот почему рядовой зритель говорит: «Все как будто бы хорошо, а не захватывает!» Вот почему зритель не откликается на такую игру актеров, не аплодирует и не приходит во второй раз смотреть спектакль. Все эти, и еще худшие, вывихи постоянно грозят нам на подмостках и делают сценическое самочувствие неустойчивым.
Мало того, опасность усугубляется тем, что зарождение неправильного самочувствия совершается с необыкновенной легкостью и быстротой, не поддающейся учету. Стоит допустить в правильно создавшееся внутреннее сценическое самочувствие только один неправильный элемент, и он тотчас же потянет за собой остальные, такие же, как он, неправильные элементы и исказит душевное состояние, при котором возможно творчество.
Проверьте мои слова: создайте себе то состояние на сцене, при котором все составные части, точно стройный оркестр, работают дружно, замените один из этих правильных элементов другим — неправильным и посмотрите, какая от этого получится фальшь.
Например, представьте себе, что исполнитель роли придумывает для себя вымысел воображения, которому он не в силах поверить. Тогда неизбежно создастся самообман, ложь, которые дезорганизуют правильное самочувствие. То же случается и с другими элементами.
Или: допустим, что артист на сцене глядит на объект, но не видит его. От этого его внимание не сосредоточивается на том, на чем нужно по пьесе и роли, напротив, оно отпихивается от насильно навязываемого ему правильного сценического объекта и тянется к другому, неправильному, но более для него интересному и волнительному, то есть — к толпе смотрящих в зрительном зале, или к воображаемой жизни вне сцены. В эти минуты у артиста создается механическое «смотрение», которое вызывает наигрыш, и тогда все самочувствие вывихивается. Или попробуйте заменить живую задачу человеко-роли мертвой задачей актера, или показывайте себя самого зрителям, или пользуйтесь ролью для того, чтобы хвастаться силой своего темперамента. В тот момент, как вы введете в правильное состояние на сцене любой из этих неправильных элементов, все остальные сразу или постепенно переродятся: правда превратится в условность и в актерский технический прием, вера в подлинность своего переживания и действия — в актерскую веру в свое ремесло и в привычное механическое действие;
человеческие задачи, хотение и стремление превратятся в актерские, профессиональные; вымысел воображения исчезнет и заменится реальной повседневностью, то есть условным представлением, игрой, спектаклем, «театром» — в дурном смысле слова.
Теперь подведите итог всем этим вывихам: объект внимания по ту сторону рампы плюс изнасилованное чувство правды, плюс театральные, а не жизненные эмоциональные воспоминания, плюс мертвая задача, все это, помещенное не в атмосферу художественного вымысла, а в реальную повседневную актерскую действительность, в ненормальные условия спектакля, плюс сильнейшее мышечное напряжение, неизбежное в таких случаях.
Из всех этих «элементов» складывается неправильное сценическое состояние, при котором нельзя ни переживать, ни творить, а можно только по-ремесленному представлять, ломаться, забавлять, подделывать и передразнивать образ.
Не то же ли самое происходит в музыке? И там одна фальшивая нота портит стройный аккорд, убивает благозвучие, превращает консонанс в диссонанс и заставляет все остальные ноты звучать фальшиво. Исправьте неверную ноту, и снова аккорд зазвучит правильно.
Во всех приведенных мною сегодня случаях неизбежно создастся сначала вывих, а потом и неправильное состояние артиста на сцене, которое мы называем на нашем языке — ремесленным (актерским) самочувствием.
Начинающие артисты и ученики, вроде вас, лишенные опыта и техники, чаще всего впадают на сцене во власть такого неправильного душевного состояния. Оно вызывает в них ряд условностей. Что же касается правильного, нормального, человеческого самочувствия, то оно создается у них на сцене лишь случайно, помимо их собственной воли.
— Откуда же у нас ремесло, когда мы только один раз были на сцене? — возражал я и другие ученики.
— На это я отвечу, если не ошибаюсь, вашими же словами,— указал он на меня.— Помните, на самом первом уроке, когда я заставил вас просто сидеть на сцене перед вашими товарищами-учениками, а вы стали вместо этого наигрывать, у вас вырвалась приблизительно такая фраза: «Как странно! Я только один раз был на подмостках, а все остальное время жил нормальной жизнью, но мне гораздо легче на сцене представлять, чем естественно жить». Секрет в том, что в самой сцене, в условиях публичного творчества скрывается ложь. С ней нельзя просто мириться, а надо постоянно бороться, уметь обходить и не замечать ее. Сценическая ложь ведет на подмостках непрерывную борьбу с правдой.

Как же оградить себя от первой и укреплять вторую? Этот вопрос мы будем разбирать на следующем уроке.
……19……г.
— Давайте решать очередные вопросы: с одной стороны — как оберегать себя на сцене от неправильного, ремесленного (актерского) самочувствия, при котором можно только ломаться и наигрывать; с другой же стороны — как создавать в себе правильное, человеческое внутреннее сценическое самочувствие, при котором можно только подлинно творить,— наметил программу сегодняшнего урока Аркадий Николаевич.
Оба эти вопроса можно решать одновременно, потому что один исключает другой: создавая правильное самочувствие, тем самым уничтожаешь неправильное, и наоборот. Первый из этих вопросов — важнее, о нем мы и будем говорить.
В жизни каждое душевное состояние образуется само собой, естественным путем. Оно всегда, по-своему, правильно, если принять во внимание условия внутренней и внешней жизни.
На сцене же наоборот: под влиянием неестественных условий публичного творчества почти всегда создается неправильное, актерское самочувствие. Лишь изредка, случайно там образуется естественное состояние, близкое к нормальному, человеческому.
Как же поступать, когда правильное самочувствие не зарождается на сцене само собой? Тогда приходится искусственно создавать естественное, человеческое состояние, почти такое же, какое мы постоянно испытываем в действительности.
Для этого необходима психотехника.
Она помогает создавать правильное и уничтожает неправильное самочувствие. Она помогает удерживать артиста в атмосфере роли, ограждать его от черной дыры портала и от тяги в зрительный зал.
Как же выполняется этот процесс?
Все актеры перед началом спектакля гримируют лицо и костюмируют тело, чтобы приблизить свою наружность к изображаемому образу, по они забывают главное: приготовить, так сказать, «загримировать и закостюмиро-иать», свою душу для создания «жизни человеческого духа» роли, которую они призваны прежде всего переживать в каждом спектакле.
Почему же эти актеры оказывают такое исключительное внимание только телу? Разве оно является главным творцом па сцене? Почему не «гримируется» и не «костюмируется» душа артиста?
— Как же ее гримировать? — спрашивали ученики.
— Туалет души и внутренняя подготовка к роли заключаются в следу ющем: придя п уборную не в последний момент, как это делает большинство, а (при большой роли) за два часа до начала спектакля, артист должен готовиться к выходу31. Как же?
Скульптор разминает глину перед тем как лепить; певец, перед тем как петь, распевается; мы же разыгрываемся, чтоб, так сказать, настроить паши душевные струны, чтоб проверить внутренние «клавиши», «недали», «кнопки», все отдельные элементы и манки, с помощью которых приводится в действие наш творческий аппарат.
Эта работа вам хорошо известна по классу «тренинга и муштры».
Упражнения начинаются с ослабления мышц, так как без этого дальнейшая работа невозможна.
А после... Помните:
Объект — эта картина! Что она изображает? Размер? Краски? Возьмите дальний объект! Малый круг — не дальше своих ног или до пределов собственной грудной клетки.
Придумайте физическую задачу! Оправдайте и оживите се — сначала одним, а потом другим вымыслом воображения! Доведите действие до правды и веры. Придумайте магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства и прочее.
После того как все элементы размассированы, обращайтесь к одному из них.
— К какому же?
— К любому, который вам наиболее мил в момент творчества: к задаче, к «если бы» и к вымыслу воображения, к объекту внимания, к действию, к малой правде и вере и прочему.
Если вам удастся втянуть что-либо из них в работу (но только не «вообще», не приблизительно и не формально, а в полной мере правильно по существу и до конца), тогда все остальные элементы потянутся за тем, который уже ожил. И это совершится в силу природного влечения двигателей психической жизни и элементов к совместной работе.
Совершенно так же, как и в актерском самочувствии, в котором один неправильный элемент тянет за собой'" все остальные, так и в данном случае: один, в полной мере оживший, правильный элемент возбуждает к работе все остальные правильные элементы, создающие верное внутреннее сценическое самочувствие.
За какое звено ни подымай цепь, все остальные потянутся за первым. То же и с

элементами самочувствия.
Какое изумительное создание — наша творческая природа, если она не изнасилована! Как все части в ней слиты и друг от друга зависят!
Этим свойством надо пользоваться осторожно. Поэтому при вхождении в правильное сценическое самочувствие необходимо каждый раз, при каждом повторении творческой работы, как на репетиции, так — тем более — и на спектакле, хорошо, внимательно подготавливаться: массировать элементы, создавать из них правильное самочувствие.
— Каждый раз?! — изумился Вьюнцов.
— Это трудно! — поддержали Вьюнцова ученики.
— По-вашему, легче действовать с изнасилованными элементами? Без кусков, задач и объектов, без чувства правды и веры? Неужели же правильное хотение, стремление к ясной заманчивой цели с оправданным магическим «если бы» и убедительными предлагаемыми обстоятельствами вам мешают, а штампы, наигрыш и ложь, напротив, помогают, и потому вам жаль расстаться с ними?
Нет! Легче и естественнее соединить все элементы сразу воедино, тем более, что они сами имеют к этому природную склонность.
Мы созданы так, что нам необходимы и руки, и ноги, и сердце, и почки, и желудок — сразу, одновременно. Нам очень неприятно, когда у нас отнимают один из органов и вместо него вставляют подделку — вроде стеклянного глаза, фальшивого носа, уха, или протез — вместо рук, ног, зубов.
Почему же вы не допускаете того же во внутренней творческой природе артиста или в его роли? Им тоже нужны все составные органические элементы, а протезы — штампы им мешают. Дайте же возможность всем частям, создающим правильное самочувствие, работать дружно, при полном взаимодействии.
Кому нужен объект внимания, взятый отдельно, сам для себя и сам по себе? Он живет только среди увлекающего вымысла воображения. Но там, где жизнь, там есть и ее составные части, или куски, а где куски — там и задачи. Манкая задача естественно вызывает позывы хотения, стремления, оканчивающиеся действием.
Но никому не нужно неправильное, ложное действие, поэтому необходима правда, а где правда, там и вера. Все элементы, взятые вместе, вскрывают эмоциональную память для свободного зарождения чувствований и для создания «истины страстей».
А разве это возможно без объекта внимания, без вымысла воображения, без кусков и задач, без хотения, стремления, действия, без правды и веры и так далее. Опять все сначала, как в «сказке про белого бычка».
То, что природа соединила, вы не должны разъединять. Не противьтесь же естественному и не уродуйте себя. У природы свои требования, законы, условия, которых нарушать нельзя, а надо хорошо изучить, понять и оберегать.
Поэтому не забывайте каждый раз, при каждом повторении творческой работы проделывать все ваши упражнения.
— Но, извините же, пожалуйста,— заспорил Говорков,— в этом случае придется играть не один, а целых два спектакля в вечер! Первый, изволите ли видеть, для себя, при подготовке, в своей уборной, а второй для зрителя, на сцене.
— Нет, этого вам делать не придется,— успокаивал его Торцов.— При подготовке к спектаклю достаточно лишь тронуть отдельные основные моменты роли или этюда, главные этапы пьесы, не развивая до конца всех задач и кусков пьесы.
Только попробуйте спросить себя: могу ли я сегодня, сейчас поверить своему отношению к такому-то месту роли? Чувствую ли я такое-то действие? Не нужно ли изменить или дополнить какую-нибудь ничтожную деталь в вымысле воображения? Все эти подготовительные к спектаклю упражнения — лишь «проба пера», проверка своего выразительного аппарата, настраивание внутреннего творческого инструмента, просмотр партитуры и составных элементов души артиста.
Если роль дозрела до той стадии, при которой можно проделывать описанную работу, то подготовительный процесс каждый раз и при каждом повторении творчества протечет легко и сравнительно быстро. Но беда в том, что далеко не все роли репертуара артиста дозревают до такой законченности, при которой становишься полным хозяином партитуры, мастером психотехники, творцом своег/) искусства.
При таких условиях подготовительный к спектаклю процесс протекает трудно. Но тем более он становится необходимым и требует каждый раз еще больше времени и внимания. Артисту приходится неустанно налаживать правильное самочувствие не только во время самого творчества, но и до него, не только на самом спектакле, но и на репетиции и при домашней работе. Правильное внутреннее сценическое самочувствие неустойчиво как в первое время, пока роль не окрепла, так и впоследствии, когда роль износится и потеряет остроту.

Правильное внутреннее сценическое самочувствие постоянно колеблется и находится в положении балансирующего в воздухе аэроплана, который нужно постоянно направлять. При большом опыте эта работа* пилота производится автоматически и не требует большого внимания.
•То же происходит и в нашем деле. Элементы самочувствия нуждаются в постоянном регулировании, которое в конце концов тоже приучаешься делать автоматически. Иллюстрирую этот процесс примером.
Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять свое самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист «обращает очи внутрь души», чтоб понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздваиваться, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой — продолжать жить ролью.
«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство» 32.
……19……г.
— Вы знаете теперь, что такое внутреннее сценическое самочувствие и как оно складывается из отдельных двигателей психической жизни и элементов.
Попробуем проникнуть в душу артиста в тот момент, когда в ней создается такое состояние. Постараемся проследить, что в ней происходит в процессе создания роли.
Допустим, что вы приступаете к работе над самым трудным и сложным образом — над шекспировским Гамлетом.
С чем сравнить его? С огромной горой. Чтоб оценить богатства ее недр, надо исследовать скрытые внутри залежи драгоценных металлов, камней, мрамора, топлива, надо узнать состав минеральных вод горных источников, надо оценить красоты природы. Такой задачи не выполнит один человек. Нужна помощь других людей, нужны сложная организация, денежные средства, время и прочее.
Сначала смотрят на неприступную гору снизу, у подножия; обходят ее кругом, изучают с внешней стороны. Потом выдалбливают в скалах ступени и по ним подымаются вверх. Проводят дороги, пробивают туннели, бурят и закладывают скважины, роют шахты, устанавливают машины, собирают артели рабочих и после исследования убеждаются, по разным признакам, в том, что неприступная гора скрывает внутри неоценимые богатства. Чем глубже уходят внутрь ее, тем обильнее становится добыча. Чем выше подымаются на гору, тем больше поражаются широтой горизонта и красотами природы.
Стоя у обрыва, над бездонной пропастью, едва различаешь расстилающуюся далеко внизу цветущую долину, поражающую разнообразием сочетающихся красок. Туда водяной змейкой сползает с высоты ручей. Он вьется по долине и сверкает на солнце. А дальше — гора, поросшая лесом; выше ее покрывают травы, а еще выше она превращается в белую отвесную скалу. По ней бегают и шалят солнечные лучи и . световые блики. Их то и дело прорезают тени быстро несущихся по небу облаков.
А выше снеговые горы. Они всегда в облаках, и не знаешь, что делается там, далеко, в надземном пространстве.
Вдруг люди на горе засуетились. Все куда-то побежали. Они ликуют и кричат: «Золото, золото! Напали на жилу!» Закипела работа, со всех сторон долбят скалу. Но проходит время, удары прекращаются, все затихав ет,— рабочие расходятся молча, понуро и направляются в другое место, куда-то далеко...
Оказывается, что жила затерялась; огромные труды потрачены зря; ожидания не сбылись; энергия упала;
исследователи-специалисты растерялись и не знают, что делать дальше.
Но проходит время — и снова радостные крики доносятся сверху. Лезут туда, долбят, толпа гудит, поют.
Но и на этот раз человеческий порыв был напрасен — золота не нашли.
Из глубоких недр, точно подземный гул, доносятся удары и те же радостные крики, потом они тоже затихают.
Но горе не удалось утаить от пытливых, настойчивых людей скрытых сокровищ. Труд человека увенчался успехом: жила нашлась. Возобновились удары, грянули веселые песни рабочих, по всей горе куда-то бодро стремятся люди. Еще немного — и найдутся богатые залежи самого благородного из металлов. После небольшой паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— В величайшем произведении гения (Шекспира) о Гамлете скрыты, точно в золотоносной горе, неисчислимые сокровища (душевные элементы) и своя руда (идея

произведения). Эти ценности чрезвычайно тонки, сложны, неуловимы. Их еще труднее раскопать в душе роли и артиста, чем залежи минералов в земле. Сначала произведением поэта, как и золотоносной горой, любуются с внешней стороны, изучают его форму. Потом ищут ходы и способы для проникновения в глубокие тайники, где скрыты духовные богатства. Для этого также нужны «буровые скважины», «туннели», «шахты» (задачи, хотения, логика, последовательность и прочее); нужны и «рабочие» (творческие силы, элементы) ; нужны и «инженеры» (двигатели психической жизни); нужно и соответствующее «настроение» (внутреннее сценическое самочувствие).
Творческий процесс годами кипит в душе артиста: днем, ночью, дома, на репетиции и спектакле. Характер этой работы лучше всего определяется словами: «радости и муки творчества».
И в нашей артистической душе тоже происходит «великое ликование», когда в роли и в нас самих вскрывается золотоносная жила, руда.
При каждом моменте работы над ролью во всем существе творящего создается глубокое, сложное, крепкое^ продолжительное, устойчивое внутреннее сценическое самочувствие. Только при таком состоянии можно говорить о подлинном творчестве и искусстве.
Но, к сожалению, такое углубленное самочувствие — редкое явление, оно встречается у больших артистов.
Несравненно чаще актеры творят при мелком, мало углубленном душевном состоянии, при котором можно только скользить по верхам роли. При этом творящий точно прохаживается беспечно по пьесе, как по горе, не интересуясь тем, что внутри скрыты неисчислимые богатства.
При таком мелком, поверхностном самочувствии не вскроешь душевных глубин произведения поэта, а узнаешь только внешние его красоты.
К сожалению, чаще всего мы встречаем на сцене у творящих такое мало углубленное внутреннее сценическое самочувствие.
Если я попрошу вас пойти на сцену и поискать там бумажку, которой там нет, то вам придется создать предлагаемые обстоятельства, «если бы», вымыслы воображения, вам надо будет возбудить все элементы внутреннего сценического самочувствия. Только с их помощью вы сможете снова вспомнить, снова познать (почувствовать), как в жизни выполняется простая задача искания бумажки.
Такая маленькая цель требует и маленького, неглубокого, непродолжительного сценического самочувствия. Оно возникает у хорошего техника мгновенно и по выполнении действия так же мгновенно прекращается.
Каковы задача и действие, таково и внутреннее сценическое самочувствие.
Из этого — естественный вывод, что качество, сила, крепость, стойкость, углубленность, продолжительность, проникновенность, состав и виды внутреннего сценического самочувствия бесконечно разнообразны. Если принять во внимание, что в каждом из них создается преобладание того или иного элемента, двигателя психической жизни и природных индивидуальностей творящего, то разнообразие видов внутреннего сценического самочувствия окажется беспредельным. /
В иных случаях, само собой, случайно создавшееся б, внутреннее сценическое самочувствие ищет темы для ' творческого действия.
Но бывает и наоборот: интересная задача, роль, пьеса возбуждают артиста к творчеству и вызывают в нем пра». вильное внутреннее сценическое самочувствие.
Вот что происходит в душе артиста во время творчества и подготовки к нему.

XV. СВЕРХЗАДАЧА. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

……19……г.
— Внутреннее сценическое самочувствие артисто-роли создано!
Пьеса изучена не одним сухим интеллектом (умом), но и хотением (волей), и эмоцией (чувством), и всеми элементами! Творческая армия приведена в еще больший боевой порядок!
Можно выступать!
— Куда вести ее?
— К главному центру, к столице, к сердцу пьесы, к основной цели, ради которой поэт создавал свое произведение, а артист творил одну из его ролей.
— Где же искать эту цель? — не понимал Вьюнцов.
— В произведении поэта и в душе артисто-роли.
— Как же это делается?
— Прежде чем ответить на вопрос, необходимо поговорить о некоторых важных моментах в творческом процессе. Слушайте меня.

Подобно тому как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение.
Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит в основу пьесы и из этого зерна выращивает свое литературное произведение. Все эти мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.
Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли,
СВЕРХЗАДАЧЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ. '
Аркадий Николаевич указал на подпись плаката, висевшего перед нами.
— Сверхзадачей произведения писателя?! — с трагическим лицом вдумывался Вьюнцов.
— Я объясню вам,— поспешил к нему на помощь Торцов.— Достоевский всю жизнь искал в людях бога и черта. Это толкнуло его к созданию «Братьев Карамазовых». Вот почему богоискание является сверхзадачей этого произведения.
Лев Николаевич Толстой всю жизнь стремился к самоусовершенствованию, и многие из его произведений выросли из этого зерна, которое является их сверхзадачей.
Антон Павлович Чехов боролся с пошлостью, с мещанством и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений.
Не чувствуете ли вы, что такие большие жизненные цели гениев способны стать волнующей, увлекательной задачей для творчества артиста и что они могут притягивать к себе все отдельные куски пьесы и роли.
Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения.
Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль.
Кроме непрерывности следует различать самое качество и происхождение такого стремления.
Оно может быть актерским, формальным и давать лишь более или менее верное, общее направление. Такое стремление не оживит всего произведения, не возбудит активности подлинного, продуктивного и целесообразного действия. Такое творческое стремление не нужно для сцены.
Но может быть другое — подлинное, человеческое, действенное стремление ради достижения основной цели пьесы. Такое непрерывное стремление питает, наподобие главной артерии, весь организм артиста и изображаемого лица, дает жизнь как им, так и всей пьесе.
Такое подлинное, живое стремление возбуждается самым качеством сверхзадачи, ее увлекательностью.
При гениальной сверхзадаче тяга к ней будет чрезвычайна; при не гениальной — тяга будет слабой.
— А при плохой? — спросил Вьюнцов.
— При плохой сверхзадаче придется самому артисту позаботиться о заострении и углублении ее.
— Какое же качество сверхзадачи нам нужно? — старался я понять.
— Нужна ли нам неверная сверхзадача, не соответствующая творческим замыслам автора пьесы, хотя бы сама по себе и интересная для артиста? — спрашивал Торцов.
Нет! Такая задача нам не нужна. Мало того — она опасна. Чем увлекательнее неверная сверхзадача, тем сильнее она уводит артиста к себе, тем дальше он отходит от автора, от пьесы и роли,— отвечал сам себе Аркадий Николаевич.
Нужна ли нам рассудочная сверхзадача? Сухая, рассудочная сверхзадача нам тоже не нужна. Но сознательная сверхзадача, идущая от ума, от интересной творческой мысли, нам необходима.
Нужна ли нам эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу? Конечно, нужна до последней степени, как воздух и солнце.
Нужна ли нам волевая сверхзадача, притягивающая к себе все наше душевное и физическое существо? Нужна чрезвычайно.
А что сказать о сверхзадаче, возбуждающей творческое воображение, привлекающей к себе целиком все внимание, удовлетворяющей чувство правды, возбуждающей веру и другие элементы самочувствия артиста? Всякая сверхзадача, возбуждающая двигатели

психической жизни, элементы самого артиста, нам необходима, как хлеб, как питание.
Таким образом, оказывается, что нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание.
Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста.
Одна и та же сверхзадача одной и той же роли, оставаясь обязательной для всех исполнителей, звучит в душе у каждого из них по-разному. Получается — та же, да не та задача. Например: возьмите самое реальное человеческое стремление: «хочу жить весело». Сколько разнообразных, неуловимых оттенков и в самом этом хотении, и в путях достижения, и в самом представлении о веселии. Во всем этом много личного, индивидуального, не всегда поддающегося сознательной оценке. Если же вы возьмете более сложную сверхзадачу, то там индивидуальные особенности каждого человека-артиста скажутся еще сильнее.
Вот эти индивидуальные отклики в душе разных исполнителей имеют важное значение для сверхзадачи. Без субъективных переживаний творящего она суха, мертва. Необходимо искать откликов в душе артиста, для того чтобы и сверхзадача, и роль сделались живыми, трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни.
Важно, чтоб отношение к роли артиста не теряло его чувственной индивидуальности и вместе с тем не расходилось с замыслами писателя. Если исполнитель не проявляет в роли своей человеческой природы, его создание мертво.
Артист должен^ сам находить и любить сверхзадачу. Если же она указана ему другими, необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства и лица. Другими словами — надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит — найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе.
Что же дает сверхзадаче ее особую, неуловимую притягательность, возбуждающую по-своему каждого из исполнителей одной и той же роли? В большинстве случаев эту особенность дает сверхзадаче то, что мы безотчетно чувствуем в себе, то, что скрыто в области подсознания.
Сверхзадача должна быть в близком родстве с этой областью.
Вы видите теперь, как долго и пытливо приходится выискивать большую, волнующую, глубокую сверхзадачу.
Вы видите, как важно при поисках сверхзадачи угадать ее в произведении писателя и найти отклик в своей собственной душе.
Сколько всевозможных сверхзадач надо забраковать и вновь вырастить. Сколько прицелов и неудачных попаданий приходится произвести, прежде чем добиться цели 33.

……19……г.
Аркадий Николаевич говорил сегодня:
— В трудном процессе искания и утверждения сверхзадачи большую роль играет выбор ее наименования.
Вам известно, что при простых кусках и задачах меткие словесные наименования дают им силу и значительность. В свое время мы говорили также о том, что замена существительного глаголом увеличивает активность и действенность творческого стремления.
Эти условия в еще большей степени проявляются в процессе словесного наименования сверхзадачи.
«Не все ли равно, как она называется!» — говорят профаны. Но, оказывается, что от меткости названия, от скрытой в этом названии действенности нередко зависит и самое направление и самая трактовка произведения. Допустим, что мы играем «Горе от ума» Грибоедова и что сверхзадача произведения определяется словами: «Хочу стремиться к Софье». В пьесе много действий, оправдывающих такое наименование.
Плохо, что при такой трактовке главная, общественно-обличительная сторона пьесы получает случайное, эпизодическое значение. Но можно определить сверхзадачу «Горя от ума» теми же словами «хочу стремиться»,— но не к Софье, а к своему отечеству. В этом случае на первый план становится пламенная любовь Чацкого к России, к своей нации, к своему народу.
При этом общественно-обличительная сторона пьесы получит большее место в пьесе, и все произведение станет значительнее по своему внутреннему смыслу.
Но можно еще больше углубить пьесу, определив ее сверхзадачу словами: «Хочу стремиться к свободе!» При таком стремлении героя пьесы его обличение насильников

становится суровее, и все произведение получает не личное, частное значение, как в первом случае — при любви к Софье, не узконациональное, как во втором варианте, а широкое, общечеловеческое значение.
Такая же метаморфоза произойдет и с трагедией Гамлета от перемены наименования его сверхзадачи. Если назвать ее «хочу чтить память отца», то потянет на семейную драму. При названии «хочу познавать тайны бытия» получится мистическая трагедия, при которой человек, заглянувший за порог жизни, уже не может существовать без разрешения вопроса о смысле бытия. Некоторые хотят видеть в Гамлете второго Мессию, который должен с мечом в руках очистить землю от скверны. Сверхзадача «хочу спасать человечество» еще больше расширит и углубит трагедию.
Несколько случаев из моей личной артистической практики еще нагляднее, чем приведенные примеры, объяснят вам значение наименования сверхзадачи.
Я играл Аргана в «Мнимом больном» Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: «Хочу быть больным». Чем сильнее я пыжился быть им, чем лучше мне это удавалось, тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию.
Но скоро мы поняли ошибку и назвали сверхзадачу самодура словами: «Хочу, чтобы меня считали больным».
При этом комическая сторона пьесы сразу зазвучала, создалась почва для эксплуатации глупца шарлатанами из медицинского мира, которых хотел осмеять Мольер в своей пьесе, и трагедия сразу превратилась в веселую комедию мещанства.
В другой пьесе — «Хозяйка гостиницы» Гольдони — мы вначале назвали сверхзадачу: «Хочу избегать женщин» (женоненавистничество), но при этом пьеса не вскрывала своего юмора и действенности. После того как я понял, что герой — любитель женщин, желающий не быть, а лишь прослыть женоненавистником,— установлена сверхзадача: «Хочу ухаживать потихоньку» (прикрываясь женоненавистничеством), и пьеса сразу ожила.
Но такая задача относилась больше к моей роли, а не ко всей пьесе. Когда же, после долгой работы, мы поняли, что «хозяйкой гостиницы», или, иначе говоря, «хозяйкой нашей жизни» является женщина (Мирандо-лина), и сообразно с этим установили действенную сверхзадачу, то вся внутренняя сущность сама собой выявилась;
Мои примеры говорят о том, что в нашем творчестве и в его технике выбор наименования сверхзадачи является чрезвычайно важным моментом, дающим смысл и направление всей работе.
Очень часто сверхзадача определяется после того, как спектакль сыгран. Нередко сами зрители помогают артисту найти верное наименование сверхзадачи 34.
Не ясно ли вам теперь, что неразрывная связь сверхзадачи с пьесой органична, что сверхзадача берется из самой гущи пьесы, из самых глубоких ее тайников.
Пусть сверхзадача как можно, крепче входит в душу творящего артиста, в его воображение, в мысли, в чувство, во все элементы. Пусть сверхзадача непрерывно напоминает исполнителю о внутренней жизни роли и о цели творчества. Ею во все время спектакля должен быть занят артист. Пусть она помогает удерживать чувственное внимание в сфере жизни роли. Когда это удается, процесс переживания протекает нормально, если же на сцене произойдет расхождение внутренней цели роли со стремлениями человека-артиста, ее исполняющего, то создается губительный вывих.
Вот почему первая забота артиста — в том, чтобы не терять из виду сверхзадачи.
Забыть о ней — значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для самого артиста, и для всего спектакля. В этом случае внимание исполнителя мгновенно направляется в неверную сторону, душа роли пустеет, и прекращается ее жизнь. Учитесь на сцене создавать нормально, органически то, что легко и само собой происходит в реальной жизни.
От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста.
……19……г.
— Итак,— говорил Аркадий Николаевич,— линии стремления двигателей психической жизни, зародившиеся от интеллекта (ума), хотения (воли) и эмоции (чувства) артиста, восприняв в себя частицы роли, пропитавшись внутренними творческими элементами человека-артиста, соединяются, сплетаются друг с другом в ; Замысловатые рисунки, как шнуры жгута, и точно завя-1| зываются в один крепкий узел. Все вместе эти линии | стремления образуют внутреннее сценическое самочувствне, при котором только и можно начать изучение всех частей, всех сложных изгибов душевной жизни роли, так точно, как и собственной жизни самого артиста во время его творчества на сцене.
При этом всестороннем изучении роли выясняется сверхзадача, ради которой созданы как пьеса, так и" ее действующие лица.

Поняв настоящую цель творческого стремления, все двигатели и элементы бросаются по пути, начертанному автором, к общей, конечной, главной цели — то есть к сверхзадаче. Это действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке...
Аркадий Николаевич указал на вторую надпись висевшего перед нами плаката и прочел ее:
СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ АРТИСТО-РОЛИ.
— Таким образом, для самого артиста сквозное действие является прямым продолжением линий стремления двигателей психической жизни, берущих свое начало от ума, воли и чувства творящего артиста.
Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить.
Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче.
С этого момента все служит ей.
Как объяснить вам огромное практическое значение сквозного действия и сверхзадачи в нашем творчестве?
Вас лучше всего убеждают случаи из действительной жизни. Я расскажу вам один из них.
Артистка 3., пользовавшаяся успехом и любовью публики, заинтересовалась «системой». Она решила переучиваться сначала и с этой целью временно ушла со сцены. В течение нескольких лет 3. занималась по новому методу у разных преподавателей, прошла весь курс и после этого снова вернулась на сцену.
К удивлению, она не имела прежнего успеха. Нашли, что бывшая знаменитость потеряла самое ценное, что в ней было: непосредственность, порыв, моменты вдохновения. Их заменили сухость, натуралистические детали, формальные приемы игры и прочие недостатки. Легко себе представить положение бедной артистки. Каждый новый выход на подмостки превращался для нее в экзамен. Это мешало ее игре и усугубляло ее растерянность, недоумение, переходившее в отчаяние. Она проверяла себя в разных городах, предполагая, что в столице враги «системы» относятся к новому методу предвзято. Но и в провинции повторилось то же. Бедная артистка уже проклинала «систему» и пыталась отречься от нее. Она пробовала вернуться к старому приему, но это ей не удавалось. С одной стороны, была потеряна ремесленная актерская сноровка и вера в старое, а с другой стороны — была осознана нелепость прежних методов игры по сравнению с новыми, полюбившимися артистке. Отстав от старого, она не пристала к новому и сидела между двух стульев. Говорили, что 3. решила покинуть сцену и выйти замуж. Потом ходили слухи о ее намерении покончить с собой.
В это время мне пришлось видеть 3. на сцене. По окончании спектакля, по ее просьбе, я зашел к ней в уборную. Артистка встретила меня, как провинившаяся ученица. Спектакль давно кончился, участвовавшие и служащие театра разошлись, а она, не разгримированная, еще в костюме, не выпускала меня из своей уборной и с огромным волнением, граничащим с отчаянием, допытывалась причины происшедшей в ней перемены. Мы перебрали все моменты ее роли и работы над ней, все приемы техники, усвоенные ею из «системы». Все было верно. Артистка понимала каждую ее часть в отдельности, но в целом не усваивала творческих основ «системы».
«А сквозное действие, а сверхзадача?!» — спросил я ее.
3. что-то слышала и в общих чертах знала о них, но это была лишь теория, не примененная на практике.
«Если вы играете без сквозного действия, значит, вы не действуете на сцене в предлагаемых обстоятельствах и с магическим «если бы»; значит, вы не вовлекаете в творчество самую природу и ее подсознание, вы не создаете «жизни человеческого духа» роли, как того требуют главная цель и основы нашего направления искусства. Без них нет «системы». Значит, вы не творите на сцене, а просто проделываете отдельные, ничем не связанные между собой упражнения по «системе». Они хороши для школьного урока, но не для спектакля. Вы забыли, что эти упражнения и вес, что существует в «системе», нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи. Вот почему прекрасные в отдельности куски вашей роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом. Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего».
На следующий день была назначена репетиция 'на дому. Я объяснил артистке, как пронизывать сквозным действием заготовленные ею куски и задачи и как направлять их к общей сверхзадаче.
3. со страстью схватилась за эту работу, просила дать ей несколько дней для освоения с

нею. Я заходил и проверял то, что она делала без меня, и наконец отправился в театр смотреть спектакль в новом, исправленном виде. Нельзя описать того, что происходило в тот вечер. Талантливая артистка была вознаграждена за свои муки и сомнения. Она имела потрясающий успех. Вот что могут сделать чудодейственные, замечательные, жизнь дающие сквозное действие и сверхзадача.

Это ли не убедительный пример громадного их значения в нашем искусстве!

Я иду еще дальше! — воскликнул Аркадий Николаевич после небольшой паузы.— Представьте себе идеального человека-артиста, который посвятит всего себя одной большой жизненной цели: «возвышать и радовать людей своим высоким искусством, объяснять им сокровенные душевные красоты произведений гениев».

Такой человек-артист будет выходить на сцену, чтоб показывать и объяснять собравшимся зрителям театра свое новое толкование гениальной пьесы и роли, которое, по мнению творящего, лучше передает сущность произведения. Такой человек-артист может отдать свою жизнь высокой и культурной миссии просвещения своих современников. Он может, с помощью личного успеха, проводить в толпу идеи и чувства, близкие его уму, душе и прочее, и прочее. Мало ли какие возвышенные цели могут быть у больших людей! Условимся на будущее время называть такие жизненные цели человека-артиста сверх-сверхзадачами и сверх-сквозными действиями.

— Что же это?

— Вместо ответа я расскажу вам случай из моей жизни, который помог мне понять (то есть почувствовать) то, о чем сейчас идет речь.

Давно, в одну из гастролей нашего театра в Петербурге, накануне ее начала, я задержался на неудачной, плохо подготовленной репетиции. Возмущенный, злой, усталый, я уходил из театра. Вдруг моему взору представилась неожиданная картина. Я увидел громадный табор, раскинувшийся по всей площади перед зданием театра. Пылали костры, тысячи людей сидели, дремали, спали на снегу и на принесенных с собой скамьях. Огромная толпа ожидала утра и открытия кассы, для того чтобы получить более близкий номер в очереди при продаже билетов.

Я был потрясен. Чтобы оценить подвиг этих людей, мне пришлось задать себе вопрос: какое событие, какая заманчивая перспектива, какое необыкновенное явление, какой мировой гений могли бы заставить меня не одну, а много ночей подряд дрожать на морозе? Эта жертва приносится для того, чтобы получить бумажку, дающую право подхода к кассе без ручательства получить билет.

Мне не удалось разрешить вопроса и представить себе такое событие, которое заставило бы меня рисковать здоровьем, а может, и жизнью.

Как велико значение театра для людей! Как глубоко мы должны осознать это! Какая честь и счастье приносить высокую радость тысячам зрителей, готовых ради нее рисковать жизнью! Мне захотелось создать себе такую высокую цель, которую я назвал сверх-сверх-задачей. а выполнение ее сверх-сквозным действием.

После короткой паузы Аркадий Николаевич продолжал:

— Но горе, если по пути к большой конечной цели, будь то сверхзадача пьесы и роли или сверх-сверхзада-ча всей жизни артиста, творящий больше, чем следует, остановит свое внимание на мелкой, частной задаче.

— Что же тогда случится?

— А вот что: вспомните, как дети, играя, вертят над собой груз или камень, привязанный к длинной веревке. По мере вращения она наматывается на палку, с которой соединена и от которой получает движение. Быстро вращаясь, веревка с грузом описывает круг и в то же время постепенно наматывается на палку, которую держит ребенок. В конце концов груз приблизится, соединится с палкой и стукнется о нее.

Теперь представьте себе, что в самый разгар игры на пути вращения кто-то подставит свою тросточку. Тогда, прикоснувшись к ней, веревка с грузом начнет по инерции движения наматываться не на палку, от которой исходит движение, а на тросточку. В результате груз попадет не к настоящему его владельцу — мальчику, а к постороннему лицу, перехватившему веревку на свою тросточку. При этом, естественно, ребенок потеряет возможность управлять своей игрой и останется в стороне.

В нашем деле происходит нечто похожее. Очень часто, при стремлении к конечной сверхзадаче, попутно наталкиваешься на побочную, маловажную актерскую задачу. Ей отдается вся энергия творящего артиста. Нужно ли объяснять, что такая замена большой цели малой — опасное явление, искажающее всю работу артиста.

……19……г.

— Чтобы заставить вас еще больше оценить значение сверхзадачи и сквозного действия, я обращаюсь к помощи графики,— говорил Аркадий Николаевич, подходя к большой черной

доске и беря кусок мела.— Нормально, чтобы все без исключения задачи и их короткие линии жизни роли направлялись в одну определенную, общую для всех сторону — то есть к сверхзадаче. Вот так.
Аркадий Николаевич начертил на доске:

— Длинный ряд малых, средних, больших линий жизни роли направлены в одну сторону — к сверхзадаче. Короткие линии жизни роли с их задачами, логически последовательно чередуясь друг за другом, цепляются одна за другую. Благодаря этому из них соз'-дается одна сплошная сквозная линия, тянущаяся через всю пьесу.
Теперь представьте себе на минуту, что артист не имеет сверхзадачи, что каждая из коротких линий жизни изображаемой им роли направлена в разные стороны.
Аркадий Николаевич опять поспешил иллюстрировать свою мысль чертежом, изображающим разорванную линию сквозного действия:

— Вот ряд больших, средних, малых задач и небольших кусков жизни роли, направленных в разные стороны. Могут ли они создавать сплошную прямую линию?
Мы все признали, что — не могут.
— При этих условиях сквозное действие уничтожено, пьеса разорвана на куски, разнесена в разные стороны, и каждая из ее частей принуждена существовать сама по себе, вне всего целого. В таком виде отдельные части, как бы прекрасны они ни были, сами по себе не нужны пьесе.
Беру третий случай,— продолжал объяснять Аркадий Николаевич.— Как я уже говорил, в каждой хорошей пьесе ее сверхзадача и сквозное действие органически вытекают из самой природы произведения. Этого нельзя нарушать безнаказанно, не убив самого произведения. Представьте себе, что в пьесу хотят ввести постороннюю, не относящуюся к ней цель или тенденцию.
В этом случае органически связанные с пьесой сверхзадача и естественно создающееся сквозное действие частично остаются, но им приходится поминутно отвлекаться в сторону привнесенной тенденции:

Такая пьеса с переломанным спинным хребтом не будет жить.
Против этого, со всем своим театральным темпераментом, запротестовал Говорков.
— Извините же, пожалуйста, вы отнимаете от режиссера и от актера всякую личную инициативу, личное творчество, сокровенное свое я, возможность обновления старого искусства и приближения его к современности!
Аркадий Николаевич спокойно объяснил ему:
— Вы, как и многие ваши единомышленники, смешиваете и часто неправильно понимаете три слова: вечность, современность и простую злободневность.
Современное может стать вечным, если оно несет в себе большие вопросы, глубокие идеи. Против такой современности, если она нужна произведению поэта, я не протестую. В полную противоположность ей, узкозлободневное никогда не станет вечным. Оно живет только сегодня, а завтра уже может быть забыто. Вот почему вечное произведение искусства никогда не сроднится органически с простой злободневностью, какие бы ухищрения ни придумывали режиссеры, актеры и, в частности, вы сами.
Когда к старому, монолитному, классическому произведению насильственно прививают злободневность или другую чуждую пьесе цель, то она становится диким мясом на прекрасном теле и уродует его часто до неузнаваемости. Искалеченная сверхзадача произведения не манит и не увлекает, а только злит и вывихивает.
Насилие — плохое средство для творчества, и потому «обновленная» с помощью злободневных тенденций сверхзадача становится смертью для пьесы и для ее ролей.
Но случается, правда, что тенденция сродняется со сверхзадачей. Мы знаем, что к апельсиновому дереву можно привить ветку лимонного, и тогда вырастает новый фрукт, который называется в Америке «грейпфрут».
Такую прививку удается сделать и в пьесе. Иногда к старому, классическому произведению естественно прививается современная идея, омолаживающая всю пьесу. В этом случае тенденция перестает существовать самостоятельно и перерождается в сверхзадачу.

Графически это выразится в таком чертеже: линия сквозного действия, тянущаяся к сверхзадаче и к тенденции.

В этом случае творческий процесс протекает нормально, и органическая природа произведения не калечится. Вывод из всего сказанного:
Больше всего берегите сверхзадачу и сквозное действие; будьте осторожны с насильственно привносимой тенденцией и с другими чуждыми пьесе стремлениями и целями.
Если мне удалось сегодня заставить вас понять совершенно исключительную, первенствующую роль в творчестве сверхзадачи и сквозного действия, я счастлив и буду считать, что разрешил самую важную задачу — объяснил вам один из главных моментов «системы». : После довольно длинной паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом со сквозным действием, в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему контрсквозное действие.
Это хорошо, и нам следует приветствовать такое явление, потому что противодействие естественно вызывает ряд новых действий. Нам нужно это постоянное столкновение: оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства.
Если бы в пьесе не было никакого контрсквозного действия и все устраивалось само собой, то исполнителям и тем лицам, кого они изображают, нечего было бы делать на подмостках, а сама пьеса стала бы бездейственной и потому несценичной.
В самом деле, если бы Яго не вел своих коварных интриг, то Отелло не пришлось бы ревновать Дездемону и убивать ее. Но так как мавр всем существом своим стремится к возлюбленной, а Яго стоит между ними со своими контрсквозными действиями — создается пятиактная, очень действенная трагедия с катастрофическим концом.
Нужно ли добавлять, что линия контрсквозного действия складывается также из отдельных моментов и из маленьких линий жизни артисто-роли. Попробую иллюстрировать сказанное мною на примере Бранда.
Допустим, что мы установили сверхзадачей Бранда его лозунг: «все или ничего» (правильно это или нет— не важно для данного примера). Такой основной принцип фанатика страшен. Он не допускает никаких компромиссов, уотуггек, отклонений при» выполнении", идейной цели жизни.
Попробуйте теперь связать с этой сверхзадачей всей пьесы отдельные куски отрывка «с пеленками», хотя бы те самые, которые мы когда-то разобрали.
Я стал мысленно прицеливаться от детских пеленок к сверхзадаче «все или ничего». Конечно, с помощью воображения и вымыслов можно поставить в зависимость одно от другого, но это будет сделано с большой натяжкой и насилием, которые искалечат пьесу. Гораздо естественнее, что со стороны матери проявляется противодействие вместо содействия, и потому в этом куске Агнес идет по линии не сквозного, а контрсквозного действия, не к сверхзадаче, а против нее.
Когда я стал проделывать аналогичную работу для роли самого Бранда и искал связи между его задачей — «уговорить жену отдать пеленки — ради совершения жертвы» — и между сверхзадачей всей пьесы — «все или ничего»,— то мне удалось сразу найти эту связь. Естественно, что фанатик требовал всего — ради своей жизненной идеи. Противодействие Агнес вызывало усиленное действие самого Бранда. Отсюда — борьба двух разных начал. Долг Бранда находится в борьбе с любовью матери;
идея борется с чувством; фанатик-пастор — со страдающей матерью; мужское начало — с женским.
Поэтому в данной сцене линия сквозного действия находится в руках Бранда, а контрсквозное действие ведет Агнес.
В заключение Аркадий Николаевич в немногих словах, схематично напомнил нам все, о чем он говорил в продолжение всего курса этого года.
Этот краткий просмотр помог мне распределить по местам все мною воспринятое за первый учебный сезон.
— Теперь слушайте меня со всем вниманием, так как я скажу очень важное,— заявил Аркадий Николаевич. — Все этапы программы, пройденные с начала наших школьных занятий, все исследования отдельных элементов, произведенные за учебный период этого года, совершались ради создания внутреннего сценического самочувствия.
Вот для чего мы работали целую зиму. Вот что требует теперь и будет требовать всегда вашего исключительного внимания.

Но и в этой стадии своего развития внутреннее сценическое самочувствие не готово для тонких, проникновенных поисков сверхзадачи и сквозного действия. Созданное самочувствие требует важного добавления. В нем скрыт главный секрет «системы», оправдывающий самую главную из основ нашего направления искусства: «Подсознательное через сознательное». К изучению этого добавления и основы мы и приступим с будущего урока.

«Итак, первый курс по «системе» кончен, а «у меня на душе», как у Гоголя, «так смутно, так странно» . Я рассчитывал, что наша почти годовая работа приведет меня к «вдохновению», но, к сожалению, в этом смысле «система» не оправдала моих ожиданий».

С такими мыслями я стоял в передней театра, машинально надевая пальто и лениво окутывая шею шарфом. Вдруг кто-то запустил мне в бок «брандера». Я вскрикнул, обернулся и увидел смеющегося Аркадия Николаевича.

Заметив мое состояние, он захотел узнать причину пониженного настроения. Я отвечал ему уклончиво, а он упрямо допытывался и подробно расспрашивал:

— Что вы чувствуете, стоя на сцене? — желал он понять недоумения, смущающие меня в «системе».

— В том-то и дело, что я ничего особенного не чувствую. Мне удобно на подмостках, я знаю, что нужно делать, я не зря стою там, не пустой; верю всему, сознаю свое право быть на сцене.

— Так чего же вам больше?! Разве плохо не лгать на сцене, верить всему, чувствовать себя хозяином? Это очень много! — убеждал меня Торцов.

Тут я признался ему о вдохновении.

— Вот что!.. — воскликнул он. — По этой части надо обращаться не ко мне. «Система» не фабрикует вдохновения. Она лишь подготовляет ему благоприятную почву. Что же касается вопроса — придет оно или нет, то об этом спросите у Аполлона, или у вашей природы, или у случая. Я не волшебник и показываю вам лишь новые манки, приемы возбуждения чувства, переживания.

Вам же советую на будущее время не гоняться за призраком вдохновения. Предоставьте этот вопрос волшебнице природе, а сами займитесь тем, что доступно человеческому сознанию.

Михаил Семенович Щепкин писал своему ученику Сергею Васильевичу Шумскому: «Ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграешь верно».

Вот куда должны направляться ваши артистические стремления и заботы.

Роль, поставленная на верные рельсы, движется вперед, ширится и углубляется и в конце концов приводит к вдохновению.

Пока же этого не случилось, знайте твердо, что ложь, наигрыш, штамп и ломание никогда не рождают вдохновения. Поэтому старайтесь играть верно, учитесь готовить благоприятную почву для «наития свыше» и верьте, что оно от этого будет гораздо больше с вами в ладу.

Впрочем, на следующих уроках мы поговорим и о вдохновении. Разберем и его,— сказал Торцов, уходя.

«Разбирать вдохновение?!.. Рассуждать, философствовать о нем? Да разве это возможно? Разве я рассуждал, когда произносил на показном спектакле: «Крови, Яго, крови!»? Разве Малолеткова рассуждала, когда кричала свое знаменитое «Спасите!» Неужели, наподобие физических действий, их маленьких правд и моментов веры, мы будем по крохам, по кусочкам, по отдельным вспышкам собирать и складывать вдохновение?!» — думал я, выходя из театра.

XVI. ПОДСОЗНАНИЕ В СЦЕНИЧЕСКОМ САМОЧУВСТВИИ АРТИСТА

……19……г.

— Названов и Вьюнцов, идите на подмостки и сыграйте нам начальную сцену этюда «сжигания денег»,— приказал Аркадий Николаевич, войдя в класс.

Вам известно, что творческую работу надо всегда начинать с освобождения мышц. Поэтому сначала сядьте поудобнее и отдыхайте, точно дома.

Мы пошли на сцену и исполнили приказание.

— Мало! Еще свободнее, еще удобнее! — кричал Аркадий Николаевич из зрительного зала. — Девяносто пять процентов напряжения — долой!

Вы, может быть, думаете, что я преувеличиваю размер излишка? Нет, старание актера, находящегося перед тысячной толпой, доходит до гиперболических размеров. И хуже всего то, что старание и насилие создаются незаметно, помимо необходимости, воли, здравого смысла самого артиста. Поэтому смело откидывайте лишнее напряжение — столько,

сколько сможете.
Будьте на сцене еще больше дома, чем в собственной квартире. На подмостках надо чувствовать себя приятнее, чем в действительности, потому что в театре мы имеем дело не с простым, а с «публичным одиночеством». Оно дает высшее наслаждение.
Но оказалось, что я перестарался, довел себя до прострации, впал в насильственную неподвижность и закоченел в ней. Это тоже один из самых плохих видов зажима. Пришлось бороться с ним. Для этого я менял позы, делал движения, с помощью действия уничтожал неподвижность и в конце концов впал в другую крайность — в суетливость. Она вызвала беспокойное состояние. Чтоб избавиться от него, пришлось изменить скорый, нервный ритм и внести самый медленный, почти ленивый.
Аркадий Николаевич не только признал, но и одобрил мои приемы:
— Когда артист слишком старается, полезно допустить даже небрежность, более легкое отношение к делу. Это хорошее противоядие против чрезмерного напряжения, старания и наигрыша.
Но, к сожалению, и это не дало того спокойствия и непринужденности, которые испытываешь в реальной жизни — дома, на своем диване.
Оказалось, что я забыл о трех моментах процесса:
1) напряжении, 2) освобождении и 3) оправдании. Пришлось скорее исправить ошибку. Когда это было сделано, я почувствовал, что у меня внутри что-то лишнее освободилось, словно опустилось, куда-то провалилось. Я ощутил притяжение к земле своего тела, его тяжесть, вес. Оно точно вдавилось в мягкое кресло, на котором я полулежал. В этот момент большая доля внутреннего мышечного напряжения исчезла. Но и это не дало мне желаемой свободы, какую я знал в реальной жизни. В чем же дело?
Когда я разобрался в своем состоянии, то понял, что за счет мышц во мне сильно напряглось внимание. Оно следило за телом и мешало покойно отдыхать.
Я поделился своими наблюдениями с Аркадием Николаевичем.
— Вы правы. И в области внутренних элементов много лишних напряжений. Но только с внутренними зажимами надо обращаться иначе, чем с грубыми мышцами. Душевные элементы — паутинки по сравнению с мышцами — канатами. Отдельные паутинки легко порвать, но если вы сплетете из них жгуты, веревки, канаты, тогда их не перерубишь топором. Но в самом начале их зарождения будьте с ними осторожны.
— Как же обращаться с «паутинками»? — спрашивали ученики.
— При борьбе с внутренними зажимами надо также иметь в виду три момента — то есть напряжение, освобождение и оправдание.
В первые два момента ищешь самый внутренний зажим, познаешь причины его возникновения и стараешься уничтожить его/ В третий момент оправдываешь свое новое внутреннее состояние соответствующими предлагаемыми обстоятельствами.
В разбираемом случае воспользуйтесь тем, что один из ваших важных элементов (внимание) не разбрелся по всему пространству сцены и зрительного зала. а сосредоточился внутри вас, на мышечных ощущениях. Дайте собранному вниманию более интересный и нужный для этюда объект. Направьте его на какую-нибудь увлекательную цель или действие, которые оживят вашу работу и увлекут вас.
Я стал вспоминать задачи этюда, его предлагаемые обстоятельства; мысленно прошелся но всей квартире. Во время этого обхода в моей воображаемой жизни произошло неожиданное обстоятельство: я забрел в неизвестную мне до сих пор комнату и увидел в ней древнего старичка и старушку — родителей жены, как оказывается, живущих у нас на покое. Это неожиданное открытие умилило меня и вместе с тем встревожило, так как при увеличении количества членов семьи усложняются и мои обязательства по отношению к ним. Надо много работать, чтоб прокормить пять ртов, не считая своего! При таких условиях моя служба, завтрашняя ревизия, общее собрание, предстоящая сейчас работа но разборке документов и по проверке кассы получили чрезвычайно важное значение в моей тогдашней жизни, на подмостках. Я сидел в кресле и нервно наматывал на палец попавшую мне в руку бечевку.
— Молодец! — одобрил меня из партера Аркадий Николаевич.— Вот это настоящее освобождение мышц. Теперь я верю всему: и тому, что вы делаете, и тому, о чем вы думаете, хотя я и не знаю, чем именно занята ваша мысль.
Когда я проверил свое тело, то оказалось, что мои мышцы совершенно освободились от напряжения, без всякого старания и насилия с моей стороны. По-видимому, сам собой создался третий момент, о котором я забыл,— момент оправдания моего сидения.
— Только не торопитесь,— шептал мне Аркадий Николаевич.— Доглядите внутренним взором все до конца. Если нужно, введите' новое «если бы».
«А ну, как в кассе окажется большой просчет? — мелькнуло у меня в голове.— Тогда придется проверять книги, документы. Какой ужас! Разве сладишь с такой задачей один...

ночью?..»
Я машинально посмотрел на часы. Было четыре часа. Чего? Дня или ночи? Я на минуту допустил последнее, заволновался от позднего времени, инстинктивно метнулся к столу и, забыв все, бешено принялся за работу.
— Браво! — услышал я краем уха одобрение Аркадия Николаевича.
Но я уже не обращал внимания на поощрения. Они мне были не нужны. Я жил, существовал на сцене, получил право делать там все, что мне заблагорассудится.
Но мне этого было мало. Я захотел еще усилить трудность своего положения и обострить переживание. Для этого пришлось ввести новое предлагаемое обстоятельство, а именно: крупную нехватку денег.
«Что же делать? — спрашивал я себя с большим волнением.— Ехать в канцелярию!» — решил я, мет-нувшись в переднюю. «Но канцелярия закрыта»,— вспомнил я и вернулся в гостиную, долго ходил, чтоб освежить голову, закурил папироску и сел в темный угол комнаты, чтоб лучше соображать.
Мне представились какие-то строгие люди. Они проверяли книги, документы и кассу. Меня спрашивали, .а я не знал, что отвечать, и путался. Упрямство отчаяния мешало чистосердечно признаться в своей оплошности.
Потом писали роковую для меня резолюцию. Шептались кучками по углам. Я стоял один, в стороне, оплеванный. Потом — допрос, суд, увольнение со службы, опись имущества, изгнание из квартиры.
— Смотрите, Названов ничего не делает, а мы чувствуем, что внутри у него все бурлит! — шептал Торцов ученикам.
В этот момент у меня закружилась голова. Я потерял себя в роли и не понимал, где — я и где — изображаемое мною лицо. Руки перестали крутить веревку, и я замер, не зная. что предпринять.
Не помню, что было дальше. Помню только, что мне стало приятно и легко выполнять всякие экспромты.
То я решал ехать в прокуратуру и бросался в переднюю, то я искал по всём шкафам оправдательные документы, и прочее и прочее, чего я сам не помнил и что узнал после, из рассказа смотревших. Во мне. как в сказке, произошло чудодейственное превращение. Прежде я жил жизнью этюда только ощупью, не до конца понимая то, что совершается в нем, в себе самом. Теперь же у меня точно открылись «глаза моей души», и я понял все до конца. Каждая мелочь на сцене и в роли получила для меня другое значение. Я познал чувства, представления, суждения, видения как самой роли, так и свои собственные. Казалось, что я играл новую» пьесу.
— Это означает, что вы находите себя в роли и роль в себе, — сказал Торцов, когда я объяснил ему свое состояние.
Прежде я по-другому видел, слышал, понимал. Тогда было «правдоподобие чувства», а теперь явилась «истина страстей». Прежде была простота бедной фантазии, теперь же — простота богатой фантазии. Прежде моя свобода на сцене была определена точными границами, намеченными условностями, теперь же моя свобода стала вольной, дерзкой. Я чувствую, что отныне мое творчество в этюде «сжигания» будет совершаться каждый раз по-разному, при каждом повторении его.
— Не правда ли, ведь это то, ради чего стоит жить и стать артистом? Это вдохновение?
— Не знаю. Спросите у психологов. Наука — не моя специальность. Я практик и могу только объяснить, как я сам ощущаю в себе творческую работу в такие моменты.
— Как же вы ее ощущаете? — спрашивали ученики:
— Я с удовольствием вам расскажу, но только не сегодня, так как надо кончать класс. Вас ждут другие уроки.
……19……г.
Аркадий Николаевич не забыл своего обещания и начал урок следующими словами:
— Давно, на одной из вечеринок у знакомых, мне проделали шуточную «операцию». < Принесли большие столы: один с якобы хирургическими инструментами, другой — пустой — «операционный». Устлали пол простынями, принесли бинты, тазы, посуду. «Доктора» надели халаты, а я — рубашку. Меня понесли на «операционный» стол, «наложили повязку» или, попросту говоря, завязали глаза. Больше всего смущало то, что «доктора» обращались со мною утрированно нежно, как с тяжело больным, и что они по-серьезному, по-деловому относились к шутке и ко всему происходившему вокруг.
Это настолько сбивало с толку, что я не знал, как вести себя: смеяться или плакать. У меня даже мелькнула глупая мысль: «А вдруг они начнут по-настоящему резать?» Неизвестность и ожидание волновали. Слух обострился, я не пропускал ни одного звука. Их было много: кругом шептались, лили воду, звякали хирургическими инструментами и посудой, иногда гудел большой таз, точно погребальный колокол.

«Начнем»,— шепнул кто-то так, чтоб я слышал.
Сильная рука крепко стиснула мою кожу, я почувствовал сначала тупую боль, а потом три укола... Я не удержался и вздрогнул. Неприятно царапали чем-то колючим и жестким по верхней части кисти, бинтовали руку, суетились; падали предметы.
Наконец, после долгой паузы... заговорили громко, смеялись, поздравляли, развязали глаза, и... я увидел лежащего на моей левой руке грудного ребенка, сделанного из моей правой запеленутой руки. На верхней части ее кисти нарисовали глупую детскую рожицу.
Теперь является вопрос: были ли мои тогдашние переживания подлинной правдой, сопровождаемой подлинной верой, или же то, что я испытывал, правильнее было бы назвать «правдоподобием чувства».
Конечно, это не было подлинной правдой и подлинной верой в нее. Происходило чередование: «верю» с «не верю», подлинного переживания с иллюзией его, «правды» с «правдоподобием». При этом я понял, что если бы на самом деле мне делали операцию, то со мною происходило бы в действительности почти то же, что отдельными моментами я испытывал во время шутки. Иллюзия была в достаточной степени правдоподобна.
Среди тогдашних чувствований выпадали моменты полного переживания, во время которых я ощущал себя, как в действительности. Были даже предчувствия предобморочного состояния,— конечно, на секунды. Они проходили так же быстро, как появлялись. Тем не менее иллюзия оставляла следы. И сейчас мне кажется, что испытанное тогда могло, бы произойти и в подлинной жизни. Вот как я впервые почувствовал намек на то состояние, в котором много от подсознания, которое теперь я так хорошо знаю на сцене,— заключил рассказ Аркадий Николаевич.
— Да, но это не линия жизни, а какие-то клочки, обрывки ее.
— А вы, может быть, думаете, что линия подсознательного творчества — непрерывна или что артист на подмостках переживает все так же, как и в действительности?
Если бы это было так, то душевный и физический организм человека не выдержал бы работы, которая предъявляется к нему искусством.
Как вы уже знаете, мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни. Полное, непрерывное забвение себя в роли и абсолютная, непоколебимая вера в происходящее на сцене хоть и создаются, но очень редко. Мы знаем отдельные, более или менее продолжительные периоды такого состояния. В остальное же время жизни в изображаемой роли правда чередуется с правдоподобием, вера с вероятием.
Как у меня, при шуточной операции, так и у Названова, при последнем исполнении этюда «сжигания денег», были моменты головокружения. Во время них наши человеческие жизни с их эмоциональными воспоминаниями, так точно, как и жизни исполняемых нами ролей, так тесно сплетались между сх^бой, что нельзя было понять, где начинается одна и где кончается
Другая.
— Вот это-то и есть вдохновение! — настаивал я.
— Да, в этом процессе много от подсознания,— поправил Торцов.
— А там, где подсознание, там и вдохновение!
— Почему же вы так думаете? — удивился Торцов, тотчас же обратился к сидящему близ него Пущину:
— Быстро-быстро, не думая, назовите какой-нибудь предмет, которого нет здесь!
— Оглдбля!
— Почему же именно «оглобля»?
— Не разумею!
— И я тоже «не разумею», и никто этого не «разумеет». Только одно подсознание ведает, почему оно подсунуло вам именно это представление.
И вы, Веселовский, назовите быстро какое-нибудь видение.
— Ананас!
— Почему же «ананас»?!
Оказывается, что недавно Веселовский шел ночью по улице и вдруг, ни с того ни с сего, без всякого повода, вспомнил об ананасе. Ему на минуту почудилось, что этот фрукт растет на пальмах. Недаром же у него есть сходство с пальмой. В самом деле: листья ананаса напоминают пальмовые в миниатюре, а чешуйчатая кожица ананаса похожа на кору пальмового дерева.
Аркадий Николаевич тщетно пытался доискаться причины, почему Веселовскому пришло в голову такое представление.
— Может быть, вы перед тем ели ананас?
— Нет,— отвечал Веселовский.
— Может быть, вы думали о нем? " — Тоже нет.

— Значит, остается искать разгадку в подсознании. О чем вы задумались? — обратился Торцов к Вьюнцову.
Прежде чем ответить на вопрос, наш чудак глубокомысленно соображал. При этом, готовясь к ответу, он незаметно для себя, механически, тер ладони рук о брюки. Потом, продолжая еще сильнее думать, он вынул из кармана бумажку и старательно складывал и раскладывал ее.
Аркадий Николаевич залился хохотом и сказал:
— Попробуйте-ка сознательно повторить все те действия, которые понадобились Вьюнцову, прежде чем ответить на мой вопрос. Для чего все это проделывалось им? Одно подсознание может знать смысл такой бессмыслицы.
Вы видели? — обратился ко мне Аркадий Николаевич.— Все, что говорили Пущин и Веселовский, все, что делал Вьюнцов, производилось без всякого вдохновения, и тем не менее в их словах и поступках были моменты подсознания. Значит, оно проявляется не только в процессе творчества, но и в самые простые минуты хотения, общения, приспособления, действия и прочего.
Мы в большой дружбе с подсознанием. В реальной жизни оно попадается на каждом шагу. Каждое рождающееся в нас представление, каждое внутреннее видение в той или другой мере требует подсознания. Они возникают из него. В каждом физи.ческом выражении внутренней жизни, в каждом приспособлении — целиком или частично — тоже скрыт невидимый подсказ подсознания.
— Нипочем не понять! — волновался Вьюнцов.
— А между тем это очень просто: кто подсказал Пущину слово «оглобля», кто создал ему это представление? Кто подсказал Веселовскому его странные движения рук, его мимику, интонации,— словом, все его приспособления, которыми он передавал свое недоумение по поводу ананасов, растущих на пальмах? Кому сознательно придет в голову производить такие неожиданные физические действия, которые выполнял Вьюнцов, прежде чем ответить на мой вопрос? Опять подсознание подсказало их.
— Значит,— хотел я понять,— каждое представление, каждое приспособление в той или другой мере подсознательного происхождения?
— Большинство из них,— поспешил подтвердить Торцов.— Вот почему я и утверждаю, что в жизни мы в большой дружбе с подсознанием.
Тем более обидно, что как раз там, где оно больше всего нужно, то есть в театре, на сцене, мы находим его редко. Поищите-ка подсознание в крепко налаженном, зазубренном, заболтанном, заигранном спектакле. В нем все раз и навсегда зафиксировано актерским расчетом. А без подсознательного творчества нашей душевной и органической природы игра артиста рассудочна, фальшива, условна, суха. безжизненна, формальна.
Старайтесь же открыть на сцене широкий доступ творческому подсознанию! Пусть все, что мешает этому, будет изъято, и то, что помогает, пусть будет закреплено. Отсюда— основная задача психотехники:
подвести актера к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается подсознательный творческий процесс самой органической природы.
Как же сознательно подойти к тому, что, казалось бы, по своей природе не поддается сознанию, что «подсознательно»? К счастию для нас. нет резких границ между сознательным и подсознательным переживанием.
Мало того. сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно дает возможность выполнять одну из главных основ нашего направления искусства: через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста.
Таким образом, на очередь ставится вопрос о психотехнике артиста, возбуждающей подсознательное творчество самой душевной органической природы. Но об этом в следующий раз.
……19……г.
— Итак, мы будем говорить сегодня о том, как через сознательную психотехнику вызывать в себе подсознательное творчество органической природы.
Об этом вам может рассказать Названов, который испытал этот процесс на себе самом, при повторении этюда «сжигания денег» на предпоследнем уроке.
— Я могу только сказать, что на меня внезапно откуда-то налетело вдохновение и что мне самому непонятно, как я играл.
— Вы неверно оцениваете результаты урока. Произошло гораздо более важное, чем вы полагаете. Приход «вдохновения», на котором всегда строятся ваши расчеты,— простая случайность. На нее полагаться нельзя. На уроке же, о котором теперь идет речь, произошло то, на что можно положиться. Тогда вдохновение посетило вас не случайно, а потому, что вы

сами вызвали его, подготовив ему необходимую почву. Этот результат гораздо важнее для нашего актерского искусства, для его психотехники и для самой практики.
— Я никакой почвы не подготавливал и не умею этого делать,— отнекивался я.
— Значит, я помимо вашего сознания подготовил ее в вас.
— Как же? Когда? Все производилось по порядку, как всегда: освобождались от напряжения мышцы, просматривались предлагаемые обстоятельства, ставился и выполнялся ряд задач и прочее и прочее.
— Совершенно верно. В этой части ничего не было нового. Но вы не заметили одной чрезвычайно важной детали, которая является очень большой и важной новостью. Она заключается в самом ничтожном добавлении, а именно: я заставлял вас выполнять и доделывать все творческие действия до самого последнего, исчерпывающего предела. Вот и все.
— Как же это? — соображал Вьюнцов.
— Очень просто. Доведите работу всех элементов внутреннего самочувствия, двигателей психической жизни, самого сквозного действия до нормальной, человеческой, а не актерской, условной действительности. Тогда вы познаете на сцене, в роли, самую подлинную жизнь вашей душевной органической природы. Вы познаете и в себе самую подлинную правду жизни изображаемого лица. Правде нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создается на сцене «я есмь».
Заметили ли вы, что каждый раз, когда они рождаются внутри, сами собой, помимо воли артиста, в работу включается органическая природа с ее подсознанием?
Так было давно с Названовым, помните, в сцене с «сжиганием денег», так было с ним на предпоследнем уроке.
Так, через сознательную психотехнику артиста, доведенную до предела, создается почва для зарождения подсознательного творческого процесса самой нашей органической природы. В этой предельности, законченности выполнения приемов психотехники и заключается чрезвычайно важное добавление к тому, что вам уже известно в области творчества.
Если бы вы знали, до какой степени эта новость важна!
Принято считать, что каждый момент творчества непременно должен быть чем-то очень большим, сложным, возвышенным. Но вы знаете из предыдущих занятий, как самое маленькое действие или чувствование, самый маленький технический прием получают огромное значение, если только они доведены на сцене, в момент творчества, до самого предельного конца, где начинается жизненная, человеческая правда, вера и «я есмь». Когда это случается, тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества.
То, что в реальной жизни создается и делается само собой, естественно, на сцене подготовляется с помощью психотехники.
Подумайте только: самое ничтожное физическое или душевное действие, создающее моменты подлинной правды и веры, доведенные до предела «я есмь», способно втянуть в работу душевную и органическую природу артиста с ее подсознанием! Это ли не новость, это ли не важное добавление к тому, что вы уже знали!
В полную противоположность некоторым преподавателям я полагаю, что начинающих учеников, делающих, подобно вам, первые шаги на подмостках, надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах, при работе над элементами, над внутренним сценическим самочувствием, во всех упражнениях и при работе над этюдами 36.
Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально, по словесной кличке, по мертвой или сухой терминологии, которые вначале только пугают начинающих, а по собственному чувствованию. Пусть они на деле полюбят это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках.
— Я понимаю важность добавления, которое вы нам сообщили сегодня,— говорил я Аркадию Николаевичу,— но этого нам мало. Надо знать соответствующие психотехнические приемы и уметь пользоваться ими. Поэтому научите нас соответствующей психотехнике, дайте нам более конкретный подход.
— Извольте. Но вы не услышите от меня ничего нового. Мне придется только уточнять то, что вам известно. Вот вам первый совет: лишь только вы создадите в себе правильное внутреннее сценическое самочувствие и почувствуете, что с помощью психотехники у вас в душе все наладилось на правильное творчество и ваша природа ждет лишь толчка, чтоб ринуться в работу, дайте ей этот толчок.
— Как же дать-то?

— В химии при медленной или слабой реакции двух растворов прибавляется самое ничтожное количество третьего, определенного вещества, которое является катализатором при данной реакции. Это своего рода заправка, которая сразу доводит реакцию до предела. И вы введите такой катализатор в виде неожиданного экспромта, детали, действия, момента подлинной правды, все равно какого — душевного или физического. Неожиданность такого момента взволнует вас, и сама природа ринется в бой.
Это произошло на последнем повторении этюда «сжигания денег». Названов почувствовал в себе правильное сценическое самочувствие и, как он объяснил потом, для обострения своего творческого состояния ввел неожиданное, тут же, экспромтом созданное предлагаемое обстоятельство о большом просчете денег. Этот вымысел и явился для него «катализатором». «Заправка» сразу довела реакцию до предела, то есть до подсознательного творчества самой душевной и органической природы.
— Где же искать «катализаторы»? — допытывались ученики.
— Везде: в представлениях, в видениях, в суждениях, в чувствованиях, в хотениях, в мельчайших душевных и физических действиях, в новых ничтожных деталях вымысла воображения, в объекте, с которым общаешься, в неуловимых подробностях окружающей вас на подмостках обстановки, в мизансцене. Мало ли где и в чем можно находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние «я есмь».
— А что тогда будет-то?
— Будет то, что у вас закружится голова от нескольких моментов неожиданного и полного слияния жизни изображаемого лица с вашей собственной жизнью на сцене. Произойдет то, что вы почувствуете частицы себя в роли и роли в себе.
— А после что?
— То, что я уже вам говорил: правда, вера, «я есмь» отдадут вас во власть органической природы с ее подсознанием.
Работу, аналогичную той, которую проделал Названов на предпоследнем уроке, можно повторить, начав творчество с любого из «элементов сценического самочувствия». Вместо того чтоб начинать, как Названов, с ослабления мышц, можно обратиться к помощи воображения и предлагаемых обстоятельств, хотения и задачи, если она выяснена, эмоции, если она сама собой зажглась, представления и суждения; можно подсознательно почувствовать в произведении писателя правду, и тогда сами собой создадутся вера и «я есмь». Важно, чтобы во всех этих случаях вы не забывали доводить первый зародившийся и оживший элемент самочувствия до полного, предельного оживления. Вы знаете, что стоит проделать эту творческую работу с одним из элементов, и все остальные, по неразрывной связи, существующей между ними, потянутся вслед за первым.
Только что объясненный мною сознательный прием возбуждения подсознательного творчества нашей органической природы не является единственным. Есть другой, но сегодня я не успеваю вам демонстрировать его. Поэтому до следующего раза.
……19……г.
— Шустов и Названов,— обратился к нам Аркадий Николаевич, войдя в класс,— сыграйте начало сцены Яго и Отелло, только самые первые фразы.
Мы приготовились, сыграли, и, казалось, не как-нибудь, а с хорошей сосредоточенностью, при правильном внутреннем сценическом самочувствии.
— Чем вы были заняты сейчас? – спросил нас Торцов.
— Ближайшей задачей, то есть тем, чтобы привлечьна себя внимание Названова, ответил Паша.
— А я был занят тем, чтобы вникать в слова Паши, равно как и тем, чтоб увидеть внутренним зрением о чем он мне говорил, — объяснил я.
Таким образом, один из вас привлекал на себя внимание другого для того, чтобы привлекать внимание другого, а второй старался вникать и увидеть то, о чем ему говорят, для того, чтобы вникать и увидеть то, о чем ему говорят.
Нет! Почему же... — протестовали мы. — Потому что только что и могло произойти при отсутствии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и ролей. Без них можно только привлекать внимание ради привлечения внимания или вникать и видеть ради вникания и видения.
Теперь повторите то, что вы только что сыграли, и захватите следующую сцену, в которой Отелло шутит с Яго.
— В чем состояла ваша задача? Торцов, когда мы кончили играть.
— В dolce far niente*. — ответил я.
— А куда девалась прежняя задача: «стараться понять собеседника»?
— Она вошла в новую, более важную задачу и растворилась в ней.
— Припомните, но свежим следам, как вы выполнили обе задачи и как вы говорили

словесный текст роли в сыгранных двух кусках,— предложил Аркадий Николаевич.
— Как я выполнял и что говорил в первом куске — помню, а во втором — не помню.
— Значит, он сам собой выполнился, и текст его сам собой сказался,— решил Торцов.
— По-видимому -- да.
— Теперь повторите только что сыгранное и захватите следующую часть, то есть первое недоумение будущего ревнивца.
Мы исполнили приказание и неуклюже определили нашу задачу словами: «смеяться над нелепостью клеветы Яго».
— А куда девались прежние задачи: «понимать слова собеседника» и «dolce far niente»?
Я хотел было сказать, что они тоже поглотились попои, более крупной задачей, но задумался и ничего не ответил.
— В чем дело? Что вас смутило?
— То, что в этом месте одна линия роли — линия счастья обрывается и начинается новая линия — линия ревности.
— Она не обрывается, — поправил меня Торцов, — а начинает постепенно перерождаться в связи с изменившимися предлагаемыми обстоятельствами. Сначала линия проходила короткую полосу блаженства новобрачного Отелло, его шуток с Яго, потом наступило удивление, недоумение, сомнения, отталкивания надвигающегося несчастья; потом ревнивец сам себя успокоил и вернулся к прежнему состоянию блаженства и счастья.
Такие переходы настроения мы знаем и в действительности. Там тоже — жизнь течет счастливо, потом вдруг вторгается сомнение, разочарование, горе, и снова все проясняется. Не бойтесь этих переходов, напротив, любите, оправдывайте, обостряйте их контрастами. В данном примере не трудно это сделать. Стоит вспомнить то, что было раньше, в начале любовного романа Отелло и Дездемоны, стоит мысленно пережить это счастливое прошлое влюбленных и после мысленно перейти к контрасту, сравнить его с тем ужасом и адом, который пророчит мавру Яго.
— Что же вспоминать-то в прошлом? — опять запутался Выонцов.
— Чудесные первые встречи влюбленных в доме Брабаицио, красивые рассказы Отелло, тайные свидания, похищение невесты и свадьбу, расставание в брачную ночь встречу на Кипре под южным солнцем, незабываемый медовый месяц. А потом в будущем... сами для себя подумайте о том, что ждет Отелло в будущем.
— Что же в будущем-то?..
— Все то, что случилось, по адской интриге Яго, в пятом акте.
При сопоставлении двух крайностей прошлого и будущего станут понятными предчувствия и недоумения насторожившегося мавра. Выяснится и отношение творящего артиста к судьбе изображаемого им человека.
Чем ярче будет показан счастливый период жизни мавра, тем сильнее вы передадите потом мрачный конец. Теперь идите дальше! — приказал Торцов.
Так мы прошли всю сцену, вплоть до знаменитой клятвы Яго, даваемой им небу и звездам: «Посвятить ум, волю, чувство, все — на службу оскорбленному Отелло».
— Если проделать такую работу по всей роли,— объяснял Аркадий Николаевич,— то малые задачи сольются друг с другом и образуют ряд крупных. Они окажутся не многочисленными. Расставленные в длину пьесы, эти задачи, точно знаки фарватера, будут намечать линию сквозного действия. Нам важно теперь понять, то есть почувствовать, что процесс вбирания в себя мелких задач большими производится подсознательно.
Зашла речь о том, как назвать первую большую задачу. Никто из нас, ни сам Аркадий Николаевич, не смогли сразу решить вопрос. Впрочем, это неудивительно: верная, живая, увлекательная, а не просто рассудочная, формальная задача не приходит сама собой, сразу. Она создается творческой жизнью на сцене, на протяжении работы над ролью. Мы еще не познали этой жизни, и потому нам не удалось верно определить ее внутреннюю сущность. Тем не менее кто-то дал ей неуклюжее название, которое мы приняли, за неимением лучшего: «Хочу боготворить Дездемону — идеал женщины; хочу служить ей и отдать ей всю жизнь».
Когда я вдумался в эту большую задачу и по-своему оживил ее, то понял, что она помогла мне внутренне обосновать всю сцену и отдельные куски роли. Я почувствовал это, когда начал прицеливаться в какой-то момент игры к поставленной конечной цели: «боготво-рения Дездемоны — идеала женщины».
Направляясь к конечной цели от своих прежних маленьких задач, я чувствовал, как данные им наименования теряли смысл и свое назначение. Вот, например: возьмем первую задачу — «стараться понять то, что говорит Яго». Зачем нужна эта задача? Неизвестно. Чего стараться, когда все ясно: Отелло влюблен, думает только о Дездемоне, хочет говорить только о ней. Поэтому всякие расспросы и собственные воспоминания о том, что касается милой, ему нужны и отрадны. Почему? Да потому что «он боготворит Дездемону

— идеал женщины», потому что «он хочет служить ей и отдать ей всю жизнь».
Беру вторую задачу — «dolce far niente». И эта задача не нужна, мало того—она неверна: говоря о милой, мавр делает самое важное для него дело, которое ему необходимо. Почему? Да потому, что «он боготворит Дездемону — идеал женщины», потому что «он хочет служить ей и отдать ей всю жизнь».
После первой клеветы Яго мой Отелло, как я его понимаю, расхохотался. Ему приятно сознавать, что никакая грязь не может очернить кристальной чистоты его богини. Это убеждение привело мавра в прекрасное состояние и усилило преклонение перед нею. А почему? Да потому, что «он боготворит Дездемону — идеал женщины», и так далее. Я понял, с какой постепенностью в нем зарождается ревность, как незаметно ослабевает его уверенность в идеале, как растет и крепнет сознание присутствия в милой коварства, разврата, змеиной хитрости, гада в ангельском облике.
— А куда же девались прежние задачи?—допытывался Аркадий Николаевич.
— Они поглотились одной заботой о гибнущем идеале.
— Какой же вывод можно сделать из сегодняшнего опыта? Каков результат урока? — спросил Аркадий Николаевич.
Результат тот, что я заставил исполнителей сцены Отелло и Яго познать на самой практике процесс вбирания в себя мелких задач большими.
В нем нет ничего нового. Я повторил только то, что говорил раньше, когда речь шла о кусках и задачах или о сверхзадаче и сквозном действии.
Важно и ново другое, а именно: Названов и Шустов познали на самих себе, как главная, конечная цель творчества отвлекает внимание от ближайшего, как мелкие задачи исчезают из плоскости внимания. Оказывается, что эти задачи становятся подсознательными и сами собой превращаются из самостоятельных в подсобные, подводящие нас к большим задачам. Названов и Шустов знают теперь, что чем глубже, шире и значительнее намеченная конечная цель, тем больше внимания она к себе привлекает, тем меньше возможности отдаться ближайшим, подсобным, малым задачам. Предоставленные самим себе, эти малые задачи, естественно, переходят в ведение органической природы и ее подсознания.
— Как вы сказали? — заволновался Вьюнцов.
— Я говорю: когда артист отдается намеченной большой задаче, он весь уходит в нее. В это время ничто не мешает органической природе действовать свободно, по своему усмотрению, сообразно со своими органическими потребностями и стремлениями. Природа берет в свое ведение все малые задачи, оставшиеся без призора, и с помощью их помогает артисту подходить к конечной, большой задаче, в которую ушло все внимание и сознание творящего.
Вывод из сегодняшнего урока тот, что большие задачи являются одними из лучших психотехнических средств, которые мы ищем для косвенного воздействия на душевную и органическую природу с ее подсознанием.
После довольно долгой паузы раздумья Аркадий Николаевич продолжал:
— Совершенно такое же превращение, какое вы только что наблюдали на маленьких задачах, происходит и с большими, лишь только во главе их появляется всеобъемлющая сверхзадача пьесы. Служа ей, большие задачи тоже превращаются в подсобные. Они в свою очередь тоже становятся ступенями, подводящими нас к основной, всеобъемлющей, конечной цели. Когда внимание артиста целиком захвачено сверхзадачей, то большие задачи тоже выполняются в большой мере подсознательно.
Сквозное действие, как вам известно, создается из длинного ряда больших задач. В каждой из них огромное количество маленьких задач, выполняемых подсознательно. Теперь спрашивается: сколько же моментов подсознательного творчества скрыто во всем сквозном действии, пронизывающем от начала до конца всю пьесу?
Их окажется огромное количество. Сквозное действие является могущественным возбудительным средством, которое мы ищем для воздействия на подсознание.
Подумав немного. Торцов продолжал:
— Но сквозное действие создается не само по себе. Сила его творческого стремления находится в непосредственной зависимости от увлекательности сверхзадачи.
Последняя тоже таит в себе возбудительные свойства для зарождения подсознательных творческих моментов.
Прибавьте их к тем, которые рождены и скрываются в сквозном дейсТвии, и тогда вы поймете, что наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества органической природы являются сверхзадача и сквозное действие.
Пусть полный охват их, в самом глубоком и широком смысле слова, при каждом сценическом творчестве, сделается главной мечтой каждого творящего артиста.
Если это случится, то остальное выполнится подсознательно самой чудодейственной природой.

При этом условии каждый спектакль, каждое повторное творчество будут выполняться непосредственно, искренне, правдиво, а главное, неожиданно разнообразно. Только тогда можно будет избавиться в искусстве от ремесла, от штампов, от трюков, от всякого налета отвратительного актерства. Только тогда на сцене появятся живые люди и вокруг них подлинная жизнь, очищенная от всего засоряющего искусство. Эта жизнь будет возникать почти заново каждый раз, при каждом повторении творчества.
Мне остается посоветовать вам неустанно пользоваться сверхзадачей как путеводной звездой. Тогда и все сквозное действие пьесы и роли выполнится легко, естественно и в большой мере — подсознательно. После новой паузы Торцов продолжал:
— Подобно тому как сверхзадача и сквозное действие поглощают все большие задачи и делают их подсобными, так точно сверх-сверхзадача и сверх-сквозное действие всей жизни человека-артиста поглощают сверхзадачи пьес и ролей его репертуара. Они становятся подсобными средствами, ступенями при выполнении главной жизненной цели.
— Хорошо ли это для спектакля? — усомнился Шустов.
— Плохо, если перевешивает рассудочная сторона, и хорошо, когда воздействие происходит с помощью художественных средств.
Теперь вы узнали, что такое сознательная психотехника. Она умеет создавать приемы и благоприятные условия для творческой работы природы и ее подсознания.
Думайте же о том, что возбуждает наши двигатели психической жизни, думайте о внутреннем сценическом самочувствии, о сверхзадаче и сквозном действии, словом, обо всем, что доступно сознанию. С их помощью учитесь создавать благоприятную почву для подсознательной работы нашей артистической природы. Но никогда не думайте и не стремитесь прямым путем к вдохновению, ради самого вдохновения. Это приводит только к физическим потугам и к обратным результатам.
……19……г.
— Кроме сознательной психотехники, подготовляющей почву для подсознательного творчества, мы часто встречаемся во время сценического выступления с простой случайностью. Ею также нужно уметь пользоваться, но для этого необходима соответствующая психотехника.
Вот. например: Малолеткова, вспомните ваше «Спасите!» на показном спектакле и расскажите, что вы испытали в эти несколько секунд эмоциональной вспышки?
Малолеткова молчала, потому что, вероятно, у нее осталось сумбурное воспоминание о первом выступлении.
— Попробую припомнить за вас, что было тогда,— пришел ей на помощь Аркадий Николаевич.— Сиротку, которую вы изображали, выбросили на пустую улицу, и одновременно вас, ученицу Малолеткову, вытолкнули, одну. на огромную площадку пустой сцены, перед страшной пастью черной дыры портала. Страх пустоты, одиночества сиротки и ученицы-дебютантки смешались друг с другом по сходству и смежности. Приняв пустоту сцены за пустоту улицы, а свое собственное одиночество за одиночество выброшенной из дома сиротки, вы закричали «спасите» с таким непосредственным и искренним ужасом, какой мы знаем только в реальной действительности. Это было случайное, но счастливое совпадение по сходству и смежности условий.
Опытный актер с соответствующей психотехникой воспользовался бы счастливой случайностью с пользой для своего искусства. Он сумел бы переработать испуг человека-артиста в испуг человеко-роли. Но в вас, по неопытности и отсутствию психотехники, человек победил артистку. Вы изменили творчеству, прервали игру и спрятались за кулисами.
Потом Аркадий Николаевич обратился ко мне и сказал:
— Не испытали ли и вы того состояния, о котором мы говорили теперь? Не было ли и у вас, на сцене, случайного совпадения с ролью по сходству и смежности?
— По-моему, в сцене «Крови, Яго. крови!»
— Да,— согласился Торцов.— Вспомним, что произошло тогда.
— Сначала я закричал слова роли не от имени Отелло, а от своего собственного,— вспоминал я.— Но это был крик отчаяния провалившегося актера. Свой вопль я отнес к себе. но он заставил меня вспомнить об Отелло, о трогательном рассказе Пущина, о любви мавра к Дездемоне. Я принял свое отчаяние человека-артиста за отчаяние человеко-роли, то есть Отелло. Они перепутались в моем представлении, и я произнес слова текста, не отдавая себе отчета, от чьего имени они говорятся.
— Очень может быть, что на этот раз произошло что-то вроде совпадения по смежности и сходству,— решил Торцов.
После паузы Аркадий Николаевич продолжал:
— Мы имеем дело на практике не только с такого рода случайностями. Нередко в условную жизнь на сцене точно влетает из подлинной, реальной жизни простой внешний

случай, не имеющий ничего общего с пьесой, ролью и спектаклем.
— Что же это за внешний случай?—спрашивали ученики.
— Хотя бы. например, тот же упавший нечаянно платок или стул, о котором я вам как-то говорил.
Если артисты, находящиеся на сцене, чутки, если они не испугаются и не отвернутся от этого случая, а, напротив, включат его в пьесу, то он явится для них камертоном. Он даст верную жизненную ноту среди условной, актерской лжи на сцене, он напомнит о подлинной правде, потянет за собой всю линию пьесы и заставит поверить и почувствовать на сцене то, что мы называем «я есмь». Все вместе подведет артиста к подсознательному творчеству его природы.
Как совпадениями, так и случаями надо пользоваться на сцене мудро, не пропускать, любить их, но не основывать на них своих творческих расчетов.
Это все, что я могу сказать вам о сознательной психотехнике и о случайностях, возбуждающих подсознательное творчество. Как видите, пока мы небогаты соответствующими сознательными приемами. В этой области нам предстоит еще большая работа и исканиё. Тем больше следует дорожить уже найденным.
На сегодняшнем уроке я до конца прозрел, понял все и сделался самым ярым поклонником «системы». Я видел, как сознательная техника создает подсознательное творчество, которое само вдохновляет. Дело было так:
Дымкова сыграла этюд «с подкидышем», который когда-то так великолепно исполняла Малолеткова.
Надо знать, почему Дымкова имеет такое пристрастие к детским сценам вроде «сцены с пеленками» из «Бранда» и нового этюда: она недавно потеряла единственного, обожаемого сына. Мне об этом сказали по секрету, как слух. Но сегодня, смотря ее исполнение этюда, я понял, что это была правда.
Во время игры слезы ручьями лились из ее глаз, а материнская нежность Дымковой сделала то, что полено, заменявшее ребенка, превратилось для нас, смотревших, в живое существо. Мы его чувствовали в скатерти, изображавшей пеленки. Когда дело дошло до момента смерти, пришлось прекратить этюд во избежание катастрофы: так бурно протекало переживание у Дымковой.
Все были потрясены. Аркадий Николаевич плакал, Иван Платонович и все мы — тоже.
О каких манках, линиях, кусках, задачах, физических действиях можно говорить, когда налицо сама подлинная жизнь.
— Вот вам пример того, как творит природа, подсознание! — говорил Торцов в восторге.— Они творят строго по законам нашего искусства, так как эти законы не выдуманы, а даны нам самой этой природой.
Но такое наитие и провидение посылаются нам не каждый день. В другой раз они могут не прийти, и тогда...
— Нет, они придут! — воскликнула в экстазе Дымкова, случайно подслушав разговор. Точно боясь того, что вдохновение ее покинет, она бросилась повторять только что сыгранный этюд.
Щадя молодые нервы, Аркадий Николаевич хотел остановить ее, но скоро она сама остановилась, так как у нее ничего не вышло.
— Как же быть? — спросил ее Торцов.— Ведь от вас в будущем потребуют, чтобы вы хорошо играли не только в первое, но и во все последующие представлено
ния. Иначе пьеса, имевшая успех на премьере, провалится на других спектаклях и перестанет давать сборы.
— Нет! Мне надо только почувствовать, тогда я сыграю,— оправдывалась Дымкова.
— «Когда я почувствую, я сыграю»! — смеялся Торцов.— Разве это не то же самое, что сказать: «Когда я выучусь плавать, то начну купаться»?
Я понимаю, что вам хочется сразу подойти к чувству. Конечно, это лучше всего. Как было бы хорошо, если б можно было раз навсегда овладеть соответствующей техникой для повторения удавшегося переживания. Но чувства не зафиксируешь. Оно, как вода, уходит между пальцев... Поэтому волей-неволей приходится искать более устойчивого приема для воздействия на него и для его утверждения.
Выбирайте любой! Наиболее доступный и легкий — физическое действие, малая правда, малые моменты веры.
Но наша ибсенистка с брезгливостью отмахивается от всего физического в творчестве. Перебирали все пути, по которым может идти артист: и куски, и внутренние задачи, и вымысел воображения. Но все они оказались недостаточно увлекательны, мало устойчивы и доступны.
Как ни вертелась Дымкова, как ни обходила физические действия, ей в конце концов пришлось остановиться на них, так как ничего лучшего она не могла предложить. Торцов

скоро направил ее. При этом он не искал новых физических действий. Он старался заставить ее'повторить те, которые она только что интуитивно нашла и так блестяще проделала. Дымкова играла -хорошо, с правдой и верой. Но разве такое исполнение можно сравнить с тем, что было в первый раз?!
Аркадий Николаевич сказал ей так:
— Вы играли прекрасно, но только не тот этюд, который вам назначен. Вы подменили объект. Я просил вас исполнить сцену с живым подкидышем, а вы дали мне сцену с мертвым поленом в скатерти. К нему были приноровлены ваши физические действия: вы ловко, умелой рукой завертывали деревяшку. Но уход за живым ребенком требует многих подробностей, которые сейчас вы откинули. Так, например, первый раз, прежде чем пеленать воображаемого младенца, вы расправили ему ручки, ножки, вы их чувствовали, вы их с любовью целовали, вы что-то нежно приговаривали, улыбаясь, со слезами на глазах. Это было трогательно-Но сейчас эти детали оказались пропущенными. Да и понятно — у полена нет ни ножек, ни ручек.
Первый раз, обертывая головку воображаемого ма лютки, вы очень заботились о том, чтобы не сдавить щечек, и старательно выправляли их. Запеленав младенца, вы долго стояли над ним и в три ручья плакали от материнской радости и гордости.
Давайте же исправлять ошибки. Повторите мне этюд с ребенком, а не с поленом.
После долгой работы с Торцовым над малыми физическими действиями Дымкова наконец поняла и вспомнила сознательно то, что подсознательно делала при первом исполнении... Она почувствовала ребенка, и еле-' зы сами потекли из ее глаз.
— Вот вам пример влияния психотехники и физического действия на чувство! — воскликнул Аркадий Николаевич, когда Дымкова кончила играть.
— Так-то оно так,—сказал я разочарованно,—но и на этот раз у Дымковой не было потрясения, и потому ни я, ни вы не прослезились.
— Не беда! — воскликнул Торцов.— Раз почва подготовлена и у актрисы зажило чувство, потрясение придет, стоит только найти ему выход в виде зажигательной задачи, магического «если бы» или другого «катализатора». Не хочется только трепать молодых нервов Дымковой. Впрочем...—сказал он после некоторого раздумья и обратился к Дымковой:
— Что бы вы сделали сейчас с этим поленом в скатерти, если бы я ввел вам такое магическое «если бы»? Представьте себе, что у вас родился ребенок, очаровательный мальчишка. Вы страстно привязались к нему... Но... он через несколько месяцев внезапно скончался. Вы не находите себе места на свете. Но вот судьба ежа лилась над вами. Вам подкинули младенца, тоже мальчика, и еще более очаровательного, чем первый.
Не в бровь, а прямо в глаз!
Едва Аркадий Николаевич успел закончить свой вымысел, как Дымкова сразу разрыдалась над поленом в скатерти, и... потрясение повторилось с удвоенной силой.
Я бросился к Аркадию Николаевичу, чтобы объяснить ему секрет происшедшего: ведь он точно угадал действительную драму Дымковой.
Торцов схватился за голову, побежал к рампе, чтобы остановить бедную мать, но залюбовался тем, что она делала на сцене, и не решился прервать ее игру.
По окончании этюда, когда все успокоились и вытерли слезы, я подошел к Аркадию Николаевичу и заметил:
— Не находите ли вы, что Дымкова переживала сейчас не вымысел воображения, а действительность, то есть свое личное, человеческое, житейское горе? Поэтому то, что сейчас произошло на сцене, по-моему, следует признать результатом случайности, совпадения, а не победой артистической техники, не творчеством, не искусством.
— А то, что она делала в первый раз, было искусством? — переспросил меня Торцов.
— Да,— признался я.— Тогда было искусство,
— Почему?
— Потому что она сама, подсознательно вспомнила свое личное горе и зажила от него.
— Значит, вся беда в том, что я напомнил и подсказал ей то, что хранится в ее эмоциональной памяти. а не она сама нашла это в себе, как в прошлый раз. Не вижу разницы в том, сам ли артист воскрешает в себе свои жизненные воспоминания, или он это делает с помощью напоминания постороннего лица. Важно то, чтобы память хранила и при данном толчке оживляла пережитое. Нельзя не верить органически, всем своим телесным и душевным существом тому, что хранится в собственной памяти.
— Хорошо, допустим, что так. Но вы должны признать, что Дымкова зажила сейчас не от физических задач» не от их правды и веры. а от магического «если бы», вами подсказанного ей.
— А разве я это отрицаю? — прервал меня Аркадий Николаевич.— Все дело почти всегда в вымысле воображения и в магическом «если бы». Но только надо уметь вовремя ввести «катализатор».

— Когда же?
— А вот когда! Пойдите и спросите Дымкову, зажглась ли бы она от моего магического «если бы», пусти я его в ход раньше, пока она, как при втором исполнении, холодно завертывала в скатерть полено, пока она еще не чувствовала ни ножек, ни ручек подкинутого ребенка; пока она не расцеловала их; пока не спеленала вместо уродливой деревяшки живое и прекрасное существо, которым она заменила полено. Я убежден, что до этого превращения мое сопоставление грязной деревяшки с ее красавцем-малюткой только оскорбило бы ее. Конечно, она бы расплакалась от случайного совпадения моего вымысла с тем горем, которое она испытала в жизни. Это живо напомнило бы ей смерть сына. Но такой плач — плач об умершем, тогда как для сцены с подкидышем мы ждем плача по покойному, перемешанного с радостью о живом.
Мало того, я уверен, что до мысленного превращения мертвой деревяшки в живое существо Дымкова с отвращением оттолкнула бы от себя полено и отошла бы от него подальше прочь. Там, в стороне, наедине с собой и со своими дорогими воспоминаниями, она пролила бы обильные слезы. Но и это были бы слезы о покойном, а не те, которые нам нужны, которые она дала при первом исполнении этюда. Вот после того как она опять увидела и мысленно ощутила ножки, ручки ребенка, после того как она облила его слезами, Дымкова заплакала так, как нужно для этюда, как она сделала это в первый раз, то есть слезами радости о живом.
Я угадал момент и вовремя бросил искру, подсказал магическое «если бы», которое совпало с самыми глубокими и сокровенными ее воспоминаниями. Тут произошло подлинное потрясение, которое, надеюсь, вас вполне удовлетворило.
— Не значит ли все это, что Дымкова галлюцинировала во время игры?
— Нет! — замахал руками Торцов.— Секрет только в том, что она поверила не факту превращения полена в живое существо, а тому, что случай, изображенный в этюде, мог бы произойти в жизни и что оц принес бы ей спасительное облегчение. Она поверила на сцене подлинности своих действий, их последовательности, логике, правде; благодаря им ощутила «я есмь» и вызвала творчество природы с ее подсознанием.
Как видите, прием подхода к чувству через правду и веру в физические действия и «я есмь» пригоден не только при создании роли, но и при оживлении уже созданного. Большое счастье, что есть приемы для возбуждения созданных ранее чувствований. Без этого однажды осенившее артиста вдохновение являлось бы лишь для того, чтоб раз блеснуть и навсегда исчезнуть.
Я был счастлив и после урока пошел к Дымковой поблагодарить ее за то, что она мне воочию объяснила нечто очень важное в искусстве, в чем я еще не отдавал себе полного отчета.

……19……г.
— Давайте сделаем проверку! — предложил Аркадий Николаевич, войдя в класс.
— Какую проверку? — не понимали ученики.
Малолеткова! Помните, как вы на первых уроках искали в складках занавеса дорогую булавку, от которой зависела ваша будущая судьба и дальнейшее пребывание в нашей школе? Помните, как вы тогда суетились, бегали, метались, старались наигрывать отчаяние и находили в этом артистическую радость? Удовлетворяет ли вас теперь такая «игра» и такое самочувствие на сцене?
Малолеткова задумалась, вспоминая прошлое, лицо ее постепенно расплывалось в насмешливую улыбку. Наконец она отрицательно покачала головой и молча засмеялась, по-видимому, над своим прежним наивным наигрышем.
— Вот видите, вы смеетесь. А над чем? Над тем, как прежде вы играли «вообще», все сразу, стремясь прямым путем к результату. Неудивительно, что при этом получался вывих, наигрыш образа и страстей изображаемой роли.
Теперь вспомните, как вы переживали этюд «с подкидышем» и как вы шалили и играли не с живым ребенком, а с поленом. Сравните эту подлинную жизнь на сцене и ваше самочувствие во время творчества с прежним наигрышем и скажите: удовлетворяет ли вас то, что вы познали за истекшее время в школе.
Малолеткова задумалась, ее лицо становилось серьезным, потом мрачным, в глазах мелькнула тревога, и она, ничего не сказав, многозначительно, задумчиво утвердительно кивнула головой.
— Вот видите,— говорил Торцов.— Сейчас вы Не смеетесь, а при одном воспоминании готовы плакать. Почему же это так?
Потому что при создании этюда вы шли совсем другим путем. Вы не стремились прямо к конечному результату—поразить, потрясти зрителя, как можно сильнее сыграть этюд. В этот раз вы посеяли в себе семя и, идя от корней, постепенно выращивали плод. Вы шли по

законам творчества самой органической природы.
Помните всегда эти два разных пути, из которых один неизбежно приводит к ремеслу, а другой — к под-, линному творчеству и искусству.
— И мы тоже познали такое же состояние в этюде с сумасшедшим! — напрашивались на похвалу ученики.
— Согласен,— признал Торцов.
— И вы, Дымкова, познали такое же состояние в вашем замечательном этюде «с подкидышем».
Что касается Вьюнцова, то он обманул нас мнимым переломом ноги во время танца. Сам искренне поверив своему вымышленному приспособлению, он на минуту поддался иллюзии. Теперь вы знаете, что творчество не является каким-то актерским техническим кунстштю'-ком, внешним наигрышем образов, страстей, как многие из вас думали раньше.
В чем же наше творчество?
Это — зачатие и вынашивание нового живого существа — человеко-роли.
Это естественный творческий акт, напоминающий рождение человека.
ЕсЛи пытливо проследить за тем, что происходит в . душе артиста в период его вживания в роль, то признаешь правильность моих сравнений.
Каждый сценический художественный образ является единым, неповторяемым созданием, как и все в природе.
Подобно рождению человека, он проходит аналогичные стадии в периоде своей формации.
В процессе творчества есть ом, то есть «муж» (автор).
Есть она, то есть «жена» (исполнитель, или исполнительница, беременные ролью, воспринявшие от автора семя, зерно его произведения).
Есть плод—ребенок (создаваемая роль).
Есть моменты первого знакомства ее с ним (артиста с ролью). Есть период их сближения, влюбленности, ссор, разногласия, примирения, слияния, оплодотворения, беременности.
В эти периоды режиссер помогает процессу в роли свахи.
Есть, как и при беременности, разные стадии творческого процесса, плохо или хорошо отражающиеся на частной жизни самого артиста. Вот, например: известно, что у матери бывают в разные периоды беременности свои особые причуды, капризы. То же происходит с творящим человеком-артистом. Разные периоды зачатия и созревания роли по-разному влияют на характер и состояние в его частной жизни.
Я считаю, что для органического взращивания роли нужен не меньший, а в иных случаях значительно больший срок, чем для создания и взращивания живого человека.
В этом периоде режиссер участвует в творчестве в роли повивальной бабки или акушера.
При нормальном течении беременности и родов внутреннее создание артиста само собой, естественно, физически оформляется, потом выхаживается, воспитывается «матерью» (творящим артистом).
Но бывают и в нашем деле преждевременные роды, выкидыши, недоноски и аборты.
Тогда создаются незаконченные, недожитые сценические уродцы.
Анализ этого процесса убеждает нас в определенной закономерности, по которой действует органическ-а-я природа, когда она создает новое явление в мире, будь то явление биологическое или же создание человеческой фантазии.
Словом, рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической творческой природы артиста 37.
Как заблуждаются те, кто не понимает этой истины, кто придумывает свои «принципы», «основы», свое «новое искусство», кто не доверяет творческой природе.
Зачем придумывать свои законы, когда они уже есть, когда они раз навсегда созданы самой природой. Ее законы обязательны для всех без исключения сценических творцов, и горе тем, кто их нарушает. Такие актеры-насильники становятся не творцами, а фальсификаторами, подделывателями, подражателями.
Вот после того как вы изучите глубоко, проникновенно все законы творческой природы и привыкнете свободно подчиняться им не только в жизни, но и на сцене, тогда творите что и как вам заблагорассудится, но, конечно, лишь с одним непременным условием — строжайшего соблюдения всех без исключения творческих законов своей органической природы.
Думаю, что еще не народился такой гений, такой замечательный техник, который смог бы на основах нашей природы выполнить многие противоестественные, выдуманные, модные, очередные новшества и разные «измы».
— Извините же, пожалуйста! Значит, вы отрицаете новое в искусстве?
— Напротив. Я считаю, что человеческая жизнь настолько тонка, сложна и многогранна, что для своего полного выражения она нуждается в еще несравненно большем количестве

новых, еще далеко не познанных нами «измов». Но вместе с тем я с сожалением утверждаю: наша техника слаба и примитивна и нам'не скоро будут по силам многие интересные и справедливые требования серьезных новаторов. Последние допускают большую ошибку: они забывают, что между идеей, принципом, новой основой, как бы правильны они ни были, и между их осуществлением — огромное расстояние. Чтобы приблизить их, необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства, которая еще находится в первобытном состоянии.

До тех пор пока наша психотехника остается неусовершенствованной, больше всего бойтесь насиловать свою творческую органическую природу и ее естественные, ненарушимые законы.

Как видите, все в нашем искусстве повелительно требует, чтобы каждый ученик, желающий стать артистом, в первую очередь детально, не просто теоретически, но и практически тщательно изучал законы творчества органической природы. Он обязан также изучить и практически овладеть всеми приемами нашей психотехники. Без этого никто не имеет права идти на сцену. Иначе будут создаваться в нашем искусстве не подлинные мастера, а любители и недоучки. При таких работниках наши театры не смогут расти и процветать. Напротив, они будут обречены на упадок.

Конец урока ушел на прощание, так как сегодня — последний урок «системы» в этом учебном сезоне.

Свое обращение к ученикам Аркадий Николаевич закончил следующими словами:

— Теперь у вас есть психотехника. С ее помощью вы можете возбуждать переживание. Теперь вы умеете выращивать чувство, которое можно воплощать.

Но для того чтобы внешне выявлять тончайшую и часто подсознательную жизнь нашей органической природы, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Надо, чтоб они с огромной чуткостью и непосредственностью мгновенно и точно передавали тончайшие, почти неуловимые внутренние переживания.

Иначе говоря: зависимость телесной жизни артиста на сцене от духовной его жизни особенно важна именно в нашем направлении искусства. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства — его внешнюю форму воплощения. И на эту работу оказывает большое влияние наша органическая природа и ее подсознание, и в этой области — воплощения — с ними не сравняется самая искусная актерская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство.

Процесс воплощения, естественно, ставится теперь на очередь. Ему посвящена будет большая часть будущего года.

Этого мало. Вы запасли кое-что и для последующей «работы над ролью»: вы научились создавать то внутреннее самочувствие, с которым только и можно подходить к этому процессу. Это тоже большой козырь для будущего, которым мы широко воспользуемся в свое время, когда приступим к изучению «работы над ролью».

Итак, до свидания! Отдыхайте. Через несколько месяцев мы снова сойдемся для продолжения изучения «работы над собой» и в частности — процесса воплощения.

Я счастлив, я окрылен, я понял до конца, на деле, на практике значение слов: «Через сознательную психотехнику артиста — подсознательное творчество органической природы!»

Это значит для меня теперь: потрать годы и годы жизни на выработку психотехники, и ты научишься создавать почву для вдохновения. Тогда оно само будет приходить к тебе.

Какая чудесная перспектива! Какое великое счастье!

Есть для чего жить и работать!

Я чувствовал и рассуждал так, обвязывая себе горло шарфом в передней.

Вдруг, как и в тот раз, откуда ни возьмись — Аркадий Николаевич. Но сегодня он не запустил мне «брандера» в бок. Напротив, я бросился к нему на шею и крепко расцеловал его. Он был ошеломлен и спросил меня о причине моего порыва.

— Вы заставили меня понять,— сказал я ему,— что секрет нашего искусства — в точном соблюдении законов органической природы, и я торжественно обещаю изучать их тщательно, проникновенно! Я обещаю твердо повиноваться им, так как только они могут указать верный путь к творчеству и искусству. Я обещаю выработать в себе психотехнику и делать это терпеливо, систематически и неустанно! Словом, я отдам все, чтобы научиться готовить почву для подсознания, лишь бы только меня посещало вдохновение!

Аркадий Николаевич был растроган этим порывом. Он отвел меня в сторону, взял за руку, долго держал ее в своих руках и говорил:

— Мне приятно, но страшно слушать ваши обещания.

— Почему же страшно? — недоумевал я.
— Слишком много было разочарований. Я работаю в театре давно, через мои руки прошли сотни учеников, но только нескольких из них я могу назвать своими последователями, понявшими суть того, чему я отдал жизнь.
— Почему же так мало?
— Потому что далеко не все имеют волю и настойчивость, чтобы доработаться до подлинного искусства. Только знать «систему» — мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневая, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры.
Певцам необходимы вокализы, танцовщикам — экзерсисы, а сценическим артистам — тренинг и муштра по указаниям «системы». Захотите крепко, проведите такую работу в жизнь, познайте свою природу, дисциплинируйте ее, и, при наличии таланта, вы станете великим артистом.

ПРИЛОЖЕНИЯ

[О ЦЕЛЯХ «НАСТОЛЬНОЙ КНИГИ ДРАМАТИЧЕСКОГО АРТИСТА»]36

Эта книга преследует исключительно практические цели в узко определенной области деятельности артиста и режиссера драматического искусства. Она написана не для установившихся драматических артистов, которые имеют уже свои собственные, выработанные опытом взгляды на искусство и свои приемы творчества. Книга имеет в виду прежде всего учеников драматических училищ и молодых артистов, делающих на сцене свои первые неуверенные шаги. Тем из преподавателей, которые разделяют мои взгляды на искусство и его преподавание, книга может оказать некоторую помощь при выработке общей системы и программы обучения и главным образом как настольная книга.
Все элементарные сведения, практические советы, излагаемые в этой книге, благодаря ее форме получают характер какого-то учебника или грамматики драматического искусства. С другой стороны, из-за ссылок на психологию, физиологию и анатомию человека, которых я не сумел избежать, можно подумать, что она претендует на научность. Этих двух ошибочных взглядов на свой скромный труд я больше всего боюсь.
Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно.
В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать.
Такое искусство, закованное в тиски и подчиненное сотням выдуманных правил,— не интересно, мертво и потому не нужно, по крайней мере для тех людей, которые еще не засушили в себе искринок живого, вечно подвижного, никогда не успокаивающегося, постоянно ищущего и стремящегося вперед артистического огня.
Если академичное олимпийство и величавая неподвижность пагубны для искусства, что же можно сказать об узких мещанских и банальных рамках какой-то выдуманной грамматики. Боязнь моя в этом отношении так велика, что я долго колебался, прежде чем выпустить книгу, не раз бросал начатую работу благодаря разгоравшимся опасениям.
Одна мысль, что этой книгой могут воспользоваться для того, чтобы сковать и задушить свободное творчество, заставляет меня холодеть и бросать перо. Меня, как кошмар, преследовала картина какого-то класса, где за партами сидят какие-то молодые, еще свободные в творчестве люди. В душе кого-нибудь их них, быть может, теплилось чистое пламя едва зародившегося таланта. Все эти молодые люди держат перед собой такие же книги, как эта, и зубрят отсюда и досюда. А строгий профессор, который отличается от самого пошлого педагога только тем, что у него по-актерски бритое лицо, сидит на кафедре и задает вопросы: «Иванов Владимир, перечислите мне составные элементы духовной природы артиста».
Иванов Владимир встает и, краснея и пыхтя, и, главное, не веря в то, что изучает настоящее искусство, перечисляет зазубренные без смысла свойства и с каждым словом вонзает мне кинжал в сердце. Это ужасно, это обман, это убийство таланта. «Караул! — хочется закричать мне, как это бывает при кошмаре.— Разорвите, сожгите книги, распустите учеников, объясните им, что я сделал преступление, что я уже достаточно наказан за это, но не давайте бездарным педагогам пользоваться моей ошибкой, спасите наше искусство, отнимите у всех педагогов мою книгу и велите всем несчастным молодым артистам забыть все, что они зубрили из моих глупых книг, и учиться так, как раньше».
Как это ни плохо, но все-таки лучше безграмотный актер, чем актер-зубрила, актер одних правил, актер, потерявший нерв и жизнь в искусстве.

[ИЗ ВАРИАНТОВ ПРЕДИСЛОВИЯ К КНИГЕ «РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ»] 39

Моя книга не имеет никакой претензии быть научной. Хотя я Признаю, что искусство должно жить в дружбе с наукой, но в самые моменты интуитивного творчества, которым

главным образом и посвящена книга, я боюсь научных мудрствовании артистов. А наше творчество прежде всего интуитивно, так как оно основано на бессознательном творческом чувстве, на инстинкте артиста. Это, конечно, не значит того, что артист должен быть неучем, что он не нуждается в знаниях. Напротив, он, как никто, нуждается в них, так как они дают ему материал для творчества. Но всему свое время. Пусть и потом, в действительной жизни, артист просвещает себя, пусть набирается знаний, сведений, впечатлений, опыта, но на сцене, в момент творчества, пусть он забудет о науке и живет творческой интуицией. Интуиция должна стать в основу творчества сценического артиста, так как наше искусство постоянно имеет дело с живым духом человека, с живой жизнью человеческой души. Живого духа не создашь и не познаешь умом, дух прежде всего познается чувством, а создается и ощущается живой душой артиста.

В нашем искусстве познать означает почувствовать. В творческой работе чувству отводится первенствующая роль.

Если моя книга окажется последней и возбудит к себе внимание, она подвергнется очень строгой научной и иной критике. Это было бы весьма желательно, так как разумная критика, конечно, опытных и знающих наше дело людей выяснит многие недоразумения, пробелы в технике творчества и в нашем искусстве, она обнаружит и объяснит недостатки моей книги. Я буду горд и удовлетворен тем, что мне удастся вызвать такие споры и исследования, направленные на главную сущность нашего творчества, а не на суррогаты его, как это за последнее время случается. Несомненно также, что по поводу возбуждаемых мною вопросов будет высказано немало мнений и людей не понимающих в нашем искусстве, и в применении к нему научных приемов и тезисов. Быть может, выскажутся и те люди, которые ошибочно мнят-себя знатоками нашего дела, выскажутся и такие люди, которые боятся в театре настоящего искусства и присосались к нему лишь с целью эксплуатации, прикрываясь громкими фразами, рефератами и учеными словами, не имеющими никакого смысла и вредными в нашем практическом деле, так как они зря забивают головы артистов и зрителей. В ограждение от всех этих опасных для искусства людей, профанов в нашем практическом деле, я спешу предуведомить артистов и специалистов нашего дела, чем им следует руководствоваться при научной и иной критике моей книги, какое мнение о ней я должен буду принять с глубокой благодарностью и вниманием, словом, чего можно ждать от моего труда.

Нужно ждать практической пользы. Реальной помощи от тех советов, которые пытается дать моя книга. Если этой практической пользы не будет, то моя работа окажется безрезультатной.

Вне этой практической пользы и советов моя книга не имеет интереса и значения.

Поэтому во всех случаях, говоря о творчестве и искусстве, я буду руководствоваться тем, что понимать наше искусство—значит чувствовать его; я буду говорить об искусстве и творчестве исключительно на основании того, как я их сам чувствую, как меня научили долгий путь и практическая деятельность, во время которых я зорко прислушивался и к себе самому как к артисту во время творческой работы, и к другим — в качестве режиссера и учителя.

Только этот материал и мои личные выводы, данные мне опытом, работой, наблюдениями и практикой, представляют интерес как для. специалистов в нашем деле, то есть артистов, режиссеров и других деятелей искусства, так, быть может, и для людей науки, если они захотят живого, взятого из практики и жизни материала для его научного исследования в помощь нашему практическому делу. Словом, кто бы и как бы ни старался сделать из моей книги науку, она имеет исключительно практический смысл.

При изучении всякой системы, метода, практического руководства наблюдается одно явление. Каждого, кто берется за изучение системы, отличает большое нетерпение. Он желает получить практическую пользу немедленно по прочтении книги. Поэтому на книги с разными системами страстно набрасывается, но очень скоро в них разочаровывается и забрасывает. Мои практические советы более, чем какие другие, могут подвергнуться общей участи. Ими очень легко сразу увлечься, но так как на первых порах они приносят не пользу, а, скорее, временный вред, то многие так же скоро разочаровываются, как скоро они очаровываются практическими советами, которыми мне хочется поделиться.

Боясь нетерпения, столь свойственного актерам (но не истинным артистам), я позволю себе напомнить очень элементарную истину, которую легко забывают. А именно с каждой системой надо прежде всего сжиться настолько, чтоб о ней совсем не думать, и только после того, как она въестся и в плоть, и в кровь, и в душу, начнешь, сам того не замечая, пользоваться ею и получать от нее реальную пользу.

Каждую систему надо пропустить через себя, сделать ее своей собственной, удержать из нее ту главную суть, на которой она основана, а частности выработаются каждым по-своему. Главная сущность моей книги — сверхсознательное через сознательное. Я пытаюсь с

помощью сознательных приемов артистической работы научиться возбуждать в себе сверхсознательное творчество — само вдохновение. Я утверждаю на основании долгой практики, что это возможно, конечно, при том единственном условии, что вся инициатива творчества будет отдана природе — единственному творцу, могущему творить, создавать истинно прекрасное, непостижимое, недосягаемое, не доступное никакому сознанию, живое, то есть скрывающее в себе живой дух.
Моя система для тех, кто обладает такой творческой природой. Моя система для талантливых.
Скажут, что талант не нуждается ни в какой системе, он творит бессознательно. Это говорят многие, почти все. Но странно, этого не говорят только очень талантливые, не говорят и гении... Но лично я неоднократно слышал как раз обратное и от Ермоловой, и от Федотовой, и от Шаляпина, и от Садовского, и от Варламова. и от Дузе, и от Сальвини, и от Росси, Барная и многих современных им талантов...
Наше творчество прежде всего — внутреннее, душевное, подсознательное. Эта область доступна одной чудодейственной волшебнице — артистической природе. Сознание может лишь помогать ей. Лучше всего, когда творчество совершается само собой, по интуиции и вдохновению.
Но как быть. если этого не случается?
Тогда ничего не остается, как вызывать подсознательное творчество сознательными средствами внутренней и внешней техники.
Подсознательное — через сознательное. Вот девиз так называемой «системы Станиславского». Он заставляет меня изучать сознательные пути артистической техники с постоянным прицелом на творческое подсознание.
Однако прежде чем достигать заманчивых высот творчества, приходится иметь дело не с самим подсознанием, а с сознательной техникой, которая нас к нему подводит.
В этой области мы встречаемся не только с невидимо творящей душой артиста-человека, но и с его видимым, осязаемым телом. Оно — реально, материально и требует для своей обработки той «кухни», без которой не обходится никакое искусство.
Эта прозаическая черная работа необходима нам так же, как постановка голоса и дыхания — певцу, как развитие рук и пальцев — музыканту, как упражнение ног — танцору. Разница лишь в том, что эта подготовка нужна сценическим артистам в еще большей степени. В самом деле, певец имеет дело лишь с голосом, с дыханием и с речью, пианист — с руками, а мы и с теми, и с другими, и с ногами, и с телом, и с лицом, и со всей нашей душевной и физической природой — сразу и одновременно.
Черная работа по подготовке творческого аппарата покажется нам только тогда нужной, легкой и радостной, когда она с первых же шагов будет оправдываться увлекательной конечной целью — подсознательного, подчас вдохновенного творчества самой природы.
Мало написать книгу об ощущениях творческого процесса в себе. Надо оставить людей, которые умели бы читать эту книгу. Их я стараюсь создать. Но следует знать, что существует много, а в будущем будет существовать еще больше псевдопоследователей... Бойтесь этих людей пуще огня. Они опасны потому, что мелко, формально, по верхушкам подходят к системе и понимают ее необыкновенно элементарно. Элементар-щина в этой области опасна. Она родится от узости, бездарности, тупости понимания человеческой души и одного из самых сложных процессов его внутренней жизни. Тупые люди проделывают все внешние упражнения сами для себя, забывая о том, что не в них дело, а в том, что они вызывают внутри. Но внутреннее — не для тупиц, и потому оно отбрасывается. На что же нужна тогда и вся система? Нужна для карьеризма, для доходов, для положения этих прилипших к искусству бездарностей. Они будут выдавать себя за моих учеников. Не верьте им. Они самые опасные враги искусства, потому и я их считаю моими личными...
В театрах установилась «мода» на всевозможные системы. Каждый выдвинувшийся актер считает необходимым для своего положения, для карьеры и популярности создать свою систему и для нее — особую студию. Далеко не все из этих «систем» вносят «вклады» в искусство, да и нужны ли они? В действительности существует только одна-единственная «система» — замечательной художницы, чудодейственной органической природы человека-артиста. Ее, эту замечательную природу, созданную для творчества, надо всесторонне изучать и только на ней создавать наши основы и законы. Но и при этом следует быть осторожным. Можно настолько усложнить эти творческие законы природы, что они станут практически неприменимыми. С другой же стороны, их можно упростить до предела элемен-тарщины, и тогда они потеряют значение.
Мы постоянно читаем заумные статьи и критики о театральном искусстве и об игре артистов. Эти статьи обнаруживают большую эрудицию и философские способности их авторов. Но что дают они практически искусству? Ничего или очень мало, а во многих случаях они вносят смущение и путаницу.

Мы знаем также заумных режиссеров, которые приводят к тем же результатам.
Наравне с этим мы знаем видных режиссеров, педа-гогов-«элементарщиков». Эти люди с необыкновенной легкостью относятся к искусству и к творчеству. Не успеешь досказать им о результатах каких-нибудь интересных проб и опытов,— «элементарщик» уже записал то, что ему нужно, и на следующий же день проповедует в многочисленных учреждениях, в которых он преподает, самые последние новости психотехники, еще не проверенной до конца самим исследователем нового приема.
...Они с необыкновенной легкостью сумели увернуться от того, что важно, но трудно в искусстве, и крепко хватаются за то, что не важно, но легко и доступно. Так, например: делать всякие упражнения — легко, но систематически вырабатывать с их помощью психотехнику, подводящую к подлинному творчеству,— трудно...
Артист Л. М. Леонидов говорит: «Есть — правда, и есть — правденка». Мои ученики, о которых я говорю сейчас, вынесли в свет много «правденок», которые они ошибочно выдают за «систему», но они ничего не сказали о ее «правде», которая мне только дорога...
Эти «элементарщики» заканчивают свои занятия, свое знакомство с «системой», ставят точку там, где «система» только начинает по-настоящему проявлять свою сущность, то есть там, где зарождается самая важная часть творчества — работа органической природы и ее подсознания.
Эту сложную и трудную часть очень часто недооценивают и одновременно с этим переоценивают более легкую и доступную — первую, подготовительную часть. Люди, которые так элементарно подходят к искусству, являются самыми опасными врагами «системы». Не менее опасны «заумные» приверженцы нашего направления. В большинстве случаев это почтенные люди от науки, от литературы и от теории. Они не чувствуют психологии творящего артиста, человеческой сущности его сценического искусства и нашей психотехники.
Есть и такие «поклонники», которые думают только о самом результате спектакля, о его правильной трак-' товке и постановке. К этому они направляют все свое внимание, забывая об артистах, которые одни могут дать спектаклю жизнь — его душу.
Каждое слово, написанное в этой книге, проверено мною на практике. В ней нет места моей выдумке. Я брал факты из личного опыта и лишь для удобства скрылся под чужой фамилией (Торцова) 40.
Эта непосредственная близость моей так называемой «системы Станиславского» к творческой органической природе человека-артиста является важным условием, особенно теперь, когда от нее отошли так далеко в современном искусстве в поисках нового во что бы то ни стало.
Не отрицая настоятельной необходимости идти за веком, я считаю весьма опасным всякое насилие над нашей тонкой, капризной и сложной творческой при родой. Она жестоко мстит за это, что мы и видим в современном искусстве актера. Становящиеся перед нами задачи, их форма постоянно меняются, но сама творящая природа, ее законы — непоколебимы.
В этой книге я буду говорить не о новых задачах современного искусства и не о постоянно меняющихся формах их сценического воплощения, а о вечных, неизменных творческих законах артистической природы, необходимых для направления нашего душевного и телесного аппарата и для избежания могущих произойти вывихов.
Пусть содержание, задачи, формы наших созданий меняются, но пусть это не нарушает законов природы и не вносит насилия. Там, где оно допускается, кончается творчество и, следовательно, и самое искусство. Насилие — его самый опасный враг.
Есть область в нашем искусстве, обязательная для каждого человека-артиста, к какому бы направлению он ни принадлежал. Реалист, натуралист, импрессионист, кубист вводят пищу через рот, жуют ее зубами, глотают и через горло пропускают в желудок. Совершенно так же и восприятие темы творчества, ее усвоение, переработка и воплощение совершаются однажды навсегда установленными природой путями, не подлежащими изменениям ни при каких условиях.
Поэтому пусть артисты и сценические деятели творят что и как им вздумается, но при одном необходимом условии: чтобы их творчество не шло вразрез с самой природой и ее законами. Для того чтобы петь коммунистический «Интернационал» или царский гимн. необходимо иметь поставленный голос и технику. Вот об этой-то постановке и технике в области нашего искусства только и исключительно говорит эта книга. Она написана в защиту законов природы.

ДОБАВЛЕНИЕ К ГЛАВЕ О ДЕЙСТВИИ41

……19……г.

Неудача на прошлом уроке с повторением этюда «с сумасшедшим» произошла не только потому, что вы не запаслись новыми задачами на данный, сегодняшний день и повторили

старые приемы игры. Была допущена другая ошибка. Она заключалась в непоследовательности и в нелогичности ваших действий.
Чтоб понять это, вспомните, как строились баррикады.
При первом исполнении этюда вы придвинули большой библиотечный шкаф вплотную к двери. Невозможно было даже приотворить щели, чтоб через нее просунуть палку и ею оттолкнуть шкаф.
При сегодняшней игре этюда вы поступили иначе. Шкаф был придвинут к двери не вплотную, а на расстоянии от нее. Ничто не мешало сумасшедшему приотворить дверь и протискаться через широкую щель.
Остальная тяжелая мебель была сдвинута не вплотную, а с промежутками. Это ослабляло крепость баррикады.
При таких условиях вы сами не могли верить целесообразности вашей работы и действия. Без веры же нельзя жить тем, что делаешь на сцене.
Другой пример нецелесообразности, нелогичности действий дала нам Вельяминова. Для чего ей понадобился абажур от лампы? Неужели для того, чтобы защищать себя от сумасшедшего? Для чего она уронила этот злосчастный абажур и придала такое значение его подниманию?
А вам, Названов, для чего понадобился мягкий плюшевый альбом? Он также является ненадежным орудием обороны. Согласитесь, что ваше действие было нецелесообразно, нелогично и что в него нельзя поверить.
Я мог бы вспомнить немало моментов непоследовательности действий при вашем вторичном исполнении этюда «с сумасшедшим». Этим моментам тоже нельзя поверить: они тоже не способствовали правильному чувствованию во время игры. Напротив, они мешали непосредственности переживания.
— Нипочем не понять! — вздыхал Вьюнцов.
— Между тем это так просто. Представьте себе, что вы хотите пить и наливаете воду из графина в стакан. Вы берете графин, наклоняете его над стаканом, при этом тяжелая стеклянная пробка выпадает из горлышка, разбивает вдребезги стакан, и вода разливается по всему столу, вместо того чтобы попасть к вам в горло. Вот результат непоследовательности ваших действий.
— Во! — задумался Вьюнцов.
— Теперь возьмем другой пример: вы приходите к своему врагу, чтоб мириться, и затеваете с ним ссору, которая кончается дракой с увечием.
Вот результат нелогичности вашего действия.
— Понял! Вот здорово понял! — обрадовался Вьюнцов.
— Таким образом, на очередь становится вопрос о роли логики и последовательности в процессе душевного и физического действия.
Вопрос тем более важный, что логика и последовательность [не] являются самостоятельными элементами в творческом процессе.
Они поминутно сталкиваются со всеми другими элементами.
О таких моментах мне легче говорить при каждом таком столкновении. Это вынуждает меня дробить и разбрасывать по всей учебной программе работу по изучению вопросов влияния логики и последовательности на каждый из творческих элементов на протяжении всей работы по изучению составных частей творческой души артиста.
Сейчас при нашей работе над действием впервые происходит столкновение с логикой и последовательностью, и я останавливаюсь на этом моменте, чтобы внимательно рассмотреть его.
В реальной, повседневной жизни люди бывают сознательно или привычно последовательны и логичны в своих внешних и внутренних действиях. Там в большинстве случаев нами руководит жизненная цель, насущная необходимость, человеческая потребность. Там люди привыкли отвечать им — по инстинкту, не задумываясь. Но на сцене, в роли, жизнь создается не подлинной действительностью, а вымыслом воображения. Там, при начале творчества, нет в душе артиста его собственных, человеческих потребностей, живых жизненных целей, аналогичных с целями изображаемого лица. Эти потребности и цели роли не создаются сразу, а выращиваются постепенно долгой творческой работой.
Надо уметь превращать воображаемую цель в подлинную, насущную. Актеры, не владеющие соответствующей внутренней техникой, выходят из трудного положения наивно, примитивно. Они лишь делают вид, что изо всех сил стремятся к высокой цели пьесы и действуют ради нее. На самом деле они лишь «наигрывают страсти роли». Но нельзя «как будто бы» действовать или чувствовать и искренно верить такому самообману,
При отсутствии же веры в подлинность своих сценических стремлений актеры окончательно лишаются руководства своих человеческих и жизненных навыков, привычек,

опыта, подсознательной работы органической природы, логики и последовательности своих человеческих хотений, стремлений и действий.
Взамен их на сцене создается особое, специфическое актерское состояние, ничего не имеющее общего с реальной жизнью.
Без руководства человеческими потребностями люди вывихиваются на подмостках и попадают на путь наименьшего сопротивления, во власть штампов и ремесла.
На наше счастье, существуют приемы психотехники, помогающие бороться с указанной опасностью и направляющие творчество по верному жизненному, органическому пути.
Один из этих психотехнических приемов основан на логике и последовательности душевных и физических действий. Чтоб овладеть этим приемом, надо изучать природу этих действий как в самом себе, так и в других людях.
— Значит, изволите ли видеть, актеры должны в жизни все время ходить с записной книжкой и ежеминутно вносить в нее, знаете ли, подмечаемые логические и последовательные действия как свои, так и чужие?! — придирался Говорков.
— Нет, я предлагаю вам более простой и практический прием, который поставит вас самих в необходимость зорко присматриваться к логике и последовательности своих и чужих действий,— заметил Аркадий Николаевич.
— Как же? — заволновался Вьюнцов.
— Успокойтесь! Я объясню вам это на образном примере,— решил Аркадий Николаевич.— Названов и Вьюнцов, идите на сцену и начните там делать какое-нибудь физическое действие.
— Какое же? — не понимал я.
— Считайте деньги, разбирайте деловые бумаги. Ненужные бросайте в камин, а необходимые откладывайте в сторону.
— А я что буду делать? — не понимал Вьюнцов.
— Наблюдайте за работой Названова, интересуйтесь ею, старайтесь в той или другой мере принять в ней участие,— объяснял Торцов.
Мы пошли на сцену и присели к столу у камина.
— Дайте, пожалуйста, бутафорские деньги,— обратился я к стоявшему за кулисами дежурному рабочему.
— Они не нужны. Играйте с пустышкой,— остановил меня Аркадий Николаевич.
Я принялся считать несуществующие деньги.
— Не верю! — остановил меня Торцов, лишь только я потянулся, чтобы взять воображаемую пачку.
— Чему же вы не верите?
— Вы даже не взглянули на то, к чему прикасались.
Я посмотрел туда, на воображаемые пачки, ничего не увидел, протянул руку и принял ее обратно.
— Вы хоть бы для приличия сжали пальцы, а то пачка упадёт. Не бросайте ее, а положите. На это нужна одна секунда. Не скупитесь на нее, если хотите оправдать и физически поверить тому, что делаете. Кто же так развязывает? Найдите конец веревки, которой перевязана пачка. Не так! Это не делается сразу. В большинстве случаев концы скручиваются и подсовываются под веревку, чтобы пачка не развязалась. Не так-то легко расправить эти концы. Вот так,— одобрял Аркадий Николаевич.— Теперь сочтите каждую пачку.
Ух! Как скоро вы все это проделали. Ни один самый опытный кассир не сможет пересчитать так быстро старые, дряблые бумажки.
Видите, до каких реалистических деталей, До каких маленьких правд надо доходить для того, чтобы наша природа физически поверила тому, что делаешь на сцене.
Действие за действием, секунда за секундой логически и последовательно Торцов направлял мою физическую работу. Во время счета воображаемых денег я вспомнил постепенно, как, в каком порядке и последовательности совершается в жизни такой же процесс.
Из всех подсказанных мне Торцовым логических действий во мне создалось сегодня совсем иное отношение к пустышке. Она точно заполнилась воображаемыми деньгами или, вернее, вызвала правильный прицел на воображаемый, но в действительности не существующий объект. Совсем не одно и то же — без толку шевелить пальцами или пересчитывать грязные, затрепанные рублевики, которые я мысленно имел в виду.
Лишь только почувствовалась подлинная правда физического действия, тотчас же мне стало уютно на сцене.
При этом помимо воли появились экспромты: я свернул аккуратно веревку и положил ее рядом на стол. Этот пустяк согрел меня своей правдой. Мало того, он вызвал целый ряд новых и новых экспромтов. Например, перед тем как считать пачки, я долго постукивал ими

об стол, чтобы выровнять и уложить их в порядке. При этом Вьюнцов, который был рядом, понял мое действие и рассмеялся.
— Чему? — спросил я его.
— Уж очень вышло похоже,— объяснил он.
— Вот что мы называем до конца и в полной мере оправданным физическим действием, в которое можно органически поверить артисту! — крикнул из партера Аркадий Николаевич.
— Таким образом,—резюмировал [он],—вы начали с грубого наигрыша. Чтоб уйти от него, пришлось тщательно проверить последовательность производимых физических действий.
Неоднократно повторяя их, вы постепенно вспоминали ощущения реальной жизни, вы узнавали эти ощущения, верили им и правильности ваших действий на сцене.
В подлинной жизни все эти чувствования кажутся нам естественными, доступными, простыми, знакомыми. Но на подмостках они перерождаются в условиях публичного выступления и представляются нам чуждыми, недосягаемыми, сложными.
Даже привычная логика и последовательность самых элементарных человеческих физических действий изменяют нам на сцене и уходят от нас.
Такое досадное перерождение артиста на подмостках следует однажды и навсегда признать печальной неизбежностью. С ней необходимо бороться.
Для этого нужна помощь психотехники и некоторые элементарные знания природы наших физических и других действий. Это требует в свою очередь детального изучения их составных моментов.
В тех случаях, когда действия не рождаются или не оживляются сами собой, мы прибегаем к принципу подхода от внешнего к внутреннему, мы складываем в логическом и последовательном порядке отдельные составные моменты и создаем из них самое действие.
Логичность и последовательность чередования частей напоминает нам о жизненной правде.
Знакомые двигательные ощущения закрепляют эту правду и вызывают веру в правильность производимых действий.
Лишь только артист поверит им, они сами собой оживают.
Весь этот процесс вы имели возможность проследить сегодня при работе над этюдом «счета денег».
Усиленно подчеркиваю, что в этой работе от внешней техники к живой, жизненной правде большое значение имеют логика и последовательность чередования составных частей, образующих действие.
Их необходимо изучать, тем более что в будущем нам предстоит широко пользоваться рекомендуемым мною приемом оживления целого через складывание его составных частей.
— Как же изучать-то? — беспокоился Вьюнцов.
— Очень просто: ставить себя в положение, при котором такое «изучение» становится неизбежным.
— Что же это за положение? — допытывался я.
— То самое, в котором вы только что очутились сегодня при работе над этюдом «счет денег». Это положение создает работа с пустышкой, то есть с воображаемыми предметами. На нашем жаргоне мы называем ее
«беспредметными, действиями».
Для того чтоб вы отнеслись к ним с полной сознательностью, я постараюсь объяснить вам на наглядном примере скрытый в этой работе секрет или практический смысл.
Для этого мне придется прибегнуть к доказательству от противного.
Названов и Вьюнцов! Повторите тот же этюд со «счетом денег», по только на этот раз играйте не с «пустышкой», как при последнем исполнении, а с реальными предметами, которые вам принесет сейчас бутафор.
Мы повторили этюд.
По окончании нашей игры Аркадий Николаевич обратился к ученикам, смотревшим из зрительного зала, и сказал:
— Заметили ли вы и помните ли, как Названов только что брал со стола одну за другой пачки денег, как он развязывал, считал, раскладывал их и т. д.?
— Помним приблизительно,— лениво говорили ученики.
— Только приблизительно? А многое забыли? — допрашивал Торцов.
— Не то чтоб забыли, а приходится делать усилие над собой, чтоб вспомнить,— объясняли одни.
— Плохо следили,— говорили другие.
— А вы сами, игравшие, ясно помните все отдельные моменты только что проделанных действий с реальными предметами? — обратился Аркадий Николаевич с вопросом ко мне и к Вьюнцову.
Пришлось признаться, что мы не думали ни о каких физических действиях, ни о каких

отдельных моментах и что они выполнялись сами собой, механически.
Потом Аркадий Николаевич снова обратился с вопросом ко всем ученикам, смотревшим из зрительного зала.
— Теперь вспомните и скажите мне: в каком виде сохранилось у вас воспоминание о прежнем исполнении того же этюда «счет денег»,— без реальных вещей. с «мнимыми предметами» или, иначе говоря, с пустышкой?
Выяснилось, что «беспредметные действия» дошли до зрительного зала лучше и сохранились в памяти четче, яснее, ярче.
— А вы, игравшие, что скажете? — снова обратился Аркадий Николаевич ко мне и к Вьюнцову.—Какие воспоминания сохранились в вас о «беспредметном действии» счета денег?
Оказалось, что воспоминания об установленной линии внимания, созданной при упражнении в физических действиях, сохранились в нас с большей четкостью, логичностью и последовательностью.
— Какой же вывод можно сделать из опытов: действия с реальными предметами и без них? — спрашивал нас Аркадий Николаевич.
Мы не знали, что отвечать.
— Вывод тот, — объяснял Аркадий Николаевич,— что при упражнении с реальными предметами многие из составных моментов, образующих производимое действие, незаметно проскальзывают, выпадают из линии внимания творящего. Это те моменты, которые выполняются механически, привычно, сами собой, незаметно. Такие проскоки мешают познаванию природы исследуемого действия. Они не дают возможности проследить в последовательном и логическом порядке составные части, из которых складывается исследуемое действие. Это затрудняет также и работу по созданию линии внимания, за которой должен безостановочно следить артист, которой он должен все время руководствоваться.
При «беспредметных действиях» наблюдаются совсем другие явления. Там сами собой исключаются моменты выпадения, за которыми не может уследить внимание.
— Во! Почему же?
— Потому что с упразднением реальных предметов сами собой исчезают и неразрывно связанные с ними механические действия, привычки, навыки, вызывающие нежелательные проскоки в линии внимания. Освобождение от проскоков дает возможность создать сплошную линию, логически и последовательно цельную, заполненную воспоминаниями об отдельных, составных моментах, складывающих из себя самое действие.
Иначе говоря, мнимые объекты заставляют осознавать до конца то, что в жизни делается механически.
В чем же, в конечном счете, секрет приема «беспредметного действия»?
В логичности и последовательности его составных частей. Вспоминая и складывая их, создаешь верное действие, а с ним и знакомое ощущение. Они убедительны, так как близки к правде. Их узнаешь по жизненным воспоминаниям, по знакомым физическим ощущениям. Все это оживляет создаваемое по частям действие.
В конце урока Аркадий Николаевич усиленно убеждал нас со всем вниманием отнестись к упражнениям в «беспредметных действиях». Он поручил Ивану Платоновичу наблюдать за этими занятиями и докладывать ему об их ходе.
— Знайте, что эти упражнения для драматического артиста то же, что для певца вокализы. Последние дают верное направление звуку, а «беспредметные действия» — вниманию артиста,— убеждал нас Аркадий Николаевич.
— Я уже много лет на сцене, но до сих пор ежедневно, по 15—20 минут, работаю над «беспредметными действиями» и хорошо знаю теперь их природу, их составные части. Я произвожу эти действия в самых разнообразных предлагаемых обстоятельствах.
Судите сами о технике, которая во мне выработалась в этой области. Если б вы знали, как она нужна артисту, как она ему помогает.
Преждевременно объяснять вам, в чем заключает-,ся эта помощь. Сейчас вы поймете меня умом, а такое понимание загружает голову. Подождем того времени, когда вы поймете мои объяснения всем своим духовным и физическим существом.
Пока же верьте мне, так сказать, в кредит и яро работайте над «беспредметными действиями», но под личным наблюдением Ивана Платоновича.
……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич говорил:
— В опытах, произведенных на прошлом уроке с действием без предметов и с реальными предметами, вы сами заметили, что работа с пустышкой получала значительно большую четкость, законченность, логичность и последовательность, чем таковые же действия с реальными предметами.

В жизни в большинстве случаев отдельные составные части действия скомкиваются, смазываются. Не следует ли заключить из этого, что четкость, о которой идет речь, противоречит тому, что происходит в реальной жизни?
Вместо ответа я поделюсь с вами одним из самых дорогих для меня эстетических воспоминаний, которое я бережно храню в себе более сорока лет.
Дело в том, что еще при первом приезде в Москву Элеоноры Дузе я видел ее в «Даме с камелиями». Во время длинной паузы она писала письмо Арману. Я помню эту замечательную сцену не «вообще», а во всех ее составных моментах. Они сохранились во мне с необыкновенной четкостью, ясностью, во всей их законченности; я любуюсь этой сценой в целом и по частям, как любуются великолепно сделанной ювелирной вещью.
Это большое наслаждение — смаковать таким образом гениальные произведения искусства. Но ведь в жизни этого не бывает! — будет придираться Говорков.
Неправда, бывает, хотя и редко. Я любовался не раз, как полевая работница четко выполняла свою работу. Я любовался, как рабочие законченно выполняют свое дело на фабрике, как негритосские горничные в Америке убирают комнату... 42.
ДОПОЛНЕНИЕ К ГЛАВЕ «ОБЩЕНИЕ» 43
……19……г.
Аркадий Николаевич говорил:
— Собака, войдя в комнату, осматривает присутствующих, желая понять их настроение. Почуяв его, она намечает себе объект для общения, подходит к этому объекту, трется о его ноги или кладет лапу на его колени. Все это делается для того, чтоб обратить на себя внимание. Добившись своего, собака садится на задние лапы против избранника и впивается своими глазами в его глаза с целью завязать общение.
Беру другую область. В царстве насекомых или морских гадов наблюдаются аналогичные процессы. Там живые твари выползают из своих засад и тоже долго изучают окружающую их природу. Они распознают своими щупальцами встречающиеся им на пути предметы и живые существа. Только после тщательного исследования предпринимаются те или другие действия.
А разве человек не поступает так же? И он, войдя в комнату, осматривает находящихся в ней людей, стараясь понять их настроение; и он избирает объект, подходит к нему, привлекает на себя его внимание, пускает в ход невидимые щупальцы своих глаз, чтоб понять его состояние. Через лучеиспускание и луче-восприятие вошедший субъект завязывает общение с избранным объектом.
В других случаях те же существа — собака, морской гад, человек — сразу врываются, захватывают внимание присутствующих и завязывают с ними то или другое общение.
Как видите, в этом процессе существует ряд стадий, обязательных для всех живых существ. Эти стадии складываются из одних и тех же моментов, которые протекают всегда в одном и том же логическом и последовательном порядке.
И только актеры на сцене составляют исключение. Они не хотят знать обязательных для живых существ органических законов природы. Они не интересуются окружающим их настроением при выходе на сцену;
они не выбирают себе объекта для общения; они не ищут его глаз, не чувствуют его души, не ощущают его близости.
Актеры-ремесленники однажды и навсегда решили, что их объект — зрители, сидящие в партере; они заранее знают, где им надо стоять на подмостках, что следует там делать, говорить. Все это производится актерами-ремесленниками не по собственной их человеческой потребности, а насильственно, по указанию автора пьесы или режиссера спектакля. Они не умеют превращать чужие чувствования, побуждения, мысли, слова, действия в свои собственные.
Вот почему актеры-ремесленники не входят в комнату, устроенную на сцене, а «выступают» на театральных подмостках к с их высоты показывают себя тысячной толпе.
Как же избежать указанного искажения человеческой природы, столь распространенного в театрах всего мира?! Как уйти от грубой подделки, от ремесла и штампа, которыми пытаются заменить на сцене то, что по законам природы производится само собой, подсознательно?
В наших руках одно средство — психотехника.
То, что в жизни делается само собой, на сцене нередко требует помощи психотехники.
Она учит сознательно выполнять, в логическом и последовательном порядке, все моменты, стадии органических процессов, в том числе и процесса общения. В тех случаях, когда этот процесс не создается сам собой, подсознательно. приходится сознательно складывать его из отдельных моментов в логическом и последовательном порядке, по законам нашей природы.
Если эта работа производится не формально, внешне, а с помощью внутреннего подсказа, лучеиспускания и луче-восприятия, то актер подводит себя к правде.

Но беда, если пойдешь наперекор всем естественным законам. Тогда неизбежно вступишь на путь лжи, наигрыша и ремесла. Будем же продолжать прилежно изучать законы природы и сознательно следить за их выполнением. Этот призыв относится и к процессу общения в тех случаях, когда он не создается сам собой. подсознательно.
До сих пор нами была выполнена работа по изучению отдельных моментов процесса общения. Теперь предстоит проследить, как из этих моментов складывается ряд стадий, а из стадий — самый органический процесс общения.
Моменты входа артиста в комнату, изображаемую на сцене, рассматривание всех присутствующих, ориентирование в окружающих условиях и выбор объекта создают первую стадию органического процесса общения.
Моменты подхода к объекту, привлечение на себя его внимания с помощью действий, резко бросающихся в глаза того, с кем хочешь общаться, с помощью неожиданных интонаций и пр. создают вторую стадию интересующего нас органического процесса.
Моменты зондирования души объекта щупальцами глаз, подготовление этой чужой души для наиболее легкого и свободного восприятия мыслей, чувств и видений субъекта создают третью стадию органического общения.
Моменты передачи своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, что и как видит передаваемое сам общающийся субъект, создают, четвертую стадию органического процесса общения.
Моменты отклика объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия душевных токов создают пятую стадию органического процесса общения.
Все эти пять стадий должны быть соблюдены при каждом сценическом общении.
— Трудная задача,— заметил я.
— Я вам докажу, что это не так. Начать с того, что органические процессы, предшествующие общению, чрезвычайно логичны и последовательны. А логика и последовательность, как вам известно, подводят к правде, правда — к вере, все вместе создают «я есмь», возбуждают творчество, органическую природу и ее подсознание.
— Легко сказать: пять стадий органического процесса, а попробуй-ка овладеть ими! — говорили ученики.
— Давайте попробуем! — предложил Аркадий Николаевич.— Названов, уйдите в коридор, через минуту вернитесь сюда и угадайте, в каком состоянии вы нас застанете.
Как мне сказали потом, не успел я выйти, Торцов таинственно сообщил всем:
— Бедняжка Названов! Он еще не знает, что ему придется уходить из школы, так как его отзывают из Москвы.
— Как? Названов уходит из школы? — набросились ученики на Аркадия Николаевича.
Но он не успел ответить, так как я уже вернулся в зрительный зал.
Произошло неловкое молчание, во время которого одни из учеников, поверившие вымышленной новости, избегали встречи взглядом со мной, другие же, понявшие трюк Торцова, посмеивались, глядели вызывающе.
— Что за черт! Что-то случилось, а что — не поймешь,— говорил я, впиваясь глазами в каждого из присутствующих.
— Браво! Моменты ориентирования, искания объектов для общения возникли сами собой и создали первую стадию процесса. Вы старательно пронизывали всех присутствующих щупальцами своих глаз, желая понять их состояние. Неважно, поняли вы наше состояние или нет, а важно то, что вы изо всех сил старались его почувствовать,— объяснил Аркадий Николаевич смысл своего трюка.
Что касается второй стадии: привлечение на себя внимания объекта, то я помогу вам выполнить ее. Я ваш объект, и мое внимание уже привлечено. Поэтому подойдите ко мне, посмотрите мне в глаза и постарайтесь понять мое состояние, — велел мне Аркадий Николаевич44.
Я легко исполнил его приказание.
— Браво! Третья стадия: зондирование души объекта тоже выполнена! — воскликнул Аркадий Николаевич, когда я впился взором в его глаза.
— Не совсем выполнена, так как я не смог определить вашего внутреннего состояния,— заметил я.
— Это не важно, а важно то, что вы по своему произволу вызвали внутреннюю сцепку со мной и подготовили почву для общения.
Однако оказалось, что все эти задания не так трудны, как они представлялись раньше, что вам ничего не стоило вызвать в себе ощупывания, предшествующие общению. Значит, эта задача вам вполне по силам,— решил Торцов.
— Она мне не по силам на подмостках сцены, перед черной дырой портала и тысячной толпой зрителей.

— Это дело практики, времени и внимания. Они помогут вам справиться с этой работой в обстановке публичного творчества. Когда набьется соответствующая привычка, то заверяю вас, что, подобно мне, вы не сможете стоять перед тысячной толпой иначе, как с объектом на самой сцене и с правильно развивающимися в вас органическими процессами общения, видения, лучеиспускания и лучевосприятия и пр. Таким образом, искусственное возбуждение нормального и необходимого органического процесса общения возможно с помощью психотехники.
— Позвольте, а как же четвертая и пятая стадии? — остановил я Аркадия Николаевича.
— Что касается передачи своих видений объекту и создания взаимного общения, то об них мы поговорим на следующем уроке.
……19……г.
Урок начался с придирок Говоркова, к удивлению, на этот раз весьма уместных, так как они подвели нас к главной теме сегодняшнего урока.
— Извините, пожалуйста,— критиковал Говорков.— Вы изволите говорить, что к роли следует подходить через логические и последовательные стадии общения. Но позвольте! Прежде чем общаться, надо иметь то, чем можно общаться! Нельзя же, понимаете ли, сначала начинать этот процесс, а уж потом создавать в себе духовный материал для его передачи другим.
— А, может быть, это возможно. Давайте проверим вопрос на практике. Для этого перейдем все на сцену, в «малолетковскую гостиную».
Мы исполнили приказание.
— Какой же этюд мы будем играть? Пусть здесь, в «малолетковской гостиной», происходит такой же урок драматического искусства, какой мы проводим в жизни. Изменение будет лишь в том, что на этот урок неожиданно придет «инспектор». Эту роль сыграет нам Говорков. Пусть он уйдет за кулисы, а остальные пусть займутся какими-нибудь упражнениями. Потом войдет инспектор. Пусть исполнитель роли начнет прямо с выполнения всех стадий общения, по всем законам природы, не имея при этом никаких определенных задач, не запасшись материалом для подготовляемого общения.
Говорков направился за кулисы. Аркадий Николаевич незаметно сошел вниз, в партер театра, и скрылся там в темном углу, а мы, ученики, начали упражнения по ослаблению мышц.
После долгого промежутка вошел Говорков в качестве инспектора. Он, как полагается по законам природы, остановился у дверей, осмотрел всех (ориентирование}, поискал глазами Аркадия Николаевича. Не найдя его, он соображал, к кому из учеников обратиться, и долго выбирал объект. Наконец он подошел к Вьюнцову (выбор объекта).
— Мне надо переговорить с директором училища,— сказал ему Говорков.
Нипочем нельзя! Его нет. Он занят.
Говорков на секунду опешил от нелюбезного тона Вьюнцова, но потом резко переменил свой тон и тем заставил Вьюнцова отнестись к нему с большим вниманием {привлечение на себя внимания объекта. Вторая стадия).
На этот раз опешил Вьюнцов. Произошла довольно большая пауза, во время которой оба пристально смотрели друг на друга (зондирование души объекта. Третья стадия).
— Потрудитесь передать директору,— настаивал Говорков,— что я приехал, изволите ли видеть, по поручению съезда, заседающего сейчас. Скажите, что выяснились непорядки в вашей школе.
«Инспектор» старался как можно образнее описать то, что произошло на воображаемом заседании, где якобы бранили Аркадия Николаевича за его метод преподавания, насилующий волю ученика (передача видения. Четвертая стадия).
Вьюнцов не унимался и продолжал упираться. Произошла перебранка (процесс обоюдного общения. Пятая стадия).
Такое поведение ученика взбесило «инспектора», и он начал допрос Вьюнцова: кто он, как попал в школу, по какому праву дерзко разговаривает с начальством, кто его родители?
В этот момент Аркадий Николаевич крикнул Говоркову:
— Вьюнцов — ваш сын. Он бежал в молодых годах из родительского дома от гнета отца.
После некоторого замешательства Говорков продолжал допрос и одновременно подготовлялся к новому навязанному ему вымыслу.
Он отлично разыграл его. Предвидя в своих актерских расчетах неожиданную встречу с сыном, Говорков витиевато проповедовал заботливое отношение к молодежи и к детям. Он с ложным пафосом говорил о родительском долге. Чем возвышеннее была его напыщенная речь, тем глупее стало его положение после, когда выяснилось, что он сам деспот-отец, а Вьюнцов — жертва его родительского гнева.
«Инспектор» смешно выкарабкивался из своего затруднительного положения и под общий смех бежал из класса от своего собственного ребенка, которого он только что

рекомендовал любить и лелеять.
После того. как этюд был сыгран, Аркадий Николаевич сказал:
— Вы должны признать, что процесс общения зарожден и выполнен Говорковым и его партнерами по всем законам/ органической природы и что эта работа делалась без предварительной заготовки внутреннего, душевного материала, необходимого для общения. Говорков стал искать этот материал в конце, после того, как процесс получил полное развитие. В самом деле, вспомните: исполнитель роли инспектора вошел на сцену с единственным намерением завязать общение с кем-нибудь из лиц, находившихся на сцене. Никакой фабулы, никаких заданий ему не было дано, если не считать одного «если б», то есть звания и функций инспектора.
Выбрав для себя объектом Вьюнцова, Говорков завязал с ним общение. Лишь только создалась сцепка, естественно, потребовался внутренний и иной материал для продления возникшего процесса.
На этом важном моменте я остановлюсь, чтоб понять то, что происходило в душе творившего.
Знаете ли вы, что зарождение процесса общения дает сильный толчок всей творческой природе артиста? Последняя ищет помощи у своих внутренних элементов и поочередно или сразу затягивает их в работу.
— Почему? — заволновался Вьюнцов.
— Потому что без участия всех элементов не может быть общения. В самом деле: разве можно общаться с живым человеком без внутреннего и внешнего действия, без вымысла воображения и предлагаемых обстоятельств, без видений, без правильно направленного внимания, без объекта на сцене; без логики и последовательности;
без ощущения правды; без веры в нее; без состояния «я есмь», без эмоциональных воспоминаний и пр.?
Сценическое общение, сцепка, хватка требуют участия всего внутреннего и внешнего творческого аппарата артиста.
Это случилось и с Говорковым. Его творческий аппарат, возбужденный процессом общения, сам собой, естественно, заработал. Воображение подсказало ему новый материал, новые предлагаемые обстоятельства, задачу, эмоциональные воспоминания; появились сами собой позывы на действия. Все это производилось последовательно и логично. Так сама собой, на творческой инерции, создалась сцена перебранки и допроса Вьюнцова с «инспектором». Эта сцена помогла развить фабулу этюда.
Не доказывает ли все показанное, что артист может начать свое творчество прямо с общения, без заранее заготовленного внутри душевного материала, необходимого этому органическому процессу?
Если творящему удается логически, последовательно выполнить все подготовленные моменты общения; если это будет сделано им по всем законам творчества органической природы; если он ощутит правду того, чем живет и что делает, веру в подлинность того, что в нем совершается; если ему удастся создать в себе состояние «я есмь», то сама творческая природа артиста с ее подсознанием заработают. По творческой инерции, по логике и последовательности создадутся новые предлагаемые обстоятельства, задачи, действия, а из всех них сама фабула изображаемого этюда 45.
Это не все: наш эксперимент показал, что, начиная творчество прямо с общения, без определенной темы, можно не только самому создавать эту тему, но и оправдывать, оживлять подсказанную другим, чужую фабулу.
Так было и с Говорковым.
В самый разгар зародившегося творчества, когда он, ради продления общения, сам придумал допрос Вьюнцо-ва, я подсказал ему свою версию дальнейшего развития событий. Он схватил с благодарностью мой подсказ о побеге сына из отчего дома. Мой вымысел помог Говоркову еще шире развить начатый органический процесс общения.
В качестве автора я подсказал ему свой вариант как раз в тот момент, когда его душевный творческий аппарат сделался особенно чутким ко всяким новым задачам и предлагаемым обстоятельствам благодаря включению в работу всех его внутренних элементов.
Это новое доказательство того, что можно начинать творчество с процесса общения, а уж потом создавать в себе духовный материал для его передачи другим.
……19……г.
И сегодняшнее выступление Говоркова не спутало урока, а, напротив, выдвинуло вопросы, на которые Аркадий Николаевич дал обстоятельные объяснения.
Дело было так.
Говорков не унимался и продолжал придираться.
— Сам автор в своем тексте, понимаете ли, часто не дает места подготовке к процессу общения и сразу, изволите ли видеть, приступает к его последней стадии,— объяснял он.

— Очевидно, вы говорите о плохих авторах. Но на них не стоит сноситься.
— Нет, знаете ли, Грибоедов не плохой драматург, но и он допускает такого рода ошибки. Вот например:
выход Чацкого в первом акте «Горя от ума». Александр Андреевич сразу влетает и общается без предварительного ориентирования, знаете ли, без щупальцев глаз.
— Да. Так поступают плохие актеры. Они влетают на сцену, как бык на арену; не глядя на Софью, не ориентируясь, по-балетному опускаются на одно колено и декламируют с театральным пафосом:
«Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног».
Но хорошие артисты поступают иначе. Они останавливаются у порога двери, мигом ориентируются, сразу берут на прицел объект, то есть Софью, быстро подходят к ней и, чтоб еще сильнее привлечь на себя внимание любимой девушки, опускаются на одно колено, впиваясь щупальцами своих глаз в ее глаза.
После этого выполняются все стадии процесса общения, причем каждый момент оправдывается текстом. Например:
«Что ж, ради? Нет? В лицо мне посмотрите. Удивлены? и только? вот прием! Как будто не прошло недели, Как будто бы вчера вдвоем Мы мочи нет друг другу надоели, Ни на волос любви! куда как хороши!»
Все эти слова написаны для зондирования Чацким души Софьи.
«И между тем, не вспомнюсь, без души, Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря, И растерялся весь, и падал сколько раз — И вот за подвиги награда!»
Эти слова рисуют внутренние видения Чацкого, которые он передает Софье.
Дальше, по тексту, наступает процесс общения. Таким образом, вы напрасно обвиняете прекрасного
поэта в нарушении законов органической природы и, в частности, органического процесса общения.
Все большие поэты, драматурги, литераторы, подобно Грибоедову, очень сильно считаются с требованиями органической природы человека.
— Но извините, пожалуйста, я укажу вам хорошие пьесы, в которых при поднятии занавеса процесс общения показывается не в подготовительной стадии, а в момент своего полного развития,— не унимался Говорков.
— Потому что подготовления происходят за закрытым занавесом,— заметил Торцов.
— На это, видите ли, нет указаний в авторском тексте.
— Но зато этого требует органическая природа человека-артиста, законы, логика и последовательность, наша психотехника. Без подготовительных процессов нельзя открыть занавеса, а артистам невозможно начать играть.
— А как быть, изволите ли видеть, с пьесой Немиро-вича-Данченко «Цена жизни», которая начинается с конца, то есть с самоубийства,— приставал Говорков.
— В такой пьесе артистам приходится до поднятия занавеса не только подготовлять процесс общения, а самим писать и переживать целую пьесу.
Пришлось кончать урок раньше времени, так как Аркадий Николаевич занят вечером в спектакле.

[О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ АКТЕРА СО ЗРИТЕЛЕМ] 46

[В УБОРНОЙ, В АНТРАКТЕ]

Актер. Что это значит? Я плакал, а публика холодна?
Режиссер. А другие актеры, стоявшие рядом с вами на сцене, плакали?
Актер. Не помню. Не заметил.
Режиссер. Разве вы не чувствовали, передаются им ваши переживания или нет?
Актер. Я так волновался, так следил за публикой, что не заметил других актеров. Говорю же вам, что я играл с таким подъемом, что не помнил ничего, кроме себя и публики!
Режиссер. И того, зачем вы пришли на сцену?
Актер. То есть как зачем я пришел на сцену?
Режиссер. Вы пришли на сцену для того, чтоб общаться с действующими лицами пьесы, указанными вам автором. Какая же другая цель может быть у артиста, выходящего на сцену?
Актер. А публика?
Режиссер. Если ваши чувства передаются партнерам и волнуют их, тогда можете быть спокойны, что зритель будет захвачен и не пропустит ни одного оттенка вашего переживания, но если ваше чувство не передается даже ' партнеру, стоящему рядом с вами, как же вы хотите, чтоб рассеянная и шумливая толпа почувствовала его на расстоянии двадцати рядов кресел партера? Поменьше думайте о зрителе и побольше чувствуйте рядом стоящих действующих лиц пьесы.

Актер. Мне кажется, что артист прежде всего играет для зрителей, а не для своих товарищей актеров, которым он и без того надоел на репетициях. Авторы поручают нам свои произведения для того, чтоб мы проводили их в массы.
Режиссер. Не унижайте нашего искусства. Разве мы комиссионеры, разве мы простые посредники между автором и зрителем?
Мы сами творцы.
Разве творчество в том, чтобы докладывать роль публике и разговаривать с ней?
Мы живем на сцене прежде всего для себя, потому что мы умеем хотеть жить чувствами роли и умеем передавать их тем, кто живет с нами на сцене, а зритель — случайный свидетель. Говорите громче, чтоб он слышал вас, и выбирайте удобные места на сцене, чтоб он мог видеть вас, а в остальном забудьте навсегда о публике и помните только о действующих лицах пьесы.
Не артисты должны интересоваться зрителем, а, наоборот, зрители — артистами.
Лучший путь для общения со зрителем — через общение с действующими лицами пьесы.

2 ЖИВОЙ ОБЪЕКТ

— Нельзя же, извините, пожалуйста, оставлять так, в полном пренебрежении, понимаете ли, зрителя! — запротестовал Говорков.
— Из чего вы заключаете, что я оставляю его в таком состоянии? — недоумевал Торцов.
— Вы же приказываете нам не видеть и не замечать его. Этак, в конце концов, актер забудет, что он, знаете ли, на сцене, и слова совсем другие заговорит, понимаете ли, неподходящие, или такое сделает неприличное, знаете ли, что только у себя наедине в комнате допустимо. Нельзя же так, извините, пожалуйста!
— А вы верите в то, что это возможно? — вместо ответа спросил его Торцов.
— Что — возможно?
— Стоять на глазах тысячной толпы и совсем забыть о ней,— пояснил Аркадий Николаевич.— Ведь это же басни дилетантов и безответственных теоретиков. Не беспокойтесь понапрасну. Тысячной толпы не забудешь. Она о себе напомнит. От зрительного зала не отделаешься. Это сильный магнит. И сколько бы я ни старался отвлекать вас от него, вы все-таки будете о нем очень и очень помнить. Гораздо больше, чем надо.
Знаете ли, кого мне напоминают ваши опасения? Мою восьмилетнюю племянницу, мать многочисленного кукольного семейства. Она тоже очень боится, как бы уроки с гувернанткой не отвлекли ее от обязанностей кукольной мамаши.
А то еще, мне рассказывали, что какой-то человек сошел с ума от того, что боялся улететь на небо, и потому привязывал себя к земле веревками.
Вот и вы так же боитесь отдаться роли, улететь в творческие сферы и потому всячески стараетесь укрепить связь с зрителем. Не бойтесь, она и без того крепка. Закон тяготения не даст улететь к небу и притянет к земле, а зритель не выпустит вас из своей власти и всегда будет манить к себе, сколько бы вы ни старались отрешиться от него и отдаться роли. Зачем же так заботиться о том, что все равно неизбежно.
Лучше берите пример с танцовщицы или с акробата. Они не боятся улететь к небу, напротив, зная хорошо закон притяжения к земле, они всю жизнь учатся искусству отделяться от пола хотя бы на одно мгновение или летать по воздуху. И вы тоже учитесь отрешаться от зрителей хотя бы на отдельные минуты. После упорного труда, может быть, вам удастся отдаваться роли, но, повторяю, лишь на отдельные секунды и моменты. Бросьте же бесцельные заботы о том, что все равно неминуемо, как закон тяготения.
Для того, чтоб овладеть зрителем и быть ему интересным, Станиславский рекомендует в своей книге «Моя жизнь в искусстве» совсем другой прием, противоположный вашему, а именно, он говорит:
Чем меньше актер обращает внимания на зрителя, тем больше зритель интересуется актером.
И наоборот, чем больше актер забавляет зрителя, тем меньше зритель считается с актером.
Отвлекаясь от зрителей для жизни роли, тем самым актер заставляет зрителя сильнее тянуться к сцене.

[ОБ АКТЕРСКОЙ НАИВНОСТИ]47

……19……г.
Сегодня Аркадий Николаевич вызвал Шустова и просил его сыграть что-нибудь.
Паше захотелось проверить свою наивность и для этого он просил позволить ему исполнить сцену с ребенком, вроде той, которую играла девочка-статистка в одной из постановок Торцова.
— Люблю за смелость,— заметил Торцов и разрешил Паше сделать опыт.

Он вбежал на подмостки, сдернул со стула суконную скатерть, которая выбросила из себя столб пыли, обернул ею первую попавшуюся деревяшку, вроде полена, и стал убаюкивать мнимого младенца.
— Почему вы держите его на весу, а не прижимаете к телу? — спросил Аркадий Николаевич.
— Чтоб не измять скатерти,— объяснил Паша.— Кроме того, она очень пыльная! — добавил он.
— Эге! — воскликнул Торцов.— Ваша наивность расчетлива. Вы недостаточно «дурак», чтобы быть в момент творчества наивным как ребенок, — решил Аркадий Николаевич.
— «Дурак»? — недоумевали мы. — Разве артист должен быть глупым?
— Да, если вы считаете, что ребенок или сказочный гениальный Иван-дурак глупы в своей наивности, простоте и благородстве.
Быть таким благородным, доверчивым, мудрым, бескорыстным, таким бесстрашным, самоотверженным дураком, каким мы знаем сказочного Ивана, — великое дело. Он получил свое прозвание не потому, что у него нет ума, а потому, что он наивен.
Будьте же и вы таким, если не в жизни, то на сцене. Это золотое свойство для актера. Недаром же сам А. С. Пушкин сказал: «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата» 48.
— Как же сделаться наивным? — недоумевал я.
— Делать этого нельзя, потому что в результате получится наивничание, худший из актерских недостатков. Поэтому будьте наивны постольку, поскольку это вам свойственно. Каждый артист до известного предела наивен. Но в жизни он стыдится этого и скрывает свое природное свойство. Не делайте же этого по крайней мере на подмостках.
— Я не стыжусь наивности. Напротив, всячески хочу ее вызвать, но не знаю, как этого добиться,— жаловался Шустов.
— Для того чтобы пришла наивность, надо заботиться не о ней самой, а о том, что с одной стороны ей мешает, а с другой — помогает.
Мешает ей ее злейший враг, тоже сидящий в нас. Имя его — критикан. Чтоб быть наивным, нельзя быть придирой и не в меру разборчивым в вымыслах воображения. Помогают наивности ее лучшие друзья — правда и вера. Поэтому в первую очередь прогоните придиру критикана, а потом с помощью увлекательного вымысла создайте правду и веру.
Когда же это будет сделано, не пугайте себя тем, что вам предстоит творить, что-то изображать. Нет. Поставьте вопрос совсем иначе: ничего вам творить яе надо, а следует только со всей искренностью решить про себя и ответить на вопрос: как бы вы поступили, если бы вымысел воображения оказался действительностью. Когда вы поверите своему решению — сама собой создастся и наивность.
Итак, прежде всего ищите то, чему вы можете поверить, исключите то, чему вы верить не можете, и не будьте слишком придирчивы, как это было недавно со скатертью: то она казалась вам слишком пыльной, то ее нельзя мять. Коли пыльная — то стряхните, коли нельзя мять — ищите другую взамен.
— А если я не наивен по природе? — вставил вопрос Шустов.
— Не наивные в жизни могут стать наивными на сцене, в процессе творчества. Следует отличать природную наивность от сценической, хотя, к слову сказать, они отлично уживаются вместе,— объяснил мимоходом Аркадий Николаевич.
— Итак,— продолжал он после небольшой передышки, обращаясь к Шустову,— направьте лучи вашего внимания внутрь души, рассмотрите ее и признайтесь, чему вы внутренне верили в только что сыгранной вами сцене.
— Ничему не верил, ничего не чувствовал, а только ломался,— не задумываясь, признался Паша.
— Если это так, то оправдайте, что можете, поверьте тому, чему возможно поверить, что вам больше по силам, в чем легче создать или найти правду,— советовал Аркадий Николаевич.
— Не знаю, с какой стороны подойти,— прицеливался Шустов.
— Конечно, лучше всего с внутренней,— не задумываясь, сказал Торцов.— Если нельзя подходить к чувству прямым путем, пользуйтесь косвенным. У вас есть для этого манки вымысла воображения, задачи, объекты. Всегда нужно начинать с этого.
Паша принялся что-то искать внутри себя, прицеливаться к тому, что самому было, по-видимому, неясно. Конечно, это вызвало насилие, а за ним наигрыш и ложь.
— Раз что подход к чувству через манки не дает результата,— не насилуйте себя. Вы знаете, что это кончается штампом и ремеслом,— остановил его Торцов.— Поэтому ничего не остается, как подходить к чувству другим путем.
Начните с внимательного осмотра того, что нас окружает, и постарайтесь понять

(почувствовать), чему можно и чему нельзя поверить, на что следует направлять свое внимание и что нужно оставить незамеченным, точно в тени.
Вот, например, можете ли вы поверить тому, что «малолетковская квартира» — ваш дом? — спросил Аркадий Николаевич.
— О да! Мы сжились с ней, как со своей комнатой,— ответил без задержки Шустов.
— Отлично,— одобрил Торцов.— Пойдемте дальше. Стоит ли вам уверять себя в том, что деревяшка — живое существо? Можно ли и нужно ли доводить себя до такой галлюцинации? — спросил Аркадий Николаевич.
— Конечно, нет,— ответил он, не задумываясь.
— Прекрасно,— согласился Торцов.— Для того чтобы не думать больше о полене, запеленайте вместо него ваше магическое если б.
При этом скажите себе: если бы внутри было не полено, а живой младенец, что бы я стал делать.
Идем далее. Можете ли вы поверить тому, что скатерть является одеялом? Могли бы вы в жизни закутать в нее ребенка?
— Конечно, да,— признался Шустов.
— И прекрасно,— одобрил Торцов.— Вот вы и верьте. Скатерть, превращенная в одеяло, и главным образом правильно выполняемые действия при пеленании — это реальная правда, которой можно поверить.
Паша стал запеленывать деревяшку в скатерть, но у него ничего не выходило.
— Не верю,— говорил ему Торцов.— Если бы это был живой ребенок, вы бы действовали целесообразнее и завернули бы его, хоть и плохо, но так, чтобы младенца не продувало со всех сторон, как теперь, а свет не мешал бы ему спать.
Шустов долго возился и в конце концов сделал огромны» и нелепый узел.
При этом Аркадий Николаевич, как и со мной, обращал внимание на всякую ничтожную ошибку в физических действиях, добиваясь в них подлинной органической правды и веры.
Наконец Шустов принялся укачивать новорожденного.
— Почему вы так старательно закрываете лицо младенца углом скатерти? — спросил его Аркадий Николаевич.
— Для того чтобы, с одной стороны, не видеть деревяшки, которая портит мне иллюзию, а с другой стороны, для того, чтобы свет «как будто бы» не бил в глаза младенцу,— ответил Паша.
— Прекрасно,— одобрил Аркадий Николаевич.— Вы правдой заслоняете ложь; заботой о глазах ребенка вы отвлеклись от того, чего вам не надо замечать.
Другими словами, вы перевели свое внимание от того, что вам мешает, на то, что вам помогает.
Это правильно и хорошо.
Но вот что мне непонятно,— продолжал через минуту Аркадий Николаевич.— Вы так громко шипите и отчаянно трясете ребенка, что едва ли [это] помогает ему заснуть. Напротив. Вы будите его.
Во всяком подлинном действии должны быть большая последовательность, логика и осмысленность. Попробуйте действовать именно так. Это приблизит вас к правде и к вере в то, что вы делаете на сцене, тогда как нелогичные поступки удаляют вас от той и от другой.
Теперь, когда ребенок заснул, вам следует либо уложить его в кроватку, либо сесть спокойно на диван и держать его на руках.
Шустов устроился на диване с поленом в руках и самым серьезным образом старался не шелохнуться. Это было сделано так правдиво, что не вызвало смеха в зрительном зале.
— Почему у вас такой неудовлетворенный вид? — спросил Торцов.— Вам кажется мало того, что вы сделали? Напрасно. Не смущайтесь этим. Пусть то, что вы сделали,— немного, но два «немного» уже больше;
а десять «немного» уже хорошо; а сто «немного» уже великолепно.
Когда на сцене выполняют со всей правдой даже самое простое действие и искренно верят в его подлинность — испытываешь радость,— говорил Аркадий Николаевич.
— Радость... тут... в чем? — старался понять Умно-вых, запинаясь от волнения.
— Радость от физического ощущения правды, которую актер испытывает при этом на сцене, а зритель — в зале,— объяснил Аркадий Николаевич.
Если вы захотите сделать себе и мне удовольствие, выполните самое простое физическое действие, до конца и в полной мере оправданное. Это несравненно интереснее, чем актерский наигрыш страсти и насильственное выжимание из себя чувства.
Я чувствую из зрительного зала, что вам хорошо на сцене. Вы ощущаете и линию жизни человеческого тела и линию жизни человеческой души. Чего же вам больше для начала?
— Согласен, но это меня не волнует,— капризничал Шустов.
— Что ж удивительного, вы даже не потрудились узнать — кого, для чего вы пеленаете и

укачиваете,— сказал Торцов.— Воспользуйтесь же вашим неподвижным сидением с ребенком на руках и расскажите шепотом, не будя спящего: кто он, откуда явился к вам. Без этого вымысла воображения ваши физические действия немотивированны, безжизненны и потому бессильны творчески заволновать вас.
— Это подкидыш,— сразу точно прозрел Паша.— Его только что нашли у парадной двери «малолетков-ской квартиры».
— Вот видите,— обрадовался Аркадий Николаевич.— То, что раньше вам не давалось, теперь рождается само собой. Тогда вы не могли придумывать вымысла воображения, теперь же вам ничего не стоит оправдать уже существующую и ощущаемую «жизнь человеческого тела» создаваемой роли.
Таким образом, вы установили два магических если б.
Первое из них: если б полено было не деревяшкой, а живым ребенком.
Второе: если б этот ребенок был вам подкинут.
Есть, может быть, какие-нибудь условия или обстоятельства, которые затрудняют ваше положение? — спросил Аркадий Николаевич.
— Да, есть, — вдруг понял Паша. — Дело в том, что жены моей нет дома. Не могу же я без нее решать судьбу ребенка. Правда, у меня закрадывается мысль, не подкинуть ли его соседу, но, с одной стороны, как будто бы и жалко, а с другой, как будто бы и страшно. Ну, как меня застанут на месте преступления. Поди, доказывай, что не я отец, не я подкидыватель новорожденного, а что, наоборот, мне его подкинули.
— Да,— согласился Торцов.— Все это очень важные обстоятельства, которые осложняют поставленное вами магическое если б. Нет ли еще новых затруднений? —допрашивал далее Аркадий Николаевич.
— Как же, есть, и очень важные,— все дальше и дальше последовательно вникал Паша в создавшееся положение.— Дело в том,— объяснял он,— что я ни^ когда не держал в руках новорожденных и самым искренним образом боюсь их. Они, как налимы, выскальзывают из рук. Правда, я сейчас решился и взял ребенка на руки, но теперь уж дрожу, как бы он не проснулся и не начал шевелиться и орать. Что подумают соседи?
Какие сплетни может породить появление новорожденного в доме?
Но самое неприятное, если с ним произойдет то, что так часто случается с новорожденными. Ведь я не имею представления о том, как в таких случаях поступают и где мне взять чистые пеленки и белье для смены.
— Да, да,— одобрял Аркадий Николаевич,— все это серьезные, хотя вместе с тем и смешные обстоятельства, которые необходимо учесть.
Тем не менее все это мелочь. Есть нечто гораздо более важное.
— Что же именно? — насторожился Шустов.
— Известно ли вам,—торжественно объявил Торцов,— что пока вы старательно прикрывали личико ребенка углом скатерти, пока вы укачивали его, он задохся и умер?
Даже у меня, постороннего свидетеля и зрителя, екнуло сердце от такой неожиданности и произошел внутренний сдвиг. Не удивительно поэтому, что на Пашу, участника происходящего на сцене, эта неожиданность подействовала еще сильнее.
Сама собой создалась драматическая сцена. Потому что положение человека, случайно очутившегося с трупиком неизвестного ребенка на руках, — драматично. Оно заставляет предполагать уголовщину.
— А! — поймал его Аркадий Николаевич. — Вы побледнели, узнав, что полено задохлось в скатерти. Вы поверили глупости, ерунде. Какой же вам нужно еще наивности?!
В самом деле, думал я, разве не наивно, что взрослый человек старательно пеленает полено, укачивает его, долго сидит недвижно, боясь пошевелиться, бледнеет, узнав, что деревяшка задохлась, верит в правду нелепости, не замечая вымысла? И все это выполняется серьезно, с сознанием важности того, что делает.
— Таким образом, — резюмировал Аркадий Николаевич, — новый, случайно создавшийся этюд под названием «Невинный преступник, или Полено в скатерти» должен доказать, что у вас налицо достаточная для артиста наивность.
Кроме того, вы сами на деле убедились в том, что ее можно вызвать постепенно, слагать по кускам, когда она не создается сама собой, как, например, сегодня. Эта работа значительно облегчается, когда семена вымысла воображения попадают на подготовленную почву «жизни человеческого тела».
Таким образом,— резюмировал Торцов,— на последнем уроке Названов заготовил благоприятную внутреннюю и внешнюю почву для посева, но забыл запастись семенами магических если б и предлагаемых обстоятельств.
Сегодня же вы не только вспахали и удобрили почву малыми физическими действиями, правдами и верой в них, но и посеяли семена, которые дали вам хороший плод мгновенной творческой вспышки переживания.

КОММЕНТАРИИ

Публикуется по тексту первого издания на русском языке: Станиславский К- С. Работа актера над собой. М., Гос. изд-во «Худож. лит.», 1938.

В предисловии Станиславский указывает, что работа над системой была начата им еще в 1907 г. Значит, данная книга создавалась на протяжении тридцати лет. Но даже этот значительный срок не охватывает всего процесса создания книги, так как и до 1907 г. Станиславский был занят собиранием подготовительных материалов для труда об - искусстве актера.

Уже в период своей «артистической юности» Станиславский ощутил потребность опереться на какие-то твердые теоретические основы творческой работы, на определенную систему актерского самовоспитания. В записи, относящейся к 1899 г., содержится его утверждение о том, что артисту необходимо овладеть азами, или грамматикой, своего искусства: «Не освоившись с этими необходимыми для артиста условиями... нельзя отдаваться роли, вносить жизнь на подмостки».

Зародившаяся тогда мысль о необходимости создания «грамматики театрального искусства», которая опиралась бы на познание законов сценического творчества, а не на описание внешних приемов актерской игры, с тех пор не оставляла Станиславского. В блокнотах, с которыми он никогда не расставался, наброски мизансцен и распределения ролей для очередных спектаклей МХТ перемежаются со сделанными часто наспех, карандашом заметками по вопросам артистической этики, природы театра и артистического дарования, театрального образования и т. д. В эти же блокноты заносятся примеры из практики работы театра и наблюдения над самим собой, имеющие принципиальное значение для выяснения закономерностей творческого процесса. Внимательное изучение записей Станиславского, относящихся еще к 1899—1902 гг., позволяет установить их прямую связь с его литературными работами более позднего времени.

«Мне хочется приняться за мою книгу, которая так туго подвигается за отсутствием во мне литературных способностей...— пишет Станиславский артистке В. В. Пушкаревой-Котляревской.— Мне хочется попробовать составить что-то вроде руководства для начинающих артистов. Мне мерещится какая-то грамматика драматического искусства, какой-то задачник для подготовительных практических занятий. Его я проверю на деле в школе. Конечно, все это будет довольно отвлеченно, как и само искусство, и тем труднее и интерес нее задача. Боюсь, что я не справлюсь с нею».

С этого письма, датированного 20 июня 1902 г., по-видимому, и следует начинать историю создания настоящей книги.

Из переписки Станиславского выясняется, что уже в 1904 г. им бы.] написан первый вариант будущей системы, подвергавшейся в даль нейшем неоднократной переработке. Однако подлинное рождение системы происходит несколько позднее, в 1906—1909 гг. Рубежом своей художественной жизни, отделяющим «артнстичес кую юность» от «артистической зрелости», он называл лето 1906 I Артистический кризис, пережитый тогда Станиславским, относился не к одному какому-либо спектаклю или роли. Во многих некогд;' любимых ролях им была утеряна «былая радость творчества». Он (изумлением и тревогой обнаружил, что как артист стал скатываться на враждебную ему позицию формального исполнения роли.

Мучительные и пытливые размышления Станиславского о законо мерностях сценического творчества привели его к выводу о необхо димости внимательного изучения творческой природы актера, чт< представлялось большинству практиков и теоретиков театра во просом непознаваемым, не поддающимся анализу.

В конце 1907 г. на страницах журнала «Русский артист» иачалг печататься очерки Станиславского под общим заглавием «Начале сезона». В них затронут ряд основных вопросов театрального искусства и творчества актера. Некоторые страницы этих очерков содер жат мысли, получившие развитие в более поздних трудах по системе

После 1907 г. Станиславский приступает вплотную к осущест влению своего грандиозного замысла — написанию ряда исследований по различным вопросам искусства актера.

В архиве Станиславского сохранились рукописи, имеющие различные заглавия: «Настольная книга драматического артиста. Прак тические сведения и добрые советы начинающим артистам и уче никам драматического искусства», «Грамматика драматического искусства», «Опыт популярного учебника драматического искусствах и др.

В вариантах первой части задуманного учебника «Привода а)) тиста» Станиславский утверждает, что «зародыши творческой силы заложены в каждом человеке» и что при известных условиях и дли тельном усилии воли эта творческая сила может быть развита и усовершенствована. Он намечает и практические пути для развитие творческой воли, таланта, фантазии и темперамента в нужном для творчества направлении. В этом труде

отчетливо ставился вопрс.. о необходимости для актера овладеть внутренней техникой своего искусства, не полагаясь на случайный прилив вдохновения.
С 1908 г. Станиславский систематизирует свои записи по рад личным разделам: мышечное ослабление, круг сосредоточенности. вера, сценическая наивность, аффективные чувства и др.
В своем докладе о десятилетней деятельности Художественного театра, прочитанном 14 октября 1908 г., Станиславский говорил о том, что новый период работы театра будет посвящен творчеству. основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии. Об этом он говорит и в письме к А. А. Блоку в конце того же года.
Именно этот период своей жизни Станиславский называет на чалом артистической зрелости и моментом зарождения системы. Его теория и практика с этого времени взаимно питают и укрепляют друг друга. Свои открытия в области системы Станиславский применяет при постановке «Ревизора» (1908) и «Месяца в деревне» (1909).
Особый интерес для выяснения вопроса о дальнейшем развитии системы представляют собой три материала. Один из них датирован июнем 1909 г. и называется «Программа статьи: моя система». (Термин «система» появляется здесь впервые.)
Принципиально новым в этом документе является то, что во главу угла системы поставлена здесь проблема изучения правильного самочувствия актера как основы сценического творчества и овладения им (а не таланта и темперамента, как это было в трудах до 1909 г.) '.
После вступительной части, посвященной рассмотрению различных театральных направлений, указаны некоторые элементы, необходимые для создания верного творческого самочувствия: ослабление и напряжение мышц, аффективные переживания и аффективная память, творческая сосредоточенность или круг сосредоточенности, общение, мысль и слово, расчленение и анализ чувства и мысли (будущие куски и задачи), ясная логическая передача составных частей сложной мысли (будущая логика речи), словесная передача чувств (будущее словесное действие), приспособление к характеру собеседника при передаче образных иллюстраций (будущие видения), приспособление ради желания ощутить чужие чувства (будущие восприятие и воздействие), развитие творческой привычки и т. п., то есть почти полный перечень будущих «элементов» творческого самочувствия актера.
Эту же проблему Станиславский поставил еще раньше в своем публичном выступлении на съезде театральных деятелей 8 марта того же года. «Первая забота артиста-творца,— заявил он,— забота о творческом самочувствии» 2.
Значительный интерес представляет собой рукопись, которая, вероятно, зачитывалась им на том же съезде. В ней Станиславский утверждает, что творчество артиста состоит из шести главных процессов.
«В первом подготовительном процессе «воли» артист готовится к предстоящему творчеству,— пишет Станиславский.— Он знакомится с произведением поэта, увлекается или заставляет себя увлечься им и тем раздражает свои творческие способности, то есть возбуждает в себе желание творить.
Во втором процессе «искания»... он ищет в себе самом и вне себя духовный материал для творчества.
В третьем процессе «переживания» артист невидимо творит для себя.
Он создает в своих мечтах как внутренний, так и внешний образ изображаемого лица...
Он должен сродниться с этой чуждой ему жизнью, как со своею собственною...
В четвертом процессе «воплощения» артист наглядно творит для себя.
Он создает видимую оболочку для своей невидимой мечты...
В пятом процессе «слияния» артист должен соединить до полного слияния как процесс «переживания», так и процесс «воплощения».
Эти оба процесса должны производиться одновременно, они должны порождать, поддерживать и развивать друг друга».
Шестым Станиславский называет процесс «воздействия» актера на зрителей 3.
Музей МХАТ, КС, № 628.
«Рампа», 1909, № 11.
Музей МХАТ, КС, № 257.
Это на первый взгляд сложное представление о творческом процессе создания сценического образа, так же как и дробление творческого самочувствия на множество составных элементов, характеризует в полной мере тот ранний период становления системы, который можно определить как период аналитический в отличие от заключительного, синтетического периода, когда все звенья сложного творческого процесса, изученные Станиславским по частям, объединились в одно целое.
Новое представление Станиславского о творческом процессе, складывающемся из шести последовательных этапов, заставило его отказаться от прежнего плана построения всс-го

труда и принять план, соответствующий намеченным периодам.
Вскоре же им была подготовлена рукопись «Книга III. Переживания». На ее титульном листе надпись: «Моей первой ученице, самоотверженной помощнице и другу — Марии Петровне Лилиной» (другие экземпляры той же рукописи были подарены И. М. Москвину и Е. П. Муратовой). В начале рукописи Станиславский делает следующее важное указание: «Творчество основано на чувстве, и поэтому нельзя постигать его одним разумом, а надо прежде всего ощущать его. Вот почему так трудно и долго писать об искусстве».
Огромное количество черновых набросков, заготовок и отработанных разделов или глав будущего труда следовало наконец организовать в одно целое, подчинить единому замыслу, привести в порядок. Подобную задачу Станиславский и поставил перед собой в 1910 г., предполагая, как и в прежние годы, посвятить свой летний отпуск захватившей его целиком работе.
Тяжелая болезнь задержала Станиславского в Кисловодске до начала декабря 1910 года и нарушила его планы. Он возвращается к работе над книгой с новой энергией в последующие годы, поднимая все новые и новые вопросы театрального искусства и творчества актера. Но основные вопросы системы были уже определены Станиславским в этот переломный для него 1910 г. Он говорит о ней в этом году как о системе не только разработанной, но и проверенной «довольно тщательно», как о системе, которую можно преподавать ученикам и внедрять в театральную практику.
Несмотря на настойчивые предложения издателей, Станиславский не торопился с опубликованием своих трудов, хотя охотно делился результатами своих исканий с каждым, кто к нему обращался за творческой помощью и советом. Он считал, что его теория должна быть прежде тщательно проверена на практике и что только несомненные творческие завоевания, достигнутые в результате применения системы, дадут ему право заявить о ней во всеуслышание. Созданная им теория, открывающая путь к тайникам творческого вдохновения, нуждалась еще, с его точки зрения, в длительном и тщательном лабораторном испытании.
Прежде всего система была испытана Станиславским на самом себе, и он на своих собственных артистических достижениях доказал ее созидательную силу. Станиславский использовал систему и в своей режиссерской практике, вовлекая в ее изучение своих товарищей по искусству, актеров и режиссеров Художественного театра. С 1911 г. система становится, по существу, теоретической платформой МХТ и определяет творческий метод его работы.
Музей МХАТ, КС, № 260.
Но основная сфера экспериментальной деятельности Станиславского по проверке и дальнейшему развитию системы была сосредоточена в его педагогической работе. С марта 1911 г. он начал вести занятия по системе с молодыми актерами и учениками МХТ, из которых вскоре образовалась Первая студия Художественного театра.
Педагогическая работа Станиславского в театральных студиях — Первой, Второй, Грибоедовской, Оперной, Оперно-драматиче-скои — явилась главным источником дальнейшего обогащения и развития его системы.
Экспериментальная и литературная деятельность Станиславского с 10-х гг. начинает идти параллельно по нескольким руслам:
постепенно накапливается материал для второй части книги «Работа актера над собой» (вопросы пластики, ритма, голоса, речи); возникают наброски «педагогического романа», относящиеся к работе актера над ролью; ведется систематическая работа по подготовке книги о природе театрального искусства и различных направлениях в нем.
В процессе создания системы Станиславский интенсивно пополнял свои знания в различных областях науки и искусства. Занимаясь психологией и физиологией творчества, Станиславский не оставляет в стороне ни одной сколько-нибудь примечательной работы в этой области.
При изучении истории театра Станиславский с особенным вниманием относился к творческим заветам выдающихся сценических деятелей, к свидетельствам современников о методах их работы и манере игры. Традиции, завещанные Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Островским, Станиславский считал самым ценным наследием театрального прошлого. Он глубоко и внимательно изучал также высказывания об искусстве Шекспира, Мольера, других крупнейших представителей западноевропейского театра.
Процесс постоянного развития и совершенствования системы на практике требовал от Станиславского внесения бесчисленных исправлений в уже написанное, так же как постоянное развитие и углубление его теоретических положений влекло за собой изменение приемов творческой работы, рождало потребность создавать новые кадры учеников для проверки на практике новых приемов работы.
Этот процесс не прекращался до конца жизни Станиславского. Однако общий план

изложения системы, который сложился в 20-х гг., не претерпевал существенных изменений. В 1925 г., тотчас по окончании работы над книгой «Моя жизнь в искусстве», Станиславский вернулся к «Работе актера над собой». С этого момента система излагалась Станиславским в форме дневника ученика театральной школы. Вернувшись после отпуска по болезни в Москву в конце 1930 г., Станиславский привез с собой почти завершенный вариант новой книги.

Здесь уже отсутствовали существовавшие в ранних вариантах многие подробности жизни учеников театральной школы — история их поступления в школу, заполнение особых анкет, выясняющих их культурный уровень, их первое знакомство с театром и его закулисной жизнью и т. д.

На этой стадии работы над книгой, последовательно стирая грань между элементами переживания и воплощения, между внутренним и внешним самочувствием актера, которые лишь условно, теоретически могут быть рассмотрены врозь, Станиславский пришел к выводу о необходимости объединить в одном томе все, что относится к работе актера над собой. В 1930 г. в письме к Л. Я. Гуревич, которой Станиславский поручил редактирование своих трудов, он писал: книга «Работа над собой» «распадается на Переживание и Воплощение. Сначала я думал их соединить в один том. Потом, за границей, подсчитал страницы, у меня вышло, что текст займет 1200 печатных страниц. Я было испугался и решил сделать две книги («Переживание» и «Воплощение»). Теперь, после огромных сокращений, как будто становится опять возможным сделать второй том, «Работу над собой», из переживания и воплощения вместе». Однако это решение осталось неосуществленным.

Процесс доработки уже давно подготовленной книги протекал мучительно. Знакомясь со многими сменяющими друг друга вариантами рукописей на одну и ту же тему (одна только третья глава книги имеет более двадцати различных вариантов), приходишь к выводу, что не только болезнь являлась препятствием для окончания работы.

Анализ творческих и теоретических работ Станиславского середины 30-х гг. убеждает в том, что система в этот последний период вступила в новую, более зрелую стадию своего развития. Попытки Станиславского отразить это новое при переработке данного тома не могли до конца удовлетворить его, так как самый принцип изложения системы в этом томе все больше становился для него пройденным этапом. Он не мог решиться и на коренную переработку тома, так как это потребовало бы слишком большого срока и ставило под угрозу самую возможность выхода книги в свет.

Книга долго не имела определенного названия. В записках Станиславского можно обнаружить много вариантов ее заглавия, например: «Дневник ученика», «Искусство и психотехника актера», «Природа актерского творчества», «Моя театральная школа», «Природа и психотехника актерского творчества», «Система Станиславского».

До самого конца работы Станиславского беспокоила избранная им повествовательная форма изложения материала, которая не всегда встречала сочувствие у первых читателей книги. Он приостановил работу над следующим, третьим томом до того момента, пока не выяснится, как книга будет принята читателями.

Станиславский так и не дождался выхода книги; она появилась вскоре после его смерти и была дважды издана в 1938 г. Но и в ожидании выхода книги он продолжал работать над ней, готовя уточнения и дополнения для будущих ее изданий.

«Работа над собой в творческом процессе переживания» является самым капитальным трудом Станиславского по системе. В ней сосредоточены все важнейшие положения его творческого метода и художественного мировоззрения. Но наряду с огромной, неоспоримой ценностью этой книги как методического пособия и теоретического труда по искусству актера она не лишена известных противоречий и композиционных недостатков, корни которых, как уже отмечалось выше, заложены в самой истории ее создания. Она отразила на своих страницах эволюцию творческих исканий Станиславского. В тексте книги сохранились примеры и формулировки, созданные еще в период ее зарождения, но мало типичные для периода творческой зрелости Станиславского. Изданная в год его смерти, книга не отразила. к сожалению, со всей полнотой и отчетливостью последних, итоговых выводов Станиславского о творчестве актера, зафиксированных в документах его режиссерской и педагогической деятельности и в его литературных трудах самых последних лет. Система Станиславского проходила длительный аналитический период своего развития; раздробленное на составные элементы творческое самочувствие актера изучалось им по частям, и это нашло отражение на страницах данной книги. Педагогическая практика Станиславского последних лет отличается от подхода Торцова к воспитанию актера, так как сама система в последние годы откристаллизовалась в более простую, ясную и доступную для ее применения на практике форму.

Тем не менее первая часть «Работы актера над собой» явилась единственным

законченным трудом по системе, подготовленным к печати самим Станиславским, и это придает ей особую ценность.
1 Работа над третьим и четвертым томами осталась незавершенной. Сохранившиеся материалы к этим книгам публикуются в последующих томах. Не был осуществлен и задуманный Станиславским сборник практических упражнений по системе («Тренинг и муштра»). Обнаруженные в его архиве отдельные записи упражнений печатаются в приложениях к третьему тому.
2 В практике работы Станиславского записи учеников на занятиях и репетициях нередко служили дополнительными материалами для формирования соответствующих разделов системы. В архиве Станиславского имеются стенограммы занятий и записи репетиций, сделанные Л. А. Сулержицким, В. М. Бебутовым, О. В. Гзовской, В. В. Гле-бовым, П. Ф. Шаровым, Г. В. Кристи и другими. Большая часть этих материалов опубликована в книге: Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М., 1987.
3 Станиславский придавал большое значение такому методу проверки сценических данных молодежи, поступающей в театральную школу. Развернутое обоснование этого принципа содержится в «Инсценировке программы Оперно-драматической студии», публикуемой в приложениях к третьему тому.
4 В ранних вариантах текста опоздание ученика на урок служило поводом для специальной беседы Торцова о значении артистической этики и дисциплины. В период редактирования Станиславский отказался от этого эпизода, так как предполагал всесторонне осветить этот важнейший вопрос в отдельной книге.
Вопросу артистической этики и дисциплины посвящен специальный раздел третьего тома и целый ряд материалов, публикуемых в последующих томах.
5 См.: Сальвини Т. Несколько мыслей о сценическом искусстве.— «Артист», 1891, № 14, с. 58.
6 Цит. по кн.: Коклен-старший. Искусство актера. Киев, 1909, с. 8—9.
7 Из этого абзаца выясняется, что деление школьной программы на изучение элементов переживания (на первом году обучения) и элементов воплощения (на втором году обучения) является условным. Ученики школы Торцова, так же как и ученики Станиславского в руководимых им театральных школах, овладевают параллельно как элементами внутреннего самочувствия, так и внешнего, физического (то есть пением, дикцией, гимнастикой, танцами и т. д.). Грань между этими двумя разделами программы все больше стиралась в практике педагогической работы Станиславского последних лет.
8 Здесь обнаруживается одна очень важная особенность педагогического и режиссерского приема Станиславского. Она заключается в умении сделать «прививку» роли актеру, органически сочетать замысел, привнесенный извне (от драматурга, режиссера), с индивидуальными склонностями самого актера. Такой метод работы, по мнению Станиславского, приводит к созданию неповторимого живого сценического образа, возникающего от слияния творчества драматурга с творчеством актера.
9 См.: Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923.
10 См. наст. изд., т. 1, глава «Выдержка».
11 Джером К. Джером (1859—1927) — английский писатель-юморист, автор известной повести «Трое в лодке (не считая собаки)».
12 Примером подобного расчленения на куски пятиактной трагедии может служить «Режиссерский план «Отслло» (М., 1945) Станиславского, писавшийся в 1929—1930 гг. «Режиссерский план «Отелло» может быть назван первым литературным трудом Станиславского, в котором нашли отражение новые принципы его подхода к пьесе • и роли, оформившиеся впоследствии в так называемый «метод физических действий».
Этот новый принцип действенного анализа пьесы характерен для режисссрско-педагогического подхода Станиславского к драматургическому произведению в последний период его деятельности. Исходя из совершающегося на сцене события, Станиславский наряду с термином куски иногда употребляет и другой термин — эпизоды. В дальнейшем действенный эпизод как термин, более точно выражающий принцип анализа пьесы, все больше и больше укрепляется в театральной практике.
13 Этот педагогический совет Станиславского постепенно перерос на практике в метод его творческой работы с актером. Сохраняя при анализе пьесы и роли крупные задачи, определяющие главные этапы развития сценического образа, Станиславский отказался от предварительного мелкого дробления роли на бесчисленный ряд хотений, определяющих маленькие задачи. Вместо подробного анализа хотений и определения мелких задач Станиславский перешел к тщательному изучению самого совершаемого действия; оно определяется не только хотением, но находится в прямой зависимости от тех конкретных обстоятельств, которые в данный момент окружают актера. Прежде стадии работы над ролью делились на аналитический, застольный период и созидательный период

репетиционной работы; на заключительном этапе режиссерско-педагогической деятельности Станиславского эти грани между анализом и синтезом стерлись и возникла необходимость в том, чтобы сразу же приступить к изучению самих совершаемых действий (Имея прицел на большую, конечную задачу).
14 Цитаты из стихотворений Пушкина «Герой» и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»).
15 В приложении к «Режиссерскому плану «Отелло» под заголовком «Физическое действие» можно найти развитие и уточнение высказанной здесь мысли:
«Вспомните, как подымается аэроплан: он долго катится по земле, приобретая инерцию. Образуется движение воздуха, которое подхватывает его крылья и уносит машину кверху. Актер тоже идет и, так сказать, разбегается по физическим действиям, приобретает инерцию. В это время с помощью предлагаемых обстоятельств, магических «если б» актер открывает невидимые крылья веры, которые уносят его ввысь, в область воображения, которому он искренно поверил.
Но если нет утоптанного грунта или аэродрома, по которому можно разбежаться, может ли аэроплан подняться в воздух? Конечно, нет. Поэтому первая наша забота о том, чтоб создать и утоптать этот аэродром, точно мощенный физическими действиями, крепкими своей правдой» (с. 233).
16 Станиславский всегда боролся против принятого прежде деления актеров на условные «амплуа» (первый и второй любовники, рубашечный и фрачный герои, резонеры, инженю и т. п.), считая это деление типичной принадлежностью ремесленного театра. Говоря здесь о необходимости понять свое «амплуа», Станиславский употребляет это слово в широком смысле, подразумевая тот круг ролей, который соответствует внутренним данным и сценическому обаянию актера.
17 Самойлов В. В. (1812—1887) —крупнейший актер петербургского Александринского театра. Обладал исключительным даром внешнего перевоплощения и владел в совершенстве искусством гримировки.
18 Т. Рибо (1839—1916)—французский ученый, представитель экспериментальной психологии.
В рабочей библиотеке Станиславского сохранились книги Рибо:
«Воля в ее нормальных и болезненных состояннях», «Психология внимания», «Аффективная память», «Память в ее нормальном и болезненном состояниях», «Эволюция общих идей», «Логика чувств». Многие страницы этих книг испещрены пометками Станиславского.
19 Некоторые записи Станиславского в протокольной книге спектаклей МХТ свидетельствуют о его обостренной чуткости как артиста ко всем изменениям в окружающей его сценической обстановке. Значение, которое он придавал этому фактору, характерно для его творческого метода.
Вместе с тем Станиславский признавался, что в ранних постановках Художественного театра он несколько злоупотреблял сценическими эффектами, но это часто вызывалось творческой необходимостью. «Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно установлены нами,— пишет Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» в главе «Вишневый сад».— Чтобы помочь актерам расшевелить их аффективную память, вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами».
20 Намеченный здесь путь работы над ролью (от сочувствия к подлинному чувству) с постепенным переходом артиста от роли наблюдателя к роли действующего лица в пьесе характерен для приемов работы над созданием сценического образа, которыми Станиславский пользовался до середины 20-х гг. Впоследствии Станиславский искал более прямых и совершенных путей подхода к роли, при которых актер сразу же попадает в положение активно действующего лица, поставленного в обстоятельства пьесы.
21 Озеров В. А. (1769—1816) —драматург, автор трагедий «Эдип в Афинах», «Фингал», «Димитрий Донской», «Поликсена». В творчестве Озерова сочетались черты, характерные для сентиментального направления в русской литературе конца XVIII — начала XIX в., и традиции классицизма.
22 Многие современники вспоминают, что в тот' день, когда Станиславский играл Фамусова или Крутицкого, актеры избегали обращаться к нему с какими-либо просьбами, так как, готовясь к выступлению, он сохранял свойственное изображаемому персонажу отношение к окружающим и, наоборот, были роли (Астров, Штокман), в дни исполнения которых общение с ним было легким. Показательно в этом отношении свидетельство Л. Я. Гуревич (см.: О Станиславском. М., 1948, с. 126).
23 В своей режиссерско-педагогической практике последних лет Станиславский избегал приема общения с самим собой, о котором он говорит выше («диалог ума с чувством»), и

искал более конкретных путей подхода к монологу. Он предостерегал актеров от того «само-общечия» на сцене, которое, как он говорил, приводит к «выворачи-ванию глаз внутрь себя», и всегда старался перевести монолог на путь конкретного действия актера. Это действие он понимал как взаимодействие субъекта (актера) с объектами (реальными или воображаемыми).

24 «Гамлет» В. Шекспира, д. 2. Перевод А. И. Кронеберга.

25 Термин «лучеиспускание» взят Станиславским у Рибо, из книги «Психология внимания». На определенном этапе развития системы стремление наладить «лучеиспускание» и «лучевосприятие» при общении имело известный практический смысл. Оно приводило к обострению внимания партнеров друг к другу, к укреплению их взаимодействия в том или ином сценическом эпизоде. Однако попытки введения в практику педагогической работы упражнений, построенных на прямом «проникновении в душу партнера», вне конкретного действия, не всегда приводили к положительным результатам. Подобные упражнения не характерны для педагогической работы Станиславского последних лет.

26 Содержание и значение каждого из шести упомянутых здесь элементов раскрываются в соответствующих разделах следующего, третьего тома.

27 Натан Мудрый — герой одноименной драмы Г.-Э. Лессинга.

28 Актерская и режиссерская практика Станиславского наглядно свидетельствует о том, что предлагаемый им метод глубокого проникновения в жизнь роли путем вовлечения в творческую работу интеллекта, эмоции и воли актера дает полноценные результаты лишь тогда, когда драматургический материал отображает реальную действительность и подчинен жизненной логике.

29 В позднейшем варианте изложения процесса работы над ролью Станиславский направляет все внимание на создание в конечном счете одной главной линии, то есть логики действия актера на сцене. Логика действия при условии правильного ее построения по линии сквозного действия, стремящегося к сверхзадаче, включает в себя все остальные элементы и двигатели психической жизни.

30 Среди черновых материалов данной книги сохранилось несколько набросков Станиславского, в которых он пытается графически изобразить излагаемый здесь процесс создания внутреннего сценического самочувствия актера. Несколько вариантов этих схем печатается в третьем томе.

31 «Туалет актера» прочно вошел в педагогическую и режиссерскую практику Станиславского и проводился им в Оперно-драмати-ческой студии (1935—1938). Изложенная в дальнейшем тексте программа проведения «туалета актера» соответствует тому, что Станиславский осуществлял на своих занятиях. Внедрение «туалета актера», так же как и «тренинга и муштры», в театральный быт Станиславский считал делом первостепенной важности, которое, будучи практическим овладением и использованием системы, способствовало бы подъему актерского мастерства.

32 Вольный пересказ мыслей Т. Сальвини (см.: «Артист», 1891, № 14). О раздвоении актера в момент творчества Станиславский говорит также в третьем томе в главе «Перспектива артиста и роли».

33 Творческая биография Станиславского дает нам множество примеров углубленных поисков заложенной в произведении драматурга сверхзадачи. В отдельных случаях сверхзадача пьесы углублялась Станиславским на протяжении ряда лет, отражаясь на дальнейшем уточнении трактовок ролей и вследствие этого на изменении внутреннего склада и даже внешнего облика воплощаемых образов. Характерна в этом отношении эволюция образа Фамусова, решенного Станиславским по-разному в постановках Художественного театра 1906, 1914 и 1925 гг.

34 Мысли Станиславского о том, что зрители могут корректировать идейный замысел артиста и подсказывать ему более глубокое толкование роли, подтверждается артистической практикой самого Станиславского. Так, рассказывая об исполнении роли доктора Штокмана, Станиславский приходит к выводу, что роль, задуманная им по линии интуиции и чувства, под влиянием революционно настроенного зрителя приобрела, так же как и весь спектакль, общественно-политическое звучание, которого прежде не находили в пьесе ни режиссер, ни актеры (см. наст. изд., т. 1, глава «Общественно-политическая линия»).

35 «Ревизор» сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно...» — так начинает Н. В. Гоголь «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору».

36 Именно этого доведения до абсолютной правды и законченности любого упражнения или этюда добивался Станиславский от своих учеников. При этом он говорил, что разница между первым и четвертым курсом будет заключаться лишь в степени сложности задачи, которая ставится перед учеником, но выполнение любой задачи должно быть доведено до последней

степени правды и законченности. В этом, по мнению Станиславского, залог того, что в театральной школе будут воспитываться подлинные мастера.
37 На основании изложенного здесь взгляда на природу творчества артиста Станиславский предъявлял совершенно определенные требования и к искусству режиссера. Режиссеров, сразу стремящихся создать творческий результат на сцене и пренебрегающих процессом выращивания роли в душе артиста, он называл «режиссерами результата», или режиссерами-ремесленниками. «Нам нужны режиссеры корня»,— говорил он, подразумевая под этим режиссеров, способных вырастить роль (творческий образ, спектакль) по всем законам природы, начиная от нахождения корня или зерна роли и последовательно проводя ее через все необходимые стадии роста (см.: Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, с. 654).
38 Впервые опубликовано в кн.: Станиславский К- С. Из записных книжек, т. 1, с. 208—210.
39 В архиве Станиславского хранится довольно много набросков и вариантов предисловия, которые он создавал в разные годы (Музей МХАТ, КС, № 74—82). Большая часть этих материалов написана в 30-е гг., в период завершения работы над книгой и подготовки ее к изданию. Впервые публикуется ряд фрагментов, представляющих интерес с точки зрения общей оценки Станиславским содержания и значения системы.
Публикуемые пять фрагментов расположены не в хронологическом порядке (в связи со сложностью датировки), а согласно логике развития высказываемых Станиславским идей. Ряд повторов, представляющих собой чисто стилистические варианты текста, опущен без специальных оговорок. Фрагменты печатаются по тексту следующих рукописных материалов: № 74, л. 4—17; № 77, л. 1—2; № 78, л. 12— 14; № 79, л. 12—13; № 77, л. 17—18.
40 В рукописи, как и во всех первоначальных вариантах книги, фамилия руководителя театральной школы — Творцов.
41 Печатается по тексту рукописи (Музей МХАТ, КС, № 136/1), озаглавленной Станиславским: «Исправления и добавления для следующих изданий. К главе о действии». Добавление к главе о действии строится на разборе неудачно повторенного учениками этюда с сумасшедшим, описание которого дано в начале главы «Эмоциональная память». По-видимому, начало главы «Эмоциональная память» должно было быть перенесено в главу «Действие». На основании указания Станиславского на седьмой странице рукописи: «Оставить до конца страницу свободной. Сюда будет перенесена сцена счета денег из главы...» — в приложение вводится часть текста из главы «Чувство правды и вера», где дано описание названного этюда.
42 На этом рукопись обрывается.
43 Печатается по машинописному тексту (Музей МХАТ, КС, № 649), на заглавном листе которого Станиславским написано: «Дополнение и исправление для новых изданий. К главе «Общение». По-видимому, Станиславский намеревался ввести этот текст в главу «Общение», что могло повлечь за собой сокращение или переработку текста главы в ее первоначальной редакции.
44 На полях рукописи против данного абзаца имеется пометка, сделанная рукой Станиславского: «Неубедительно».
45 В практике своей педагогической работы в Оперно-драматиче-ской студии (что по времени совпадает с написанием этого текста) Станиславский подходил к созданию ученических этюдов именно таким способом. Сюжет этюда не придумывался заранее во всех подробностях, но создавался по ходу работы импровизационным путем, в процессе живого взаимодействия партнеров. Подобные же пробы проделывались Станиславским в экспериментальном порядке и при подходе к работе над ролью (на материале шекспировских трагедий). Так, например, на одной из репетиций «Ромео и Джульетты» он указал, что пропущен важнейший этап работы — установление органического общения между действующими лицами, с которого следует начинать изучение логики действия актера в роли. После этого в результате внимательного анализа некоторых сцен Станиславский доказал, что стадия ориентировки или завязывания общения с объектом иногда распространяется на целый акт или охватывает значительную часть диалога, между тем как при первоначальном разборе пьесы актеры наметили себе ряд действий в том же акте или диалоге без учета необходимого подготовительного процесса организации общения с партнером.
Печатаются последовательно два дополняющих друг друга текста. Первый материал, озаглавленный «В уборной, в антракте», приложен в конце рукописи «Характерность» (Музей МХАТ, КС, № 251, с. 51—52) и имеет пометку Станиславского: «Перенести — куда?». Второй текст — «Живой объект» (Музей МХАТ, КС, № 246, с. 4—6) — представляет собой рукопись с пометкой Станиславского:
«Правда или общение».

47 Публикуемый текст представляет собой часть рукописи, озаглавленной «IX. Сценическая правда, вера, наивность» и являющейся первоначальным вариантом главы, впоследствии названной «Чувство правды и вера» (Музей МХАТ, КС, № 211, с. 79—93). Печатаемая здесь часть рукописи об актерской наивности выделена из текста главы и имеет пометку Станиславского: «Либо пропустить, либо перенести в другое место. Куда? Еще не знаю».
Упоминание о девочке-статистке, исполнявшей сцену с ребенком, перекликается с описанием этой сцены в главе «Чувство правды и вера».
48 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1966, с. 207.

Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-ти т., т. I. М., 1951, с. 329. 5
Наст. изд., т. 1, глава «Упрямство».
Станиславский К- С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1955, с. 304.
Станиславский К- С. Собр. соч., т. 3, с. 304.
Наст. изд., т.1, глава «Открытие давно известных истин»
Станиславский К,- С. Из записных книжек. В 2-х т. Т. 1. М., 1986, с. 208—209.
Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 1, с. 209—210.
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 302.
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 310.
См.: Виноградская И. Н. Жизнь н творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4-х т. Т. 3, М., 1573, с- 91.
Подробнее об этом см.: Летопись, т, 2. М.. 1971, с, 441.
Станиславский К. С. Собр. соч.. т. 8. 1961. с. 324—325.
Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 2. с. 313.
Брехт Б. Театр. Т. 5, кн. 2. М., 1965, с, 145, 15
Таиров А. Я. Записки режисера. Статьи. Беседы, Речи. Письма., М,. 1970, с, 84.
Зчнгерман Б. Ч. После прочтения книги.—В кн.; Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиции. Сост., ред. и автор вступительных статей И. Н. Виногралская, .М., 1987, С. 583,
Вахтангов Е. Б. Всехсвятскис записи.—«Театр». 1987. № 12. с.15
Музей МХАТ. КС. ф. 3.
Станиславский К, С. Собр. соч.. т, 3. с. 310
Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 1, с, 32.
Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма. В 2-х т. Т. 2. М., 1979. с 536-537.
Музеи МХЛТ. КС, ф, 3.
Станиславский К. С. Из записных кннжгк, т. 2, с. 231.
Цит. по кн.: Летопись, т. 3, с. 92.
Наст. изд., т. I, глава «Линия интуиции и чувства»
Симонов П. В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского. — В кн.: Бессознательное. Природа. Функции, методы исследования. Т.2. Тбилиси, 1978, с.526.
Цит. по кн,: Летопись, т. 4. М., 1976, с, 482.
Станиславский К. С. Статьи. Речи- Беседы. Письма- М., 1953. С. 687.
Станиславский К. С.Из записных книжек. Т.2. с. 293
Переиздано в кн. Чехов М. Л. Литературное наследие. В 2-х т., т.2. М., 1986.
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, 1959, с. 292.
Цит. по кн.: Летопись, т.4, с.529.
Музей МХАТ, КС. № 2416
Цит. По кн.: Станиславский К. С., Собр. соч., т.8, с.581.
Станиславский К. С., Собр. соч., т.8, с.433.
Carnicke S. M. An Actor prepares (Rabota actera nad soboi. Chast I.A comparison of the english with the Russian Stanislavsky). — “Educational Theatre Jornal”, 1984, December, p.485.
Carnicke S. M. An Actor prepares (Rabota actera nad soboi. Chast I.A comparison of the english with the Russian Stanislavsky). — “Educational Theatre Jornal”, 1984, December, p.488.
Наст. изд., т.1, глава «Дункан и Крэг».
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8. с. 333.
Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 1. с. 323.
* Приятное ничегонеделание (итал..).

******
Текст предоставлен "Виртуальным Артистическим Клубом" Владимира Малюгина (e-mail:artclub@renet.ru)
Театральный web-узел "Тип сцены" (http://artclub.sarbc.ru)
******