

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОПЫТЫ



БЕСЕДЫ с К. СТАНИСЛАВСКИМ, записанные Корой Антаровой



«Театр есть искусство отражать жизнь...»

**Константин Станиславский,
Конкордия Антарова**

**Беседы с К. Станиславским,
записанные Корой Антаровой.
«Театр есть искусство отражать
жизнь...»**

© ООО «Издательство АСТ»

* * *

Памяти учителя

Легко артисту выписать из своих записей подлинные слова учителя и отдать их всем, кто горит любовью к искусству и ценит каждый опыт великого человека, прошедшего путь искусства сцены. Но очень трудно дерзнуть вызвать в каждом читающем живой образ гения, с которым ты общался как с учителем, которого ты видел в течение многих дней работающим с тобой и с целой группой артистов, как равный с равными, никогда не давая чувствовать расстояния между собой и учеником, но создавая атмосферу легкости общения, обаяния и простоты.

Но все же я решаюсь хотя бы несколькими чертами наметить здесь образ Константина Сергеевича Станиславского, каким он явился в занятиях с нами, артистами московского Большого театра, в 1918–1922 годах.

Он начал заниматься с нами в своей квартире в Каретном ряду, и первое время его занятия были неофициальны, безвозмездны, не имели никаких точных часов. Но Константин Сергеевич отдавал нам все свое свободное время, часто отрывая для этого часы от собственного отдыха. Нередко наши занятия, начинаясь в 12 часов дня, кончались в 2 часа ночи. Надо вспомнить, какое тяжелое было тогда время, как всем было холодно и голодно, какая царила разруха, жестокое наследие первой мировой войны, чтобы оценить самоотвержение обеих сторон – и учителя, и учеников. Многие из артистов, несмотря на то, что они были артистами Большого театра, были совершенно разуты и бегали в студию к Константину Сергеевичу в случайно полученных ими валенках.

Константин Сергеевич обычно забывал, что ему надо есть и пить, как забывали об этом во время его занятий и мы, его ученики, увлекаемые пламенем его красноречия и любви к искусству.

Если приходило на занятия много людей и не хватало места на стульях и диванах его огромной комнаты, то приносили ковер, и все усаживались на нем на полу.

Каждая минута, пролетавшая в общении с Константином Сергеевичем, была праздником, и весь день казался радостнее и

светлее, потому что вечером предстояли занятия с ним. Верными помощниками его, которые также в первое время работали в студии безвозмездно и не изменили его делу до конца, были сестра его Зинаида Сергеевна Соколова и брат Владимир Сергеевич Алексеев, полные внимания и ласки к нам не менее самого Константина Сергеевича.

Константин Сергеевич никогда не готовился к тем беседам, которые записаны мною. Он не придерживался лекционного метода; все, что он говорил, претворялось тут же в практические примеры, и слова его лились, как простая, живая беседа с равными ему товарищами, почему я и назвала их беседами. У него не было точно выработанного плана, что вот именно сегодня он во что бы то ни стало проведет с нами такую-то беседу. Он всегда шел от самой живой жизни, он учил ценить данное, летящее сейчас мгновение и чуткостью гения понимал, в каком настроении его аудитория, что волнует артистов сейчас, что их больше всего увлечет. Это не значит, что у Константина Сергеевича вообще не было плана, это лишь было доказательством того, как тонко он умел ориентироваться сам и как он ориентировал, по обстоятельствам момента, органические качества того неизменного плана, в который он уложил свои знания для передачи нам. Его беседы всегда были необычайно тонко связаны с живыми упражнениями. Как сейчас помню, мы стояли у рояля и пробовали, прилагая свои усилия к полной сосредоточенности, к созданию в себе творческого круга публичного одиночества, петь дуэт Татьяны и Ольги из «Евгения Онегина».

Константин Сергеевич всячески наводил нас на поиски новых, живых интонаций и красок в наших голосах, всячески старался нас ободрить в наших исканиях, но мы все съезжали на привычные нам оперные штампы. Наконец, он подошел к нам и, став рядом с нами, начал ту беседу, которая у меня отмечена под № 16. Увидев, что мы никак не можем отойти от оперных штампов, он дал нам на время забыть о нашем неудачном дуэте. Он начал говорить о сосредоточенности, провел с нами несколько упражнений на действия, соединенные с ритмом дыхания, на выделение в задачах тех или иных свойств каждого предмета в своем внимании. Путем сравнения разных предметов, указывая на рассеянность, на выпавшие из внимания того или иного артиста качества наблюдаемого им предмета, он подвел нас

к бдительности внимания. Рассказал нам все то, что мною записано в 16-й беседе, и вернулся вновь к дуэту.

После его беседы мы сразу поняли все, что ему хотелось слышать в интонациях наших голосов, и на всю жизнь с представлением об Ольге у меня связана ассоциация луны – громадного краевого шара, и всегда встает могучая фигура учителя, вдохновенная, ласковая, полная бодрости и энергии.

Константин Сергеевич никогда не отступал перед препятствиями, возникавшими перед его учениками, перед их непониманием, он всегда ободрял и умел добиться результатов, хотя ему приходилось повторять нам много раз одно и то же. Вот почему в беседах встречаются частые повторения, но я сознательно не вычеркиваю их, так как по ним каждый может судить о том, как труден путь, «ревела, как много надо работать». Ведь мы почти все были уже артистами Большого театра, но как упорно надо было Константину Сергеевичу воспитывать наше внимание и все творческие элементы, вводящие в истинное искусство! Как неутомимо было его внимание к тому, что он считал необходимым духовно-творческим багажом для каждого артиста, желающего развить свои творческие силы, а не подражать кому-то!

Во многих беседах, не имевших прямого отношения к этике, он постоянно старался заронить в нас зерно какой-либо мысли о рядом идущем товарище и пробудить к нему любовь. Константин Сергеевич обладал огромным юмором, но вместе с тем был так благороден и прост в своих мыслях и в обращении с нами, что никому и в голову не могло прийти сообщить ему какой-нибудь анекдот, сплетню и т. п.

Глубоко серьезная и захватывающая атмосфера, жажда учиться и знать что-то в своем искусстве царила среди нас и шла вся от нашего полного любви и внимания к нам учителя. Нет возможности передать все, что так щедро давал нам Константин Сергеевич на своих занятиях. Он не довольствовался тем, что знал нас как студийцев, он находил еще время приходить в Большой театр смотреть нас в спектаклях. Надо было бы написать отдельную книгу о «Вертере» – первой постановке нашей студии, которую мы показали в Художественном театре. Нет слов, чтобы обрисовать ту энергию, которая была влита Константином Сергеевичем, его сестрой Зинаидой Сергеевной, его братом Владимиром Сергеевичем и всеми студийцами в эту работу.

Голодные, холодные, часто по два дня не обедавшие, мы не знали устали. Мы были тогда так нищи в студии, что не могли даже пригласить фотографа заснять всю нашу постановку «Вертера». И она ушла, как первый дар Константина Сергеевича опере, даже нигде не зафиксированная. Декорации Константин Сергеевич собрал в Художественном театре «с бору по сосенке», костюмы я выпросила в Большом театре из старого, уже не употреблявшегося гардероба, выбрала их вместе с Зинаидой Сергеевной, а Константин Сергеевич их одобрил.

Как образец «горения» я могу привести Владимира Сергеевича, который жил тогда за городом, таскал на спине мешок со всякими необходимыми ему вещами для студии и питался почти одним пшеном. Иногда он говорил: «Я думаю, если мне кто-нибудь скажет сейчас слово “пшено”, – стрелять буду». Смех, веселые песенки, когда мы уже перебрались в Леонтьевский переулок и помещение было хотя и тесное, но больше, чем в Каретном ряду, звучали постоянно во всех углах. Никогда не было среди нас уныния, и выхода Константина Сергеевича к нам на занятия мы всегда ждали с нетерпением.

Однажды, говоря о ценности летящей минуты в творчестве, которую надо ценить как момент искания все новых и новых задач, а с ними и новых интонаций голоса и новых физических действий, Константин Сергеевич заговорил об Отелло.

Он так представил нам две возможности для Отелло войти ночью в спальню Дездемоны, так был грозен в одном варианте и так кроток, наивен и трогателен в другом, что мы все оцепенели и остались безмолвно сидеть, хотя Отелло уже исчез и перед нами вновь стоял наш учитель.

Что можно сказать теперь, когда его нет с нами?

Для него искусство было не только отражением жизни на сцене, но и путем к воспитанию, единению людей. Пусть же оно будет для всех нас, учившихся у него, заветом чести и правдивости, заветом уважения к каждому, кто стремится к знаниям и совершенству в нашем театральном творчестве.

У меня нет ни сил, ни красноречия передать в словах то вдохновение, каким зажигал Константин Сергеевич своих учеников, – его увлечению противостоять никто не мог. Но ему подчинялись не как авторитету и деспоту, а как радости, вдруг раскрывавшей в вас новое

понимание какой-то фразы, какого-то слова, которые озаряли всю рода, и вы исполняли ее завтра уже иначе.

Если собранные мной беседы Константина Сергеевича кому-нибудь помогут хотя бы сколько-нибудь продвинуться вперед в искусстве, моя задача будет выполнена.

К. Антарова

Беседа первая

Жизнь сводит людей в искусстве не по случайным обстоятельствам, но потому, что в одном сердце горит желание поделиться своим опытом, а другие хотят двигаться вперед и не могут оставаться в своем прежнем состоянии, потому что их внутренние силы крепнут, развиваются и ищут себе новых путей, чтобы пролиться в действие творчеством. Это именно и сближает нас сейчас: я хочу поделиться своим опытом и попробовать применить его к опере, а в вас горит желание двигаться вперед. Если среди артистов вашего Театра вы можете найти еще людей, желающих общаться на почве взаимного совершенствования – взаимного потому, что в театральном труде одинаково движутся вперед оба: и тот, кто отдает свой труд, и тот, кто его берет, – то мы можем начать студийную работу.

Мое глубокое убеждение, что стать артистом нашего времени, артистом, к которому предъявляются очень высокие требования, помимо студии нельзя.

Необходимо отбросить предрассудок, что можно научить «играть» те или иные чувства. Научить играть вообще никого нельзя. И на великих примерах гениальных артистов мы видим всегда, как летят кувыркoм все условные устои современной им сцены: они выделяются среди всех в спектакле особой ритмической гармонией всей роли, освобожденностью физических и психических действий; они пробиваются через стены всех условностей сцены, разбивают расстояние между зрительным залом и собой и попадают прямо в сердца людей, увлекая их за собою в жизнь этой своей творческой минуты только потому, что они постигли природу изображаемых ими страстей и вывели из них действием своей гениальной интуиции ценность слова, которое и бросили зрителю в правдивом и правильном физическом действии.

Вот эту работу: постичь своим наблюдением природу каждого чувства, развить для этой работы свое внимание и сознательно научиться вводить себя творческий круг – я и нахожу совершенно необходимой для того, чтобы стать истинным актером своего времени.

Если бы смысл театра был только в развлекательном зрелище, быть может, и не стоило бы класть в него столько труда. Но театр есть искусство отражать жизнь. «Театр, – как выразился Нерон, – море сил человеческих». И мысль эта, несмотря на тысячелетия, разделяющие нас, верна до сих пор.

Конечно, театр создается силами человеческими и отражает силы человеческие через себя. Всякий талант – это не чудо, свалившееся с неба, а плод развития человеком сил в себе и внимания к тем силам, которые бурлят в море человеческих жизней вокруг.

Мгновения сценической жизни, т. е. те неповторимые мгновения артиста, когда истина страстей должна быть влита им в предлагаемые обстоятельства, – это вовсе не мгновения случайных его озарений, – это плоды долгого труда над собой и изучения природы страстей, – чтобы могло наступить истинное вдохновение и чтобы никакие случайные препятствия в себе или вокруг не разбили его внимания и сосредоточенности на своем деле.

Студийная работа должна повести развитие в артисте его собственных сил так, чтобы его воображение, введенное в русло самодисциплины, могло увлекать за собой все его силы именно по тому пути, который намечен в роли. Но как дойти до той черты творчества, где стирается грань: «я изображаю такого-то» – и начинается грань: «если я такой-то, то какова же природа моих чувств и какие физические движения для меня будут сейчас правильными»? Для этого нужны годы студийной работы на задачах и упражнениях. Этого рассказать нельзя. Можно сказать, что гений Пушкина, определившего искусство как силу передавать истину страстей в предлагаемых обстоятельствах, не превзойден до нашего времени.

Можно сказать, что в наших студийных работах, если они состоятся, мы пойдем именно по этому пути и будем изучать природу чувств и страстей человеческих и правильное физическое действие, соответствующее им.

Та жизнь простого дня, которой живет все человечество, и должна составлять предмет наших первоначальных исканий в психологических задачах. Люди, а значит и сцена как отражение жизни, живут простыми днями, а не теми подвигами, которые совершаются героями. Но значит ли это, что в простом дне обычный человек не способен на героическое напряжение? Вот всю эту

лестницу от самого обычного, простого движения по комнате до самых высочайших напряжений самоотвержения, когда человек отдает жизнь за родину, за друга, за великое дело, мы должны научиться понимать, претворять в образы и отражать в правдивых и правильных физических действиях.

Но как мы во все эти моменты нашей жизни должны все это подметить и отразить? Без чего мы не прозвучим зрителям как понятное и нужное искусство? Если мы не поймем, что основа всей жизни человека – ритм, данный каждому его природой, дыханием, является основой всего искусства, мы не сумеем отыскать единого ритма для всего спектакля и в соподчинении ему всех действующих в спектакле создать одно гармоническое целое.

Ритм, который каждый должен выявить для себя в жизни, идет от дыхания каждого человека, следовательно, от всего его организма, от первой его потребности, без которой нельзя жить. Потому-то в искусстве и нельзя никому подражать, что каждый человек в своем творчестве – индивидуальная неповторимость, индивидуальная ритмическая единица.

Значит ли это, что не надо ничему учиться, а просто, определив и установив свой ритм, лить свое вдохновение? Школа так называемого «вдохновения» искала прежде всего возбуждения всех своих инстинктов и потому часто подавала вместо работы высших, очищенных в себе сил истинного, интуитивного вдохновения только экзальтацию и ложный пафос, ложный наигрыш, идущий от инстинктов, из которого и сложились штампы: «так играется такое-то чувство».

Все это может быть выяснено только в продолжительной, увлекательной студийной работе теми, кто не себя любит в искусстве, а видит в нем только свой путь, совершенную необходимость всей своей жизни.

Может быть и еще вопрос: если искусство – индивидуально неповторимый путь каждого человека, можно ли вообще создавать студию, где учатся многие? Быть может, нужна каждому человеку отдельная студия? В работе студийной мы и увидим, что, хотя каждый человек носит все свое творчество в себе, хотя один не может развить свой творческий огонь так, как развивает его другой, есть много общих для всех творящих людей ступеней и задач, где каждый будет искать

одно и то же: природу носимых в себе сил. А как, через какие приспособления он их найдет и вскроет, разовьет и очистит, чтобы стать артистом, единящим в красоте себя и зрителя, – здесь снова общий труд студийца и преподавателя, их общий путь к совершенству. Оба должны найти свой ритм творчества, а учитель должен еще включить в свой творческий круг и ритмы всех своих учеников.

Беседа вторая

Не думайте, что я буду излагать вам какую-то скучную мою систему искусства, вызубрив которую наизусть, можно стать артистом. Меньше всего я склонен утруждать вашу память. Я просто хочу поделиться с вами моими мыслями об искусстве. Не о том искусстве, которое может казаться пленяющим издали, о котором можно только мечтать и которым можно без труда покорять, но о том, которое составляет всю жизнь человека, весь его труд.

Но что это собственно значит: «жить в искусстве»? Не тогда ли мы будем жить истинно в нем, когда уже перестанем рассматривать себя как единицу того или иного рода искусства и поймем все искусство в целом как пантеон, завершающий собой весь мир нашего творчества и единящий в себе все жизни людей? Но это философия, и отвлекаться в нее мы не будем, а рассмотрим природу жизни в искусстве, которая должна быть понятна каждому, несмотря на всю свою сложность.

«Проще, легче, выше, веселее». Вот первые слова, которые должны были бы висеть над каждым театром – храмом искусства, если бы театры были таковыми. Только любовь к искусству, все высокое и прекрасное, что живет в каждом человеке, – только это всякий входящий в театр должен был бы вносить в него и выливать из себя как ведро чистой воды, тысяча которых смывает сегодня грязь всего здания, если вчера его загрязнили страсти и интриги людей.

Одной из первоначальных задач тех, кто создает студию или театр, должно быть внимание к атмосфере в них. Надо следить, чтобы страх ни в какой форме, ни в каком виде не прокрался в студию и не царил бы в сердцах ее сотрудников или учащихся, чтобы там всех единила и увлекала красота. Если нет идеи единения в красоте, – нет истинного театра, и такой театр не нужен. Если нет элементарного понимания себя и всего комплекса своих сил, как радостных слуг отечества, то и такой театр тоже не нужен, – он не будет одной из творческих единиц среди всех творящих сил страны. Отсюда мы можем понять, какое это важное дело – подбор театральные кадров, всегда самое слабое и трудное место театрального дела. Все, во что вмешивается выбор по протекции, а не по талантам и характерам, попадание в студию по

знакомствам и рекомендациям, – все это не только снижает достоинство театра, спектакля или репетиции, но водворяет в них скуку, и самое творчество будет слагаться в этих случаях из суррогатов, а не из истинной любви, горящей в тех, кто пришел учиться.

Правила театра, где репетиции ведутся сразу с несколькими составами, но одни из присутствующих действуют, с ними работают, а остальные сидят, не принимая участия в разбираемых задачах, не единясь внутренне в творческом труде, а наполняя атмосферу завистью и критикой, невозможны в студии, где все равны в творческом труде. В студии все знают, что сегодня или завтра, но их очередь придет, и понимают, что, следя за работой товарищей, надо жить в разбираемой задаче всем своим творческим вниманием. Постановка дела, где нет уважения к человеку – подчиненному актеру, где нет вежливости, создает атмосферу вырождения. Хаос грубости, позволяющей себе возвышать голос, не приведет к той атмосфере радости и легкости, где только и может расти высокая культура духа и мысли. Только в атмосфере простой и легкой слово может вылиться, как полноценное отражение тех страстей, благородство и высшую ценность которых должен отобразить театр.

Те часы, которые человек проводит в театре на репетициях, должны постепенно создавать из него полноценного человека – творца в искусстве, того бойца за красоту и любовь, который сможет перелить в сердца своих слушателей весь смысл слова и звука. Если после репетиции артисты ушли не выросшими в своих лучших чувствах и мыслях, если их озарение имело крошечный масштаб: «пока репетировал, все меня увлекало, и на сердце было ясно», а ушел и снова попал в каботинство и вульгарность: «я актер, я персона», – значит, мало было истинной любви и огня у тех, кто вел репетицию.

Самая «ответственность» за спектакль в том виде, как она понимается режиссерами и разными маэстро, выливающаяся во внешнюю слаженность спектакля, – наихудшее из заблуждений. Возьмем простой, жизненный пример: сплошь и рядом драматический режиссер приходит в оперу ставить спектакль; но что по большей части он ставит? Он прежде всего ставит «себя». Он кое-как, лучше или хуже, познакомился с музыкой, кое-как сговорился с художником и начал свои репетиции с живыми силами театра, выбрав себе то, что

ему по вкусу с внешней стороны, или с трудом приняв то, что ему подсунули, не познакомившись хорошенько с людьми и их особенностями. Живые драгоценности – сердца людей – для него не существуют, гармония каждого в отдельности, индивидуальная творческая неповторимость каждого проходят мимо его зрения; он не видит их, потому что не знает гармонии в себе и никогда о ней не думал, приступая к творческому труду. Кое-как он «насвистал» свои желания актерам; кое-как они подобрали крохи чужой души, чужой воли и забили прочно все пути к своей интуиции, к своему творчеству. Отражение личности режиссера более или менее убогое или богатое сообразно его и их таланту, – вот и весь «творческий» труд актеров. Далее режиссер выносит свой труд на оркестр, и здесь новая драма, новая борьба личностей, если дирижер – человек, столь же вульгарно понимающий свои обязанности в театре и не ищет, как ввести драматическое действие в ритм и гармонию музыки.

Невозможно передать всего хаоса, всех постоянных неполадок и поправок, вносимых ежечасно в спектакль не по органической необходимости, а только потому, что тому-то и тем-то не понравился тот или иной актер, тот или иной трюк в спектакле. Но дело вовсе не в актерах и не в трюках, а в начале всех начал творчества – в том, чтобы научить артиста искать в себе понимание ценности слова, научить его развивать свое внимание и интроспективно привлекать его к органическим свойствам роли, к природе человеческих чувств, а не судить извне об эффектах тех или иных действий, полагая, что можно научиться играть то или иное чувство. Живое сердце живого человека-артиста надо ввести в цепь внутренних и внешних, всегда параллельно идущих в жизни действий; надо помочь ему путем целого ряда приспособлений освобождать свое тело и свой внутренний мир от всяких зажимов, чтобы он мог отражать жизнь пьесы, которую играет; надо привести его к такой силе внимания, чтобы условное и внешнее не мешало ему постигать органическую природу страстей человеческих.

Вот задачи студии, вот путь, в котором каждый может и должен развить лежащее в нем зерно и превратить его в силу, действующую как красота. Но каждый сможет достичь этого развития, если любит искусство. В искусстве можно только увлекать и любить, в нем нет приказаний.

Беседа третья

Хочу поговорить с вами сегодня и вместе с вами и сам еще и еще раз передумать, что такое студия. Очевидно, это театральное училище, если можно так выразиться, отвечает современности, потому что студий развелось неимоверное количество, самых разных сортов, родов и планов. Но чем больше живешь, чем шире освобождаешь свое сознание от наносных условностей, тем яснее видишь и свои, и чужие ошибки творчества.

Студия – это тот начальный этап, где должны быть собраны люди, совершенно сознательно отдавшие себе отчет в том, что вся жизнь человека – его собственное творчество, и что этого творчества он хочет для себя только в театре, что именно в театре заключена вся его жизнь. Человек-артист должен понять, что нет извне действующих и влияющих на творчество причин, что есть только один импульс творчества – это каждым в себе носимые творческие силы. Создание студий внесло свет в тот хаос невежественности прежних театров, где люди соединялись как бы для творческого дела, а на самом деле для личного прославления себя, для легкой славы, легкой, распушенной жизни и применения своего так называемого «вдохновения».

Студия должна жить полной организованностью действий; полное уважение к окружающим и друг к другу должны царить в ней; развитие цельного внимания должно составить первоначальную основу духовного багажа тех, кто хочет учиться в студии. Студия должна учить артиста сосредоточиваться и находить для этого радостные вспомогательные приспособления, чтобы легко, весело, увлекаясь, развивать силы в себе, а не видеть в этом несносной, хотя и неизбежной задачи. Несчастье современного актерского человечества – это привычка искать побуждающих причин к творчеству вовне. Артисту кажется, что причину и толчок к его творчеству составляют внешние факты. Причины его удачи на сцене – внешние факты, вплоть до клаки и протекции. Причины его неудач в творчестве – враги и недоброжелатели, не давшие ему возможности выявить себя и выдвинуться в ореоле своих талантов. Первое, чему должна научить студия артиста, – это что все, все его творческие силы в нем самом.

Интроспективный взгляд на дела и вещи, искание в себе сил, причин и следствий своего творчества должны стать началом всех начал обучения. Ведь что такое творчество? Каждый учащийся должен понять, что вообще нет жизни, не заключающей в себе никакого творчества. Личные инстинкты, личные страсти, в которых протекает жизнь артиста, если эти личные страсти побеждают его любовь к театру, – все это порождает болезненную восприимчивость нервов, истерическую гамму внешней экзальтации, которую артисту хочется объяснить своеобразием своего таланта и назвать своим «вдохновением». Но все то, что идет из внешних причин, может вызывать к жизни только деятельность инстинктов и не пробудит подсознания, в котором живет истинный темперамент, интуиция. Человек,двигающийся на сцене под давлением своих инстинктов, не составив себе точного плана действий, равен по своим побудительным причинам животным – собаке на охоте, подбирающейся к птице, или кошке, подкрадывающейся к мыши.

Разница скажется только тогда, когда страсти, т. е. инстинкты, будут очищены мыслью, т. е. сознанием человека, облагорожены бдительным вниманием его, когда в каждой страсти будет найдено временное, преходящее, условное, ничтожное и безобразное, и не на них будет остановлено и не к ним привлечено внимание, а к тому органическому, неотделимому от интуиции, что везде, всегда и всюду, во всех страстях живет и будет обще каждому человеческому сердцу и сознанию. И только оно и составит органическое зерно каждой страсти. Нет путей одних и тех же в творчестве для всех. Нельзя навязать Ивану и Марье одни и те же внешние приемы, внешние приспособления мизансцены, но можно всем Иванам и Марьям раскрыть ценность их огня вдохновения, их духовную силу и указать, где, в чем ее искать и как ее в себе развить.

Перебрасывать начинающих студийцев от занятия к занятию, утомляя их, давать им множество дисциплин сразу, засорять их головы новыми, едва увидевшими свет науками, достижения которых еще не апробированы достаточным опытом, очень вредно для них. Не стремитесь же начинать свое воспитание и образование как студийцев-актеров, сразу разбрасываясь во все стороны, не стремитесь определить по внешним признакам своего амплуа, но дайте себе время отойти от привычной вам установки жить и действовать вовне.

Поймите всю творческую жизнь как слияние своей внутренней и внешней жизни воедино и начните упражнения легко и весело. Студия – это место, где человеку надо научиться наблюдать свой характер, свои внутренние силы, где ему надо выработать привычку мыслить, что я не просто иду по жизни, но что я так люблю искусство, что хочу творчеством, через и из себя, всем людям наполнить день радостью и счастьем моего искусства. В студию не должен был бы идти тот, кто не умеет смеяться, кто вечно жалуется, кто всегда уныл и привык плакать и огорчаться. Студия – это как бы преддверие храма искусства. Здесь должна бы сиять каждому из нас надпись огненными буквами: «Учись, любя искусство и радуясь ему, побеждать все препятствия». Если набирать в студию малокультурных и малоспособных людей только потому, что они стройны и высоки ростом, имеют хорошие голоса и ловки, то студия выпустит еще десятки неудачников, которыми сейчас и так завален рынок актеров. И вместо радостных тружеников, которые преданы искусству, потому что они любят его, наша студия выпустит людей интригующих, не имеющих желания войти своим творчеством в общественную жизнь своей страны как ее слуги, желающих стать только господами, которым их родина должна служить своими драгоценными россыпями и копиями.

Нет оправдания и тем людям, кто ставит выше всего реноме своей студии, а не те входящие в нее живые сердца, для которых всякая студия существует. Тот, кто учит в студии, должен помнить, что он не только заведующий и учитель, он – друг, помощник, он тот радостный путь, на котором его любовь к искусству сливается с любовью к нему в пришедших учиться у него людях. И только на этой почве, а не на личном выборе, учитель должен вести их к единению с собой, друг с другом и со всеми другими преподавателями. Только тогда студия составит тот начальный круг, где царит доброжелательство друг к другу и где со временем сможет выработаться гармоничный, т. е. отвечающий своей современности спектакль.

Беседа четвертая

Если бы можно было себе представить идеальное человечество, требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, – само искусство было бы книгой жизни. Но эта пора развития еще далека. Наше «сейчас» ищет в искусстве направляющий ключ к жизни, как наше «вчера» искало в нем только развлекающих зрелищ.

Что должен театр давать нам в современной жизни? Прежде всего не голое отображение ее самой, но все, что в ней существует, отображать во внутреннем героическом напряжении; в простой форме как бы будничного дня, а на самом деле в четких, светящихся образах, где все страсти облагорожены и живы. Самое ужасное для театра – это такая театральная пьеса, где выпирает тенденция, навязывание идей и притом не живым людям, а манекенам, измышленным за своим столом без любви, горячей любви к тем сердцам человеческим, которые автор хотел изобразить в своей пьесе.

Если ценность всей жизни человека на сцене определяется его творчеством, т. е. гармоничным слиянием его мысли, сердца и физического движения с каждым словом, то ценность пьесы прямо пропорциональна любви автора к сердцу изображенных им лиц.

У великого автора трудно разобрать, кого из персонажей своей пьесы он любит больше. Все – живой трепет его сердца, все, великие и гнусные, – все сложились не в воображении только когда мысль творила, а сердце наблюдало молча, как некто в сером, стоящий в стороне; у него и мысль и сердце сжигали себя, и в себе самом ощущал он все величие и ужас человеческих путей. И только тогда из-под пера его выливалось и высокое, и низкое, но всегда живое, и это живое всякий истинный театр – не театр-себялюбец, а театр, работающий для своей современности, – может перелить во внешние действия героев пьесы.

Чем же нам, студийцам, руководствоваться, выбирая пьесу? Если ваше сердце студийца полно понимания ценности своей земной творческой жизни, то оно полно и первой любовью человека –

любовью к родине. И, выбирая пьесу, вы будете искать в тех людях, которых изобразил вам автор, полноты человеческого образа, а не однобокости. Вы будете стараться, чтобы пьеса не была несносным подражанием тем или иным классическим образцам, а отображала жизнь; тогда и вы сможете отразить ее через себя на сцене как кусок жизни. Пусть имя автора никому не известно, но изображенные им в пьесе люди не сколки с каких-то штампов, а живые люди; в них вы можете отыскать всю гамму чувств и сил человеческих, начиная со слабости и кончая героизмом. Лишь бы это не были трафаретные идеалы, перед авторитетом которых надо преклоняться, потому что они поколениями так-то и так-то «игрались»!

Ищите всегда себя, как такой-то образ в пьесе. Если вы тот или та, какие ваши органические чувства?

Скажем, вы отыскиали пьесу, отражающую тот или иной кусок жизни. Над чем должно работать театру, когда выбрана новая пьеса? Не на эффектах ее или тенденции надо останавливаться; ни тем, ни другим вы не привлечете зрителей и не перебросите им ни мужества, ни героической мысли, ни чести, ни даже красоты. В лучшем случае вы получите удачную агитационную пьесу; но это не задача серьезного театра, это только момент того или иного включения театра в утилитарную потребность текущего часа.

Только то, что может остаться в пьесе, как зерно вечно чистых человеческих чувств и мыслей, только то, что не зависит от внешнего оформления и будет понятно каждому, во все века, на всех языках, то, что может единить турка и русского, перса и француза, в чем не может ускользнуть красота ни при каких внешних условностях, как, например, чистая, сияющая любовь Татьяны, – только это должен отыскать театр в пьесе. И тогда не страшно, что театр заблудится. Он не может заблудиться, потому что пошел в путь исканий не «себя», «своих» реноме и установок, но захотел быть как бы волшебным фонарем, отражающим жизнь, – звучащим и радостным. Он дал себе задачу облегчать восприятие красоты тем людям, которые могут легче осознать ее в себе и себя в ней через театр; тем, кто, живя в своем простом дне, способен осознать себя творческой единицей жизни с помощью идей, брошенных со сцены.

Начало работы над пьесой – самый важный момент. Здесь начинает определяться вся ценность пьесы для жизни тех людей, которые когда-

то придут в театр смотреть спектакль, здесь закладывается тот камень, на котором должна выстроиться волшебная сказка любви одаренных театральных людей к людям, хотя и тоже одаренным, но звучащим иной гаммой творчества.

Из чего можно создать эту волшебную, чарующую сказку жизненной правды на сцене? Если нет первого условия для этого, – нет между начинающими пьесу, между ее будущими актерами и режиссерами любви, бодрости, энергии, взаимного уважения и единения в них, если нет единения в идее передать все самое высокое, прекрасное и чистое, для того чтобы стать проводниками энергии и красоты всем, кто войдет в театр как зритель, – вы не поднимете пьесу выше шаблона «хороший спектакль». Раз вы выбрали путь творчества, вы только тогда достигнете результатов, когда станете все одной семьей. Путь тех, кто идет трудом театра, не похож на пути остальных людей. Те, кто идут не в красоте сцены, могут иметь какую-то двойную жизнь. Для них может быть личная жизнь в семье, не разделяющей жизни их дела, может быть тысяча дел, где семья может принимать ту или иную степень участия. Но артист – это тот, для кого театр – его сердце. Его текущий день – дело театра. Служение родине – его сцена. Любовь и постоянный творческий огонь – его роли. Здесь его родина, здесь его упоение, здесь его источник вечной бодрости.

Нельзя думать, что театр – это какая-то секта посвященных, что он оторван и отъединен от жизни. Все дороги человеческого творчества ведут к выявлению жизни, как «все дороги в Рим ведут». И Рим каждого человека один и тот же: каждый все свое творчество носит в себе, все выливает в жизнь из себя. Нельзя создавать внешних сект из театров. Те театры, в которых умирает внутреннее сознание зерна, живущего одинаково в каждом человеке, бросаются во внешнее фиглярство, во внешнюю манерность: то ищут сцены без занавеса, то ищут массового уподобления в действии, то перекраивают вверх ногами декорации, то ищут фальшивой ритмики действий, – и все попадают впросак, так как двигающей их пружины – общей и понятной всем – нет.

Ритмика – дело великое. Но чтобы на ней создать весь спектакль, надо самому понять, где и в чем смысл ритма.

Театры, в зависимости от руководителей, могут и должны идти разными путями. Но внутренними, а не внешними. Внешние

приспособления будут следствием, результатом внутреннего пути и выльются так или иначе, в зависимости от того, как будет понята актерами и руководителями основа творчества.

Если руководители думают, что однажды и навсегда поняли свой путь театра, если они не движутся вперед в ритме текущей жизни и не меняются в своих внешних приспособлениях, держась за единое, хотя и тоже вечно движущееся, но в то же время неизменное ядро жизни, т. е. любовь к человеку, — они не могут создать театра — слугу своего отечества, театра значения векового, театра эпохи, участвующего в созидании всей жизни своей современности.

* * *

Мне часто приходится слышать, что меня упрекают в чрезмерной требовательности к артисту, в требовании почти подвижничества от человека, который отдал себя театру, искусству.

Первое, в чем заблуждаются те, кто упрекает меня в желании видеть в артисте подвижника, — это недостаточный анализ, что следует подразумевать под словом: «артист».

Артист, как всякий художник, имеет талант. Он уже отмечен повышенной эмоцией, уже принес творящее зерно, хотя в его приходе, в той же голой, беспомощной и нищей форме, в которой приходят все на землю, никто еще не угадывает его внутреннего богатства.

Человек, имеющий талант, уже обречен подвигу творчества. В нем горит тот огонь, который будет его толкать всю жизнь, до последнего вздоха, к творческой эмоции. В жизни каждого человека, одержимого талантом, важна именно эта творческая сила, держащая человека в своих объятиях и говорящая ему: «Ты мой».

Здесь нет различий: артисты драмы, певцы, художники, скульпторы, поэты, писатели, музыканты. Условных разграничений здесь не существует.

Разграничения приходят по мере развития сознания человека, его воли, высоты его нравственных устоев, его вкусов, широты понимания своей эпохи, общей культуры и цивилизации народов.

Различия между артистами создаются так, как развивается в человеке его органическая, неповторимая индивидуальность.

На ней и вокруг нее и наслаиваются бытовые и общественные круги жизни, условные, привходящие жизненные обстоятельства, т. е.

то, что мы в роли называем «предлагаемыми обстоятельствами».

Несомненно, каждый, кто принес с собой на землю талант, живет под его влиянием. Вся деятельность идет по путям, которые создает талант в человеке, и истинный талант пробивается к творчеству решительно во всех «предложенных» жизнью обстоятельствах.

Никогда не верьте, если кто-либо говорит, что тяжелая жизнь задавила в нем талант. Талант – это огонь, и задавить его невозможно не потому, что не хватило огнетушителей, а потому, что талант – это сердце человека, его суть, его сила жить.

Следовательно, задавить можно только всего человека, но не его талант. И тут, как всюду, во всех отраслях творчества; для одних талант будет ярмом, и человек будет его рабом. Для других он будет подвигом, и человек будет его слугой. Для третьих он будет радостью, счастьем, единственно возможной формой жизни на земле, и человек в блеске, в мудрости своего таланта будет преданным слугой своего народа.

Каждому артисту надо разобраться и точно понять, в полной ясности: подвига для артиста-творца в искусстве быть не может. Все творчество – это ряд утверждающих жизнь положений.

Как только в творчество входит элемент отрицания, волевого приказа, так творческая жизнь остановилась. Нельзя достигать вершин творчества, думая о себе: «Я отказываюсь от жизни, от ее утех, от ее красоты и радостей, потому что подвиг мой – жертва всем искусству».

Как раз наоборот. Никакой жертвенности быть в искусстве не может. В нем все увлекает, все интересно, все захватывает. Вся жизнь влечет к себе. В ней кипит художник. Его сердце раскрыто для перипетий, коллизий, восторгов жизни; и существовать в подвиге вроде монашеского ордена отказа от жизни художник не может.

Художника подвиг – раскрытие тайн творческой жизни, указание не одаренному человеку толпы того величия, что артист подсмотрел в природе вещей. Артист – это сила, отражающая все сокровенное природы людям, лишенным дара самостоятельно видеть эти духовные сокровища.

Теперь вам ясно, что если у артиста и есть подвиг, то это его внутренняя жизнь. Подвиг артиста живет в красоте и чистоте сердца, в огне его мысли. Но это отнюдь не приказ воли, не отрицание и отвержение жизни и счастья. Это раскрытие людям блестящих глубин, великих истин.

Вот как много я наговорил вам о высокой миссии артиста-творца. Хочется мне еще раз вернуться к вопросу о том, как вы готовитесь к этой высокой миссии, т. е. к творчеству.

Представьте себе, что каждый из вас состарился сразу на 25 лет, и жизнь ввела вас примерно в такие же условия, как мои в данную минуту. Вы занимаетесь с какой-то группой артистов по моей «системе».

Как вы будете добиваться такого сознания в артисте, чтобы он понял, что его творческое состояние – не шапка-невидимка, которую можно всегда держать наготове в кармане и вынимать в тот момент, когда надо очутиться на подмостках и «быть» готовым к творчеству.

Не раз я вам говорил, что все, что подбирает артист красочного в жизни, все, чему учится, чего достигает в своем расширяющемся сознании, – все только путь к более гибкому раскрепощению своего творческого «я» от тисков бытового, эгоистического «я».

А это маленькое, эгоистическое «я», т. е. страстные, злобные, раздражительные побуждения, тщеславие и его спутник – жажда первенства, – разве оно молчит? Оно тоже держит человека крепко.

Эта борьба в самом себе совершенно так же, как борьба полезного и вредного во внимании и воображении, лежит в основе достижений артиста. Если для работы над ролью нужен целый ряд видений, то для работы над собой – в борьбе высокого и низкого в самом себе – артист должен найти гораздо более сложные киноленты. Артисту-творцу должна быть ясной не одна цель: войти в полное самообладание, в то спокойствие, которое предшествует творчеству. Он сразу, одновременно должен видеть перед собой и вторую цель: разбудить в себе вкус к жизни в искании прекрасного, вкус к длительному труду над своими ролями и образами без раздражения, в доброжелательстве к людям, во внутреннем переживании всей текущей жизни как величайшей красоты.

Ценность роли и всего того, что артист вынес на сцену, всегда зависит от внутренней жизни самого артиста, от создавшейся в нем привычки жить в хаосе или в гармонии.

Постоянная хаотическая торопливость, набрасывание то на одну роль, то на другую; сутолока в ежедневных занятиях, неумение достигнуть в них дисциплины переносятся, как дурная привычка, вовнутрь и становятся атмосферой самого артиста в его творчестве.

Все это относится к воспитанию, вернее к самовоспитанию артиста, и каждому талантливому необходимо понять, что работа, над ролью будет прямым отражением работы над собой. Идут ли занятия в фойе, на сцене или в репетиционной комнате, важна не та ступень, на которой находятся сейчас сами занятия, т. е. считка ли это, разбор роли, первые сценические репетиции, а важно, что в душе у артиста. Какими мыслями он жил, когда шел на репетицию, какие образы сопровождали его в театр.

Если ему шептал талант: «Ты мой», – артист сможет встать в ту красоту, в то прекрасное, что пленит со временем зрителя. Если же одни инстинкты его эгоизма кричали ему: «Ты наш», – в нем самом не могут открыться пути к творчеству. Искусство берет всего человека, все его внимание. Нельзя отдавать ему клочки жизни, а надо отдавать всю жизнь.

Можно подумать, что как раз здесь я и предъявляю ту требовательность, в которой некоторые меня упрекают, говоря, что я хочу сделать из артиста подвижника. Но я уже объяснил вам, что я подразумеваю под талантливым артистом-творцом. Добавляю к моему определению еще один, не менее важный, чем все остальные, элемент творчества: вкус. Вкус артиста определяет всю его жизнь. Достаточно увидеть человека, его походку, манеру одеваться, говорить, есть, читать, чтобы составить себе понятие о вкусе человека, о том, что он больше всего любит.

Есть артисты, больше всего на свете любящие окружающую их безукоризненную, педантичную, мелочную аккуратность. Вся жизнь идет по размеренным клеточкам, и не дай бог сдвинуть в их квартире что-нибудь с установленного места. Человек может быть и добр и даже способен на довольно большой масштаб дел и в театре, и дома. Но его убогий излом всюду встает перед ним. Если табуретка поставлена на сцене на сантиметр дальше или ближе, если занавес на окне не пришелся точно по указанной линии, – артист или режиссер этого порядка способен совершенно выключиться из искусства и окунуться в раздражительность быта.

Вкус определяет не только внешнюю жизнь, но и весь внутренний быт человека, те его порывы, в которых превалирует или мелкое, условное, или же органическая потребность в высоких эмоциях.

Чтобы артист мог прийти до такого состояния, когда за рамкой зритель увидит творца в экстазе – через сознательное попадающего в подсознательное творчество, – для этого артист должен обладать вкусом к прекрасному, вкусом, создающим его жизнь не только из обычных, необходимых в простом дне сил, но и из героических напряжений, без которых ему жизнь не мила, а сцена, как арена творчества, недоступна.

Вкус переносит человека через все препятствия быта, через все мещанские привычки, кажущиеся главными в потребностях обывателя. И только потому, что вкус мчит человека-артиста в прекрасное, он и может достигнуть того энтузиазма, тех повышенных порывов, где ему удастся почувствовать себя в состоянии: «Я – роль», и смело сказать зрителю: «Я есмь».

Это все те глубины человеческой психики, на которых зиждется преемственность живого искусства. Бывали печальные периоды, когда живое искусство уходило, и его подменяла сухая, мертвая форма. Но оно снова оживало, как только появлялись художники, вкус которых к жизни в искусстве доводил их любовь до полной самоотверженной преданности ему, до великой отдачи святыни сердца на служение искусству.

В моей системе, по которой я веду занятия с вами, я стремлюсь увлечь вас в путь исследования в вас самих ваших творческих сил. Я хочу разбить ваши штампы и дать вам новые начала творчества, спасающие артиста от омертвления. Часто артист думает, что палитра его красок – блестящий, сверкающий плащ. А на деле это просто старый халат, где видно множество пятен с разлезшимися во все стороны красками из затасканных штампов.

Желаю вам всем поскорее отделаться от всяких наигрышей и быть всегда живыми в ваших ролях. Быть всегда одетыми в плащи из переливающихся правдивых чувств и мыслей. Этим вы не только заставите зрителей быть внимательным ко всему, что делается на сцене, но и во всех ваших песнях будет мысле-слово-звук, и я скажу вам, вместе со зрителями: «Верю».

Беседа пятая

Каждому человеку, который хочет стать артистом, надо ответить себе на три вопроса:

1. Что подразумевает он под словом «искусство»? Если в нем он видит только себя, в каком-то привилегированном положении относительно рядом идущих людей, если в этой мысли об искусстве он не ищет выявить того, что его беспокоит внутри, как едва осознаваемые, бродящие в потемках души, но тревожащие его силы творчества, а просто желает добиться блистания своей личности; если мелочные буржуазные предрассудки вызывают в нем желание победить волей препятствия для того только, чтобы раскрыть себе внешний путь к жизни, как фигуре заметной и видной, – такой подход к искусству – гибель и самого человека, и искусства.

Студия, набирая кадры, должна четко разбираться, кого она может воспитать и над кем все ее усилия духовного воспитания не приведут к желанному концу, т. е. к рождению нового сознания в артисте, где творческий труд его будет путем труда для общего блага.

2. Зачем входит человек, выбравший какое бы то ни было искусство – драму, оперу, балет, камерную эстраду, художество красок или карандаша, – в артистическую отрасль человечества?

Если он не осознал, сколько страдания, борьбы и разочарований встанет перед ним, если он видит только радужный мост, переносящий его вдохновением по ту сторону земли и жизни, где живут мечты, – студия должна его разочаровать.

С первых же моментов учащийся должен понять, что великий труд, труд на земле, для земли, а не над нею, будет его руководящей нитью, его пламенем, его путеводным огнем.

Студия должна отыскать каждому его внешние приспособления и развить внимание к силам, в нем самом живущим. Ее первейшая задача – неотрывно следить за работой студийца. Бесконтрольная работа учащегося, применяемая им самим к своим художественным задачам, – всегда заблуждение, всегда сеть предрассудков, из которых потом выбиться гораздо труднее, чем в них войти. Студиец с первых шагов должен знать, что только труд – до конца не только внешней

«карьеру», но труд до смерти – будет путем, который он себе выбирает; труд должен быть источником той энергии, которой в ряде увлекательнейших задач студия должна наполнить мозг, сердце и нервы ученика.

3. Есть ли в сердце человека, идущего в театр, такое количество неугасимой любви к искусству, которое могло бы победить все препятствия, непременно встающие перед ним? Студия на живом примере воздействия своих руководителей должна показать, как поток неугасимой любви к искусству в сердце человека должен быть пролит в дело дня. И это творческое дело может, должно гореть костром. Только тогда, когда маслом, разжигающим костер, будет любовь человека, – только тогда можно надеяться победить все встающие на пути творчества препятствия и достичь цели: освобожденного от условностей, чистого искусства, которое создано чистыми творческими силами, развитыми в себе. Только тогда и можно найти гибкость актерской воли, свободное сочетание глубокого понимания основы – зерна роли – и сквозного ее действия, когда любовь к искусству победила личное тщеславие, самолюбие и гордость. Когда в сознании и сердце живет понимание гармонии сценической жизни, только тогда – в отрешенном от «я» действии – можно подать истину страстей в предлагаемых обстоятельствах.

Студия должна подвести путем упражнений по моей системе к отрешению от «себя», к переключению всего, цельного внимания к предлагаемым автором или композитором условиям, чтобы отразить в них истину страстей. Но да сохраняют все великие силы жизни каждую студию от того, чтобы в ней водворились скука и педантизм. Все тогда погибло; тогда лучше разогнать студию, преподавателей и студийцев, уничтожить весь механизм. Это только порча юных сил, навеки исковерканные сознания. В искусстве можно только увлекать. Оно, я повторяю постоянно, – костер неугасимой любви. Преподаватели, которые жалуются на усталость, не преподаватели, они – машины, работающие для денег. Кто набрал десять часов занятий в день и не сумел жечь своей любви в них, а только волю и тело, – тот простой техник, но мастером, учителем юных кадров он никогда не будет. Любовь потому и священна, что никогда не умаляется ее огонь, сколько бы сердец она ни зажгла. Если учитель лил свое творчество – любовь, он не заметил часов труда, и все его ученики их не заметили.

Если учитель отбывал необходимость жизненного быта, его ученики скучали, уставали и прозябали вместе с ним. И искусство в них, вечное, каждому присущее и в каждом живущее как любовь, не проникло сквозь пыльные окна условностей дня, а осталось тлеть в сердце.

Каждый час, каждая минута единения учителя и учеников должна быть только летящим сознанием, вечным движением; в ритме окружающей жизни.

Чувство-мысль-слово как духовный образ мысли должно быть всегда проявлением правдивости, законом умения передать факты так, как человек их видел. Правдивость и любовь – два пути, вводящие в ритм всей жизни искусства.

Студия должна вызвать к жизни правдивость в человеке и его любовь, заботливо растить и культивировать их. И, чтобы ввести в путь наблюдения над собой, студия должна ввести правильное дыхание, правильное положение тела, сосредоточенность и бдительное распознавание.

На этом основана вся моя система. На этом должна начинать студия воспитание кадров. И первые уроки дыхания должны быть основой для развития того интроспективного внимания, на котором надо строить весь труд в искусстве.

* * *

Часто, очень часто я говорю вам о воспитанности актера. Почему я так часто останавливаюсь на этом? Потому что считаю воспитанность актера одним из элементов творчества. Из чего же она складывается и что нам надо под нею подразумевать? В каких плоскостях она соприкасается с творчеством как его элемент?

Под воспитанностью актера я понимаю не только конгломерат внешних манер, шлифовку ловкости и красоты движений, которые могут быть выработаны тренингом и муштрой, но двойную, параллельно развивающуюся силу человека, результат внутренней и внешней культуры, который создает из него самобытное существо.

Почему же я считаю таким важным моментом в творчестве артиста воспитанность, что даже называю ее одним из элементов творчества?

Потому что ни один человек, не дошедший до высокой точки самообладания, не может выразить в образе всех его черт. Если

самообладание и внутренняя дисциплина не приведут артиста к полному спокойствию перед творчеством, к гармонии, в которой артист должен забыть о себе как о личности, и уступить место человеку роли, – он все изображаемые им типы будет красить красками своей самобытности. Начать творчески беспокоиться жизнью роли он не сможет. В каждую роль он будет переносить свое личное: раздражение, упрямство, обидчивость, страх, неуступчивость или нерешительность, вспыльчивость и т. д.

Гармония, о которой должен думать актер, т. е. его творящее «я», приходит результатом полной работы организма, работы и мысли, и чувства. Актер-творец должен быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе; должен понимать ценность культуры в жизни своего народа и сознавать себя его единицей. Он должен понимать вершины культуры, куда стремится мозг страны, в лице его великих современников. Если артист не обладает огромной выдержкой, если его внутренняя организованность не создаст творческой дисциплины, уменья отходить от личного, где же взять сил, чтобы отобразить высоту общественной жизни?

Когда я готовил роль Штокмана, в пьесе и роли меня увлекали любовь Штокмана и стремление его к правде. От интуиции, инстинктивно, я пришел к внутреннему образу со всеми его особенностями, детскостью, близорукостью, говорившей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порокам, к его товарищеским отношениям с детьми и женой, к веселости и подвижности. Я почувствовал обаяние Штокмана, которое заставляло всех соприкасавшихся с ним делаться чище и лучше, вскрывать хорошие стороны своей души в его присутствии.

От интуиции я пришел и к внешнему образу: он естественно вытекал из внутреннего. Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом. Стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сама собой являлась его близорукость, я видел наклон его тела вперед, торопливую походку. Сами собой вытягивались вперед второй и третий пальцы как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова, мысли...

Основа всей жизни и творчества артиста – невозможность разделить свое житейское «я» от актерского «я». Если актеру не всегда

легко выявить зрителю и разыскать нужную внешнюю форму для своих героев, то ему всегда легко понять, проникнуть в глубину раскола, драмы изображаемого образа, если он достиг творческого, устойчивого самообладания. Чем выше самообладание артиста, тем ярче сможет он отобразить порывы к красоте или тягу к падениям, взлеты к героическим напряжениям или дно пороков и страстей.

Сила актера, его способность подниматься к героике чувств и мыслей вытекают непосредственным результатом его воспитанности. Воспитанность, как самообладание, как творящее начало в жизни актера, стоит на той же высоте, что и элемент творчества – любовь к искусству.

Сколько бы ни подымался артист в творчестве, преградой будет стоять не только его культура как человека образованного или невежды, но и его способность входить в героическое напряжение.

В него входят только те, кто может найти полное устойчивое самообладание. Это самообладание, как элемент творческий, приходит к тем артистам, у которых личные страсти вроде зависти, ревности, соперничества, жажды первенства уже упали. На их месте выросло увлечение искусством, самоотверженная радость, что есть возможность пронести с подмостков театра великие порывы человеческой души и показать их, а не себя зрителям.

Тогда-то и зажигается в актере тот огонь, который сливает его и зрительный зал в единое целое. Тогда артист становится не избранником для кого-то, но признанным сыном своего народа, в котором каждый из зрителей узнал лучшие части самого себя, страдал или плакал, радовался или смеялся, всем сердцем участвуя в жизни человека роли.

Каков же путь работы артиста над самим собой, чтобы достичь этой мощи: слить сцену и зрительный зал в единое целое?

В самом артисте его культура чувства и мысли должна быть слита воедино. Это единое самосознание и вводит в начальные ступени творчества.

Как можно приобрести это единое сознание, приходящее результатом любви к искусству и самообладания? Можно ли достичь его потому, что я сказал артисту: «Думайте так»?

Нельзя поднять сознание артиста на другой уровень чужой волей.

Только гармонично развивающийся артист может самостоятельно, через собственный опыт, достичь следующей, высшей ступени расширенного сознания.

В чем же тогда роль каждого, и моя в том числе – учителя, – если опыт одного в этой области ничему не учит другого? Мы наблюдаем во всех отраслях науки, техники, медицины, как опыт одних становится преемственной, наследственной ценностью следующих поколений. Только в искусстве да, пожалуй, в самой жизни люди не желают принимать опыта близких людей, любовно предупреждающих о заблуждениях и иллюзиях.

Я стремлюсь ввести вас в более высокое понимание творчества и на сцене, и в жизни. Что же мне надо для этого сделать? Я должен не только указать вам, артистам, природу творческого чувства и его элементы. Я должен выбросить на поверхность всю ту руду, которую я за свою жизнь раздобыл, и показать вам, как я сам достигаю в каждой роли не результатов, а ищу самый путь, т. е. как я копаю мою руду.

Целым рядом занятий и упражнений на сосредоточенность, внимание и создание в них круга публичного одиночества я привел вас к пониманию двух основных линий в творчестве: работа над собой и работа над ролью.

Раньше, чем начать сосредоточиваться на определенной роли, раньше, чем создать круг внимания, раньше, чем начать включать в него те или иные новые «предлагаемые обстоятельства» данной мне роли, я сам должен освободиться от всех пластов и слоев той жизненной, бытовой энергии, которая налипла на мне за сегодняшний день, вплоть до часа, когда я начинаю свое творчество. Я жил до этой минуты просто как член того или иного общества, того или иного города, улицы, семьи и т. д.

«Если» я не разорву цепей всех своих предлагаемых обстоятельств дня, «если» не освобожусь от моих условностей так, чтобы во мне проснулось сознание: «Кроме того, что я единица всех этих моих обстоятельств дня, я еще единица всей вселенной», – то я не буду готов целиком к восприятию роли, к выявлению в ней органических, общечеловеческих чувств.

Чтобы вылить в публику энергию, сосредоточенную в роли, надо сбросить с себя всю ту энергию, что рождалась только моими обстоятельствами жизни. Когда же я сброшу с себя всего легче и

проще мои условные обстоятельства? Как войду всего скорее в новые предлагаемые условия?

В искусстве «знать» – значит уметь. То знание «вообще», которое наполняет мозг наблюдениями и оставляет холодным сердце, никуда не годится для артиста-творца, артиста, переживающего все то, что чувствует герой его роли.

Беседа шестая

Студия – не место для случайного прохождения ролей. Сюда нельзя прийти с желанием в такое-то время или для такой-то необходимости, продиктованной случайными обстоятельствами, пройти ту или иную роль, потому что в эту минуту движущаяся жизнь загнала в тупик и стали нужны режиссерские указания, и отсюда вылилась тяга к посещению студии.

Студиец – это тот, кто в своем искусстве видит дело своей жизни, тот, для кого студия – семья. Когда студиец приходит на занятия, он не может думать о своих личных делах, неудачах и испытаниях дня; он, уже подходя к студии, должен переключиться на мысли о своей работе и стремиться прочь от всякой другой жизни. Входя в студию, он должен заключить себя в круг красоты, высоких, чистых мыслей о своей работе и радоваться, что есть место, где он может объединиться с такими же стремящимися к красоте людьми, как он сам.

Студиец – это то развитое сознание человека, где идея любви к искусству, становясь руководящим началом, ставит всех общающихся с ним не в сухое – от мозга и напряжения, от философических исканий – единение, а где простое знание красоты в себе дает знание ее в каждом и вводит во взаимное уважение и доброжелательство. Придя в студию, не пустыми разговорами со своими товарищами надо заполнять время, но помнить, как драгоценны пролетающие и невозвратные часы той поры молодости, когда энергия кажется несокрушимой и сил непочатый край.

Внимание к каждой летящей минуте! Внимание к каждой встрече! Самое тщательное внимание к унылости в себе! Если уныние овладело сегодня духом человека, то не только сегодня, но завтра и послезавтра, творческие занятия не удались. Всем своим поведением в течение рабочих часов в студии студиец должен сам развивать лучшие качества своего характера, и на первом месте – легкость, веселость и бодрость.

Трагическая мина, героическая внешность, желание выработать в себе внешний «стиль» своего амплуа – все это устарелая театральная дребедень, которую давно надо выбросить из числа артистических взглядов.

Внутри себя надо жить всей полнотой чувств и мыслей и все время строить новое, звучащее нотами современности сознание. На глубину и чистоту своих мыслей надо направить все свои усилия, на творчество сердца в каждую летящую минуту надо привлекать внимание. И тогда тот «круг публичного одиночества», в котором должен творить артист, будет всегда создаваться легко, радостно и просто.

Привычка быть внимательным ко всем моментам жизни на сцене и вне сцены привьет студийцу сознательную наблюдательность над всем внешним и внутренним. Он поймет, постепенно и правильно руководимый учителями студии, что для начала творчества нужны:

- 1) внимание, внешнее и внутреннее;
- 2) доброжелательство;
- 3) полный мир и спокойствие в себе самом;
- 4) бесстрашие.

Если студия с первых же шагов не сдержит вздорного характера, обидчивости, истеричности, зависти и недоброжелательства студийцев, – она не выпустит не только больших артистов, она даже не создаст артистов просто хороших, умеющих привлечь рассеянное внимание публики.

Чем крепче круг публичного одиночества артиста, чем выше его внимание и мысль несутся, отыскивая прекрасное в себе и в окружающих, тем больше обаяние артиста, тем дальше понесутся его вибрации творчества и тем сильнее его воздействие на зрительный зал. Студия должна открывать одну за другой тайны творчества ученику, и первая из них: чем талантливее он сам, чем в нем самом больше творческих сил, чем шире гамма его внутренних духовных пониманий, тем больше прекрасного он находит в других. А если он видит много прекрасного вокруг, если его внимание улавливает в каждом человеке какую-то ценность, – богаче становится его творческий круг, ярче искры его энергии, больше и шире его возможности отражать всю жизнь на сцене.

Самый тяжелый камень преткновения для творчества артиста – это склонность так направлять свое внимание, чтобы всегда видеть в соседях плохое, выпирающие недостатки, а не скрытое в них прекрасное. Это вообще свойство мало способных и мало развитых художественно натур – всюду видеть, плохое, всюду видеть

преследование и интриги, а на самом деле не иметь в себе достаточно развитых сил прекрасного, чтобы повсюду различать и вбирать его в себя. Потому и образы их однобоки и неправдивы, так как людей без прекрасного нет, – его надо только ощутить и понять.

Переключение своего внутреннего внимания, сначала трудное, постепенно становится привычным. Привычное – не сразу, а постепенно – становится легким и, наконец, легкое – прекрасным. Тогда только прекрасное в себе начинает вызывать ответные вибрации прекрасного в каждом человеке, и путь для сцены, как отражения жизни, в артисте готов.

Без такой глубочайшей, добровольной подготовки самого себя нельзя стать актером – отражателем ценностей человеческих сердец. Надо самому уметь раскрыть свое сердце всем встречам жизни, каждой из них научиться отдавать свое творческое внимание, и тогда и к образам героев пьесы готов в артисте путь, готовы силы изобразительности в голосе, в походке, в манерах, потому что внутри себя готово правильное ощущение, готова не только мысль, но и сердце к восприятию всего человека, которого надо отобразить собой. Мысль-чувство-слово, как на привычный валик, накатывается на внимание к тому, кого надо изобразить сейчас. Вся любовь передвигается на героя пьесы, и он становится неотделим от самого себя.

Студия на первых же порах должна бороться со страхом и волнением своих учеников. Надо в каждом отдельном случае и на общих занятиях посвящать немало часов борьбе с этим. Надо разъяснять, что все эти волнения, чисто актерские, исходят из самолюбия, тщеславия и гордости, из боязни оказаться хуже других. Необходимо артисту указать, что надо освободить свои внутренние силы, чтобы они стали гибки и имели возможность принять в себя те задачи, которые продиктованы ролью в данный момент. Жажда первенства, как и упомянутые личные чувства, должна быть изжита как кастовый предрассудок. В студии все равны. Все – одинаково творческие единицы. И диапазон таланта, дающий одному возможность играть первые роли, другому вторые, – внешние условности. Завтра чьи-то внешние данные могут поколебаться, он может захворать и потерять глаз, голос или захромать, и из

любовников стать второразрядным актером по ролям. Но изменился ведь только характер и диапазон его ролей.

А изменялся ли его дух и талант? Если он принял свой удар бодро, как препятствие, которое его любовь к искусству победила, его талант может еще шире и глубже развиваться, потому что его любовь к искусству победила чисто случайный момент – его внешнее несчастье, и он может в какое-то завтра получить роль замечательную в другом амплуа и привлечь внимание публики еще больше, потому что он поднялся в своем несчастье до героического напряжения. Героическая эпоха нашей жизни требует и актера другого. В каждом артисте, слуге своего государства, любящем сыне своей родины, должна быть та сила отрешения от личного, которая учит подниматься к героическому напряжению духа. Тот, кто сумел пережить личное несчастье и не изменил искусству, а остался в нем, приняв новую форму творчества не как проклятие рока, а как препятствие, которое необходимо победить своей любовью к искусству, тот сумеет пройти в глубину своих творческих сил и отыскать неизменное, органическое, всем общее в каждой из своих ролей. Образ роли такого артиста будет жив всегда, потому что и сердце его, страдая, поняло в себе самом и условное, и вечную любовь к искусству, поняло не сухую – от ума – идею творчества, но сочетало мысль и сердце в гармоничное целое.

Студия должна раскрыть и еще одну тайну творчества: что можно начать творить только в полном самообладании и спокойствии. Путем упражнений она должна подвести к такому самообладанию, когда артист гибко, легко и просто входит в круг публичного одиночества. Студия должна научить привлекать все внимание к группе тех или иных мышц и нервов, должна научить сосредоточиваться на той или иной мысли так, чтобы ничто вокруг не отвлекало внимания от взятого направления. Но если учителя студии не найдут легкого и радостного пути к преподаванию моей системы, если из нее получится скучнейший деспотизм, и веселый смех не будет раздаваться среди упражнений, – студия не станет храмом искусства, она просто будет обычным театральным убежищем для жаждущих себя показать и быть награжденными и оплаченными по высшей ставке.

Учитель, вносящий страх и трепет в студию вместо обаяния и радости, не должен в ней учить. Он вреден. Также и дирижер, не умеющий привлечь внимания – любви – в певцах и делающий

указания в грубой и резкой форме, не должен быть в студии. Он только бессильный творческий человек, и потому ищет вонне выход своим основным чувствам: раздражению, личному предпочтению тех или иных; он не увлекается образами композитора и не разыскивает их, а ищет голые ноты в тех или иных людях.

Пренебрежение к артистам: кое-как поздоровался, одному кивнул, другого не заметил, но к нужным ему и видным почтительно подошел, – все это театральное каботинство должно быть изжито в студии и не может иметь места среди вас.

Крепко должна войти в сознание человека важнейшая из истин творчества: полное самообладание и спокойствие. Так надо войти в жизнь образа, чтобы не было Анны Карениной как исполняемой роли, а чтобы была такая-то женщина-актриса, живущая мыслями и понятиями Анны Карениной.

Сообщая вам свои мысли, я надеюсь, что в каждом из вас есть та любовь, которая научит вас пройти большую жизнь в искусстве. Не стремитесь в первые ряды, к отличиям и наградам, стремитесь в мир красоты.

Если однажды вы его в себе найдете, прожив хотя бы несколько часов в гармонии мысли и сердца на студийных занятиях, вы уже сумеете внести в жизнь сцены неоспоримые творческие ценности. И если они не попадут на сцену сегодня в вашем лице, то они не пропадут совсем, – они останутся в вашем подсознании и сегодня будут безмолвны, а завтра, в другой роли, вы их выбросите в жизнь и вызовете в окружающих вас ответный ток красоты.

Беседа седьмая

Сегодня поговорим о самом артисте, сознательно начавшем развивать свои артистические силы в студии.

С чего должен он начать свои уроки? Какой подход должен быть к тому внешнему, что он будет получать и принимать как знания, формирующие его в определенную артистическую единицу?

В нем должно жить полное доверие к своим учителям. В нем должно жить не только радостное сознание, что он начал свой путь творчества, но полное сознание, что каждая минута его жизни – это развивающийся в нем огонь творчества. Если он не может понять целесообразность того или иного упражнения сразу, с первых же шагов, это не значит, что в его силах нет достаточного таланта, чтобы проникнуть в смысл этого упражнения. Это только значит, что его развитие в эту минуту недостаточно; но энергия, именно энергия радости, любви к искусству, а не уныние, сразу приводящее к отчаянию и слезам, и не злое упорство воли, приведет его к смыслу и пониманию пользы этого трудного упражнения через некоторое время.

Категорически невозможно делать машинально, механически какие-либо упражнения из моей системы. Категорически нельзя болтать слова попусту. Надо создать в себе привычку к ценности слова, надо наблюдать в себе те органические, а не условные свойства, какие вы хотите выявить в речи сочетанием смысла слов. Нельзя бросать слова, не осознав разницы их окраски. Ценность и гибкость слова живет в вашей интонации, условной и временной, которую вы приложили к голому понятию, рисуемому словом, потому что такова задача вашей роли сейчас.

Предназначение себя к карьере артиста – это, прежде всего, раскрытие своего сердца для самого широкого восприятия жизни. Артист, отдавший свой талант только воспроизведению фактов, которые он наблюдал, как бы он ни был талантлив, не может вносить в сердца людей той силы обаяния, которая заставляет зрителей плакать и долго помнить, что они видели и как они видели и слышали.

Только тот, кто очистил себя от влюбленности в свой талант, кто выработал в себе самообладание и доброжелательство к человеку в

жизни, только тот может подметить в человеческих страстях как органические, общечеловеческие, так и случайные черты и сможет разделить их на мелкие, характерные для данной занимающей его сейчас личности-роли, и на черты неизменные, всегда присущие природе чувства. Но только любя человека роли, он может слить его с собой и проникнуть в то, что лежит под мелким и случайным и на чем надо строить всю сквозную линию роли. Характер роли нельзя разгадать, пока в своем сердце есть или недовольство ролью, или недовольство своим положением в театре, или мелкая зависть к положению другого актера, или наконец семейный разлад.

Все, что уводит силы внимания в сторону от роли и работы в театре или в студии, все, что мешает нам в окружении самого дела, – все это тупик для артиста. Весь талант при этих условиях в артисте не действует; интуиция, откуда льется истинный творческий темперамент, молчит, а действуют только инстинкты, откуда идет внешний наигрыш, та противная экзакерация, где только личная влюбленность в себя, а вовсе не роль, стоит на первом месте.

В этом состоянии достичь понимания сверхзадачи своей роли, всей пьесы, единства ее действия, соподчинения всех действующих в пьесе единству сквозного действия пьесы, нельзя. Здесь можно быть только выделяющимся пятном в хорошей, крепко спаянной внутренним единством труппе и яркой личностью, «держашей спектакль на своих плечах», как обычно выражаются обыватели, если человек действительно талантлив, – в плохой труппе.

Мерилом для применения в искусстве моей системы вовсе не является подбор одних исключительных талантов. Многие говорят о моей системе, что она – только для талантов; другие – что она давит таланты! И годна только для средних актеров, которым деваться некуда. Я же должен сказать, что так называемая моя система вовсе не моя, измышленная мною система, – она взята из жизни, из наблюдений над творящими силами людей и создана для живых людей, для тех людей, которые могут понять, что жить в искусстве – вовсе не значит искать высокого внешнего положения в нем, а значит отдать ему все свое самое высокое – любовь и благородство. Не может быть пути удачного в искусстве без любви к людям, без радости и общительности. Сидеть в своей скорлупе и думать: «какую драгоценную жемчужину я ношу в себе» – участь почти всех

неудачников, участь тех, кто огорчается и обижается от каждого замечания режиссера, кому кажется, что его не поняли, не оценили, что его преследуют, тогда как на самом деле все происходит только от того, что он, мня себя великим, наполненным ценностью, весь вовне, в мелком самолюбии. И то, что он в себе считает огромной ценностью, на самом деле – фонтан мечтаний, обратившийся в фонтан разочарований и горечи.

Многое, над чем привык человек задумываться как над встающим препятствием в роли, – многое он недоглядел в себе и только в себе. Надо не усилиями вовне, увеличивая силу голоса, размах движений, быстроту речи, искать выхода, а в молчании прислушиваться к голосу своего подсознания. Продумать молча, в уединении, не удающиеся места сегодня, завтра, послезавтра, – и окраска слова, его ценность, его великое значение как понятия органического, его сила в случайно предлагаемых ролью обстоятельствах, как и ваша интонация, – все это вырисунется, станет простым, своим и легким. И те режиссерские указания, которых вы не принимали вчера, станут ясны, просты и понятны.

Беседа восьмая

Распространенное мнение, что театр – это клоака интриг и угнетения, складывается именно потому, что в нем, в театре, много людей, не только не талантливых, но даже неспособных, мало любящих искусство, но зато много любящих себя. Как они проникают туда, где, казалось бы, могут быть и действовать только любящие и творящие?

Условности жизни вроде протекции, родства, знакомства и приятельства и т. д. помогают проникнуть в студии и театры многим, не имеющим творческих данных. И эти-то люди разводят то болото, в котором потом неизбежно живет весь коллектив театра. Чем должны быть вы, студийцы, артисты вашего момента современности? Вы должны быть прежде всего живыми людьми и нести в своих сердцах те новые качества, которые должны помочь всем вам, современным людям, выработать в себе новое сознание. Какое же новое сознание должны вы развивать в себе? То сознание, в котором жизнь для общего блага не составляла бы только предмет мечтаний и несбыточных фантазий, но каждый из вас вносил бы бескорыстие в свои театральные дела и встречи. Сознание, при котором мир, а не интрига, честь, а не лицемерие, входили бы вместе с вами в студию.

Период восторженности, когда увлечение ведет к особенно сильной влюбленности в театр, в студию, в дело творчества, быстро угаснет, если в нем не будет силы радости от сознания, что у вас есть возможность передать все лучшие, сознательно вырабатываемые вами качества. Вы можете мечтать о красоте духа, которую вы передадите сегодня всем встретившимся вам товарищам. Вы прекрасно одеты, молоды, красивы, вы решили утром в своей умственной задаче, что непременно обогатите мир от своих красот. Вы радостно улыбаетесь, выходя из дому, весело представляете себе, как будете сейчас пленять сердца и взоры своей внешностью и талантом на репетиции в главной роли. И вдруг вы прочли, что репетируете сегодня главную роль не вы, а Х, а второстепенную – вы. Все ваши благородные идеи мгновенно слетели; вы чернее ночи, едва кисло улыбаетесь, едва cedите слова роли, вовсе не столь уж и плохой, но не первой. Почему эта

метаморфоза случилась с вами? Почему все ваши благие намерения мгновенно стали тем полом, которым «вымощен ад»? Просто потому, что в вашей задаче: «нести сегодня красоту» – была одна мысль, один ум, а сердце молчало; любви ни к театру, ни к искусству и труду вы в них не несли. Вы несли только влюбленность в свою особу. Потому и роль второстепенную вы стали воспринимать не как огонь, вливаемый вами в слово-мысль-образ, а как недостойное вас дело. Тех, кто внес вас сегодня в расписание не так, как вам хотелось, вы презираете и только о них и о ранах, нанесенных вашему самолюбию, думаете, машинально цедя слова роли.

Снова мы возвращаемся к первоначальной воспитательной задаче студии. Отчего все высшие учебные заведения нашей страны имеют кадры учащихся, не развращенных одной только показной стороной? Потому что там каждый учащийся готовится быть тружеником и не выдвигается толпой только потому, что он «понравился», а потому, что он может ей показать результаты своего труда объективными фактами, т. е. составить проект усовершенствованного водопровода, разыскать новое, редко попадающееся вещество, улучшить производство окраски и т. д. Студиец же, как труженик протекающего во времени искусства, неотделим от своего труда своим телом и сердцем, как его податель. Он только тогда и творит, когда субъективно действует. И влияние – чаще всего от сочетания многих счастливых внешних качеств и ума – доставляет ему победу над толпой. Привычка показывать себя толпе помогает ему действовать легко, без участия сердца. Но в искусстве достигает истинной артистичности только тот, кто сердцем врос в искусство, тот, кто не ищет выказать себя именинником в нем, а хочет пронести зрителю через себя идею-мысль-слово, или звук. Такие люди не стремятся к первенству ролей, а стремятся к отделению в роли себя, как личности, от того себя, кто станет вбирать в себя качества роли, объективно понятые, оцененные, очищенные благородством, чтобы вырасти в ту личность-роль, которую изобразил автор.

Труд воспитания в студии равен и даже больше того труда, который тратит на воспитание человека семья. Надо научить студийца привлекать внимание к самому себе, к тому творческому в себе – к неизменному и сияющему красотой духовному ядру, которое останется после сброшенных личных условностей, вроде зависти, гордости, тщеславия, самолюбия и жажды первенства.

Труд над созданием творческого круга, где бы артист, выступающий в роли, жил как бы в публичном одиночестве, должен начаться с контроля своих собственных мыслей, с контроля своих физических действий и импульсов, выбивающих внимание в сторону от истинно художественных задач, предлагаемых ролью. Надо начать с разбора того постороннего чувства, нарушившего в студии гармонию и красоту, самим же им допущенного в то мгновение, когда он дуется на режиссера за его указания и предложение репетировать второстепенную роль.

Беседа девятая

Исподволь растит артистическое развитие человека. Медленно переключается из одной сферы творчества в другую вся гамма восприятий, и человек как бы заново рождается в искусстве. Какова здесь, в этом новом развитии и как бы во вторичном рождении человека, роль студии? Может ли студия быть той силой, которая сделает его через несколько лет не обывателем, каким он в нее пришел, но единицей, активно вносящей красоту в быт?

Что может студия развернуть перед сознанием человека, для которого искусство пока только великий манок, но ни путей к нему, ни способов достижения он не знает? (Увлечение от истинной любви тем и разнится, что первая же трудность заставляет остыть сердце человека и броситься на более легкий путь достижений). Трудность учащихся в студии состоит в том, чтобы не оттолкнуть рвущиеся к искусству молодые силы и вместе с тем с первых же шагов создать атмосферу труда и понимания, что не талант, неорганизованный и поддающийся всем впечатлениям извне, а труд над ним, т. е. постоянная шлифовка уже развитых сил, и непрестанное добывание все новых качеств и возможностей – единственный путь к искусству.

Человек приходит в студию, и на его сознании висят как лохмотья предрассудки, которые он впитал в своей среде. Или, быть может, он принес в себе драгоценное зерно творчества, но оно покрыто слоями личных, случайных качеств, от которых его надо очистить и освободить. Студия – это не только дом культуры для вступающего туда человека, это дом мудрого учителя, где любовь бережет обе стороны – учителя и ученика – и создает тому и другому общий круг творчества. Если учащийся должен по так называемой моей системе уметь гибко, легко и просто входить в круг сосредоточенности и только тогда, когда его внимание целиком собрано, может начать действовать в назначенной ему задаче, то и учитель должен видеть перед собой не тот конгломерат качеств и сил, который в данную минуту уже воплощен в его ученике, но должен распознать в нем его случайно приставшие качества, случайно, не лично ему свойственные качества индивидуальной неповторимости, а привитые подражанием,

случайным воздействием внешних условий на те или иные стороны его характера, давшего при этом те или иные искривления. Вот это-то зерно в каждом, эту индивидуальную неповторимость живого человека, никогда не похожего на другого, должен рассмотреть в ученике его учитель.

Когда он может ее рассмотреть? Только тогда, когда он сам беспристрастно, без выбора по личной симпатии и личным соображениям утилитарного свойства подошел к учащемуся. Нельзя быть учителем в студии, т. е. человеком, несущим задачу растить новые творческие сознания, а самому стоять мирным обывателем и скучно – в тысячный раз одно и то же – твердить, как давно заученный урок, какие-то упражнения по системе.

Как нет в искусстве для учащихся двух одинаковых путей, так и для учителя нет двух внутренне одинаковых подходов к ученикам. Моя система – не писанные правила для тех или иных случаев: она учит ежеминутному творчеству, в которое входят через сосредоточенность, бдительное распознавание основных, неизменных свойств окружающих вещей и людей и через сконцентрированное, цельное внимание выявляют их в правильном физическом действии. Вся творческая сила человека, через эти приспособления ясно, четко и легко действующая, замыкается в круг, всегда оставляющий действующего в нем как бы в публичном одиночестве. Раньше, чем сам учащий не вошел в творческий круг, он не может начать своих занятий с учащимися. Он не торговец, который проверил весы и готов отпускать товар.

В каждое летящее мгновение он обязан помнить, что оно уносит невосвратно силы не только его, но и его учеников. И если он сам не был во всеоружии любви, сам не включил в свой творческий круг себя и учеников, – он нанес себе и им вред. Вред огромен, если вместо бережного снятия с ученика его условностей, его предрассудков, его закоснелых театральных представлений, вместо того чтобы углубить его внимание к процессу мысли в себе и отойти от трафарета, учитель чисто внешним путем стал ему показывать, как играть роль или то или иное чувство.

С первых же шагов должен начинаться процесс воспитания внимания к самому себе, к тем или иным зажатым мышцам в теле, умению отпускать их по своей воле и переключать все внимание на

одну какую-либо группу мышц. Нет скуки в этой работе. Это самое увлекательное дело, где учащийся каждый день открывает все новые сюрпризы в себе, все новые возможности к победам над собой.

Если учитель сумеет не быть педантом, а будет подмечать органические склонности человека, он всегда увидит результат, всегда рост органических качеств в ученике будет пробиваться через все стоящие перед ним трудности. Мужество с обеих сторон! Взаимное уважение и доверие к чести друг друга никогда не могут поставить учителя и ученика в положение конфликта. Учение в студии – не мука, не иго. Только скучные, мало внимательные преподаватели не могут выйти из обихода авторитетности и деспотизма. В каждую минуту в преподавании надо думать о невозвратности данной минуты, а потому ценить ее выше всего; сконцентрировать на ней все силы и избегать мелочности в разговорах, вульгарных анекдотов и легкомысленных рассказов. Студия только тогда может быть студией, если каждый несет в нее все свое лучшее и чистое и все стоят на страже общего уровня культуры, один за всех и все за одного. Только такое единение должно быть роднящим и равняющим всех в правах и обязанностях творчества.

Беседа десятая

Чем бы ни был, студиец в своей частной жизни, он только член своей новой семьи – студии, когда он пришел в нее. Не имеют значения ни его окружение, ни его повседневные дела, если он посвятил всего себя искусству, но имеет огромное значение, если он думает, что он только «учится» в студии, а живет вне ее. Только тот и может пройти через все испытания творчества и когда-нибудь стать готовым к нему, кто живет в студии, кто считает себя ее верным сыном и не забывает ее заветов, когда выйдет за ее порог.

Однажды продумав свое решение жизненной задачи, решив отдать себя тому или иному роду искусства, студиец еще и еще раз должен проверить себя после первых трех месяцев занятий в студии. Он увидел все трудности, осознал огромный труд, который придется нести всю жизнь, и если этот труд зажигает его энергию, составляет для него радость жизни, тогда надо оставаться в студии и переключаться опять, еще раз, на новые рельсы, потому что нет движения вперед на одних и тех же внутренних задачах. Каждый раз, когда какой-то этап пройден и достигнуты какие-то результаты внутри, вынесенные как внешние действия, надо искать все более высоких задач. Здесь параллельны творческий труд учителей и учеников. Холодно наблюдать движение вперед своих учеников нельзя. Если студиец посвятил себя студии, то учитель – человек, не менее, а более его посвятивший себя своему делу. Вся его жизнь – искусство, а студия – тот плод его сердца, который вырос на его полном отрешении от личных отношений в стенах классов, где он только живым примером единения стоит среди своих учеников. Та взаимная любовь и любовь к искусству, которая исходит из всех сердец студийцев и учителей, может образовать плотную, непроницаемую стену, оберегающую их чистые порывы к красоте.

Эти порывы к красоте определяют собой атмосферу студии; она приподнимает всех над обывательской вульгарностью; в ней зреет будущее единство действий всех для гармоничного спектакля.

Учитель студии, режиссер, в самом начале закладывает фундамент не только в умах своих воспитанников – и во всех посетителях студии

развивается новое понимание творчества. Из студии, через студийцев и преподавателей, должен литься в жизнь поток веселья, бодрости и молодой энергии. Но не в том смысле молодой, что молоко на губах не обсохло, а в том, что мудрость вскрывает все новые силы, инертно лежавшие раньше под спудом всяких предрассудков, и новое сознание артиста выливается до самой его смерти в труде, как ряд активных действий, движущих вперед, хотя голова его давно седа.

Создание атмосферы легкости, простоты, мира, а не ходульной принципиальности, где на каждом шагу дает себя чувствовать подавляющий авторитет, чопорно и сухо отчитывающий за те или иные недочеты в задачах спектакля, – одна из первых, основных задач студии. В ней должна быть развита самодеятельность, а не движение по указке учителя, путем подражания, показывания внешних оттенков «игры» и вбивания в голову тех или иных ссылок на ученые труды и т. д.

Главный ученый труд для артиста – это уметь наблюдать первооснову ценностей творчества – свое собственное сердце и природу своих страстей. Развитое внимание, становясь стимулом жизни, приводит человека к пониманию своей невежественности не только в овладении своим телом и нервами: внимательно наблюдая жизнь, студиец видит все прорехи в своем образовании и охотно учится, осознав, что в данное время нет бесполезных ему предметов, – он ничего не знает.

Здесь учитель студии должен сам четко понимать, какими науками занять время студийцев. Самое вредное из заблуждений – это забивать головы студийцев всякой модной дребеденью. Надо выработать такой общеобразовательный курс, чтобы пробудить мысль и создать навык к работе в ней, но отнюдь не утруждать память бессмысленной, форсированной работой нарочитого заучивания наизусть, что не замедлит вызвать и ослабление памяти, и разбросанность внимания, утомляемость от зубрения несущественных предметов. Формировать культурных людей в процессе только десятигодичного курса студии – вред неоспоримый. За десять лет вы в конце концов никого и ничему не обучите, если вы поставите себе задачей создать людей законченного всестороннего образования. Ведь нет таких наук об искусстве, которые можно было бы уложить в книги, и, обучив им, выпустить готовые категории живых творческих единиц А, В, С. Книга

творчества – это сам человек. И чем дольше вы его держите на неверных рельсах в школе, тем дальше он отходит от сознания всех творческих сил в самом себе и ищет в учебниках, во внешних обстоятельствах, как ему вылезти в люди, забыв, что его первоначально влекло в студию и какою любовью к своему делу он горел, вступая в нее.

Беседа одиннадцатая

Способы воздействия на студийца и, в свою очередь, его способы воздействия на окружающую жизнь не могут исходить из напряжения. Если рассмотреть активность жизни человека, то что мы заметим? Из чего складывается вся его деятельность? Из его внимания. У нормального человека жизнь его внимания может быть графически изображена как «—» и так далее. Т. е. между каждым сконцентрированным на чем-либо моментом внимания и следующим моментом внимания у здорового человека есть интервал отдыха, осознания. В эти интервалы работа внимания хотя и совершается, но из слоев подсознания к действующим и передающим действие вовне мозговым центрам не поднимается. Нужен объект, притягивающий к себе силу внимания человека, и время, чтобы внимание перелилось в мысль и, отразившись через центры мозга, вылилось в слове и действии.

У психически расстроенного человека ритм внимания нарушен. Интервалы отдыха или время, когда внимание отдает подсознанию свои вибрации и набирает их вновь, как легкие воздух для дальнейшей жизни, — у него не существуют вовсе; у него все одни тире, т. е. все внимание, внимание, внимание, и слова его болтаются без смысла для нормальных людей. Речь безумного — пляска мыслей без ритма и контроля. Он бредит: «я абиссинский царь, я великий музыкант, вот печка, на столе мышь, на мне французские туфли, на дворе дождь» и т. д.

Всякий нормальный человек стремится повысить свою ценность жизни, стремится сливаться с жизнью и завоевывать ее. Студиец, отдавший свою жизнь творчеству, — я говорю об истинных студийцах-артистах, а не о каботинах театра, — должен развить и повысить свою творческую ценность путем развития в себе всех своих творческих сил.

Как же это сделать? На что ставить упор? Центр человеческого творчества — внимание. На него и надо ставить, упор, его надо развивать и контролировать. Тот, кто научился контролировать свое внимание, собирать его по своей воле и привлекать к тем или иным группам мышц своего тела, тот научился и легко собираться в круг

публичного одиночества. Он по своей воле в любом месте остается в публичном одиночестве со своими творческими задачами; он уже двинулся по своему пути не пустым искателем, не думает, как себя предложить к тому или иному театру, он осознал красоту своих ценностей в себе и ею старается общаться со всеми.

Мы видели, что внимание в человеке здоровом подчинено определенному ритму. Что еще в человеке связано – по неизбежному физическому закону земли – с ритмом? Дыхание.

Спросим себя: есть ли аналогия между вниманием и дыханием? Не только есть, но всякий человек, если он здоров, дышит ритмически. Интервалы между вздохом и выдохом совершенно одинаковы, т. е. вы вздохнули, задержка вашего дыхания, если вы спокойны, была, скажем, 2; вы выдохнули, и снова перед следующим вздохом задержка ваша была 2 и т. д. Ваше дыхание строго ритмично. И только тогда оно обновляет все творческие функции вашего организма; сердце работает ровно и четко и гармонично отвечает ритму дыхания.

Что происходит с вами, если вы огорчены, расстроены, раздражены или пришли в ярость? Все ваши дыхательные функции нарушены. Вы не только не можете остановить бунта охвативших вас страстей, но даже не можете подчинить своей воле ритм дыхания. Оно участилось, интервалы между вздохом и выдохом стерлись, одна волна дыхания набегает на другую; вы хватаете воздух не через нос, а через рот, и тем еще больше расстраиваете всю работу организма.

Что мы здесь видим? Есть ли аналогия между вниманием и дыханием? Есть конечно. И та, и другая функция нашего «я» подчинены ритму. Но студиец – не обыватель. Это человек, избравший творчество ключом своей жизни. Значит, и развитие его сил – внимания и дыхания, т. е. сил, рождающих все творчество человека, должно быть им самим поставлено под контроль, и он должен научиться управлять ими, как центрами первой важности. Сила, движущая его легкими, вне его наблюдения. Ни один человек не может ни продлить своего дня, если должен умереть, ни воскреснуть вновь, если умер. Развить сразу свое тело и сознание так же нельзя, как нельзя, чтобы роза расцвела из черенка моментально. Но как студиец, так и черенок розы – это всегда уже цветы, если за ними правильно наблюдать и воспитывать. Нужно самыми простыми примерами на физических действиях привлечь его внимание к неизменной аналогии:

спокойное дыхание – здоровые мысли, здоровое тело, здоровые чувства, легко собираемое внимание; нарушен ритм дыхания – всегда нарушена и психика, всегда болезненное ощущение в себе и полная разбросанность внимания. Пришел, предположим, к вам, учителю, студиец, жалуется и плачет, чувствует себя самым несчастным, одиноким и уязвленным существом. Вы – учитель, как будете вы реагировать на его жалобы? Будете ли вы разбирать те поводы, которые он считает причинами своего несчастья? Или вы будете видеть в нем всего человека, всю его жизнь, весь аппарат человеческой мощи и величия жизни? Будете ли стремиться очистить его от того мусора, который он сам внес в свой организм и который день за днем толкал его к яме, куда сейчас он и упал? Конечно, вы на то и учитель, чтобы быть другом, утешением и очищающим аппаратом для своего ученика. Вы не можете и не должны поддаваться влиянию его расстроенных вибраций, которые всегда очень заразительны и вредны для организмов окружающих. Вы должны быть так мужественны, спокойны и ровны, чтобы атмосфера, от вас исходящая, помогла беседующему с вами постепенно найти прежде всего свой спокойный ритм дыхания. И только тогда, когда вы увидите его дышащим ровно и четко, начните разговор по существу.

Но как вам, учителю, закалить себя так, чтобы малейшие толчки извне, малейшие неприятности и перебои ритма, постоянно совершающиеся вокруг вас в волнах человеческих эманаций, не нарушали ритма и гармонии вашего организма? Вы должны всегда помнить, что нельзя дать того, чего не имеешь сам, и учить тому, чем не владеешь сам. Вы сами должны пройти весь путь студийной или театральной работы, сами должны знать все, чему учатся в студии, и только тогда вы можете возглавить студию или быть в ней учителем.

Ритмическое дыхание необходимо и учителю, и студийцу как один из методов обычного жизненного режима, совершенно так же, как необходимо уметь владеть своим вниманием, легко и просто подчинять его контролю, своей воле во всех творческих задачах. И если своему ученику вы могли говорить о ритме его собственном, над которым он должен работать, то вы сами, учитель, должны понимать ясно, что не только свой ритм дыхания вам надо выработать, но отдать себе отчет, что вся вселенная живет по определенному ритму, и вы, ее частица, соподчиняетесь законам ритма. Ясно понимая, что вы сами и

все живое – вечно движущиеся ритмические единицы, вы, артист и учитель, разбирая роль, сможете сами найти, чутко уловить ритм каждой роли и каждого спектакля в целом.

Только исходя из неизменного для всего живого на земле закона ритма вы сможете легко, просто, весело начать свои занятия ритмическим дыханием со своими учениками. И они, видя в вас живой пример любви и правдивости, пойдут за вами, не ища в вас авторитета, но разделяя ваше увлечение, не видя трудностей и стремясь только к новым достижениям.

Беседа двенадцатая

Перейдем сегодня к начальному пониманию того, что значит создать себе творческий круг, в котором можно и нужно ощутить себя как бы в публичном одиночестве. Что такое «круг»? Это та ступень сосредоточенности на одной мысли, при которой все нервы, через которые работает внимание, являются собранными. Но собрать их еще мало, надо связать их между собой бдительностью, чтобы все они работали в одном направлении, чтобы магнит какой-то мысли притягивал все силы к себе.

Скажем, у вас в руках нож, которым вы по действию пьесы должны резать соперника. Ваша мысль, раздвоенная на оружие (нож) и действие (убийство!), не создаст вам из вашего тела и вашей энергии того единства действия, которое могло бы дойти до публики как правдивый акт вашей жизни.

Единственная мысль, первая, на которой вы должны войти в круг, – ваш нож. Сосредоточьтесь на физическом действии: рассмотреть нож. Смотрите на него пристально, пробуйте рукой лезвие, осматривайте прочность ручки. Переносите мысленно его в сердце, в грудь соперника. Если вы изображаете злодея, примеривайте мысленно удар в спину. Соображайте, сумеете ли ударить, не коротко ли лезвие, не длинно ли оно, прочно ли, не погнется ли. Все ваши мысли – только нож, только орудие.

Когда вы собрали все силы мысли на ноже, расширяйте круг вашей уже собранной мысли. Отнюдь не меняйте ничего в своем состоянии; но перенесите вашу мысль от ножа к объекту, в данном случае к вашему сопернику. Здесь ваша мысль натывается сама на воспоминание о первом подозрении, когда тот, кто сейчас вам враг, был еще вашим другом.

Не меняйте круга. Расширяйте его. Отпустите вашу мысль в воспоминания. Не ищите одних темных красок только потому, что вы играете убийцу и хотите убить врага. Дайте воспоминанию, мысли активно нарисовать вам картину вашей прежней дружбы. Перенеситесь в пору детства, когда началась ваша дружба. Нарисуйте нежные образы своей и его матери; представьте себе их верными

подругами. Вспоминайте дальше ваши светлые детские игры с вашим теперешним врагом в присутствии ваших матерей, при нежном свете лампы, в уютной комнате, при звуках музыки. И гамма светлых чувств прощения, любви осветит не наигрышем, а истинным творчеством момент ваших колебаний. Вы расширили круг. Вы в нем уже не один. Вы его населили живыми, никому, кроме вас, не видимыми помощниками вашему творчеству. Вы вспомнили момент самоотвержения теперешнего вашего врага, когда он был вашим другом и спас вас от смерти. Невидимые публике ваши мысле-образы живы в вас, и через вас они проходят как ряд инстанций вашей роли, как звенья цепи, связующие воедино все отдельные сцены вашей жизни-роли.

Вы крепко сосредоточились на воспоминаниях. Вы забыли о ноже. Но он все еще в ваших руках. Внезапно вы укололи им свою руку, и все ваши светлые мысли, удвоенные яркими образами прошлого, рушились. Внимание ваше снова вернулось к ножу. И опять новая гамма, теперь уже воспоминаний скорби, измены, обмана и лжи терзает вас. Не меняйте круг, не разрывайте его, все так же концентрируйте внимание на образах, уже созданных вашей мыслью, но расширяйте круг, пускайте в него новых, не видимых публике, но интенсивно для вас живущих людей и действуйте дальше, развивая все силы внимания на зле, вам причиненном. Складывайте мысли и образы фантазии по тексту и обстоятельствам, предложенным вам автором и режиссером; но так как вы вывели их из жизни вашего сердца, то слова роли и ваша правда в ней, ваша жизнь в круге вашего воображения и сцены сольются воедино.

Здесь вы начнете входить в начальную фазу творчества, т. е. осуществите истину страстей в предлагаемых обстоятельствах. Никогда не забывайте, играя злодея, искать, где он добр, где его любовь самоотверженна, где в его сердце живет кусочек чистоты. Мысль, направленная вами на создание творческого круга, должна работать вся, целиком, в одном направлении.

Если вы истинный студиец, я уже говорил вам, как должны вы вести себя, входя в студию. Если вы приняли как бы очищающую ванну любви к своему делу, к студии, к окружающим вас сотрудникам, ваша жизнь, когда вы замыкаетесь в творческом круге, введет вас легко в работу внимания; вы, идя в студию, уже поднялись к сознанию в себе

своих лучших сил и сознали ценность тех минут, которые проведете в ваших занятиях, у вас нет времени, чтобы растрачивать силы на болтовню, на пошлые пересуды и на самое вульгарное – страх перед сценой. Истинный студиец не знает страха, так как в нем все заполнено той задачей, которая ему поставлена ролью, преподавателем. Или режиссером.

Где же тут взять времени, чтобы думать: «А сумею ли я сыграть?» «А что скажут здесь сидящие?» «Как страшно выйти, и все будут на меня смотреть и меня критиковать». Только тому, кто сам, пылая недоброжелательством и завистью, критикует действия своих товарищей, такие мысли в голову могут приходить. Ему стеснительно двигаться перед группой сотрудников, потому что сердце и мысли его не вполне чисты. Он не занят делом созидания круга, а только наблюдением исподтишка, какое он производит впечатление на окружающих. Впечатление от так выходящего творить артиста всегда будет убогое. Он жалок, потому что дальше внешнего наигрыша, дальше штампов не пойдет. Он может развить физическую силу движений; внешне, актерски может достичь мастерства; но от его роли, как образа, как единицы всей пьесы не прибавится слушателю ни одной капли ни радости, ни тепла, ни глубины. Холод внешнего мастерства или пресловутое «вдохновение» равны по своим результатам. Только замкнутый творческий круг, где гармонично сочетаются движения психические и физические, является ценностью, как выявление всего внимания, вложенного в каждое обстоятельство, из которых создана роль.

Как надо создавать себе план роли? Скажем, вы Онегин. С чего начнете вы изучение вашей роли, если это опера? Вы прочли Пушкина. Вы прочли либретто. Вы изучили текст оперы наизусть. Вы ясно поняли, что хотел подчеркнуть композитор в образе, но это не значит, что вы выбросили из памяти образ Пушкина.

Когда вы разбирали образ Чайковского, вы нашли в первом акте, во втором, в третьем два раза, в пятом все те же качества, те же характерные свойства. Вы их выписали. Дальше – в третьей картине и в заключительной сцене – вы вновь нашли одни и те же качества. Дальше – во втором действии и в третьем – снова общие черты. Вы их все выписали.

К концу своего разбора вы отметили разные качества под 37 номерами. Разбирая их, вы увидели, что 3, 5, 10, 18 – одно качество; теперь вы все их обозначили одним номером.

Далее 13, 19, 33, 37 – снова одно свойство. Вы снова обозначаете их одним номером. Так, разобрав 37 выписанных вами характерных качеств, вы свели их все к 17. Далее, в некоторых из 17 вы вновь сумели найти общие черты и свели их к 10. Из 10 вы свели все качества к основным, из всех 37 – к 4 и, наконец, уловили одно, два или три, из которых вы сложили сквозную линию своей роли, а из нее вывели сквозное действие роли во всей пьесе. Теперь вы ясно увидели и сверхзадачу, по которой вы должны вести все свои действия роли. Теперь не Пушкин и Чайковский перед вами, но вы, Иванов, Петров, Сидоров, вы – Онегин. Вы – жизнь, кусочек которой открылся вам через Пушкина и Чайковского, и через их синтез в себе вы раскрыли зрителю себя – Онегина.

Разложить весь образ анатомически духовно еще не значит быть талантливым актером. Есть много хорошо говорящих о своих ролях, но дурно их играющих. Усвоить в деле творчества ничего нельзя, кроме голого текста или нот. Можно только, в кругу внимания, при помощи мыслей, воображения, поставив перед началом своих творческих занятий маленькое слово «если», начать жить картинками внутренней жизни, как мы это разбирали в сцене с ножом.

Если я Онегин, как приезжаю я к Лариным первый раз? Представляю ли я собой напыщенного накрахмаленного фата, боящегося уронить перед публикой свое реноме и достоинство «премьера», который привык, что при выходе встречают его аплодисментами, как «душку Онегина»?

Стоящий в кулисе такой актер подумал десять раз, как сегодня звучит его голос, он пробовал, как возьмет в третьей картине «мечты»; он весь во внимании к своей внешности, но он забыл главное; забыл, что он не в уборной гримировался, что он уже живет в деревне, что Ленский – единственное милое ему лицо среди деревенской скуки, забыл, что жизнь его в общении с Ленским началась раньше, что теперь ему интересно познакомиться со всеми окружающими его, с семьей его невесты; что именно они-то и есть те никому не видимые, но для него всегда живые мысле-образы, которыми его творческая фантазия населит круг его публичного одиночества в дальнейших

этапах его жизни на сцене сегодня. И их надо внимательно, физически, рассмотреть при первом выходе.

Что такое творческая фантазия артиста? Похожа ли она на фантазию обывателя и какая между ними разница? Творческая фантазия артиста, чтобы быть действенной, прежде всего должна иметь одно, всегда неотъемлемое качество каждого творчества – спокойствие. То спокойствие, в котором только и возможно достичь гармонии действия и мысли. Никакого творческого круга, т. е. мест а, где должна действовать фантазия, нельзя создать, если мысль актера говорит ему: «Если ты Онегин, действуй, как ищущий уйти от скуки молодой и влюбленный в себя человек», – а на сердце у артиста лежит тяжесть от пережитой домашней сцены, страх, что театральная дирекция обойдет его ролью или не заплатит ему столько же, сколько дала Х.

Обе силы – сердце и сознание, действуя в спокойствии, могут создать сосредоточенностью внимания такую отрешенность от личного «я», что установится в психическом организме человека полная гармония.

Снова вспомним, что я говорил о поведении артиста, когда он шел в студию, о мыслях его, когда он подходил к ней, и когда, наконец, вошел в нее. Он подготовил почву в своих нервах и сознании, чтобы приняться за творческий труд. Теперь он вызван режиссером или сидит и наблюдает работу своих товарищей.

Первое, что надо сделать, войдя в репетиционный зал, – перестать быть личностью, которая связана с обычной жизнью. За дверью репетиционного зала кончилась жизнь Иванова, Петрова, Сидорова, в зале уже живет тот человек, репетировать которого артист пришел. Великое спокойствие должно воцариться в его сердце. Здесь он недостижим ни для каких перипетий жизни. Здесь, в это «сейчас» нет никакой другой жизни кроме творческой, здесь есть та жизнь его духовной мощи, которая позволяет ему, через сосредоточенность, внимание, бдительность и отрешенность от себя, перевоплотиться в образ и предлагаемые обстоятельства роли сделать истинными.

Реальная ценность каждого артиста – не количество сыгранных им ролей, но качество его создания, т. е. та широта, мощь и цельность его круга, в котором он живет в публичном одиночестве на сцене или на репетиции.

Разница между плохим и хорошим актером только одна: умение или неумение отрешиться от «себя», собрать силу внимания к происходящему в себе и к тем, кто в его кругу, и степень полной отдачи текущего «сейчас» всех своих сил, без мыслей, как он будет действовать и сохранять себя для пятого и шестого акта.

Уже с первых репетиций опытный режиссер ясно видит разницу психологических установок трудящихся с ним студийцев. Один – всецело во власти летящего «сейчас». Каждое замечание он хватается налету и гибко старается переключить все свои силы в сторону новую, которую указал ему режиссер. Его силы, мысли и чувства неразрывно связаны его творчеством; он давно забыл, что он студиец, что он репетирует; он только тот, за кого он говорит свой монолог; его «сейчас» не заполнено ничем, кроме мыслей роли, и в них вся его жизнь.

Другой на ваше замечание отвечает: «Да, да, я сделаю, сделаю. Завтра сделаю, я все понял, на спектакле все будет». Можете быть совершенно убеждены, что ни завтра, ни через неделю, ни на спектакле он ничего не сделает. Это плохой актер, не только не подготовивший себя сейчас к священному для него делу творчества, но и вообще у него нет священного дела нигде, он именно из компании того устарелого типа актеров, для которых искусство и родина – центры обогащения, а не те великие алтари, куда он хочет принести свой дар.

Заботы учителя студии не должны быть большими о тех, кто уже истинный студиец, и меньшими о тех, кто еще не дошел до понимания всей ответственности принятых на себя перед искусством обязательств, раз человек пошел по пути театра. Учитель должен для всех тратить свои силы – не только на занятия по искусству, но и создать атмосферу чистого труда, где бы рост студийца совершался во всех фазах развития, как постоянная эволюция, как жизнь неизбежно разворачивающихся бутонов на цветах. Если садовник не прикроет их от палящего солнца – они сгорят и погибнут, если он не укроет бутоны от ледяной росы – они замерзнут, не закроет от града – их собьет и т. д. Не только любовь и обаяние учителя должны помогать каждому в студии совершенствоваться, но атмосфера правдивости и простоты должна разбить все перегородки условного разъединения так, чтобы никто не стеснялся подойти к учителю с вопросами или

недоумениями, чтобы вся жизнь студийца могла найти в сердце учителя отклик и совет, как равного ему, но более умудренного опытом друга.

Доброта и простота обращения, всегдашняя вежливость не мешает никогда учителю вводить строгую дисциплину в своей студии. Наоборот, именно они заставляют людей подчиняться дисциплине занятий охотно и развивают в каждом наблюдение за собой. Здесь, в студии, надо положить в каждом студийце первую основу самодисциплины. Здесь же надо стремиться развить и расширить сознание человека, указав ему, что чем выше дисциплина его мысли, тем крепче его круг. Чем шире круг его сознания, тем шире и круг его творческой фантазии и тем живее все образы его летящего творческого «сейчас».

Надо, чтобы все поняли, что толпа неудачников выходит именно из тех, кто не умеет наблюдать, создавать и строить свое творческое «сейчас», не думая о завтра. Ни у одного художника не должно быть так цепко сознание неповторимости летящего мгновения, как у артиста сцены, потому что в это мгновение он должен подхватить замечание или порыв своей интуиции и гибко включить их в свою роль. Такого же точно порыва озарения он больше не получит, потому что в это «сейчас» он обрел действующие в нем силы; его личное не мешает ему, и он постиг то, что истинно называется вдохновением, т. е. гармонично действующие силы сознания и сердца, освобожденные от всех условностей обыденного бытия, кроме тех, что предложены в роли.

Ум артиста и режиссера – сила огромная. Но артист, лишенный обаяния, доброты и – как непременно условия – полной отрешенности от обыденщины и обывательщины, в своей работе с живыми людьми не добьется единения ни со своими сотрудниками и учащимися, ни с той толпой, для которой он творит, ни с теми Иванами сотысячными, влиять на которых красотой должно его творчество.

Беседа тринадцатая

Вечно спорные вопросы творчества остаются спорными для всех эпох. Разрешить проблему театрального творчества до конца не удалось, с тех пор как существует театр, ни одному человеку. Были гении, приносившие потрясенным зрителям плоды своего таланта, но им некогда было делиться своими тайнами творчества с теми, кто хотел посвятить себя театру. Невозможно представить себе Шаляпина, Сальвини, Ермолову в роли учителей. Они были так полны своими задачами, их творения влекли все их внимание, и их труд не мог, до конца их жизни на сцене, отвлекаться от субъективной роли в искусстве, понимая под этим только тот ряд действий, где их «я» сливалось в полной гармонии с изображаемыми образами.

Надо иметь в себе такую любовь к сцене, чтобы постоянно жило живое желание приобщить к ней как можно больше людей, надо влиться самому, как живой пример, как отрешенный учитель в студии, в сердце каждого студийца, чтобы нести облегчение его жизни в театре.

Если вы начинаете свой урок со студийцами, что передаете вы им прежде всего? То, с чего я начинаю с вами мои уроки, если их можно так назвать.

У всех великих актеров мира, которых мне удалось видеть и наблюдать, меня поразило одно свойство: необыкновенная свобода движений, умение всегда распоряжаться так гибко и просто своим телом, как будто бы они не на публике «играют», а в своей комнате живут, не замечая ничего вокруг, что не входит в их непосредственное физическое действие и общение по роли. Движения по сцене, совершенно освобожденные, – вот первая задача студийца. Надо выработать умение, сосредоточив на определенной задаче свою мысль, собрав внимание к определенным мышцам, двигаться так, как будто вся энергия собрана вами именно к этим мышцам.

Вам надо, предположим, тайно от подслушивающих вас в соседней комнате, перейти с вашего места у окна и спрятать письмо, которое вы только что получили и не успели еще хорошенько прочесть.

Какие ваши задачи? Первая – бесшумно встать. А кресло ваше скрипит. Как будете вы вести сцену? Будете ли вы «играть» страх, «как бы не скрипнуть креслом»? Нет, вы в кругу своего творческого сознания будете вызывать энергию в ногах, в коленях, вы все ваши силы будете посылать туда и не по сторонам оглядываться, как это делают по штампу, но соберете все внимание только на этот кусок задачи. Вы внутри себя ищете пристально помощи, – и публика вся с вами, вся в вашей задаче, вовлеченная вашей собранностью в ваш круг. Вы встали. Какое облегчение вы почувствовали! Вам удалось бесшумно встать! Ваша улыбка облегчения! показала зрителю, как вы вначале напрягали мышцы, волю и мысль и какую новую краску радости вы нашли в малозначительной сцене: «бесшумно встать».

Вторая ваша задача – бесшумно двинуться. Сколько раз на сцене приходится видеть актеров в таких положениях! Что же они делают? Поднимают кверху плечи, втягивают голову, наклоняются вперед и тяжело ступают на каждую ногу, вращая глазами по сторонам, что должно – по штампу – выражать беспокойство.

Что надо делать вам, студийцу? Надо всю энергию перенести на кончики пальцев ног, надо сосредоточить все внимание на них, освободив все остальное тело – плечи, руки, шею. Надо всегда держать голову, шею и плечи прямые чтобы голова и спина образовали одну линию, но в крестце чувствовать как бы колокол, на который надето ваше туловище, с освобожденными гибкими конечностями, которые вы всегда можете вызвать вашей волей к действию легко и просто, в каждую минуту.

Раз вы привлекли внимание к пальцам ног, вам легко ими управлять. Вы встали на цыпочки и прошли некоторую часть вашей комнаты. Наметьте себе заранее, где вы можете найти остров спасения, если вдруг откроется дверь, чтобы не иметь вида пойманного на месте преступления. У вас по дороге стоит туалетный стол, но цель ваша, где вы хотите спрятать ваше письмо – ваш ящик с папиросами. Вы тихо, легко идете на цыпочках к туалетному столу. Дошли благополучно. Уже недалеко ваш ящик. Вы будете по-прежнему красться на цыпочках? Нет, дойдя до стола, вы стали напевать песенку, как бы забыв, что есть соседняя дверь. Вы посмотрели в зеркало, поправили волосы, вы как бы недовольны собой сегодня – и двинулись уже не на цыпочках к столу. Взяли папиросу, закурили и порылись в ящике,

сунув в него свое письмо. Но вдруг открывается дверь, и входит ваша ревнивая жена. Что же вы делаете? Выдаете свой страх, что ревнивый глаз успел подметить ваши маневры? Вот здесь вновь тайна вашего творчества может свести всю сцену к нулю, наполнив ее штампами, или же – в предлагаемых обстоятельствах – вы введете зрителя в свой круг волнений. Ваша задача, по автору, – выдержать сейчас сцену подозрения. Ваше внимание раздвоено:

- 1) письма нельзя показать;
- 2) подозрение надо рассеять.

Сразу двух задач уместить во внимание нельзя. Как и что делать первым? Если особенно сильно стараться отвести от опасного места – ящика, где лежит письмо, подозрение удвоится, если остаться на месте – ящик может быть перерыт, письмо обнаружится. Но волнение ваше активно живет внутри вас. В свой круг вы впустили образ той, от которой получили письмо. Вы не о бумажке думаете, а о невидимой нам, зрителям, но живой для вас фигуре «ее» в вашем кругу.

Ваша досада на жену происходит от сравнения, которое вы проводите между нею и невидимым, пленительным образом «ее» в вашем сознании. Старайтесь так любить в этот момент «ее», такой чистой, рыцарской мыслью в сердце защищайте «ее» от нападков вашей жены, чтобы вам самому показалось невероятным ваше поведение изменника.

Что вы будете думать все время по роли? Вы зададите своему вниманию задачу сохранять полное самообладание и спокойствие, спокойствие, спокойствие. И это спокойствие по роли всегда должно совпадать со спокойствием вашей творческой задачи. Полная четкость в каждом, даже самом маленьком куске, только и может вывести вас из ложного наигрыша и ввести в интуицию. Вы уже знаете, как разбирать роль, как постепенно обобщать все характерные качества, как найти сквозное действие и сверхзадачу. Совершенно так же вы разбиваете всю роль на куски. Вы ищете в каждом куске то содержание, которое вы можете высказать сказуемым. Несмотря на то, что жизнь – одно сплошное действие, что каждую минуту в человеке живет «я хочу», самое трудное – выразить глаголом свое желание в предложенном вам для разбора куске роли.

Возьмем Пушкина. Можно сказать:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный.

И наконец:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный.

И в каждом случае смысл будет разный, в зависимости от того, какое слово мы сделаем ударным. Ударное слово – центр внимания. В нем живет весь смысл фразы, и от сочетания внимания, силы голоса, степени чувства чувство-мысль-слово бросается артистом как та искра, от которой зажигается толпа.

Но имеет ли значение внешняя сила? Эффекты голоса и движения? Имеет значение только сила вашего внимания, ваша чуткость – то, как вы выбрали свои «я хочу» в кусках вашей роли. Вы получили роль. Никогда не читайте ее в первый раз, если вы в плохом настроении, – вы заранее обречены не отыскать в роли тех мест, где ваше сердце и мысль могут слиться в гармонию, т. е. вы разбили сами все те моменты, где вами могло быть достигнуто истинное творчество. Наконец, вы дождались полного спокойствия и самообладания, вы в отличном расположении духа, вы читаете роль. Не отмечайте себе никогда при первом чтении тех мест роли, которые, как вам кажется в эту минуту, можно сделать ее кульминационными точками.

Часто первая читка уводит из поля внимания наиболее ценные места. Вы прочли роль. Оставьте ее, займитесь другим делом, отдохните в нем и только тогда снова перечтите роль. Теперь начинайте разбивать вашу роль на куски, и в каждом из них обязательно отыщите ваше «я хочу». Предположим, вы – царь Федор. Вы начали думать о первом вашем выходе. Что вам, культурному человеку, нужно? Будете ли вы искать фотографий и воспоминаний, как играл эту роль тот или иной артист?

Вы возьмете книги по истории. Вы там отыщете страницы описания царствования Ивана Грозного и войдете вместе с историком в весь быт того века. Все обстоятельства жизни, Кремль, могучая фигура Бориса, бояре, весь стиль жизни задолго до царствования самого Федора введут вас в живую жизнь эпохи. И там вы отыщете корни вашей роли; они сольются с вашим сердцем, и в вас будут жить уже не корни вашей воли, а образ вашей фантазии, тот «вы – Федор», где вы поймете смысл выбираемых вами сейчас ваших «я хочу».

Беседа четырнадцатая

Когда вы разбили всю роль на основные куски, вы начинаете их соединять, ища, где, в каких кусках роли вы нашли ваши «я хочу», выраженные одинаковым глаголом. Вы соединяете их вместе и замечаете, сколько раз проявления внутреннего движения вашего героя пьесы вы выразили одним и тем же определением.

Отсюда вы выведете основные причины и поводы, по которым выливалась вовне внутренняя жизнь изображаемого вами лица, а как она выливалась – это будет вам ясно из тех качеств характера, которые вы отметили в роли и выбрали уже раньше.

Когда вы сложите в своем сознании и сердце гармонично, легко и просто все движения энергии вашего героя и проведете их вовне физически, по тем признакам и характеру, которые вы отыскивали в вашем первом исследовании качеств роли, вы получите то, что называется искусством, творчеством, т. е. вы выявите истину страстей в предлагаемых вам обстоятельствах.

Мгновения огромного озарения, когда вдруг открывается то, что было вам долго неясно, над чем вы бились и во что не могли правдиво проникнуть, не умели связать всего вами уже постигнутого воедино, приходят только от сосредоточенности цельного внимания.

Нельзя только через внешние приспособления, как бы ни был велик наш талант, войти в круг творчества. Вся моя система сводится к одному: понять органические моменты в предложенной роли и собрать их логически, отразив в ряде правдивых физических действий. А для этого надо путем упражнений по моей системе освободить от влияния условных качеств те силы, в которых и лежит весь секрет и вся тайна творчества, т. е. достичь такой чистоты любви к искусству и так ее оградить в себе никому не видимой, но твердой стеной постоянного стремления к красоте, чтобы красота стала первым кругом вашего публичного одиночества, из которого или, вернее, в котором вы уже выходите для создания того временного и условного творческого круга, который вам предложен ролью сейчас. Одно физическое освобождение тела ничего творческого не создаст. Только тогда, когда ваш ум свободен, а не угнетен, когда вы носите в себе бодрость,

потому что знаете, какое сокровище, какое неотъемлемое богатство заключаете в себе, только тогда вы можете найти такую освобожденность от всего условного и внутри, и вовне, чтобы вступить на путь творчества.

Но как вы будете понимать этот путь? Снова будете думать, что надо его искать вовне? Что надо быть кем-то, где-то и как-то признанным? Стать авторитетным и кем-то расхваливаемым? Надо твердо понять: артистический путь – это вы и только вы!

Каждый человек не извне попадает в те или иные условия, но его энергия всегда приводит его туда, где он найдет ей выражение, если сам человек любит искусство и хочет только в нем жить, и если он чист сердцем. За всю мою жизнь я видел тысячу подтверждений того, что говорю вам сейчас, и еще, вероятно, немало увижу их и среди вас.

В каждом артистическом деле сначала бывает большое количество желающих учиться. На манок «учиться творчески» приходят многие, но, поняв, как долго и много надо отдавать времени, как трудно вырабатывать освобожденность тела и всех его отдельных частей, как долго надо развивать и контролировать свое внимание и учиться переносить его целиком, – как ударный кулак, – мгновенно с одной группы мышц на другую, раньше чем дойдешь до духовных задач, как трудно развить в себе ритм, менять его самым причудливым образом под музыку, раньше чем начнешь упражнения на собирание своей энергии и отдавание ее в различных направлениях, – поняв все это, большая часть пришедших учиться уйдет из студии.

Из меньшей части многие тоже скоро убегут, так как соблазн заработать деньги халтурой велик. В наше голодное сейчас время осталась самая небольшая группа, которую мы будем пополнять новыми силами. Все, что приходило хоть изредка в Каретный ряд, теперь уже давно забыло дорогу в студию. Но это явление постоянное, и смущаться им не приходится. Всегда остается небольшое ядро, выдержавшее все испытания, чья любовь к искусству, как зерно роли, дает начало будущему театру.

Вернемся к понятию, что такое путь творчества артиста. Есть ли какие-нибудь штампы, по которым можно было бы научить «играть»? Если только что я говорил вам, что артист тогда вступает на путь творчества, когда отыщет в себе неизменную, непоколебимую, не гаснущую и вспыхивающую от затруднений или удач, а всегда ровно

горящую любовь к искусству, то скажите сами: могут ли быть установлены общие штампы, по которым все могут одинаково учиться «играть», т. е. выражать свои чувства? Каждый человек вскрывает в себе и освобождает для творчества свое зерно, свою любовь совершенно особым и неповторимым образом, составляющим его индивидуальную неповторимость, его тайну. И поэтому тайна творчества одного не годна для другого и не может быть передана как образец для подражания никому. Самое убийственное, в чем никогда нет творящего начала, – это подражание, обучение кого-то с голоса, по своей манере, по своим результатам, или стремление подражать чьим-то манерам. Это не путь неповторимого творчества, т. е. не пробуждение все нового осознания жизни и ее задач в себе, а засорение чистой органической мысли случайной условностью.

Путь артиста в творчестве – это он сам. Тот «сам», который сумел отрешиться от таких несносных условностей в себе, как самолюбие, гордость, зависть, словом, от всего того багажа повседневности, который закрывал его любовь и доброжелательство к людям и достигнув победы над которым он освободил свои силы в себе для творчества.

Но если творчество так индивидуально, неповторимо, то что же может быть или, вернее, должно быть общим для всех желающих освободить для творчества свой скованный талант? Я говорю не о тех, кто желал бы научиться играть в студии ту или иную роль. Студия не для прохождения ролей, она для живой жизни, она слуга для тех, кто хочет сам в себе освободить все зажимы в нервах, в мыслях, в центрах тела, чтобы через свое творчество дать живой жизни в себе соединиться с такой же живой жизнью в каждом зрителе. Единение всех через сцену в красоте и высших, лучших человеческих силах – вот цель студии. Она выпускает свои орудия единения всех людей в красоте своих артистов.

Но как же нам найти что-то общее для всех, как путь к достижению конечной щели – творчества – каждым в отдельности? Посмотрим, нельзя ли в самой природе человеческих чувств найти такие общие всем ступени, по которым, как по лестнице, каждый мог бы пройти к творчеству? Каждый должен рано или поздно поставить свою ногу на одну и ту же органическую ступень. Но как он на нее поднимется, во что будет обута его нога (или, наоборот, она будет разута), как он

увидит, где стоит лестница, как выглядят ступеньки и какая будет его ступенька, – зеленая, белая, желтая или красная, – это тайна всего его творчества, его органическое творческое «я».

Через мою систему мы добиваемся сосредоточенности внимания. Мы начинаем ее с физических действий, например, с рассмотрения какого-либо предмета до конца. Здесь всегда начинающий видит, как его мысль не приучена к дисциплине. Пока он рассматривал ладонь своей левой руки, он десять раз посмотрел направо и налево, успел услышать шум в передней, подхватил слово учителя из разговора с кем-то у окна; его мысль прыгала по всему, кроме той ладони, которую он держит перед собой.

Один индусский мудрец сравнивал ум человека с обезьяной. Неугомонность обезьяны вам хорошо известна. Допустим, это нелестное сравнение человеческого ума с неугомонностью обезьяны. Дайте, говорит дальше мудрец, обезьяне выпить вина. Движения ее станут похожи на движущуюся вертушку. Представьте себе, что такую обезьяну, уже пьяную, укусил скорпион. Вот эти-то движения нетрезвой обезьяны, укушенной скорпионом, будут похожи на недисциплинированный ум человека.

Если ваш ум и не в такой степени недисциплинирован, то он во всяком случае достаточно вихреподобен. Если бы подать человеку волшебное зеркало, где он мог бы увидеть свои мысли, он увидел бы, что ходит в горе обломков из своих собственных начатых, неоконченных и брошенных мыслей. Вроде корабля после крушения. Тут и обрывки бархата, тут и куски мачты, и торчащие гвозди на плавающих ящиках, и люди, теснящиеся в лодках, и мусор, и плавающие части одежды и т. д.

Так и мысли новичка-студийца, не умеющего ни сконцентрировать внимание, ни удержать его всецело на одном предмете.

Вот мы и подошли к первой, общей всем и неизменной ступени творчества – к концентрации внимания или, попросту говоря, сосредоточенности.

Беседа пятнадцатая

Дойдя до полного и ясного сознания, что все в вашем творчестве только в вас и что путь вашего искусства – только вы один, вы уже начинаете понимать значение и смысл развития в себе всех качеств ваших внутренних сил и всех соответственных им физических движений вашего тела.

Вы стремитесь к образованию и культуре не затем, чтобы блистать, а чтобы расширить возможности своего сознания, чтобы усвоить своей психикой новые понятия, которые дали бы вам возможность отражать на сцене не только узкий круг жизни своей семьи, студии, интересы своего театра, своей улицы, но ввели бы вас в понимание жизни всей вселенной. Тогда вы сможете ощутить и себя единицей всей вселенной, и искусство ваше сможет отразить не только узкую, обыденную жизнь вашей улицы, но и всю человеческую гамму чувств и мыслей.

Мы уже говорили с вами об общих для всех идущих путем искусства ступенях творчества и назвали первую из этих ступеней сосредоточенностью.

Поищем, как мы с вами, вот здесь, сейчас решим задачу: что такое сосредоточенность? Я говорил вам, что самое трудное – это каждую задачу каждого куска роли выразить глаголом, высказать простым «я хочу». Не так легко в немногих словах определить какое-либо понятие. Как вы в немногих словах, но совершенно четко, точно, для всех понятно определите, что такое сосредоточенность?

Прежде всего, какое это состояние – внутреннее или внешнее? Ведь можно сидеть неподвижно, уставившись глазами на какой-либо предмет, а мысль будет свободно гулять по каким угодно необъятным пространствам, будет перескакивать с луны на вашу кошку, которую вы забыли покормить, затем прыгнет на Юпитер, вернется на Землю, сверкнет в вашей мысли час вашего свидания «с нею», потом мысль побродит по роли, которую вам хотелось бы сыграть, и т. д. Будет ли это сосредоточенностью? Ведь вы внешне неподвижны!

Значит, мы нашли, что сосредоточенность – состояние или, вернее, действие внутреннее. Вот мы сразу нашли два определения:

и действие, и внутреннее. Дальше, активное это действие или пассивное? Вы ведь знаете по себе, что у вас два внимания: активное и пассивное. И, к моему большому сожалению, вы чаще пользуетесь пассивным вниманием, чем активным. Итак, еще нашли: сосредоточенность – действие активное.

Суммируем: сосредоточенность – внутреннее активное действие. Что же это за действие? Что действует? Мысль. Делаем опять вывод: сосредоточенность – внутреннее активное действие мысли.

Достаточно ли такого определения сосредоточенности? Нет. Почему? Всякая мысль есть внутреннее активное действие. Какая же особенность должна быть в этом внутреннем активном действии мысли, чтобы она стала сосредоточенностью? Мысль должна быть точно фиксирована на одном предмете или понятии, но только на них, не разрывая круга творческого внимания ни для чего другого.

Теперь мы нашли полное определение сосредоточенности: мысль, включенная в творческий круг внимания, точно собранная в неопределенной точке волей и выбором.

Таким образом, мы определили первую ступень, общую всем, кто хочет начать путь творчества. Первое зерно, над развитием которого надо работать всем, – сосредоточенность. Посмотрим, какое упражнение может быть первым, для всех легким и простым, чтобы начать работать над дисциплиной мысли и подвести ее после долгого труда к сосредоточенности. У вас на руке пять пальцев. Сядьте прямо, отпустите плечи, руки, ноги. Наблюдайте, чтобы нигде не было зажимов в мускулах, чтобы голова, шея, спина составляли одну прямую линию, без всякого нарочитого выпрямления корпуса. В крестце вы ощущаете, как я вам уже говорил, как бы колок, на который надето ваше туловище.

Поднимите руку и расставьте ваши пальцы. Когда вы их расставили, начните сливать их движения с вашим дыханием, т. е. медленно, палец за пальцем сводите их вместе и одновременно медленно выдыхайте. Затем медленно отводите снова по одному пальцу, пока вся рука не станет раскрытой, и в это время вдыхайте. Снова собирайте пальцы вместе, выдыхая, и расставляйте их, вдыхая.

Не уставайте на этом упражнении ни вниманием, ни дыханием, введите в четкий ритм и дыхание, и движение пальцев, чтобы ритм, в котором действует ваша мысль, вырабатывая сосредоточенность, не

колебался, чтобы дыхание и его очищающая волна были все время слиты в одном и том же ритме с действиями пальцев.

Вы достигли четкого ритма дыхания, вы достигли гармонии в той части своего существа, на котором вы решили сосредоточиться, в данном случае – на руке. Следите теперь, чтобы вся сила вашего внимания влилась в тот круг, который вы создали для сосредоточенности: параллельное движение легких для вдоха и движение пальцев врозь, параллельное движение легких для выдоха и движение пальцев к соединению. Только этот круг занимает вас; весь остальной мир и в том числе ваше тело, за исключением пальцев, не существует для вас в это «сейчас». Постепенно, когда все цельное внимание ваше закреплено в этом круге, когда ничто не мешает полной гармонии вашей работы ни в вас, ни вокруг, потому что вне вашего круга творчества вы перестали что бы то ни было замечать, начинайте расширять свой круг внимания совершенно так же, как вы это делали уже не раз при расширении творческого круга в работе над кусками вашей роли. Отнюдь ничего не меняйте, не разбивайте круг, но расширяйте его. Вводите новую задачу, оставаясь в том же ритме дыхания, и следите за полнейшим его спокойствием. Введите легко и гибко новую задачу: три пальца пригибайте к ладони, два держите врозь и перемените ритм дыхания. Три пальца прижимайте к ладони – вдох, а два торчащих в стороны соединяйте вместе – выдох; и поднимайте одновременно три пальца, прижатых к ладони, вверх. Снова достигнете полной гармонии и в этом учащенном дыхании по сравнению с первым, замедленным. Затем еще расширьте круг, поднимите вторую руку и действуйте двумя вместе, все в том же ритме, замедленном или учащенном, но всегда одинаково ровном и спокойном.

Заметьте, как только ритм избранного вами дыхания нарушен, так в вашей сосредоточенности – перебой. Какой отсюда вывод? Тот, о котором я вам уже говорил: ритм – основа творчества.

Постепенно студия должна вводить музыку при занятиях над сосредоточенностью внимания. И музыка, совпадая с ритмом вашего дыхания, т. е. с основой всей вашей жизни на земле, должна поднимать вашу сосредоточенность, вводя все ваше существо в гармонию. Музыка должна сливать в своем ритме вашу мысль и ваше чувство и

вводить вас в то, что мы зовем истинным вдохновением, т. е. в пробуждение вашей интуиции или подсознания.

Пока вы не осознаете, что основа вашей жизни — дыхание — не только основа вашего физического существования, но что дыхание плюс ритм являются основой всего вашего творчества, — вы не будете работать над ритмом и дыханием с полным сознанием, т. е. так, как это нужно, в такой сосредоточенности, чтобы ваше творчество достигло вдохновения. Без этого труда вы можете стать хорошими актерами, вы можете подменить в себе работу интуиции развитием более или менее благородных инстинктов, но вы не оставите в зрителе энергии и впечатления от себя — образа роли, которые заставят его, помня вас, искать более возвышенных и благородных путей в своем обычном дне жизни.

Первая общая всем творящим ступень, сосредоточенность, — самая трудная. Одолевая ее, научаясь отсылать силы всего вашего организма к определенным частям его, вы параллельно учитесь делать из вашей мысли как бы огненный шар. Ваша мысль, скрепленная вниманием, влитая вами в определенном ритме в слово, если оно брошено вами в полной сосредоточенности, пробивает все условности предложенного вам окружения сцены и вливается прямо в сердце слушателя. Вас не пугают никакие встающие пред вами препятствия, нет для вас никаких непреодолимых трудностей, если вы — в ритме и сосредоточенности — гармонично слили ваше сознание, чувство и физическое действие.

Вот почему я вам всегда говорю, что опера легче драмы. В опере ритм готов. Вы должны только понять, почему композитор написал вашу арию на 3/4, а не на 6/8, почему он сделал те, а не эти слова ударными — и ваша задача ясна: ввести свои физическое и психическое начала в готовый ритм композитора. В драме вы в себе должны нести и композитора. Вы сами должны создать себе ритм, и если вы его не создали или создали неправильно, ваша роль — пустое место. Точно так же, если постановщик не создал единого ритма для всего спектакля, если он не сумел создать из всех ролей актеров, т. е. из отдельных ритмических частиц, полного и гармоничного аккорда для всего спектакля, — его спектакль неполноценен. В драме даже вводная музыка, помогающая, как общее правило, строить ритмический спектакль, может его уничтожить совершенно, если замыслы режиссера и автора музыки не войдут в единую линию ритма.

Творчество как воздействие красоты на публику бесцельно, если не строится на общечеловеческом законе жизни – на ритме.

Опера, как целое, легче драмы. Там все должно только искать соподчинения одному, уже готовому ритмическому заданию. Там важно только соподчинить все отдельные, физически правильные действия всех образов единой, готовой тональности, рисующей природу чувств звуками. Остается ее выявить в правдивых образах.

Мы коснулись сейчас вопроса об оперном режиссере. Что нужно прежде всего драматическому режиссеру, если он хочет ставить музыкальные произведения по моей системе?

Возможно ли, взяв какую-то группу лиц, умеющих только петь, ставить с ними хотя бы мелкие музыкальные вещи, не подготовив их к элементарному пониманию – что такое творчество актера и как каждый может найти себе путь к нему, не проделав с ними упражнений с несуществующими вещами? «Разумеется, нет», – отвечаете вы мне. Но, потратив какое-то время на сосредоточенность внимания в упражнениях с несуществующими вещами, указывая при этом на неправильность физических действий, на пропуски внимания, на пропуски артистом целого ряда ощущений, потому что они ускользнули из наблюдательности, можно начинать музыкальную работу уже с видимыми или живыми объектами.

Иногда режиссера, перешедшего из драмы в оперу, затрудняет лабиринт понятий: образ музыкальный, образ драматургический, образ вокальный, образ поэта, образ либреттиста и т. д. Все страдания режиссера, не знающего, как собрать в одно целое все эти «образы», происходят от не вполне ясного понимания, что в опере первое, с чего должна начинаться вся работа артиста-певца и самого режиссера, есть музыка. Музыка и есть драматическое содержание оперы, данное в готовой музыкальной форме. В ней, и только в ней, надо искать природу действия. В драматическом построении оперы заключен смысл всех творческих обоснований для создания логической линии действий артиста.

Раньше, чем начать расчленять образы в опере, надо проникнуть в суть музыки. Понять ее ритм, понять связь между собой всех образов композитора и дать себе точный отчет: что перед вами? Цельное произведение, связанное рельефом общей жизни всех героев? Связанное воедино музыкой? Или только ряд картин, ряд актов,

иллюстрированных музыкой, не соподчиненных общему ритму произведения, а имеющих лишь общую фабулу, слеplенную либреттистом?

Возьмем для примера что-нибудь самое знакомое и близкое всем, хотя бы «Пиковую даму» Чайковского.

В «Пиковой даме» образы музыкальные необычайно выпуклы и цельны. Ни одной ноты, кажется, нельзя прибавить или убавить в главных персонажах Лизы, Германа, графини. Они – совершенство по цельности и законченности. Они так спаяны музыкой, что выбросьте одно из этих лиц или одну из сцен, и трагедии нет.

Точно так же в «Евгении Онегине» выбросьте в сцене письма беседу с няней, и драмы нет. Одно письмо Татьяны без прелюдии – разговора с няней – и без окончания его не раскроет духовной трагедии, раскола, трепета сердца невинной и чистой девушки, снова становящейся ребенком на глазах у зрителя. Татьяна связана музыкой в неразрывную логическую линию со старушкой; и показ письма без няни бессмыслен для музыкального, драматического и вокального образа Тани. Для образа Тани ее пение, ее интонации, контрасты поведения до письма и после него, само звучание голоса во всех перипетиях ее сердечных и мысленных тревог; ее искание ласки и близости в привычных, установившихся условиях жизни; неудовлетворенность этими привычными условиями, – вот цепь кинолент артистки Тани, что приведут к письму и заставят забыть об условном.

Порыв в общечеловеческое – самое главное, от чего оттолкнется Татьяна в своем порыве, – ее первая трагедия: нет поддержки своему творчеству сердца в обиходе дня. И для иллюстрированной киноленты не только самой артистки, но и для слушателя и зрителя, необходим колорит обычной жизни Тани. Тогда будет ярко понятен ее порыв в «неведомое, пленительное, созданное воображением».

Музыкальный образ Тани, как и музыкальные образы Лизы, Германа, графини, органически между собой связанные, неотделим от няни, спаян в неразрывное целое. Та сцена, где Татьяна скажет: «Я другому отдана и буду век ему верна», – рождается здесь, в слиянии жизни с няней, в интиме ее» простых, привычных отношений.

Думать, что можно постичь «музыкальный» образ, вырезав его из всех остальных тактов музыки оперы, – такое же заблуждение, как

думать, что возможно постичь образ Бориса Годунова, прочтя только Толстого и не соображая даже, о какой эпохе идет речь, среди какого народа, каких обычаев и нравов живет и действует Борис.

Не в расчленении, а в синтезе дело. Музыка и вокальное искусство составляют основу для третьего – сценического искусства. И общего синтеза данных героя оперы нельзя достигнуть, не войдя всем сознанием и чувством в музыку. Это не каждому дано. Не каждый человек артистического склада может быть настолько музыкален, чтобы музыка жила в нем. Режиссер вовсе не должен быть непременно певцом. Но человек, ставящий оперу, должен обладать такой внутренней музыкальностью, чтобы он мог думать и чувствовать через музыку. Ведь для того, чтобы вынести на сцену красоту, вовсе не надо в своем обиходе жить в красоте внешней. Но ее надо носить в себе совершенно так же, как круги внимания, – с самых первоначальных стадий творчества и до завершения работы над образом, – во время всех репетиций и спектаклей.

Жизнь в красоте внутри себя, обязательная для артиста-творца, равна обязанности музыкального постановщика жить, видеть, составлять иллюстрированную киноленту своих действий в музыке, через нее, всегда во всех картинах, зная всю музыку до конца. Без этого ни о каких образах не может быть разговора ни для артистов, ни для режиссера.

Важно, чтобы режиссер напоминал молодому актеру, что нельзя болтать слова попусту, чтобы он всегда умел найти тот подтекст, то «я хочу», без которого не получится мысле-слово-звук, а получится один звук, правильно или неправильно взятый технически и пустой, бессмысленный по своему содержанию. Действенная мысль должна создавать подтекст, только тогда и получится внутренняя интонация, т. е. синтез чувства и мысли, теплота исполнения, а не ноты, как ноты вокального мастерства и блеска.

У массы певцов все строится от внешне поданного вокала, к которому так или иначе, как им удобнее, они присоединяют слова, часто их меняя, потому что на такую-то букву не умеют дать хорошего звука.

Режиссер, идущий от внутреннего образа, увлекает внимание артиста к сути, выраженной в слове. И раз внимание пошло по этой линии, артист забывает о себе, как о певце, от правильного ощущения

у него рождается и правильный звук, и он открывает своему вниманию дорогу к предлагаемым обстоятельствам роли.

Как только удалось поймать внимание артиста на этот манок, т. е. на ценность каждого слова – начало настоящим занятиям положено. Дальше уже задачи все усложняются. Пробуждается наблюдательность, перенос внимания на партнера, на то, что он сейчас поет, делает, о чем говорит и как чувствует. Конечно, артисты-музыканты неизмеримо счастливее нас – драматических. Им даны и ритм, и тон. Они от композитора знают, «как» они ответят на реплику своего партнера. Но это «как» вовсе не содержит в себе всего. Композитор дает форму, т. е. музыка рисует «как», так же как слово говорит «что». Иными словами, музыка будет всегда «как», а слово «что».

Но суть, которая в ответе артиста будет или не будет, – это тот синтез «как» и «что», тот живой актер, который влил в свой ответ жизнь, потому что для него уже слились музыка и слово, для него нет больше «роль и я», а есть «я – роль», где ушло бытовое «я» и осталось «я» творческой интуиции. Вы отлично знаете форму дуэта Джильды и Риголетто, знаете, в каком ритме произнесет все слова Риголетто. Но бешеный темперамент горбуна, его страстная любовь и беспокойство за дочь, пылкая влюбленность Джильды, тревога ее обмана – все это ваш подтекст, ваша творческая интуиция, перелитая в жизнь роли.

Если ваши «я хочу» верно спаяны с правильными физическими действиями, не одно мое сердце скажет вам: «верю», но все сердца зрительного зала узнают в себе те или иные стороны ваших людей сцены и сольются с ними воедино. Не забывайте того, что я вам постоянно повторяю. Значительность слова рождается не тогда, когда его уже надо произнести, а тогда, когда вы создавали образ в своем творческом кругу. Вы спрашиваете меня, есть ли какая-нибудь разница в применении моей системы к драме или опере? Для меня вопроса такого быть не может. Я ведь не рецепты пишу о том или ином способе преподавания. Вот именно от такого подхода к системе, чисто формального, и происходят изломы и сухость, которые, кроме вреда и скуки, никому ничего принести не могут.

Я стараюсь вскрыть актеру то несметное богатство в нем самом, если он поймет путь к постижению природы творческого чувства. Любыми средствами должен режиссер стремиться вызвать в артисте

живую жизнь, чтобы артист понял очарование жить во время репетиций, а не запоминать технически ряд точных режиссерских указаний, внешних переходов, поклонов, присаживаний и т. д.

В первое время занятий легче всего привлекать внимание учащихся к борьбе страстей в ролях. Она учащимся более всего понятна. Поймав внимание еще и на этот манок, уже легко применить сравнительный метод. Указать, как очистить от физиологической грубости то или иное переживание, ту или иную радость, злобность, азарт, опьянение и т. д., то есть убрать штампованный наигрыш и стараться ввести в верное, правдивое физическое и психическое действие.

Развивая наблюдательность артиста, надо учить его наблюдать лицо партнера, его настроение по данной роли, его интонации, выражающие «я хочу» его роли. При этом надо тщательно следить, чтобы артист искал таких приспособлений для своего общения с партнером, которые не разрывали бы связи единой логической линии с ним во имя якобы «своей индивидуальности». Артисты должны сливаться в образах так, как указал композитор, т. е. в его правде, которую надо сделать своею, а не вносить в роль отсебятину. На этой стадии занятий надо учить забывать свое личное «я» для того нового человека роли, которого с этого момента артист уже может понимать. Здесь уже надо стремиться пробуждать в певце не волю как настойчивое желание чем-то овладеть. Надо пробуждать в нем увлечение, интерес войти в круг жизни героев той эпохи, которая предложена в музыке, и искать живой жизни в звуках собственного голоса.

Желание артиста представить себе однажды, «как живет такой-то человек», способно пробудить нам неизвестными, подсознательными путями ту интуицию, которая завладевает воображением актера, уже натренированным на занятиях с несуществующими вещами. Идя этим путем, артист будет не «играть», а действовать, т. е. творить.

Но ни одного упражнения по системе нельзя делать, не доведя до полного сознания актера, для чего оно нужно, какие из него можно сделать выводы впоследствии.

Молодого артиста надо приучать быть трудоспособным во всевозможных обстоятельствах. Надо повторять ему тысячи раз, что в нашем деле «знать» – значит «уметь». А «уметь» можно только тогда,

когда гибкость воли, воображения, внимания, энергия – все подчинено любви к искусству.

Если артист будет ясно понимать, для чего ему необходима вся физическая и психическая муштра, ни одно из упражнений по системе не покажется ему скучным или ненужным. Артист поймет, что не умеющий владеть собой никогда не выйдет в ряды артистов-творцов. Он не сможет победить своего характера, своей личности, т. е. человека быта, и заставить его уйти на второй план, предоставив первое место в себе человеку-художнику, одаренному интуицией, то есть человеку той творческой эмоции, благодаря которой он может своею одаренностью украшать жизнь зрителя, помогая ему развиваться, по-новому понимать жизнь людей, расширяя его сознание показом произведений в ряде живых, ярких образов.

Беседа шестнадцатая

Одну неоспоримую и общую для всех ступень творчества – каковы бы ни были эпохи и индивидуальности людей – мы уже нашли: сосредоточенность.

Двинемся дальше. Достаточно ли одной сосредоточенности? Чтобы внимание было целиком направлено вами на какую-то часть задач внутренних и внешних, ваше внимание, уже активное, должно обладать еще качеством такой бдительной наблюдательности, чтобы ни одна беглая – не из круга, вашей сосредоточенностью созданного, – мысль не могла проникнуть в ваши задачи.

Вы сосредоточили внимание на вашей руке, на гармонично совпадающих с ритмом дыхания движениях ее пальцев. Но этим ваша задача не ограничивается: вам надо рассмотреть, какие ваши пальцы, чем они отличаются, какими свойствами, только индивидуально вам присущими, – от пальцев других людей. Коротки ли они, длинные, тонки, лопатообразны, какие на них ногти, каков их цвет, форма и т. д.? Здесь вам мало только сосредоточиться, вашему сознанию здесь задана еще новая задача сравнения, заключения в определенного вывода. Вам необходима вся сила внимания, чтобы ваша сосредоточенность останавливалась на каждой отдельной части задачи и внимание фиксировало определенную форму мысли в точное понятие или слово. Назовем эту силу вашего внимания бдительностью. Неизменно, шаг за шагом, вы пристально собираете уже не органические свойства ваших пальцев, как вообще пальцев человека, но те свойства, которые характерны в них только для вас.

Как работать над развитием второй, всем общей ступени творчества? Сначала вы все внимание собрали на первом суставе большого пальца. Вы самым бдительным образом рассматриваете его величину по отношению ко второму, верхнему суставу, рассматриваете кожу, покрывающие ее волосы, видите впадинку, замечаете едва заметный шрам; он притягивает ваше внимание, и воспоминание начинает рисовать вам картину, как и где вы получили этот шрам; вы вспоминаете голодное и холодное время; вы пилили дрова для маленькой печурки, пила сорвалась и вместо бревна поехала по

вашему пальцу; вы вспоминаете поток крови, испуг окружающих, невыносимую боль и т. д.

Ну а где же бдительность? Продолжаете ли вы свою первоначальную задачу: рассмотреть до полной точности свои пальцы? Вы ослабили бдительность, вы поддались воспоминанию прошлого и разбили ваше внимание, оно отвлеклось в сторону. Теперь ясно, почему вам нужна бдительность. Не умея бдительно следить все время за одной и той же задачей, вы не можете дать вашему творчеству тех всегда точных условностей, в которых происходит процесс сценического творчества, т. е. выбрать из всех задач именно те, а не эти, и вложить в них свои индивидуальные качества, слив их с теми, которые вам предложены ролью. Здесь вам может помочь только неотрывное внимание, т. е. бдительность, которая ограждает вас от всякого порыва воображения, идущего в сторону от вашей прямой задачи.

Если человек-артист не умеет собирать мысль-чувство-слово бдительно, не умеет все силы своего организма заставить действовать в одну сторону, в одном направлении – он похож на несносную мигающую лампу, не выносимую для зрения. Актер, не владеющий этой простой силой бдительного внимания, вечно раздваивающийся в своих задачах, – только ремесленник. Оперный певец, в паузах при выходе за кулисы поправляющий волосы у зеркала, пудрящийся, если это не составляет по роли задачи его творческого круга, пьющий чай, пускающий капли в нос, уже разбил не только свой круг, свою роль, свое внимание, он вступил в свою обыденную жизнь и войти вновь в жизнь своего героя он не сможет; он разбил всю цепь внутренних сил, которые с таким трудом и усердием собирал. Если ему даже кажется, что он снова вошел в жизнь сцены, что его снова посетило вдохновение, он ошибается: он подменит работу подсознания, т. е. интуиции, работой – более или менее гармоничной – инстинктов. Но первоначальная задача, которую он строил, выходя на сцену, благодаря улетевшей бдительности, тоже улетела, и те мгновения жизни на сцене, которые могли стать бесценными мгновениями озарения в творчестве, свелись к обычным будням, а он сам стал не так далеко отходить от тех вульгарных артистов, которые всю ценность спектакля полагают в «си бемоль» и в том, как долго и блестяще они его держали.

Готовьтесь к выходу на сцену еще дома. Не загромождайте свой день, когда играете, пустыми делами, не имеющими отношения к вашей роли. Думайте о ней. Старайтесь быть весь день тем, кого вы играете, и вводите себя путем ритмического дыхания в полную гармонию и спокойствие. Когда вы приехали в театр, не болтайте с вашими товарищами о пустяках, забудьте обо всей жизни, кроме того куска ее, который бьется в вашем сердце, как сцена – жизнь. Круг ваших задач, ваше вдохновение, а следовательно, и ваш успех начаты здесь, когда вы гримируетесь у зеркала. В зависимости от вашего здоровья, состояния духа и той силы освобождения от «себя», которой вы достигли сегодня еще дома, готовясь к спектаклю, – ваши задачи уже не те, которые были вчера.

Нет ничего зафиксированного в творчестве однажды и навсегда. Как вся жизнь – вечное движение, так и ваши творческие задачи не могут стоять на месте, они движутся с вашим живым духом. Иначе вы впадаете в штампы, в наигрыш, в фальшивую экзальтацию.

Вы – Татьяна. Вы стоите в кулисе и готовитесь к первой фразе дуэта: «Слыхали ль вы?» Если вы из своей уборной не вышли Татьяной и не поздоровались с кем-то по дороге как Таня, если вы, гримируясь, не пережили в вашем бдительном внимании темных, зимних вечеров под нянины сказки, если в сердце вашем не бьется ритм единения с нею, если старческая ласка в вашем воображении не приготовила вам уюта, сознания, что среди мертвых для вашего духа, суетных Ольги и Лариной, вы имеете очаг любви в няне, – сцена не станет вам родным домом, где вы давно живете, и вы не создадите интонаций голоса, полных очарования, вы не отразите в них новых пробуждающихся сил любви чистого, юного существа. Пока только любовь и дружба няни заменяют вам тот роковой момент, когда вырвется пламя вашей любви, потому что пришла пора вам, чистому сердцу, любить. Пока няня – весь уют дома для вас. Вы должны вспомнить, как в лунную ночь няня рассказывала вам романтические сказки, и ваша луна – луна вашего воображения-бдительности – томный бледный диск в дымке-невидимке ваших поэтических мечтаний. Ваше «слыхали ль вы» родилось не теперь, когда вам двадцать шесть лет и вы примадонна Большого театра, а когда вам было в бдительной сосредоточенности ваших задач роли всего шестнадцать. Ваше желание, выраженное глаголом «хочу», будет:

«если я Татьяна, я хочу отдать мою любовь», «я хочу открыть вам, что хранит мое сердце», «я хочу объяснить вам, что я и есть тот певец, о котором говорит моя песня», «я жду любви, я не нахожу места, тоска меня гнетет, я вся полна предчувствий». Вот ваше настроение, вот ваши интонации первого акта. Не ставить свой голос, который, будучи обработан, сам ставится, как это надо, если правильно ваше ощущение. От правильности ощущения идет и правильность действия.

А Ольга? Ее бдительная задача равна вашей? Она равна, как общее всем творящим внутреннее действие по напряжению чувств и мыслей, но ее задачи творческого круга прямо противоположны вашим.

Ей думать некогда. Все ее инстинкты взбудоражены. Вся ее жизнь – это ее счастливое, летящее «сейчас». Она вся – вихрь радости, и ее луна – огромный красный шар; ее встреча с любимым человеком – сплошной эгоизм личного восприятия минуты, детская шалость, желание подразнить все и вся и во всем найти наслаждение. Ее «слыхали ль вы», «хочу, чтобы он скорее приехал», «досадно терять минуты в разлуке», «хочу охватить все вокруг моим веселым счастьем». И ее интонации первого акта – энергия, бодрость, беззлобие и простота. Не басить, приводя в ужас слушателя, ставя контральтовые ноты: «меня ребенком все зовут», но отдать простоту бдительности задаче: рассеять Таню и вовлечь ее в свой круг веселья.

Теперь мы нашли две общие всем ступени творчества: сосредоточенность и бдительность внимания. Поговорим еще, как применить эти первые две ступени к переживанию паузы на сцене.

Если вы в опере, ритм вам готов, и вам остается только разбить вашу музыку на куски и, проследив ее динамику, статику, сочетать с нею в гармонии ваши индивидуальные задачи физического движения или покоя. Не меньшая, но большая четкость и обостренность внимания необходима вам в паузах. Все ваши силы должны стать уже не только вашим творческим крутом, но так увеличиться, чтобы в паузе вы внутри его были как за каменной стеной. Вам не вовеки надо искать усиления ваших приемов игры, через физические действия, а в себе так развить внимание, чтобы ни одна посторонняя мысль, вроде того, как вы выглядите сейчас, как падает на вас освещение, не кажется ли вы старше от света юпитеров, – не могла потревожить вашей единственной сейчас для вас жизни – жизни сцены. Вся ваша жизнь сейчас – только движение вашего духа по предложенным вам

обстоятельствам, и ритм держит вас в тех рамках, в которых вам легко установить гармонию в себе, т. е. истинное творчество.

Если вы в драме, вам труднее. Вы не можете играть без ритма и создать его должны сами. Как это сделать? Вы, в соподчинении со всеми участниками спектакля, должны звучать в едином ритме. Этот единый ритм только тогда создаст гармоничный спектакль, когда весь аккорд будет сложен или в мажоре или в миноре, т. е. когда будет отыскана тональность всей пьесы, иначе говоря, ее сверхзадача, сквозное действие и единство правдивости.

Как бы вы ни были сильны в моей системе, даже сильнее чем я сам, ритма из нее вы не получите. Только в себе можете вы найти его. Каким образом? Любовью, разворачивающей чуткость вашего подсознания. Любовь к вашему делу, искусству – основа вашей жизни, она дает ритм всей вашей жизненной энергии на сцене. Если ваша любовь к сцене истинна, вы всегда бодры. Эта любовь составляет основу, центр вашего «я», того высшего «я», которое творит и горит, а не того, которое ест, пьет и думает о житейских делах. Конечно, все это необходимо нам, потому что мы живем на земле и можем жить только по законам земли. Но то, что мы считаем основой и ценностью нашей жизни, можно разложить на неизменную нашу любовь к творчеству и, хотя и неизбежную, но постоянно меняющуюся условность, окружающую нас. Если верность вашей любви к искусству непоколебима, то ваше высшее творческое «я» вводит вас всегда в правильный ритм. И если такой же ритм – от любви к искусству – живет во всех актерах вашего спектакля, потому что они, как и вы, актеры истинные, то вы сливаетесь с ними в единстве ритма. Правильное ощущение всех идущих от чистой любви актеров даст и правильный ритм всем, объединяя в себе всех сотрудников спектакля.

Беседа семнадцатая

Теперь мы установили с вами уже две общие, необходимые и неизбежные ступени на пути актерского творчества.

Посмотрим, быть может, мы найдем и еще что-либо общее в моментах творчества. Если ваш ум засорен и угнетен страхом, можете ли вы достичь даже тех двух ступеней, первых в вашем сознании, о которых мы уже говорили? Вы уже развили теперь свое внутреннее интроспективное внимание настолько, чтобы понять, как широка должна быть внутренняя освобожденность человека, чтобы ответить параллельной внешней освобожденности тела и привести все существо человека к творческому кругу, т. е. — в тысячный раз повторяю вам — к гармонии всего вашего существа.

Страх, уныние, отрицание, неуверенность — все эти качества вовсе не только личные ваши качества, они непереносимые члены вашего творческого труда, всякого вашего действия. Но и ваше сознание, не освобожденное от обывательщины, когда вы вошли в студию, ваше сердце, не выработавшее в себе доброжелательности, когда вы встретились со своими учителями и товарищами, сделаются такими же закрепощающими стенами для вашего творчества, как страх и уныние.

Если вы вошли в репетиционный зал, сияя любовью и преданностью к искусству и людям, но сердце ваше сжато страхом и болью от ваших личных ран, вы не создадите того творческого круга, за окруженностью которого надо оставить все условности, кроме предложенных вам вашей ролью.

Что отсюда мы можем вывести? То, что такую же ступенью лестницы творящего человека, кто бы, какой бы, где бы и когда бы он ни жил и ни творил, будет ли то драма, опера, шахта, станок, операционный стол, — является бесстрашие.

Это ступень огромной важности для творчества. Вам надо твердо осознать, что бесстрашие — не бахвальство, не та несносная хвастливість и наглость, которые чаще всего прикрывают внутреннюю трусость. Бесстрашие в творчестве — это освобожденность вашего сознания от всех лично вас касающихся условностей, это та атмосфера радости и свободы, которую вы сами несете в творчество, это воля-

любовь, это энергия к победе над препятствиями в вашей роли, а не зажатое страхом в комок сердце, из которого все время уходят силы на ваше волнение. И вы не только теряете эту силу, вы еще усиливаете свой страх, если приказываете себе: «Не бойся, не волнуйся». Вы вместо того, чтобы отвлечь свое внимание от страха и тем ослабить его, вместо того, чтобы привлечь усиленное внимание к своим задачам роли, ставите ему неверную задачу: «победить страх».

Вы уже знаете, что такое две первые ступени творчества – сосредоточенность и бдительность. Если вы поняли, что страх стесняет ваши движения, мешает вам освободиться от каких-то вибраций постороннего, не имеющего отношения к вашему труду над ролью характера, привлечите удвоенную бдительность внимания к качествам роли, отвлечите внимание от себя на усиленный разбор органических качеств вашего героя, ищите, как и где можно вашей роли придать отвагу, храбрость, и ваше внимание, которое вы ослабили и увели от роли, задав себе неверную задачу – «победить страх», – соберется снова к роли, к исканию в ней живой задачи, и вы укрепите свой творческий круг. Неизменным следствием, из всего этого вытекающим, является мужество в творчестве.

Всякая роль всегда должна строиться на мужестве. Самое ужасное в актерском творчестве – это сахарное сахарить, соленое солить и перченое перчить. Какие бы формы ни принимало все внешнее, условленное по роли, ваше изображение ее, ваше духовное творчество должно быть всегда, везде неотъемлемо мужественно.

Посмотрим на примере, так ли это. Обще ли оно всем ролям и всем людям в них? Предположим, вы играете злодея и предателя. Если вы не найдете для себя, где ваш негодяй проявил мужество, где он добр хотя бы на мгновенье, не отыщете в нем светлой черты, – ваш образ не будет впечатляющим. Огромное количество черных и серых красок не создаст ничего, кроме несносной скуки. И, думая привлечь большее внимание публики разливанием огромного количества отрицательных красок, вы ослабляете его. С публикой происходит то же, что происходило с вашим вниманием, когда вы поставили ему неверную задачу. Вы усиливаете внешние краски, вы подымаете мощь голоса, вы выбрасываете ударные слова, как кулаки энергии, а публика начинает рассматривать, какой у вас нос, какие ваши руки, ноги, глаза, и слова ваши падают мимо внимания зрительного зала. Начинается кашель,

шорох. Но вы не публику или партнера вините, а пересмотрите свои творческие задачи, и найдете в них одну сплошную темную краску.

Чем ярче вы оттените глубочайшую пропасть, куда упал негодяй в своем зле, тем мужественнее отстаивайте его мгновения чистоты. И чем ярче вынесете вы его мужество в правильном физическом действии, тем глубже будет внимание публики к вам – внешнему отражению образа. Вы отражаете не случайно взятый вами на себя образ роли, потому что ваши талант и труд дали вам возможность одеть в сеть условностей роли свой творческий огонь, но вы мужественно, бесстрашно сливаете свое сознание с проходящими через вас в зрительный зал токами тех мук и страданий, тех пропастей падения в зле, куда привело вашего героя, т. е. вас, кольцо страстей: зависти, ненависти, раздражения и неудовлетворенности.

Только мужественная ваша подача роли и мужество, как качество, хотя бы минимальное, в самой роли могут помочь вам собрать внимание зрителей.

Возьмем другой пример. Вам надо играть мать. По вашему пониманию любовь матери – это самопожертвование, полная отдача своих забот и ухаживание всех сортов для облегчения жизни вашему ребенку, всегдашняя ласка, всегдашняя нежность, рабство любви к нему. И чуть ваш ребенок заболел... – «пошла писать губерния». Тут и няне попало, и доктору пять раз позвонили, и к другому посыльного послали, и кухарку загоняли, и слез немало пролили.

Каково будет при такой вашей психике изображение вами образа матери? Вы непременно внесете в круг своих творческих задач весь тот духовный хаос, в котором привыкли жить у колыбели вашего ребенка. Страх, разбросанность будут царить и в ваших задачах роли, как бы вы ни освобождали себя от своих личных качеств в своем кругу, если первой задачей своей любви вы не поставите мужество матери. Все задачи вашей роли, вся нежность вашей ласки только тогда будут замыкать в вашем кругу все сердца зрителей, если вы мужественны, если вы не сахарите каждую свою ласку и не сюсюкаете, играя со своим ребенком, думая этим выразить всю силу своей любви к нему.

Вы не берите только того момента жизни, который вам – условно – предложен ролью, скажем, когда вашему сыну 30 лет и в вашей и его жизни произошла трагедия, рисуйте в своем воображении всю жизнь

вашего сына. Вот он в колыбели. Вот ваше мужество, вырвавшее его из когтей смерти в детских болезнях. Вот его первый лепет, первые штанишки, первый школьный урок, – и всюду его сопровождает ваше мужество, ваша сила в нем. Так вы дойдете до тех моментов, которые вам даны ролью. Но уже случайные, предложенные ролью обстоятельства навернулись на валик – не штампов «как играют мать», а той сути, тех органических качеств, которые раскрыты вами в вашем сердце и которые вы вылили как образ вашей мысли в то случайное слово, которое вам дано в роли.

Теперь, идя от органического в вас самих, очищенного и облагороженного мужеством, вы найдете всю свою правдивость в обстоятельствах пьесы. И с вами вместе ее найдет вся публика. Только плохие актеры находят, что им надо ломать себя для тех или иных ролей. Если талантливый человек идет от сути в себе носимых органических свойств и их пробуждает к действию, он в каждой роли будет искать для себя сначала общечеловеческих ступеней творчества, т. е. будет идти от природы чувств, а затем уже станет сливать их с условными обстоятельствами пьесы. И для этого, и только для этого существует моя система, и на этом она создана, имея целью научить артиста сливать физическое действие с действием психическим в полной гармонии.

Возьмем еще пример. Вы – любовник. Пламень вашей влюбленности сжег все ваши мозги. Вы ничего не соображаете, «она» – центр жизни, «она» – смысл ее, «она» – цель вашей жизни, и весь вы заполнены одной мыслью – все бросить, быть только с «нею».

Как выявить такую задачу? Ведь Вертер, сгоревший в костре своих мучений любви, не дождался только одной минуты, чтобы стать счастливым. Ведь страдание и муки Шарлотты задержали ее только на одну минуту, и она вбежала уже после выстрела, найдя Вертера умирающим.

Если гамма переживаний вашего Вертера будет носить характер только одержимости любовью, если упреки Шарлотты будут только слезы, если все ожидание в разлуке будет тоже только слезы, доведете ли вы зрительный зал до финальной развязки в полном внимании к вам? Что может привязать зрителя и провести его с вами через все условности Гете и Массне? Что может ввести в круг вашего публичного одиночества публику так, чтобы не ноты ваши ею

воспринимались, а чтобы зал забыл о них, видя только вашу слиянность с образом, в котором вы живете этот кусок вашей жизни? Только ваше мужество, только внутренняя линия вашего собственного понимания, какое мужество вам необходимо, чтобы вести жизнь без «нее». Скука, ненужность, бессмысленность дней без «нее» оттеняют вашу любовь к ней. Все сцены, где вы без «нее», внесут ту трагедию, на которой и разыграется роковая развязка. Она произошла от того, что ваше мужество – «жить без нее» – потерпело фиаско. Ваш, Вертера, спор с жизнью, спор с богом, с препятствиями – все построено на первой задаче: мужество мужчины, а потом уже идут задачи страсти, ревности, отчаяния Вертера и т. д.

Вот три общие всем ступени творчества. Дальше поговорим о начале всех начал – о творческом спокойствии.

Беседа восемнадцатая

Шаблонное представление о творчестве и вдохновении состоит в том, что люди, не имея даже общего представления о природе действующих в них самих творческих сил, ищут и культивируют в себе «творческое волнение».

Вы уже из первых трех общечеловеческих (можно было бы выразиться даже всечеловеческих) ступеней творчества видите, что ни о каком «волнении» – будь оно хоть семью семь творческим – и речи быть не может. Артисту, глубоко ушедшему в творческие задачи роли, нет времени заниматься самим собою как личностью и своим волнением, его внимание целиком заполнено выбором нужных ему качеств, чтобы через ряд верных физических действий приспособить их к обстоятельствам роли и к правдивому воплощению в них себя. Правдивость потому и не вводится в моей системе как качество, что она – основа творчества и она у каждого имеет свои собственные качества. Правдивость – это слияние своих сил и мыслей с ролью через маленькое, волшебное слово «если». И только тогда, когда вы достигли полной гармонии в себе, вы можете через это слово слиться с образом правдиво.

Ритм вашего сердца принял ритм вашего героя. Ваша мысль говорит вам: «если я Раскольников, что вызовет во мне страх»? И вы ищете в себе глубочайшим распознаванием, что вам влить из своих органических качеств в те условные обстоятельства, что вам предложены ролью, чтобы сила вашего внимания выделила только ту или иную сцену из всей жизни Раскольникова.

Можете ли вы проделать такую работу, имея в нервах, в мыслях, в памяти еще какие-то другие обстоятельства, например, что вы в студии, что вы окружены людьми, что вы на сцене, что на вас смотрят и т. д.? Как только эти посторонние мысли получили в вас жизнь, ваш творческий круг разбился, вы уже выпали из творческого спокойствия, ваш мир, – мир тех невидимых для нас, а для вас живых, ярких образов, которыми вы населили свой круг, улетел, вы попали в круг мелких волнений и раздражений, и ни одной из первых трех ваших ступеней творчества не существует. Все надо начинать сначала. Снова

стройте круг публичного одиночества, снова вводите в него себя, режиссера и партнеров.

Не говоря уже о бесплодно потерянном вами и вашим учителем времени, отдайте себе отчет в огромном вреде, который вы причиняете себе, своей актерской и человеческой воле. Воля растет и выковывает внимание каждый раз, когда вы достигаете небольших, но все же результатов. Каждый раз, когда вы напрягали волю и не достигали желанных результатов и вырабатываемый вами план роли разрушался от бесплодных попыток вылить мысле-образ во внешнюю форму, – вы шли назад и как актер, и как творящий человек.

Что же мешало вам достигнуть желаемого результата? Конечно, отсутствие творческого спокойствия. Вам надо выходить петь арию Германа: «Я имени ее не знаю», а вы вместо задачи отчаяния: выразить муку быть «без нее», вместо яркой жизни вашего сердца, переполненного страстью, совпадающей с очаровательными звуками Чайковского, рисующего нам ритм вашего сердца, думаете о дирижере – как бы вам с ним не разойтись, как бы взять верхнюю ноту и заслужить аплодисменты публики. Ваша мысль и ваш взгляд гуляют по директорской ложе – там ли члены ее, от которых зависит ваша судьба, слушают ли вас сегодня те, кто вам интересен, и т. д. Вот тупик духа, сотканный из мелочей вашего низшего «я», преградивший вам все возможности дойти до той сосредоточенности, где вам может ответить ваше высшее «я» – ваша творческая интуиция.

Вы, стоя в кулисе, стояли именно в ней, именно вы, Х, отпивали глоток вина, который подавал вам ваш портной. И даже «она» не жила в вас, не только ваше отчаяние, что вы без нее. Скорее в вас жило недовольство, что вы сегодня без голоса.

Вы ясно видите, в каких заблуждениях протекает ваша творческая волна, как вам надо хранить спокойствие, чтобы иметь возможность проникать в те вершины чистоты и мира в сердце, где только и можно найти отрешенность от себя, артиста Х, и слиться в единый образ: я – Герман.

Надо оставить штамп «творческое волнение». Такого органического действия не существует. Существует творческое спокойствие, т. е. такое, отрешенное от личного восприятия протекающей минуты состояние, когда жизнь – вся жизнь – сосредоточилась ясно, четко, определенно только на предложенных

вам пьесой условиях, только на данном куске сцены. И чтобы войти так плотно в круг ваших задач роли, вам необходимо все самообладание, т. е. все спокойствие.

Рассмотрим, что же такое творческое спокойствие? Из чего оно складывается? Оно является только следствием первых трех ступеней. Вы сами входите на эту четвертую ступень, если вы самоотверженно трудились на первых трех.

Пора понять, что в искусстве нет тайн, которые стояли бы вовне и вы могли бы их завоевать, как землю – путем войны, покоряя их своей воле. Чем больше вы будете напрягать волю, одну голую волю, тем крепче будете сами себе выковывать препятствия к тайнам творчества, которые вам кажутся манящими вершинами, как бы вне вас живущими. Все тайны, весь путь творчества, я уже вам говорил, – только вы один. Только в себе, путем сосредоточенности, бдительного внимания и наблюдения своих сил вы можете гибко, просто и радостно решать те вопросы, какие вам дали условия роли и сцены. Спокойствие творящего человека – это абсолютная освобожденность сознания от давления личных страстей. И в этой освобожденности могут и будут ярко жить те образы и страсти, которым вы отдадите ваше освобожденное внимание.

Четвертая ступень – спокойствие – это грань и переход к дальнейшим ступеням творчества.

Ступень спокойствия начинается собою тот перелом в психике артиста, когда весь мир его творческой жизни составляет любой кусок предложенных ему условных заданий, в тех или иных сочетаниях. И он достигает всегда правдивости своих образов, так как он внес свою жизнь, из себя, в те моменты чужой жизни, которые ему дал автор, и они стали его жизнью, без всяких насильственных режиссерских трюков.

Все трюки – всегда бедность внутренней жизни. Если бы богатство внутренней жизни было огромно, не надо было бы ни грима, ни костюмов, ни обстановки, нужен был бы творящий человек, от богатства и силы мыслей и силы внимания которого лилась бы волна захватывающего обаяния и потрясала бы зрителей. Все моменты театра как зрелища – только помощь нам, артистам, для более легкого приспособления своих творящих сил.

Беседа девятнадцатая

Теперь мы с вами перешли, так сказать, Рубикон и можем двинуться в нашем творчестве дальше, где уже не работа над собой и ролью занимает нас, но где в работу над ролью вы можете вливать все качества вашего внимания, не раздваивая своих творческих задач на «я» и «если я».

Теперь вы уже научились собираться в одном «если я», потому что достигли умения сливать воедино себя, героя роли. Начиная с этого момента, кого бы вы ни играли – отца, мать, сына, любовника, негодяя, возвышенный образ, – что здесь можно найти общего всем героям, которых изображают люди, и общего всем людям, изображающим героев воплощения? Если мысле-образ артиста целен, не разбит ничем посторонним в его творческом кругу, но мало интенсивен по внутреннему напряжению его артистических сил, если изображаемые им качества не четки, если его внутренние движения житейски, обывательски спокойны, будет ли зрительный зал отвечать своим полным вниманием на игру артиста? Все в его внутренней жизни правильно, все как бы правдиво, все собрано в единство действия, все умно, а вот чего-то нет, какой-то изюминки, влекущей толпу к Х, нет у Y. Чего же в нем не хватает? Правильны его задачи? Правильны. Освобождено тело от зажимов? Освобождено. Жизнь артиста в творческом кругу крепка? Крепка. В чем же дело?

Дело как раз и будет в том, что в обыденной жизни зовут талантом.

Но в истинном смысле таланты Х и Y совершенно равноценные. И все же Х чем-то привлекает толпу, а Y – нет. Х в своем воплощении в роль доводит все силы своих чувств и мыслей, перелитых в физические действия, до самого большого напряжения, какое допускает правдивость физического действия. Если он внешне, по сцене, просто сидит и молчит, – его поза доведена до последней грани освобожденности, до четкости и скульптурности. Он понимает, что согнутая или вытянутая нога или рука должны быть до предела согнуты или вытянуты. Если голова вытянулась, высматривая из-за куста кого-то, она должна быть на самом деле вытянута до конца, а не изображать собою вытянутую голову.

Все на сцене – от позы, движения, слова – должно звучать четко, в полный тон, но не форсированно и не в полутонах. Если ваше подозрение загло в вас ревность, конечно, вы не сразу выпалите самым огромным напряжением всего вашего существа, – вы постепенно будете разворачивать всю гамму вашей ревности от пианиссимо до жесточайшей бури вашего сердца – до фортиссимо.

Но что вы должны иметь в своем творчестве в каждом куске, от пианиссимо до фортиссимо? Каждый раз, как бы мимолетна ни была изображаемая вами черта роли, она должна быть доведена в каждом куске роли до четкости героического напряжения.

Только то, что вами пережито в этой форме, будет звучать для зрителя и явится новым и интересным отражением уже несколько раз прочтенной пьесы, которую он не считал такой интересной, а вы ему ее поднесли иначе, чем он воспринял, читая, и увлекли его целиком. Как внешняя форма тела только тогда говорит что-то публике, когда налицо вся скульптурность формы, так и внутренняя сторона роли только тогда приблизит вас к зрителю, сотрет границы пространства и времени между сценой и зрительным залом и заставит зрителя верить вам, плакать и терзаться, радоваться и смеяться с вами, когда внутри вас не обывательская жизнь течет, – очень корректно, очень тонко, – но когда ваши мысль и чувства слились и поднялись к акту героического напряжения.

Скажем, вы изображаете мать, оплакивающую потерю сына. Вы уже пролили бесконечное количество слез; были слезы отчаяния, слезы воспоминаний детства, слезы радости от сознания высокого благородства вашего сына, его доброты, его сыновней преданности вам, его талантов и т. д. Словом, вся гамма человеческих отношений изображена. Публика вам сочувствовала, отчасти даже жила вместе с вами, но осталась на месте, отлично помнит, что перед нею сцена, что она в зрительном зале, ясно сознает, что идет третий акт, что после четвертого надо стремглав бросаться в раздевалку и т. д.

В чем же дело? Все задачи ваши безукоризненны, и вы не Б., а та Т., что живет в вас, и вы в ней по роли. И все же между вами и публикой разрыв. Дело в том, что ту часть вашего существа, где живет героическое напряжение, вы сами в себе еще не открыли. И ваш талант пока не развернулся с этой стороны, а потому вы его и не можете подать в своей роли.

Как же раскрыть в себе эту сторону таланта? Весь талант артиста раскрывается только через его собственную жизнь простого дня. Нельзя оторвать человека от жизни и думать, что из него может выработаться когда-нибудь истинный актер. Актер – это сила, отражающая жизнь. Что мы видим чаще всего на сцене? Кто те, из которых выходят великие мастера искусства? Кто становится нашими учителями и образцами творчества? В подавляющем большинстве случаев это люди, вышедшие из среднего состояния, очень много боровшиеся и побеждавшие целые тучи препятствий на своем жизненном пути. Как слишком большая обеспеченность, так и слишком тяжелая нищета почти всегда губят талант, за исключением гениев, но о них мы не говорим, и им моя система не нужна. Они сами – воплощенная система, они сами – героическая жизнь; сцена – вся жизнь для них, а потому она становится таковою и для каждого зрителя. И тут всеми забыто и время, и пространство, текут слезы и улыбки от их слез и улыбок, и даже такие вещи, как трамваи, галоши и раздевалки забыты!

Вы же, актеры-таланты, актеры, преданные слуги своей родины, своей студии, любящие человека и желающие отдать великому творчеству свою жизнь, стремящиеся нести всюду красоту, вы должны в жизни каждого простого дня жить, учась и наблюдая. Ваш путь – это развитие все новых качеств сознания, приходящих к вам от борьбы и побед. Если вы перед встающим препятствием жизни останавливаетесь в страхе и сомнениях, вы почти всегда будете побеждены. Через каждое встающее препятствие надо непременно пройти, чтобы очистить в себе силы для творчества от мусора и негодных шлаков и раскрыть под ними то истинное, органическое, что выходит в мир действий из вас только тогда, когда вы отыскиали в своем сердце героическое напряжение и научились проявлять его в простых днях жизни. Вы поняли сами в себе, на опыте жизни, что это за действие, вы научились проникать в высшую чистоту ваших лучших сил и поняли, что ваша обывательская жизнь кончилась, потому что вы сами выбрали себе жизнь подвига в искусстве. И теперь в вашей работе над ролью вы понимаете, что такое ступень героического напряжения.

Заметьте, как ложно, фальшиво понимается эта ступень творчества массой артистов так называемого «вдохновения». Осознавая ее

неизбежность в творчестве, но не зная, как ее найти, артист начинает впадать в пафос, в ложную экзальтацию, что называется, «землю роет», а зритель преспокойно сидит и наблюдает: «Эк его разрывает!»

Предположим, вам надо вести драматическую сцену с сестрой, отбившей у вас мужа, с которым вы прожили двадцать лет. Если всю сцену вы построите на своих эгоистических страданиях, если все моменты будут наполнены только упреками, злобой и ненавистью, оскорбленным чувством брошенной и униженной женщины, ваша сцена как творчество – нуль. Когда она может ожить и подняться к творчеству? Тогда, когда вы переступите Рубикон, когда забудете о себе и начнете подниматься к лучшим чувствам в себе, когда вы отыщете смягчающие вину вашей сестры обстоятельства, когда вы начнете думать, где и когда вы были сами неправы по отношению к вашему мужу, когда волна доброты, энергия – не проклятий, а энергия героического напряжения женского сердца и прощения пройдет из вас в вашу роль. Тогда внимание публики, самое неотрывное – в ваших руках. Вы поднялись до героического напряжения, вы раскрыли в себе и отразили для зрителя кусок жизни новой красоты, и публика ответила вам всем своим вниманием, всей проснувшейся своей красотой.

Нет ничего более падкого на красоту, чем человеческая душа. В искусстве можно только увлекать. Тот учитель может ввести вас в круг творчества, любовь которого к нему увлекла вас за собой, в котором вы увидели пример воздействия его живой души на вашу. Чтобы достичь этой ступени героического напряжения в творчестве и не впасть в ложный пафос, надо научиться развивать в себе все стороны своего таланта через жизнь в каждом простом дне, всегда помня, что останавливаться в своем творческом развитии нельзя, что кто в искусстве не идет вперед, тот идет в нем назад.

Если вы в течение дня вели свои встречи с людьми в искусстве и в простой жизни с одинаковой доброжелательностью, то вы приготовили себе рельсы, по которым легче проникать в глубокое героическое отношение к делам и людям в важные, переломные моменты вашей жизни.

Отдайте себе отчет, вы, люди, пришедшие искать творчества на сцене, что такое вся ваша жизнь? Если она не непрерывное творчество в каждый час, то зачем же тогда жить?

Я уже говорил вам неоднократно, как важно развивать в себе доброжелательство к людям, когда мы говорили о вашем поведении в студии. Сейчас я вновь обращаю ваше внимание на это качество вашего сердца. Продумайте еще раз этот вопрос теперь, когда вы созрели. Что может видеть и как может видеть каждый человек окружающий его мир? Конечно, только так, как ему позволяет живущее в нем сознание. Чем больше в вас энергии доброжелательства, чем выше ваша чистота мысли, тем больше прекрасного вы видите в вашем соседе. Чем ниже ваши чувства и мысли, тем больше вы видите вокруг себя плохого, потому что до хорошего надо вам еще подыматься, а плохое вы без усилий увидели.

Развивайте же в себе доброжелательство, не заражайтесь примерами театров, где целые коллективы ненавидят друг друга. Единитесь с людьми. Когда встречаетесь с ними, старайтесь им показать прекрасное в себе и пробудите внимание к этому прекрасному в душе собеседника.

Беседа двадцатая

Мы знаем уже целых пять ступеней творчества, общих всем, кто посвятил свою жизнь искусству сцены. Казалось бы, все стороны правдивого изображения человеческих страстей в предлагаемых обстоятельствах нами уже освещены. Но есть и еще одна, общая всему изобразительному искусству черта, без которой изображаемые страсти не могут ярко влиять на зрителей, потому что будут лишены необходимого качества воздействия на человеческое сознание обаяния.

Откуда же приходит это обаяние? Где и в чем его корень? Ведь если вы видите какого-либо великого артиста, если вы проследите целую галерею творцов сцены высокого калибра, вы непременно, совершенно так же, как их умение освобождать и отпускать мускулы тела, найдете в них обаяние, как неизменную черту каждого. И в каждом из них как их правдивость, так и их обаяние будут совершенно различно передаваться, а вами точно так же разно восприниматься.

В чем же дело? Дело не в особой тайне их творчества, а в том благородстве, которым они очистили изображаемые ими страсти. Своим расширенным сознанием они отыскивали тончайшие органические качества в роли, своей сосредоточенностью и бдительностью внимания они выбрали их; своим тонким, наблюдательным умом разбили роль на куски, мужеством и полным спокойствием достигли слияния своего «я» с героем роли и, наконец, героическим напряжением достигли того, что каждый кусок сценической жизни стал четким и правдивым олицетворением всей жизни.

Но чем же вся повседневная жизнь, которую вам надо отразить, отличается от жизни сцены? Что нужно внести в страсти на сцене, чтобы они стали горящими, привлекли внимание зрительного зала и отразились в сердцах слушателей?

Если вы станете нести на сцену страдание, часто тонущее в грязных инстинктах и мыслях, и не очистите их благородством, или, наоборот, будете изображать героя, стараясь пришить к его героизму одни положительные стороны, изображаемая вами любовь его к

отечеству или его подвиги не откроют в вашем действии на сцене того, что и жизнь его будней наполнит благородством, вы не покажете его в простом дне существом высокой чести. Все ваши попытки углубить свое внимание, ввести новых и новых лиц в свой творческий круг не приведут к заразительной волне единения со зрителями. Вы останетесь действующим в кругу своего одиночества, но в той жизни, которую вы будете в нем вести, вы также будете одиноки, как тогда, когда вы задали неверную творческую задачу своему вниманию. Чтобы сердце зрителя и мысль его охотно следили за вашей жизнью на сцене и вы не остались в ней одиноки, весь ваш труд над ролью должен быть пронизан благородством. Все наносное, условное должно быть счищено вами с каждого качества роли. Вы должны отыскать только суть каждого качества, только органическую природу страсти, а отнюдь не случайную окраску, приданную тому или другому чувству и следующему за ним действию по пьесе.

Предположим, что перед вами стоит огромный буфет, во всю стену большой комнаты. Весь он заполнен маленькими ящиками, в этих ящиках еще многочисленные отделения. И во всех отделениях неисчислимое количество бисеринок самых разнообразных цветов и оттенков. Все ящики – это органические, всегда неизменные свойства человеческих страстей. Масса отделений в них – это условности, предложенные вам ролью. А разноцветные бисеринки – это ваше приспособление их к роли, ваша тайна творчества, ваше благородство, в которое вы окрашиваете все переживания героя пьесы, чтобы достичь в нем яркости и напряжения истинной жизни. Вот вы стоите перед таким буфетом – духовным хранилищем. Вы уже знаете своего героя, как свое высшее творящее «я». Режиссер предлагает вам: «здесь вы падаете на колени». А вы, в вашей структуре роли, предполагали здесь стоять, вытянувшись в струну, под колонной. Если вы поняли суть того чувства, которое должны изобразить, то не все ли вам равно, из какого ящика вытащить розовую бисеринку? Куда бы ни направили по вашей внешней мизансцене ваше тело, вам надо подать действие – розовую бисеринку.

Споры с режиссером о мизансценах почти всегда, за исключением тех случаев, когда вы в своем творчестве идете по правдивости жизни, а режиссер – чистый формалист, бесплодны. Творящая сила в вас не уменьшится от того, сидите ли вы, стоите или лежите. Здесь может

быть разговор только о степени вашей творческой освобожденности, о Том, что в той или иной мизансцене ваше тело плохо повинуется вашей воле, потому что где-то в себе вы не достигли полной освобожденности и не дошли до гармонии. И в этих моментах надо не негодовать на режиссера и не грозить вернуть роль, а снова проверить свой творческие задачи и отыскать, где вы подменили задачу и, вместо того чтобы подать органическое качество, подали условное.

Ваше благородство – только оно одно может вам помочь и здесь. Если вы станете наблюдать истинные страсти людей, вы всегда в них найдете моменты великой скорби, где человек томится огромным страданием в них. Вы всегда подметите мучения в рабстве страсти, в каждом истинном случае страсти, перешедшей все грани самообладания. Человек, всецело заполненный какою-либо страстью, бывает ее рабом. Что же вам надо взять во всех тех случаях, где вам надо изобразить одержимого страстью? Конечно, первой задачей вашего внимания должно быть не изображение этой страсти, а те роковые моменты, где дух человека стремится освободиться от этой страсти. Ваше благородство должно очистить все перипетии борьбы человека за свою свободу от давления этой страсти. Следя за поглощающим развитием страсти пьяницы, вы должны использовать все моменты его жизни, где он трезв, оттенить его любовь к жене и детям, когда водка не залила его мозгов, и выявить его борьбу с подрывающею его чистые силы страстью.

Теперь вы видите, что для вас самих как артистов одного решения отдать жизнь искусству еще мало, – надо понимать, как вам самому направить весь свой день как непрерывную творческую струю, чтобы каждый день развивал в вас новое сознание, все прибавляя в ваше сердце новые сокровища опыта и наблюдений и над жизнью, и над собой. И если вы и теперь все же решаете, что жизни помимо искусства для вас нет, что ваша роль в жизни – только слить вашу жизнь со сценой, обратите внимание на вашу манеру жить свой будень, и в нем вы найдете последнюю ступень, без которой в искусстве не живут. Это – радость.

Уныние, как я уже говорил, кладет на все творчество жизни и сцены отпечаток болезненности, постоянного влияния своего низшего «я» на все дела и мысли. Самолюбие, а не человеколюбие приводит человека к унынию и страху. Оно вносит в круг творчества такую

атмосферу назойливой мысли: «трудно, стесняюсь, все смотрят, у других лучше выходит», что сокровище, богатство, которое артист в себе заключает, тонет в болоте этих условностей и мелочей. Здесь сам артист попадает в роковой переплет неумения освободить в себе свои лучшие силы, чтобы ими, любя и увлекаясь, входить в первый творческий круг.

Если вы вообще не обладаете доброжелательством к людям, работайте над ним. Выпроваживайте за двери ваших гостей – зависть, сомнения, неуверенность, страх и открывайте, распаивайте двери для радости. У вас много причин радоваться: вы молоды, вы учитесь в студии, вы служите в прекрасном театре, у вас отличный голос. Примените все ваше внимание к сегодняшнему дню вашей жизни. Дайте себе слово, что ни одна ваша встреча не пройдет сегодня, сейчас, иначе, как под флагом радости. И вы увидите, точно по мановению волшебной палочки, как все будет вам удаваться. И то, чего вы еще вчера не надеялись найти и победить в своей роли, – вы найдете и выявите в ней сегодня.

Так, день за днем, раскрывая в себе все больше радости, вы увидите ее для себя силой непобедимой. Вглядитесь в лица великих творцов нашего искусства. Их лица всегда вдохновенны, спокойны, радостно энергичны. Как общее всем им, вы непременно увидите в них энергию радостного напряжения, а не энергию унылой воли, тупо сосредоточенной на себе. Радость великих артистов не из секретов и тайн их талантов выходит, а из знания в себе любви, доброты и всегдашнего привета этим качествам в сердце другого. Нет артистов, несчастных волею судеб. Есть несчастные, в себе носящие унылое упорство воли, вместо любви к жизни и человеку ставящие себя центром своей жизни на сцене. Они стремятся только к ролям и первенству, они жаждут и желают всех затмить, а не выявить жизнь через себя в предложенных им обстоятельствах сцены.

Следите за собой, и вы постепенно будете расти в своих талантах, начиная свой день радостью жить в любимом труде и деле.

Вот теперь мы с вами проследили все семь ступеней, составляющих зерно вашего творчества.

Беседа двадцать первая

Вы уже знаете, из чего состоит внутренний путь творчества, который несет в себе сам человек. Все общие для творящих ступени духовно-творческого развития составляют то творческое зерно, от которого идет артист, студиец моей; системы, как от своего отправного пункта.

Привлекая всю полноту своего внимания к развитым в себе силам, студиец выходит на занятия создавать свой круг публичного одиночества, о котором мы с вами говорим, каждый день. Зерно вашего внутреннего творчества и зерно всей вашей роли всегда должны совпадать, а не параллельно двигаться. Нельзя творить и в то же время себя наблюдать. Поэтому один из самых плохих приемов — учить роль перед зеркалом. Создав себе привычку при изучении ролей постоянно раздваивать внимание, вы и на сцене не откроете двери истинному темпераменту, т. е. интуиции, а будете выкладывать из ящиков своей памяти условно зафиксированное вами изображение жизни своего героя.

Чтобы видеть в творчестве стимул единения в красоте, чтобы в каждый спектакль нести новые задачи и раскрывать в себе все более глубокие творческие силы, надо жить в зерне роли так, как будто бы зерно вашей души не может в эту минуту жить иначе, как по предложенным вам ролью обстоятельствам. Тогда, храня все органические чувства зерна роли, вы найдете сегодня новую интонацию, которой вы облагородите еще больше трудное место монолога, не удававшееся вам вчера.

Если вчера в роли Отелло вам казался мрачным его вход ночью к Дездемоне, и вы вошли, имея среди своих творческих задач и колорит намерения ее убить, то сегодня вы можете ворваться к ней вихрем страсти и надежды спастись от ужаса, в каком живете, и лицо ваше может быть полно мольбы, а не угроз.

Когда можно сказать, что роль кончена? Она, скажем, вам удалась. Сто раз сыграна вами. Вы в ней знамениты. Но разве ваш труд над нею кончен? Я говорил вам много раз, что искусство берет всего человека, все его силы, и только тогда может дать ему признание.

Но каково бы ни было это признание, в жизни артиста всегда гораздо больше страданий, чем восторгов. Конечно, велики восторги творящей человеческой души, но все эти высокие моменты достигаются человеком только тогда, когда зерно его жизни в роли на сцене неразделимо связано с зерном его творящих сил в себе, когда вся, целиком, жизнь сцены заполнила мысли и чистота порывов создала привычку действовать в театре только в высоких человеческих силах, отбрасывая всю мелочь личных чувств у порога.

Только тогда можно идти все вперед и расти в своем искусстве, если мудрость развивается в своем творческом зерне, т. е. если сам артист начинает во все моменты своего творчества вносить любовь, чистую и самоотверженную, забывая о себе и думая о деле. Если вы влюблены, – все ваши силы приподняты, вам хочется следить за собой не только внутренне, но и внешне приодеться и пленять «ее» своим видом. У вас и голос лучше звучит, у вас и сил много, и все кажутся вам лучше, добрее и счастливее, потому что вы радостны. Точно так же ярко влюблены вы должны быть в свой театр, в свою студию. Первое радостное приветствие, которое вы послали, проснувшись утром, должно быть вашему театру, вашему труду, вашей студии, вашим сотрудникам. Ваша влюбленность в студию до самой вашей смерти должна хранить чистоту и поэзию. Только тогда все рождаемые вами роли будут плодами настоящей любви вашей к искусству. И творчество сцены станет вами, а вы им.

До глубокой старости, когда жизнь освобождает от оков любви эгоистической и постепенно холодеет сердце для страстей чувственности, влюбленность в искусство живет и становится все сильнее, потому что постигаемую мудрость жизни вы все больше и больше вносите в него.

Мало того, что основой вашего жизненного поприща является ваша любовь к искусству, любовь, не знающая ни страха, ни упрека, – вы каждый день должны быть во что-нибудь, в кого-нибудь влюблены: в картину, в роль, в цветок, в романс, в женщину, профиль которой вы увидели случайно, и он напомнил вам Афродиту и помог населить вам сегодня ваш творческий круг новыми сияющими образами, в пейзаж, в футбол, дающий вам эмоцию энергии; во что хотите, но ваш дух должен быть всегда приподнят, чтобы окружающая вас обывательская жизнь имела в вас взрывчатое вещество.

Никогда не забывайте, что вы живете на земле, для земли, а не над нею. Вы сами избрали себе путь сцены, и потому вы – слуга всех, кто хочет вас видеть. Никогда не считайте себя выше обывателей, а всегда только орудием для воздействия на них в целях красоты, через вас к ним идущей.

Вы можете в своем творческом зерне считать и сознавать себя великим счастливецом, потому что нашли применение и выход своим творческим силам, а без этого выхода вы не могли бы жить. И вот здесь всегда существенная разница между артистами, которые не могли не стать ими, потому что иначе их сердце разорвалось бы от той толпы воображаемых людей и действий, которую оно в себе носит (они потому и идут на сцену, что иначе жить не могут, и они счастливы и благодарны жизни за труд, потому что этот труд – их любовь, их необходимость), и другой формацией артистов – искателей выказать себя среди толпы. Здесь тоже могут быть таланты. Но здесь артисты видят здравый смысл жизни не в применении своих сил к общей гармонии жизни, не слугами народа хочется им быть, а единицами, знатными и почитаемыми.

И никогда на этой психике не созревают Дузе, Ермолова, Сальвини, но выходят Сара Бернар, Режан и другие.

Если вы вошли в действие – в жизнь своей роли, пронесли все ее страсти через свое благородство, – не забывайте никогда о чувстве меры. Всю гамму роли можно испортить чересчур усердным употреблением серой краски или слишком резкими мазками красной.

Великие художники сцены никогда не довольствовались однообразием красок. Все обаяние их таланта в том и заключалось, что их интуиция была так тонка, их физические действия так верны, что перемещали ваше, зрителя, внимание с одной краски на другую легко, просто и гибко. Их гармония включала ваше внимание всецело в свой круг, и между вашим восприятием глубочайшей, лютой ненависти и внезапной детской наивности не существовало разрыва. Огромная пропасть между этими чувствами не существовала для вас, потому что между ними лежал мост гения артиста.

Вы уже знаете, что гений артиста – не в силе внешней изобразительности, а в силе жизни творческого зерна в себе, в силе полного внимания к текущей минуте. Избегайте однообразия задач. Наблюдая жизнь своего внимания, когда вы складываете свои задачи и

выбираете ваши «я хочу», наблюдайте и голос свой. Если вы заметили, что ваш голос носит вообще характер и тембр трагический, выбирайте себе для упражнений самые легкие, комические задачи, развивайте в своем творческом зерне все оттенки радости, памятуя о том, что я говорил вам, что радость – сила непобедимая.

Когда сами готовите роль, никогда не переутомляйте ни памяти, ни внимания. Устали – идите гулять, сходите в картинную галерею, посмотрите любимую статую и вспоминайте индусскую поговорку. Однажды ученик спросил учителя, как ему найти верное решение своей творческой задачи. Учитель посоветовал ему довериться своему подсознанию. «Ты загляни в карман своего подсознания и спроси его: “Готово?” – и если оно тебе ответит: “нет”, – иди снова гулять. Вернувшись, вновь спроси: “Готово?” – и если снова оно тебе ответит: “нет”, – опять иди гулять. До тех пор спрашивай, пока не услышишь ответа: “Готово”. Тогда действуй».

Так и вы. Не насилуйте внимания, не стремитесь упорством воли разрешить трудное место роли. Отставьте его на время, достигните полного спокойствия и перемените задачи внимания. И ваше творческое зерно в вас самих покажет вам, где была ошибка и что вам надо переменить в задачах вашего внимания.

Беседа двадцать вторая

Когда вы пришли на сценическую репетицию, вам необходимо всегда, — раньше вашего первого слова по роли, — удвоить свое внимание к самому себе и проверить, совершенно ли свободно повинуется вам ваше тело. Если все мускулы в вас отпущены, вы хорошо и гибко чувствуете себя физически, проверьте свой внутренний мир.

Посмотрите внутренним глазом, свободны ли вы в вашем сознании так же, как свободны телом, перевели ли вы все свое внимание на ваше высшее творческое «я», достаточно ли вы освободили в себе места для творчества, не мешают ли вам еще какие-то личные счета и восприятия отдаться всецело жизни вашей роли.

Когда вы перевели все свое внимание на тот кусок роли, на котором вы остановились на репетиции вчера, не берите его отправным пунктом вашего внутреннего труда для репетиции сегодня, но пробегите вашей мыслью, в одно мгновение полной сосредоточенности, всю роль с самого начала, и тогда, от этого отправного пункта, стройте ваш творческий круг публичного одиночества сегодня.

Никогда не относитесь к репетиции легкомысленно, прибегая к самому ее началу, сбрасывая поспешно пальто швейцару и выскакивая на сцену как раз к своей реплике. Многие артисты считают дурным тоном быть на репетиции раньше назначенного срока, им кажется их положение в театре таким важным, что их могут и должны подождать, и чем они необходимее театру, тем они больше могут пренебрегать элементарным законом человеческой вежливости.

Студиец, растущий не в атмосфере театрального каботинства, а воспитываемый в атмосфере любви к искусству, должен всегда заранее быть в театре и приготовиться внутренне и внешне к репетиции, чтобы отвечать всем своим существом: «Всегда готов».

Сальвини, — тот Сальвини-отец, перед которым весь мир преклонялся в благоговении и которому не надо было ни реклам, ни клаки, чтобы публика дралась за места на его спектакли, приезжал в театр в 5 часов, когда спектакль начинался в 8 часов.

Рабочие только что пришли готовить декорации. Сальвини, проходя в свою уборную, здоровался с ними, разговаривал, шутил и, постояв немного, уходил к себе гримироваться. Через час, наложив часть грима, он снова выходил на сцену, снова разговаривал с рабочими, прохаживался по сцене и вновь уходил к себе. Еще через час он вновь появлялся на сцене уже в полном гриме и не в полном костюме роли, снова останавливался возле рабочих, делал им кое-какие указания относительно декораций, проверял все то, что ему было необходимо по роли для первого акта, присаживался на кресло и, помолчав, снова уходил к себе. За пятнадцать минут до начала Сальвини бывал совершенно готов и в последний раз выходил на сцену уже тем, кого он изображал по роли. Уже не было Сальвини, – был образ героя роли, совершенно закрывший личность великого актера.

Как вы думаете, что делал Сальвини в эти часы до спектакля? Зачем ему, в тысячный раз играя Отелло, понадобилось все так же приехать в театр в 5 часов? Разве ему нужно было повторять давно известную роль? Сальвини жил эти часы своей ролью. Отрезок его часов театральной жизни был его истинной жизнью, он, Сальвини-Отелло, вживался каждый раз в роль и, осваивая кулисы, тряпки декораций и мелькающие между ними фигуры рабочих, вводил и их в свой круг внимания, присоединяя их, видимых и живых, к тем не существующим и не видимым для нас, а для него живым образам его творческой фантазии, которыми он населял свой творческий круг.

Конечно, гений Сальвини жил так, как не может жить талант обыкновенного артиста. Надо иметь слишком громадный диапазон сил в себе, каким обладал Сальвини, чтобы внимание не утомилось от такой огромной творческой лестницы, которую он создавал себе в течение трех часов, чтобы войти всею цельностью внимания в свой творческий круг. «Каждому свое», – говорит пословица.

Но мы видим на этом примере, что все те, кто шел и строил свою жизнь в искусстве от жизни сердца и мысли в гармонии всего своего существа, достигали именно этого момента – момента создания творческого круга. Они претворяли театр в то, что, по их замыслам, он должен был изображать для них сегодня. Все тряпки декораций, кулисы, живые люди в них – все становилось необходимыми звеньями их круга, в который они вовлекали все встречаемое на сцене.

Каждый студиец должен вести себя в свой день спектакля точно так же. Располагая своей гаммой творческих способностей, он, конечно, не Сальвини должен подражать, а создать в самом себе свой ритм жизни для своей роли.

Вы Татьяна и поете сегодня. Но весь день вы хлопотали по дому. Ходили к вашей портнихе. Звонили своему сапожнику. Переговаривались с двумя организаторами о концертах и на свою партию обратили ровно столько внимания, чтобы бегло выстукать пальцами ноты; в театр вы приехали в 6:30, а начало спектакля в 7:30; в последний миг вы выскочили на сцену не только после третьего звонка, но и после усиленного зова помощника режиссера, в уборной болтали с одевавшей вас портнихой, перекликались с другими исполнителями, не думая, что, быть может, вы им мешаете. Каково же было ваше исполнение сегодня?

В лучшем случае штампы, которые зафиксировали ваши нервы и ваше пассивное внимание, сохраняли видимость «игры». Но того обаяния жизни чудесной деревенской девушки, обаяния чистого сердца, звучащего общечеловеческой потребностью любви, обворожительной гаммы молодой жизни, бьющейся новыми для нее эмоциями: «Где же он? Все во мне зовет его», – той интонации голоса в вашей первой фразе: «Слыхали ль вы», когда луна, спутница ваших мечтаний, обнимает своей загадочной дымкой вас, а через вас – и нас, зрителей, вы нам не подали, вам было некогда за весь день к ней подготовиться. Ваше внимание имело сто задач сегодня. Между ними мелькала иногда и задача: «Спеть Татьяну». Но жизни, той творческой жизни, которая начинается в вас с гармонии вашего сердца и мысли и кончается тогда, когда кончается эта гармония, у вас не было. Вы в своем воображении не прожили жизни Татьяны, а поэтому и мы, зрители, не могли ее увидеть в вас. У вас было разъединение со всеми действующими лицами в спектакле. Вы не успели слиться с ними и пожить с ними, как со своими родными. Вы не вышли на сцену заранее, чтобы ее осмотреть, пожить на ней, посидеть на диване, побыть с няней – единственным живым человеком для вас, рассмотреть свою сестру и мать и вести их в свой творческий круг такими, какими их сегодня предложила вам условность сцены. Вы не успели из сцены создать органический дом своей души, не успели

отеплить и населить его своими, нам не видимыми, сотрудниками вашего индивидуального творчества в это «сейчас».

Теперь вы уже опытные студийцы и можете еще раз проверить всю важность той линии, по которой вы будете воспитывать свою творческую волю и творческое внимание.

Мы говорили с вами не раз о важности привычек в творчестве. Если вы укрепите за собой привычку к неряшливости, – все в вашей комнате разбросанно, постель ваша так и будет неубрана, если чья-то заботливая рука ее не закроет, все ваши ноты свалены на рояле, и чтобы найти вещь, которую вам надо исполнять сегодня, вы все сбрасываете на пол, сердясь, что долго не подвертывается под руку то, что вам нужно, и половина всего так и остается лежать на полу, – то и вся ваша творческая жизнь непременно будет отвечать этому характеру, так как между вашей внешней жизнью и внутренней нет никаких перегородок; начало всех ваших привычек – вы. Если вы привыкли быть неряшливым вовне, вы точно таким же будете внутри, в ваших ролях, в ваших романсах, в ваших зарисовках и планах роли.

Сила привычки должна одинаково влиять и на чистоту мысли, и на чистоту вашей внешности. Ничто в вашем внешнем образе не должно резать мне глаз, когда вы говорите мне о красоте внутреннего порыва вашего героя. Вы можете быть одеты бедно, очень бедно. Ваши ботинки могут потерять форму, но они чисты, на них нет рваных шнурков, кое-как, безобразно связанных узлами. Весь ваш внутренний облик, чистый и радостный, виден мне в футляре бедном, но не менее чистом, чем ваша мысль. И моей мысли легко сливаться с вашей, мне не надо побеждать диссонанс и находить особую задачу моему вниманию: «Победить отвращение к неряшеству этого человека».

Из этого примера вы видите, что эстетика внешней формы – обязательное качество артиста, как и всякого человека. Но одна внешняя красивость, не гармонирующая с прекрасным в себе, звучит не меньшим диссонансом, чем внешнее неряшество. Мудрость, которую вам надо вложить в привычку каждого дня, заключается в том, чтобы делать все, за что бы вы ни взялись, до конца, во всем полном внимании. Надо вам сложить ваши ноты, – не ленитесь, хотя вы и устали, сложите их в полном внимании. Надо вам идти в студию, – встаньте раньше, уберите свою комнату, достаньте свой костюм, который вы аккуратно повесили вчера, и вся гамма вашего

внутреннего внимания, лишенная правильного ритма, если вы действуете впопыхах, будет четкой и сильной вашей основой и на целый день введет вас в круг задач студии, без разрыва между вашим домом, дорогой в студию и трудом в ней, если вы начали свой день в полном внимании ко всему окружающему вас.

Ряд привычек составляет всю схему вашего творческого воспитания. Если вы родились самоедом, привыкли питаться сырым тюленьим мясом, жить в доме, который вырублен во льду, и носить одежду из шкуры белого медведя, вам, конечно, очень трудно стать Ленским и подставить себя под выстрел из-за измены своей невесты. Вы скорее отдадите ее на съедение морским рыбам.

Я взял пример диаметрально противоположных воспитаний и культур. Но разве переменить привычки, принять другую форму для внешнего выявления таланта невозможно? Возможно.

Разрыва в творческом сознании человека нормального не получается никогда. Я говорил вам о внимании нормального человека, т. е. внимание – освоение его, внимание – освоение его, и т. д. Талант – это именно и есть удлиненный период внимания и укороченный его освоения. У гения периоды освоения минимальны, а периоды действенного внимания – максимальны. Наполеон замучивал всех своих секретарей и маршалов до полусмерти, так как периоды его деятельного внимания были почти непрерывны. Мы с вами не Наполеоны. Наши периоды освоения фактов, притянутых нашим сосредоточенным вниманием, обычно нормальны. И между нашим вниманием и нашей волей к творчеству стоят только стены тех условностей и предрассудков, которые мы сами можем победить рядом новых привычек, которые нам диктует наше новое, развивающееся сознание.

Если в нас есть лень, если нам кажется что-то трудным на нашем пути искусства, то надо помнить, что все в труде искусства сводится для каждого, кто бы он ни был, к одному: сделать трудное привычным, привычное легким и легкое прекрасным. Достичь этого прекрасного каждый из нас может, и только от степени его таланта и внимания зависит срок и высота, куда он проникнет в своем чистом творчестве.

Теперь мы с вами подошли к тем вехам, по которым каждый человек строит свою творческую жизнь.

Беседа двадцать третья

Первой вехой, помогающей освобождению всего человека для творческих задач артистических, будет, конечно, функция тела — движение. Первое впечатление, производимое артистом, внешнее впечатление, но внешность сама по себе не составляет ничего. Внешность артиста в состоянии покоя может быть обворожительной. Но вот двинулся артист, и его походка, не гармонирующая ни с ним самим, как человеческим образом, ни с его ролью, разбила все созданное впечатление. Походка, выбиваясь из гармонии внутренних действий артиста именно тем, что она не была освобожденным физическим действием, а потому и не могла быть его правильным физическим действием, привлекла внимание публики и отвлекла это внимание от сквозного действия и единства в пьесе и от той духовной задачи, которую сейчас выполнял перед нею артист. Почему же это случилось? Разве мало есть плохих походок на сцене? И все же они не отвлекают внимания публики на себя, и роль идет в неотрывном внимании публики. Походка вообще одно из самых слабых мест артистов. Из всех походок женщин на сцене лично мне нравилась только одна, да и о ней спорили другие. Но роли артистов, как центр внимания публики, от этого не страдали.

Почему же в этом случае походка испортила все дело? Потому что она связывала и стесняла самого артиста. Его внимание лежало не в задаче роли «хочу показать вам всю безвыходность и отчаяние, в которые ставит меня это письмо»: стесняемый своими ногами, он перенес задачу и задал ее своему вниманию в таком виде: «как бы благополучно добраться до противоположного конца сцены, где лежит письмо». У него в сердце уже не ритм музыки был, хотя скрипки разрывались в отчаянии и скорби: он выбился из своей духовной и в физической задаче из всякого ритма.

Какой отсюда вывод? Во-первых, каждая задача собственного внимания артиста должна быть четко, до конца охраняема его сосредоточенностью, во-вторых, каждая задача, имеющая в себе движение, должна быть целиком включена в творческий круг с самого

начала его построения как неразделимое психическое и физическое действие.

Тот круг публичного одиночества, который вы строите, если вы его строите только как ряд задач духовных, не может быть ни для вас, ни для нас, зрителей, куском вашей жизни. Всякая жизнь, какова бы она ни была, – всегда движение. Будет ли это движение мысли или тела, но это всегда движение.

Чем же ограничено наше движение? И временем, и пространством. Ваш творческий круг только тогда привлечет наше, зрителей, внимание, когда вы его создавали, сохраняя весь здравый смысл, т. е. когда вы вошли в него в полной памяти о месте и времени, где идут дни вашей роли, когда все движения вашей мысли раскрыли вам условности эпохи, исторический ее момент, когда все герои пьесы, подвигающиеся с вами вместе, жизнью вашего воображения одеты вами в костюмы того времени, которые созданы его условиями, и т. д.

Когда вы все эти условия освоили и сделали своими, может быть два положения: или вы слили сразу свое освобожденное тело со всеми задачами роли, тогда и все ваши движения, ваша походка, вылились гармоничным результатом, и вам не пришлось даже тратить времени на свои физические задачи в этом куске роли, потому что от вашего правильного ощущения все физические движения стали правильными, или же в вашем внутреннем мире все легло радостным, удовлетворяющим путем, как непрерывная лента роли, а передвижение по сцене все же вас стесняет и прерывает эту ленту роли, ставя где-то походку и жест в центре вашего внимания, вместо того, чтобы отвести им место среди вспомогательных приспособлений роли наряду со многими другими. Тогда, если вы в опере, вслушивайтесь и вдумывайтесь в ритм музыки. Идите удвоенным вниманием от него. Ищите, как вы физически переливаете свою энергию в ряд тех или иных тактов музыки. Что вашей жизни сердца говорит этот такт?

Динамика или статика в нем? И после тщательного изучения музыки и себя в ее ритме вы всегда найдете, какая группа мышц сжимала ваши нервы, не давая вашей творящей силе отыскать физической правдивости в вашей походке. Ряд физических упражнений в этой музыке приведет вас к правильному физическому действию в роли и поможет вам слить гармонично ваше физическое и психическое действия.

Умение приспособить свои качества к каждой роли, – это не менее важный труд, чем умение выбрать из роли свое «я хочу» и соединить их в немногие органические качества роли.

К анализу – и очень тонкому – способны многие, но творчество, роль – это синтез. И к нему способны очень немногие. Вот почему многие хорошо говорят о ролях, но плохо их играют.

Приспособить свои данные к роли так, чтобы они не только не мешали, а всячески помогали роли, – это дар синтеза, дар интуиции. Дар неповторимой индивидуальности каждого человека. Я знаю случай, когда в Художественном театре молодой человек неподражаемо играл стариков. У всех составилось впечатление, что его данные могут слагаться только в старческие фигуры, где и слабый голос, и хрупкое сложение, и некоторая сутуловатость – все отвечало этой поре жизни. Но вдруг этот актер заявил о своем желании сыграть Хлестакова. Театр смеялся. Но я, в числе очень немногих, не смеялся и дал ему играть эту роль. Он покориł в ней не только весь театр, но и всю Москву; дальше создал целую галерею типов и повел за собой большой коллектив артистов.

В чем же дело? Этот артист сумел приспособить свои индивидуальные данные так, чтобы внимание свое и публики сливать в гармонию. Нет определенных указаний, что любовник должен быть непременно высок и строен. Он может быть и не высок, может быть не строен, но героическое напряжение его жизни в роли удвоит внимание зрителей к слову, к внутреннему действию и отвлечет от внешнего образа.

Ваши ноги могут быть некрасивы. Но если они движутся в ритме всего вашего существа, т. е. в ритме и внутренней, и внешней задачи, потому что вы освобождаете их от внимания зрителя, как именно «ноги», они не мешают жить и действовать вам на сцене, они повинуются тому общему плану, в котором вы ориентировались, выполняя часть его. Но стоит вам подумать, что у вас некрасивые ноги, мгновенно наступает перебой в вашем ритме жизни творческого круга, вы перестраиваете свою задачу внимания и привлекаете внимание толпы к вашим ногам.

Беседа двадцать четвертая

Внимание публики, в хорошую или дурную сторону, всегда привлекает жест. Как для каждой роли вы, артист, должны иметь правильное ощущение в каждом куске роли, т. е. должны установить ряд верных задач, и только тогда, от правильного вашего ощущения, вы найдете и правильное действие, точно так же правильная походка и правильный жест придут только тогда, когда все ваше творящее существо подчинено, легко и просто, ритму всего: спектакля, т. е. ваше единение со всеми действующими в спектакле будет единением не с людьми, вам знакомыми, приятными или неприятными, но все действующие в спектакле для вас – только то, что они изображают в своих ролях.

Артист должен развивать в себе такую гибкость, чтобы уметь видеть в играющем с ним артисте не те качества человеческие, которые его сотрудник по спектаклю носит в себе как обычный человек, но только и всецело те, которые ему предложила видеть в нем условность сцены. Вот это ощущение будет правильным, и в нем вы найдете всегда ту ноту и тот ритм, в которых вам надо единиться со всеми в спектакле. Потому что все они – весь спектакль в целом и вы сами в нем – уже приняли в свой творческий круг кусок жизни, называемый «сегодняшний спектакль».

Сделайте же сами выводы, можете ли вы болтать в кулисах или своих уборных о посторонних спектаклю вещах, «может ли для вас театр или студия быть чем-нибудь другим, чем храмом, куда вы несете весь свет своей души.

Жест и походка требуют большого труда, но снова напоминаю вам, что все в искусстве построено на труде и умении сделать тяжелое привычным, привычное легким и легкое прекрасным.

Привычка восприятия всего дня радостью жизни должна, лечь в основу всех ваших творческих задач. Только из цельно воспринимаемой жизни может артист вывести всем понятные, простые задачи в своей роли, которые выльются в определенный правильный физический жест. Никогда нельзя создавать роль по внешней канве и от жеста идти к внутренней жизни человека-роли,

если можно так выразиться. Все вовне выходит из сердца двух слагаемых: артиста и роли, и только тогда, когда оба сливаются в человеко-роль, начинается истинная жизнь сцены. Вот вы все сейчас сидите в определенных позах, т. е. в известном жесте. А вот М. Н. даже палочкой помахивает, А. С. нюхает цветок, К. Е. усердно пишет. И никто из вас не думает ни о позе, ни о жесте; но все они, – другое дело красивы или не красивы, но жизненны.

Вот эту жизненность позы и жеста надо подловить вниманием, наблюдательностью перенести во все случаи, где внутренний свой мир вы будете вливать в предлагаемые вам обстоятельства.

Один знаменитый артист рассказывал, как однажды к нему вошел, весь переконфуженный, едва выговаривающий от застенчивости слова, молодой человек. Прося извинения за беспокойство, нервно потирая руки, он спрашивал, может ли он когда-либо стать актером, и просил его выслушать. Артист сказал ему: «Выйдите за дверь, вновь позвоните и повторите всю сцену своего волнения и вопросов сначала». Молодой человек в первый момент остолбенел, потом страшно обиделся: «То есть как? Я в таком удручении, волнении, я на распутье, я пришел к вам за помощью и советом, и вдруг такой прием?!» «Вы никогда не будете артистом», – сказал ему тот и, по всей вероятности, не ошибся.

Надо иметь тонкую наблюдательность и память в мышцах, чтобы воспроизводить не одну позу или жест, но гармонично движущиеся мысли и тело. Только через параллельное внутреннее и внешнее творчество должен идти труд студийца. Вы сами видите, как много нам приходится говорить здесь о труде. Но если вы будете заполнены в своем труде мыслями честолюбия, вы никогда не проникнете в одну из глубочайших тайн творчества: увидеть и постичь сердце того человека, который вам дан в роли. Вы не сможете сделать свою роль человеко-ролью, если ваше сердце и мысли заняты, помимо задач искусства, личными исканиями, жаждой желаний первенствовать, наградами и т. д.

Если вы умеете всего себя отдать искусству в полном отрешении, – все, весь успех в жизни придет к вам. Вам надо понять, что не интриги, связи или внешние случайности создают положение артисту. В искусстве нет случайностей – есть плоды долгих трудов, если вы

умеете трудиться отрешенно, видя цель жизни только в искусстве сцены.

Вглядываясь в такие мелкие вехи, как походка, жест, взгляд, мы видим и их общими вехами труда над ролью. Каждая роль в ее внешнем оформлении не может быть по походке одинакова с другой, так как весь ритм духовной структуры каждой роли, иногда диаметрально противоположной ей, неповторим и целиком не может быть взят как приспособление для другой роли. Если Лиза и Татьяна еще могли бы иметь одинаковую походку, то у Марии-Антуанетты и Анисьи из «Власти тьмы» она не может быть одинаковой. А между тем, по структуре внутренней, героическое напряжение должно достигать у обеих фигур своего максимума. Обе фигуры должны развить свое тело, овладеть им и, освобождая тело, переливать в него всякую задачу, будет ли это героика или быт.

Правы ли те актеры, что считают наш танцкласс для артистов того или иного амплуа необязательным? Вам смешно, потому что вы знаете среди себя лиц, не любящих себя беспокоить излишней ритмикой движений под предлогом бытового характера своих талантов. Нет различия в ролях для тех артистов, кто понимает, что всякое изобразительное искусство сцены – всегда результат полного развития сил в себе. И тот не артист, кто не понимает, что творчество, в каких бы видах оно ни выявлялась, – это бурное пламя, а не тихая заводь, и чтобы пронести его пламенем со сцены, надо выработать в теле привычку повиноваться гибко и легко каждому приказанию мысли. Тогда только можно ответить зрителю, можно подать ему свое раскрытое настежь сердце для любви к искусству, потому что тело не становится препятствием к выявлению, своих внутренних сил. И только тогда может быть достигнуто единение между сценой и зрительным залом, которые слились в разговоре сердец и мыслей в красоте.

* * *

Закончили мы с вами сегодня репетицию, и вы видите, сколько раз пришлось остановиться из-за тех или иных неправильных физических действий. Ну, поговорим еще раз, что такое физическое действие артиста на сцене. Почему оно так трудно достижимо, как действие верное?

Физическое действие человека, которое артист выносит на сцену, — это не только результат вдумчивых переживаний отдельных кусков роли, не только талантливое отображение внутренней жизни человека роли. Это полное сочетание своих видений внутри с той цепью внешнего окружения, что у артиста перед глазами на сцене.

С этого момента вся фигура самого артиста, как и его личность, отходят в сторону. Они как бы забыты. Выплывают совсем другие движения, в которых выливается новый «я». Тот новый в эту минуту мне самый дорогой человек, которому «я» уступил первое место в своем существовании и отошел на второе, служа ему, первому, всей энергией, всей радостью, т. е. живя за него.

Я живу жизнью этого другого существа — человека моей роли — не потому, что люблю в нем ту или иную фазу собственного искусства, которое ношу в себе. Я ему благодарен за новую жизнь, которой живу в его образе, потому что моя жизнь — линия неустанного творчества моего сердца — не разорвалась, не кончилась с моим перевоплощением в него — человека роли. Она связалась и обогатилась новыми творческими узелками со всем тем, что было до моего существования, как человека роли, и что будет потом.

Не мир фантазий меня увлекал, пока я жил как человеко-роль. Не обаяние иного существования раскрасила палитру моего дня. Я был счастлив, я увлекался вершинами красоты еще и тогда, пока искал и нашел в нем то идеальное начало, корни которого знал в себе. Оно меня роднило с образом и слило с ним воедино.

Это отыскивание в изображаемом образе самых высших начал, хотя бы изображаемый человек был злодей, и заставляет оживать роль, оживать борьбу страстей, муку сознания слабостей или радость героических порывов.

В сценической жизни зрелого актера важно каждое новое мгновение творчества. Потому-то я и говорю вам так часто, что нельзя идти путем показа и подражания. В подражании у артиста замирает творческий импульс. Внимание переносится не вовнутрь, а сосредоточивается на внешней форме. Получается подмена творческого состояния простым «актерским самочувствием», при котором актер внешне показывает то, чего не чувствует внутри. Мне приходилось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в

моей душе новые ощущения, а в самой пьесе – новые глубины, которых я раньше не замечал.

Если отсутствует новый творческий импульс в вашем летящем «сейчас» на сцене, то и интонации голоса не обогатятся красками какого-то нового переживания. Пение сведется к Р и F, к подаче звука в одной певческой технике, соответственно подражательному физическому действию. Здесь и берет свое начало всякое форсированное пение. Пустой внутри певец забывает, что голос – наиболее тонкий, не терпящий напряжения орган. Петь каждый должен в свой полный тон, но не форсируя.

Сколько бы ни напрягался певец, голос его, если он подражает, а не составил себе внутренней иллюстрированной ленты видений своего героя, никогда не передаст того, что заставит содрогнуться зрителя, т. е. того дна скорби или вершин радости, где нет условных рамок, а есть только полная цельность чувств.

Почему же так трудно достичь этой цельности чувств, настолько яркой, чтобы вовлечь в нее зрителей, т. е. подать им истинное искусство?

Потому, что искусство – это синтез всех собранных самим человеком достижений в его духовном «я», т. е. в работе его сердца. Назовем их культурой сердца. И все опыты наблюдений, привычек физического тела и мыслей, назовем их культурой сознания.

Чтобы захватить то или иное сознание в орбиту своих творческих эмоций, надо так показать другому человеку свои видения, чтобы он их не только понял, но и увлекся ими, зажегся ими. Я должен держать такой яркий факел в своей руке, чтобы он заставил растаять весь лед условностей, привычек, зажимов, которые закрывают сердце зрителя, которого я хочу приобщить к моему искусству.

Переходя к нашим занятиям по системе, можно выразиться так: когда артист создал себе ленту иллюстрированных видений, когда он сам увлечен всеми своими «я хочу» до такой степени, что они стали его реальной жизнью, когда всеми своими физическими и психическими действиями он говорит: «Я есмь», – первой задачей творчества становится передать свою любовь к человеку роли всем тем, с кем артист поет или играет спектакль, увлечь их, вернее завлечь их в свое увлечение образом.

Когда интерес к роли создан у остальных играющих спектакль артистов, тогда начинается сотворчество, та реальная жизнь сцены, которая, как уже создавшееся единое целое, вовлечет в сотворчество и весь зрительный зал.

Я вам говорил много раз, что, по моему глубокому убеждению, театра как оторванного от массы народа действия не может и не должно существовать.

Если истинный идейный театр пользуется успехом, значит, он сумел вовлечь в свою нить всех, кто в него приходит.

Отдаете ли вы себе отчет, как важно влияние артиста на толпу? Думаете ли вы о той атмосфере, которую создает один артист-творец для целой массы людей? Представляете ли себе ясно, какая огромная сила и ответственность лежат на плечах артиста? Вникаете ли в великий смысл театра, как такового?

Греческое слово «асто» – действую – уже говорит о том, какая сила слова-мысли, брошенного в толпу со сцены. Активность мысли артиста несется в массу, как зарядное ядро.

Мы видим, что даже простая пропаганда культуры встречает отклик среди массы. Люди подбирают все общепольное и общечеловеческое без всяких нажимов, только потому, что оно задело вкусы и ответило нуждам момента.

Каково же влияние театра, подающего зрителям бессмертные произведения! Вещи, где целеустремление, установка артистов направлена к желанию проникнуть в органическое, вызвать общечеловеческое.

Моя система – это только первое отправное звено, с которого начинается путь настоящего артиста и настоящего театра. Ни я, ни моя система, ни любовь человека к искусству не могут возложить «ига» артистизма. Каждый одержимый искусством человек не в силах сбросить с себя искусство, потому что оно его счастье, вся его жизнь. Сердце артиста не может повиноваться никаким законам, кроме законов творчества. Только этот ритм артист улавливает для себя среди всей творящей вселенной.

Гармоничные артистические натуры – очень нужные человечеству люди. Но нужны они тогда, когда всеми гранями своего существа откликаются на все современные течения, вкусы и нужды. Тогда они могут подавать гибче, легче и ярче образы, в которых толпа узнает

свое отрицательное, восхищается своим положительным и увлекается возможностью достичь чего-то нового, прекрасного, манящего и всем доступного, для всех возможного.

Через вас, артистов, идут понятные миллионам силы, говорящие о прекрасном земли. Силы, где людям раскрывается счастье жить в расширенном сознании, в радости творческого труда для земли. Вы, артисты театра, как одного из центров человеческой культуры, не будете поняты толпой, если не сможете отразить духовных потребностей своей современности, того «сейчас», в каком живете.

Как найти театру способы отразить эти потребности? Как найти приспособления, чтобы провести в толпу те силы, знания, технические и духовные новые начала, которые театр уже отыскал и может ввести в действие, как атмосферу?

Тут единственный способ: составить труппу из одинаково воспитанных артистов. Весь упор надо ставить на одно основное действие: создать кадры воспитанных в истинном искусстве людей. Надо знать твердо, что в нашем деле, более чем в каком-либо другом, от творчески воспитанных кадров зависит весь успех дела.

В вопросе воспитания артиста цель – выработать не только человека, умеющего гибко и легко зажигаться «предлагаемыми обстоятельствами». Артист должен быть устойчив в своих этических проблемах. Устойчив в своем цельном и бдительном внимании. Он трудоспособен и четко помнит: когда занавес упал, роль артиста не кончена. Он должен нести в жизнь благородство и красоту.

Это вопросы всей жизни артиста. В порывы мечтания о лучшей жизни человека он должен вносить энергию «быть» и «становиться» тем, о чем думают как об идеале его современники.

Беседа двадцать пятая

Всякое искусство, протекающее во времени, должно таить в себе силу, притягивающую неослабевающее внимание зрителей. Особенно трудно выдержать артисту искус своего творчества в длинном монологе или арии. Ничем внешним, никаким разнообразием внешних приемов вы не достигнете такого слияния с вниманием публики, чтобы удержать его на одном себе на целую получасовую сцену.

Чем же можно закрепить внимание зрительного зала? Единственный способ: укрепить свой творческий круг действий так, чтобы через его защищающую стену не могли проникать к вам посторонние, не заданные условиями сцены, мысли. Я уже говорил вам, что только тогда может быть ваш круг истинно творческим, когда он весь живет, когда вы не стоите в нем на задаче: «создаю себе творческий круг», не когда, собрав внимание к определенной задаче, вы начинаете вводить в свою память лиц, разделяющих вашу жизнь, хоть мы их не видим. Предположим, перед вами задача роли: вы – Фауст. Если все ваши мысли вы сосредоточите на ужасе, отчаянии и отворачивании к старости, если мысль Гете о величии и мощи человеческого духа, который, переменяв устаревший футляр, может хранить в себе желания горящими, не легла в основу всей вашей роли, – вы создадите трафаретного оперного Фауста, мечтающего о благополучном высоком «до», и все время будете брать ступени вокального искусства, а не ступени творчества, чтобы подойти к отражению жизни в человеческих страстях, предлагаемых вам к выявлению именно в этих обстоятельствах.

Почему Мефистофель показывает Фаусту образ Маргариты? Только потому, что волшебством своих знаний прочел в душе Фауста его страсти, не угасшие от лет. От этого пламени, от этого отпавшего пункта пойдут ценность и значительность слов Фауста. Значительность слова рождается не тогда, когда его надо уже произнести, а тогда, когда артист создавал образ в своем творческом кругу. Можно в своих фразах и словах идти только от образа, от страсти, от момента взаимоотношений по сцене, чтобы правильно

отыскать ударные слова и отеплить каждое из них своим внутренним смыслом.

Когда в старческом сердце вашего Фауста тысячи раз мелькнет горечь, что молодость ушла, вы, выбрав себе ударные слова, сделаете их опорными пунктами; отнесетесь вы к ним не как к способу сделать себя понятным, а как к кускам своего сердца. Вы не только все слово будете любить, но и в каждую согласную его вложите свой особый смысл, — ни одна согласная не пропадет не потому, что вы добились хорошей дикции по всем правилам искусства, но потому, что каждая согласная была мостом между кусками слова, которые не слово для вас, а ваше творящее сердце.

Если вы не будете знать всех правил дикции (это, разумеется, очень плохо, и я первый присутствую на ваших уроках дикции и учусь вместе с вами), но поняли, для чего существует моя система, то вы начали и кончили свой труд над ролью, — в любви, в той любви, которую вы вносите из себя в самую жизнь. И этим путем вы победите свое невежество в дикции; любовь проведет вас через разрыв в знаниях, вскрыв в вашем сердце интуитивное понимание ценности согласных и гласных в слове. Но вообще не думайте, что можно достигать роста в ролях, не учась и дикции, и пению, и танцам. Все время оставаться на одном и том же уровне вашего внутреннего развития нельзя. Вы часто слышите, как говорят, что кто в искусстве не идет вперед, тот идет в нем назад. Это вовсе не значит, что тот, кто играет много и часто, идет впереди по сравнению с тем, кто играет редко. Можно в период, когда вы не играли, все время трудиться над ролью, все время населять свой творческий круг новыми деталями задач, все время переживать свои ударные слова, менять их, искать задач новых, и для этой жизни вашего сердца вам не нужны ни сцена, ни партнеры. Все в вас живет, звучит, вы идете вперед, потому что вы бодры и энергичны. И когда вы вышли следующий раз на сцену, все ожило от вас, потому что жило, росло и формировалось в вас.

Если же вы играете так часто один и тот же образ, что не имеете времени вживаться в него по-новому и набиваете себе привычные штампы, вы не только не совершенствуетесь, как вам это кажется, но вы останавливаетесь и очень скоро пойдете назад. Раз у вас нет времени переменить свои задачи и найти еще новые органические качества роли, то вы спешите только переменить старое. Но каждое

летающее «сейчас» человека в роли только тогда и может быть интересно публике, когда роль и человек не стоят на своих вчерашних задачах, а когда настроение и смысл, понятые сегодня, осветили роль новыми интонациями.

Тайна очарования всегда новых интонаций артиста, принимаемых публикой за талант, на самом деле только звучание новых нот в нем в сравнении со вчерашними задачами. И предела труду и совершенствованию в роли нет, как нет и остановок в ней, если жизнь самого человека идет в понимании себя как вечного спутника и отражения в своих ролях всей жизни.

Беседа двадцать шестая

Чаще всего неудовлетворенность артиста его театром идет именно от сознания в себе сил, которые он должен был бы выявить в творчестве, причем ему мешает постоянная занятость и связанность какими-то привходящими делами и обязанностями, отнимающими время, и т. д.

Посмотрим, прав ли тот артист, который жалуется на свою чрезмерную занятость жизнью и ее требованиями, мешающими ему двигаться вперед в жизни искусства.

Когда кто-либо жалуется мне на свою жизнь, на кого-то: жена на мужа, муж на жену, отец на сына, — я всегда стараюсь в беседе с ним заставить жалующегося проверить самого себя. Всегда ли он сам был на высоте по отношению к тому, на кого он жалуется? Всегда ли он был справедлив и, входя в споры или раздоры с кем-то, всегда ли он ясно видел перед собой живое сердце тех, с кем у него выходили недоразумения?

Точно так же и вы, студийцы, поставьте перед собою вопрос: что стоит у вас на первом плане? Личная жизнь или искусство? Если ваша жизнь — ваш труд в творчестве, то как же вы можете разделить свою жизнь? Вырезать из нее какой-то кусок, назвать его «студия» или «театр» и отгородиться от всей остальной жизни, текущей вокруг?

Вся жизнь только тогда и будет жизнью, когда в нее пролито ваше творящее я.

Нет убогого дня тогда, когда утром ждет меня репетиция и встреча с целой группой горящих сердец. Все они насыщены, как лейденские банки, творящими силами. И стоит только найти слово любви в своем сердце, чтобы каждое ответило мощной искрой своей батареи, но искрой непременно творческой.

Сила, держащая вас в атмосфере творчества, — это только умение отразить через себя жизнь человеческого сердца на сцене. Но если вы отгораживаетесь от жизни, замыкаетесь в свою коробку и стараетесь поставить как можно больше перегородок между собой и остальным живым миром под предлогом отдать всего себя сцене, какую же жизнь вы сможете отражать на ней? Даже самая богатая фантазия должна

пополнять свои склады живым общением с людьми. Но нельзя холодно наблюдать людей, их борьбу, страдания и любовь и, отгородившись и выбрав себе кучку близких друзей, спокойно двигаться в завоеванном вами кольце ваших ролей и только тогда беспокоиться о той или иной новой роли, когда она грозит ускользнуть. Вы не сможете сделать сцену отражением жизни, если вы день вашей жизни рассматриваете как ряд внешних действий и внешнего комфорта в нем. Ваш день – это живые люди, и ваше творящее сердце с ними и для них.

Как мы с вами ведем студийные занятия? Ритмическими упражнениями мы добиваемся слияния движений вашего тела с вашими музыкальными кусками. Но откуда мы взяли эти музыкальные куски? Мы шли от ритма, слова и звука. От той жизни, которую композитор одел в звуки и силой своего таланта, силой огня своего сердца слил их с ритмом, которым в его сознании жил тот или иной герой роли. Мы старались проникнуть в тайну сердца композитора и постичь, почему здесь 3/4, а там 6/8. Какая разница в биении пульса Вертера и Шарлотты? И почему жизнь их пришла к трагедии?

Нарушенный ими священный закон жизни – право на любовь каждого человека и на жизнь в ней – раздвоил творческие силы их сердец и привел их к развязке ужаса, к «року».

Если мы возьмем письма Шарлотты, то будет ли наша Шарлотта жить, как это обычно бывает на оперной сцене? Сидит спокойно женщина в кресле, в указанном месте достанет из шкатулки письма Вертера и будет выказывать свое вокальное искусство, в лучшем случае отлично зная партию и правильно выговаривая слова. Все внимание будет направлено на задачу хорошо спеть, не ошибиться, хорошо выглядеть, изящно двигаться и не разбить впечатления от своего женского очарования, а также приготовить голос для трудного места молитвы. Жизнь женщины, с постоянно сверлящей мыслью о другом страдающем сердце, медленно просачивающееся понимание, что условностями буржуазного воспитания навязанный ей брак вовсе не был долгом пред жизнью, что истинный долг женщины – идти по влечению сердца и выполнить великий смысл жизни, т. е. развернуть себе и любимому страницы светлого счастья, – все это отсутствует в сухом оперном исполнении, в выбивании темпа дирижером, как такового, в вокалистике человеческого голоса, как такового, в

условных мизансценах, как таковых. А все дело не в них, как таковых, а в них, как условных приспособлениях для выявления органической жизни человеческих сердец.

Да и откуда же вся сцена могла стать захватом жизни, куском, единящим зрителя с артистом, если он не ввел зрителя – раньше, положим, сцены с письмами Шарлотты – в круг своей творческой жизни на сцене?

Мы в студии даем занавес с первыми аккордами третьего действия. 24 декабря, вечер, Шарлотта ждет Вертера. Она все глаза высмотрела, наблюдая улицу из окна. Каждый звук шагов заставляет ее снова бросаться к окну; ее воображение рисует себе Вертера в последнее свидание, когда глаза ее души подсмотрели пропасть отчаяния в нем. Она всем существом в этом воспоминании. Отсюда борьба Шарлотты и ее раздвоение. Тяжелый долг брака, нудного, обывательского, в который она никак не может уложить своего сердца, – и стены предрассудков. Наконец, в кульминационном пункте музыкального введения ее отчаяние, слитое с криком скорби в музыке, заставляет ее броситься к бюро и схватить шкатулку с единственной ее драгоценностью – письмами Вертера.

Теперь я, зритель, тоже вспоминаю с вами, Шарлоттой, что Вертер обещал быть на Рождество, что Рождество наступило, а его нет. И вся гамма – от напряженного ожидания его вами до чтения писем – влекла меня не как оперная сцена, а как страдания молодой Шарлотты, от которых я не могу оторваться.

Не самое действие важно, но постепенность развития ваших, актера, человеко-роли, нарастающих сил. Если вам надо усилить действие каким-то огромным жестом, сразу ли вы его выбросите со словом? Нет, жест уже живет в вас, в вашем кругу, с самого начала вашего монолога, как завершающий аккорд песни, если все задачи вами правильно выбраны. Ваше внимание растет постепенно не по приказу воли, а увлекаемое словом роли в эту минуту, куском вашего сердца, куском вашей плоти и крови. Если было правильно ваше ощущение, правильный жест вылился скульптурным завершением вашего монолога.

Беседа двадцать седьмая

Самая стройная и логическая система, как бы обоснованно ни вытекали все предпосылки ее одна из другой, ничего не может дать артисту, если он не видит в ней только одно из приспособлений, помогающих ему войти в путь творчества. Моя система, как, вероятно, еще много систем в мире, может только помочь раскрыть силы в себе, научить наблюдать в себе их работу, разбираться в хаосе, который создается в страстях и мыслях самого артиста, и, как я уже не раз говорил, очищать творческий огонь от шлака и мусора. Но видеть в ней центр и смысл творчества – это значит искать вовне руководящих токов для творчества. Все токи творящих сил – это вы. И искать помощи для их пробуждения вовне – это губить себя как артистическую силу и никогда не найти входа в тот ритм, которым живет все вас окружающее.

Когда вы хорошо освоились со всеми внутренними ступенями творческой лестницы, которые мы назвали общечеловечески-творческими, вы начали подмечать, что большая часть смысла вашей жизни уже принадлежит студии.

То, что казалось центром вашей жизни вчера, сегодня имеет уже для вас второстепенное значение. Проходит еще какое-то время, и центр вашего внимания еще больше сосредоточился на студии и вашем труде в ней. Ценности вчерашней жизни уступили место героям ваших ролей, которыми вы становитесь словно одержимы.

Что это значит? Что здесь происходит в вашей психике? Вы, незаметно для себя, перенесли центр своего внимания со своей личности на всех тех, в ком творчество вашего сердца раскрыло новое осознание ценности жизни.

Вот тут мы и подошли к той стадии вашего творческого развития, когда вы на своем опыте поняли, что вся ваша жизнь ценна только творчеством. Пора вашего детства в искусстве миновала; вы входите в мужество творчества, и сцена стала для вас вашей жизнью. Нельзя в искусстве приказывать, нельзя в него звать настойчивостью воли, в нем можно только увлекать, быть живым примером воздействия одной живой души на другую.

Пора вашего творческого мужества в театре полна самых разнообразных занятий, если учитель сумел руководить вами, все время вызывая в вас эмоции интереса к делу, все время так повышая ваши студийные упражнения, чтобы вы сами сознавали недостаточность ваших знаний и недостаточность вашего развития; тогда вы сами будете учиться всему легко и радостно. Каждый день, в который вы не пополнили своего образования хотя бы маленьким, но новым для вас куском знания, каждый день, в который вы не увидели ни в своих ролях, ни в сотрудниках-студийцах каких-то новых прекрасных качеств, считайте бесплодно и невозвратно для себя погибшим. Ленивое прозябание сегодня не приготовит вам творческой связи для вашего завтра. Нет в человеке нормальном каких-то дыр в сознании, которыми разделены сегодня, вчера и завтра. Вчера вообще не существует как творческая эмоция. Оно существует только в памяти и воображении и нужно в творчестве только как опыт, как необходимая функция в цепи логических выводов сознания. Но вчера как творящее начало – нуль. Самое ужасное для творческих сил человека – жить прошлым. Ставя себе задачей стать артистом-творцом, захлопните хорошенько дверь в прошлое и поймите, что оно существует только в вас, вовне нигде его уже нет, как и вас, вчерашнего, тоже нет. Жизнь умчалась вперед, а вы остались в прошлом, и между вами и всею окружающей жизнью произошел разрыв, дыра, а может быть, и пропасть. Если вы не подниметесь над вашим личным вчера и не войдете – чище, проще и светлее от страданий – в раскрывающийся сегодня перед вами день, вы сами закрыли себе двери к творчеству.

В жизни каждого человека, конечно, существует только летящее «сейчас», «сегодня», а не вчера. Я говорил вам, какая разница наблюдается всегда в работе артистов. Один в своих студийных занятиях или репетициях принимает замечания, именно сейчас, сию минуту зажигаясь желанием уловить и поправить указанную ошибку, стремится добыть желанный результат. Любовь к делу поднимает все его силы к героическому напряжению. Он ищет не себя, видит не свое самолюбие, укушенное замечанием, но тот образ, который уже стал в задаче им самим. Ценна для него не его личность, а радость найти еще одно органическое качество так, чтобы оно прошло, как копьё, насквозь через его сердце и укололо сердца тех, для кого он творит. Такой артист сейчас же гибко ищет приспособлений, рад, что учитель

ему указал на неверно поставленную своему вниманию задачу; он всегда побеждает и достигает более совершенного образа, он понимает ценность летящего сейчас, неповторимого мгновения творческой собранности, и он его не упустит. Значит, и на сцене, в зрительном зале он всегда найдет в себе гармоничное сочетание всех сил, то творческое спокойствие, где его личные качества ему не помешают, а претворятся и сольются в образ роли, и это будет уже не он, а человеко-роль, т. е. он, носитель в себе живого из роли.

Другой артист, обуреваемый страстью самолюбия, остро и лично принимает каждое замечание и всегда спешит найти оправдание себе, указать на мешающие ему обстоятельства, или надает вам кучу обещаний, что все будет сделано завтра, послезавтра, на спектакле, и – ничего не сделает ни завтра, ни через неделю, ни на спектакле.

Почему я вернулся сегодня к этому вопросу, хотя о нем мы с вами уже не раз говорили? Потому что наступила пора вашего мужества в творчестве. И каждому надо снова пересмотреть свои ступени и свои вехи в творчестве. Все движется. И если вы остановились хотя бы на мгновение, вы отстали, вы увеличили расстояние между своими ролями и собой. Как творящая сила артистическая, вы ничем не отличаетесь от пианистов и вокалистов, которым необходимо упражняться каждый день. Ваш внутренний мир не может жить старыми задачами. Если вы в них не движетесь, то вы в них покрываетесь плесенью и кончите непременно штампами.

Сцена и ваш текущий день не могут иметь разрыва. Сцена – это вы весь. Не тот вы, который идет небрежной походкой в парикмахерскую, и не тот, который, приодевшись и разукрасившись, львом идет на свидание с «ней», – это тот вы, который радуется жить сегодня, потому что видит ясно, куда и как выливать свой трепет сердца, тот, кто знает ведущую ценность жизни творчества в себе и, зная эту ценность в себе, видит сердце человека, для которого понесет красоту со сцены сегодня.

Беседа двадцать восьмая

В поре вашей зрелости, вашего мужества в искусстве, может быть, вам не нужна уже такая бдительность внимания к своим задачам в роли и ко всему окружающему вас на сцене? Вот теперь-то, когда вы приспособили в себе все свои силы к сочетанию правильного внутреннего ощущения с правильным физическим действием, когда вы не можете уже в своей роли идти только по действующим в вас инстинктам, вызывающим реакцию мозга и дающим физическое действие, когда всякое ваше физическое действие на сцене стало отзвуком вашей интуиции, вашего высшего творческого «я», – вот теперь-то и начинается жизнь ваша в ваших творческих задачах.

Предположим, что я задаю вам, Х, задачу: войти сюда, в эту комнату, и устроить каждому из нас, здесь сидящих, сцену. Но так, чтобы сцена, которую вы закатите мне, не имела ничего общего с той, которую вы устроите А, В, С и т. д.

Что же первое вы должны сделать прежде, чем вы войдете в круг вашего публичного одиночества? Прежде, чем вы начнете в нем развивать все или некоторые ступени вашего творческого зерна?

Конечно, первое – вы должны ориентироваться, должны установить для своего внутреннего творческого зерна, как и где вам развернуть поле вашего сражения. В данную минуту вы должны ощутить в себе и сражающегося воина, и несущего план полководца. Вы не только воин, т. е. ваше тело, которое будет сражаться, иначе говоря, действовать физически; вы и имеющий план полководец, т. е. ваши внутренние творческие силы, – и задачей вашей будет выиграть сражение, иначе говоря, вы должны заставить свои психические силы гибко, легко и просто осознавать, выбирать и приказывать действовать своему телу.

Теоретически, следовательно, до того, как ваш воин, т. е. ваше тело и его инстинктивные реакции, начнут действовать, у вас, полководца, т. е. вашей интуиции, должен уже созреть точный план ваших действий.

Если бы вы были гениально одарены на то, чтобы сделать каждому из нас сцену, наиболее для каждого из нас досадную, вам

потребовалось бы одно мгновение. Вы путем интуитивного прозрения охватили бы, скажем, во мне самое уязвимое место и решили бы нанести в него удар. У вас, как у гения, период внимания (тире) и период его освоения для передачи действию (точка) был минимальный. Вам, гению, ориентироваться долго не надо, ощупывать мой внутренний мир и его слабое место не составляет для вас затруднений. Вы своим гением его увидели и победили. Но ведь мы с вами не Юлии Цезари. И чтобы вам прийти, увидеть и победить, нужно не только время, чтобы ориентироваться в нас, вам надо еще в себе сочетать в величайшем спокойствии все свои действия и мысли, т. е. быть и воином, и полководцем.

Мы уже говорили много раз, что творчество начинается тогда, когда вы действуете в гармонии своих – внутренних и – внешних сил, и кончается, когда ваша гармония нарушена. Что вам облегчает достижение этого спокойствия, чтобы начать творить? Конечно, тот круг публичного одиночества, в котором вы уже научились начинать жить задолго до каждой творческой задачи.

Итак, начнем нашу задачу. Вы решили именно мне закатить сцену ревности. Положим, я их немало видел, но, право же, они не настолько наскучили мне, чтобы стать моим слабым местом. Вы весело смеетесь, что я попался сейчас в эту условность, предложенную мне Х. Мне тоже весело, я охотно соглашусь, чтобы моя фантазия изобразила мне меня молодым и прекрасным, и буду парировать удары, если увижу, что вы несете в вашей сцене органические черты. И сейчас же я буду переходить на амплуа старого учителя, как только в вас, вместо истинной органической жизни вашей ревности, будет вылезать наигрыш и штамп.

«...А, вот вы как повернули дело, сударыня! Так я еще и деспот! Я изменник и ветреник. Я лентяй во всем, кроме ухаживаний за женщинами! Уж не я ли, в самом деле, виноват и в том, что у вас вечное расстройство желудка? Ну, конечно, оно на нервной почве от моих вечных измен! Ваши слезы и упреки мне надоели, понимаете ли, надоели! Ваши подозрения – бред вашей фантазии. Она – чистейшее существо, она прекрасна...». Ну, сдаюсь, сдаюсь! Вот я и попался. Опять вам смешно! Ну, учитесь, как строить план своим задачам внимания, как ориентироваться во всех предлагаемых обстоятельствах. Х нападала. Чтобы прервать поток обвинений, в которых я отлично

чувствовал, что рыльце у меня в пушку, я ощупал ее слабое место: «Любит, простит». И стал нападать сам. Но цельного внимания не удержал на своей задаче: «хочу поскорее пробиться к ее чувству привязанности ко мне». Я увлекся воспоминанием и образом «нее» и похвалил ее. Этим я закрыл себе вход к сердцу Х и вызвал новую силу против себя – зависть к сопернице, и без того не только не страдающей постоянным расстройством желудка, но веселой и всегда хорошо одетой. Вместо того, чтобы отвлечь внимание Х и дать ей в полном своем творческом спокойствии другую задачу – отвлекающего направления от соперницы, я привлек внимание Х на нее и усилил ревность Х завистью. Вместо того, чтобы раскрыть в ее, Х, и без того скорбящем сердце узенькую тропочку к доброте и любви к себе, я подсунул ее вниманию еще вторую страсть – зависть.

Я потерял ориентировку, чуткость к органической черте ревности. Что такое ревность? Жажда ласки, боязнь ее потерять. Вместо того чтобы уверить Х в своей любви и сюда привлечь ее внимание, я отвлек его от себя на соперницу, а все ее существо кричало только о ласке. Я неверно расставил свои задачи. Мой воин, мое тело и его инстинкты сражались и повиновались мне в плохом плане, который создал им мой полководец, моя интуиция, мое творческое я. Поэтому я и побежден. И я должен нести и дальше наказание за свою собственную ошибку и унимать слезы и бессвязные слова Х, которые тут-то и посыплются градом. Складываю оружие. Виноват. Но это была моя неудачная ориентировка, ошибка моего плохого плана.

Теперь посмотрим, попались ли в ваших задачах и вы? Где и как? Кругом весело смеются, это веселье – плохой знак для вашей драматической сцены. Думаю, что и ваше дело не блестяще. Давайте, разберем.

Вы вошли очень хорошо. Я вам сразу поверил, что вы пришли не в студию, а в привычный вам дом, в мой кабинет. И на вашем лице я прочел решимость вступить в бой. Вы сразу налетели на меня. Сразу начали с форте. Положим, успеха вы добились – я капитулировал. Но ведь вместо бури в стакане воды вы могли бы развить тончайшую сеть постепенно развивающихся чувств. Согласитесь, что в вашем внимании была и такая черточка: «не угодно ли? Их пятеро, я одна, и каждому изволь подать разную сцену?» Вы смеетесь, хотя у вас это было и не так сформулировано. Но ведь чувство некоторой

торопливости от большого количества предстоящей вниманию работы у вас было. Вот первая палка, которую вы сами себе поставили в колесо вашей катящейся сейчас творческой жизни. Ведь вы знаете, что творческая жизнь – это ваше «сейчас». Вы выбрали этим сейчас сцену со мной. Зачем же вы думали о том, что будет потом, как трудно будет провести пять сцен подряд, как трудно воображением найти каждому из нас подходящую ему сцену в т. д. Да ведь это будет потом, а сейчас в нашей сцене существуем только я и вы, и в целом мире ничего больше. Вы нарушили не только цельность вашего внимания, но и цельность вашего творческого круга. Если вы хотели начать жить задачами, связывающими вас со мной, вы не ориентировались так, чтобы все остальное ушло сейчас из вашего, поля внимания. Вы не ощущивали духовной почвы, а просто вслепую поддались действию инстинктов – наброситься на добычу.

Я говорил вам как-то, что, действуя на сцене под влиянием инстинктов, вы уподобляетесь кошке в погоне за мышью или собаке, преследующей кролика, и т. д. В эту ошибку, в действие страстей-инстинктов, не очищенных вашим сознанием, благородством и силой любви, вы и впали сейчас. Но ведь я не мышь и вы не кошка, и нам надо действовать по самой высшей красоте, какую только можно вскрыть в природе каждой страсти. Мы нарушили этот закон, а потому вся сцена пошла по вульгарному руслу, сразу на поднятых голосах, и заставила меня дойти до некрасивого упрека вам вашим слабым местом, вашим постоянным расстройством желудка. Чуткость ваша и моя отошла от истинной задачи; искривилась вся линия первоначальной задачи. Ни по жизни, ни по роли вы не выдержали постепенности.

Вошли вы прекрасно. Вы, конечно, были у себя дома. Ваши манеры отвечали своей интимностью давно знакомым и привычным предметам. Вы поправили подушки, занавес, цветы. Но вы так пристально и ненавистно смотрели на меня, что я должен был, по меньшей мере, с ужасом отодвинуть стакан чая, который вы мне дали, и, предположив в нем яд, наиграть весь страх, какой только сумел, чтобы быть еле-еле в тон вашему зло сосредоточенному лицу и сверкающему взгляду.

Так можно войти только убийце, решившему не выпустить своей жертвы живой из комнаты, т. е. вы начал» с того, чем, быть может,

постепенно осложняя круг задач, можно было кончить сцену. Вы нарушили все законы и постепенности, и чувства меры, и ощущения точности задачи – протекающего сейчас мгновения роли. Вы ориентировались не на ту идею, которая лежала перед вами, т. е. простая сцена ревности, а на сцену ревности с убийством. Вы не были в кругу той жизни вашей фантазии, которая точно указала вам место, время и цель вашей сцены. Все эти условия вы нарушили в вашем внимании и потому сбили; его с живой жизни на штамп: ревность, значит возбуждение, раздражение и отсутствие логики в действиях.

Да, верно, возбуждение, раздражение и отсутствие логики – все это в ревности существует. Но если бы через свое чувство такта и приспособления вы вошли не ко мне, как таковому, вашему учителю, с которым вам надо провеет» сцену, а ко мне, вашему неверному мужу, созданному вашей фантазией, вы бы начали сцену с ласковой улыбки, с поцелуя, которым вы маскировали бы свое желание выведать, где я был вчера. Вы ощупали бы почву, чтобы как можно естественнее задать мне вопрос, почему я поздно вернулся вчера, и т. д. И вот тут-то вы провели бы и меня и всех зрителей по сложной системе всех своих женских чувств. Вы показали бы зачатки подозрений, подавили бы слезы, которые помешали вам, как актрисе, найти еще тысячу приспособлений для проявления своей очаровательной женственности, ее хитростей и обаяния, и, в результате, завлекли бы меня в сеть страстей по моей собственной системе.

Беседа двадцать девятая

Приступая к физическому действию в роли, отдайте себе отчет, что такое вся ваша роль? Если внутренняя канва – непрерывный ряд ваших «я хочу», то внешний план будет точным отражением этих ваших «я хочу».

Вот тут-то, в этой точности соответствия вашего желания и вашего внешнего физического действия и лежит успех или неуспех вашей роли. Маленькое, магическое слово «если» (если я такой-то или такая-то сегодня) приводит к тому, что я могу жить только так.

Возьмем всем понятный пример – женские слезы. Опять слезы! Нам везет на эти примеры. Пора бы нам и порадоваться! Вы находите, что радоваться легче? Очень рад такому в вас открытию.

Итак, слезы. Слезы Шарлотты или слезы львицы, стареющей и начинающей осознавать, что пора расцвета и бесчисленных побед миновала, будучи совершенно разными, все же слезы и ничто другое.

Если вы сегодня Шарлотта, а завтра львица большого света, что надо вам делать? Можно ли смешать обе задачи и искать их общих, органических качеств только потому, что в обеих; ролях у вас одно и то же действие – слезы, а слезы – это та влага, которую нужно убирать одинаковым физическим действием – вытереть их.

Физическое действие, конечно, здесь и там одно и то же. Но ведь мы только что говорили, что успех роли зависит от точного соответствия каждого физического действия каждому внутреннему действию. Будут ли внутренние органические свойства жизни Шарлотты и львицы одинаковыми? Нет. Каким же образом внешнее действие и его органическое движение – утирание слез – может быть в обоих случаях одинаковым?

Бели вы Шарлотта, вся ваша жизнь, приведшая к слезам, полна раздвоения между неправильно понимаемым долгом и любовью, вся канва вашего творческого, высшего «я» диктует вам скрывание ваших глубин. Тайна, томящая вашу душу, прививая печаль вашему взгляду, прививает вашей руке робость, оглядку, потребность убрать скользнувшую слезу, чтобы никто не догадался о сути вашего сердца. Ваше «я хочу» – укрыть сокровище любви даже от случайной

возможности кому-то его подглядеть. Вы чисты, невинны в вашей любви и муке, и манеры ваши робки. Вы прикасаетесь к письмам Вертера, как к его живому сердцу. И ваши слезы, и наедине и с сестрой, выливаются в жест физический, только как мучительное желание победить в себе порывы слабости и нести свой день верной жены, пока хватит сил. Мыслей о себе в вас меньше всего, в вас пламенная мысль о Вертере, страстное желание предотвратить безумие его смерти. И в вас – бессилие порвать рутину брака, в котором уже сквозит: «Я ошиблась, это не может быть долгом перед жизнью».

Какие же вытекут ваши физические действия из этих задач сердца? Будете ли вы думать, как вы в эту минуту выглядите? Нужно ли вам сейчас зеркало? Знаете ли вы, что вы будете делать дальше? Ваша фантазия населила ваш круг публичного одиночества не видимыми нам призраками страха и ужаса за Вертера. Вы рисуете себе возможность дуэли между ним и Альбертом. В то же время вы полны невозвратными воспоминаниями ваших прогулок в ночной тишине с Вертером, когда душа ваша не знала раздвоения, когда пение соловья или ваши дуэты с Вертером у клавесина несли вам и ему мир, и вы не сознавали тогда, что любите, но любили в нем всю чистоту сердца, отдаваясь любви как натура цельная, которой он отвечал пламенем. Робость, страстное желание скрыть слезы, предотвратить «рок», уже давящий вас беспощадно, мольба, обращение к богу – вот будут органические качества ваших слез Шарлотты, и отсюда вытекут двойные физические движения: то робкое движение, то трагический порыв, то оглядка в сторону двери, откуда могут войти, то страстное молитвенное коленопреклонение. Но вам и в голову не придет закрыть дверь комнаты на ключ и т. д.

Посмотрим ваши слезы, если вы львица большого света, стареете и теряете своих поклонников. Что довело вас до слез? Бешенство! Злоба на старость, подкрадывающаяся к вам. Что вызвало припадок слез, хотя вы, как опытная кокетка, и знаете, как ваши слезы помешают вам и действуют на вашу увядающую кожу? Злоба! Вы ждали письма от того человека, на покорение которого потратили много сил и времени. Вчера вы пустили в ход все свои самые убийственные приемы кокетства, перед которыми никто устоять не мог, и вот вы ждали сегодня письма с решительным признанием, а его нет и – вы поняли – не будет.

Какое здесь внутреннее органическое действие? «Хочу завладеть, схватить еще миг жизни. Хочу побед и страстей». Здесь только эгоизм. Тот человек, которого вы ждали, – только средство наполнить свою собственную пустеющую жизнь. Мыслей о нем в вас нет никаких. Просто сорвалась возможность устроить свои дела. Вы, конечно, тоже захотите скрыть свои слезы. Но вы подойдете к двери, повернете ключ замка и пошлете к чорту всякого непрошенного посетителя. Пред вами тоже «рок»: старость идет, и у вас нет возможности ее остановить. Но вы боретесь и будете бороться с ней. Вы бросаетесь к зеркалу – своему вечному спутнику, единственному свидетелю ваших тайн и скорбей старости, вы жадно вглядываетесь в него, так же жадно, как внутренне стремитесь ухватить еще раз чувственное наслаждение жизни, вы, как скупец, дрожащий над своим золотом, дрожите над своим лицом, вы вся ушли в созерцание лица. Не понимая внутренней красоты, вы цените только гладкость кожи... а морщинки всюду вылезают! Вы в отчаянии. Швыряете вашего верного друга, зеркало, и рыдаете. Как рыдаете? Какое физическое действие? Возможно, что вы упали на подушки дивана и колотите его ногами. Возможно, топчете ногами зеркало. Возможно, разрываете носовой платок, раздираете на мелкие куски фотографию изменника, не поддавшегося вашему обаянию. (Хорошо, конечно, что он не видит вас сейчас!) В зависимости от предложенных вам условных обстоятельств задач или роли и в зависимости от вашего творческого слияния во внутренней и внешней задаче, вы выбираете и вариации, ориентируясь в физических действиях, которые все могут условно меняться. Но свойства органические – эгоизм, черствость, расчет, лицемерие, притворство, жадность – все будет выявлено вами так, как ваша артистичность и чувство красоты, ваше благородство и чувство меры позволят вам создать план сцены слез у этого существа.

Теперь сравним обе сцены, обеих женщин и посмотрим, могли ли бы вы выбрать ваши органические «я хочу» для обеих сцен сразу? Ну вот вы сами говорите: «нет», – и мне не надо выяснять ясное.

Обращу ваше внимание только на два момента: и Шарлотта и наша львица – обе бросаются, одна к письмам, другая к зеркалу. Обе хватают свои сокровища, выше которых в это летящее мгновение для каждой из них ничего нет. Но Шарлотта, прижимая к груди ящик с письмами, прижимает живое сердце человека, в котором в эту минуту

вся ее жизнь, в ней полное самоотречение, мысли о нем – ее храм чистейшей любви. Не жадность, а преданность, благоговение в ее жестах; и сила женского очарования возрастает от робости и горестности всех ее движений.

Там же, где вы львица, вы схватили жадно, хищно зеркало, предвидя в нем для себя решение вопроса – победу или поражение. Ваши мысли заняты только вами одной. Вглядываясь в зеркало, вы поняли, что бесполезны ухищрения всех ваших массажисток, и от жадности разглядывания вы перешли к ненависти и отчаянию. И ваше физическое движение: плотно скрюченными пальцами захваченное зеркало, вытянутая вперед голова, пристальный, жадный взгляд – все вдруг моментально разразилось швырком, все полетело на пол, чтобы дать выйти пару ненависти из сердца.

Еще раз остается вам заметить, что роль требует всего внимания к себе. Нельзя, однажды отыскав параллельную задачу вовне и внутри, применять ее к другим ролям, к другим живым людям в них. От индивидуальной неповторимости вашей в каждой роли только и могут быть выбраны ваши органические задачи. Вы подойдете к созиданию круга через все ступени общечеловеческие и введете себя в него по их лестнице. Но войдя в круг сегодняшней задачи, только тогда будете творящим артистом, когда ваше цельное внимание отдано вновь каждому куску и не перенесен вами вчерашний штамп, имевший успех, в сегодняшний спектакль.

Беседа тридцатая

Живая жизнь человеческого сердца, изображенная в каждой пьесе и поданная со сцены, не может быть заключена и описана ни в каких книгах, ни в каких системах. Смешно утверждать, что в такой-то или такой-то книге описана вся жизнь и в ней предписаны законы, как играют тот или иной кусок жизни, то или иное чувство.

Никакое чувство играть нельзя. Всякое чувство так тонко по своей природе, что даже прикосновение к нему мыслью заставляет его спрятаться. Все, что можно сделать, это изучить природу чувства, рассмотреть, что живет в мысли, как проходит физическое движение под влиянием тех или иных реакций и как нарастает разрыв между мыслью и чувством, создавая дисгармонию в человеческом сознании, а следовательно трагедию. Но выписать по пунктам – раз и навсегда – какие-то условные внешние ритуалы, вроде жреческих заклинательных обрядов – этого в искусстве, протекающем во времени, нельзя.

Как загрунтовать полотно, на котором художник нарисует портрет, можно вычитать из ученых книг. Как смешать краски, чтобы портрет получился сочный, как их накладывать, чтобы они не ползли и не мешали отразить правдиво черты, – этому обучиться можно. Но черты, отразившись правдиво физически, потому что полотно не мешало, могут вовсе не отвечать внутренней правдивости изображенного лица. В чем же дело? Дело в самом художнике, в его гамме внутреннего прозрения, в его интуиции, которой он не мешал в себе действовать мелочностью своих личных чувств.

Полотно, отражающее куски жизни, – сцена. Вы – ее художники, и вы можете либо быть мастерами – «жрецами», изучившими весь внешний цикл правил изобразительности, либо входить в изучение природы самого чувства и стать током, проводящим к сердцу зрителя те или иные силы, через которые ему может открываться новая для него гамма красоты.

Вставая с кресла, вы можете всем своим физическим действием ввести меня сразу в круг вашей внутренней жизни, и, я пойму, кто и что вы, что гнетет или радует вас.

Попробуем, поищем. Пожалуйста, У! Вот вам кресло, сядьте в него, освободите все ваши мускулы, проверьте, нет ли где-нибудь зажимов в ваших нервах, проследите, не думаете ли вы о том, что вы в студии, что на вас мы все смотрим, Оставьте мысль, что вы студиец, почувствуйте себя в прекрасном лесу; над вами шум сосен, голубое небо, вдали шум моря, вам видно его сверкание. Вы уже не молоды и не вполне здоровы.

Сидеть вам удобно. Теперь вспоминайте вашу молодость, как вы были сильны, а теперь рука ваша дрожит, вы одиноки и даже склонны плакать в горечи одиночества. Но ведь вы сидите так согнувшись, так принизившись к земле, что эта поза говорит вовсе не о горечи одиночества, а о пределе человеческого отчаяния.

Почему же вы неверно отразили вовне внутреннюю жизнь, которую я вам нарисовал? Что такое одиночество? Какая природа этого чувства? «Нет импульса для энергии, нет желаний приходить в те или иные связи с жизнью, потому что сверлит мысль: один, не для кого».

Значит, в вашей позе пока еще нет отчаяния, природу которого прочтем, как мысль: «Навеки один, брошен, нет больше сил приобщиться к жизни, все кончено, потому что во мне все умерло, я бессилен». Ваша поза именно это и говорит. В ней судорожно сжатые пальцы, опустившиеся углы рта, взгляд еле мерцает под спущенными веками. Так, теперь вы поправили позу, отпустили судороги пальцев, взгляд широко открыт, он блуждает, не выказывая острой мысли и энергии. Во всей фигуре опущенные вниз небрежные складки одежды дают понять, что вам безразлично впечатление, которое вы производите на окружающих. Но ничто не мешает мне думать, что ваша энергия не органически уничтожена временем и вашими трудами, но, чего доброго, еще может проснуться в вас сила всяческих желаний: как говорится, «седина в бороду, а бес в ребро».

Перемените задачу, Вы страшно бодрый человек. Энергии и любви в вас на троих хватит. Но жизнь ваша была очень тяжела. Вы непрерывно трудились и кипели, в ваши шестьдесят лет вы физическая руина, но жажда деятельности в вас неугасима. Вы доплелись до вашего кресла кое-как, с палкой, еле-еле уселись в него и ждете, что сюда придут ваши внуки, которым вы будете рассказывать сказки, потому что эти дети остались вам единственным источником, куда вы можете выливать вашу энергию.

Ну посмотрим, что вы будете делать. Да разве такими физическими действиями можно выразить природу чувства ожидания? Что значит ждать? Прежде всего, ожидая, вы будете напоминать себе, что вам сказать сегодня при встрече. Через некоторое время вы начнете проверять. «Верно ли я заметил, который час? Верно!» Еще раз подумать о задаче (в данном случае о сказке детям) и вспомнить еще новую деталь. Вы вспомнили что-то юмористическое, рассмеялись, но еще и не пахнет вашим беспокойством. Зачем же вы сразу вертитесь во все стороны? Да и в задачу вашу я вам вложил условие, что вы чрезвычайно плохо сохранившийся физически человек. Вместо поворотов неуклюжего тела, плохо вам повинующегося, вы покажите нам разрыв в гармонии вашего тела, больного и изнеможенного, и вашего духа, полного энергии.

Быстрый взгляд. Вскидывание глаз – не старческое. Движущиеся губы. И в то же время скрюченные пальцы, искривленные ноги, неразгибающаяся спина.

Только теперь вам начинает приходить в голову мысль, что часы ваши остановились, что вы их не завели. Вы знаете, что дети точны и опоздать не «могли». Вы подносите часы к уху, не доверяете ему, пробуете пружину – заведены, тикают, все в порядке. Вот тут в первый раз вы можете повернуться, у вас начинается беспокойство. Какая его природа? Придут ли дети сейчас? Вы ищите причину: не больны ли, не упали ли по дороге, не расшиблись ли, не испугал ли их кто? Вы снова смотрите на часы, но уже дрожь ваших рук увеличилась. Вы никак не можете попасть в карман и вытащить часы, которые только что благополучно вынимали. Вы роняете палку, носовой платок, у вас уже растерянность полная. Вы уже накладываете одну мысль и действия на неоконченную другую и даете характерное отражение природы ожидания: нетерпеливо бросаема одна задача и мысль, другая, ухваченная впопыхах, снова возврат к первой задаче, переход к третьей мысли, и все не выражены до конца четкими «я хочу».

В бесчисленных примерах наших занятий всегда характерно одно: чем проще задача, тем вам труднее выразить ее физическим действием. Почему? Потому что в ярких моментах ваши нервы сохраняют лучше мускульную память.

Ощущение боли в сердце, когда вы трагически потеряли кого-то, так велико, что вы носите его годы и годы, если не всю жизнь.

Ощущение радости и ликования, счастья, когда весь вы жили в гармонии и ничто не существовало, кроме ликования любви, в вас так грандиозно, что оставляет память навсегда, хотя было испытано раз в жизни.

Простой же день, который вам надо изобразить, никогда не привлекает всего вашего внимания. Вы не создали в себе привычки видеть всего живого человека перед вами, вникать в него всецело своим вниманием. И вот опять мы вернулись к тому, с чего начали, – к цельности внимания.

Запись пяти репетиций оперы Масснэ «Вертер»

Работа над оперой «Вертер» Масснэ

Первая студийная работа К. С. Станиславского над оперой, которую он показал публике целиком, была опера Масснэ «Вертер».

Печатаемые здесь беседы Константина Сергеевича не представляют собой каких-либо отрывков из его «курса лекций». Он никогда таковых не читал, и беседы эти являются живым отражением занятий Станиславского с нами, его первыми студийцами музыкальной студии, артистами Большого театра.

Занятия К. С. Станиславского носили характер сотрудничества, где каждый из студийцев видел и чувствовал, как сам учитель, увлеченный разрешаемой задачей, творчески трудился над нею, ища всяческие способы, чтобы пробудить живое чувство в сердце ученика и перенести задачу из плана наблюдения в простые и правдивые переживания.

Он добивался от студийцев умения решать каждый этюд сегодня, сейчас же, а не завтра. Его беседы во время репетиций и подсобных к ним отрывков, записанные мною во время работы над оперой «Вертер», спаяны в одно неразрывное целое его «системой».

Формального подхода, каких-либо определенных «правил» в своих занятиях великий артист никогда не устанавливал. Все его усилия были направлены к тому, чтобы создать для всех присутствующих атмосферу творческую, легкую, вовлечь всех в творческое состояние, чтобы каждый гибче и глубже входил в общую артистическую жизнь протекающего момента.

И, действительно, все жило вокруг него. «Действовали» не только те, кто в данную минуту выполнял задачу, но и те, кто наблюдал исполнявших роли.

На своих репетициях Станиславский осуществлял то, о чем он так часто говорил: «В искусстве можно только увлекать, в нем нельзя

приказывать». Он горел сам и зажигал всех студийцев любовью к труду над истинным искусством, уча искать не себя в искусстве, но искусство в себе.

К большому сожалению, едва зарождавшаяся студия была в то время так бедна, что опера «Вертер» не была даже заснята. И единственной памятью о первом даре Константина Сергеевича опере, об его огромном и бескорыстном труде над оперой «Вертер» в ее первой постановке являются печатаемые здесь записи его бесед.

Беседа первая

Завтра мы будем распределять новые роли. В сегодняшней беседе поговорим о том, как вы, зная уже, что подразумевается под «системой Станиславского», пройдя целую гамму упражнений, будете готовить весь свой аппарат к начальному разбору роли.

Важно, подступая к творчеству в роли, видеть только ее одну; быть одержимым ею и сознавать все свое самое главное сейчас только в ней.

Тогда весь быт и его тревоги, т. е. все личное отходит на задний план; вокруг вас образуется как бы пустой круг, который вы можете теперь наполнить своим воображением, с помощью волшебного слова: «если бы», – теми новыми обстоятельствами, что предлагаются вам ролью. Заметьте сейчас же, что между творческим воображением, т. е. плодотворной деятельностью внимания, и между бредовыми, бесплодными фантазиями, строящими воздушные замки несбыточных мечтаний, – огромная разница. Первое, т. е. творческое воображение, всегда подчинено логике, здравому смыслу земли. Оно занято совершенно конкретными задачами. Внимание концентрировано, расширяется его круг при помощи «если бы» всегда по данным роли.

Творческое воображение артиста должно дойти до такой степени силы, чтобы артист внутренним взором видел соответствующие зрительные образы. Тогда его творческое воображение создает то, что мы называем видениями внутреннего зрения.

Из целой вереницы таких непрерывных видений складывается непрерывная линия не простых, а уже иллюстрированных предлагаемых обстоятельств.

В каждый момент пребывания на подмостках артист должен видеть или то, что происходит вне его, на сцене; или то, что происходит

внутри его, в его воображении, т. е. те свои видения, которые иллюстрируют предлагаемые обстоятельства.

Из всех этих моментов образуется то вовне, то внутри бесконечная, непрерывная вереница видений, своего рода кинолента. Пока длится творчество, она тянется, отражает иллюстрированные предлагаемые обстоятельства роли, среди которых живет на сцене артист – исполнитель роли.

При создании киноленты видений важны, кроме «если бы», еще вопросы: когда, где, почему, для чего, как. Они помогают артисту различать контуры новой, неведомой до сих пор жизни и вводят его в действие, в новые волнующие вымыслы воображения. Теперь вы уже забыли лично о себе, как об NN, и потому влезаете во все новые обстоятельства роли так легко и просто, что и сами не заметили, как стало уже не роль и «я», а как стало: «я – роль».

Все упражнения на воображение должны показать артисту, как создается материал и сами внутренние видения для киноленты, а не мечтание «вообще».

Сделаем отсюда вывод: каждое движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения.

И второй вывод: на сцене нельзя делать ничего механически, формально, без жизни воображения. Такие действия, без жизни воображения, не приведут к правде, а только к автоматизму.

Когда артист дошел до так созданной жизни воображения, ничто ему не мешает. Гудит в нем любовь к искусству. Тут личное переживание уже нельзя отделить от роли, от земли, от ее правды и благородства. Благородством вы и очищаете все страсти роли, раньше, чем подать их на сцене.

Но какие страсти должны быть вынесены на сцене? Все? Нет, только те, которые вы выбрали как органические куски жизни роли и сняли с них всю натуралистическую грубость, по существу не нужную ни роли, ни сцене. Теперь, вы уже не можете искать себя в искусстве, а будете искать искусство в себе. Вы будете выливать на сцену ту жизнь роли, которую нашли в себе. И только теперь, выбрав органические куски жизни роли, вы можете спаять их в один остов роли, на нем своим воображением и освобожденным от зажимов телом вы создадите то, что мы называем сквозным действием роли.

Помните всегда, что не только сцена – арена ваших действий. И когда занавес упал, роль артиста не кончена. Он должен нести в жизнь честь, благородство и красоту.

Другой род воображения – это все время память о себе. Артист старается наvertеть как можно больше таких предлагаемых обстоятельств, где бы можно было повыше лететь в своих себялюбивых фантазиях. И чем больше он делает напряжения в эту сторону, думая сам от себя сделать роль интересней и зал захватить, тем менее интересной будет его роль, и зала он не захватит. Он попадет снова в круг инстинктов и экзальтации и не откроет себе пути к интуитивному, подсознательному творчеству.

Что тут получается? Не человек роли становится центром внимания, не через него и его предлагаемые обстоятельства артист видит кусок земли, жизни и труда, которые ему надо отобразить, а только одно свое «я», «я», «я», на которое он напяливает роль, как хомут. Тут уже нечего искать ни правды, ни логики. Все, что будет делать такой артист на сцене, это будет его желание лично нравиться, побеждать, показываться публике, вроде именинника.

И смысл, главный смысл каждой, как и этой, роли – сила творчества, чтобы провести через «я – роль» какой-то новый призыв к красоте в зрительный зал, – ушел.

Как же поправить эту ошибку? Мы уже сказали с вами, что жизнь артиста на сцене – это его творческое воображение и такое же творческое внимание. Чтобы отвлечься от личного «я» и от зрительного зала, как объектов внимания, надо увлекаться тем, что на сцене. Как только у вас есть увлекательный объект внимания, так рассеивающий вас зрительный зал исчез как таковой. Надо научиться удерживать внимание на сцене, научиться смотреть и видеть на сцене. Надо уметь собрать внимание на близком объекте, не дать ему рассеяться и унести далеко. Постоянно мигающая лампа несносна для зрения людей. Рассеянное внимание артиста подобно мигающей лампе и невыносимо для зрителя. Оно не создает захвата но оставляет одну пустоту.

Стремитесь создать себе сначала малый круг внимания. Он помогает, как узкий световой круг, жить интимными чувствами, забыв о зрительном зале. Это состояние называется, как мы условились с вами, публичным одиночеством. Оно публично, потому что публика с

вами, и оно одиночество, так как вы отделены от публики малым кругом внимания, который себе создали. В него вы можете на спектакле, на тысячной толпе, замкнуться в одиночестве.

Средний и большой круги внимания требуют еще большей тренировки. Их надо уметь ограничить, как бы мысленной стеной на сцене, рядом каких-то предметов, на которых артист способен удерживать внимание. Если оно рассеялось, надо собирать его вновь в малый круг. Чем сильнее рассеялось внимание в минуты паники в широком кругу, тем плотнее и уже должен быть внутри его средний и малый круги, т. е. тем более замкнуто публичное одиночество. Надо эти круги как бы носить с собой во время всего хода пьесы.

Но как бы плотно вы ни замыкались в вашем публичном одиночестве, как бы ясно ни работало ваше творческое воображение, оно должно иметь для успешной жизни роли и еще одну черту: устойчивость.

Во внутренней жизни мы сначала создаем зрительные представления. Эти объекты внимания требуют гораздо большей устойчивости, чем внешние. Внимание внутреннее также ежеминутно отвлекается на сцене от жизни роли и смешивается с собственной человеческой жизнью артиста, как и внимание внешнее. Тут постоянная борьба полезного и вредного, как в воображении.

Внимание и объекты в искусстве должны быть чрезвычайно стойки. Артисту не нужно поверху скользящее внимание. Творчество требует полной сосредоточенности организма до конца. И внимание становится творческим тогда, когда оно идет не от одного ума, холодного и рассудочного, но когда оно теплое, согретое чувством. Воображение артиста вызвало чувство. А чувство сделало внимание сердечным, или, как мы это называем в психотехнике, чувственным, а не только интеллектуальным.

Резюмируя сегодняшние занятия, какой мы можем подвести итог? Если вы не создали из своего рабочего места, т. е. из своего организма, такого станка, где бы величайшая художница – природа – могла в вас творить, – все ваши усилия не сольют вас со зрительным залом. Вы не забыли о себе. И все те, кто пришел к вам отдохнуть в искусстве, наполнить сердце красотой, ни искусства, ни красоты у вас не нашли.

Зрители ушли пустыми, подобрав у вас вашу личную суету, которой им и без вас было достаточно.

Беседа вторая

Мне часто приходится слышать, как между вами идет разговор о моей системе, так называемой «системе Станиславского».

С таким же успехом вы каждый метод работы можете назвать системой, если в нем разработаны последовательно приемы и пути, ведущие к подлинному творчеству. В данном случае мы обращаемся к изучению природы сил и чувств, живущих в человеке.

Чем труден путь артиста? Какая в его пути особенность, свойственная только искусствам, протекающим во времени? Художник, скульптор, ученый могут наблюдать результаты своих работ.

Ученый видит реакцию, скажем, химических веществ. И ему не мешает окружающая, не соприкасающаяся с его работой внешняя жизнь. В колбе кипит смесь, которую он отыскал, а он, наблюдая за нею, может читать, думать, говорить о посторонних вещах.

Артист же немислим, как отрезанное от жизни сцены и участвующих с ним на той же сцене людей, существо. Окружающей жизни, вне сцены, предлагаемых и предполагаемых обстоятельств спектакля, для него нет. Его колба – он сам. Он не может наблюдать себя со стороны. Только тогда он нужен и ценен как артист, когда в своей колбе он несет кипящую жизнь, которую одухотворил своим воображением через «если бы».

Представьте себе, что вы – Вертер. Вам нужно сочетать множество задач в одной роли. И если вы не приведете в систему не только своих психологических задач, но и того футляра, через который они должны быть поданы публике, т. е. вашего тела и всех ваших физических действий, то у вас не только не выйдет живого Вертера, но и вся палитра ваших красок будет сумбурна, пестра и... все же однообразна.

Вы знаете, что Вертер в конце оперы застрелится. Значит, что же? С самого начала так и красить его черной краской муки и отречения?

Важно показать публике жизнерадостного, светского, дельно влюбленного человека. Такого человека, который, выходя на сцену в лунную ночь, под руку с любимой женщиной, – весь тут. Вся вселенная для него в это мгновение – одна Шарлотта. Здесь уже

публика должна понять, т. е. почувствовать всю вашу Вертера-цельность.

Здесь она должна увидеть и осознать, что если перед вами – Вертером – две чаши весов и на одной лежит вся вселенная, а на другой одна Шарлотта, то вы выберете непременно ту, где Шарлотта. Вам – Вертеру – не нужна такая вселенная, где ее нет, хотя бы другие и находили в ней много ценностей и без любви.

Предполагаете ли вы, что можно выразить такую силу сосредоточенности внимания на любви к предложенной вам на сцене Шарлотте, если вы не владеете своим телом?

Вам надо передать девушке величайшую радость, которую вы испытываете от ее присутствия, счастье от прикосновения ее руки, которая лежит на вашей. Вам надо выразить через ряд простых, но верных физических действий, что она – ваш кумир. Ваша мысль так чиста, как у тех, кто чтит богов.

Ваши физические действия должны быть соответственно четки, легки, верны и просты. А вы не можете пройти двух шагов, чтобы ноги не заплетались. Плечи ваши приподняты; грудь втянута; локти или торчат в стороны или притиснуты к бокам. Когда-то институткам клали под мышки пробки, чтобы они притискивали локти к бокам. Но времена эти миновали, понятия об изяществе изменились.

Как напряжена ваша шея, боитесь повернуться!

Можете ли вы в таком зажатом, неразвитом, не освобожденном теле выразить, как искрится в вас ваша внутренняя задача? Можете ли ею зажечь нас?

Как вам надо начинать работу, чтобы стать не Х, изображающим Вертера, а Вертером, живущим в этот час в теле Х?

Что заставляет вас сделать простые физические задачи, которые даны вам в роли, при первом выходе?

Вы должны быстро, нетерпеливо выйти на сцену. Рассмотреть давно знакомый дом, где живет «она». Все ли на месте. Не изменилось ли что-либо за время вашего отсутствия? Так, убедились. Ну, а «она» тут? Не вижу разницы в степени вашего любопытства. Доведите вот эту свою позу до степени скульптурности, чтоб я поверил вам, что все ваши помыслы за решеткой окна.

Вот первые ваши задачи.

Дальше – встреча с детьми. Встретить, поднять, поцеловать ребенка.

Разве это не чисто физические задачи?

Как странно подымаете вы этого ребенка! Разве он болен? Он здоров, и он не сахарная кукла. Он улыбается вам, тянется к вам. Дети великолепные артисты, учитесь у них.

Подымите ребенка; покачайте; подбросьте его. Он старается вам понравиться; старайтесь и вы понравиться ему; шепните ему на ушко какое-то заманчивое обещание. Целый ряд простых, физически верных действий уже создал интересную жизнь вашего духа роли. Мы уже с вами.

Но ведь ни о револьвере, ни о смерти еще и помина нет. Зачем же вы уже с трагическим лицом? Мы должны сейчас видеть простого, любящего детей человека. Вам особенно радостно среди этих детей; потому что их любит Шарлотта. Поэтому и вы особенно внимательны к ним и вдвое их любите.

Ваша любовь к Шарлотте встречает объект в детях. Снова выплывает новая физическая задача: рассмотреть этот объект.

И рядом идет параллельная духовная задача: вылить на детей ласку, потому что они – часть самой Шарлотты. Фантазируйте, сколько хотите. Ищите между ними, которого любит больше всех Шарлотта, кто на нее больше всех похож; у кого глаза одинакового цвета с Шарлоттой.

Для вас – «она» во всем. И вот все ваши задачи нанизались на одну нитку. Вы нашли ряд физических и духовных задач, слитых воедино. Из элементарного физического действия стала уже линия внимания. И эта линия внимания – любовь – станет остовом, сквозным действием всей роли. Вы отыскиали это сквозное действие не одним умом. Все, что составляет ваше «я», – ваше тело, ваша мысль, сердце, – все работало вместе и отыскивало сейчас эту линию, куда пойдет ваше внимание, во всей роли.

Но зачем вы впадаете в сентиментальность? Разве в ваших наблюдениях в повседневной окружающей жизни вы не замечали, что сентиментальные люди почти всегда жестоки и чувственны?

Разве в Вертере на протяжении всей роли вы где-нибудь видите возможность сахарить сахарное или солить соленое? Он и без удвоений, насильственно придуманных, насыщен любовью.

Надо показать мужество человека, всю цельность действий того характера, который не может жить, если любимая «другому отдана». Простой обыватель будет жить и без «нее».

Гете же дал вам человека, не умеющего гнуться. И эту черту твердости Вертера вы тоже должны показать при первом выходе.

Теперь подумайте, разве одержимый любовью, такой нежной, чистой и благородной, какую пылает Вертер, будет шагать такими нестигающимися ногами николаевского солдата? Ведь солдатам того времени подвязывали специальные лубки, чтобы они не гнули ног маршируя.

Вы молоды, ваши ноги и корпус гибки. Придет старость, тогда вы будете с трудом сгибать ноги, и все же они не будут так деревянные, как в вашей походке сейчас.

Теперь вы семените ножками, как это мог бы делать Бобчинский.

Наглядно, на собственном живом примере, вы видите всю важность походки на сцене. Убеждаетесь, как необходимо вам танцевать, делать гимнастику, развить ловкость и четкость движений.

Какое может быть общение с партнерами, когда все ваши мысли заняты одним желанием угодить сейчас мне своими движениями? Вам надо почувствовать определенную уверенность, что «если бы» я был Вертером, я шел бы так.

И как только вы станете сосредоточивать мысли на объектах и задачах Вертера, и именно поэтому всякая ваша походка будет приемлема, даже если бы она сама по себе была и не особенно хороша.

Походка на сцене, вообще, очень трудная вещь. Характер походки всегда отражает характер человека. Но характер, как таковой, изменять трудно, а походку легко, если думаете о культуре всего тела.

Проверьте свои мысли и задачи; смотрите, какой у вас сумбур.

Никакой четкости ни в задачах, ни в движениях.

В каждую текущую минуту у вас, как у всякого человека, живущего на земле, может быть только одна задача, куда вы собрали все внимание. У вас же сразу десять задач, и ведете вы себя так, как будто вперед все знаете. Вам уже известно не только то, что во втором акте будет, но что будет и тогда, когда Шарлотта отпоет над вами, умирающим, свои куски. Знаете даже вперед, как вы – по сцене мертвый – после падения занавеса оживете, как начнете поправлять

свой костюм, очень довольный, что все уже кончилось, и много хлопают.

Вам смешно. Давайте же разберем, в чем ошибки. Прежде всего: каков сейчас ритм вашего переживания? Все пока еще так просто в вашей жизни. Вы только счастливый влюбленный.

Какие задачи у влюбленного? Приготовиться к свиданию. Прифрантиться. Не опоздать. Встретились. Взглянуть в глаза. Стараться определить, в каком «она» настроении. Сияет ли она радостью, как вы?

Все свои задачи вы можете вовне окрасить и выразить так, как вы хотите и чувствуете. Что вас гложет? Нетерпение, торопливость, растерянность? Или, наоборот, вы педант? Благоразумный и холодный человек?

Хорошо, я вам верю. Это были ярко влюбленный *вы*. Но ведь в музыке нет сумасшествия? Бедная Шарлотта. Сейчас вы ей чуть руку не вывихнули. Очевидно, дальше второго акта, судя по такому началу, ей уже и не дожить.

И самому вам до пятого акта не дотянуть. Пороховой склад вашей любви взорвется раньше.

Как вам войти в верное русло? Что вам должно помочь? Этаким вы счастливец? Гете дал слова, Масснэ дал ритм, – своего выдумывать не надо! Все ваши задачи зависят от данных роли, от ритма музыки. Она вам рисует, кто вы такой и как вы влюблены. Только тогда ваши задачи верны.

Вам не о чем и призадумываться в нерешительности. Что сейчас говорит музыка? Это не спор с богом. Спорить с ним будете дальше. Это только счастье, восторг и единение с природой. И трещинки сомнений нет. Но разве вы сможете подобрать ритм композитора, если ваше внимание занято задачей: «Ой, боюсь, как бы не ошибиться», или «Что-то голос хрипит».

При этом – от вас добавленном – условии вы не будете ни тем Вертером, которого вы создали в своем воображении, ни тем, которого вам предлагает Масснэ.

Чему вы сейчас учитесь? Переносить в свое сердце уже готовый ритм. По данному вам ритму вы должны угадать, как жил сам Масснэ, когда писал своих героев.

А можно ли войти в жизнь образа композитора, если всем нам ясно видно, что вы боитесь верхних нот.

Не будем ждать, пока вы станете идеальными певцами.

Совершенствуясь, вы ими станете. Сейчас же, действуя в студии, развивайте ваши параллельные психические и физические задачи. Следите, чтобы правильные физические действия помогали вашим правильным ощущениям. Отталкивайтесь от них, и голос будет вам отвечать.

Звук не от одних физических действий зависит. От правильных ощущений идет темперамент и вызывает верный звук.

Вот вы уже и перестали думать о звуке как о таковом. Вы увлечены смыслом того, о чем поете. Все зажимы тела ушли. Вы легко и просто движетесь. И мы уже видим не вас, а вас-Вертера, и опять живем вместе с вами.

Вы создадите себе привычку жить в звуках на сцене только тогда, если в своих вокальных упражнениях вы не будете болтать слова и звуки попусту.

Вы поете вокализ, добиваетесь каких-то переходных нот, — представляйте всегда психические задачи, чтобы были не голые ноты, а мысле-ноты.

Время, когда публика искала в музыке развлечений от нечего делать, прошло. Вы в ваших вокализах должны точно так же работать, как работает драматический артист.

В каждой ноте надо отдавать себе отчет: для чего она? Что выражает?

Хвастать верхней нотой, бесконечной на ней фермой, чтоб получить побольше хлопков, — это не задача студийца. Да и все равно Карузо не переплюнет.

Будем надеяться, что ваш смех — залог того, что вы научитесь петь так, чтобы весь человек в вас пел, а не только голосовой аппарат работал. Публике, культуре не нужны вокальные, звукоиспускательные машины, а нужны живые люди, поющие артисты.

Беседа третья

В прошлый раз мы отыскивали сверхзадачу и решили назвать ее наказанием за преступление против природы, наказанием за насилие

над ней и неповиновение закону любви.

Теперь, когда мы знаем сверхзадачу, как же мы будем строить роли?

Как искать сквозное действие роли?

Если вы будете каждую фразу и каждое слово за волосы притягивать, стараясь их подтащить к сверхзадаче, что из этого получится? Снова получатся штампы, манекены, на которые вы будете стараться всячески натянуть футляр со словом «рок».

Лицо – роковое. Сугубо серьезная, выдержанная походка – сам рок по сцене ходит. Взгляд – томный, из-под опущенных ресниц. И голос с первых же фраз – с трагическим оттенком.

Словом, сразу же – поднялся занавес и повеяло со сцены могильным унынием, а не радостью, миром и поэзией уютного домика судьи.

Опять тоска одной черной краски.

Всегда вспоминайте и вспоминайте: если хотите показать злодея, ищите, где он добрый. Вы хотите показать гибель двух очаровательных существ, потому что они не послушались голоса природы, не подчинились любви.

Покажите ярко моменты их радости и счастья. Покажите, как, когда, где они действительно были счастливы; счастливы и радостны потому, что шли, повинаясь природе, а не против нее.

Вы должны сначала выбрать из роли все органические чувства. На них построить весь план и весь остов роли и уже тогда вводить случайные предлагаемые обстоятельства в нее.

Когда же органические чувства роли станут для вас не увлекательными предполагаемыми обстоятельствами, которые нарисовало ваше воображение, т. е. ваш ум, а остовом роли? Тогда, когда они заставят звучать и ваше сердце, т. е. станут ритмом вашего сердца, тогда вы передадите в звуках певческого голоса все краски ваших переживаний; они пойдут от глубоких, творческих сил, которые пробудились в вас. Вы теперь не можете их ни изменить, ни сократить, ни скрыть. Они даны в роли. Ваш пробудившийся темперамент их там подобрал. И вы их сделали своими в гармоничной работе всего вашего организма.

Это будут не одним вам – данной паре героев композитора – свойственные чувства. Это будут те силы творчества, которые найдут

отклик и сострадание во всем зрительном зале. Каждый почувствует их в себе.

Не важно для зрителя, если вы так соединили его с собой, что у вас фигура не Аполлона Бельведерского или не римский нос.

Зрителю важно, что лицо ваше – Вертера – светится счастьем, что движения ваши быстры и ловки, что миром и чистотой веет вся атмосфера вокруг Шарлотты.

Весь конгломерат этих качеств уже говорит зрителю. Вы уже вбираете его в свой круг жизни на сцене, хотя он еще не слышал ни одной вашей певческой ноты.

И в то же время, как бы ни был хорош ваш внешний облик: костюм, парик, вся внешняя окружающая обстановка, вся красота, которую вынес на сцену режиссер, – все только больше подчеркнет вашу беспомощность, если вы вышли на сцену пустым.

Что вы, Шарлотта и Вертер, сейчас делаете? Вы наблюдаете друг друга. Стараетесь внутренне познакомиться и почувствовать близость друг к другу. Но вы так стараетесь, что получается не общение для жизни в роли, а само старанье становится задачей.

Вы не старайтесь. Вы острее вглядывайтесь друг в друга. Поставьте себе одну задачу: «почувствовать радость свиданья».

Как бы невидимыми щупальцами – лучами из сердца – проникайте в сердце другого, спрашивая: «Рад ли он мне? Рада ли она мне?».

Вы оба в самой поре расцвета молодости. Здесь еще нет сомнений 30-летних людей. Вы верите на слово друг другу: Оба ваши героя лицемерия еще не знают.

Роковая развязка только потому и произойдет, что цельность чувств не может мириться даже с мелкими компромиссами, не только с сознанием, что любимая «другому отдана».

Перенеситесь не во внешнюю обстановку немецкого городка, а во внутренний его быт. В те рамки условного воспитания, которые прекрасно хранят средние натуры, но в которые не могли уложиться огромные сердца Вертера и Шарлотты.

Зачем же сейчас у вас, Шарлотта и Вертер, такие героические позы и такие мощные звуки голоса? Героическая борьба ваша, Вертер, будет впереди. А ваша линия героической борьбы, Шарлотта, будет тогда, когда вы начнете читать письма Вертера; вот тут вы уже в первые слова вложите такую интонацию тоски, такая драма вашего сердца и

всей вашей женской жизни, задавленной обиходом, прозвучит в голосе, что публика сразу насторожится, почувствует вашу трагедию.

Пока же вы только ориентируетесь в привычных обстоятельствах вашего дня. Ваш, Шарлотты, день сегодня мало чем отличался от сотни других дней.

Вы выходите под руку с Вертером в эту чудесную, лунную ночь. Целый день вы, Шарлотта, как-то жили. Вы исполняли какие-то простые дела. И все они выражались в ряде физических действий.

Вот и изобразите нам в простых физических действиях, как шел ваш день. Обычный день Шарлотты.

Очень хорошо. Я не надеялся увидеть раннее утро Шарлотты. Но очень доволен знать, как Шарлотта умывается и причесывается.

Так. Значит, на первом месте стоит любовь Шарлотты к детям. Самоотверженная забота о них. Потом идет забота об отце и всем доме, но дети стоят на первом месте. О себе думать у Шарлотты не было времени.

Вот вы сами нашли и нам показали два органических качества Шарлотты. Из ряда простых физических задач вытекли понятно для всех нас любовь и самоотвержение.

Теперь вам нетрудно прибавить к простому дню Шарлотты необычную суету предбального одевания: последние наставления детям и ваше собственное волнение, волнение молоденькой дочери судьбы, перед не часто случающимися в ее жизни развлечениями.

Выйдя на сцену разодетой в бальный туалет, вы не можете оторвать от себя всего того куса жизни, который вы прожили до вашего выхода на сцену.

Ваше приподнятое настроение охватило вас за кулисами. И вы подали его публике не как ваше волнение от начала спектакля, а как результат жизни всего вашего существа.

Нет разрыва в вашем воображении между кулисами и сценой. Вы не просто «стояли за кулисами», ожидая и волнуясь, когда прозвучит музыка вашего выхода.

Ваше внимание, создав круг публичного одиночества, уложило в рамки ритма музыки и данных в роли «обстоятельств» все ваши чувства и мысли.

Смотрите пристально в ваше сердце. Что в нем творится? Если вы волнуетесь не потому, что такова ваша задача роли, а потому, что вы

боитесь выйти на публику, – плох ваш: круг внимания! Вы заранее обрекаете себя на холодную подачу звуков.

Если мысль не захватила вас, если сердце ответно не застучало в одном ритме с нею, – ни вы сами, ни зрительный зал не проникнут в глубину задач роли. И, конечно, вы никого своим образом не плените.

Какое средство спастись от страха перед выходом? Уменьшайте круг вашего внимания. Сосредоточивайтесь как можно глубже на самых первых действиях и словах. Выкиньте из головы мысль о всей роли.

Для артиста при выходе на спектакль никогда нет всей роли. Для него есть только одна эта минута и одна в ней задача.

Пока вы готовите роль, в вашем сознании весь человек роли. И вы весь ею заполнены.

Когда же роль стала для вас человеко-ролью, когда стало: «я – роль», тогда уже начинается жизнь отдельных кусков. Потому что человек живет, и мы его воспринимаем только «сейчас», а не вчера, завтра, через час.

Итак, изобразите выход Шарлотты и встречу с Вертером во всей полноте чувств той девушки, день которой вы так отлично нам показали.

Подождите, подождите. Вертер! Совсем не понимаю, ровно ничего не понимаю! Да разве ваши, Вертера, задачи похожи на задачи Шарлотты? И где в музыке вы нашли сентиментальность? Сколько раз повторялись упражнения на мужество, а вы опять сахарите сахарное.

Почему вы идете, точно хрустальную люстру несете? Ищите в себе мысль обо всем самом высоком и благородном. Тогда и найдете ту походку, где будет не грубость, а мужество; не торопливость, а порыв; не сентиментальность, а радость. Идите от самой простой радости, но выражайте ее не по трафарету, а просто, как делаете это в жизни.

Тайна вашего воображения в ваших творческих задачах – она только ваша.

И именно потому, что она ваша, а не навязанная вам, потому что вы разделяете творческую любовь Гете и Масснэ к их героям, – вы и можете зажечься этой любовью, можете разбить штампы, войти в истинную жизнь сцены и увлечь за собой зрителей силой своего внутреннего переживания.

Беседа четвертая

Переходя в роли от одной фразы к другой, т. е. ощущая, сознавая всегда живую внутреннюю задачу, можно ли стоять так, как вы сейчас стоите, если вы Вертер?

Шарлотта вспоминает о смерти матери. А мы на лице вашем читаем, что вы думаете, как вам дальше по музыке вступить. Вы весь — одно беспокойство.

Если вы не можете переключить внимание на сострадание любимому существу, не можете поставить себе задачи: «Хочу поддержать ее моим мужеством», или: «Хочу отвлечь ее от печальных воспоминаний», перемените задачу.

Отвлеките внимание от чего-то беспокоящего вас в дальнейшем и возьмите такую задачу, которой вы могли бы оправдать сейчас свой страх. Например: «Я боюсь, как бы она не заплакала», если вы вообще боитесь женских слез. Или: «Хочу разделить с нею ужас смерти».

Важно, чтобы вы ни минуты не были без задачи в роли. Ни одно ваше слово, ни один момент молчания не могут быть пустым местом, где ваше «я хочу» не живет как действие.

Вы сейчас молча слушаете речь Шарлотты. Но музыка ведь не умолкла, она связывает обоих вас. Мертвой паузы для вас, молчащего, быть не может, потому что вы так же подчинены музыке, как и ваш поющий партнер и все остальные, кто на сцене.

Мысле-слово-звук — это весь человек. Вот сейчас мы с вами говорим. Остальные молчат, но все мы, воспринимая по-разному, чувствуем одно и то же, т. е. что вы дуетесь на меня.

Что вам нужно сделать сейчас, чтобы вы легче вошли в спокойное творческое состояние?

Не надо усиленно тревожить свое подсознание. Этим вы его только пугаете. Если к нему грубо прикасаться, — оно прячется.

Вызовите ярче к жизни ваше творческое воображение. Сосредоточьте в тесном круге ваше внимание. К счастью, у человека многоплоскостное внимание, и каждая плоскость не мешает другой. В привычках многое становится автоматичным. Во внимании путем работы многое может стать таким же.

Никогда не забывайте, что именно внимание и есть ваше орудие добывания творческого материала. Артист должен быть внимателен не

только на сцене, но и в жизни. Он должен смотреть не как рассеянный обыватель, а проникать в глубь того, что видит и наблюдает. Без этого весь творческий метод артиста окажется однобоким, чуждым правде жизни.

Надо уметь в жизни слышать, различать по лицу, взгляду, тембру голоса, в каком состоянии собеседник, уметь стать в его положение и слышать по-настоящему.

Прежде всего артисту надо стараться видеть не плохое, а прекрасное. Стремясь научиться видеть прекрасное, начинайте рассматривать самое прекрасное – природу. Но ищите прекрасного, а не красивенького, сентиментального, сладенького. Наблюдает прекрасное опять-таки не ум артиста, а весь он горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью; он старается запечатлеть полученное не как статистик, а как художник, не в записной книжке, но в сердце. Холодно в искусстве работать нельзя. Необходима теплота, т. е. чувственное внимание.

Если воображение бездействует, надо его подтолкнуть. Задавайте себе вопросы: кто, что, когда, где, почему, для чего происходит то, что вы наблюдаете на сцене. Наблюдения ваши над самой жизнью особенно ценны. Это тот эмоциональный материал, из которого у артиста складывается «жизнь человеческого духа роли», т. е. то, что составляет основную цель искусства.

Разберитесь в своем внимании и воображении, Вертер.

Вы сейчас сосредоточили свою мысль на простом физическом действии, готовясь к выходу? Да, ну, если это так, то что вам надо теперь сбросить с себя? Где у вас лишняя нагрузка? Где зажим во всем корпусе? Проверьте себя.

По-моему, вы так выпрямились, точно стоите во фрунте, и шашка наголо.

Нет, опять не то. Теперь вы из бани пришли. Теперь еще раз наглядно видно всем вам самим, как трудно выбить из себя те плохие привычки, которые вы себе усвоили. Почти все вы сидите сгорбившись и развалясь. А мы с Зинаидой Сергеевной сидим прямо. Казалось бы, наоборот было бы естественнее, по возрасту судя...

Как вы себе представляете, что такое пауза на сцене? Вы сейчас окончили арию. Все куски и задачи были четко выполнены. Вы были Вертером. Но куда же он сейчас девался? Я вижу не Вертера, а

человека, который доволен, что благополучно спел до конца арию и его ни разу не прервали.

А ведь музыка не кончилась; звуки еще льются. Мы сидим под обаянием той жизни, которую вы нам создали. Жизнь продолжается; а вы стоите так, как будто все кончилось. И кончилось потому, что вы уже не издаете звуков.

Если вы выполняли механически свои куски и задачи роли, которые вы разработали со мной или Зинаидой Сергеевной, только тогда вы можете прийти к подобному состоянию после вашей арии.

Но если от вас шло лучеиспускание энергии, которую вы вложили в свою человеко-роль, ваше разъединение с музыкой невозможно.

Вы благодаря сумме счастливых данных вашей музыкальности, слуху, голосу владеете особой способностью, которой у слушающих вас в зрительном зале нет.

Вы можете влиться в музыку действием и можете подать ее из себя действием, т. е. песнью.

Вы можете не иметь звука Карузо или Патти. И все же заставляете толпу притихнуть, слушать вас и разделять вашу жизнь в музыке.

Почему? Только потому, что весь образ роли для вас живет в эту минуту только через музыку.

Ваша музыкальность, как и тембр вашего голоса, составляют лично вашу индивидуальную неповторимость, которая единит вас с залом.

Но не всегда эта ваша особенность будет манком для зрителя. Если вы будете выпадать из жизни роли в паузах, если будете фальшиво петь, заставляя морщиться, как от боли, музыкальных людей, будете есть глазами дирижера и ошибаться в музыке, – вы никого не увлечете за собой из зрительного зала.

Роль надо знать отлично. Голос свой вы должны тренировать так, чтобы каждая музыкальная фраза всегда ассоциировалась с определенными мыслями и чувствами.

Это не значит, что вы вызубрили раз и навсегда свои задачи в роли и можете, как чиж, засвистеть всегда один и тот же мотив в любую минуту.

Это только значит, что вы драгоценный инструмент, что ваш голос – струны, по которым вы можете одновременно двигать не одним, а тремя волшебными смычками: мысль, сердце и тело. Если вы, верно действуя физически, живете и гармонии мысли и сердца, вы будете

всегда на сцене правдивым отображением жизни. И вся та энергия, которая приводит в действие ваши смычки и заставляет звучать струны, – это не один ритм вашего дыхания. Это дыхание плюс ритм сердца, плюс щупальцы мысли, плюс ваша музыкальность, плюс чувство прекрасного, но и это еще не все; еще в вас живут: чувство меры, такта и хороший вкус.

Все эти силы живут, движутся и действуют раньше, чем струны издали звук.

В зависимости от того, какой из ваших смычков наиболее энергично напряжен, в ваших задачах и звуках рождаются и звенят разные краски.

Вы весь поете. И если мысль светила вам в согласованной работе с сердцем и с физическим действием, то у вас не может замирать лицо, потому что вы кончили арию. И вы не можете перестать слушать жизнь тех, кто сейчас поет, пока вы молчите.

Беседа пятая

Вернемся к паузе на сцене. Пауза на сцене – это вершина сценического искусства. Во время упражнений на взаимное общение вы привыкли менять объекты, гибко переходить от одного объекта к другому. Вы научились переносить все свое внимание с одного объекта на другой так, как ваше воображение вам подсказывает.

Можете ли вы суесться все время, если вы поставили вниманию глубокую задачу: «Хочу узнать, в каком настроении сейчас Шарлотта», или: «Хочу выпытать у нее, думала ли она обо мне». Или же ваше внимание останавливается на том, что сейчас Рождество. А она велела вернуться на Рождество. Тогда ваша задача: «Хочу убедиться, ждала ли она встречи так же страстно, как я ее ждал».

Какими бы задачами вы ни жили, но если в вашем сердце и мыслях стучит ритм: «поскорее увидеть, поскорее узнать», то невольно ваши ноги, руки, шея, голова, глаза – все отвечает вам, все стремится вперед. Но никакой суеты здесь нет. Это не укладка вещей в чемоданы, когда вы сознаете, что вам грозит опасность опоздать на поезд и вы перебегаете от одного предмета к другому, что-то хватаете, что-то наспех, беспорядочно бросаете в чемодан и т. д. Вы весь сейчас – порыв. Все цельно заполнено в вас стремлением вперед.

Как же вы будете физически действовать? Ведь «играть порыв» нельзя, для этого вы уже достаточно артисты.

Ваш темперамент рвется вперед. Вам надо удерживать себя, чтобы не показаться людям, которых вы встретите на пути, т. е. людям той эпохи, того класса, среди которых вы, Вертер, живете, – ненормальным юношей. Какие же это люди? Это люди чинные, серьезные, воспитанные в глубоких предрассудках маленького провинциального немецкого городка. Если вы будете мчаться по улицам, они непременно сочтут вас безумным.

Вышли вы хорошо. Долго сдерживаемые во время пути чувства здесь, у порога, сразу прорвались. Вы ворвались в дом. Возможно.

Но, пощадите! Вы все же совсем забыли, что вы человек здравомыслящий, хотя и одержимы страстью. Музыка безумия не рисует. Она дает вам возможность овладеть собой. Мы, публика,

должны ясно видеть логику вашего мышления. Логика всей вашей психической задачи этого мгновения роли, идущей по музыке.

Как-то мы говорили с вами, чем отличается психика нормального человека от психики ненормального.

Нормальная жизнь: линия внимания – (тире) и время осознания воспринятого, какая-то пауза (точка), т. е. – (тире), (точка) и т. д.

У ненормального – все одни тире. На улице льет дождь, на печке сидит кошка, во дворе играет музыка, на окне стоят цветы и т. д., т. е. все: внимание, внимание, внимание, без пауз для осознания воспринятого. В музыке есть сейчас сумбур? Нет, она строга, выдержана.

Вы хотите нам показать сейчас только одну сторону своего существа, только внимание, да еще и только то внимание, которым вы заполнены во время вашей собственной речи.

А важность тех точек, тех пауз, что разделяют ваше внимание? Разве внимание в них менее важно в общей жизни вашей в роли? Разве оно менее активно во время молчания, чем когда вы подаете слово?

Что важнее для зрителя? Тот момент, когда артист говорит или поет, или та внутренняя реакция, которая происходит на его глазах на сцене, как следствие произнесенных артистом слов? «Конечно второе», – говорите вы сами.

Отчего же вы действуете на сцене, почти все, обратно тому, что сейчас говорите?

Давайте разберем, хотя бы ваши действия, Вертер. Вы ворвались к Шарлотте. Допускаю. Момент такого высокого напряжения мог перелиться – в какую-то минуту – необузданной стремительностью в весь организм. Буря сердца! Где уж тут удержать руки, ноги, глаза. Губы дрожат, еле слышно ваше: «Да, я, это я».

Но дальше. Как вы ведете себя, уже увидев и осознав испуганное, растерянное состояние женщины, любимой вами Шарлотты, в дом которой вы так ворвались? Вы – воспитанный человек, кавалер, мужчина, т. е. – вежливость, мужество, сила. И вы не находите поклона, улыбки, ласкового взгляда для любимой женщины?

Разве естественно так застыть у двери? Если бы вы увидели Шарлотту мертвой, я бы вас вполне понял и оправдал вашу окаменелость. А сейчас для этой окаменелости причин нет. И сколько же вы будете так стоять? Минуту? Две? Пять? Полчаса?

Артист человеко-роль, т. е. вы – Вертер, – живой человек. Можете ли вы так потерять здравый смысл протекающей минуты вашей жизни роли, чтобы совсем выкинуть из головы все внешние «предлагаемые обстоятельства» сцены?

Вы ворвались, остановились. Понимаю. Шарлотта потерялась, понимаю. Буря сердца ее и ваша одинаково выбила вас из внешних рамок воспитанности.

Но ведь жизнь сцены движется. Движется в ритме биения всех живых сердец на ней. Где ритм этой текущей минуты? Где искать помощи? В музыке. Слушайте ее, подбирайте ее ритм.

Ищите в музыке новой связи с действием. Надо вновь связать себя с Шарлоттой, потому что сейчас, стоя так долго в неподвижности, противоречащей музыке, вы выключились из общей жизни с партнером. Пауза стала для вас не продолжением действия, а самоцелью. Вы весь заняты мыслью, как вам пережить во внешнем эффекте эту паузу. Вы, Х, заняты картинностью своей позы, а не вы – Вертер. А для Вертера в этот момент внутренней бури не может быть ни мгновенья, когда он был бы в силах отделить себя от Шарлотты. Все, все наполняющие комнату предметы, такие знакомые и когда-то такие родные, – клавесин, мебель, подсвечники, книги, – все Шарлотта. И только она одна.

Попав в эту когда-то привычную и до сих пор дорогую обстановку, вы, Вертер, можете теперь сказать: «Я есмь», т. е. вы уже поставили себя в самый центр предложенных вам ролью условий. Вы существуете в самой гуще созданной вашим воображением жизни, вы начинаете действовать от своего собственного имени, за свой страх и совесть. И вы от вашей первой задачи: «Хочу немедленно видеть... ее», сейчас же переходите к новому: «Я хочу». Это новое: «я хочу» родилось совершенно нормально, потому что момент; вашей, Вертера, жизни движется; и сейчас он уже новый.

Теперь ваши последовательные задачи: «Хочу знать, какое место я занимаю в ее сердце сейчас», «Хочу убедиться, что еще могу найти счастье», «Хочу верить, что мне не надо умирать».

Задачи Шарлотты, как встречные буфера: «Хочу успокоить его», «Хочу выполнить мой долг», «Хочу спастись и скрыть свое беспокойство», «Хочу ввести свиданье в рамки приличия», «Хочу отогнать страшный призрак смерти».

Мысли о Бартере, как вы видите по ходу пьесы, не покидают Шарлотту совершенно так же, как мысли о Шарлотте не покидают Вертера. Убежать от них она не может, несмотря на впившееся в нее клещами понятие долга.

И так же, как и Вертера, ее настигает снова «рок».

Не ищите сложных задач. Чем больше вы будете их усложнять, тем труднее будет нам их понимать.

Покажите четко, просто, ясно одну задачу целого куска: «Хочу освободиться от ужаса скорби». Ведь это-то желание освободиться от невыносимых страданий и приведет вас к смерти.

Разбейте весь кусок на ряд простых задач, наблюдайте, как изменилась Шарлотта, как побледнели ее щеки, как огромны стали глаза. А где родинка на щеке, которую вы так любили? Вспомните ярко какой-то счастливый момент вашей общей жизни.

Ближе и ближе, сквозь какой-то новый налет, вы различаете прежние дорогие черты. Ваши мысли и внимание обостряются.

Вы и сами не заметили, как ожили – привычные в прошлом – воспоминания. Вот вы уже у клавесина, вот в ваших руках любимая книга.

Вы непрерывно жили в музыке, она и ввела вас в воспоминания о прошлом счастье. Вы забыли о себе как о личности. Вы только Вертер. На ритме музыки вы строили свой ритм переживаний роли. Вы в обаянии прошлого. И мы видим уже не того Вертера, что ворвался в дом Шарлотты, как горный обвал, а чистую любовь двух людей, воскресшую с новой силой, благородную, захватившую в свою орбиту и нас, зрителей.

Мы, публика, мы теперь не имеем времени различать, что вы подавали нам ярче: слово или паузу. А вы сами, вы можете сейчас сказать, различали вы в жизни роли, что важнее, когда вы пели или когда молчали? Вы и сами, конечно, не различали ни слов, ни пауз, как самодовлеющей силы. И то, и другое было одинаково выражением жизни вашей человеко-роли.

Теперь для вас ясно, что нельзя «играть» паузу, точно так же, как нельзя «играть чувство». Для жизни артиста на сцене нет паузы – штампа, т. е. духовного бездействия.

Если во время чужой арии вы обдумываете на сцене, как бы вам лучше показать публике свой профиль, или намеренно выставляете

ножку, потому что знаете, что она – ваш пленительный козырь, или просто рассматриваете публику и рассеянно думаете, как плохо поет сегодня ваш партнер, – мы публика, сейчас же чувствуем, что вы выпали из роли, что для артиста равно смерти на сцене.

Может быть, ваш партнер и плохо поет сегодня, но он так несчастлив или счастлив пороли, такая правда жизни льется в его звуках, что публика забыла даже, какой у него, хороший или плохой голос. Публика вовлечена в страдания или радость певца. Она живет. А вот вы, выпавший из роли и критикующий, – вы мертвы среди живой толпы зрительного зала.

Для зрительного зала действия на сцене уже стали жизнью. Вы сами минуту назад эту жизнь создали и заставили нас поддаться ее обаянию.

Кто же теперь для нас эту жизнь нарушил? Вы. Вы разорвали цепь единения с зрительным залом. Как вам исправить ошибку? Как снова войти в жизнь сцены и спаять разорванную цепь? Это так же трудно для артиста, как воскресить в себе умершие чувства.

Вы умерли как человеко-роль и живете как простой обыватель. Следовательно, начинайте все сначала. Стройте снова круг внимания. Спасайтесь в уменьшенный круг публичного одиночества. Суживайте задачу и круг внимания до последней возможности.

Как это сделать?

Слушайте, и слушайте с полнейшим, удесятеренным вниманием, что говорит ваш партнер. Смотрите, что он делает. И скорее входите целиком в его роль.

Сейчас вы сами, на примере собственной рассеянности, поняли величайшее значение паузы на сцене. Вы ведь даже не отдаете себе отчета, какие вы счастливцы – артисты оперы. Музыка рисует вам все контуры движения и остановок роли. Статика и динамика, ритм в них, – все дано.

Насколько труднее артисту драмы. Он все должен создать себе сам. Должен постичь музыкальность речи поэта. Постичь ее в каждом, авторе по-иному, соответственно его индивидуальности. Угадать ритм каждого произведения. И быть одновременно и композитором, и соавтором, и исполнителем.

Вам же все рамки предлагаемых обстоятельств роли намечены и уложены в готовый ритм. Это все равно, что вам дали бы выстроенный

дом. Вам остается только осветить его, согреть и перелить в него очарование и благородство своего сердца в мысле-слово-звук.

* * *

Из помещенных здесь записей нескольких репетиций Константина Сергеевича оперы «Вертер» видно, как он сам проводил в жизнь свою систему. Каждая репетиция разрасталась в беседу, где учитель не уставал напоминать ученикам о верных физических действиях и внутренней сосредоточенности.

Константин Сергеевич помогал артистам вырабатывать цельное внимание и жить в его кругу или тем, что совершалось вокруг, на сцене, или тем, что творилось внутри артиста, и что он должен был подать зрителю, как правду своей сценической жизни, а не «штамп».

Необыкновенно ярко – одним, двумя словами – умел Константин Сергеевич обрисовать артисту его ошибки, как во внешнем, так и во внутреннем поведении. Его слова артисту, игравшему роль Вертера: «Сам рок по сцене ходит» сразу дали нам понять тот «наигрыш», в котором каждый из нас бывал не однажды грешен от чрезмерного усердия «изобразить» героя.

В борьбе со штампами, укоренившимися в нас ремеслом, Константин Сергеевич искал всех способов пробудить в нас живую жизнь образа. Неутомимость его, яркое воображение и образность его советов видны в этих записях репетиций.

Именно эта борьба Константина Сергеевича с ремеслом, его стремление увести артистов от штампов к переживанию роли, его усилия помочь артистам пробудить в себе живую действенную мысль, его призыв, обращенный к театрам, в чистом реализме, об отказе от мистики, эстетизма и произвола, сделали его имя близким и дорогим не только артистам нашей Родины.

Имя его, имя гениального учителя и артиста-творца, привлекло к нему сердца всего лучшего и живого среде артистов всех стран.

Его гигантская работа произвела революцию в творчестве всех театров мира. Сейчас всюду хорошо известна его «система», о которой он сам говорил: «Моя система относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох».

Слова его оправдываются и сейчас, хотя прошло уже почти девять лет со дня его смерти. Имя Станиславского продолжает звучать для всех артистов мира как Имя не только творца в искусстве, создавшего эпоху, но и как имя человека, у которого искусство и этика сливались в одно целое. Его обаятельный и благородный образ будит и сейчас в каждом артисте высокие человеческие чувства и мысли.

Творчество Станиславского и его отношение к искусству побуждают артиста быть не только творческой единицей в театре. Они захватывают всего человека, вызывают в нем сознание, что артист должен быть слугой своего народа и своим трудом в искусстве нести народу культуру.