

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2020 № 3 (33)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. А.
Васильев Ю. А.
Галендеев В. Н.
Голдовский Б. П.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Некрасова И. А.
Цимбалова С. И.
(ответственный секретарь)
Чепуров А. А.
Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: publish@rgisi.ru

Редактор Е. В. Миненко
Эскиз обложки, макет
и компьютерная верстка
А. М. Исаев

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011
выдано Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Подписной индекс в каталоге
Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2020

Содержание

Историческая перспектива

Самсоненко А. Ю. Екатерина Рощина-Инсарова
в Суворинском театре (1905–1909)..... 3

Мырзина Е. А. Жорж Питоев и русская драматургия
(«Балаганчик» А. А. Блока) 16

Иванов А. В. Спектакль К. К. Тверского «Отелло»
(Саратовский краевой драматический
театр им. К. Маркса, 1936) 35

Мастера

Триполина В. А. Слово в творчестве
Михаила Ивановича Царева 42

Аудиторный практикум

Уроки Н. В. Демидова по системе К. С. Станиславского.
Конспекты студийцев Московского Художественного
театра 1921–1925 годов
*Подготовка текста, публикация, предисловие
и примечания Л. В. Шульги и П. В. Дмитриева* 55

Авторы 132

Аннотации 133

А. Ю. Самсоненко

Екатерина Рощина-Инсарова в Суворинском театре (1905–1909)

В августе 1905 года Суворинский театр поздравляли с «ценным приобретением»¹, с «артисткой, которой ближе всего должны быть современные течения в драматическом искусстве»². Критика была уверена, что с появлением в труппе театра Екатерины Рощиной-Инсаровой сцена «завучит» пьесами «новой драмы»³ — вот подлинная «область... творчества»⁴ этой новой актрисы.

Однако время, когда Рощина-Инсарова по-настоящему утвердится в «новой драме», когда ее «назовут... актрисой Л. Андреева — еще впереди»⁵. Впереди — за пределами Суворинского театра — была не только Анфиса⁶ («Анфиса» Л. Андреева, 1910), но и главные роли «новой драмы», которыми В. Мейерхольд «открыл» Рощину-Инсарову на императорской сцене: Зоя Лондель («На полпути» А. Пинеро, 1914), Финочка («Зеленое кольцо» З. Гиппиус, 1914), Элиза Дулиттл («Пигмалион» Б. Шоу, 1915). Список этот, впрочем, законно может быть продолжен — он и был продолжен собственноручно Мейерхольдом — Катерина («Гроза» А. Островского, 1916), Нина («Маскарад» М. Лермонтова, 1917); и в «классическом», и в современном репертуаре актриса «выводила» героинь нового века и нового театра.

Рощина-Инсарова начала артистическую деятельность в 16 лет: в 1899 году после трагической смерти отца, актера Н. П. Рощина-Инсарова, была приглашена в Одессу к Н. Н. Соловцову⁷. Актриса бы-

стро покинула труппу, стала «перебирать» провинциальные антрепризы, нигде долго не задерживалась. Крупных ролей ей не поручали — только эпизодические, в массовке: «...работает много, выступает часто, но роли ее все еще так незначительны, что ничего, кроме односложных одобрительных реплик, не заслуживают»⁸. В этих односложных репликах, однако, высокие ставки: «По типу игры... Рощина-Инсарова сильно напоминает нам г-жу Комиссаржевскую»⁹. Первый и единственно значимый бенефис¹⁰ — в Ростове в 1902 году: Нина Заречная в «Чайке» А. Чехова¹¹ — усталая скиталица¹² с «мучительной жаждой туманного счастья»¹³.

Отсутствие ролей, переезд из города в город — ничто не предвещало приглашения Рощиной-Инсаровой летом 1904 года в Озерки — в театр, через который тогда лежал путь к столичным дебютам. Для столичного бенефиса Рощина-Инсарова выбрала роль Норы из «Кукольного дома» Х. Ибсена. Выбор, во всей видимости, неслучайный — уровень заявки: «новая драма» и настойчивость сравняться с Комиссаржевской¹⁴.

«Г-жа Рощина-Инсарова — молодая, несомненно, даровитая артистка, с хорошей будущностью»¹⁵, — писала благосклонная критика. Были и недочеты: несовпадение красок, которые дала Рощина-Инсарова своей Норе, с теми актерскими задачами, которые, по мнению критиков, поставил перед исполнительницей Ибсен. Рецензент журнала «Театр и Искусство» отмечал, что сцены этой Норы были «в достаточной степени бледные». Кульминацией этой бледности стал

Работа получила первую премию Олимпиады студенческих театроведческих работ РГИСИ 2020 г. в номинации «История театра».

последний акт, который «наименее удачно прошел у артистки». Вместо «идеи», которую героиня должна была предъявить Хельмеру, — «момент, полный драматизма», — Рощину-Инсарову «как бы не хватило на завершение», и финал «стусеивался»¹⁶.

И все же «общее впечатление от этого спектакля получилось хорошее», и критика готова была поручиться, что «со временем эта роль будет лучшей» в репертуаре актрисы¹⁷.

Чтобы перешагнуть «устав сценического чинопроизводства и еще неопытной *ingenue dramatique*» заявить «права на молодую героиню»¹⁸, Рощина-Инсарова как будто провоцировала парадоксы: бледность Норы обостряла незащитность Жермен де Мокомб — вторая ответственная¹⁹ роль в период гастролей. Пьеса Марселя Прево «Беззащитная», как не без гордости тогда заметили рецензенты, меньше полугода назад была впервые поставлена в Комеди Франсез²⁰, а теперь имела успех и в Озерках благодаря внезапно встревоженной и плачущей²¹ Жермен в исполнении Рощиной-Инсаровой.

Гастроли в Озерках действительно оказались прелюдией к столичному ангажементу: «Карпов²² увидел ее [Рощину-Инсарову] в Озерках и пригласил в театр Литературно-Художественного общества»²³.

Петербургская критика, конечно, была в предвкушении, в ожидании — новой современной актрисы и ее новой современной героини. Однако, кажется, «ставки» Суворинского театра на Рощину-Инсарову были иные — в первую очередь «заменить» вакансию: с тех пор «как... театр растерял выдающихся актеров, он — странное дело! — нисколько не заботился о том, чтобы пополнить пробел»²⁴. «Личный» пробел был и у режиссера Евтихия Карпова: он нес на себе груз провала премьерной александринской «Чайки», неуспех «Грозы», которой открыл Суворинский театр.

В Суворинском театре Рощина-Инсарова дебютировала 22 августа 1905 года в роли Марианны Сандаловой в пьесе И. Н. Потапенко «Искупление». От актрисы ждали новизны и современности, но выбор этой роли мог приговаривать только к вторичности: пьеса «звучала» со сцены, потому что имела «успех благодаря прекрасной игре В. Ф. Комиссаржевской»²⁵. Рецензенты хорошо это помнили — Комиссаржевская играла Марианну Сандалову два года назад в Суворинском театре — и не без иронии отметили «уровень претензии».

В жанровом отношении пьеса плодотворнейшего беллетриста²⁶ Потапенко — мелодрама. Главная героиня Марианна любит профессора Валежникова, но считает свою любовь пороком: по ее мнению, на ней и на ее семье лежит проклятие, фамильная вина. «Когда к этому дому приближается кто-нибудь из нашей семьи, я содрогаюсь... Мы все — все Сандаловы — носим в себе какое-то проклятие!»²⁷ — произносит героиня. Валежников, испытывая ответное чувство к Марианне, убивает свою жену, ставшую ему обузой. Марианна же берет грех на себя — в этом и есть искупление.

Если о Комиссаржевской было замечено, что в роли Марианны она разрабатывала «близкую ей тему подвига»²⁸, то высказывания об игре Рощиной-Инсаровой были далеки от попытки трактовки образа и фиксировали скорее «интонацию» роли, нежели «прямое» содержание. Судить следовало «не по тому, что она сделала из роли, но по тому, что она обнаружила, играя роль»²⁹. Менялась и «роль» сюжета: не интрига, даже там, где убийство, а «душевные движения»³⁰, их оттенки и полтона, которые актриса находила для своей героини.

Юрий Беляев назвал рисунок роли «а-мольным»: в минорной тональности и «мягком тоне»³¹ начинала свою роль Рощина-Инсарова. «Мне кажется, что вот

вот сейчас произойдет какая-то страшная катастрофа»³², — не тревожное восклицание Марианны–Рощиной в начале спектакля — о надвигающейся ли беде, о несчастье ли, напротив: страшное как будто уже случилось.

В героине актрисы, полагали критики, «не замечалось особенной жизненности»³³. Слабость на грани остановки жизни и бессилие перед чем-то неведомым, перед незримым проклятием — в слабом голосе³⁴ актрисы. Рецензенты ставили в вину этой Марианне «убийственную однотипность речи»³⁵, глуховатые³⁶, пониженные интонации³⁷ и падение тона³⁸. Однако эта слабость, эта минорная однотонность были особым «качеством» игры актрисы. И все же, по мнению рецензентов, «эти преднамеренно пониженные интонации, такие интересные и приятные в начале, быстро приедаются и под конец начинают утомлять»³⁹.

Изредка и как бы обрывочно страдание Марианны–Рощиной прорывалось, обнаруживало себя: «...вдруг... точно гром далекий загрохотал...»⁴⁰ — скорые, как будто нечаянно брошенные реплики⁴¹, странные резкие жесты⁴², изломанная игра руками⁴³ — мучительный трепет «нервности»⁴⁴.

Рощина-Инсарова почти до предела обостряла эту изломленность, а любые внешние проявления заведомо становились почти уродством. Критики писали: «...у нее — некрасивое лицо, и вся она непропорциональна: слишком тонка, худая, классической гармонии линий напрасно было бы искать во всей ее фигуре»⁴⁵. Но любые внешние проявления не могли в полной мере выразить то томление, которое звучало в Рощиной-Инсаровой минорной песню.

«...Красота, настоящая красота кончается там, где начинается одухотворенность», — цитировал Старк отрывок из «Дориана Грея» О. Уайльда. В восприятии рецензента телесному в Марианне–Рощи-

ной «нет места»⁴⁶: «...одухотворенность выступает вперед, освещая таинственным, неудержимо притягательным светом лицо: она смотрит на вас из огромных глаз, этих „оков души“... и чем она глубже, полнее, тем глаза больше, тем резче нарушают они гармонию лица»⁴⁷. По представлениям Старка, эта таинственная красота была неуловима или почти неуловима жизнью: «...здесь полное торжество духа над материей»⁴⁸. Материя же, то есть физические проявления занимали «самое ничтожное место, чтобы там возвеличить дух»⁴⁹.

В остатке — мимо сюжеты пьесы — страдание и жертвенность: «...внешнее, грубое проявление резких клокочущих страстей отодвинуто на задний план перед тонкими, едва уловимыми, бесконечно разнообразными и безгранично глубокими отзвуками страданий души»⁵⁰. Страдание героини Рощиной-Инсаровой лишалось сюжетной конкретности и «характерности», оно было остро-индивидуально и очень лирично и как бы пульсировало изнутри непреходящей и безысходной болью.

В конце пьесы — решительный момент: принятие убийства на себя. Пик драматизма, где необходим подъем, эмоциональное «повышение». По замыслу драматурга — почти экстаз: преодоление бессилия человека чувственным сверхнапряжением. Но «г-жа Рощина-Инсарова... не дает необходимого повышения к решительному моменту драмы»⁵¹. Голос ее героини спадал «до глухого шепота»⁵². Здесь не было и не могло быть разрешения: страдание Марианны–Рощиной не способно было найти «правильного» выхода, ее вина и скорбь не были «приложены» к практике жизни. Потому — только угасание — «падение тона»⁵³ и глухой шепот⁵⁴, близкий к чему-то инобытному и незримому.

В Марианне Сандаловой актриса продолжила то, что нашла для своих героинь годом ранее в Норе: если в интонировании Марианны было заключено что-то

невыразимое, неясственное, то отмеченные в Норе «стушеванность» и «бледность» были того же свойства: размытые краски, растушеванная графика — свой индивидуальный рисунок роли.

Для своего первого бенефиса Рощина-Инсарова выбрала роль княжны Таракановой в одноименной пьесе И. В. Шпажинского⁵⁵. Роль многокрасочная: драматург «изобразил „княжну“ авантюристкой, безмерно легкомысленной и влюбчивой, истинной куртизанкой, нуждающейся в страшной роскоши, при том очень не глупой и преисполненной громадного честолюбия. Ее любовным приключениям не было числа, и не было числа интересам политическим, сплетавшимся вокруг нее»⁵⁶. Княжна Тараканова — и авантюристка, и любовница, и игрушка в руках польских интервентов, и, в конце концов, жертва чужих заговоров. Несмотря на то, что каждая из этих граней персонажа дана эпизодически⁵⁷, именно сменой ипостасей движется действие пьесы.

Рощина-Инсарова будто снимала со своей героини весь «драматический» блеск этих ярких красок: «пропали... у г-жи Инсаровой... пылкие, любовные монологи княжны в сценах с Доманским и в особенности с гр. Орловым». У актрисы не было «сил дать вызывающей речи княжны Таракановой нужную яркость, драматичность» в тех сценах, когда героине «внушили мысль о ее правах на престол»⁵⁸. Княжна была «усталая, измученная»⁵⁹.

Вместо сильных красок Шпажинского — растушеванная графика — монохромность и «полусонное состояние»⁶⁰, почти сомнамбулизм: «ее слабый, снотворный... голос способен усыпить человека»⁶¹. И это был не рисунок сюжета, а рисунок страдания: проявлялось «что-то изломанное, некрасивое... в ее походке», в движениях с «бесчисленно некрасивыми жестами»⁶².

Никакого сюжетного развития роли не было. Рощина-Инсарова «превосходно интонировала первую картину, но затем...

стала спадать с тона»⁶³. И в финале в предсмертном монологе больной княжны, где необходим почти экстатический всплеск, героиня была истощена и обнаруживала, «как мало у нее физических сил»⁶⁴.

Рецензент «Петербургского листка» в конце своей развернутой рецензии заключал, что Рощина-Инсарова «слабая исполнительница ролей героинь»⁶⁵. Позже это очень точно объясняла Л. Гуревич: «настоящего, сильного драматизма, который... захватил, увлек вихрем в бездны глубоких и страстных переживаний, — такого драматизма игра ее [Рощиной-Инсаровой] никогда не достигает»⁶⁶. По всей видимости, та героическая слабость или вовсе — агероическое начало — было следствием «недейственности» того типа человека, которого «выводила» в своих ролях актриса. Созданные Рощиной-Инсаровой персонажи действительно не годились для прежнего «конфликтного» героизма: жертвенные и страдающие, они были врозь и с миром, и с любым «сюжетом». Однако все-таки жертва — княжна Тараканова — не падала в мелодраму: перспектива была на трагедию.

Но прежде такой действительно трагической роли — как тогда современники оценили Роданту из «Коринфского чуда» А. И. Косоротова — театр «пробовал» и экзаменировал Рощину-Инсарову по-разному: в первом сезоне актрисе поручили главную роль в пьесе В. В. Туношенского «Черноморская Цирцея»⁶⁷. Роль «провалилась» — никак критикой не была замечена и отмечена. После княжны Таракановой — очевидное понижение «ранга»: первый свой сезон работы в театре актриса закончила ролью инженерю — Нюта в «Обвиняемой» В. В. Протопопова. То же касается и последующих сезонов — в репертуаре актрисы явно преобладали инженерю⁶⁸. Количественный показатель, однако, не перешел в качественный: все «Нюты» Рощиной-Инсаровой были критикой почти демонстративно пропущены.

Во втором сезоне перед ролью Роданты Рощиной-Инсаровой дали новую попытку — почти экзамен: роль Маргариты Готье⁶⁹ из пьесы А. Дюма-сына «Дама с камелиями»⁷⁰.

Роль Маргариты Готье — исключительное поле для соревнования — почти обязательная для европейских актерских «звезд». И безусловно, петербургские критики не удержались от сравнений Рощиной-Инсаровой с Элеонорой Дузе и Сарой Бернар. Сравнивали рецензенты, однако, не героинь, а именно актрис — силу таланта и особенность стиля⁷¹. Роль действительно для такого «соревнования» пригодна: многоплановая и многокрасочная, что позволяет демонстрировать виртуозное мастерство и играть все, но допустима и избирательность в пользу сильной актерской индивидуальности. Здесь уместно «подстроить» почти хрестоматийное высказывание Е. Кухты о Комиссаржевской под Рощину-Инсарову: актриса должна была не Маргариту Готье возвращать в себе, а себя осуществлять в Маргарите Готье⁷².

Уровень такой заявки Рощиной-Инсаровой трудно не отметить: актриса наконец не играла «вслед» за Комиссаржевской — не пыталась обеспечить современность своих героинь литературой, пусть и современной «новой драмой». Современность была иная — современная актриса современного «нерва».

«Нет жизни на сцене»⁷³, — так появлялась эта Маргарита Готье. Актриса словно лишала свою героиню жизненного переживания в его красках, полноте и богатстве: «бесцветно», «бледно, тускло»⁷⁴. «Было мало куртизанки, но была правда души»⁷⁵: «нежный лиризм»⁷⁶, вырастающий в «тихий трагизм... лирических душ»⁷⁷, — нежная скорбная песнь, наполненная «тихим страдальческим»⁷⁸ переживанием.

Во втором акте — нарастание — стоны невыразимой мучительной боли. Сперва —

«болезненный надлом»⁷⁹, усиление — «излишняя суетливость»⁸⁰, и — предел — «взрыв»⁸¹ до «резкого, неприятного, истерического крика»⁸². «Следовало задуть голос»⁸³, «надо идти в себя, внутрь, не насилуя выразительных способностей»⁸⁴, — утверждали критики. Но вместо этого Маргарита Рощиной-Инсаровой только больше обостряла нервный надлом, как будто пытаясь выявить что-то недосягаемое.

Последняя «ударная» сцена — предсмертный монолог. Маргарита-Рощина как бы захлебывалась во взрыве отчаяния — не могла найти выхода. «Смерть Маргариты у Рощиной задумана... не согласна с правдой жизни. Сара Бернар умирала стоя, Сусанна Мент падала навзничь, Дузе, Тина ди-Лоренцо и др. заставляли умирать Маргариту в постели»⁸⁵, — приводили критики в пример «правильную» и «красивую» с точки зрения традиции смерть героини. Вместо этого Рощина-Инсарова снимала патетику: некрасиво сползала и падала к ногам возлюбленного⁸⁶. По общему мнению, такая смерть уничтожала «красоту позировки»⁸⁷.

Красота героинь Рощиной-Инсаровой действительно не была «записана», так как, видимо, не «работала» сценически — обманутые (героические!) надежды. Однако актриса драматически обостряла «некрасивое» — некрасиво гибнущая Красота, не востребованная ни страданием, ни жертвенностью.

«Хочу... красоты, вечной, самодовлеющей. Не усматриваю ее в окружающей меня обстановке, поэтому попробую уловить ее во тьме отдаленных столетий»⁸⁸, — писал Старк о предполагаемых намерениях А. И. Косорова в «Коринфском чуде»⁸⁹. Но стоит оговориться: сюжет о Красоте считывался только со сценического текста, был авторской «собственностью» Рощиной-Инсаровой-Роданты.

По мнению рецензентов, Роданта «по силам только опытной артистке, обыгравшейся в классических песнях с содержанием из античного мира, артистке, обладающей большими физическими силами, развитыми хорошими голосовыми средствами, владеющей жестами, движениями, соответствующими характеру пьесы»⁹⁰. Беляев утверждал, что эта роль дает «громкий материал самых пластических и трагических положений от лирического чувства до „модернизированного“ вампиризма включительно»⁹¹. Все это — известные требования «старого» театра — «играние» характеров, людей, богатых свойствами. Несколько позже, в 1913 году, критик журнала «Аполлон» как бы подтверждал, что такие требования не применимы к героиням Рощиной-Инсаровой: в актрисе «нужно ценить едва ли не последнюю... представительницу той особой... бесхарактерной, неопределенной женственности, которую насадил в нашей драматической литературе Чехов»⁹². Рощина-Инсарова действительно «выводила» на сцене человека, «явственность» которого, то есть определенность, закончилась в театральном смысле: он не «герой», но и не «инженю», не характером, совокупностью свойств, значим. Однако выбирала актриса роли героические, но вместо героизма давала эту «неопределенную женственность», вместо героических красок — тоску и страдание.

«„Коринфское чудо“ снотворная... пьеса», — сочли критики. «Артистка была трогательна в первом и втором актах»⁹³, «с прекрасной простотой (иногда, быть может, излишней) в местах патетических»⁹⁴. На первое место выходило не страстное переживание, а лирическое страдание Роданты: спокойные мягкие оттенки, приглушенность — действительно снотворный эффект для «высокого жанра».

Страдальческий излом замещал патетику: «она [Рощина-Роданта] металась по сцене, злоупотребляла частыми некраси-

выми движениями рук, всхлипывала как кликуша, сообщая паталогический характер роли»⁹⁵. По мнению Ю. Беляева, эти всполохи — «излишние паузы и повторения одних и тех же слов по нескольку раз» — не только «расхолаживали впечатление», но и лишали героиню возможности обретения трагической силы»⁹⁶.

Третий «переворотный» акт — моление о чуде и самоубийство — выход «в чудесное»: жертвенность Роданты. Рецензенты считали, что эти сцены требуют «затраты нервов и чисто физической энергии в размере, превышающем, пожалуй, средние человеческие силы»⁹⁷. Однако для героини Рощиной-Инсаровой такое — подлинно «трагическое» — разрешение было невозможно — ни в чуде, ни в жертве. «Г-жа Рощина-Инсарова очень умно и чутко брала трагические фортеции обходным движением, с фланга»⁹⁸, — своим собственным — тихим страданием, для которого «вносила в образ умирающей Роданты нечто от подстреленной души Офелии»⁹⁹.

По общему мнению, Рощина-Инсарова, «как актриса без школы, не игравшая, по-видимому, пьес с содержанием из древней истории... с слабыми голосовыми средствами... не сделала из роли Роданты того, что нужно»¹⁰⁰. Беляев также оценил отсутствие патетики и трагической силы как недостаток, но добавлял, что главное впечатление произвели «сцены тихого, растроганного или угнетенного чувства, сцены лирические и элегические»¹⁰¹.

Старк полагал, что у актрисы не было подходящих средств для «трудного третьего акта, написанного в чисто трагическом тоне», однако рецензент был «страшно рад, что ошибся»¹⁰². Современный и именно трагический, по представлениям критика, тон был найден Рощиной-Инсаровой, но оказался врозь с сюжетом о героической борьбе страстей: «...эти прекрасные глаза без конца говорили о тайнах души, были выражением тягчайших страданий» и открывали «мир тончайших... переживаний»¹⁰³.

Именно так — в тягчайшем страдании души — умирала «красота античного мира»¹⁰⁴.

То, что многие рецензенты отметили как недостаток, — отсутствие «трагической силы»¹⁰⁵, немотивированное страдание и ненужная жертвенность, которые, как казалось, были «обходные вокруг трагедии движения»¹⁰⁶, становилось искомым противоречием. Рощина-Инсарова не играла «героя» и героический сюжет в прежнем понимании, но как будто бы припоминала этот идеал — «очарованные дали».

После роли Роданты в репертуаре актрисы резкий сдвиг: Катерина в «Грозе» Островского. Впрочем, такой репертуарный кульбит только явственней обнаруживал сущность артистического начала Рощиной-Инсаровой: теперь, наконец, у критиков не оставалось сомнений, что «талантливая Рощина-Инсарова попалась на модернистскую удочку»¹⁰⁷.

В 1895 году Суворинский театр видел, а в 1907 году по-прежнему хорошо помнил¹⁰⁸ две «Грозы»: первая — в постановке Карпова 17 сентября 1895 года, которой открылся театр Литературно-артистического кружка; вторая — спустя чуть больше трех месяцев, 28 декабря — бенефис П. Стрепетовой.

«Имя П. А. Стрепетовой было... еще с детства окружено ореолом»¹⁰⁹, — вспоминал Карпов. Он видел актрису еще «юношей в лучших... ролях: Катерины в „Грозе“, Лизаветы в „Горькой Судьбине“». И «легко представить», как режиссер «был обрадован согласием П. А. Стрепетовой»¹¹⁰ на участие в спектаклях Суворинского театра. Карпов начинал ставить «Грозу» в расчете на участие актрисы, однако на приглашение Стрепетова согласилась уже после открытия, и на премьере Катерину играла З. Холмская¹¹¹. Открытие Суворинского театра, таким образом, не стало, как планировал Карпов, «программным», а в той «Катерине», которую через три

месяца все-таки сыграла Стрепетова — как она играла эту роль по городам и весям, — «нового» театра тоже не оказалось.

Когда в 1907 году на сцену вышла новая Катерина — Рощина-Инсарова, — «многие театралы припомнили огромный русский талант, которым одухотворялась некогда Катерина и заставляла плакать театр»¹¹², — восклицал Беляев, вспоминая «ту самую» Стрепетову. По мнению критиков, именно она — идеальная национальная «Катерина»: «русская до мозга костей, в полном смысле слова „дочь народа“» и идеальное воплощение яркой и типической личности «народной жизни»¹¹³.

Ничего национального и яркого не было в новой Катерине — Рощиной-Инсаровой. В более поздних исследованиях творчества актрисы было отмечено, что Рощина-Инсарова в «ролях русского репертуара резко дисгармонизировала с остальной частью труппы»¹¹⁴. Высказывание требует уточнения: значима была не столько дисгармония с партнерами по сцене (хотя и это точно ощущалось в «Грозе» 1907 года) и не столько в русской драматургической классике, сколько то, что русская национальная драма была вне интересов самой Рощиной-Инсаровой. В женственности ее героинь не было национальной специфики — это слишком яркие краски.

Но акцент, судя по всему, был перенесен с национального на жанровое: искали трагедию нового времени — новое время дышало трагическим предчувствием — рубеж веков. А Рощину-Инсарову пробовали вовсе не «на Стрепетову» и даже не на Катерину, а на «современную героиню» — новую и трагическую. Беляев, весьма искусно передергивая и иронизируя в своей рецензии, не удержался: «Катерина (в исполнении Рощиной-Инсаровой. — А. С.), как и прежде, мучила одним и тем же вопросом: быть или не быть?»¹¹⁵

В 1899 году — буквально на сломе эпох — такого нового трагического героя

русский театр искал в прозе Ф. Достоевского: в столицах шли сразу три спектакля по романам писателя¹¹⁶, в числе исполнителей и Комиссаржевская¹¹⁷, и новый актер-«неврастеник» Павел Орленев¹¹⁸. В 1907 году по поводу выступления Рощиной-Инсаровой в «Грозе» возникли странные переключки не только с Гамлетом, но и с героями Достоевского: «...надрыв Катерины, весь ее душевный строй с утонченностью... до степени почти болезненной, с кристалльностью души... это был бы соблазнительный материал для певца Сони Мармеладовой»¹¹⁹, — писал критик «Биржевых ведомостей». И еще более странные и обескураживающие в статье этого же рецензента сравнения героини Рощиной-Инсаровой с героями Орленева: «...в заслугу актрисе надо поставить ее умение удержаться от неврастенического тона, в какой очень нетрудно — и даже соблазнительно — упасть исполнительнице Катерины»¹²⁰.

К 1907 году те «тона» Достоевского, о которых писал рецензент, то есть тона «новой нервности», открытые сценой в самом конце XIX века, стали привычной нормой жизни и искусства, актерской игры в частности. И даже поиски неврастеником Орленевым нового Героя к 1907 году практически себя исчерпали. Наступил новый «виток»¹²¹.

Тогда же, в «достоевский» год, критик «Театра и Искусства» как бы угадывал дальнейшее развитие героев и актеров «новой нервности»: «...мы имеем дело с натурами, у которых горячка жизни отразилась с особенной силой на всех фибрах их существа и напряженная нервная система которых, получая чрезмерные впечатления, не успевала на них отвечать и претворять с должным спокойствием»¹²². Дальше, продолжал автор, наступит неминуемая «притупленность нервов, грозящая остановкой жизни, апатией ко всему окружающему»¹²³.

«Одна сплошная меланхолия, подчас сухая, тягучая, гипнотизирующая»¹²⁴, — на-

висла над «Грозой» 1907 года. Все герои спектакля были будто на пороге остановки жизни: «темное царство оказалось представленным... без всякой красочности: в унылых, серых тонах, столь излюбленных нашим бескровным, анемическим декадентством»¹²⁵. Это были герои с «недостаточностью „заряжения“»¹²⁶. Только редкие всплески и разряды — неестественные рыкания¹²⁷ Дикого в исполнении Смирнова, странные, еще более неестественные в этом «малокровии» комические детали¹²⁸ и кренделя¹²⁹ Тихона, которого играл Судьбинин, и даже Свободина-Барышева, которая «сначала взяла верный тон женщины-пилы... сдала с тона, „не выдержала“»¹³⁰.

Центр меланхолии и анемии — «бесплотная Катерина»¹³¹ Рощиной-Инсаровой.

«Первое же появление ее на сцене заставило вспомнить Христову невесту Нестерова»¹³², — писал Старк. Уровень аналогии и сравнения — сверхрядный, но не единственный. Рецензент «Обозрения театров» утверждал, что «артистка почему-то задумалась дать нечто „васнецовское“, как будто не бывает реальных людей»¹³³. А Беляев подтверждал «нестеровские» тона: «Рощина-Инсарова придумала для Катерины внешность, напоминающую завожских скитниц Нестерова»¹³⁴. Не только стрепетовской национальности и яркости не было в этой новой Катерине, но и ничего типического: в этих живописных пятнах — все врозь с типическими театральными характеристиками «по амплу».

Вместе с героиней Рощиной-Инсаровой на сцену приходило что-то «тихое, что-то проникновенное и как бы оторванное от земного»¹³⁵, какая-то тихая поэзия: «спокойная гладь Волги и нежная прозрачная зелень деревьев, заснувших в тишине ночи»¹³⁶ (декорации И. Болдырева¹³⁷). Катерину было почти не обнаружить, не поймать: Рощина-Инсарова вела свою роль «на втором плане, что делало актрису мало заметной и плохо слышной»¹³⁸, — как будто не Волга была фоном, а Катерина ока-

звалась легкой дымкой, туманом в этом ночном пейзаже.

Конечно, героиня была не отсюда, не из Калинова: казалось даже, «что Катерина говорит не по-русски»¹³⁹. Но постепенно она начинала проявляться, приобретать черты, пока не слишком четкие, зритель как бы наводил на Катерину фокус. В первом действии драмы — диалог с Варварой: Катерина «отдается воспоминаниям девичества, рассказывает, как она любила ходить в церковь, как ей чудились ангелы в столпе света из купола»¹⁴⁰. Какое-то припоминание, какой-то отблеск незримо, и «тем... отчаяннее душевная смута»¹⁴¹.

Катерина Рощиной-Инсаровой полусонно, «меланхолическим, тягуче-плачевным тоном»¹⁴² начинала чертить звуки. Из тихой ночи проступало будто что-то некрасивое, почти уродливое. Даже всегда поэтичное перо Беляева дрогнуло: «монотонная дикция г-жи Рощиной-Инсаровой и ее паузы, во время которых можно понюхать английской соли»¹⁴³, — как будто бы «педадь, которой она злоупотребляет в своей дикции»¹⁴⁴. Здесь — «земное вошло в тихую обитель духа!»¹⁴⁵

Житейский шум, как будто бы какой-то скрип оказывался искаженным откликом тех торжествующих песен ангелов в церкви: «иногда она пересекает свою речь несколькими крупными повышением тона, переходящими в неприятный крик, иногда она убийственно паузит, понижая голос до неслышного тона»¹⁴⁶, — писал Россовский. «...Давит эта скучная, нудная читка, убийственная монотонность речи. Нет разнообразия интонаций, увлекающих переходов в голосе, нет сильных звуков, нет того, что называется „звонкостью“ речи...»¹⁴⁷, — чем дальше Катерина «заходила» в жизнь, чем яснее старалась себя выразить, тем больше разрушала ореол недостижимого идеала¹⁴⁸.

«„Сцена с ключом“, которую так захватывающе интересно вела П. А. Стрепетова, совсем пропала у г-жи Рощиной»¹⁴⁹, —

писал Россовский. И пропала она, по мнению критика, потому, что Катерина Рощиной-Инсаровой «была бледная, однотонная копия с лучших, незабвенных сценических Катерин»¹⁵⁰. Не упрек, а точный штрих: именно бледность и однотонность — уже привычный рисунок Рощиной-Инсаровой — рисунок тоски и томления, лишенный сюжетных «опор».

Беляев считал, что Рощиной-Инсаровой «просто не хватает сил... и те средства, которые у нее имеются, она преднамеренно губит, не давая простора голосу, движениям и чувствам»¹⁵¹. По мнению критика, такая героиня, как Катерина, «должна быть нравственно сильна, положительна в своих убеждениях и величественна в героической смерти»¹⁵². Конечно, в «васнецовских» и «нестеровских» тонах напрасно было бы искать и силу, и убеждения, и величественность, и для критиков это был приговор роли. Кугель и вовсе отказывал Рощиной-Инсаровой в театральном содержании: «„Нестеровский стиль“, о котором упоминали некоторые рецензенты, недраматичен»¹⁵³.

Беляев же, отказывая Рощиной-Инсаровой в способности играть «героическую» Катерину, признавал, что «глубокие женские натуры, сломленные житейской бурей, непонятые мечтательницы, заеденные средой», — «натуры пассивно-драматические», и они наиболее других удаются артистке»¹⁵⁴. Здесь критик сформулировал то «новое», что несла в себе Рощина-Инсарова: это была негероическая героиня бытийной лирики о невоплотимом существе — о Красоте, о Вечной Женственности.

Сказать, что сюжет пьесы был Рощиной-Инсаровой полностью «перекрыт», было бы не совсем верно. Скорее, сюжет был «растущеван» — лишен точной конкретики и использован актрисой по-своему. В первом акте Катерина не вспоминала о своем девичестве, о каком-то конкретном событии, произошедшем в детстве, о конкретном родном доме. Это были какие-то

«озарения» — ангелы, почти буквальное припоминание очарованной дали, проглядывающей в ночном пейзаже. Калинов, это декадентское «темное царство», оказывался в сюжете Рощиной-Инсаровой «пыльной» прозой жизни, которая всего на призрачный миг — столько сил было у этой Катерины — становилась местом красоты и поэзии. Дальше — «житейская буря, ворвавшаяся в эту душу... должна была произвести страшные опустошения»¹⁵⁵.

Именно этой житейской бурей, вернее, просто — жизнью, чуждой героине, в которой она оказывалась как бы в заточении, неспособной найти правильное выражение, верное «применение», была сломлена Катерина Рощиной-Инсаровой.

Катерина пала — нет больше прекрасной Катрины: «„Ах, кабы ночь поскорей!“ окончила гнусавым криком»¹⁵⁶ актриса монолог второго акта. Как будто оборвалась струна, фальшивый аккорд — эхо гармонии и красоты было заглушено.

Кульминацией спектакля стала сцена покаяния «под сводами разрушенного Кремля»¹⁵⁷ в четвертом действии. По сюжету пьесы появлялась Барыня и произносила монолог о красоте: «...видишь, какая красавица. Ха-ха-ха! Красота! А ты молился богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! <...> В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!» Выход Барыни-Строгановой в спектакле оказался скверной карикатурой¹⁵⁸, и это был последний штрих рисунка Катерины: карандаш сломался о бумагу. «Публика слышала только два резких... возгласа» героини Рощиной-Инсаровой: здесь «уже конченный человек»¹⁵⁹.

Примечания

¹ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1905. 24 авг.

² Там же.

³ См.: Там же.

⁴ Там же.

⁵ *Табатчикова Е.* Русское актерское искусство в провинциальном

По мнению критиков, в этой сцене «с подмостков повеяло настоящим трагизмом бытия, настоящим страданием красивой женской души»¹⁶⁰ — той красивой души, которую Катерина Рощиной-Инсаровой угадывала, припоминала — как тень, — но не могла воплотить. Это было свойство «нового трагического» — не трагедии, но мироощущения — нецелостное невыразимое.

«Финал драмы вышел убийственно скучным»¹⁶¹, — писали критики. Последний монолог «о могиле, о цветах намогильных, о жизни постылой, о смерти»¹⁶² в традиции «артистки произносили с предельным экстазом, с воодушевлением человека, решающегося на самоубийство, и в горячей отповеди природе и жизни»¹⁶³. Вместо горячей отповеди — как бы слом, и в остатке только отчаянные стоны мучительной боли: «сколько беспредельной муки, тоски, отчаяния слышалось в ее обращении к ветру, в ее прощании с жизнью»¹⁶⁴. Тень красоты исчезла навсегда: «это был уже конченный человек, тело которого еще по инерции держалось на земле, душа же летит к Богу»¹⁶⁵.

Сюжет этой Христовой Невесты, «нестеровской» и «васнецовской» Катерины, однако, был не завершен. Чтобы «живописность» героини Рощиной-Инсаровой «сработала», была «считана» как драматическое противоречие, актрисе был нужен режиссер — такой, как Мейерхольд, — с музыкальной, а не литературной партитурой. В 1916 году образ «„нестеровской“ мечтательницы... иконописной богородицы»¹⁶⁶ Катерины в исполнении Рощиной-Инсаровой не был никем оспорен — пришелся «ко двору» Александринского театра и режиссуры Мейерхольда.

театре на рубеже XIX–XX веков. Лт., 1981. С. 42.

⁶ Роль Анфисы Рощина-Инсарова сыграла в 1910 г. в театре

Незлобина, куда была приглашена лично Леонидом Андреевым.

⁷ Николай Николаевич Соловцов (Федоров) (1857–1902) — российский актер, режиссер, антрепренер. С 1887 по 1889 г. служил в театре Корша.

⁸ Цит. по: *Табатчикова Е.* Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX веков. С. 44.

⁹ Цит. по: Там же. С. 41.

¹⁰ Труппа С. И. Крылова, 1902 г.

¹¹ Первой исполнительницей роли Нины Заречной была В. Комиссаржевская.

¹² См.: *Табатчикова Е.* Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX веков. С. 44.

¹³ Цит. по: Там же. С. 45.

¹⁴ Впервые Комиссаржевская сыграла Нору в период гастролей сезона 1902/03 г.

¹⁵ *Н-мвр-ъ П.* [Немвродов П. П.] Хроника: Озерки // Театр и Искусство. 1904. № 31. С. 572.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. СПб., 2003. С. 268.

¹⁹ См.: *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 23 авг.

²⁰ См.: Озерковский театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1904. 1 авг.

²¹ См.: Там же.

²² Евтихий Карпов (1857–1926) — драматург, режиссер Александринского и Суворинского театров. В числе знаковых режиссерских работ — премьера на Александринской сцене «Чайки» А. Чехова (17 октября 1896 г.).

²³ *Стрельцова Е.* Частный театр в России: от истоков до начала XX века. М., 2009. С. 408.

²⁴ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

²⁵ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 23 авг.

²⁶ Потапенко // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: <http://www.vehi.net/>

brokgauz/ (дата обращения 11.03.2020).

²⁷ *Потапенко И. Н.* Искупление: Пьеса в 4 д. СПб., 1903. С. 9.

²⁸ *Рыбакова Ю. П.* Комиссаржевская. Л., 1971. С. 86.

²⁹ *Негорев Н.* Первое открытие // Театр и Искусство. 1905. № 35. С. 558.

³⁰ Там же.

³¹ *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 268.

³² *Потапенко И. Н.* Искупление. С. 9.

³³ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1905. 24 авг.

³⁴ См.: *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 23 авг.

³⁵ Там же.

³⁶ См.: *Негорев Н.* Первое открытие // Театр и Искусство. 1905. № 35. С. 558.

³⁷ См.: *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 268.

³⁸ См.: *Рафаилович С.* Малый театр // Биржевые ведомости. 1905. 23 авг.

³⁹ *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 268.

⁴⁰ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1905. 24 авг.

⁴¹ См.: *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 268.

⁴² См.: *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 23 авг.

⁴³ См.: Там же.

⁴⁴ *Негорев Н.* Первое открытие // Театр и Искусство. 1905. № 35. С. 558.

⁴⁵ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1905. 24 авг.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 268.

⁵² *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 23 авг.

⁵³ *Рафаилович С.* Малый театр // Биржевые ведомости. 1905. 23 авг.

⁵⁴ См.: *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 23 авг.

⁵⁵ Спектакль «Княжна Тараканова» по пьесе И. В. Шпагинского впервые был сыгран 18 ноября 1905 г.

⁵⁶ *Рафаилович С.* Малый театр: «Самозванка», пьеса в 5-ти действ. Шпагинского // Биржевые ведомости. 1905. 20 нояб.

⁵⁷ *Импр.* [Бентовин Б. И.] Хроника: Малый театр // Театр и Искусство. 1905. № 48. С. 741.

⁵⁸ *Рафаилович С.* Малый театр: «Самозванка», пьеса в 5-ти действ. Шпагинского // Биржевые ведомости. 1905. 20 нояб.

⁵⁹ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 20 нояб.

⁶⁰ *Импр.* [Бентовин Б. И.] Хроника: Малый театр // Театр и Искусство. 1905. № 48. С. 741.

⁶¹ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 20 нояб.

⁶² Там же.

⁶³ См.: *Импр.* [Бентовин Б. И.] Хроника: Малый театр // Театр и Искусство. 1905. № 48. С. 741.

⁶⁴ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1905. 20 нояб.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 281.

⁶⁷ Рощиной-Инсаровой поручили роль Цирцеи из-за отказа актрисы В. Мироновой.

⁶⁸ Во втором сезоне (1906/07 г.) актриса сыграла роли: Груня, «Слобода неволя» Д. В. Аверкиева; Беата Оддендаль, «Спаситель» Ф. Филиппи; Анна Старинская, «Новые приключения Шерлока Холмса» М. А. С. и Б. С. Г. (псевдонимы М. Суворина и Б. Глаголина); Ильяшева, «Недруги» Е. Карпова; Татьяна, «Хаос» Н. Ю. Жуковской; Ольга, «Перелом» Н. Н. Муратова.

Третий сезон (1907/08 г.): Марина, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого; Елизавета Дроздова, инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы»; Елена Николаевна, «Сфинкс» И. В. Шпажинского; Ванда, «Витязь» Н. Ю. Жуковской; княжна Елена, «Новое поколение» К. Острожского; Настасья, «Рабочая слободка» Е. Карпова, Наталья Николаевна, «Жить можно» И. Н. Потапенко.

Четвертый сезон (1908/09 г.): Лидия Андреевна Виляева, «Казенная квартира» В. А. Рышкова; Наталочка, «Дети» Н. Ю. Жуковской; Марта Карловна, «Любовь» И. Н. Потапенко.

⁶⁹ Впервые к образу Маргариты Готье Рощина-Инсарова обратилась в 1904 г. в Самаре — в свой последний провинциальный сезон (1904/05 г.).

⁷⁰ Вследствие цензорских корректировок пьеса шла под названием «Как поживешь, так и прослынешь».

⁷¹ Об индивидуальном стиле в актерском искусстве, который пришел на замену «большого» стиля, точно пишет Кутель на примере творчества Дузе: «Я до сих пор думал, что все сценическое искусство ограничено существующими стилями, а приехала Дузе, и оказался еще новый сценический стиль — стиль Элеоноры Дузе» (*Кутель А. Р.* Театральные портреты. Л., 1967. С. 306).

⁷² «Комиссаржевская не роль взращивала в себе, а себя осуществляла в роли» (*Кухта Е. А.* Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб., 1992. С. 23).

⁷³ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1906. 23 нояб.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ *Н.Н. Хроника: Малый театр // Театр и Искусство. 1906. № 48. С. 740.*

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ *Смоленский* [Измайлов А. А.] Около рамп: открытие театра литературно-художественного общества // Биржевые ведомости. 1907. 28 авг. (утр. вып.).

⁷⁸ *Н.Н. Хроника: Малый театр // Театр и Искусство. 1906. № 48. С. 740.*

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

⁸² *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1906. 23 нояб.

⁸³ Там же.

⁸⁴ *Н.Н. Хроника: Малый театр // Театр и Искусство. 1906. № 48. С. 740.*

⁸⁵ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1906. 23 нояб.

⁸⁶ См.: Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 17 дек.

⁸⁹ Содержанием для пьесы послужила баллада И. В. Гете «Коринфская невеста»: «...произошло в Коринфе несказанное чудо: девушка встала из гроба и прошла на ложе к своему нареченному супругу. А когда наутро в опочивальню вошли люди, они увидели на ложе, на которое опустился прекрасный юноша, холодный труп, обскровленный ненасытным вампиром» (*Азов Влад.* [Ашкинази В. А.] Малый театр. «Коринфское чудо», трагедия А. И. Косоротова // Речь. 1906. 17 дек. С. 5).

⁹⁰ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1906. 16 дек.

⁹¹ *Беляев Ю.* «Коринфское чудо» // Новое время. 1906. 17 дек.

⁹² *Чудовский В.* Петербургские театры: спектакли Рощиной-Инсаровой // Аполлон. 1913. № 6. С. 59.

⁹³ *Азов Влад.* [Ашкинази В. А.] Малый театр. «Коринфское чудо», трагедия А. И. Косоротова // Речь. 1906. 17 дек. С. 5.

⁹⁴ Театральное эхо: Малый театр // Петербургская газета. 1906. 17 дек.

⁹⁵ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1906. 16 дек.

⁹⁶ *Беляев Ю.* «Коринфское чудо» // Новое время. 1906. 17 дек.

⁹⁷ *Азов Влад.* [Ашкинази В. А.] Малый театр. «Коринфское чудо», трагедия А. И. Косоротова // Речь. 1906. 17 дек. С. 5.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ *Азов Влад.* [Ашкинази В. А.] Малый театр. «Коринфское чудо», трагедия А. И. Косоротова // Речь. 1906. 17 дек. С. 5.

¹⁰⁰ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1906. 16 дек.

¹⁰¹ *Беляев Ю.* «Коринфское чудо» // Новое время. 1906. 17 дек.

¹⁰² *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 17 дек.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ *Азов Влад.* [Ашкинази В. А.] Малый театр. «Коринфское чудо», трагедия А. И. Косоротова // Речь. 1906. 17 дек. С. 5.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ *Осинов И.* «Гроза» в Малом театре // Обзорение театров. 1907. № 179. С. 10.

¹⁰⁸ «Одиннадцать лет назад этой же пьесой открылась деятельность артистического кружка в том же театре. Катерину тогда играла г-жа Холмская» (*Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.).

¹⁰⁹ *Карпов Е. П.* А. С. Суворин и основание театра литературно-артистического кружка. Странички из воспоминаний «Минувшее» // Телохраниль России: А. С. Суворин в воспоминаниях современников. Воронеж, 2001. С. 293.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Зинаида Холмская (1866–1936) — ученица В. Немировича-Данченко, актриса Суворинского театра, театров В. Комиссаржевской в Пассаже и «Кривое зеркало». Гражданская жена критика А. Кугеля.

¹¹² *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ *Шах-Азизова Т. К.* Малый театр // Русская художественная

культура конца XIX — начала XX века. М., 1977. Кн. 3. С. 89.

¹¹⁵ *Беляев Ю.* Александринский театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 4 сент.

¹¹⁶ «Преступление и наказание» в Суворинском театре, «Идиот» в петербургском Александринском и Малом московском театрах.

¹¹⁷ Комиссаржевская исполнила в спектакле «Идиот» роль Аглаи.

¹¹⁸ Павел Орленев (1869–1932), по мнению современников, был родоначальником на русской сцене амплу неврастеника. Первые «неврастенические» роли Орленева — по прозе Ф. Достоевского: Родион Раскольников (1899) и Дмитрий Карамазов (1901).

¹¹⁹ *Смоленский* [Измайлов А. А.] Около рампы: открытие театра литературно-художественного общества // Биржевые ведомости. 1907. 28 авг. (утр. вып.).

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Почти совпадение, но именно в 1905 г., когда Рощина-Инсарова поступила на сцену Суворинского театра, открылась «Башня» Вячеслава Иванова — фактически знак прихода к «власти» младосимволистов.

¹²² *Столяров М.* Декадентство на сцене // Театр и Искусство. 1899. № 10. С. 199.

¹²³ Там же.

¹²⁴ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹²⁵ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹²⁶ *Смоленский* [Измайлов А. А.] Около рампы: открытие театра литературно-художественного общества // Биржевые ведомости. 1907. 28 авг. (утр. вып.).

¹²⁷ См.: *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹²⁸ См.: Там же.

¹²⁹ См.: *Омега* [Трози́нер Ф. В.] Театральное эхо: Открытие Малого театра. «Гроза», драма в 5 д., А. Н. Островского // Петербургская газета. 1907. 27 авг.

¹³⁰ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹³¹ *Осипов И.* «Гроза» в Малом театре // Обозрение театров. 1907. № 179. С. 10.

¹³² *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹³³ *Осипов И.* «Гроза» в Малом театре // Обозрение театров. 1907. № 179. С. 10.

¹³⁴ *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹³⁵ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Иван Васильевич Болдырев (1850 — после 1917) — русский фотограф-изобретатель, значимых театральных работ не имел.

¹³⁸ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹³⁹ *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹⁴⁰ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹⁴³ *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹⁴⁶ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый те-

атр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ См.: *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹⁴⁹ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и Искусство. 1907. № 36. С. 589.

¹⁵⁴ *Беляев Ю.* Театр и музыка. Малый театр. «Гроза» // Новое время. 1907. 28 авг.

¹⁵⁵ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹⁵⁶ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ См.: Там же.

¹⁵⁹ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹⁶⁰ *Смоленский* [Измайлов А. А.] Около рампы: открытие театрально-художественного общества // Биржевые ведомости. 1907. 28 авг. (утр. вып.).

¹⁶¹ *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 авг.

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 28 авг.

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ Цит. по: *Варламова А. П.* «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр. 1916 год) // А. Н. Островский: Новые исследования. Сборник статей. СПб., 1998. С. 83.

Е. А. Мырзина

Жорж Питоев и русская драматургия («Балаганчик» А. А. Блока)

ВВЕДЕНИЕ

Жорж Питоев (1884–1939) — один из тех режиссеров, которые в начале XX века оказались на пересечении разных культур и стран, разных художественных направлений. Будучи рожденным в Российской империи, он эмигрировал и большую часть своей жизни прожил во Франции. Он осмыслял и реализовывал различные режиссерские достижения своих бывших соотечественников и одновременно пытался соединить это с новейшими исканиями французской сцены. Однако прежде всего он стал проводником русской драматургии во Франции. Именно с его спектаклями в репертуар французских и швейцарских театров вошли пьесы А. П. Чехова.

Особый интерес для исследователей представляет русская символистская драматургия, поставленная Питоевым на французской сцене — там, где к тому времени символизм окончательно оформился как отдельное эстетическое направление, а символистский театр уже мог похвастаться целым рядом значительных постановок. Среди наиболее крупных имен русского символизма Питоев чаще всего обращался к двум — А. А. Блоку и Л. Н. Андрееву. Однако в случае с Андреевым для постановки за рубежом Питоев взял уже не вполне символистский текст писателя, но пограничный — на пересечении с реализмом («Тот, кто получает пощечины»), тогда как в случае с Блоком — выбрал под-

линно символистскую пьесу «Балаганчик». Показанный дважды с перерывом в несколько лет, этот спектакль так и остался одной из самых неисследованных страниц в творчестве Питоева. Несмотря на ожидаемый успех, «Балаганчик» оказался не принятым, даже отвергнутым широким зрителем.

Пограничное — между двух стран — положение Питоева дает богатую пищу для анализа его творчества, однако и затрудняет изучение. Так, в XX веке в русскоязычных исследованиях Питоев появляется довольно редко — главным образом в связи с режиссерской группой Картель четырех, реже — в связи с первым, петербургским, творческим этапом. Одно из немногих крупных исследований принадлежит Е. Л. Финкельштейн: в книге «Картель четырех» подробно анализируются жизнь и творчество режиссеров Г. Бати, Ш. Дюллена, Л. Жуве и Ж. Питоева. Другие исследования — более общего характера — содержат лишь скудные упоминания о режиссере¹. В последние два десятилетия попытки проанализировать деятельность русско-французского режиссера предпринимались Т. К. Шах-Азизовой², авторами хрестоматии о зарубежной режиссуре XX века РГИСИ³, а также некоторыми другими исследователями. В 2005 году переведена с французского и издана книга «Театр Жоржа Питоева. Статьи. Выступления. Интервью» — сборник материалов, дающий объемное представление о наследии, методе и вкладе Питоева в театральное искусство⁴. Этот труд стал важнейшим русскоязычным источником данной работы.

Работа получила вторую премию Олимпиады студенческих театроведческих работ РГИСИ 2020 г. в номинации «История театра».

Несравнимо большее внимание Питоеву уделяли французские исследователи. Через десять лет после смерти режиссера был опубликован первый большой сборник его текстов и выступлений. Впоследствии появились хронологии жизни и творчества, воспоминания его дочери, многочисленные исследовательские работы⁵. Но большинство этих книг до сих пор не переведены на русский язык и, как правило, остаются вне научно-исследовательского интереса отечественного театроведения. Обратившись к ряду указанных зарубежных и отечественных источников, попытаемся проследить судьбу постановки символистской пьесы Блока на французской сцене в первой четверти XX века.

Жорж (Георгий) Питоев родился в Тифлисе (до 1918 года — в составе Российской империи, ныне — Тбилиси) в 1884 году в семье меценатов-театралов. С раннего детства он жил в окружении деятелей искусства, увлекался литературой, участвовал в любительских постановках. Пора его юности приходится на рубеж веков — время, которое рождает новый театр и новые режиссерские имена, время, эстетически насыщенное и творчески свободное. В юношестве Питоев видел многочисленные отечественные и зарубежные спектакли, в том числе ранние опыты руководителей МХТ. Московский Художественный театр даже стал на какой-то период его страстью, а премьера «Вишневого сада» К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 1904 году осталась одним из его сильнейших театральных впечатлений до конца жизни.

В 1905 году в связи с революцией семья Питоева решает на время эмигрировать и переезжает в Париж. Параллельно с учебой в университете Питоев не бросает занятия театром и организует спектакли в Русском художественном кружке. Здесь происходит его встреча с В. Ф. Комиссар-

жевской, которая укрепляет решимость Питоева заниматься театром и — более того — приглашает его в свой театр в качестве актера. Вернувшись на родину в 1908 году, Питоев следующие пять лет занимается театральной деятельностью. Этот творчески плодотворный период создает фундамент его режиссерского мышления. Начав с профессии актера в театре у Комиссаржевской, где он пробыл два года, Питоев в 1912 году поступает в Передвижной театр П. П. Гайдебурова (1877–1960) и Н. Ф. Скарской (1869–1958). Рассчитанный на широкого зрителя, Передвижной театр много ездит по стране, в том числе для того, чтобы не попадать в зависимость от зрительских вкусов какого-либо определенного места. В следующий год с труппой этого театра Питоев побывает на самых разных сценических площадках, как профессиональных, так и любительских — сделанных на скорую руку, без специального оборудования. В таких условиях формируется его подход к актерской профессии: способность легко приспосабливаться к разнообразным условиям работы и репертуару, производить тщательный отбор средств выразительности и реквизита, отменяя все лишнее. Во время гастролей в пестром репертуаре театра можно было встретить пьесы Софокла, В. Шекспира, М. Горького, Г. Гауптмана, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова и многие другие, впоследствии вошедшие в репертуар театра Питоева за границей.

Мимо Питоева не прошли важнейшие достижения русского театра 1900–1910-х годов. Он часто посещает театры, видит работы Вс. Э. Мейерхольда на императорской сцене, спектакли в театре у Комиссаржевской. К тому времени Мейерхольд уже покинул театр на Офицерской, но Питоев еще застает его спектакли в репертуаре и соприкасается с эстетикой «условного театра» и символистскими опытами режиссера. В это же время он знакомится с К. А. Марджановым, А. Я. Таировым,

Н. Н. Евреиновым, Ф. Ф. Комиссаржевским, В. Я. Брюсовым, А. А. Блоком.

В 1912 году Питоев организует «Наш театр» — театр для широких масс (некое подобие Передвижного), где декларировалась борьба с премьерством и тщеславием актеров, а наиболее важным считалась коллективность, ансамблевость. Здесь Питоев впервые пробует себя в режиссерской профессии. Так же, как у Гайдебурова, труппа «Нашего театра» играет в разных городах и перед разной публикой. Постоянная нужда, в которой существовал театр, и жизнь, наполненная переездами, подтолкнули Питоева к постепенной разработке условного театрального языка. «Наш театр» представляет многообразный репертуар. За недолгий период своего существования театр показал пьесы Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, А. С. Пушкина, Б. Шоу, К. Гольдони, А. Н. Островского, Г. Ибсена, А. Шницлера, В. Я. Брюсова, К. Гамсуна и многих других. Эти постановки обнаружили очевидную зависимость от новейших театральных течений, ведущих режиссеров страны и их спектаклей: «На афишах Нашего театра под названием ряда спектаклей отмечалось: „поставлен по мизансценам Московского Художественного театра“, „поставлен по мизансценам Вс. Э. Мейерхольда“»⁶. Некоторая несостоятельность с художественной точки зрения тем не менее ясно прочертила направление, более всего интересовавшее Питоева, — попытаться выразить современного человека и сегодняшнюю жизнь средствами нового театра и новой драматургии.

В 1914 году по семейным обстоятельствам Питоев уезжает в Париж и уже не возвращается на родину. Там происходит еще одна важная встреча — с его будущей женой и центральной актрисой почти всех его спектаклей Л. Смановой, которая к тому времени уже пробовала себя в театре, но не смогла поступить на учебу в дра-

матический класс. В 1915 году семья Питоева переезжает в Женеву, где он вновь начинает самостоятельное театральное дело. С небольшой группой соотечественников ставит и играет А. П. Чехова и И. С. Тургенева на русском языке для русских студентов и политэмигрантов в пользу военнопленных. Швейцария, благодаря своему нейтралитету в Первой мировой войне, стала в то время убежищем для многих талантливых людей и представляла эстетически заряженную среду для развития Питоева как режиссера. Наряду с русскими революционерами и политическими беженцами (В. И. Ленин, А. В. Луначарский, Г. В. Плеханов) сюда переселяются И. Ф. Стравинский, Р. Роллан, А. Эйнштейн, часто бывают Р. М. Рильке, О.-М. Люнье-По, Дж. Джойс. Многие режиссеры, артисты, танцовщики и художники, вынужденные покинуть свои страны из-за войны, укрываются в Швейцарии: А. Дункан преподает в Женеве, М. Рейнхардт ездит по разным городам со своими спектаклями, Т. Цара создает движение дадаистов в Цюрихе. Питоев находился в творческом диалоге со многими представителями художественного цеха.

Уже через год Питоев начинает формировать свою постоянную труппу, а также самостоятельно переводит русские пьесы на французский язык. Так, он становится первым, кто открывает драматургию Чехова швейцарской публике, а впоследствии становится постановщиком чеховских пьес и во Франции. В 1918 году он основывает театральную компанию Жоржа Питоева. В последующие сезоны активно ставит разнообразные пьесы, в том числе и символистские. За семь сезонов в Швейцарии режиссер поставил более 70 пьес разных авторов (из 15 стран).

В 1922 году театр Питоева, уже несколько раз гастролировавший по Франции и привлечший внимание публики и прессы, приглашается в Париж. Дирек-

тор театра Комедия Елисейских полей Ж. Эберто замечает талантливое молодого человека и предлагает ему стать постоянным режиссером в столице. Именно в Париже Питоев проживет следующие 17 лет (до конца жизни в 1939 году), сыграет множество ведущих ролей мирового репертуара, поставит самые важные свои спектакли. Кроме того, познакомится с ведущими творцами и художниками театра той эпохи: Ж. Копо, Ж. -Л. Барро, А. Арто, дадаистами, сюрреалистами и многими другими деятелями искусства. В 1927 году он становится одним из участников знаменитого Картеля четырех (наряду с Л. Жуве, Ш. Дюлленом и Г. Бати) — театрального союза, ставившего своей задачей организационно-творческое обновление театра.

Таким образом, в начале своего режиссерского пути — когда и состоялись постановки «Балаганчика» Блока — Питоев соединяет два вектора развития театра его времени. С одной стороны, в «багаже» Питоева — ведущие достижения русского театра начала XX века, сильная психологическая традиция, знакомство с русскими символистскими опытами и условным театром на сцене в Петербурге, с другой стороны — приезжая в Швейцарию и Францию, он сталкивается с более определенно оформившимся режиссерским театром, пережившим поворот к натурализму и волну символистских экспериментов десятилетие назад.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Ж. ПИТОЕВА

Отечественная школа театроведения с идейно-эстетических позиций причисляет Питоева к направлению интеллектуализма⁷. Попытаемся понять, что могут дать подобные формулировки исследователей и размышления самого режиссера для понимания спектакля, поставленного по

пьесе Блока. Принимая определенную условность такой терминологии, подчеркнем, что это не узкоэстетическое, но общехудожественное направление, которое развивали режиссеры Картеля, а до них — их учитель Ж. Копо. В творчестве этих режиссеров наряду с рефлексией новых философских и культурных идей (в т. ч. подпитывающихся новой драматургией) была ярко выражена идея программности — мысль о том, что театр создается на длительный период, что каждый спектакль — некий необходимый элемент для большой постройки театра будущего. Но это взгляд современных исследователей на Питоева.

То, как сам режиссер определяет принципы своей профессиональной деятельности, переносит акцент на более конкретные вещи, несмотря на то, что в многочисленных интервью парижского периода он старается избегать упоминания определенных постановок. Особенный интерес для нашего исследования представляют выступления режиссера начала 20-х годов — времени постановки символистского «Балаганчика» во Франции.

Питоева можно назвать сторонником намеренно внесистемного, индивидуального подхода в творчестве: «Основные принципы режиссерского метода? У меня их нет. Каждое произведение требует своей постановки... я за то, чтобы наряжать пьесу точно по ее размерам. По-моему, принцип „готового платья“ в режиссуре — это самое большое заблуждение»⁸. В этих словах не случаен мгновенный переход к визуальной составляющей спектакля. По мнению Питоева, декорации — важная часть постановки, которой часто пренебрегают в современном театре, применяя похожие декорации для абсолютно разного драматургического материала и жанров. В качестве примера он приводит спектакли Камерного театра А. Я. Таирова, гастролы которого прошли в Париже в марте 1923 года и где, по мнению Питоева, абсолютно разные пьесы были поставлены

в однотипных декорациях. Для Питоева очевидно, что режиссеру необходимо придумывать новое оформление для каждого спектакля, новый методологический подход к материалу, рождающий новое видение. Более того, в полном соответствии со своими идеями, Питоев сам разрабатывает декорации к спектаклям (не считая трех женевских постановок, в которых участвовали приглашенные художники). Присущая его сценографическим решениям геометричность отчасти имеет истоки в кубизме и экспрессионизме. Аскетичным дополнением к декорациям становились несколько основных предметов мебели. Игра света на черных, серых, синих бархатных задниках создавала контраст с обилием пустого пространства, что позволяло актеру «царствовать» на сцене безраздельно.

Своеобразный постановочный аскетизм, приемы которого были накоплены во время первых театральных опытов и гастролей с петербургскими театрами, стал для Питоева программным: «воображение должно заменить изображение»⁹, — напишет он в одной из своих статей. Этому «девизу» режиссер был верен всю свою творческую жизнь¹⁰. Логичным дополнением такого театра Питоев видел зрителя, способного к сотворчеству и широкой фантазии.

Размышляя о сущности своей работы, Питоев говорит о поиске сценического воплощения скрытой действительности, о внимании к глубинному смыслу, а не к внешним проявлениям жизни, как это делалось бы в театре реализма. При этом режиссер осознает, что зрители не вполне успели расстаться с реалистическим искусством, чтобы последовать за чем-то иным: «...эта естественная эволюция режиссуры приобрела вид новой революции»¹¹, поэтому им вдвойне труднее принять новое. В театре уже было невозможно просто точно изобразить жизнь. Новая режиссура, в том числе и символистский театр, не дает зрителю возможности пребывать в комфортном состоянии и контролировать

происходящее, исходя из законов повседневной жизни, но требует быть открытым к неизведанному, непривычному. Единственный путь, по мысли Питоева, — освободиться от рамок реальности и «официального воображения», т. е. сбросить с плеч то, что существовало в течение столетий и стало восприниматься зрителем как единственно возможный вариант развития событий, раз и навсегда определенный.

Такой подход открывал двери к драматургии любой эпохи, части света и жанра. Питоев в отличие от многих других современников-режиссеров предлагал очень широкий и разнообразный — интернациональный — репертуар для французского зрителя: Н. В. Гоголь, Л. Н. Андреев, Л. Сенека, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, К. Гольдони, Л. Пиранделло, А. Стриндберг, Г. Ибсен, О. Уайлд, А. П. Чехов, Б. Шоу, Дж. Синг, А. С. Пушкин, М. Горький — вот неполный список авторов, к которым он обращался. При этом символизм никогда не был доминирующим направлением творчества Питоева, ему был, скорее, свойствен широкий интерес к современной пьесе и к современным интерпретациям классической драматургии. При этом Питоев всегда подчеркивал важность первоначального литературного материала: «Спектакль возникал непосредственно из текста пьесы и строился таким образом, чтобы подчеркнуть ее замысел, опредметить словесные образы и ритм...»¹². Однако (и в этом улавливается противоречие) Питоев не уступает и режиссерских позиций и провозглашает самостоятельность театрального искусства, для которого пьеса — только трамплин.

Центральное место в спектакле Питоева принадлежит актеру: «...сценическая интерпретация осуществляется прежде всего благодаря актеру. <...> Актер определяет выбор предметов, в которых он нуждается»¹³, — поясняет он в выступлениях. Однако подобная концентрация внимания на актерах рождала и определенные слож-

ности. Если в спектаклях классического репертуара яркая актерская доминанта могла дать спектаклю мощное художественное измерение, то в пьесах символистов — где значим не столько один персонаж, сколько тот мир, в котором он находится, — она могла повлиять на целостность режиссерского высказывания.

Таким образом, мы видим, что к 1923 году Питоев уже формулирует многие эстетические позиции своего режиссерского подхода, среди которых примат театрального искусства перед драматургическим текстом, ценность актерской индивидуальности, аскетичные декорации, цель которых — создать атмосферу для игры, но не затмевать работу исполнителя, и некоторые другие аспекты. Однако последние несколько лет Питоев ставит большое количество спектаклей, выпуская по 10–15 премьер в сезон (все современники подчеркивали его творческий энтузиазм и огромную работоспособность). Сама практика его оказывается гораздо более пестрой и разнообразной — не сводимой к каким бы то ни было декларациям. На творчество режиссера по-прежнему сильно влияют театральные опыты его бывших соотечественников, общехудожественный контекст, замысел автора литературного материала. Спектакль «Балаганчик» был создан в этот период поисков, проб и ошибок режиссера, в период его эстетического самоопределения. И в качестве естественного фундамента Питоев в это время, продолжая разрабатывать свой творческий метод, часто опирается на хорошо знакомое и близкое ему — русскую драматургию.

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ПОСТАНОВКЕ Ж. ПИТОЕВА НА ЗАРУБЕЖНОЙ СЦЕНЕ

Питоев, во многом сформировавшийся как художник под влиянием русской драматургии, на протяжении своего

швейцарско-французского творческого периода ставит большое количество русских авторов, почти незнакомых зарубежной публике. Среди них наиболее известен А. П. Чехов. Также Питоев ставил пьесы Л. Н. Толстого, Л. Н. Андреева, А. А. Блока, М. Горького и других, подчеркивая интерес к новой драме, сложным психологическим подтекстам, а также нравственной и социальной проблематике. Русская драматургия создавала своеобразный контекст творчества Питоева, который неизменно учитывался и упоминался критиками и зрителями его спектаклей.

Одним из важных авторов для Питоева был Толстой. Режиссер четырежды ставит «Власть тьмы», трижды — «От ней все качества», дважды — «Живой труп». «Власть тьмы» Питоев впервые представляет в Женеве в 1917 году, вместе с женой осуществив перевод пьесы на французский язык. Он разрабатывает простые декорации: обтянутые красочным холстом стены, прямоугольная рама в качестве большой русской печи, деревенский стол, крошечное окно, черный куб сарая. Рецензенты подчеркивали стилизованность декораций под крестьянский быт и одновременно реалистичность костюмов и реквизита. Зрители восприняли постановку как настоящую историю о России и о русской жизни: «Я не знаю, как можно было бы лучше передать ощущение грязи. Через формы? Цвета? Свет? То была сама славянская земля — и утверждающая, и оправдывающая страсть»¹⁴, — писал драматург А.-Р. Ленорман. Разумеется, постановку Питоева сравнивали со спектаклем А. Антуана 1888 года, первым обратившегося к пьесе Толстого. Сам Антуан говорил, что ни один западный режиссер не мог бы дать интерпретацию столь же правдивую, что представил Питоев, и отдавал должное игре Л. Питоевой в роли маленькой Анютки, предугадывающей и глубоко переживающей темную драму, которая разворачивается рядом с ней. Сам Питоев исполнял

роль Никиты так, что поразил рецензентов мастерски сыгранными сценами пьянства героя, в которых тот доходил до безумия и жестокой ярости. «Палач и жертва, безумный и проклятый», Никита постепенно погружался в сгущающуюся тьму: «...его лицо меняется, он бледнеет, а его коварные глаза расширяются до тех пор, пока они наконец не увидят правду»¹⁵. Другой автор отчетливо запомнил стучащие зубы актера, его бледное лицо в сцене после убийства маленького ребенка, когда тот медленно выговаривал: «И как захрустят подо мной косточки», — запинаясь, вспоминая свое страшное преступление¹⁶.

«Живой труп» в переводе Питовых женева публика увидела в 1918 году. Питоев опять создает простое сценическое решение — декорации напоминают критикам о постановках пьес Чехова и Ибсена: занавесы, обрамляющие портал сцены, ясные геометрические формы. Многие рецензенты отметили сцену цыганских песен как наиболее сильную и драматически глубокую: «Там в темноте, где движутся свечи, среди тел, растянувшихся на кушетках, посреди опустошенных бутылок поднимается голос русского отчаяния... Сорванные струны, мелодия, которая то начинается, то обрывается, — этого достаточно, чтобы вызвать у нас острое чувство жалости, смешанное с ужасом»¹⁷. Кто-то отмечал сходство увиденного со сном: «Я не знаю, что именно в спектакле создавало атмосферу сна. Речи персонажей, их иностранный акцент, песни и танцы — это дикое смешение, музыка и эти мягкие, немного охрипшие голоса уводили будто бы очень далеко»¹⁸. Федю Протасова — потеряннго, измученного человека, который симулирует ложное самоубийство, чтобы позволить своей жене выйти замуж за другого, — играл сам Питоев. Предваряя один из показов, он трактует эту роль: «Разгульная жизнь, которую ведет герой, не убила в нем врожденного нравственно-го чувства... этот опустившийся, слабый

человек на протяжении пьесы вырастает до уровня святого»¹⁹. Как и в случае с Никитой из «Власти тьмы», Питоев снискал признание зрителей в этой роли: это был «порочный человек с улыбкой святого Франциска... И вдруг перед судьей жалкий, опустившийся человек превращается в ангела-разрушителя»²⁰.

Питоев несколько раз ставил и гораздо менее известный материал — короткую пьесу Толстого «От ней все качества», написанную незадолго до его смерти в 1910 году. Сохранились тексты режиссера, предварявшие показы, где он поясняет: в пьесе «„От ней все качества“ Она — это водка, „живая вода“, все идет от Нее, а Толстой пытается пробудить человека, утонувшего в этом»²¹. Сюжет пьесы незамысловат: муж приходит домой пьяным и бьет свою жену, а случайный прохожий защищает ее, затем тоже выпивает и начинает веселиться. Когда незнакомец уходит из их дома, то крадет пакет чая и сахара. Крестьяне догоняют его, прощают и даже дарят украденное. Но прохожий, снова обретший чувство собственного достоинства и гордость, отказывается. Питоев пророчески интерпретировал эту пьесу: «В ту пору Россия жила во хмелю... Прохожий — это приближающаяся революция, со всеми ее невежеством, безответственностью и беспорядком. Этот Прохожий не знает ничего, но уверен, что знает все»²². Питоев ставит пьесу, как и «Власть тьмы», используя реалистичные костюмы и стилизованные под крестьянский быт декорации. Этот спектакль, показанный в один вечер с «Балаганчиком» в 1923 году, неоднократно противопоставлялся последнему: подчеркивалась ясность натурализма спектакля по Толстому и абсолютная туманность символизма в спектакле по Блоку.

С пьесой Горького «На дне» Питоев знакомит зарубежную публику в 1920 году. Одноименный спектакль, показанный в МХТ в 1902 году, стал сильным театраль-

ным впечатлением Питоева в пору юности и оказал несомненное влияние на его постановку. Однако Питоев все же не повторяет подход Станиславского, который стремился к максимальной достоверности на сцене, и идет другим путем. Декорации, придуманные режиссером, были гораздо более условны: драпированный задник и мягкие кулисы-шторы по бокам, из реквизита — стол, печь, кушетки. Бедность подчеркивалась предметами быта: поблекшей одеждой, развешенной и раскиданной повсюду, скопившимся под столом мусором, свечой, воткнутой в бутылку. В сцене во дворе: обрубок бревна, двойная лестница, с которой спускается Барон и где укрывается Алеша от полицейского Медведева. Особое внимание Питоев уделял деталям, освещением подчеркивал обесцвеченные лохмотья и изможденные лица героев.

По словам сына режиссера С. Питоева, который размышлял о работе отца и посвятил статью спектаклю «На дне», Питоев «выбирает „почему“, а не „как“; он не описывает жизнь бедняков, но создает галерею типажей» — подход достойный большого режиссера. Однако спектакль, последовавший за триумфальным «Гамлетом», потерпел фиаско. Возможно, потому, что сама тема показалась слишком радикальной, революционной для швейцарской публики. По крайней мере такое объяснение нам оставили немногочисленные критические отклики в прессе²³. Однако через пару лет, в 1922 году в Париже — где еще в 1905 году состоялась премьера этой пьесы в режиссуре О.-М. Люнье-По с Э. Дузе — спектакль Питоева имел большой успех. Посвященные постановке газетные статьи настаивают, что это был спектакль с «точной передачей характеров, реалистичными костюмами, живыми образами»²⁴. Сам Питоев исполнил роль Барона: «...он знал, как при нищенском обличье сохранить элегантность жестов и осветить измученной, двусмысленной улыбкой бледное лицо героя. Ах, эта улыбка

ка Питоева! Думаю, что нет ничего более болезненного в мире!»²⁵

Однако успех пьес Толстого и Горького уравнивался менее удачным спектаклем «Тот, кто получает пощечины». К пьесе Андреева режиссер обращался четырежды (в 1918, 1922, 1923 и 1937 годах). Пьеса вновь была переведена на французский язык самими Питоевыми. На уровне фабулы — это история человека, который приходит в цирк и выражает желание стать клоуном, получающим на манеже пощечины. Очевидно, что он представитель обеспеченного слоя общества, но по каким-то причинам предпочитает быть инкогнито. Он становится клоуном по прозвищу Тот и начинает пользоваться большой популярностью у публики и дружбой всей цирковой труппы. Тот влюбляется в наездницу Консуэllu, к которой неравнодушны многие другие, но ее отец выдает ее за богатого Барона. Тот, узнав об этом, подсыпает ей отраву, и Консуэлла умирает, а Барон застреливается. Тот не выносит мучений и тоже принимает яд.

Сам Питоев играл Тота, Питоева — Консуэllu. «Неправильные черты подвижного лица, хрипловатый голос, даже медлительная речь, в которой звучал русский акцент»²⁶, позволяли Питоеву точно и глубоко передать образы Андреева. Но рецензенты обратили внимание на попытку условного подхода к материалу и не сочли ее удачной: «Работа казалась будто бы хромой, потому что режиссер рискнул одной ногой остаться в реальности, а другой — во сне... Это опасное положение для четырех действий спектакля»²⁷. Другой рецензент высказал мнение о слабости самой пьесы и отметил: мы выслушали эту «причудливую, бессвязную пьесу, часто очень непонятную, которая если не по форме, то по существу заставляет нас вспомнить о старых, обычных мелодрамах нашей романтической эпохи»²⁸. Сходство с романтической драмой подчеркивали и некоторые другие критики²⁹. Один из

рецензентов пишет о том, что режиссер стремился сделать отчасти символический спектакль, но у него не получилось: «символ ясен: истинный художник смеется над оскорблениями и ненавистью толпы, а брошенные в его сторону насмешки еще больше возвышает его идею... Вокруг этой символической интриги автор бросил шелковую дымку забавного реализма»³⁰.

Через полтора десятилетия, в 1937 году, когда Питоев в четвертый раз готовит постановку по пьесе Андреева, он объясняет в интервью: «Я лишил этот цирк всяческого реализма, поместив действие в мир фантазий, в волшебный и идеальный мир, который кажется убежищем... Тот, кто получает пощечины, перенес все страдания, которые может испытать обычный человек, но когда он попадает в этот другой мир, то обнаруживает в себе еще не исчерпанный запас чистоты и невинности и не хочет, чтобы идеал его возлюбленной был обесчещен»³¹. Такая режиссерская трактовка действительно напоминает пьесы романтизма, что, вероятно, и увидели зрители, миновав обобщающий, символистский пласт спектакля.

Однако главным русским автором для режиссера становится Чехов, получивший известность и признание европейской публики после спектаклей Питоева. Особенно резонанс вызвали поставленные режиссером «Дядя Ваня» и «Чайка». Они держались в репертуаре много лет и имели несколько сценических редакций. Впрочем, до 1939 года Питоев был единственным режиссером, работающим с чеховской драматургией в Швейцарии и Франции. Сам Питоев, объясняя неизвестность Чехова за рубежом, пишет: «Герой Горького или Андреева — всегда или почти всегда человек исключительный, необычный, человек придуманный писателем, носитель какой-то великой идеи, скорее символический, чем реальный образ, в то время как герой Чехова... нет, у него нет героя»³².

Первым спектаклем по Чехову за рубежом становится «Дядя Ваня» в 1915 году. Сначала Питоев делает спектакль на русском языке. Затем, как и в случае с другими русскоязычными произведениями, переводит пьесу на французский вместе со своей женой. В 1921 году Питоев выпускает спектакль на французском языке. С момента постановки «Дядя Ваня» в Московском Художественном театре (с которой неизменно сравнивали спектакль Питоева исследователи прошлого века) прошло более двадцати лет, в России произошли фундаментальные изменения. Поэтому ставить пьесу такой (с подчеркнутым социально-историческим контекстом, как бы в предчувствии революции 1905 года), какой Питоев видел ее в Москве, было невозможно. Он писал об этом, упоминая также, что зрители в Женеве (а затем — и в Париже) почти ничего не знают о самом драматурге и о русской жизни. Таким образом, режиссер пытался прежде всего выразить глубину и объем чувств, описанных у Чехова, их непреходящую значимость.

Аскетичные декорации, придуманные Питоевым для спектакля 1921 года, почти не менялись и в последующих постановках: бархатные занавесы, светильники, несколько стульев и других предметов мебели. Абстрактный, обобщающий подход в оформлении еще больше ощущался при взгляде на окружающее пространство, где по ремаркам Чехова для первого акта должен находиться сад, аллея со старым тополем, скамьи, качели, тогда как в спектакле Питоева ничего этого на сцене не было.

Рецензенты сначала были в замешательстве и без энтузиазма отреагировали на постановку: «„Дядя Ваня“ обладает удивительным и редким достоинством — описывать жизнь болезненно скупающих людей на протяжении четырех действий»³³. «Этот спектакль, где действие сведено к нулю, становится любопытным

литературно-сценическим документом, описывающим русских»³⁴, — пишет другой. «Такому искусству не хватает сосредоточенности на конкретных, отдельных образах. Это искусство подчеркивает бездейственность, но без этого нет интереса и ко всей форме в целом»³⁵. Однако через год, на гастролях во Франции, постановка снискала более теплый прием: зрителей поразила актерская игра — «доверчивая симпатия, отсутствие усилий», «тесная дружеская близость с персонажами», но при этом и сквозившее в их словах отчаяние, становившееся «мелодией сердца»³⁶. Режиссер Ж. Копо, видевший спектакль, подчеркивал, что акцент невольно сместился на пару Астров — Соня, поскольку именно эти роли играли Питовевы.

В Женеве в 1921 году Питовев также впервые показывает зарубежному зрителю «Чайку». Многие исследователи отмечают, что Питовевы вольно обращались с некоторыми деталями оригинального текста, стремясь скорее адаптировать пьесу, нежели точно перевести. Так, были опущены фамилии Нины Заречной и Кости Треплева, изменены ремарки, обозначавшие те или иные бытовые звуки и шумы. В оформлении спектакля Питовев стремился отойти от детализации быта. Скрученные стволы деревьев обрамляли платформу, на которой Нина исполняла пьесу Тrepлева. Когда раздвигался занавес, зрителям представал красочно разрисованный холст, изображающий озеро и холмы. Бархатные драпировки обрамляли сцену слева и справа.

Питовев вновь ставит пьесу в 1939 году, когда Чехов уже для всех стал классиком, а «Чайка» считалась его признанным шедевром: «По правде говоря, — признается рецензент, — у нас до „Чайки“ было то же чувство прекрасного, что и до „Антигоны“ или „Береники“»³⁷. Через 18 лет после первой постановки Питовев не вносит значительных изменений в рисунок спектакля, но еще больше стилизует декорации: темно-синие драпировки заполняют почти

всю сцену, исчезает «парк» со стволами деревьев, вместо них — всего два нарисованных ствола дерева, вытянутых к колосникам.

Питовев долго работал с актерами, чтобы научить их скупости сценического жеста, чистосердечию и искренности чеховских персонажей. Как и в 1921 году, Питовев выдвигает Нину в исполнении Питовой на первый план: «Это одна из ролей, которую она исполняет с большим изяществом, тонкостью, но и с эмоциями твердой убежденности, надежды... Она действительно заставляет меня переживать, рождает сильный резонанс, что, мне кажется, точно характеризует и саму артистку, и ее персонажа. Героиня заявляет, по сути, что искусство поднимает ее до недоступных областей, где она может избежать ударов судьбы»³⁸. Сорин в исполнении французского актера был бестолковым и чудесно болтливым, с «гримасами ноющего старого ребенка, ворующего пирожные»³⁹, но одновременно и с искренним теплом. «...Чистота, живость, совершенство этого спектакля заставляют слышать за ним тихий и глубокий голос Чехова, перед которым, по выражению Горького, „каждый ощущал в себе подсознательное желание быть более простым, искренним, откровенным“»⁴⁰. По воспоминаниям многих критиков, публика особенно живо реагировала на комические сцены спектакля. Что, впрочем, было близко и Питовеву, который подчеркивал: эти персонажи «правдоподобны, реальны, заурядны, но все они выписаны с незабываемой чеховской иронической улыбкой»⁴¹.

Пьесу «Три сестры» Питовев ставит впервые в 1929 году — после серии не очень успешных спектаклей. Известно, что не все его актеры сразу же поддержали это начинание, считая пьесу трудной для постановки, слишком монотонной. Однако режиссер настаивал: не нужно играть грустно, не нужно играть драму. Питовева поддерживала актриса русского происхождения

М. Н. Германова, которая играла одну из сестер (Ольгу), наряду с М. Калаф (Маша) и Л. Питоевой (Ирина). Сочетание трех актерских талантов сначала принесло успех спектаклю, отмеченный многими критиками и зрителями. Но несмотря на первые высокие оценки, следующие спектакли собрали мало зрителей. Впрочем, потребовались годы, чтобы эта чеховская пьеса, с ее многочисленными паузами и прерывистыми диалогами, стала действительно с интересом восприниматься французской публикой. В 1929 году рецензенты писали: «на протяжении трех часов по сцене бродят герои и произносят бессвязные фразы»; «пьеса Чехова — это только наблюдения, без структуры и связей, без оценки автора; это прекрасная фотография, но не произведение искусства»; «весь этот народ, страдающий от коллективной неврастности, кажется нам сумасшедшим домом»⁴². Но были и другие отзывы, тоньше фиксировавшие ключевое отличие чеховской драматургии в постановке Питоева: «„Трем сестрам“ не нужна защита. Точно так же, как не нужна защита искренней и грустной мелодии, красивой жалобной песне, стихотворению, полному безнадежности и отчаяния»⁴³. Близок этому восприятию и следующий отзыв, написанный уже в конце жизни режиссера, после одного из последних спектаклей: «Театр Чехова открыли для нас мистер и миссис Питоевы. Голос Чехова — это их голос; если бы не они, у нас не нашлось бы артистов, которые могли сыграть „Чайку“ — с такой улыбкой, вместе с которой подступают слезы, с такими тихими и грустными песнями. <...> Они играют, как ангелы»⁴⁴.

Таким образом, мы видим, что в спектаклях по русской драматургии Питоев старался подчеркнуть лирическое, углубленно-психологическое начало героев и сюжетов выбранных пьес. Режиссер намеренно отказывался от реконструкции

ушедшего быта, от натуралистического подхода. Напротив, он пытался найти сценический эквивалент тем образам, которые видел в этих пьесах, стремился показать скрытую жизнь чувств и глубину психологических размышлений, которые свойственны и Чехову, и Толстому, находят выражение и у Блока, и у Андреева. Даже то, что в России когда-то ставилось натуралистически, привязывалось к определенной исторической эпохе, у Питоева обретает вневременной характер.

Несмотря на чрезвычайно широкий, интернациональный репертуар режиссера, для европейской публики и коллег по режиссерскому цеху Питоев до конца жизни остается, по сути, русским художником. Во многом этому представлению способствует то множество русских пьес, которые он выбирает для постановки. Они создают контекст его творчества, делают его продолжателем традиций русской реалистической школы. Когда он пытается внести большую меру условности в спектакль, то остается скорее непонятым: в лучшем случае — загадочным, в худшем — бессмысленным.

СИМВОЛИСТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Впервые Питоев ставит спектакль «Балаганчик» по произведению Блока в 1915 году в Женеве — об этом спектакле, к сожалению, не много было написано и еще меньше сохранилось до наших дней. Более значительной постановкой среди зарубежных и отечественных исследователей считается второе обращение Питоева к пьесе в 1923 году в Париже — некогда «столице» символизма. Именно во Франции в конце 80-х годов XIX века зарождается и эстетически оформляется символистское направление в искусстве, основы

которого заложены поэтами П. Верленом, А. Рембо и С. Малларме. Наряду с натурализмом на французской сцене существует и символистский театр: первые творцы зарождающегося искусства режиссуры экспериментируют и ищут новые формы театрального языка в рамках этих двух творческих магистралей⁴⁵.

В 1890 году в Париже открылся и два сезона работал первый символистский театр — Театр д'Ар во главе с поэтом П. Формом, где главную часть репертуара занимали постановки по драматургии символистов. Именно здесь в 1891 году началась сценическая история пьес М. Метерлинка, когда были поставлены «Слепые» и «Непрошенная». По воспоминаниям Фора, многие зрители уходили со спектаклей с недоумением, так как воспринимали увиденное как ребус, о значении которого им нужно догадаться. Небытовая атмосфера, культивируемая на сцене символистского театра, входила во все большее противоречие с принципами жизнеподобия в театре натуралистическом. В постановках Театр д'Ар режиссеры подчеркивали: происходящее на сцене — это прежде всего театральная реальность.

Развитие концепций символистского театра продолжилось в 1893 году с открытием в Париже Театра Эвр под руководством О.-М. Люнье-По (1867–1940). Формулируя задачи нового театра, Люнье-По провозглашал создание синтетической игровой формы (которую мы впоследствии видим и у Питоева в «Балаганчике», например), где наряду с элементами драматического театра широко используются пантомима, театр марионеток, театр теней. В репертуаре Театра Эвр присутствовали как символистские пьесы (Г. Ибсен «Росмерсхольм», А. Жарри «Король Убю»), так и произведения других эстетических направлений, поставленные методами символистского театра (например, Н. В. Гоголь «Ревизор»).

Важным этапом становления французского символистского театра стали сценографические опыты художника А. Аппиа, представившего новый подход к созданию декорации, не имитирующей реальную обстановку, но создающей самостоятельный художественный образ.

Позднее, в начале XX века с появлением новых театральных и общехудожественных направлений символизм по-прежнему разрабатывался, но в большей степени и преодолевался. Происходило постепенное затухание первой символистской волны. Так, театр Вьё-Коломбье, созданный в 1913 году Ж. Копо (1879–1949), продолжает работу не только в рамках актуальных эстетических течений (натурализм, символизм, модернизм), но и соединяет их с богатой традицией актерского театра, классицистической и романтической драматургией (В. Шекспира, П. Корнеля, Ж.-Б. Мольера, Э. Ростана и др.). В Театре Эвр в 1910-х годах ставят так называемую неосимволистскую драму: пьесы А. Шницлера, П. Клоделя. Там же после окончания Первой мировой войны возобновляются постановки 1890-х годов (по пьесам Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка), ставшие классикой символизма и уже не вызывавшие сильных художественных потрясений.

Таким образом, мы наблюдаем богатую и уже сложившуюся культуру постановки символистской драмы на французской сцене к тому времени, когда Питоев ставит в Париже «Балаганчик» в 1923 году. Однако режиссеры обращались прежде всего к французским драматургам, реже — к скандинавским авторам и никогда — к русскому символизму. Именно Питоев становится тем человеком, который открывает имена русских символистов для Франции, впрочем, не забывая при этом и Метерлинка (5 постановок по его пьесам), Ибсена (9 постановок), Клоделя (2 постановки).

«БАЛАГАНЧИК» А. БЛОКА В ПОСТАНОВКЕ Ж. ПИТОЕВА

В 1906 году Блок пишет пьесу «Балаганчик». В этом же году пьесу ставит один из идеологов нового русского театра Мейерхольд. Его постановка силами исследователей театра XX века стала легендарной, зафиксировавшей новую грань условности на сцене. Питоев видел эту постановку, и, по всей видимости, она оказала на него мощное влияние. В большой степени он опирался именно на этот спектакль при своей работе над пьесой в Париже. Кроме спектакля Мейерхольда, Питоев мог оттолкнуться и от других опытов постановки символистской драматургии в России. Например, «Слепых» М. Метерлинка — спектакля Станиславского в МХТ. Впрочем, отклик Питоева был однозначен и лаконичен: Станиславский поставил спектакль так, «как обычно ставил пьесы Чехова... Это было весьма печально»⁴⁶. Для самого Питоева такой путь постановки символистской драматургии неприемлем.

Режиссер впервые обращается к драме Блока в 1915 году, когда переезжает со своей семьей в Швейцарию. Уже с осени этого года он работает режиссером и выступает в качестве актера в своих спектаклях и в некоторых постановках других режиссеров. Спектакли Питоева первое время исполняются на русском языке; даются бесплатно на разных площадках Женевы — в небольших и часто скудно оборудованных помещениях.

Эти постановки (и 1915, и 1923 года) не вошли в историю театра как значительные достижения Питоева, и в исследованиях, посвященных французскому театру, «Балаганчик» чаще всего упоминается только вскользь, как один из множества. Однако весьма вероятно, что эта неудача говорит о Питоеве ничуть не меньше, чем его самые знаменитые постановки.

Премьера «Балаганчика» состоялась 2 декабря 1915 года и была встречена, по

всей видимости, дружелюбно, но без восхищения. К сожалению, из-за отсутствия обширных критических и мемуарных материалов не приходится говорить о нюансах постановки.

Весной следующего года состоялся еще один показ «Балаганчика» — на этот раз на французском языке, что ожидаемо вызвало больший отклик. Кроме того, в спектакле в роли Коломбины дебютировала Питоева — и это стало значительным событием в театральной жизни города. Начиная с этого спектакля Людмила становится творческим единомышленником Питоева, играя центральные роли в его спектаклях и неизменно привлекая внимание публики. «Популярность Людмилы Питоевой была так велика, что, когда Жоржа предупреждали о рискованности выбора той или иной пьесы, он отвечал: „Ничего, они придут смотреть Людмилу“. И они действительно приходили»⁴⁷. Актрисе по-настоящему высоко оценивали в спектаклях Питоева, говоря, что «она единственная, кто по-настоящему „приняла“ наследство Режан»⁴⁸.

Питоева играла Коломбину «поразительно и неожиданно»: сначала казалась немного неловкой и смущенной, «простота ее тона вызывала почти недоумение — она как будто не знала, что в зале присутствуют зрители. Но нежный серебристый голос и даже русский акцент придавали ее Коломбине неуловимую прелесть»⁴⁹. Другие сравнивали Людмилу в этом спектакле с танцовщицей и говорили о необыкновенной легкости ее шагов и движений, о ножках, «танцующих, как облако»⁵⁰. При этом сам Питоев в роли Пьеро и другие актеры не вызвали и половины подобных восторгов.

На что неоднократно обращали внимание рецензенты в прессе, так это на обсуждение того, что показал им режиссер. И хотя Питоев впоследствии говорил, что постановка покорила зал, вопросы, которыми задается он и исследователи его

творчества, говорят о том, что не все было полностью принято и понято. Питоев тогда же писал: «Никто не протестовал. Кто-то, возможно, был удивлен, но все без исключения аплодировали „Балаганчику“». В длинных статьях старались разъяснить эту фантазию; даже в моих декорациях и постановке угадывали сверхутонченный символизм. ...Это был большой сюрприз. Работая над постановкой „Балаганчика“, я не искал в нем никаких символов: мною двигала лишь моя фантазия. Я не хотел объяснять „Балаганчик“, потому что не вижу, что тут нужно объяснять. Все здесь, по-моему, так просто и ясно»⁵¹. Слова режиссера однозначно указывают на то, что публика в марте 1916 года не вполне поняла спектакль. Но это то объяснение, которое режиссер дает в статье через несколько лет, а тогда, на премьере, пресса отреагировала неоднозначно. В одном из отзывов критик женевской газеты отметил, что нелогичность «Балаганчика» похожа на сон, в котором посреди веселья и буйства смеха вдруг появляется навязчивая идея смерти: «Это карнавал? Может быть. Нужно ли видеть в нем влияние итальянской комедии? Может быть. Но этот карнавал другой — в снегу и в ветре. И зажженные фонари не рассеивают сумеречный туман. Нет, Италия далеко. Это Россия, или даже иначе — огромное желание, которое не может быть реализовано»⁵². В этом отклике, помимо явной отсылки к недавнему петербургскому опыту Питоева и его предполагаемой тоске по жизни вне родины, есть пласт неопределенности, относящийся к спектаклю: увиденное не фиксируется словами, зыбко, не поддается описанию.

Очевидно, первая постановка «Балаганчика» в Женеве во многом обязана Мейерхольду и его идее выстроить театральные подмостки на сцене. В сценографии Питоева не было как такового театра, но на заднем плане был изображен вход в маленький театр⁵³. Кулисы по обеим

сторонам были увешаны пестрыми тканями, украшенными фигурами чертиков, котов и куриц (будто вырезанными из бумаги), картонными масками. Все это если и не было впрямую имитацией театральных подмостков, то точно было далеко от быта и создавало пространство игры, легкости, веселья. В начале спектакля, как и в Петербурге, суфлер проскальзывал в свое отверстие и зажигал свечи. В первой картине мистики сидели за длинным столом, параллельным рампе и покрытым большим черным сукном, — что напоминало эскиз художника Н. Н. Сапунова к постановке Мейерхольда в театре на Офицерской.

Продолжая сравнение с Мейерхольдом, обратимся к отзывам о его спектакле, оказавшимся особенно похожими на реакции зарубежных зрителей после премьеры Питоева. Так, занятые в постановке актеры «считали, что репетируется нечто заумное, бредовое и дикое. <...> Пьесу называли „Бедламчиком“, жалкой белибердой, в которой разберется разве один Поприщин, бредом куриной души; самого Блока — юродивым»⁵⁴. Это лишь один отзыв, но в 1906 году многие зрители и критика отреагировали на спектакль Мейерхольда с большим недоумением или неприязнью. Мейерхольд тогда пытался найти применение принципам символизма в театре и отойти от системы психологического реализма. Но в большой степени у него получилась атака на символизм. На сцене произошло ироническое снятие мистического, серьезного, мрачного, пророческого — того, что было имманентно присуще тексту Блока. Об этом пишет К. Л. Рудницкий, исследователь творчества Мейерхольда: «Вождь символизма в поэзии Блок и создатель символистского театра Мейерхольд в этом спектакле вдруг объединились и, саркастически усмекаясь, сдернули торжественные покровы тайны с символистского театрального действия. Мистические чаяния символистов, их

ожидания „девы из дальних стран“ (в которой легко узнать блоковскую Прекрасную Даму), их воздыхания о „вечном ужасе и вечном мраке“, их фразы о голосах, которые „мгновенно замрут“ (вольно или невольно напоминавшие приемы Мейерхольда), — все это было в фигурах мистиков олицетворено и высмеяно. За многозначительной тяжестью речей и визионерской напыщенностью предсказаний открывался вдруг жалкий балаган»⁵⁵. Мейерхольд отказывался от сценической иллюзии, обнажал условность и подчеркивал театральность, смешивая кукольный театр и живой актерский план. Отказывался от сценической системы театра символистов, которая сохраняла «четвертую стену» и принцип «сценического образа», каким бы фантастическим он ни был. Мейерхольд разрушал то, что совсем недавно сформировалось в театре. Посередине сценического пространства его спектакля располагалось здание маленького театра, перед которым была оставлена небольшая свободная площадка. Верхняя часть сцены была обнажена, и публика видела, как поднимались вверх декорации, уходящие под колосники. Двойственность символистского мира пьесы в спектакле 1906 года была представлена белым театриком на сцене и видимой зрителю механикой этого театрика.

Спектакль Питоева, вероятно, напрямую отражал опыт увиденного в русском театре. Когда режиссер приехал на пять лет в Петербург, он проводил много времени среди символистов, свел знакомство с М. А. Кузминым, Блоком, Мейерхольдом. Это было время, когда в стране появились и вызвали живой интерес переводы символистских драм Метерлинка, Шницлера и других авторов. Время, когда их уже пробовали ставить. И, наверное, именно Мейерхольд наиболее последовательно, широко и наглядно реализовал в своих спектаклях театральную программу и теорию символизма. В том числе и критикуя это направление в спектакле по произве-

дению Блока. Однако до конца неясно, в какой степени Питоев смог воспринять суть идеи Мейерхольда и показать это зарубежному зрителю. Ж. Жомарон, исследовательница творчества Питоева, предполагает, что он вслед за Мейерхольдом пытался показать некоторое столкновение символизма и театральной реальности в своем спектакле. Но Жомарон отмечает, что едва ли эта тема могла взволновать швейцарского зрителя в 1915 году и в Женеве ожидаемо можно было опасаться «сдержанного отклика»⁵⁶.

Вторая постановка «Балаганчика» Питоевым состоялась в Париже в 1923 году. К этому времени Питоев уже полтора года живет во Франции. Идет третий сезон его работы в Комедии Елисейских полей. За плечами — несколько успешных постановок, получивших широкий отклик в столице. Так, исследователи чаще всего упоминают «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, «Мадмуазель Бурра» К. Ане этого же года. За прошедшие годы Питоев успел поработать и с символистской драматургией: «Саломеей» О. Уайлда, «Сестрой Беатрисой» и «Смертью Тентажиля» М. Метерлинка, «Обменом» П. Клоделя.

Питоев вновь использовал собственный перевод пьесы на французский, как и в 1916 году. Роль Пьеро исполнял он сам, Коломбиной была по-прежнему Людмила Питоева. Также они исполняли роли трех влюбленных пар. Первым Мистиком стал Антонен Арто, Арлекином — артист Лео Пельте. Роли масок исполнили другие десять актеров. Режиссером, художником по костюмам и сценографом был сам Питоев. Музыка Кузмина по-прежнему сопровождала спектакль. Поскольку изменения в составе авторов и актеров были минимальны, справедливо называть эту постановку возобновлением.

Итак, премьера возобновления состоялась в Париже 22 ноября 1923 года. В этот вечер давались три спектакля в Ко-

медии Елисейских полей в режиссуре и декорациях Питоева: «От ней все качества», комедия Л. Н. Толстого; «Бедняк», пьеса Ч. Вильдрака; «Балаганчик», лирическая драма А. А. Блока. Таким образом, спектакль по Блоку представлял собой сравнительно небольшую работу, почти что сценку комического характера, данную для того, чтобы завершить вечер показов.

Питоев значительно обновил свою постановку. Декорации уже не так отчетливо обозначали вход в театрик. На заднике — три больших арочных проема, стилизованных под проходы. Причудливые картонные фигурки птиц и кукол-марионеток спускаются из-под колосников и подвешены по бокам сцены. Костюмы Масок выполнены роскошнее и сложнее, чем в Женеве, но менее изысканно, чем все остальное. На этот раз Питоев иным образом подчеркивает театральность, второй план спектакля: Автор появляется перед зрителями тогда, когда раздвигается задник, — в глубине сцены он бродит с рукописью в руках. Очевидно, это решение было найдено Питоевым под влиянием недавно выпущенного спектакля «Шесть персонажей в поисках автора», где была сходная мизансцена с участием Директора театра.

Судя по статьям и интервью Питоева, рассказывающего о своих постановках, «Балаганчик» продолжал разработку тем, начатых режиссером в предыдущих спектаклях. Так, в «Лилиоме» 1923 года Питоев переносит действие пьесы из реального плана в мир фантазии, показывая жизнь на земле и сцены на небесах. «Шесть персонажей в поисках автора» и «Лилиом», объясняет Питоев, «совершенно разные пьесы, но обе отражают жизнь и неведомую нам тайну смерти»⁵⁷. Возможно, именно эта, уже другая двойственность (в отличие от мейерхольдовской) становится главной темой спектакля 1923 года. В каком-то смысле это подтверждают слова Питоева из программки к спектаклю, где он признается, что берет пьесу Блока по-

тому, что остро чувствует поэзию пьесы, иронию блоковских строк и вечную ценность высказанных в них тем: «Каждый человек ждет Смерти. Любовь и Смерть всегда останутся нашей судьбой, нашей жизнью, и „Балаганчик“ за своей иногда гротескной формой, иногда полной поэзии, отражает жизнь»⁵⁸.

Возобновленный «Балаганчик» вновь не был единодушно принят публикой. Многие рецензенты писали о том, что спектакль был слишком непонятный, чтобы нравиться, слишком странный, а местами — мрачный и жуткий. По всей видимости, в немалой степени причина этого состояла в том, что Питоевым не удалось осуществить перевод хоть сколько-то равноценный оригиналу. Как писал много позже французский славист, историк и переводчик Ж. Нива, характеризуя судьбу творческого наследия Блока во Франции, — «слишком многие переводы выполнены русскими эмигрантами, которые не были поэтами и еще в меньшей мере — поэтами французскими»⁵⁹. Рецензенты писали: текст звучит бессвязно, невозможно ни за что ухватиться, чтобы что-то понять, если бы не разъяснения режиссера в программке. Как следствие, спектакль представлял то ли «сумасшедших, мечущихся по сцене в костюмах эпохи барокко»⁶⁰, то ли «банальных персонажей, которых сложно вытерпеть даже тогда, когда они ничего не говорят»⁶¹. Часть рецензентов пыталась ухватиться за литературно-культурные ассоциации, навеянные увиденным. Так, один из авторов упоминает индийские эпосы, в которых герой тоже принимает возлюбленную за Смерть⁶². Другой — упоминает тевтонские легенды, говоря о нелепости финала спектакля. Третий — отмечает, что все было похоже скорее на кукольный театр, только для взрослых. «Кажется, что на сцене продлевается невероятная и бессмысленная работа, и, несмотря на благие намерения, похоже, что милая семья Питоевых ищет

Пиранделло»⁶³, — заключает один из авторов, имея в виду явные драматургические недостатки спектакля, которых не было в недавней премьере Питоева «Шесть персонажей в поисках автора».

Наиболее успешным моментом спектакля стал актерский ансамбль Питоевых, которые виртуозно меняли роли и мастерски играли. Питоев — то бедный болтун, то философ, то Пьеро — болезненный, возвышенный и печальный. Не обошлось и без ернических высказываний в его адрес: «бесконечные литании» Пьеро–Питоева сравнивали с прочитанным задом наперед «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше⁶⁴. Гораздо больше внимания пресса уделила Питоевой — по-настоящему «восхитительной картонной кукле»⁶⁵. Рецензенты подчеркивали тонкое очарование, обаяние и удивительную простоту ее игры, лишенной напыщенности, совершенно естественной и искренней: «Отвергая все искусственные приемы, все эффекты, весь сложный арсенал обычных актрис, она соединяет роль только с ресурсами своего интеллекта. Настолько приятно следить за ней, что быстро забываются недостатки спектакля»⁶⁶. Многие подчеркивали необычную пластическую выразительность спектакля, похожего на балет, но с диалогами: Людмила «нешадно, не заботясь о себе, делала жете, прыгала антраша... какой дух в ее ногах, какие линии!»⁶⁷

Многие рецензенты укоряли режиссера за выбор материала: «Эти претенциозные противоречия будут с трудом восприниматься во Франции, поскольку здесь любят, чтобы была хоть какая-то ясность»⁶⁸. Другой автор, напротив, обозначил уви-

денное как «банальные вещи и избитые сюжеты»⁶⁹. Один из авторов пытается вписать спектакль в общехудожественный контекст, впрочем, весьма критично: «эта история... кажется мне смесью футуризма, символизма и претенциозных штампов»⁷⁰.

Подводя итог множеству откликов на премьеру 1923 года, можно, с одной стороны, утвердиться в мысли, высказанной Жомарон: спектакль Питоева представлялся «слишком герметичным»⁷¹, непроницаемым для взгляда постороннего (здесь: французского) зрителя. Вероятно, именно потеря концептуально-художественной поэтики во время перевода стала причиной такого неадекватного восприятия текста. С другой стороны, по всей видимости, французскому театру того времени в меньшей степени был интересен «театр в театре» в таком его преломлении — изящном, нарочито театральном, лирично-поэтическом, полном тоскливо-робкой надежды на счастливую развязку. Кроме того, представляется важным тот русский контекст спектаклей Питоева, который сформировал определенное зрительское ожидание, предполагавшее скорее искреннюю и реалистично-психологическую интонацию спектакля, нежели трагикомическую и условную, которая была в «Балаганчике». По всей видимости, именно эти факторы и стали причиной того, что два спектакля по «Балаганчику» Блока — единственные постановки русской символистской драмы во Франции на тот момент — были сочтены неудачными и были обречены остаться за бортом развивающегося театрального искусства Европы первой четверти XX века.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Хронология постановок по русской драматургии Ж. Питоева на зарубежной сцене

Швейцария

(1915–1921 гг., 22 постановки за 6 лет)

1915. А. Чехов. Дядя Ваня. Сентябрь–октябрь. На русском.

1915. А. Блок. Балаганчик. 26 декабря. На русском.

1915. И. Тургенев. Безденежье. 26 декабря. На русском.

1916. А. Чехов. Предложение. 1 марта. На французском.
 1916. А. Блок. Балаганчик. 1 марта. На французском.
 1916. А. Пушкин. Пир во время чумы. 1 марта. На французском.
 1916. И. Сургучев. Осенние скрипки. 19 ноября. На русском.
 1917. Н. Гоголь. Ревизор. 12 марта.
 1917. Л. Толстой. Власть тьмы. 29 октября, 12 ноября. На французском (здесь и далее).
 1918. А. Блок. Балаганчик. 15 января.
 1918. Л. Андреев. Тот, кто получает пощечины. 22 января.
 1918. Л. Толстой. Живой труп. 24 октября.
 1919. Л. Толстой. Власть тьмы. 25 января.
 1919. А. Островский. Гроза. 7 марта.
 1920. Л. Толстой. От ней все качества. 12 марта.
 1920. Л. Толстой. Власть тьмы. 8 апреля.
 1920. А. Чехов. Лебединая песня. 28 апреля.
 1920. Л. Толстой. От ней все качества. 8 декабря.
 1920. М. Горький. На дне. 29 декабря.

1921. А. Чехов. Дядя Ваня. 8 января.
 1921. А. Чехов. Чайка. 3 октября.
 1921. Л. Андреев. Тот, кто получает пощечины. 9 ноября.

Париж

(1922–1939 гг., 14 постановок за 17 лет)

1922. Л. Андреев. Тот, кто получает пощечины. 24 февраля.
 1922. М. Горький. На дне. 22 марта.
 1922. А. Чехов. Дядя Ваня. 4 апреля.
 1922. А. Чехов. Чайка. 25 апреля.
 1923. Л. Толстой. Власть тьмы. 23 февраля.
 1923. А. Блок. Балаганчик. 22 ноября.
 1923. Л. Толстой. От ней все качества. 22 ноября.
 1925. Л. Толстой. Власть тьмы. 31 декабря.
 1928. Л. Толстой. Живой труп. 26 октября.
 1929. А. Чехов. Три сестры. 6 января.
 1933. Е. Чириков. Евреи. 10 июня.
 1936. В. Киршон. Чудесный сплав. 11 января.
 1937. Л. Андреев. Тот, кто получает пощечины. 7 октября.
 1939. А. Чехов. Чайка. 17 января.

Примечания

¹ См., напр.: *Гительман Л. И.* Идеино-творческие поиски французской режиссуры XX века: Учеб. пособие. Л., 1988; *Гительман Л. И.* Из истории французской режиссуры: Учеб. пособие. Л., 1976.

² *Шах-Азизова Т. К.* Предназначенные театру. Питоевы: театральные гены рода // Художественная культура русского зарубежья, 1917–1939: Сб. ст. М., 2008.

³ Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л. И. Гительмана. СПб., 2015. С. 443–447.

⁴ Театр Жоржа Питоева: Статьи, выступления, интервью, письма / [Сост. Н. Жире; пер. с фр. Н. Попова, И. Попов]. М., 2005.

⁵ *Frank A. Georges Pitoëff.* Paris, 1958; *Pitoëff G.* Notre Théâtre: Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Paris, 1949; *Hort J.* La Vie Héroïque Des Pitoëff. Genève, 1966;

Pitoëff A. Ludmilla, Ma Mère: The Life of Ludmilla and Georges Pitoëff. Paris, 1955; *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scène. Lausanne, 1979.

⁶ *Гительман Л. И.* Жорж Питоев во Франции и «Вишневый сад» Жана-Луи Барро // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2005. С. 218.

⁷ См.: *Горфункель Е. И.* Интеллектуализм в режиссуре // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2015. С. 230–233.

⁸ Эволюция режиссуры. Новаторы // Пари Суар. 1923. 5 апр. Цит. по: Театр Жоржа Питоева. С. 71.

⁹ *Питоев Ж.* Режиссура // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 283.

¹⁰ Здесь важно подчеркнуть, что декорации Питоева считались

аскетичными именно с точки зрения его современников, привыкших к разнообразию расписных и объемных декораций на сцене.

¹¹ *Питоев Ж.* Режиссура // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 283.

¹² *Knapp B.* French Theatre, 1918–1939. Basingstoke, Hampshire, 1985. P. 9. (Здесь и далее перевод с фр. автора статьи.)

¹³ *Питоев Ж.* Режиссура // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 281.

¹⁴ *Lenormand A.-R.* Les Pitoëff. Paris, 1943. P. 30. Цит. по: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scène. P. 279.

¹⁵ *Achard M.* Au Théâtre // Le journal. 1921. 27 févr.

¹⁶ См.: *Mauriac F.* Tolstoi au Theatre // Revue hebdomadaire. 1921. 19 mars.

¹⁷ *Traz R.* Spectacles // Journal de Geneve. 1918. 27 oct.

¹⁸ *Bellesort A.* L'art de Paris // Le Gaulois. 1928. 29 oct.

¹⁹ *Питоев Ж.* Лев Толстой (около 1928) // Театр Жоржа Питоева. С. 122.

²⁰ *Boissy G.* Theatre // Comoedia. 1928. 29 oct.

²¹ *Питоев Ж.* Лев Толстой (около 1928) // Театр Жоржа Питоева. С. 124.

²² Там же.

²³ См.: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scene. P. 286.

²⁴ Ibidem.

²⁵ *Flers R.* Au Théâtre // Le Figaro. 1922. 3 avr.

²⁶ *Данилова Л. С.* Театр Жоржа и Людмилы Питоевых // Временник Зубовского института. Вып. 1–2 (18–19). СПб., 2017. С. 94.

²⁷ *Méré C.* Premières // Excelsior. 1921. 26 mars. P. 3.

²⁸ *Darzens R.* Le Théâtre // L'Europe nouvelle. 1921. 2 avr. P. 444.

²⁹ См.: *Sée E.* Première au Théâtre Moncey // L'Œuvre. 1921. 25 mars. P. 3.

³⁰ *Carpentier C.-A.* Théâtre Moncey // Le Ménestrel. 1921. 1 avr. P. 141.

³¹ *Warnod A. G.* Pitoëff nous parle de premier // Le Figaro. 1937. 5 oct.

³² *Питоев Ж.* Чехов (Десятые годы) // Театр Жоржа Питоева. С. 59.

³³ Цит. по: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scene. P. 132.

³⁴ Цит. по: Ibidem.

³⁵ Цит. по: Ibidem.

³⁶ *Brisson P.* Le théâtre des années folles. Genève, 1943. P. 32. Цит. по: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех: Франц. театр. режиссура между двумя войнами: Ш. Дю-

лен, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев. Л., 1974. С. 305.

³⁷ Цит. по: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scene. P. 133.

³⁸ *Pitoëff G.* Une Mouette nous revient // Le journal. 1939. 16 janv. Цит. по: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scène. P. 131.

³⁹ *Bernard J.-J.* Mon ami le Théâtre. Paris, 1956. P. 94. Цит. по: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. С. 307.

⁴⁰ *Frank A.* Georges Pitoëff. P. 116. Цит. по: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. С. 308.

⁴¹ *Питоев Ж.* Чехов (Двадцатые годы) // Театр Жоржа Питоева. С. 89.

⁴² Цит. по: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scène. P. 133.

⁴³ Цит. по: Ibidem.

⁴⁴ *Kemp R.* Chronique théâtrale // Le Temps. 1939. 30 jan. P. 2.

⁴⁵ См.: *Бачелис Т. И.* Заметки о символизме. М., 1998. С. 57.

⁴⁶ *Питоев Ж.* «Балаганчик» А. Блока. Париж, 1923 // Театр Жоржа Питоева. С. 82.

⁴⁷ *Frank A.* Georges Pitoëff. Цит. по: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. С. 294.

⁴⁸ *Borgal C.* Metteurs en scène. Coreau, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff. Paris, 1963. P. 178.

⁴⁹ *Frank A.* Georges Pitoëff. Цит. по: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. С. 286.

⁵⁰ Цит. по: *Frank A.* Georges Pitoëff. P. 91.

⁵¹ *Питоев Ж.* «Балаганчик» А. Блока. Париж, 1923 // Театр Жоржа Питоева. С. 81.

⁵² Цит. по: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scene. P. 278.

⁵³ См.: Ibidem. P. 279.

⁵⁴ *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 116.

⁵⁵ Там же. С. 93.

⁵⁶ *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scene. P. 277.

⁵⁷ *Питоев Ж.* «Шесть персонажей в поисках автора» и «Лилиом» (1923) // Театр Жоржа Питоева. С. 76.

⁵⁸ *Питоев Ж.* «Балаганчик» Александра Блока (1923) // Там же. С. 81.

⁵⁹ *Нива Ж.* Александр Блок во Франции // Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. С. 229.

⁶⁰ *Véber P.* Comédie des Champs-Élysées // L'Homme libre. 1923. 27 nov. P. 2.

⁶¹ *Ginisty P.* Comédie des Champs-Élysées // Le Petit Parisien. 1923. 24 nov. P. 3.

⁶² *Catulle-Mendes J.* Comédie des Champs-Élysées // Paris-soir. 1923. 24 nov. P. 2.

⁶³ *Pawłowski G.* Premières a la Comédie des Champs-Élysées // La Lanterne. 1923. 24 nov.

⁶⁴ *Souday P.* Trois pièces nouvelles // Paris-midi. 1923. 23 nov. P. 1.

⁶⁵ *Pawłowski G.* Premières a la Comédie des Champs-Élysées // La Lanterne. 1923. 24 nov. P. 3.

⁶⁶ *Catulle-Mendes J.* Comédie des Champs-Élysées // Paris-soir. 1923. 24 nov. P. 2.

⁶⁷ *Borgal C.* Metteurs en scène. P. 179.

⁶⁸ *Ginisty P.* Comédie des Champs-Élysées // Le Petit Parisien. 1923. 24 nov. P. 3.

⁶⁹ *Nozière.* Le nouveau spectacle // Le Rappel. 1923. 24 nov. P. 3.

⁷⁰ *Ghanet P.* Nouveau spectacle // Le Monde Illustre. 1923. 9 déc. P. 5.

⁷¹ *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scène. P. 279.

А. В. Иванов

Спектакль К. К. Тверского «Отелло» (Саратовский краевой драматический театр им. К. Маркса, 1936)

Наука о театре обошла вниманием творчество Константина Константиновича Тверского (настоящая фамилия Кузьмин-Караваев; 1890–1937), одного из ведущих режиссеров Ленинграда 1920–1930-х годов. Между тем Тверской сыграл важную роль в истории Ленинградского БДТ, где он служил с 1927 по 1935 год, в том числе и в качестве главного режиссера с 1929 по 1934 год, и выступил постановщиком 12 спектаклей. Наиболее значимой его работой для БДТ 1930-х годов стал спектакль «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (1935)¹, который был реализован в контексте государственной культурной политики по «шекспиризации» советского театра 1930-х годов². Весной 1935 года после убийства С. М. Кирова Тверского арестовывали и в рамках «кировского потока» вместе с супругой Мэри Карловной Бухгольд-Тверской выслали из Ленинграда. Тверской проездом через Москву направился в Саратов, где до 1937 года продолжал ставить спектакли в Саратовском оперном театре и в Саратовском краевом драматическом театре им. К. Маркса, а спектаклем «Отелло» 1936 года продолжил линию «шекспиризации» советского театра.

Представленное исследование ставит задачу частичной реконструкции (насколько это возможно при существующих источниках) спектакля Тверского «Отелло» в Саратовском краевом драматическом театре им. К. Маркса, изучения постановочных приемов режиссера саратовского периода и соотнесения их с приемами постановки Тверским спектакля «Ричард III» в БДТ.

Тверской в работе над «Отелло» исходил из установок *исторического материализма* и трактовал пьесу Шекспира с позиции *социалистического реализма*. Режиссер подчеркивал: «Борьба за полный, подлинно *реалистический* спектакль... является основным условием дальнейшего идейно-художественного развития... театра (курсив мой. — А. И.)»³. Выпуску спектакля «Отелло» предшествовал длительный подготовительный период 1935–1936 годов, на который было выделено 50–70 репетиций, премьера состоялась в марте 1936 года.

В. Гольцберг отмечал, что избавить Шекспира от груза традиций буржуазного театра значительно помогли переводы Анны Радловой. «Местами стихи этого перевода шероховаты, но выразительная лаконичность языка, точность, близость к подлиннику с лихвой окупают этот недостаток и делают перевод Радловой благодарным материалом для театра»⁴. По мнению Тверского, «играть Шекспира в старом переводе абсолютно невозможно... критическое освоение <шекспировского> наследия... должно начинаться с создания нового сценического текста, освобождающего Шекспира от множества всякого рода извращений, приспособлений и фальсификаций, которым он подвергался на протяжении столетий». Тверской в режиссерской экспликации также отмечал, что «работа над текстом „Отелло“ шла в нескольких направлениях. С одной стороны, его нужно было очень значительно сократить: ... около 1/3 текста. С другой стороны, не хотелось обеднять и упрощать пьесу путем вымарывания всех второстепенных

эпизодов и действующих лиц. <...> Наши купюры текста... шли по линии сокращения чрезмерных грубостей языка в тех местах, где они могут вызвать обратные реакции у зрителя, а также за счет многочисленных словесных „украшений“, которыми так богат язык Шекспира». Для спектакля Тверской, как и большая часть постановщиков Шекспира в 1930-е годы, использовал перевод А. Д. Радловой, поскольку он «точен, близок к подлиннику, прекрасно передает специфику шекспировского текста, его компактность... и своеобразную материальность. В переводе Радловой язык Шекспира очищен от романтического „прилизывания“»⁵. Намеренно грубая и брутальная стилистика радловских переводов призвана была подчеркнуть реализм и народный характер творчества Шекспира.

Тверской в режиссерской экспликации следующим образом определил задачи спектакля. Постановка должна была передать образ эпохи в соответствии с установками исторического материализма и «выявить классовое содержание основного трагического конфликта» в противовес романтическим трактовкам произведений Шекспира. Трагедия должна быть представлена *оптимистически*, ведь «Отелло гибнет в борьбе за лучшие человеческие чувства». Наконец, предполагалось, что работа над сценическим воплощением шекспировской трагедии в Саратовском драматическом театре станет основой для «развития методики и техники актерского мастерства»⁶. В соответствии с марксистской трактовкой творчества Шекспира, Тверской рассматривал Шекспира как драматурга эпохи Возрождения, в трагедии которого через столкновение Отелло и Яго показана борьба за нового *ренессансного* человека. В соответствии с эпохой герои Шекспира — люди грубые, но при этом Тверской планировал бережно сохранить те немногочисленные комедийные эпизоды, которые имели место в тра-

гедии, чередование смешного и грустного, комического и трагического, возвышенного и низменного, что, по мнению режиссера, являлось «одним из основных элементов шекспировского стиля»⁷. Центром спектакля должны были стать Отелло и Яго, чьи сценические образы необходимо было дать в исторической перспективе и воплотить в них «живые черты живого человека своей эпохи»⁸.

В режиссерской экспликации Тверской подробно охарактеризовал героев шекспировской постановки. Отелло — генерал, который добился высокого положения собственными воинскими заслугами. Он — гуманист, его человечность — результат жизненного опыта и преодоления в себе узкого и мелочного. В нем переплетены самые разные, порой противоположные черты, он человек внутренне сложный. Им движет конфликт разума и страсти. Корни его ненависти к Дездемоне и Кассио вовсе не ревность, но глубокое разочарование в двух некогда близких и обманувших его людях. Яго — вовсе не демон и не абстрактная фигура, воплощающая зло, но фигура вполне исторически конкретная — это негодяй, представляющий другого человека эпохи Возрождения, носителя, по определению Тверского, «мещанского макиавеллизма»⁹. Яго у Шекспира сразу раскрывает свою суть, но исполнитель роли должен обнаружить в этом персонаже и такие черты, которые могли бы очаровать окружающих. Дездемона — женщина эпохи Возрождения, полнокровная, физически и морально зрелая, ради Отелло смело покидающая дом отца, человек свободной и сильной воли. Остальные лица трагедии, по мнению Тверского, представляли собой социальный фон пьесы. Бранцио — сенатор, для которого защита венецианских колониальных владений на Кипре важнее личной чести. Родриго — разоряющийся дворянчик, для которого характерны «кичливость, доходящая до напыщенности, самоуверенность, отсут-

ствие подлинных высоких чувств, трусость, жадность, глупость, рисовка и т. д.»¹⁰. Кассио — тоже дворянин, но это представитель нового дворянства, находящегося под влиянием ренессансной гуманистической культуры. Эмилия — носительница буржуазно-мещанского начала, простая и грубоватая женщина, которая оказалась способна на подлинное геройство. Бьянка — куртизанка, фигура характерная для эпохи Возрождения. Иными словами, трагическое столкновение Отелло, Яго и Дездемоны должно было происходить в подробно проработанной социальной среде. При этом больших массовых сцен в постановке не планировалось, сцена боя, например, предполагала участие лишь семи человек.

Спектакль в Саратовском драматическом театре состоял из пяти актов и имел эпизодное строение, монтаж осуществлялся по контрасту, именно для этих целей режиссер сохранил в постановке все имеющиеся в пьесе комедийные сцены, чередуя эпизоды возвышенные и низкие, ужасные и смешные. Далеко не все удалось осуществить, так, В. Гольцберг отмечал: «...очень невыразительна сцена с музыкантами, которая вообще выглядит вставным дивертисментным номером в спектакле. Совершенно лишним в режиссерской композиции оказывается шут, который лишь мешает развитию спектакля. <...> Очень просты и приятны песни Яго и Бьянки. Менее удачна увертюра к спектаклю (композитор В. М. Дешевов. — А. И.)»¹¹.

Художник-постановщик В. В. Иванов писал, что внешний образ спектакля строился на следующих принципах: «Единая установка, обобщенная характеристика стиля эпохи, стремительность перенесения места действия, лишенного технических трюков и хитроумных измышлений, простота, монументальность, выразительность форм — вот наш прием. Пространственная масштабность разрешена в круге-овале,

характерной особенностью Ренессанса; воздушность и легкость — в сине-голубо-серебряной гамме и световом заднем плане; быстрая смена места действия разрешена в скупых ракурсах планшета и движения мягких занавесов»¹². Критика приняла такое оформление спектакля, но с оговорками. Так, по мнению В. Гольцберга, художник «излишне увлекся театральной конструкцией»¹³, а Е. Ю. Махлин считал, что постановке не хватает яркости красок, соответствующих ренессансной эпохе¹⁴.

Важнейший вопрос — манера чтения шекспировского стиха. С одной стороны, недопустима традиционная читка с «подвываниями» и излишней внешней аффектацией, но, с другой стороны, не должно быть деформации стиха ради удобства «переживания», превращения стихотворной речи в прозаическую, что было свойственно для МХАТа и его школы. Стихи должны читаться в образе, исходя из характеров действующих лиц. Методы психологической драмы, по убеждению Тверского, здесь были не применимы. Действие у Шекспира развивается стремительно, что требует от актера умения быстро переключаться от одного состояния к другому и владения максимально экономными и выразительными движениями, жестами, позами.

П. А. Карганов играл Отелло в спектаклях, предшествовавших постановке Тверского, и новую версию роли подготовил под руководством режиссера, который разъяснял исполнителю приметы эпохи, особенности характера Отелло, отдельные сценические ситуации. Актер вспоминал, что «перевод А. Радловой очень трудно... было усвоить, но нет спора, что реализм Шекспира, его эпоха передаются этим переводом превосходно. Большую помощь оказывает... музыка, написанная к нашей постановке В. М. Дешевым. Эта музыка как-то органически сливается с Шекспиром»¹⁵. А. П. Денисов, исполнитель роли

Яго, утверждал, что «Тверской в своей режиссерской экспозиции усложнил характеристику Яго, назвав его „очаровательным негодяем“». И это совершенно верно. Яго очарователен, ловок, умен, хитер, зол и мудр. В этом реализм Шекспира, его объективность»¹⁶. В. Гольцберг считал, что из актеров именно Денисов ближе всего подошел к раскрытию шекспировских образов. Яго в исполнении этого артиста «здоровый, полнокровный, но хитрый и завистливый человек, не оставившийся ни перед чем в своих планах. Он воин, балагур, шутник (послушайте, как он остроумно отвечает на вопросы Дездемоны, завоевывая своими ответами успех у окружающих). Он плетет свою хитрую сеть, прежде всего, из чувства ревности к Отелло, а потом уже затем, чтобы получить должность Кассио. Закончить дело „плутовством двойным“ он хочет. Но главное — „женою с ним (с Мавром) за жену сквитаться“»¹⁷. Второй исполнитель роли Яго, Г. М. Терехов, вел роль иначе. В. Гольцберг писал, что «Терехов... увлекся мефистофельщиной. Он играет Яго „злодеем по природе“». В игре его много подлинного мастерства, но артисту не удалось преодолеть традиционной трактовки Яго»¹⁸. Роль Дездемоны не удалась К. А. Клавдиной. «Однообразие тона, легковесность переживаний, — отмечал В. Гольцберг, — все это отдаляет образ, созданный Клавдиной, от шекспировского замысла»¹⁹. В большей степени роль Дездемоны удалась Р. И. Нигай, в ее исполнении жена Отелло была не только красавицей, но и умницей, женщиной «огромной воли, горячо и самоотверженно любящей Отелло»²⁰. Актерские работы других исполнителей были существенно слабее, чем уже названные, в отзывах рецензентов их игра оценивалась преимущественно отрицательно.

Спектакль в целом был принят и критикой, и публикой. Отметив некоторые недостатки постановки Тверского, В. Гольц-

берг писал: «...„Отелло“ большой и культурный вклад в репертуар Саратовского театра. Об этом свидетельствует горячий прием спектакля зрителями»²¹.

К. Тверской, как и в период своей работы в Ленинградском БДТ, не только готовил саму постановку шекспировского «Отелло», но и выпустил специальную брошюру (она уже неоднократно цитировалась выше), которая предваряла выход спектакля, вводила читателя в постановочный замысел, знакомила с проделанной сценической работой.

Тверской активно работал с литературным текстом трагедии, для саратовской постановки был взят перевод Анны Радловой, сам текст был существенно сокращен. Эпизодное строение шекспировского «Отелло» не только было сохранено, но и режиссерски дополнено такими фрагментами, как сцены с шутом, сцена с музыкантами, песни Яго и Бьянки, сцена боя и т. д. Монтажное строение многоэпизодного спектакля было поддержано устройством единой сценической установки и переменами декораций на глазах у зрителей, на ходу, без специальных пауз для перестановки, что подчеркивало динамику и непрерывность развития действия, где одна картина перетекала в другую. Сам монтаж эпизодов строился по принципу контраста возвышенного и низменного, смешного и ужасного — и т. д. Режиссер отказался от массовых сцен и использовал принцип максимальной экономии выразительных средств. В целом Тверской стремился к простой, но монументальной и красочно насыщенной сценической форме.

В интерпретации Тверского отсутствовала моральная оценка шекспировских персонажей, в спектакле не было разделения на положительных и отрицательных героев.

В основу работы над художественными образами Тверским был положен стиль «условного реализма», то есть сочетание

реалистического исполнения с приемами условного театра. Основным заданием для актерского исполнения было преодоление элементов натурализма и бытовизма, которые рассматривались как дефекты творческой методики, сформировавшейся в работе над так называемой психологической драмой, а также способность владеть комплексом выразительных средств (внутренняя напряженность, монументальность, яркость), которые были необходимы для подчеркивания социального фона, для воплощения эпохальных образов конкретного исторического периода.

При работе с актерами Саратовского драматического театра Тверской стремился к созданию единой манеры сценической игры, которая шла по линии максимального уточнения ритмики речи, стремления к реалистически оправданному чтению шекспировского стиха, вскрывающему основные черты характеров действующих лиц. Много работал режиссер над пластикой исполнителей, помогая актерам отыскивать максимально выразительный жест, давать подчеркнуто-резкое движение, организовывать внутренне напряженные позы. На основании фотоматериалов к спектаклю можно сделать вывод, что для укрепления связи актера с публикой Тверской «уничтожил» рампу и оркестровую яму, непосредственно связывая сцену со зрительным залом.

Анализ «Отелло» 1936 года показал, что в саратовский период творчества Тверской остался верен постановочной методологии, сформировавшейся во время работы режиссера в Ленинградском БДТ и с наибольшей полнотой выраженной в спектакле «Жизнь и смерть короля Ричарда III».

В 1937 году Тверской был арестован и расстрелян.

Имеет смысл привести два архивных документа, которые публикуются впервые.

Запрос о реабилитации К. К. Тверского [1959 г.] // Архивное дело: ОФ 17609. УФСБ по Саратовской области. С. 103.

ГЕНЕРАЛЬНОМУ
ПРОКУРОРУ СССР
тов. РУДЕНКО

Мы, нижеподписавшиеся, знали Константина Константиновича Тверского (Кузьмина-Караваева) как выдающегося деятеля советского театра, успешно и честно работавшего в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького в качестве главного режиссера.

К. К. Тверской был известен также своими литературными и педагогическими трудами в области театра, и о нем можно с уверенностью сказать, что он сыграл значительную роль в создании и утверждении современного советского репертуара в драматическом театре.

В 1935 году К. К. Тверской был выслан из Ленинграда в Саратов как бывший офицер и сын генерала, а позднее арестован, и больше о нем нет сведений.

Жена его Мэри Карловна Бухгольд, по национальности эстонка, по профессии артистка и педагог, была также арестована.

В настоящее время после освобождения из лагеря, она проживает в гор. Тогу-чине, Новосибирской области, ул. Белинского 14 и работает в качестве педагога.

Просим Вас дать указание о проверке и пересмотре дела в отношении К. К. Тверского и М. К. Бухгольд.

Мы уверены, что эти честные люди пострадали невинно и заслуживают полной реабилитации и возвращения в Ленинград.

Народный артист СССР —

В. П. Полищайко

Народный артист СССР —

В. Я. Сафонов

Народная артистка РСФСР —

О. Г. Казико

Заслуж. артист РСФСР —

Е. З. Копелян

Заслуж. артист РСФСР —

М. В. Иванов

Народный артист СССР, Лауреат

Ленинской премии — Ю. В. Толубеев

Лауреат Сталинской премии

С. М. Морищихин.

Адрес для ответа: Ленинград, ул. Зодчего Росси, д. 2 Государственная Театральная библиотека им. А. В. Луначарского. С. М. Морщихину

Постановление президиума Саратовского Областного суда // Архивное дело: ОФ № 17609. УФСБ по Саратовской области. С. 120–121.

РСФСР

Саратовский Областной суд

гор Саратов Некрасова, 17,

тел. 2–16–89

АТС—245.

Председательствующий судебной

коллегии по делам Саратовского

Облсуда Дело № 4-ус-43

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

президиума Саратовского Областного суда от 29 января 1960 г.

Президиум в составе:

председателя т. АНОШИНА М. С.

членов: т. ШЕВЧЕНКО Н.П., ЖЕРЕБЬЕВОЙ Т. С. и СЕРОВА В. М.

с участием прокурора Саратовской области Хилько Ф. К.

по докладу члена Облсуда Батенко К. И. рассмотрел дело по обвинению ТВЕРСКОГО-КУЗЬМИНА-КАРАВАЕВА К. К. и ТВЕРСКОЙ-БУХГОЛЬД М.-Э. К.

Постановлением тройки при УНКВД по Саратовской области от 8 декабря 1937 года:

ТВЕРСКОЙ-КУЗЬМИН-КАРАВАЕВ Константин Константинович. 1890 года рождения, уроженец г. Калинина, русский,

беспартийный, образование высшее, до ареста работал режиссером драматического театра в г. Саратове, осужден к ВМН-расстрелу.

ТВЕРСКАЯ-БУХГОЛЬД Мери-Эмилия Карловна, 1899 года рождения, уроженка г. Риги, немка, беспартийная, образование высшее, до ареста работала педагогом в 21-й средней школе г. Саратова, осуждена к восьми годам заключения в лагерь.

Рассмотрев дело и протест прокурора области, в котором поставлен вопрос об отмене постановления тройки при УНКВД по Саратовской области от 8 декабря 1937 года в отношении Тверского-Кузьмина-Караваева и Тверской-Бухгольд и прекращении о них дела производством: Тверского-Кузьмина-Караваева — за недоказанностью обвинения и Тверской-Бухгольд — за отсутствием состава преступления, заслушав заключение прокурора области т. Кустова, поддерживающего протест, Президиум Саратовского областного суда —

Установил:

Тверской-Кузьмин-Караваев признан виновным в проведении среди артистов драмтеатра антисоветской агитации против руководителей партии и большевиков и Советского правительства. Являясь режиссером драмтеатра, проводил вредительскую работу, умышленно выхолащивал политическое содержание в революционных пьесах.

Тверская-Бухгольд, являясь женой Тверского-Кузьмина-Караваева, разделяла его антисоветские взгляды.

Виновными себя осужденные в предъявленном им обвинение не признали.

Президиум находит протест прокурора подлежащим удовлетворению.

Основанием к осуждению Тверского-Кузьмина-Караваева и Тверской-Бухгольд послужили показания свидетелей Шмерлинг-Волина, показавшего в общих фразах о наличии в г. Саратове контрреволюционной группы, куда и входил

Тверской-Кузьмин-Караваев, но о его практической деятельности никаких показаний не дал. Кассиль А. И., Решимова Я. Н. и Макеева Д. С., показания которых неконкретны и сводились к тому, что по их оценке Тверской-Кузьмин-Караваев некоторые постановки-пьесы ставил с опозданием, как например «Чапаев». Однако, кроме их голословных заявлений фактов каких-либо антисоветских проявлений в этих постановках следствием не установлено.

В отношении жены Тверского-Кузьмина-Караваева Тверской-Бухгольд как участницы контрреволюционной организации никаких по делу доказательств не имеется.

Проведенной в 1959 году перепроверкой материалов дела доказательств, изобличающих осужденных Тверского-Кузьмина-Караваева и Тверскую-Бухгольд в антисоветской деятельности, не доказано.

Кроме того, установлено, что в процессе следствия были допущены нарушения социалистической законности и не объективность в расследовании дела.

Несмотря на отрицания вины, очные ставки осужденных со свидетелями не про-

водились, ст.ст. 128–129 и 206 УПК не выполнялись, обвинительное заключение по делу прокурором не утверждалось.

С учетом изложенного, Президиум считает, что

Тверской-Кузьмин-Караваев и Тверская-Бухгольд тройкой УНКВД по Саратовской области были осуждены без достаточных к тому оснований.

Руководствуясь Указом Президиума Верховного Совета СССР от 19/VIII-1955 года, Президиум Областного суда —

Постановил:

Постановление тройки при УНКВД по Саратовской области от 8 декабря 1937 года отменить и дело производство прекратить в отношении Тверского-Кузьмина-Караваева Константина Константиновича за недоказанностью обвинения, а в отношении Тверской-Бухгольд Мери-Эмилии Карловны за отсутствием состава преступления.

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРЕЗИДИУМА
САРАТОВСКОГО
ОБЛАСТНОГО СУДА
М. АНОНИН**

Примечания

¹ См.: *Иванов А. В.* Спектакль К. К. Тверского «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (БДТ, 1935) // Временник Zubовского института. 2018. № 4. С. 91–107.

² См., напр.: *Бушueva С.* Шекспир у Радлова // В спорах о театре: Сб. науч. тр. / РИИИ. СПб., 1992. С. 22–54.; *Золотницкий Д. С.* Э. Радлов: из шекспирианы тридцатых // Там же. С. 55–102.; и др.

³ *Тверской К.* К постановке «Отелло» (из режиссерской экспликации) // Отелло: Драма в 5 д., 17 карт.: [К постановке] / Виллиам Шекспир; Пер. Анны Радловой. [Саратов]: Сарат. краев. драматич. театр им. К. Маркса, [1936] С. 12.

⁴ *Гольцберг В.* «Отелло» в Саратовском театре им. К. Маркса //

Коммунист, Саратов. 1936. № 68. 23 марта.

⁵ *Тверской К.* К постановке «Отелло»: (Из режиссерской экспликации) // Отелло: Драма в 5 д., 17 карт.: [К постановке]. С. 12.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ Там же. С. 15.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 18–19.

¹⁰ Там же. С. 19.

¹¹ *Гольцберг В.* «Отелло» в Саратовском театре им. К. Маркса // Коммунист, Саратов. 1936. № 68. 23 марта.

¹² *Иванов В.* Оформление спектакля // Отелло: Драма в 5 д., 17 карт.: [К постановке]. С. 23.

¹³ *Гольцберг В.* «Отелло» в Саратовском театре им. К. Маркса //

Коммунист, Саратов. 1936. № 68. 23 марта.

¹⁴ См.: *Махлин Е. Ю.* Мастерство коллектива // Коммунист, Саратов. 1936. № 113. 18 мая.

¹⁵ Актеры о ролях // Отелло: Драма в 5 д., 17 карт.: [К постановке]. С. 25.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Гольцберг В.* «Отелло» в Саратовском театре им. К. Маркса // Коммунист, Саратов. 1936. № 68. 23 марта.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Актеры о ролях // Отелло: Драма в 5 д., 17 карт.: [К постановке]. С. 26.

²⁰ *Гольцберг В.* «Отелло» в Саратовском театре им. К. Маркса // Коммунист. Саратов. 1936. № 68. 23 марта.

²¹ Там же.

В. А. Триполина

Слово в творчестве Михаила Ивановича Царева

Когда вспоминают имя Михаила Ивановича Царева, возникает ощущение монументальности его фигуры — так длинна и значительна его творческая жизнь. Работа в БДТ и в Академическом театре им. А. С. Пушкина в Ленинграде, театрах Махачкалы, Казани, Севастополя, в театре Мейерхольда и, наконец, в Малом театре, которому он посвятил 50 лет жизни, где был не только актером, но и директором, затем художественным руководителем. И, конечно, его чтецкие концерты и записи, педагогическая деятельность в Высшем театральном училище им. М. С. Щепкина, где он был не только художественным руководителем курсов, но и преподавал «художественное слово», заведовал кафедрой сценической речи. Не говоря уже о его многочисленных наградах, званиях и широкой общественной деятельности.

Сегодня, когда со смерти Михаила Ивановича прошло больше 30 лет, для студентов и молодого поколения преподавателей театрального училища им. М. С. Щепкина Царев — фигура легендарная, мы знаем его по рассказам и воспоминаниям его коллег и учеников — артистов и преподавателей, по записям, где он читает Пушкина, Толстого, Лермонтова, Некрасова, по фильмам и спектаклям, оставшимся на пленке. И все эти свидетельства сходятся в одном: Царев — величайший профессионал и необыкновенный мастер слова.

Вот именно эти впечатления, рассказы и отзывы пробудили в авторе жгучий интерес и желание понять, в чем именно состоит это мастерство и как оно достигается.

Сразу оговоримся, что, называя Царева «мастером слова», мы имеем в виду не только художественное слово, т. е. чтение с эстрады, но и слово на сцене, в роли. Тем более что сам Михаил Иванович не делал в этом различия, он писал: «Я... мне кажется, нашел свой метод преподавания художественного чтения, который имеет прямое отношение и к работе актера над ролью»¹.

Интерес к «слову» пробудился у М. И. Царева рано, об этом вспоминает он сам: «Учение давалось мне легко. <...> Больше всего я любил чтение и без всякого принуждения заучивал наизусть много стихов»². Быть может, этому способствовали и первые успехи — пятерки с плюсом за чтение наизусть на уроках словесности. Одна — от пожилого неразговорчивого учителя Тюленева, который после того, маленький Миша Царев прочел «Однажды в студеную зимнюю пору...», посоветовал ему после слова «гляжу» поглядеть в окно и представить, как бы «увидеть», как поднимается медленно в гору лошадка, и тогда сказать об этом. А вторая — от преподавателя Веселовского, до слез растроганного тем, как ученик 5 класса Царев читал стихотворение Н. Некрасова «Размышления у парадного подъезда». Но самое примечательное в этих случаях — те выводы, которые сделал мальчик: «Совет (Тюленева. — В. Т.) понравился. Я почувствовал, что „увидев“ гораздо легче произнести слова стихотворения. Позже я осознал, что это был, наверное, мой первый урок по системе Станиславского, а может быть, и больше — первый толчок, направивший по актерскому пути»³.

Но были и разочарования, когда уже в Царскосельской гимназии Миша Царев прочитал новому учителю «Размышления у парадного подъезда», надеясь на эффект, не сомневаясь в нем, а получил: «хорошо, но много пафоса»⁴. В воспоминаниях Царев, уже маститый артист, анализирует этот случай: «Он точно определил мое слабое место. Впоследствии, многие годы актерской жизни мне приходилось сдерживать темперамент, который, очевидно, не всегда был правильно направлен и приводил к пафосу»⁵.

Когда читаешь воспоминания М. И. Царева, возникает ощущение некой двойственности. Даже в моменты удач, побед, похвал критиков артист не успокаивается, в его оценке все время есть самоирония, он анализирует, что не получилось и почему. Возможно, эта «неуспокоенность», этот внутренний конфликт, который прослеживается на всех важных этапах его жизни, стремление к совершенству и есть внутренний двигатель творчества.

В петроградской Школе русской драмы, куда Царев поступил в 1919 году, уровень преподавания гуманитарных наук был очень высоким. Курсы истории литературы и театра читали выдающиеся представители отечественной науки П. П. Гнедич, А. А. Гвоздев, С. К. Петров. Актерское мастерство преподавали актеры и режиссеры Александринского театра — «каждый своим методом, по собственному разумению»⁶. В курсе сценических эмоций режиссер Павлов показывал роль с голоса, не вдаваясь в объяснения: «Я тебе показываю, как это делал Сазонов. Так вот, ты и повторяй за мной. Лучше Сазонова все равно сделать никто не может»⁷.

Уже в первые летние каникулы студенты начали играть целые спектакли, гастролируя в воинских частях.

В Школе русской драмы М. Царев попал в группу Юрия Михайловича Юрьева — актера Александринского, потом Большого драматического театра. Это был

актер трагедии и высокой комедии, в его репертуаре были роли (Фердинанд, маркиз Поза, Макбет, Лир, Отелло, Арбенин), которые требовали красивой пластики, изящества, формы, звучания тембра голоса. Все это сказывалось в работе с учениками. «Он учил нас играть, идти прямо к результату, минуя стадию поисков смысла акта, куска»⁸, — вспоминает Царев. Но вместе с тем Юрьев избегал всех видов «натаскивания», предпочитая, по его собственному выражению, «наводить на цель», «чуть подталкивать ученика, слишком медленнодвигающегося к своему герою»⁹.

Актер-классицист, вместе с А. М. Горьким, А. А. Блоком, М. Ф. Андреевой и Н. Ф. Монаховым стоявший у истоков БДТ, задуманного, по выражению Блока, как театр «великих слез и великого смеха»¹⁰, Юрьев верил «что истинно высокое в человеке заслуживает быть выраженным в столь же возвышенных, способных потрясать, воспламенять зрителей, словах»¹¹. Он старался привить своим ученикам вкус к классической драматургии, разбудить в них дух творчества и то, что он сам называл «ответственностью перед искусством... ответственность за авторскую мысль, за ритм авторской речи и, прежде всего, за авторское слово, за его музыку»¹². Сам Царев в воспоминаниях называет Юрьева «человеком, оказавшим на него в этот период решающее влияние»¹³. В 1920 году по рекомендации Юрьева Царев поступает в труппу Большого драматического театра. Многие исследователи отмечают, что молодой Царев по своим актерским данным был очень похож на Юрьева и тот видел в нем своего преемника. Царев не стал вторым Юрьевым, но взял у него отточенность словесной формы и внимание к авторскому слову. Обаяние личности учителя было так велико, что прошло через всю жизнь артиста (тем более что их общение не прекращалось). «Всегда, до самой смерти Юрьева, ощущал я на себе его заботливый и требовательный

взгляд, а это так важно для актера, тем более начинающего — чувствовать строгое внимание»¹⁴, — пишет он. Их роднило общее понимание искусства. Юноша Царев со своим ощущением театра-храма попал именно к Юрьеву с его «ответственностью перед искусством» и портретом Ермоловой на мольберте в углу кабинета.

Но при всем уважении и восхищении, которые Царев испытывал к Юрьеву, он не мог не сравнивать его с другими артистами. Он знал, что В. Н. Давыдов (который преподавал в другой группе) учит по-другому, и, наблюдая, как Юрьев играет Фердинанда (в пьесе «Коварство и любовь»), подмечал, что «в последнем акте ему не хватало простоты и правды чувств... Это особенно было заметно рядом с В. Н. Давыдовым, который играл Миллера с трогательной простотой и глубиной»¹⁵.

Царев отмечал, как контрастировали романтическая манера игры Юрьева — маркиза Позы и его огненные монологи в пьесе «Дон Карлос» и предельно простое, почти бытовое исполнение Н. Ф. Монаховым роли Филиппа II. Однажды на репетиции Монахов спросил молодого артиста Царева:

«— Вы чей ученик?

— Юрьева.

— А я Станиславского.

Это прозвучало укором в адрес мой и Юрьева»¹⁶, — вспоминает Царев.

1921 год, когда в БДТ приехал К. П. Хохлов (в прошлом актер Художественного театра), в работе с которым молодой актер впервые познакомился с элементами системы Станиславского, сам Царев называет началом «сознательных поисков большей правды и простоты»¹⁷. В то время ему было всего 18 лет.

И следующие десять лет его жизни прошли в поиске. Он часто менял театры, играл в Петрограде, Москве, Махачкале, Казани, Симферополе, в гастрольных летних труппах. Не будем забывать, что в то время театральная жизнь, особенно в про-

винции, была устроена иначе. Спектакль игрался не более трех раз, если пользовался успехом — 5–8 раз, репетиций было немного, в театр и гастрольные труппы артистов приглашали на «амплуа». Молодому артисту часто приходилось срочно (иногда за ночь) учить роль, чтобы войти в готовый спектакль. Театр 1920-х тоже был в поиске, старались ставить современные пьесы, чтобы на «фронте искусства» бороться за укрепление идей коммунизма. Многие из них были далеки от драматургического совершенства. Так, в пьесе А. В. Луначарского «Яд» Царев играл молодого героя — сына наркома, который, следуя ремаркам автора, то «истерически заламывает руки», то «трясется как в припадке», то «вскипает», то падает в обморок¹⁸. Конечно, в таких ролях трудно было уйти от декларативности и обрести желанную «простоту и правду».

Но были и удачи, такие как встреча с выдающимся режиссером Н. Н. Синельниковым, в труппе которого Царев работал в 1926–1927 годах в Махачкале. Синельников ставил много классических пьес и считался непревзойденным знатоком и постановщиком пьес Островского. За сезон Царев сыграл 12 больших ролей, в том числе Алексея в «Детях Ванюшина» С. Найденова и Дульчина в «Последней жертве» А. Н. Островского. Спектакль «Последняя жертва» стал событием в городе, а для Царева это была первая встреча с драматургией Островского.

Впоследствии, играя в Малом театре Жадова, Глумова, Незнамова, Царев часто вспоминал Синельникова. По сути, Синельников был режиссером-педагогом, он уделял много внимания молодому артисту в репетициях, кроме того, занимался с ним индивидуально, часто приглашая к себе домой «на урок», показывая «приемы игры с вещами»¹⁹. Сейчас мы воспринимаем как само собой разумеющееся разбор роли по задачам, поиск действенной линии, предлагаемых обстоятельств, «пристрой» —

сегодня этому учат в театральных вузах, а в то время для молодого артиста это были открытия и бесценный опыт. Как и встреча с Н. М. Радиным, который работал с Царевым сначала в театре Корша, потом в легкой гастрольной труппе. Он тоже занимался с Царевым и дал ему ценный совет: «не спешите и не кричите»²⁰.

Таким образом, в 1931 году Царев вернулся в Ленинград в Академический театр драмы им. А. С. Пушкина уже во всех смыслах повзрослевшим. И здесь произошла еще одна встреча, многое определившая в его профессиональной жизни. Вс. Мейерхольд был приглашен в театр для возобновления своего знаменитого спектакля «Дон Жуан». Режиссер В. Н. Соловьев писал Мейерхольду: «На роль Дон Карлоса удалось получить Царева, лучшего из всех возможных кандидатов»²¹.

Мейерхольд был доволен тем, как репетирует Царев, и даже пригласил его к себе в «Асторию», чтобы поговорить о роли Дон Карлоса. А на самом деле — чтобы пригласить к себе в театр играть Армана Дюваля в «Даме с камелиями». Работа с Мейерхольдом захватила Царева. Он оставил Академический театр драмы, переехал в Москву и поступил в ГосТиМ (Государственный театр имени Вс. Мейерхольда). Репетиции длились больше четырех месяцев. Царев целиком погрузился в работу над ролью. «Никогда в моей жизни подготовка к роли не была окружена такой вдохновенной заботой»²², — вспоминал он. Мейерхольд всегда очень тщательно работал над словесной тканью спектакля. Для «Дамы с камелиями» был сделан новый перевод, кроме того, он добавил еще одного персонажа и дал ему текст — афоризмы из «Толкового словаря» Г. Флопера, в сцене знакомства Маргерит с Арманом он ввел стихи П. Верлена. Кстати, именно Царев предложил называть героиню Маргерит — на французский манер (в русском переводе Маргарита), Мейерхольд встретил предложение с восторгом,

т. к. добивался от артистов «иностранного» звучания. Но все эти изменения были подчинены задаче режиссера, которая помогала артисту быть живым даже в пылких монологах Армана. Мейерхольд снял с пьесы сентиментальность и мелодраmatизм, недаром В. И. Немирович-Данченко сказал: «Мейерхольд поставил „Даму с камелиями“ мужественно»²³. А критики говорили, что эта «Дама с камелиями» написана Бальзаком, а не Дюма. После успеха «Дамы с камелиями» Мейерхольд решил возобновить «Горе от ума» в новой редакции. Роль Чацкого он предложил Цареву. Во многом это был новый спектакль, другие исполнители ролей Чацкого, Софьи, Молчалина. Замена Чацкого (в прежнем спектакле его играл Эраст Гарин) повлекла за собой изменение всей концепции спектакля.

И в этот раз Мейерхольд «поработал» над авторским текстом. Были сделаны сокращения в третьем акте. В первом акте, в сцене приезда Чацкого тоже было небольшое сокращение текста, но главное — Мейерхольд убирал Софью со сцены (она отвечала Чацкому из-за кулис, из своей комнаты, куда «убежала» заканчивать свой туалет). А Чацкий, оставшись один, листал альбом, рассматривая портреты в нем, и от этого конкретного действия слова возникали естественно, как импровизация. Не видя Софьи, Чацкому легче было «не понимать», что ему не рады. Таким образом режиссер помог артисту найти точные видения и сделать «живым» этот самый трудный, по признанию Царева, монолог Чацкого: «...первый акт всегда меня пугал. Купюры, которые предложил Мейерхольд, сначала удивили меня — каждое слово Грибоедова казалось мне священным и неприкосновенным. Но когда я попробовал сыграть так, как он предлагал, я сразу почувствовал его правоту»²⁴.

Во втором акте, как контрапункт Фамусову и Скалозубу, Мейерхольд вводил

декабристов, в обществе которых Чацкий читал стихи Пушкина, Рылеева, а потом переходил к Фамусову и Скалозубу с монологом «А судьи кто?». Организуя таким образом весь ход внутреннего действия, режиссер «подводил» артиста к монологу, помогал мыслить и действовать словом, а не декламировать. Не зря критики отмечали, что «Чацкого Мейерхольд освободил от того груза риторики и красноречия, который на него наложил театральная традиция нескольких поколений. Чацкий, каким его играет Царев, мягче и лиричнее того Чацкого, которого мы обычно себе представляем. Некоторым зрителям он сперва напоминал даже Ленского»²⁵.

Работая над последним монологом Чацкого, Мейерхольд просил артиста сдерживать голос, говорить вдумчивей, ясно видеть персонажей московского общества: «...говори с глубокой внутренней ненавистью, но не форсируй звук. <...> А уж на реплике „Молчалины блаженствуют на свете“ — пожалуйста! — выйди на самую авансцену, потрясай руками, как когда-то Мочалов. И не жалея ни себя, ни своего голоса, громыхни эту фразу на весь зал»²⁶. Премьера прошла с большим успехом. После слов Чацкого «Карету мне, карету!» разразились такие бурные аплодисменты, что Фамусов долго не мог начать свой монолог. После этого Мейерхольд решил, что спектакль будет заканчиваться монологом Чацкого, и сократил последний монолог Фамусова. Мейерхольда часто упрекали в том, что он недостаточно бережно относится к тексту классиков. Полемизируя с критиками, И. Эренбург в своей статье писал: «Мейерхольд влюблен в Гоголя и Грибоедова. Он беседует с ними запросто, он принят ими, вместе с ним они ставят свои старые комедии в советской Москве. Режиссер не смеет думать о „точности“: пьеса для него то, что для автора — жизнь. <...> Стих Грибоедова настолько современен и по рифмам, и по ритму, и по своим прозаизмам, что то

и дело мне мерещилась в зале высокая тень Маяковского. До Мейерхольда, играя „Горе от ума“, актеры читали стихи Грибоедова то как прозу, то как лжестихи. ...Впервые он [стих Грибоедова] зазвучал для нас настоящей поэзией разговорного языка»²⁷. Мейерхольд очень любил и тонко чувствовал поэзию. В его доме часто собирались молодые поэты: Н. Асеев, С. Кирсанов, Е. Долматовский, Я. Смеляков — и читали свои стихи. Царев, присутствовавший на этих встречах, вспоминал, как он робел, когда Мейерхольд просил его читать «Мцыри».

Во многих своих спектаклях Мейерхольд к авторскому тексту добавляет стихи: в «Даму с камелиями» — Верлена, в «Горе от ума» — Пушкина. Мейерхольд часто обращается и к поэтическому материалу. Царев в воспоминаниях пишет о том, как Мейерхольд начал репетировать «Бориса Годунова» А. С. Пушкина: «Какой необыкновенный выход нафантазировал мне Мейерхольд в сцене у фонтана! На заднем плане сцены предполагалось поставить ограду парка. Самозванец появляется за оградой и ищет фонтан... он попал на бал к Мнишекам как бы случайно и теперь сгорает от нетерпения увидеть Марину. Он мечется за оградой и решается через нее перелезть. Перелезая, зацепляется шпорой и падает плашмя. Приподняв голову, он вдруг видит перед собой фонтан. Непосредственно и просто прозвучит первая фраза, которая всегда бывает у актеров декламационной и нарочитой.

Вот и фонтан. Она сюда придет»²⁸.

Готовясь к постановке, Мейерхольд попросил поэта и теоретика стихосложения В. Пяста сделать «партитуру» — разметить в пушкинском тексте цезуры, ударения и паузы. К сожалению, Мейерхольд прекратил работу над этой пьесой. Было и еще одно обращение к Пушкину — спектакль «Каменный гость», поставленный Мейерхольдом на радио (Царев играл Дон Гуана). Это был полноценный спектакль,

артисты все вместе находились в студии на телеграфе, спектакль транслировали в прямом радиоэфире. На премьере даже присутствовали зрители — С. Прокофьев, Ю. Олеша, В. Вересаев и другие. Есть данные, что спектакль был записан, но где сейчас находятся валики с записью — неизвестно. Впоследствии Царев, уже работая в Малом театре, часто включал в концерты сцены из «Каменного гостя».

Период работы с Мейерхольдом был недолгим (в январе 1938 года ГосТиМ закрыли), но очень значительным в жизни актера. Царев писал: «Он [Мейерхольд] многое дал мне, на многое научил смотреть по-новому, многое помог осознать в самом себе»²⁹. «Он, как ни один другой режиссер, всегда идеально, стопроцентно, полностью ощущал в актерском существе неразрывную взаимосвязь телесного с душевным. Биомеханика... <...> В нем был высочайший артистизм, если хотите, он был живым воплощением самой идеи артистизма... Но главное, он каким-то непостижимым способом... умел передавать этот артистизм другим. <...> Думаю, кое-что перепало и мне...»³⁰. Сыграв у Мейерхольда Армана Дюваля и Чацкого, Царев стал широко известен, и многие театры Москвы и Ленинграда звали его на свою сцену.

Царев выбрал Малый театр и прослужил там без малого 50 лет. Первой его ролью в Малом театре стал Чацкий (премьера прошла в день 150-летия М. С. Щепкина). Поначалу молодому артисту было очень непросто. Придя в Малый театр, по собственному признанию Царева, он попал «даже не в университет, а в настоящую театральную академию»³¹. Даже эпизодические роли играли большие мастера, картина бала в «Горе от ума» превращалась в ряд виртуозно исполненных «микроспектаклей». Не сразу Цареву удалось найти «общий тон» с корифеями Малого театра. С. Н. Дурылин так писал о дебюте Царева: «В четвертом акте этот славный юноша со свободными мыслями и вольны-

ми чувствами исчез, а талантливый артист Царев с большим подъемом и успехом декламировал знаменитый заключительный монолог Чацкого»³². Старейшие актеры Малого театра обладали умением «подхватить верный тон»³³. Понятие «верный тон» включало в себя множество компонентов: простоту, правду образа, но прежде всего чувство ансамбля. Так, Е. Д. Турчанинова «самым страшным на сцене считала актерское солирование, когда актер „разговаривает только для себя, не устанавливая контакта с партнером, говорит не в тон“»³⁴. И Царев учился этому мастерству «подхватывать верный тон» у «академиков», особенно у знаменитых «старух» Малого театра: А. Я. Яблочкиной, Е. Д. Турчаниновой, В. Н. Рыжовой. В значительной мере этому способствовало и то, что в первое десятилетие своей работы в театре Царев сыграл несколько образов А. Н. Островского: Незнамова, Глумова и Жадова. Драматургия Островского, ее образы, язык коренным образом отличались от всего того, что Царев играл прежде. А. Л. Штейн справедливо замечает: «Островский, как и все русские реалисты, требует правды в искусстве, но он требует и яркого сценического воплощения этой правды. <...> „Натуральность“ — не главное качество, оно достоинство только отрицательное. Главное достоинство есть выразительность, экспрессия»³⁵. Этой выразительностью, крупным, сочным словом, обращением с партнером в полной мере владели корифеи Малого театра. Это мастерство, передаваясь от учителя к ученику, дошло до них от самого Островского. Как известно, А. Н. Островский сам читал артистам свои пьесы, принимал участие в их постановке, а спектакли часто не смотрел из зала, а слушал из-за кулис.

В спектакле «Без вины виноватые» вместе с Царевым играли: Кручинина — В. Пашенная, Дудукин — М. Климов, Шмага — И. Ильинский, Коринкина — Е. Гоголева, Галчиха — Е. Турчанинова,

Миловзоров — Г. Терехов, Муров — Н. Долматов. Можно себе представить уровень актерской игры в этом спектакле.

В роли Глумова в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» Цареву предстояла трудная задача: войти в готовый, сложившийся спектакль, а партнерами его были Турчанинова, Рыжова, Яковлев, Пашенная, Зубов. Рыжова и Турчанинова по очереди исполняли роль Глумовой — матери главного героя. Царев в книге «Мир театра» вспоминает, как помогли ему эти великие актрисы и какой школой для него было общение с ними на сцене: «В зависимости от того, кто играл мать, я по-разному начинал спектакль... С Глумовой-Рыжовой мне-Глумову было легче справиться. Она хоть и сопротивлялась моему плану, но больше из каприза, я знал, что она сделает для меня все. С Глумовой-Турчаниновой было куда сложнее. <...> Эта мать была умна и упряма. Пока Глумов не излагал ей досконально своего плана, она и не думала идти на уступки. И мне-Глумову стоило больших усилий сломить ее упорство... Но зато в дальнейшем я мог на нее положиться абсолютно. Глумова-Рыжова могла из-за своей непосредственности Бог знает чего натворить, я должен был быть каждую секунду начеку, чтобы успеть вовремя остановить ее... Глумова-Турчанинова была надежной партнершей в „игре“ сына. <...> Стоя за кулисами в ожидании своего выхода, я всегда с удовольствием слушал, как „воркует“ эта Глумова с Клеопатрой Львовной, и по интонациям ее речи можно было, не глядя, определить — вот сейчас она подносит платок к глазам, а сейчас молитвенно складывает руки... И мне было очень легко после такой подготовки войти на сцену»³⁶.

Не повторяя рисунок предыдущего исполнителя, Царев нашел «своего» Глумова, который как будто «отзеркаливал» собеседника, становился как бы его двойником. Это проявлялось в мелодике голо-

са, речевой манере, темпоритме — это была игра, и герой наслаждался ею, постепенно входил в азарт и срывался. Критики писали, что в Цареве-Глумове мало желчи и злости. По спектаклю «На всякого мудреца довольно простоты» был снят фильм-спектакль. Поэтому, посмотрев его, можно самостоятельно судить о том, насколько артисту удалось раскрыть замысел А. Н. Островского. Во всяком случае, нужно признать, что и сегодня спектакль захватывает. Поражает, что при всей яркости, комедийности, гротескности характеров актеры ни на минуту не теряют внутренней правды. Удивительно, что образы, найденные актерами в спектакле, совершенно не устарели. Глумов-Царев является внутренним двигателем этого спектакля. Восхищают быстрота, точность и легкость, с которой актер буквально жонглирует масками-пристройками своего героя, на ходу, на лету подхватывая темпоритм партнеров.

К сожалению, о том, как Царев играл Незнамова и Жадова, мы можем судить только по критическим статьям, в которых не всегда хвалят артиста. «Чеканная риторика М. Царева, играющего Жадова, становится самодовлеющей»³⁷, — пишет К. Рудницкий о спектакле «Доходное место». «Прелесть заключается в том, — уже гораздо позже написал сам Царев, — что сколько бы ты ни работал над ролью, никогда не удастся с первого раза раскрыть все содержание образа. Такая эволюция произошла у меня с Жадовым в „Доходном месте“»³⁸. Здесь же актер рассуждает, насколько различаются первое и последующие исполнения роли. Все критики и современники, смотревшие несколько раз один и тот же спектакль с участием артиста, сходятся в том, что Царев не останавливается, а постоянно дорабатывает свои роли, уточняет, вносит новые и новые оттенки.

Эта постоянная «работа актера над собой», завещанная К. С. Станиславским,

и обеспечила творческое долголетие артиста. Его диапазон расширялся. Появлялись и острохарактерные роли, как совершенно неожиданные Дон Сезар де Базан в пьесе «Рюи Блаз» В. Гюго и Генри Хиггинс в «Пигмалионе» Б. Шоу.

Постепенно Царев занял место среди ведущих артистов, и всем стало ясно, что «Царев — актер Малого театра не случайно, а по внутренней сути, по праву духовного родства, по исполнительской вере. За это говорит высокая культура творчества, сценической речи в особенности»³⁹.

Филигранная речь Царева становится его инструментом для создания характера. Царев умеет нести мысль, но кроме того, создавая образ, он ищет для него и речевые краски. Элегантность, самоуверенность и снобизм, с которым Хиггинс произносил английские слова и названия, небрежность тона в разговоре с Элизой, бесцеремонность в обращении с Дулитлом — все это создавало характер высокомерного, насмешливого и довольно эгоистичного человека.

В роли дона Сезара де Базана артист продемонстрировал безукоризненное исполнение стихотворного текста: «Рифма все время ощущалась, именно только ощущалась, а не гремела и не „лязгала“... Особенную прелесть остроумному тексту роли придавали разнообразие и часто неожиданные интонации актера, интонационное богатство делало текст „выпуклым, трехмерным“»⁴⁰.

Играя Федю Протасова в «Живом труп» Л. Толстого, Царев сознательно убирал блеск и мелодичность голоса, избегал драматических интонаций. И это создавало у зрителя ощущение внутренней сосредоточенности героя, происходящей в нем сложной духовной работы. «Царев производит впечатление прочувствованно передаваемым словом... Монолог слушается с напряженным вниманием... Дальнейшие слова актер произносит так, что вы чувствуете — он не раз об этом

думал, с предельной строгостью проверял свои выводы»⁴¹. В сцене, где Федя читает свой рассказ, мастерство Царева-чтеца дает образу новые краски: «Слушая, как Федя читает рассказ, чувствуешь наличие у него несомненной литературной одаренности. <...> В этой картине — одной из лучших, если не лучшей в исполнении Царева... впервые проявляется огромное жизнелюбие Феде. Утешая плачущую Машу, он с необычайной нежностью говорит ей: „Маша! О чем ты? Перестань“. И то, как он добавляет: „Жить надо, а не хныкать“ — потрясает зрителей необычайно убедительно прозвучавшей в его устах верой в жизнь»⁴².

Читая это описание, глядя на фотографии, понимаешь, насколько тонко и подробно был разработан психологический рисунок роли, как тщательно артист работал над образом, отбирая выразительные средства. В этом спектакле Цареву удалось создать глубокий, сложный, противоречивый характер. Наконец артист подошел к той правде и простоте, сознательные поиски которой начал 18-летним мальчиком.

В заглавной роли Макбета перед Царевым стояла трудная задача: создать психологически сложный, противоречивый характер, сохранив правду и простоту, найденную в работе над «Живым трупом», но при этом не потерять внешней формы — поэтического слова Шекспира (в переводе Б. Пастернака). И актер блестяще справился с этой задачей. Не все критики соглашались с трактовкой образа, но все единогласно признавали мастерство исполнения артиста: «Мастерство Царева заключалось в том, что он, сохраняя звучание стиха, подчинял его выражению мысли, нигде не переходил той грани, когда теряются правда и естественность и начинается декламация»⁴³. Показателен и отзыв английского театрального деятеля Майкла Крофта: «...я видел в Англии всех выдающихся исполнителей этой роли [Макбета],

начиная с Джона Гилгуда, и должен сказать, что по глубине, мужественности и силе драматического утверждения Царев превосходит всех!»⁴⁴

В роли Арбенина в спектакле «Маскарад» артист еще раз демонстрирует мастерство создания психологически правдивого характера в поэтической драматургии.

«Цареву... удалось найти сложную гармонию романтической, внебытовой, поднятой над обыденностью поэзии мысли и чувства и внутреннего оправдания каждого произносимого на сцене слова. В его исполнении в полную силу звучали прекрасные стихи Лермонтова, их высокая патетика нигде не оборачивалась прозаизмом, хотя актер почти и не повышал голоса — это была одна из самых „тихих“ ролей Царева»⁴⁵, — замечает рецензент. Сохранилась аудиозапись спектакля с комментариями режиссера — Л. Варпаховского. Конечно, она не дает полного впечатления, но все же есть возможность самостоятельно судить о спектакле. Когда слушаешь Царева в начале спектакля, возникает образ умного, уверенного в себе светского человека. Как легко он парирует острые «шпильки» Казарина! В нем нет ни капли сентиментальности, на отчаяние Звездича он шуточно отвечает: «Топиться!» И в то же время сердечное расположение слышится в его неожиданном: «Я сяду вместо вас». Да, это опытный игрок, и, когда Арбенин–Царев говорит Звездичу: «Я вижу все насквозь», ему абсолютно веришь. Даже в длиннейших монологах Арбенина Царев нигде не впадает в декламацию и романтический пафос, при этом сохраняя поэтический строй Лермонтова. Он наполняет стихи активной действенной мыслью. Арбенин–Царев пытается разгадать интригу, как карточную партию, и опять с ощущением полной уверенности «Я вижу все насквозь» делает свой «ход». В сцене с Ниной после отравления он не кричит, он неумолимый «холодный судья»,

который приводит приговор в исполнение, свершает казнь. Он уверен в своей правоте. Его жесткость, даже жестокость с Ниной — попытка добиться от нее признания вины. И поэтому в финале, когда открывается вся интрига, так глубоко звучит у Царева: «Я ошибся» — это потрясение всех основ, крушение мировоззрения этого человека.

С годами работы Малом театре Царев все больше и больше раскрывается как характерный актер. Играя подчас совершенно неожиданные роли, он не повторяется, каждый раз находит свою трактовку образа. И в создании образа существенную роль играет речь. Для каждого героя Царев находит свою интонацию, речевую характеристику. Так, Ростанев в спектакле «Село Степанчиково и его обитатели» говорил, запинаясь, с извиняющейся интонацией, что в соединении с его могучей фигурой и бравым видом вызывало и смех, и досаду.

Роль Вожака в «Оптимистической трагедии» — одна из самых неожиданных и интересных в творчестве Царева. Здесь Царев, вразрез со сложившейся сценической традицией, играет не власть силы, а моральное давление. Его негромкий, хриплый и какой-то скрипучий голос парализует матросов. Что-то мертвящее, назидательное слышится в презрительной интонации Вожака–Царева. Кажется, все подчиняются ему, только чтобы эта пытка поскорей прекратилась. Это давящее ощущение возникает благодаря найденной артистом речевой манере. Говорит Вожак негромко и немного, но веско. Этот спектакль был снят на пленку, как и «Горе от ума», «Перед заходом солнца», «Король Лир». Поэтому можно и сейчас увидеть, как Царев играет Маттиаса Клаузена, Фамусова, короля Лира. И в каждой роли артист «звучит» по-другому, характер его речи рождается от найденного образа, от точного действия, но вместе с тем речевая характеристика создает этот образ. Клаузен–Царев говорит очень «просто», но

какое благородство и культура в округлом, глубоком тембре его голоса, мягкой интеллигентной манере речи. По тому, как он развивает мысль, чувствуется масштаб личности Клаузена — это мыслитель. Да, в такого человека может влюбиться молодая женщина.

Каким контрастом Клаузену звучит речь Фамусова. В голосе Фамусова—Царева слышатся хозяйственность и властность, говорит он неторопливо, широко, обстоятельно, сам наслаждаясь своим «умом», как будто смакуя слова. И в этом самодовольстве — ограниченность и даже глупость Фамусова. Грибоедовский стих совершенно не затрудняет Царева: «Никогда не напрягая голоса даже в патетических местах, вкусно перекатывая слова, как маслины во рту... наслаждается стихом, его классическим распевом. Он демонстрирует давно утраченное нашей сценой чутье к поэтическому слову. Он говорит стихами естественно, как дышит, постигая тайну ниспадающих окончаний, произнося „жена“ как „жана“ по-московски и вынимая чувственное содержание слова, как орешек из скорлупы»⁴⁶. Действительно, создается ощущение, что Царев купается в этой роли, наслаждается текстом Грибоедова. И как может быть иначе. «Горе от ума» — пьеса, прошедшая через всю жизнь артиста. В юности у Синельникова он играл Молчалина, в четырех театрах играл Чацкого. В Малом театре Чацкий—Царев прожил долгую жизнь, было две редакции 1938 и 1945 годов. Конечно, «жизнь», прожитая артистом «внутри» пьесы, дает ему эту естественность, он знает всю внутреннюю линию Чацкого, как никто, и потому находится с ним в такой «партнерской» сцепке. Это настоящая дуэль Чацкого и Фамусова. Но здесь уместно вспомнить, что Царев — не единственный артист, совершивший «переход» от Чацкого к Фамусову. Это в традиции Малого театра. Самарин, игравший Чацкого с Фамусо-

вым—Щепкиным, в зрелые годы стал играть Фамусова. Такой же «переход» совершили в свое время А. П. Ленский и А. И. Южин.

Одна из последних крупных ролей артиста — король Лир в одноименной трагедии Шекспира. И здесь артист находит совершенно другую речевую стилистику. Все художественное решение спектакля сурово и минималистично. И в унисон с ним безапелляционно властно звучит голос Лира—Царева в первой сцене. Это не изнеженный король, а суровый воин, жесткий правитель. И говорит он так же сухо, жестко, в этом голосе почти не слышно царевской мелодики с ее певучими верхними нотами. Но вместе с тем нет и крика, открытого выхода эмоции, даже в сцене, где Лир отказывается от Корделии, его решение такое же жесткое и властное и обжалованию не подлежит. Все эмоциональные переживания происходят внутри Лира и очень скупно прорываются наружу. «Всякий раз актер находит мотивировки и детали предельно конкретные. Поэзия Шекспира приобретает почти физическую осязаемость, метафоры возвращаются к первоначальному вещественному значению. Страдание, которому обречен Лир, — не только боль поруганной души, но и муки старого тела. В словах „как больно бьется сердце“ слышится самая настоящая физическая боль... суровая проза становится суровой же поэзией»⁴⁷. На протяжении всего спектакля мы наблюдаем внутренний переворот и мучительный процесс осознания, происходящий в Лире. Необыкновенно острая действенная мысль артиста делает этот процесс зримым для нас. И в то же время отсутствие сентиментальности и какой бы то ни было демонстрации поднимают артиста до уровня настоящей трагедии.

На протяжении всей жизни Царева важное место в его творчестве занимало художественное слово: чтение с эстрады, а позднее записи на радио и телевидении

и преподавание (он преподавал художественное слово в 1935–1937 годах в студии у Мейерхольда, затем в 1941–1987 годах в ВТУ им. М. С. Щепкина, в 1943–1956 годах был заведующим кафедрой сценической речи).

Этот интерес к художественному слову нельзя объяснить неудовлетворенностью в творчестве — Царев всегда много работал в театре и играл большие, разноплановые роли; скорее, это было внутренней потребностью артиста, идущей от большой любви к русской литературе и особенно поэзии. Нет ни одного человека из тех, кто знал Михаила Ивановича лично, кто бы не вспоминал, как Царев читал стихи, причем не только на концертах, но и в совершенно бытовой обстановке: на занятиях — студентам, после спектакля — молодым артистам, за праздничным столом — коллегам и друзьям.

С юности Царев участвовал в концертах, читая стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. К. Толстого. Царев вспоминает, что при переходе в ГосТиМ Мейерхольд поставил ему условие не участвовать в концертах (на время репетиций в «Даме с камелиями»). Это было жертвой со стороны артиста, так как он подготовил новый репертуар — стихи современных поэтов: В. Маяковского, Н. Асеева, С. Кирсанова. Кроме того, мы знаем, что Мейерхольд любил слушать, как Царев читает стихи, особенно «Мцыри» Лермонтова. По его собственному признанию: «Читал я тогда, наверное, не слишком хорошо. Скорее интуитивно, чем со знанием дела, которое я понял уже позднее, когда сам стал преподавать художественное слово сперва в студии у Мейерхольда, а много лет спустя в Училище имени Щепкина»⁴⁸. Творческое развитие Царева-артиста неотделимо от развития Царева-чтеца. Все творческие «открытия», сделанные актером на сцене, он привносит в художественное слово и, наоборот, все мастерство, накопленное в работе со сло-

вом на эстраде, использует в своих ролях. Особенно сильно это взаимопроникновение заметно в спектаклях по поэтической драматургии.

Плодом такого взаимопроникновения стал и успех артиста в роли Пушкина в спектакле Малого театра «Наш современник» по пьесе К. Г. Паустовского. Сам Паустовский высоко оценил эту работу: «Как дать образ человека гениального, противоречивого? <...> Малейший оттенок пафоса, приподнятости мог убить образ Пушкина на сцене... С моей точки зрения, пьеса сыграна образцово — свежо и глубоко. Самое главное — в ней есть Пушкин, в которого веришь. Горячий, умный, блистательный Пушкин. Это большая заслуга М. И. Царева»⁴⁹. Действительно, «сыграть» Пушкина просто как персонаж невозможно. Успех Царева в этой роли основан на всей его предыдущей жизни, прожитой «с Пушкиным» начиная с Царскосельской гимназии, на многолетнем чтении стихов и поэм Пушкина с эстрады, работе с Мейерхольдом над «Каменным гостем» и «Борисом Годуновым». Царев не просто прекрасный чтец, он исследователь произведения, для него важно «почувствовать личность автора».

Поэтому с такой болью он пишет: «Никого не волнуют вдохновенные строки Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока. А ведь за ними сложнейший процесс их создания, муки творчества. Посмотрите черновики Пушкина, и вы увидите, как долго он искал нужное слово, выразительное сочетание звуков... Неужели все это безразлично современному человеку?»⁵⁰ Еще одна особенность чтецкого жанра — репертуар живет долго. Но с годами артист, накапливая творческий и жизненный опыт, переосмысливает произведение, иногда целиком меняя трактовку, иногда добавляя новые штрихи и нюансы. К сожалению, о том, как Царев читал Пушкина, Лермонтова в молодости, мы можем судить только по отзывам современников.

Когда-то В. Пяст, услышав его на концерте, сказал: «Вы так озорно читаете лирические стихи. Я думаю, что Пушкин был бы вами доволен»⁵¹. По признанию многих, в первых пушкинских программах Царева звучала великолепная легкость, полётность, ликование гения, приветствующего и понимающего жизнь.

Все записи, которые мы можем услышать сейчас, сделаны артистом уже в зрелом возрасте, когда его исполнительская манера стала сдержанней, драматически углубленней, проще. Слушая записи Царева, восхищаешься, с какой простотой он «говорит» стихами; так, в «Евгении Онегине» он ведет мысль, точно, конкретно и при этом поэтически. У Царева совершенно нет той «убаюкивающей интонации», которая привычно ассоциируется у многих с чтением стихов. В стихотворении Лермонтова «Завещание» актер предельно конкретен. С первых строк «Наедине с тобою, брат, хотел бы я побыть», которые многие артисты так задумчиво, несколько декламационно растягивают, у Царева возникает образ умирающего человека, дыхание его сбивается, ему трудно говорить, и мы понимаем, что ему действительно «мало остается жить». Говорит герой просто (перед смертью не декламируют), он спешит передать товарищу последнюю просьбу. И проникаясь драматизмом момента, мы начинаем остро сочувствовать этому мужественному человеку, его горечи и несбывшимся надеждам.

Царев умеет удивлять, находя свои неожиданные штрихи и нюансы. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу» артист не иллюстрирует страдания лирического героя — «что же мне так больно и так трудно». Он делает смысловые акценты на словах «один» и «мне». И все стихотворение приобретает другой характер: лирический герой не жалуется, он пытается разобраться, почему именно ему так больно и трудно. Вторая часть стихотворения — это его мечта, светлая надежда.

Артист всегда очень тонко передает авторскую стилистику. С каким народным юмором и точностью характеров, но без разыгрывания ведет он рассказ в стихотворении Н. Некрасова «Генерал Топтыгин». Как остро драматично читает стихотворение А. Блока «Перед судом». Каким запоздалым раскаянием и глухой мольбой звучит: «Страстная, безбожная, пустая, Незабвенная, прости меня!»

Партнером чтеца всегда является слушатель, иногда предполагаемый (например, во время записи на радио). Еще одна особенность Царева-чтеца в том, что кроме этих двоих: слушателя и рассказчика, есть третье лицо — автор, он всегда незримо присутствует, как «невидимый суфлер», к которому артист прислушивается. Таким образом, чтец на сцене «выступает полноценным представителем автора»⁵².

Конечно, в репертуаре М. Царева было гораздо больше ролей и произведений, чем упомянуто в этой статье. Важно было обозначить главные вехи творческого пути артиста, отметить основные события и людей, которые повлияли на его формирование.

Проследив весь творческий путь М. И. Царева, можно сказать, что его мастерство как «художника» слова складывалось из многих составляющих: высокой культуры речи, знания литературы и поэзии, чувства «ответственности перед искусством», перед зрителем, которое внушал когда-то своему ученику Ю. Юрьев. Стремясь к простоте и естественности, Царев не отрекся от культуры сценической речи, но искал единства формы и содержания, соединения телесного и душевного, наполненного высоким артистизмом, того, что открыл для себя в работе с Мейерхольдом. Играя на одной сцене с корифеями Малого театра, Царев учился у них простоте, «верности тона», точности, выразительности и музыкальности речи, способности в каждом авторе находить «его правду».

«Труд актера упорный, порой даже мучительный. Постоянная учеба, стремление повышать свои знания и умения сочетаются с постоянной заботой о сохранении своей профессиональной „формы“, своей техники... — писал Царев. — Когда актерская техника соединится с талантом, который в артисти-

ческом творчестве заключается в удивительном даре вмещать в себя чужую жизнь и выразительно раскрывать ее со сцены, тогда и возникает подлинное искусство»⁵³.

Труд и талант — лучше и не скажешь — вот основные составляющие мастерства великого русского актера М. И. Царева.

Примечания

¹ Цит. по: Урнова В. В. Речевые традиции Малого театра и современная сценическая речь // Сценическая речь в Школе Малого театра: Сб. статей. М.: ООО «Издательство „Согласие“», 2019. С. 28.

² Царев М. И. Путь к театру // Михаил Царев: Жизнь и творчество: [Сборник] / [Отв. ред. П. А. Марков]. М.: ВТО, 1983. С. 16.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Царев М. И. В Школе русской драмы // Там же. С. 41.

⁷ Там же.

⁸ Царев М. И. В Ленинграде // Там же. С. 88.

⁹ Цимбал С. Л. Начало // Там же. С. 40.

¹⁰ Царев М. И. В Ленинграде // Там же. С. 92.

¹¹ Малютин Я. О. Актеры моего поколения. М.: Искусство, 1959. С. 88.

¹² Цимбал С. Л. Начало // Там же. С. 39.

¹³ Царев М. И. В Ленинграде // Там же. С. 87.

¹⁴ Там же. С. 94.

¹⁵ Там же. С. 88.

¹⁶ Царев М. И. В Большом драматическом // Там же. С. 68.

¹⁷ Там же. С. 70.

¹⁸ Коржев Л. В театрах России. Махачкала // Там же. С. 131.

¹⁹ Там же. С. 133.

²⁰ Царев М. И. Синельников и Радин // Там же. С. 138.

²¹ Цит. по: Цимбал С. Л. Возвращение // Там же. С. 168.

²² Царев М. И. Мастер // Там же. С. 194.

²³ Цит. по: Рудницкий К. У Мейерхольда // Там же. С. 205.

²⁴ Царев М. И. Мастер // Там же. С. 238–239.

²⁵ Рудницкий К. У Мейерхольда // Там же. С. 228.

²⁶ Царев М. И. Мастер // Там же. С. 240.

²⁷ Эренбург И. «Горе уму» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1983. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 483–484.

²⁸ Царев М. И. Мастер // Михаил Царев: Жизнь и творчество. С. 244.

²⁹ Там же. С. 248.

³⁰ Рудницкий К. У Мейерхольда // Там же. С. 233.

³¹ Царев М. И. Мир театра: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1987. С. 166.

³² Цит. по: Зубков Ю. Михаил Царев в Малом театре. М.: Искусство, 1978. С. 31.

³³ Царев М. И. Мир театра. С. 178.

³⁴ Там же.

³⁵ Цит. по: Калиш В. «Нам подавай правду, чистую правду!» // Михаил Царев: Жизнь и творчество. С. 333.

³⁶ Царев М. И. Мир театра. С. 179–180.

³⁷ Цит. по: Калиш В. «Нам подавай правду, чистую правду!» //

Михаил Царев: Жизнь и творчество. С. 331.

³⁸ Цит. по: Там же. С. 328.

³⁹ Максимова В. Михаил Царев // Малый театр СССР, 1824–1974: [Сб.: В 2 т.] / [Сост. В. Канаева, Е. Струтинская]. М.: ВТО, 1983. Т. 2. С. 451.

⁴⁰ Штейн А. Шекспир, Шиллер, Шоу // Михаил Царев: Жизнь и творчество. С. 290.

⁴¹ Филиппов В. М. И. Царев в роли Феди Протасова // Там же. С. 377.

⁴² Там же. С. 375–376.

⁴³ Штейн А. Шекспир, Шиллер, Шоу // Там же. С. 309.

⁴⁴ Цит. по: Там же. С. 304.

⁴⁵ Рыжова В. Ростанев. Иванов. Арбенин // Там же. С. 413.

⁴⁶ Смелянский А. «Горе от ума». Обновленная традиция // Там же. С. 494.

⁴⁷ Бартошевич А. Король Лир // Там же. С. 542–543.

⁴⁸ Царев М. И. Мастер // Там же. С. 196.

⁴⁹ Цит. по: Зубков Ю. Михаил Царев в Малом театре. С. 56.

⁵⁰ Царев М. И. Мир театра. С. 248–249.

⁵¹ Царев М. И. Мастер // Михаил Царев: Жизнь и творчество. С. 246.

⁵² Березин К. Со словом наедине // Там же. С. 578.

⁵³ Царев М. И. Неповторимые мгновения. М.: Мол. гвардия, 1975. С. 152, 155–156.

Уроки Н. В. Демидова по системе К. С. Станиславского

Конспекты студийцев Московского Художественного театра
1921–1925 годов

*Подготовка текста, публикация, предисловие и примечания
Л. В. Шульги и П. В. Дмитриева*

Лекции и упражнения фиксировались учениками-студийцами во время проведения Н. В. Демидовым занятий в Четвертой студии и в школе 1-й группы Художественного театра в период гастролей МХАТа, когда руководство до приезда В. И. Немировича-Данченко было поручено Н. В. Демидову¹. Известно, что к тому времени Демидов был широко востребован как педагог в театральных кругах столицы и считался одним из самых опытных и верных «системщиков». Станиславскому даже пришлось уговаривать Демидова: «Вы говорите, что Вы так заняты, что все ваше время разобрано, и вы недоумеваете, как вам быть со школой первой группы, куда мы вас приглашали, куда вы обещались мне, не только в том, или третьем году, а десять лет тому назад, как вы стали изучать систему, посещать меня, присутствовать на всех моих занятиях»².

С первых дней знакомства с К. С. Станиславским и, с некоторыми перерывами, вплоть до 1935 года Н. В. Демидов был его незаменимым консультантом в вопросах психофизиологии и медицины³. Все возможные к использованию открытия психофизиологии, практика дыхательных техник, занятия медитацией проверялись Н. В. Демидовым и его старшим братом Константином⁴ еще в Иваново-Вознесенском театре, созданном в 1883 году их отцом⁵, и в организованном Н. В. Демидовым в 1905 году филиале Петербургского Атлетического общества. Благодаря увле-

чению спортом, по совместным занятиям Н. В. Демидов и оказался знаком с Л. А. Сулержицким, который познакомил Демидова со Станиславским. Н. В. Демидов был тогда совсем еще молодым человеком, студентом медицинского факультета Московского университета, но настолько располагал к себе, что был приглашен воспитателем к сыну Станиславского Игорю. Вместе со своим ровесником Е. Б. Вахтанговым Н. В. Демидов принял самое непосредственное участие в работе Первой студии и вскоре стал одним из немногих, кому Станиславский смог доверить занятия по практической проверке положений «системы». Не последнюю роль в разработке элементов «системы» сыграли знакомство Н. В. Демидова с опытом восточных практик Хатха- и Раджа-йоги, занятия тибетской медициной у П. А. Бадмаева⁶, увлечение духовными учениями и философией Востока.

Результаты работы Н. В. Демидова будут высоко оценены вернувшимся из Америки К. С. Станиславским: «Наша школа, подготовленная Демидовым, по видимому, носит в себе Бога»⁷, а в октябре 1926 года он напишет о Демидове: «В настоящее время, я думаю, это один из немногих, который знает „систему“ и теоретически, и практически»⁸.

Уроки Демидова, отраженные в рукописных тетрадах его студийцев, — важный исторический документ, свидетельство последовательности преподавания «системы

Станиславского», принятой на тот момент в театральной школе МХАТ. Элементы «системы» («хотение», «внимание», «задача», «объект», «освобождение мышц» и др.) преподаватель доносил ученикам в строгом соответствии с программой: «Каждый „элемент“, — пишет позже Демидов, — из которых, как думали, складывалось творческое состояние актера, прорабатывался отдельно и теоретически, и практически»⁹. Из письма Демидова к Станиславскому от 28 августа 1923 года в Варен ясно, что теоретические уроки проходили не всегда гладко: «Если развлекаешь, занимаешь — так довольны, а то смотрят на урок, как на неизбежное зло. Может быть, Вы разрешите приостановить в следующем сезоне „систему“, тем более один курс я провел и придется начинать снова. Старикам это будет, пожалуй, скучно, а молодежи не так много»¹⁰.

Принцип отдельных «элементов» (в таком виде, каким он формировался в середине 1920-х годов) вызовет впоследствии у Демидова много вопросов о необходимом поиске практических упражнений, направленных на гармоническую связь элементов. Позже включаемое педагогом в работу с каждым элементом упражнение «Вопросы и ответы» станет основой известного демидовского открытия — его «душевной техники». Пропуская эти, на первый взгляд простые, этюдные задания сквозной линией через последовательность «элементов системы» Демидов обнаружит их взаимодополняемость и в конечном счете возможность объединения в одной технике, которой суждено стать своеобразными «актерскими гаммами», способными при регулярном применении поддерживать актера в творческой форме. Но здесь, в тетрадах, мы можем наблюдать пока ее эмбрион и его пока еще очень осторожное развитие.

Позже, в 1930-е годы, при подготовке к печати книги «Работа актера над собой» и Станиславский все внимание направит

на объединяющее значение элементов «внутреннего самочувствия», а деление самочувствия на элементы окажется лишь базой для выявления условий органического творческого процесса актера: «каждый раз, когда они рождаются внутри, сами собой, помимо воли артиста, в работу включается органическая природа с ее подсознанием»¹¹. К сожалению, Станиславскому не хватило жизни довести эти открытия до конца — его «элементарная грамматика актерского искусства» не успела найти «актерских гамм», которые бы могли стать тренингом гармонического взаимодействия элементов. Найдены и разработаны они могли быть только человеком, имеющим право на «работу над ошибками» учителя.

Публикация тетрадей может оказаться полезной для исследователей практических занятий по «системе» Станиславского, так как получена «из первых рук» — от одного из самых первых и наиболее верных его последователей. Стоит отметить, что, несмотря на опубликованные эмоциональные высказывания в дневниковых записях Демидова и часто не отправленных письмах Станиславскому, в архивах можно обнаружить пока не опубликованные записки Демидова, из которых отчетливо следует: Демидов — не просто апологет и пропагандист открытий Станиславского, но и, пожалуй, единственный в его окружении, кто мог продолжить поиски научного обоснования актерской науки.

Четыре тетради, записанные В. В. Соколовой-Залесской (Школа МХАТ, 1924/25 год), записи Е. Д. Морозовой (Четвертая студия, 1921/22 год) и конспект А. Д. Степанова (Оперная студия, 1923 год) в составе архива Н. В. Демидова были переданы на хранение в начале 2000-х годов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке составителем

«Театрального наследия Н. В. Демидова» М. Н. Ласкиной. Несмотря на то, что этот текст был расшифрован нами еще в 2015 году, публикация его была отложена по просьбе М. Н. Ласкиной до переиздания «Творческого наследия» Н. В. Демидова, начатого в РГИСИ в 2019 году. Теперь этот документ публикуется полностью впервые.

В публикации нами сделана попытка восстановить последовательность изложения материала, который, по всей вероятности, готовился для публикации самим Н. В. Демидовым. Практически без поправок Демидова сохранены тетради Варвары Соколовой-Залесской — именно они стали основной канвой материала. Тетрадь Елены Морозовой также правок практически не имеет, а конспект Алексея Степанова, записанный в Оперной студии, повторяет содержание предыдущих в очень сокращенном виде и отмечен карандашной надписью «записано очень плохо». Несколько вставок из тетрадей Морозовой и Степанова введены нами в соответствии с рекомендациями Демидова, отмеченными им на полях тетрадей учеников.

В примечаниях, учитывая устный характер текста, было необходимо уточнить по возможности некоторые источники цитат, а зачастую исправить их. Ссылки на «Творческое наследие» Н. В. Демидова, важные для понимания публикуемого текста и имеющие с ним явные переклички, указываются в сокращенном виде — Творческое наследие, том (римской цифрой) и страницы (арабскими). Поэтические цитаты и библейские тексты атрибутируются обычно прямо в тексте в угловых скобках (исключение составляют неточные цитаты известных, в том числе канонических текстов, в примечаниях их текст уточняется). Публикаторы благодарят

А. А. Малаева-Бабеля, сообщившего ряд сведений о лицах, упомянутых в лекциях.

Публикуемые записи В. В. Соколовой-Залесской представляют собой четыре тетради (в черных клеенчатых обложках с наклеенными на них этикетками с номером), заполненные, как правило, карандашом чаще с одной, иногда с обеих сторон листа и содержащие рукописные вставки (чернилами и карандашом), принадлежащие руке Н. В. Демидова, а также карандашную правку неустановленных лиц.

Как всякий конспект, текст содержит значительное количество сокращений, но раскрытие их не затруднено, поскольку это либо специальные термины, либо общепотребительные сокращения, поэтому мы раскрываем их, не делая конъектур (за исключением случаев возможного двойного толкования). При сомнении в правильности понимания слова после него ставится знак вопроса в ломаных скобках. Зачеркнутые слова и фразы при особой их значимости восстановлены в квадратных скобках.

Оригинальные тексты написаны в основном по старой орфографии, хотя и не вполне последовательно используемой, потому при публикации правописание было унифицировано в соответствии с общепринятой нормой. В ряде случаев оставлена авторская пунктуация с целью сохранения дополнительных оттенков смысла. Характерные сокращения того времени («кк», «тк» — как, так), равно как и типовые сокращения, бытующие на письме, раскрыты без оговорок. Подчеркивания в основном тексте передаются курсивом. Пометы, исправления и добавления Н. В. Демидова переданы полужирным курсивом (при этом авторские подчеркивания даны прямым начертанием).

ТЕТРАДЬ 1

Все, что записано в этих 4-х тетрадях Варвары Владимировны Соколовой (Залесской) есть попытка записать за мной мои лекции в школе МХАТ'а в 1924/25 году.

<Тетрадь> № 1

О хотении

Предлагаемые обстоятельства

Действенность 51 стр.

Сквозное действие

Тетрадь № 2

О задаче

Сверх-задача

Об объекте

Я есмь

Излучение

Допускание

Общение

Тетрадь № 3

Ансамбль

Общение-прелюдия

О правде

О наивности

О вере

Стоп!

Метод наполнения

Освобождение мышц

Тетрадь № 4

О внешности

Об аффектах

Конспект пройденного

1 УРОК.

О ДУШЕВНОЙ ТЕХНИКЕ АКТЕРА

О хотении

Прежде всего, надо понять, что нет ни одной минуты, когда бы человек чего-нибудь не хотел, даже во сне. Даже наблюдая животное во сне, мы видим, что в нем происходит душевная жизнь, что оно чего-

то хочет, например, собака дергает ногами, лает во сне, ясно чем-то живет. Мы хотим всегда, все время. Можно сказать: нет, бывают минуты, когда я ничего не хочу. Так ли это? Я ничего не хочу, я сяду, ничего не буду делать, — я хочу, чтоб меня оставили в покое, хочу отдохнуть. Все же хочу — и это очень сильное желание. Хотения прекращаются лишь с прекращением жизни — со смертью, во время обморока. Все, о чем мы будем говорить, занимает большое определенное место в жизни. То, что мы будем узнавать, подсмотрено (Гарриком, Коклэном, Щепкиным, Константином Сергеевичем и другими) у самих себя и других актеров на сцене и в жизни. И один из подсмотренных фактов: человек все время чего-нибудь хочет.

<Вставка из тетради Степанова (II лекция 4/IX/23 г. «Хотения») >:

Одно предыдущее хотение всегда тесно связано с последующим, это второе всегда связано с третьим и т. д. И всегда среди целого вороха хотений, протекавших за данный кусок времени, можно отыскать главное, коренное хотение, от которого происходят все мелкие хотения.

Например, «чего я хочу, придя заниматься?» Много сумбурных мыслей, неопределенных хотений, но несомненно хочу объяснения, что такое «хотение». А для чего хочу? Чтобы вы разобрались и поняли сущность творческого момента, чтобы приобрели душевную технику. Пойдем дальше. Я стараюсь объяснять как можно лучше, чтоб заинтересовать. Следовательно, хочу понравиться. А зачем? Очевидно, хочу еще чего-то.

Каждый из нас (если будет искренним) знает, что, когда он первый раз видит (мужчина — женщину, женщина — мужчину), всегда является вопрос: «Не он ли? не она ли?» Все тоскуют о замечательном, единственном мужчине или женщине. Все

ищут дополнения — существа, которое тебя изменит, поможет тебе расцвести. Если, например, поставить розу рядом с резедой, роза завянет, как бы за ней ни ухаживали. Если же даже чахлую розу поставить около лилии, роза начнет распускаться. Так же и люди. Для всех где-то существует лилия, и ее бесконечно ищет человек. Как будто человек счастлив, ему как будто хорошо. Но читает он стихотворение, рассказ, и вдруг ему хочется плакать, ему кого-то жаль. Вдруг тоскливо, захочется прекрасного — и жаль, в сущности, себя, нет счастья. Значит, я жажду счастья и сам этого не знаю, может быть, мне кто-то здесь нравится — и я распускаюсь. Видите, сколько возможных хотений в один и тот же момент — много, много хочу, и оказывается, все для какой-то прекрасной идеальной цели.

Возьмем другой пример: все я делаю ради карьеры. Стараюсь вас заинтересовать, чтобы вы обо мне говорили всюду; выходит, по существу я — выскочка. А может, все делаю, потому что люблю искусство. Потому ищущих глаз, которые также хотят настоящего. Именно настоящего. Я — художник, чувствую какие-то волны, звуки и краски, хочу их передать, и я всматриваюсь в глаза таких же людей, немного сумасшедших, фанатиков — их ищущих, без них не могу. Хочу настоящего, то, что видишь в театре, — не то, надоело, а оно — где-то минутами есть. И ищешь глаз, чтоб столкнуться с человеком до конца, как изумительно искусство, сказать, что только им и стоит заниматься. И для этого я спешил сюда, для этого я стараюсь объяснить. Чего же хотел? Я выскочка? Посерьезному хочу увлечь человека? Хочу настоящего искусства? Словом, в один момент может быть много, много хотений, и нужен большой опыт, чтоб разобраться, чего же, в сущности, человек хочет. Художнику необходимо развить способность видеть, что человек хочет, нужно развить в себе прозорливость.

Попробуем практически узнать, что это такое *хотение*? Можно ли «захотеть»? Где оно, это хотение?

Упражнение 1 (упражнение Тихомирова¹²). Дается поручение X сыграть пьесу в одном действии. X — известная актриса, стоит у стены. Занавес закрыт. Когда открывается занавес, X стоит немного, потом проходит через всю сцену к противоположной стене, что-то там делает и подойдет ко мне. Все — зрители, следят, чего она хочет.

Упражнение 2. Та же актриса. Незаметно для нее прячу в стену булавку, которую она, как только откроется занавес, должна отыскать и принести мне.

По сравнении исполнения двух упражнений видна большая разница. В первом случае все было неясно, что-то мешало, было много хотений, очень смутных — и хочу-то понравиться, и чтоб скрыть волнение, и выполнить задание и т. д.; во втором случае было определенное одно хотение — найти булавку.

Упражнение 1. Актрисе X предлагается сесть на стул и просидеть покойно 1 минуту. Все смотрят на нее внимательно с момента открытия занавеса.

Упражнение 2. Сидите спокойно, сейчас предложу упражнение с одной запиской. Подождите, сейчас найду. Никак не могу найти. Ищет 1½ минуты.

Потом сравнение, как сидела первый раз и второй. В первый раз хотела тысячу вещей, была в состоянии неизбежном для каждого, кто не знаком с техникой; во второй раз — актриса ждала листочка бумаги, с нее была снята обуза что-то делать, от себя она ничего не требовала и просидела покойно и выразительно 1½ минуты.

При наблюдении все заметили одну вещь: как *все видно*. Как вышел человек за рампу — его видно насквозь, на сцене

ничего не скроешь. Все заметили, что в упражнении обе актрисы чувствовали себя неблагополучно. Через полгода занятий душевной техникой так обострится глаз, что сделаешься очень строгим критиком. И в сущности, редко кто владеет душевной техникой по-настоящему. Действительный мастер — кто всегда растет на сцене, а не ломается (чему часто аплодируют). Такой актер — несчастный человек, это ремесленник, а не актер, и никому такое искусство не нужно.

Необходимо развивать и развивать в себе острый глаз; режиссеру это абсолютно необходимо, актер — через прозрачность многому научится: научится красть от жизни, именно от жизни, материал и куда-то класть его вглубь.

Как пример острой наблюдательности расскажу случай с <Л. А.> Сулержицким во время одной репетиции. (Л. А. — первый основатель «системы», он подбирал все драгоценные слова и наблюдения К. С. и записывал их, и положил этим, в сущности, начало науки «душевной техники актера».)

Итак, шла репетиция. Актер ведет сцену — по-моему, очень хорошо, как вдруг Л. А. вскакивает, хлопает по столу: «Довольно, что вы делаете? Вам нужно не о блондинке думать». Актер смутился. «Что, неужели и цвет волос угадал?» На сцене, повторяю, видно все насквозь.

Вернемся снова к разбору упражнений. В первом упражнении и в том и в другом случае актриса хотела дойти до стены. Какая разница в хотениях? Второе хотение захватило ее целиком, она хотела найти и пошла, первый раз было много других хотений, но ни одно не волновало до конца. Только когда действительно хочется, только тогда будет трепетное хотение. Часто бывает, что в роли хотения намечены как будто верно, все понятно, но если эти хотения не волнуют — роль испорчена до конца. Мы разбираемся так долго во всех мелочах, чтоб научиться, знать: «Один

знает, но не может. Другой может, но не знает. Истинный художник тот, кто может и знает». Надо действовать не втемную.

Итак, мы знаем, что есть *хотение*. Знаем также, что есть *трепетное* хотение. Чтобы оно было выполнено, непременно должно быть *одно* хотение, если несколько хотений, ничего не получится, необходимо стремиться к *единственности* хотения.

И наконец, хотение должно быть *полновесным*. (Пример с <О. П.> Матисовой на первой репетиции «Манелик»¹³.)

Хотения различаются тонко, неуловимо: одно хотение или много, трепетное или простое — четко его определить. Возьми для примера письмо Татьяны. Чего хочу? Пишу ночью Онегину. Хочу всю сущность души, которую не сознаю, бросить ему в душу, выбросить клочок сердца, не может быть, чтобы он не принял. Попробуйте захотеть это. Конечно, не удастся или сосредоточиться, или сейчас же все выскакивает, или лезут разные мысли. Это нелегко.

Актеру необходимо приобрести такую технику, какой владеет в своем искусстве акробат в цирке. Актер должен развить в себе исключительную способность повиноваться себе, работая надо всем своим материалом, понемногу забирая себя в руки, чтоб повиноваться себе до конца. Иначе актер не сумеет себя собрать. Он должен быть акробатом своей души: что хочу — то и захочу, должен делать самые невероятные вещи со своей душой — тогда это искусство. Все остальное лишь дилетантство.

Кольридж сказал: «В искусстве — священнослужитель или паяц, середины не бывает»¹⁴. Или актер живет искусством всецело — он священнодействует, трепетен им, или наоборот — играет то телом, то голосом — он отвратительный паяц. Середины нет: как только чуть на нее перешел — уже паяц. Если у себя заметишь это, уже хорошо — когда знаешь, где течет судно, сумеешь заткнуть дыру. Искусство требует человека всего без остатка. Когда приходят к К. С. и просят их прослушать,

он говорит: «Все ли вы сделали, чтоб побороть в себе эту страсть?» Только при полной отдаче себя, при полной мобилизации всех психических сил — это искусство, перед этим можно преклоняться, это заразительно.

Упражнение (на вопросы и ответы):

В. Скоро можно будет идти домой?

О. Я не знаю.

В. Вы не находите, что здесь очень душно и темно?

О. Нет, я не нахожу.

При разборе, как заметили в своем душевном аппарате при вопросах и ответах, выясняется, что большей частью *не* было трепетного хотения, что хотели лишь выполнить, что требовалось, — и тогда никого это не радует. Где было *одно* хотение — там было все понятно. При упражнении надо брать сначала самое простое.

Афоризм О. Уайльда: «Иметь смелость всецело отдаться своим ощущениям — в этом тайна жизни художника».

Если у актера есть эта смелость — не будет полумер, полу-хотения. Появляется чуточное хотение — прислушайся к нему и имей смелость сейчас же отдаться ему без остатка, и хотения будут распространяться все больше и больше, в сложную штуку.

Упражнение:

В. Проводите меня сегодня домой?

О. Ну что же, хорошо.

Прежде чем сказать, все выбросите, посмотрите на партнера и скажите, взяв самое наипростейшее хотение. Проверяйте, все ли было туда направлено, куда метилось, были ли всецело в том, что говорили. Это нужно и для актера, и для зрителя. Все видно, если уметь смотреть внимательно — что вышло, что нет, что может быть лучше. Свежий глаз все видит.

Тут мы сталкиваемся с новым словом-понятием: *быть* и *казаться*. Человеку

важно *казаться* умным и начитанным; а так же ли важно *быть* умным и начитанным?

Казаться всегда нам важно: важнее казаться талантливым, чем быть им. В искусстве же чрезвычайно важно *быть* творческой частью души; большей же частью очень много желания *казаться*, но *быть* — этого желания нет.

У каждого человека, а следовательно, и у того образа, который изображает актер, существует, кроме легких хотений, одно крупное хотение, основное, подводное, которое живет в человеке всю жизнь. И если быть внимательным к человеку, можно определить, чего он хочет в своей жизни.

Пример — Чацкий. Чего он хочет в самом своем главном? И в 20 лет, и в 10 лет. Нужно приучаться определять хотения метко и *действенно*. Чего хочет, что *делает*? Основное хотение Чацкого — быть свободным, независимым. Отдайся этому ощущению, и все готово — потом пойдут мелкие хотения и все вместе составят *волевою* партитуру роли (чего хочу в каждом данном месте).

Существует постановка голоса, звука, пальцев и так же — постановка воли. Все, что говорится и делается в системе, и будет *постановкой воли*, чтоб она была так поставлена, чтоб ей пользоваться моментально. Постановка воли и есть, собственно, духовная техника актера.

2-й УРОК. О ХОТЕНИИ

Возьмите хотение и идите по нему. При изучении системы без тренировки получается полная беспочвенность человека, он делается даже хуже, чем перед школой. Ему кажется, что он и того, и этого не может.

Существует мнение, что Художественный Театр убивает таланты, в этом есть случайная правда. Получая массу знаний, человек пугается и делать то, о чем знает, —

не может, ибо не было тренировки. Театральное же искусство, как и другие, требует огромной работы.

В период увлечения массовым действием, поднятое Керженцевым¹⁵, было много заседаний и шумихи, когда говорилось, что играть могут все, а не только избранные, что в театрах — засилье буржуев. На одно из таких заседаний был насильно приведен К. С. Ему задали вопрос: какое он имеет право играть первые роли и не пускать других. Он попросил кого-то к роялю, посадил и попросил сыграть. Тот не умел играть, но К. С. настаивал, говоря, что потом сыграют и остальные. Поднялся гомерический хохот, и К. С. сказал, что играть на рояле не менее трудно, чем на собственном материале. И нужен и талант, и техника. Не засилье в театре, но желание, чтоб пришли таланты, ибо учить неспособных нет смысла, а потому и приходится быть жестоким. Это сравнение актера с музыкантом дает очень много. Музыкант учится много, долго учится и художник — и теоретически и практически, и только наше искусство не имело своей точной науки. С К. С. началась наука, носившая первоначально название «техника переживания», теперь — так называемая «душевная» техника — самая сложная и деликатная техника.

Но актеру нужна также техника голоса, ритма, движения. Когда Сальвини спрашивали: что нужно актеру, чтоб играть трагедию, он отвечал: «Голос, голос и голос»¹⁶. Какой бы душевной техникой актер ни обладал, но без голоса ему нельзя играть трагедию. Актеру в настоящее время предъявлены высокие требования, и он обязан много работать. И если он сам не будет тренироваться, он ничего не будет уметь. Необходимо упражняться дома, вне дома, на улице, на сон грядущий, упражняться, упражняться и упражняться. Если нам приходится встречаться со спортсменом, мы видим, что они постоянно пробуют свои мышцы. В них пример. Спо-

собность увлекаться и этому отдаваться — великое дело. Бесперывное упражнение то в одном, то в другом, то в третьем — совершенно необходимо. Сперва надо начинать с малого времени и простых упражнений.

Упражнение. Постойте, сядьте и пройдитесь к шкафу. Всем следить, учиться уметь видеть. Достаточно увидеть самое малое и за это уцепляться, видеть сквозь глаза.

Самое важное — первое впечатление, впечатление первой секунды. В искусстве это имеет большое значение, способность эту надо развивать, научиться идти по линии интуиции.

При разборе исполнения заданного упражнения выясняется, что не удалось отдаться своим возникавшим ощущениям, актер не пускал себя на них. Если бы это случилось — всем показалось бы, что сыграно чудесно и талантливо. Надо очень в этом упражнении пускать себя на возникающие хотения, самым малейшим намеком на них, и тогда сейчас же возникнут желания. Не надо контроля. Как только не удалось отдаться ощущению, а что-то выполнено, уничтожается природа, начинается фальшь, подделка и настоящее все вянет — на этом построена система представления. Но даже там все строится на первом верном ощущении во время репетиции или работы над ролью. Интересно все время находиться в творческом состоянии — никогда не знаю, что буду делать, а лишь отдаюсь ощущениям.

Упражнение. Пройти в другую комнату, немного там побыть, вернуться, стать у печки. Делать все, что хочется, относясь ко всему по-детски.

Мы на рубеже нового искусства — отдавания всего на сцену. Надо творить на сцене, пронять до самого существа, нужно что-то очень настоящее, до конца. Чтoб так играть, нужно единство всех играющих, одна сущность для всех — тогда будет за-

разительный спектакль. Когда мы научимся слышать все, что мы хотим, чего мы не знаем в сущности — мы будем знать о себе.

Если задать себе вопрос — хочешь ли заниматься искусством, может оказаться, что хочешь не искусства, а чего-то другого. Часто, очень часто отмечал К. С., что вот великолепно играет актриса, потом выходит замуж и все кончено. В чем дело? Она в глубине, сама не зная, хотела другого. Упражняясь на мелочах, мы можем узнать, чего мы, в сущности, хотим в жизни. В «Бранде» <Г. Ибсена> говорится: «Наш первый долг хотеть всем существом и не того лишь, что осуществимо иль в малом иль в большом»¹⁷.

Упражнение. Делайте, что хотите, мы будем прерывать и проверять. И вы сами проверяйте все время себя. Не бойтесь ошибок, лишь отдавайтесь ощущению.

Леонардо да Винчи сказал: «Малого достигает художник, не сомневающийся»¹⁸. В работе нужно уметь выбирать только единственное полновесное хотение, услышать настоящее и отдалиться спокойно, здорово. В искусстве непременно должно быть здоровье, абсолютное спокойствие творца. Здоровость, четкость хотения, умение слушать себя — вот что надо разрабатывать. При исполнении всегда есть ощущение зрителя, но ему не надо себя отдавать, а поставить свою волю, чтоб спокойно выполнять свое хотение и ему отдаваться до конца. Главное — не спешить.

Когда у зрителя какое-то чувство беспокойства, неудовлетворенности — значит, у исполнителя неладно, неясно, что и отражается на зрителе.

Система — это [такая сложная наука, которая подобна науке управлять] *автомобиль*. Если умеешь владеть автомобилем, то сделаешь 150 верст в час по шоссе, если же не умеешь, то скорей пройдеши пешком. Наслушавшийся системы, но не научившийся ей управлять подобен чело-

веку, не умеющему владеть автомобилем и поехавшему на нем.

3-й УРОК. КАК ПРИМЕНЯТЬ МЕТОД ХОТЕНИЯ В РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ И СТИХОТВОРЕНИЕМ, РАССКАЗОМ И Т. Д.

Монолог Заремы: «Я шла к тебе...»¹⁹. Хочет вернуть Гирея — основное хотение всего монолога. Но сначала лучше брать простейшие хотения: хочу видеть Марию — иду к ней, подойти к ней, разбудить, просить спасти и т. д. Необходимо точно знать, чего хочу, тогда все спокойно. Если непонятно первое хотение, то не возникнет и следующее. Надо ясно представить себе, что хочешь трепетно и уловить сущность тех, кому рассказываешь, чтобы было с чем и кому адресовать свои хотения.

Система нужна только тогда, когда не выходит; мы же изучаем ее, чтоб понять все элементы творчества. Я хочу — передаю и проверяю, дошло ли, поняли ли меня, и тогда могу идти дальше.

Актер хочет, чтоб его поняли, и волей-неволей возникают приспособления, интонации, жесты, движения самые разнообразные. Если хотение трепетное и единственное, то приспособления будут очень <точно> обращены к партнеру. Приспособления у каждого бывают самые неожиданные (зависят от изобретательности и находчивости).

Человек начинает рассказывать. Сначала появляется *влечение* что-то рассказать, первый намек, первое проявление. Когда оно определилось и человек этому отдался, появляется *желание*, а потом уже *хочу* — третья стадия. Влечение — ощущение без воли; к желанию прибавляется большая определенность, большая четкость. Когда начинаю достигать — взялся за дело, когда началась активность — тогда уже хотение.

Во время работы над ролью часто идут одни разговоры о хотениях, лишь сумбурные, неясные влечения к чему-то, и до зрителя доходит что-то неясное (правда,

волнительное), но не главное. Раз в «хочу» имеется воля, нужна меткость и четкость. Бывают моменты в жизни, когда хотения, в сущности, нет, так как это влечения и желания, но в основе человек всегда чего-то хочет во всей своей жизни.

Упражнение «Вопросы и ответы»
(с хотениями):

В. Скажите, идет дождь или нет?

О. Идет, сильный.

От неясности и неопределенности хотения не выходит. Никогда не надо спешить, а то вопрос и ответ будут мимо. Все должно быть ясно, *почему* спрашивает; нет таких обстоятельств — все само собой, помнить лишь — верно ли хочу.

Прежде чем сказать, нужен момент, чтобы набрать материал для возникновения хотения: сначала какое-то влечение, его нужно понять, и затем уже явится хотение, выросшее постепенно. Брать вопросы и ответы легко, играя. Все заключается в том, чтобы заложить *верное* хотение — и пусть оно само идет дальше, лишь имейте смелость ему отдаться. На этом упражнении построено умение слушать, быть внимательным, правильно брать прелюдию, словом, искусство диалога.

Предлагается упражняться дома на любую фразу, чтобы научиться *выбирать* хотение и ему *отдаваться*.

О хотении

Хотение человека беспрерывно.

На сцене все видно. Прозорливость.

Хотение трепетное, единственное, ясное, полновесное.

Влечение — 1 стадия.

Желание — 2 стадия.

Афоризм Уайльда²⁰.

Быть и казаться.

Техника переживания или душевная техника.

Система автомобиль. Пользование ею.
Как применять метод хотения.

Как обострить хотение — для чего?

Важно быть в пассивном состоянии, в котором легко слушается хотение, и брать его легко — небрежничать.

Начинать ни с чего, с пустяка. Художнику интересны все мелочи.

Пропущено: оценка.

Отношение к предлагаемым обстоятельствам, к человеку, к жизни; о «допусках» предлагаемых обстоятельств — смотри отдельные листочки № 1-й и 2-й.

Как легче брать предлагаемые обстоятельства?

«если бы», «дурак», погружение в подсознание, «допускание», набиравание материала при помощи осязательного чтения текста²¹. См. тетрадь Елены <Морозовой>.

<Вставка из тетради Е. Морозовой:>

Погружение в подсознание

Главный вывод из того, что мы говорили, тот, что творческое состояние безусловно внесознательное. Сознание постольку, поскольку человек не теряет сознания, не невменяем.

Не помню, говорил ли я вам о термине физичность? Возьмите, например, вот этот стол, ощутите его физически, потом закройте глаза, отвернитесь и ощутите, что вот там стоит стол, я как бы мыслью до него дотрагиваюсь, тонко физически. Не так, как это было бы, если бы дотронулись руками. Если я дотронуся руками — я ощу его грубо физически.

<...> Расскажу вам случай из моей обыденной жизни, на первый взгляд не относящийся к искусству, но по существу очень важный для нас и интересный.

Мне нужно было отыскать каблучки для сапог. Проискав их очень долго, я решил прибегнуть к помощи подсознания. Я делал приблизительно так.

Их сейчас нет, но когда-то я держал их в руках — представляю себе это чисто физи-

челски». Я хочу, чтобы они сейчас оказались в руках. Эту чисто физическую картину, что они в руках, я бросаю в подсознание таким образом:

Представьте себе в полу люк, с крышкой, эти воображаемые руки с каблучками я бросаю в этот люк со словами: «Подсознание, займись этим». Конечно, больше ни одной мысли об этом не будет у меня: все предоставлено работе подсознания.

Потом я что-то делал, увидел случайно из-под кровати туфли, решил положить их в гардероб, кладу и рукой попадаю в каблук.

Это я привел в пример того, что нужно представить очень физично, погрузить и отрешиться.

Что же тут сделало подсознание?

Я напомнил об этом подсознательной памяти, она вспомнила и косвенным путем привела меня туда куда нужно.

<...>

Возьмем «Горе от ума».

Быт. Для того чтобы его почувствовать, нужно массу читать. Можно ли обойтись без этого? В подсознании у нас имеется масса материала для этого, который мы как будто перезабыли.

Мы видели разные картины, слышали музыку; читали и т. д. Чтобы вытянуть все это из подсознания, нужно сделать так. Взять этот быт вот так. Вспомнить что-то из этого быта; это время Пушкина; вспомнилось его лицо, картинка Пушкин среди своих друзей. В это же время происходит действие «Евгения Онегина». Ощущаю этот быт, что-то о нем я знаю. Но ощущать это нужно непременно физично. Когда что-то из этого быта я ощутил физически — бросаю это в подсознание с таким приказанием, чтобы подсознание вспомнило и систематизировало все, что я знаю об этом быте.

Оно разберется в этом так же, как если бы был какой-то склад, в котором смешаны разные предметы, чай, сахар, иголки и т. д., нам нужно выбрать оттуда весь чай. Вместо того чтобы самим тратить на это время, мы можем поручить эту работу чернорабочим, которые прекрасно ее исполнят и принесут нам весь собранный материал.

Как вы получите ответ?

Конечно, никакой голос вам не прозвучит. Может быть, вы начнете беседовать об этом быте,

и из подсознания пойдут материалы, вы как бы случайно вспомните какую-то картину дома, в котором вы были и который очень подходит вам.

И все это подсознание делает, когда вы спите, и не устает — в чем его огромное преимущество.

Это первый характер работы подсознания — собирание материала уже имеющегося.

Так же вы можете, например, найти Чацкого. Как-то вы его ощущаете: тонкая, энергичная душа; вы его ощущаете на фоне того быта и погружаете. Завтра вы репетируете и замечаете, что Чацкий совсем иначе стал относиться к Фамусову; вообще стал вам яснее.

Или вот: я не понимаю, как это случилось, что Чацкий любит Софью. Чацкого я теперь понимаю, ощущаю его физически в этой атмосфере; там же Софья; он ее любит, и вот все это вместе погрузить в подсознание и завтра на репетиции не словами, а ощущением вы поймете, как он ее любит, и будет так это ясно, что иначе и не могло быть.

Мне вспоминается один случай. Одна моя знакомая хорошая теннисистка не владела одним ударом. Я ей посоветовал воспользоваться подсознанием. Она представила внутренне чисто физически, как она это делает, и на другой день удар получился великолепно.

То же и у нас на сцене. Что-то не выходит в дикционном смысле, в голосовом, или я теряю в этой сцене чувство, или не знаю, что делать; этот вопрос, непременно ощутив физически, погрузить в подсознание; и опять повторю: ответа не ждите словами, он будет всегда делом. Конечно, результат зависит от того, насколько хорошо погружено в подсознание.

При погружении в подсознание йоги употребляют особые фразы. Они имеют значение в том смысле, что концентрируют волевой заряд и определяют точнее требование.

Очень важен самый момент погружения. Нужно очень ясно ощутить, что я *погрузил*, если этого не сделаешь, а только подумаешь, то часть материала улетает и ответ получается не такой точный. Часто бывает ощущение, что лезут какие-то мысли, которые я отгоняю чисто физически;

так же ясно и физично нужно погружать; разница та, что я не отгоняю прочь, а опускаю туда, где очень интенсивно и напряженно будет думать. Кроме того, что погрузить, нужно сейчас в сознании отмахнуться, чтобы не высказывали мысли об этом предмете.

Самое трудное — волевой процесс погружение и приказание.

Вопрос. После погружения что делать, забыть и уйти или ожидать, что оттуда придет ответ?

Тут непременно должно быть доверчивое ожидание: я верю в то, что это будет. Нужно ли все время ожидать, чтобы не пропустить эту подачу из подсознания?

Если я погрузил так, что завтра утром ответ должен быть подан, — утром я не должен ожидать, когда стукнет, а начать делать. Если же все время думать и ожидать сознательно, это уже значит не выбросить из подсознания, а как бы посадив зерно, вытаскивать его все время и смотреть, пустило ли оно корешок.

Интересно то, что этих рабочих в подсознании неограниченное количество, одного можно заставить делать одно, другого другое — они будут работать независимо, не мешая друг другу.

При упражнении не берите никогда в начале трудных задач — разочаруетесь; если начнете с маленького и будете идти систематично, дойдете до того крупного, чего вначале не могли сделать.

Путем подсознания можно работать над всевозможным голосом, походкой: «я знаю, как нужно ходить, физически ощущаю, как нужно держать, и вот это погружаю». Спортсмены очень хорошо знают этот способ, какой-нибудь гребец летом добился результатов, за зиму не работал — летом начинает опять сначала, просто потому, что мышцы отвыкли, он падает, но очень скоро замечает, что за зиму, когда не работал, сделал очень большие успехи; очевидно это сработало подсознание.

Факсимиле поэтов не похоже на их обыкновенный почерк: они мыслят, живут и вообще творят — и то, что проносится

мимо них, — пытаются спешно записать, не заботясь о том, что это неразборчиво и нечетко — лишь бы записать. Так же надо, не теряя несущегося мимо, передавать актеру, не заботясь о четкости как четкости. Если сначала будет невнятно — только намеки — это не беда — намеки замечательного, творческого.

С четкостью же, внятностью и вообще публичностью поступить, быть может, так:

1) или разрабатывать ее отдельно, как приемы для борьбы, и забывать о ней, пусть что выйдет, или

2) продолжая репетировать те же места — начинаешь успокаиваться, и не будет опасности прекратить ток мимо несущихся образов, если иногда и отвернешься на четкость и сценичность, как при езде на велосипеде уже можно безнаказанно смотреть по сторонам. Или

3) все: и себя творящего, и творческий процесс, и воплощение его — выдвинуть на публичность. По ▲²²

Искусство — умение заставить молчать самосознание.

4 УРОК.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Предлагаемые обстоятельства
Физические и психологические предлагаемые обстоятельства

Трепетность предлагаемых обстоятельств

Единственность

Искренность и Естественность

Выбор Предлагаемых обстоятельств

Умение включать себя и выключать

Тренировка

Чувство — сочувствие

Метод предлагаемых обстоятельств

Так же как нет ни одной минуты в жизни, когда человек чего-нибудь <бы> не хотел, точно так и нет ни одного момента, когда нет для него каких-то предлагаемых

обстоятельств. Они всегда есть. Человек ощущает их, принимает, соображает и сообразно с этим действует. Все невольно учитывается, и все вызывает реакцию организма.

Возьмите для примера: кто-то слушает лекцию в первый раз, кто во второй, кто опоздал, смущен, кто сравнивает прежние занятия по системе с настоящими — все это «предлагаемые обстоятельства». Возьмите актера на сцене — масса предлагаемых обстоятельств: сцена, публика, свет, рампы, партнер, ощущение роли и т. д. Предлагаемые обстоятельства есть всегда. Иногда режиссер скажет, что у вас нет предлагаемых обстоятельств, — это неверно, как неверно то, что нет задачи. Предлагаемые обстоятельства есть, но <не> те, что нужно.

В работе над ролью важно, чтоб были нужные предлагаемые обстоятельства. Если хоть что-то хоть немного изменяется — изменяются и хотения, и задачи, которые обуславливаются именно предлагаемыми обстоятельствами. Например, вы меня слушаете, пытаетесь понять. Кто-то входит и привлекает ваше внимание, заинтересовывает своим состоянием. И тогда уже трудно будет собрать внимание, *выключить* себя из этих новых предлагаемых обстоятельств — нужно усилие воли, чтоб вновь перенести внимание на меня.

Живет человек, и его окружают какие-то обстоятельства, под их влиянием он живет так, другой под этими же обстоятельствами живет иначе (в зависимости от индивидуума). Название «предлагаемые обстоятельства» К. С. взял у Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах — вот что нужно драматическому писателю»²³. Человеку кто-то предлагает обстоятельства: жизнь ли, люди, режиссер, фантазия — все равно, их — *предлагают*, их надо взять. И волей-неволей организм реагирует на воспринятое, каждый по-своему. Пример нагревания железа и дерева: одни и те же

предлагаемые обстоятельства — результат разный.

Есть индусское выражение: «вся земля одета в кожу для того, кто одел ноги в туфли». Все меняется от малейших предлагаемых обстоятельств между человеком и миром. Например, если у актера что-то не выходит, то ничего нельзя убирать, как нельзя убрать темноты. Нужно внести свечку, и станет светло, нужно лишь изменить предлагаемые обстоятельства, и явятся нужные хотения и нужные задачи²⁴.

Предлагаемые обстоятельства бывают *физические* (вне меня) и *психологические*. Пример: живет человек, имеет сына. Он счастлив и не знает, что с сыном случилось несчастье (он умирает). Человеку эти обстоятельства не предложены, и ничего не меняется в его настроении. Получает известие о сыне — перемена его состояния. Снова телеграмма — сын здоров. Новые предлагаемые обстоятельства опять изменяют настроение. Изменились лишь психологические предлагаемые обстоятельства, внешне остались те же.

В сущности, вся система взята из жизни, и в этом самое интересное для нас как для людей. Когда погружаешься в ее изучение, то душевная техника актера сталкивается с душевной техникой человека. В жизни тоже нужна душевная техника. Играть как играется — не искусство, простое любительство, на сцене нужна концентрация творческих сил.

Концентрация творческих сил нужна и для жизни. Уайльд говорит: «Величайшее из искусств есть жизнь». Если суметь довести до искусства свою жизнь, то и в искусстве человек будет необыкновенен. Когда видишь на сцене человека значительного, иной раз и не заметишь недостатков его мастерства, так заразительна и совершенна его сущность, что подпадаешь под его власть.

Пример: Моисси, его игра и обаяние, раскрытость. В дальнейшем искусство может победить лишь тогда, когда сами

индивидуумы будут заразительны своим совершенством. Искусство должно делать вас другим человеком, заражать вас, только тогда стоит себя отдавать искусству, всю свою сущность. Если актер вырастает от каждого своего выступления, изменяется сам и изменяет людей, он имеет право быть в искусстве и бросать для этого великого дела все для него дорогое. Только тогда будет расти театр, сможет руководить людьми.

Сейчас, по мнению К. С., театр кончается, гибнет, ибо он стал зрелищем. Теперь человеком руководит жизнь, а должно руководить искусство, что-то высшее. Мы должны побороть себя и создать из театра прекрасный мир, куда будут приходить люди и уходить изменившимися. В этом достоинство театра.

Упражнение. Походите, делайте, что хотите.

Будем в нем разбираться лишь при помощи метода предлагаемых обстоятельств. Было слишком *много* предлагаемых обстоятельств (было неловко, не знал, что делать, хотел сделать хорошо, недоволен, что вызвали, и т. д.). До зрителя все доходило.

Необходимо воспринимать предлагаемые обстоятельства, и жизнь сама пойдет по определенному закону, если *мешающие предлагаемые обстоятельства будут выключены*. *Выбрать* надо самые трепетные для актера, т. е. те предлагаемые обстоятельства, на которые его душа отзывается, которым она созвучна. Совсем не так легко взять выбранные предлагаемые обстоятельства, другие — совсем сознательно выключить и отдаться взятым. На сцене все видно насквозь — ничего, решительно ничего не скроешь, хотя мы, интеллигентные люди, обладаем способностью все скрывать.

Есть два термина: Естественность и Искренность.

К фотографу пришел сниматься актер; он легко, свободно, естественно может принять всякую позу, о которой говорит ему фотограф. Приходит сниматься милиционер: он также исполняет все указания фотографа — поворачивает голову, улыбается и т. д. В первом случае много естественности и никакой искренности, во втором — никакой естественности, но очень искренне.

Естественность — лишь скверное правдоподобие, в искусстве нужна только искренность. У «естественного» актера, человека, всегда видно, что он только естественен. Кажется простым, а на самом деле столько на нем наслоено, столько маски и сору, что сам человек не может пробиться в тайники своей души, в которой, в сущности, сама ценность.

Мы такие смешные машины, что все сделаем, чтоб *казаться* актером, но ничего не делаем, чтоб им *быть*. Какая разница предлагаемых обстоятельств в человеке естественном и искреннем? В том, что слишком много воспринимается предлагаемых обстоятельств, но ни одно из них не доводится до конца. Важно себя презирать, лишь тогда начнется переделка в нас зерна. Вспомните евангельское изречение: «Не оживет, аще не умрет»²⁵. Как только для нас станет ясным предлагаемое обстоятельство, которое создала жизнь, нужно, чтоб оно сгнило и выросло другое, настоящее.

Во время упражнения у актера бывает слишком много предлагаемых обстоятельств. Каждый момент доходит до зрителя, который внимателен (и укажет, что мешает). Публика не обладает прозорливостью, но всегда скажет, что что-то не то было, обмануть ее никогда нельзя. Чрезвычайно важно, чтобы во время исполнения было настоящее спокойствие, чтоб владело одно хотение, а не тысяча других.

Есть у псалмопевца Давида выражение: «От юности моя мнози борют мя страсти»²⁶. Именно, много страстей владе-

ют нами, а важно, чтоб владела одна страсть, была *единственность* предлагаемых обстоятельств. При единстве стоит отдаться первому предлагаемому обстоятельству — получится искренность и меткое хотение.

Упражнения (те же, что при упражнении над хотением — отдаваться до конца). *Выбрать* предлагаемое обстоятельство и его слушать, помня уже указанные слова Уайльда.

Для гимнаста перед полетом важно сконцентрировать все силы, четко взять предлагаемые обстоятельства — и он волей-неволей тренирует себя, иначе он себе повредит. Мы находимся в неблагоприятных условиях: если со врем — не сломаем ни шеи, ни головы. Если бы акробат мог врать, он не выучился бы летать. Нам кажется: мы так естественны, мы летаем, нас еще хвалят. Но случилась катастрофа — создалась привычка не брать метких предлагаемых обстоятельств. Один раз походили с сумбурными предлагаемыми обстоятельствами и обманули — и уже через год не отучишься и не станешь заниматься искусством. Знающему труднее, чем новичку.

Пример: как к Сократу пришел человек уже многому научившийся и просит учить его. Сократ назначил с него большую плату, чем обыкновенно. Тот удивился и захотел знать причину. Сократ сказал, что ему [на него сперва] придется употребить времени вдвое больше — сперва чтобы отучить от всего, что он знал, а потом научиться.

5-й УРОК

Упражнение. Предлагается актеру выдумать какие угодно предлагаемые обстоятельства и в них пожить.

При разборе исполненного упражнения мы видим ясно два момента: 1) когда

актер, выдумывая, что ему сделать, силится что-то взять, что приходило ему в голову; 2) когда он начал что-то делать.

В первом моменте зрителю было все понятно: предлагаемые обстоятельства ему были ясны и трепетны. Во втором случае были разные впечатления, так как было слишком *много* предлагаемых обстоятельств посторонних и выбивающих его из взятых для упражнения. Случилось потому, что взятые им предлагаемые обстоятельства не были трепетны и не захватили его целиком.

Самые простые предлагаемые обстоятельства станут интересными в выполнении, если актер отдается им целиком. Очистить душу от всего мешающего и взять только те предлагаемые обстоятельства, которые нужны, — вещь очень трудная и требует большой техники и мастерства. Наблюдая за игрой больших мастеров, мы всегда видим, как <артист> ничего кругом не замечает и весь в одном. Конечно, он учитывает все его окружающие предлагаемые обстоятельства, но делает это автоматически, лишь поскольку ему это нужно. Забываться на сцене нельзя — это уже не будет мастерством. Пример: Сальвини в роли Отелло в сцене удушения Дездемоны. Его творческий аппарат принимает одно предлагаемое обстоятельство целиком.

На предлагаемые обстоятельства человек реагирует автоматически. При упражнении актер должен проверять себя, постоянно, «учить роль». Действительно ли *учу?* или что-то мешает? Выброшу. Включился в предлагаемые обстоятельства целиком? Как только взято одно предлагаемое обстоятельство — получается четкость и ясность исполнения.

Для примера — рассказ о том, как выводит дрессировщик обезьян. Перед массой обезьян он начинает делать какое-то движение, обезьяны начинают его повторять. Потом он переходит к другому,

некоторые обезьяны не могут оторваться от прежнего — и их-то он и берет. Подобный отбор он производит несколько раз и выбирает лишь самых внимательных обезьян, которых ничто не рассеивает.

Для актера самое важное — не быть рассеянным, а целиком цепляться за свой материал, иначе все на сцене его может выбить из роли. Умение выключить все из себя и вновь включить — вопрос колоссальной техники.

Рассказ <В. А.> Нелидова о Сальвини ярко иллюстрирует эту технику. В сцене с Дездемоной он все повышает голос до невероятно высокой и сильной ноты. Нелидов отметил, что этот момент изумителен, на что Сальвини ответил: «Да я тут молчу». В доказательство он предложил Нелидову смотреть на него в этот момент, и он — также посмотрит на него. Раз два Нелидову не удавалось это сделать, он все время слышал крик, но наконец взял себя в руки и убедился, что Сальвини — молчит. Сальвини ими жонглировал, предлагаемыми обстоятельствами, и смог выключиться из предлагаемого обстоятельства и посмотреть на Нелидова.

Если слишком много предлагаемых обстоятельств — ничего не выйдет. К. С. всегда рассказывает об одной задаче, которую давал в Студии: «Вам 40 лет. Вчера умерла мать. Вчера же трамваем оторвало обе ноги вашей жене. Сегодня вы разорились, а сын убит около Петровского парка. Дочь утонула в море». Или еще упражнение: «Вы Христос и 12 апостолов».

Конечно, оба примера нельзя сыграть, так как нельзя выбрать предлагаемое обстоятельство — их дано слишком много. Обычно актеры начинают играть, и подобные задачи ведут по определению К. С. к «штамповодству», они приобретают привычку перескакивать через правду. Тренируясь на умении четко, хватко, метко брать предлагаемое обстоятельство, актер воспитывает в себе артистичность. Нужна большая воля и терпение в такой работе, и,

начиная с малого и простого, — достигнешь больших результатов.

В одной индусской сказке рассказывается, как один министр, заточенный в башню на скале (совершенно отвесной), просил жену поймать таракана, намазать усы медом, привязать к нему шелковинку и пустить на башню. Таракан втянул шелковинку, к ней привязала жена шелковую нитку, потом нитку толще, и все дальше, до каната, на котором и спустился министр.

Работать нужно учиться одному, вспоминая примеры прежних актеров — Щепкина, Мочалова, — когда режиссерская техника не была на такой высоте. Все дело в привычках, плохих и хороших, верных и неверных.

К. С. часто говорит о «сочувствии» и «чувстве». Вы смотрите на сцену, живете вместе с актером, вместе с ним плачете и гневаетесь, до конца и без конца. Вы сочувствовали ему. Но пойдите на сцену, сыграйте все это — почувствуйте. Разница громадная. Чувство вызывается тем, что человек всецело отдается. Предлагаемое обстоятельство — не для того, чтоб о нем думать, а чтоб ему *отдаваться*.

Упражнение. Слушать. Слушать музыку. Слушать шум на улице. Скандал.

Упражнение. Сказать «Люблю грозу в начале мая» <(Ф. Тютчев)>.

Вначале брать как можно меньше и проще, отдаваться тем предлагаемым обстоятельствам, которые сами возникают, — ничего не нужно выбрасывать, что идет к художнику. От каждого раза что-то прибавляется — надо брать, не оставляя прежнего.

Следовательно, различаются два упражнения: 1) брать только одно предлагаемое обстоятельство и ему отдаваться; 2) взять одно и постепенно прибавить к нему возникающие новые.

6 УРОК. МЕТОД ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Упражнение. Роль и актер. Надо очиститься от лишних обстоятельств, разобратся при помощи вопросов:

Чего хотите?

Где находитесь?

Кто вы?

Кто зрители?

Почему надо заниматься? и т. д.

Если нет определенных ответов, нет предлагаемых обстоятельств, которые заставили бы им отдаться по-настоящему. Чтобы предлагаемые обстоятельства стали трепетнее, надо их обострить новым предлагаемым обстоятельством: «имеется 5 минут, больше заниматься не дадут, нужно использовать все время».

Самая главная вещь: увидав предлагаемые обстоятельства — *сразу* в них вдвинуться, и тогда они сами поведут, надо броситься в их поток и отдаться пассивно дальнейшему.

Критикуя актера, работая с ним, надо развивать в себе способность уметь видеть в нем хорошее, замечательное, только тогда он раскроется. Этим отличается художник: он всегда видит особенное. Эта привычка необходима режиссеру и актеру. Учит роль — как что-то вышло — за это зацепился и только на этом пошел — роль выйдет. Если же будет себя одергивать — все плохо и плохо, — с ролью не справится.

Всегда чтобы было ясно — *субъект и объект*, природа боится пустоты. При работе над пьесой, ролью главное — отдаваться каждому объекту до конца, верно поместить себя в предлагаемые обстоятельства. Тогда понесет бессознательно — начнется творчество.

Должен ли актер отдаваться каждому *встречному* предлагаемому обстоятельству или идти только к намеренному? Отдаваться каждому впечатлению — ценное

свойство, очень нужное для некоторых ролей, например — Хлестаков, но в работе нельзя терять *главной* нити, не отвлекаться «мухами» (рассказ об обезьянах). Как только актера перестает что-то двигать внутри, как только он успокоился — зрителю станет скучно.

Мальчик наматывает на палку веревку с гайкой — навертелось и стукнуло. Или вдруг в середине за что-то зацепилось и — ни с места. То же бывает и с актером. Пример в упражнении: актер *купил* рояль, стал вытирать пыль и весь ушел в это занятие, забыв, зачем пришел, — перестал быть интересным.

Упражнение. Вы и зеркало. Проверить себя — удастся или нет отдаваться намеренным предлагаемым обстоятельствам.

Как будто все было хорошо, а неинтересно. Все дело в единственности и определенности. Масса желаний никогда не разовьет артистичности, пускайте себя лишь на одно желание, развивайте в себе единственность, и вы разовьете в себе большую правду. Если отдаваться маленьким правдам — выразительность, острота — все исчезает. Единственность²⁷ Чехова М. А. <в спектакле> «12-я ночь».

Упражнение. Сказать, чтобы было заразительно, фразу: «И скучно, и грустно, и некому руку подать» <(М. Лермонтов)> — на предлагаемые обстоятельства и единственность.

7 УРОК. ДЕЙСТВЕННОСТЬ

См. в тетради Степанова отдельный лист «Действенность»

Определение что такое действенность
Действенность физическая и психическая

Единственность Действенности

Надо знать, на *что* действовать, выбор
Действенность словами, а не на словах

Действенность — выстрел
Воздействие публики

<Из тетради В. Степанова (VI лекция. 9/X. 1923 г.)>

Действенность

Драматическое искусство — суть искусство действия. «Драма» (греч. драо — действую в переводе) — это слово значит в переводе — «действие». В театре, когда смотришь спектакль, часто видишь, что выходит на сцену какой-то человек и начинает петь или разговаривать. Когда к нему присмотришься, то зачастую увидишь, что *действия* при этом никакого не заметно, а один разговор, одни слова.

Другое дело, когда актер на сцене *делает какие-то дела*: наблюдает природу, кутается от холода и т. п. При этом актер исполняет какие-то задачи. Ну, например, во втором случае (кутается от холода) актер исполняет задачу: добиться, чтобы действие холода на него было наивозможно меньшее; для этого он употребляет всякие приспособления: кутаюсь, поджимаю под себя ноги, хожу, прыгаю, начинаю бегать — другими словами, *действую*. Нужно иметь в виду, что провинциальные актеры-профессионалы и многие другие «*действие*» заменяют «*результатами*» действия. Так, например, в силу того, что человек влюблен, он улыбается, старается быть ближе к предмету своей любви, торопится на свидание и т. д. И вот часто актеры, подметив эти «результаты» любовного состояния, начинают играть их и совсем забывают о том, что нужно действовать (в данном случае любить), а все остальное неминуемо придет, как результат.

Всякое действие имеет всегда соответствующее ему *противодействие*.

Пример: борюсь с холодом — *я действую*, чтобы освободиться от неприятного ощущения скованности, а *холод противодействует* мне в этом.

Бывают пьесы (также и оперы), написанные очень действенно, другие же отличаются обилием слов и отсутствием действия. Бывают и такие пьесы, в которых действия как будто нет, а на самом деле оно есть, но скрыто. Таковы пьесы Чехова.

Ленский в своем обращении: «Куда, куда вы удалились?..» — действует на счастливые дни своего расцвета, желая их ощутить опять, призвать их из прошлого; в следующих словах: «Придешь ли, дева...» он несомненно действует на Ольгу, внушая ей свое последнее желание, и т. д. А посему актеру, который играет Ленского, нужно *делать* все то, что *делает*, как мы только что увидели, сам Ленский. Часто, когда актер, будучи на сцене, задает себе вопрос, желая проверить себя: «а что я в настоящий момент *делаю?*», оказывается, что: «я сижу на стуле», или «бегу по сцене», или «высчитываю ритм», тогда как нужно-то мне было бы делать совсем другое.

Примеры:

I. Осмотреть стул, так как его необходимо отнести на рынок — продать.

II. Оглядываю себя в зеркало, так как собираюсь идти на какой-то очень важный экзамен.

III. То же перед тем, как пойти на свидание с очень любимым человеком.

В соответствии с тем, что задачи бывают разные по своей величине: от самой малой физической задачи до самой важной технологической задачи, т. е. сверхзадачи, — разные бывают и действия. Простой физической задаче соответствует простое физическое действие: переставить стул, надеть очки. Связанной с этим психологической задаче: переставить стул, чтобы удобнее усесться и сосредоточиться над решением какого-то важного вопроса, сейчас меня волнующего, — соответствует и действие, которое и по виду, и по характеру будет новое и иное. Следуя дальше в расширении задачи, мы найдем, что сверхзадаче соответствует самое важное действие, которое протекает наподобие скрытого под землей родника; от этого родника питаются растения, находящиеся над ним на поверхности земли; этот родник питается из снегов, которые падают на поверхность земли и просачиваются сквозь нее.

Подобно этому роднику сверхзадаче соответствует так называемое «*сквозное действие*». Для уяснения разницы и взаимоотношений между сверхзадачей и сквозным действием

Константин Сергеевич приводит следующий пример: Я нахожусь в Москве, моя сверхзадача — попасть в Петербург, между Петербургом и Москвой проведена железная дорога; по этой дороге ходят разные поезда — скорые, почтовые, «максимы», товарные, наконец, просто паровозы без составов, и любым из этих способов можно попасть в Петербург. Вот эта железная дорога, которая доставит меня в Петербург, и есть — сквозное действие.

Упражнение. Блоха кусает. То же в обществе.

Упражнение. Приятель знает, что у домохозяина в каком-то из стульев спрятаны деньги; приятель крадет эти деньги в тот момент, когда с минуты на минуту должен войти хозяин.

Драматическое искусство происходит от слова «драма», что по-гречески значит действую (драо). Поскольку мы верно действуем, постольку мы занимаемся драмой. Действовать — на что-то, на вне меня стоящий предмет (одушевленный или неодушевленный). Действовать можно физически, например — отворить дверь, передвинуть стол и т. д., можно действовать на психику — кому-нибудь что-то доказать, кого-то заставить что-то делать. Как только вы перестаете действовать на объект — взаимодействие прекращается. Эта *действенность* — есть один из очень крупных секретов, который нужно знать и уметь им пользоваться. Тут такие же законы, как в механике в смысле воздействия тела на тело. Формулировка закона — «действие равно противодействию». Если я нажимаю на стол, стол с той же силой давит на мой палец. Если вы влияете на партнера, который принимает так же интенсивно, как вы говорите, — получается подтверждение закона Ньютона. Мы смотрим на какую-нибудь сцену, которая не идет, — ясно, действие не равно противодействию.

Возьмем эскиз и подойдем к нему с точки зрения действенности: «Возьмите и переставьте мебель». Так же, как

и в предыдущих упражнениях, — прежде всего нужна *единственность*. Исполнение не будет заразительным, если слишком много дела, надо же взять целиком предлагаемые обстоятельства, сразу в них въехать и действовать. Если у актера несколько линий действия, все они доходят до зрителя.

Люди ощущают друг друга на расстоянии, дотрагиваются при помощи какого-то своего луча. Вы находитесь в комнате с несколькими людьми, незаметно входит близкий вам человек, и вы сразу чувствуете его. Двое влюбленных скрывают свое состояние и думают, им удастся это, но все видят их насквозь. Есть аппарат, который снимает мысль. Если им снять обычного актера на сцене — будут ясны несколько линий, видно, что он разрывается во все стороны: и исполняет роль, и хочет нравиться публике, и волнуется, хочет скрыть свое состояние. Актер такой — не мастер, делает не то, что нужно, не от существа и не всем своим существом.

К работе над ролью. Часто актер, желая оправдаться, говорит, что он действует внутренне, а не внешне. Невверно. То, на что он действует, должно быть или вне его, или воображаться вне его. Самые философские размышления — всегда манипуляции с внешними объектами. «Быть или не быть?» — что мне: оставаться в этой шкуре здесь или выскочить из нее и отправиться куда-то?.. и т. д. Ищи все перевести на внешнее действие; нужды нет — воздействие может быть грубо, а может быть тонко физическим.

Упражнение. Выдумайте что-нибудь со столом и стулом.

Стала строить препятствия и через них прыгать — сначала актриса думала, что делает. Она воздействовала на себя, на ум.

Есть разница в воздействии на себя: идет что-то внутри — сразу этому отдаюсь,

беру поданное интуицией. В этом заключается талантливость — сразу взял и пошел. Или все время придумываю — [воз] действую и на себя, и на стол, и на стул — получается сумбур: лебедь, рак и щука. Так и здесь надо развивать в себе свойство быть единственным и отдаваться до конца.

Иногда бывает на сцене, что не идет роль. Вдруг нечаянно уколола булавка — и актер заиграл. Что случилось? Трепетное предлагаемое обстоятельство — актер (до сих пор рассеянный) поймал себя и пошел, и пошел...

Так же как важно, видя предлагаемые обстоятельства, сейчас в них юркнуть, так и здесь: видя, *на что* надо действовать, — сейчас же начинать на это действовать, тогда предлагаемые обстоятельства будут на вас действовать, будут вас заражать, и вы будете идти все дальше и дальше. Выбрать действие, отдать ему — самое главное.

Вопрос: нужно ли отвечать на воздействие публики? В столкновении с публикой узнается актер. Актер по призванию только на публике вырастает, бессознательно она вливает в него энергию, и он воспринимает ее. Если он умеет, невзирая на публику, все делать хорошо — это лишь волевой человек, актер же на публике расцветает.

Часто бывает способный актер, но не работоспособный — актером настоящим он никогда не станет. Выработка имеет большое значение (пример, как Чернов сделался борцом <?>). Гений состоит из способностей и из умения их взять. Призвание всегда нужно развивать (Чехов в заседании <?>). Тренироваться надо всюду, как можно больше требовать от себя. Молодому актеру, непрерывно над собой работающему, себя проверяющему, — необходимо играть.

Упражнение. Сказать кому-нибудь «откройте дверь». Тот, к кому обращаются, сделает, если до него дойдет. Накопить

в себе силу. Возьмите партнера, заставьте его сдвинуться.

Ценна безусловность, всю действенность направить в одно, мобилизовав все свои силы. Должна быть единственность всего — хотения, предлагаемых обстоятельств, действия, Я: «Рука дающего да не оскудевает»²⁸. Давайте весь заряд, вложив в него все целиком. Действуйте метко, без экономии, не *на словах*, а *словами*, иначе не будет драматического произведения, а лишь говорильня. Не искусство, а правдоподобие.

Обращаясь к партнеру, ищите неодолимости для него — надо добраться до него всем существом и сказать: «Все готово, вы выбрали, знаете — ружье направлено, стреляйте, пускайте через слово мысль — эманацию себя».

8 УРОК. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Непрерывность действия

Пружина действия

Сквозное действие человека

Сквозное действие роли (беспредельность)

Люди-автоматы

Что, а не как делаю

На всех предыдущих упражнениях видно, что человек действует *все время*: остро, вяло, слабо, сильно, все равно как, но действует. Мы видим также, что для исполнителя ценно, когда он действует на *один* предмет. Если он действует на много предметов, получается неясность, расплывчатость, здесь можно сравнить такое действие с выстрелом дробью. Артистичность — направленность всего существа на одно. Возьмите человека в жизни: интересный человек именно и отличается тем, что он все время живет чем-то одним, определенным, что поглощает все его существо, и наоборот: человек культурный, начитанный, образованный, но нет в нем индивидуальности, если у него жиз-

ненные линии разбросаны, вы ему не верите. То же и на сцене — если внутренняя линия действия одна, если актер всецело в ее власти, действует по ней — вы верите этому актеру.

Разберем с точки зрения действенности то состояние, с которым мы шли сюда. Кто-то поздно лег, с трудом встал, спешил (надо успеть к 10 часам). Очень торопится, торопит домашних, чтоб готовили чай, сам наливает, все делает, чтоб не опоздать. Бежит по улице, сталкивается с пешеходом, отталкивает его, вскакивает на трамвай, оттесняя других, действуя на публику, чтоб влезть. Наконец, входит, садится. Или кончилось действие — могу сидеть спокойно, пусть в меня впикивают какие-то знания. Или моя линия действия — что-то взять, воспринять, сравнить. Зачем спешил? Зачем слушаю? Ради чего? Хочу по-настоящему хорошо играть. Как видите, линия действия простирается до сценической площадки. Вставая рано утром, я действовал на свое будущее. Зачем же хорошо играть? Может быть, я тщеславен, люблю аплодисменты, может быть, чувствую в душе серьезные материалы <так!>, которые хочу проявить, может быть, еще что-то.

Если каждого из вас взять и хорошенько встряхнуть и спросить по-настоящему: «Собираешься ли ты умирать или нет?!» Как только наступит момент смерти — нет спокойствия, есть ощущение, что еще надо смерти подождать, еще рано, чего-то я не доделал, что-то я должен еще сделать, умирать сейчас несправедливо. Прислушайся я к тому месту, которое говорит смерти «я не все еще сделал», оттуда же идет — «я стремлюсь быть актером». Как пружина в часовом механизме, так и пружина моего Я, моего действия, живущего в моем существе, говорит: я иду к сцене, мое Я толкает меня на сцену. Если я хочу на сцену, чтоб раскрыть свое Я, познать его, — тогда не существенны аплодисменты.

Предположим, что театр вдруг стал мне отвратителен. В нем нельзя жить этой

пружиной, по существу народ там не тот, который хочу, там все паяцы, по выражению Кольриджа. Искусство требовательно как религия — область, в которой нет середины: или священник, или паяц. И вот я бросаю театр, ухожу в жизнь, в другое искусство, в лес, но все *от той самой* пружинки своего действия, линия все время одна. И если все было верно, шел по одной линии — могу умереть. Как пружина в часах — вертится, задевает все колесики, регулятор, маятник, так и у каждого человека существует внутренняя линия действия и ее можно назвать *сквозным действием* человека: оно проходит через всю жизнь человека от самого рождения до смерти. То же и в каждой роли. Часто грешат режиссеры, говоря «сквозное действие куска, фразы». Как бывает скверная пружина в часах, так же бывает плохая пружина и у человека и не дает верный ход. Сквозное действие является величайшим стимулом человеческой жизни.

Из медицинской практики приходилось наблюдать больного, который живет вопреки всем законам природы единственно потому, что *хочет* жить. Стоит посмотреть в глаза такому человеку, обреченному на смерть, но видишь, действует пружина — и ясно, человек выживет. И наоборот.

Итак, ценно, чтобы всегда была одна линия. Большей частью человек ищет чего-то прекрасного, хочет создавать это прекрасное. Может быть, сперва в театре, потом уйти. Сквозное действие не нарушится.

Возьмем, например, Бориса Годунова. Его сквозное действие — воля к власти. Взять его ребенком, в его играх — мы увидим всю ту же волю властвовать, быть коноводом, и все дальше и дальше; для этого он женится на дочери Скуратова и, наконец, попадает на престол: «Достиг я высшей власти... (Толстой метко определил его сквозное действие)

...Но счастья нет»!.. — хочется еще какой-то власти. Быть может, нет [еще] ее над самим собой? И Борис Годунов может уйти в монастырь простым послушником, будет стремиться овладеть своим духом, своим Я, которое ответственно перед идеалом.

В художнике всегда есть бессознательное чувство гармонии, и он ищет истину. Есть всякие пути, можно сделаться Юродивым Христа ради, ради истины, чтоб открылись глаза, отбросить свое Я, свою логическую мысль, чтоб найти идеал. Чтоб еще глубже погрузиться в сущность искусства (возьмем пример из Евангелия — беседу с богатым юношей²⁹). Великая вещь в искусстве — богатство знания, опыта; трудно это отбросить, даже для того, чтоб достичь высшего слияния с гармонией.

Для некоторых людей сквозное действие определилось — и жизнь его идет благополучно, у других оно неясно — и, если не повезет такому человеку, он застрян.

Теперь ясно, что такое действенность? Она существует, когда есть внутренняя линия, то есть сквозное действие. Если она есть, актер не будет мотаться из стороны в сторону, у него будет верная пружина. Внутренняя линия верна, если ее можно проводить *беспрдельно*. Среди людей встречаются автоматы — у них отсутствует пружина.

Определить сквозное действие человека в жизни очень трудно, так же и в роли, например, сквозное действие Гамлета искали два года³⁰, но вряд ли его нашли верно. Сквозное действие можно уловить иногда лишь на двухсотом представлении, понять сущность своей роли. Чтобы понять сущность роли, как и сущность человека, — нужна прозорливость. Сказать сразу — человек или автомат, определить линию сквозного действия почти невозможно. Взять, например, Горшуну³¹, ее обычную манеру себя держать — чистые эксцентрические выходки, рассеянность, но иногда во время работы глаза ее становятся

какими-то строгими, глубокими, чувствуется, что *знает* она больше, чем те, кто ее учат. И так часто — и во время занятий, и на показе К. С. чувствуется в ней пружина, какая-то значительность, которая, по словам знавших ее в детстве, ощущалась и тогда.

Каждый из вас, если глубже заглянет в себя, — гораздо лучше, чем он о себе думает, трепетнее, чище, и вместе с тем гораздо хуже того, что он о себе думает. Упражняйтесь в определении сквозного действия любой роли; уловить сквозное действие — значит понять всю роль, как уловить сквозное действие человека — понять его сущность.

Все, что играется на сцене, должно обладать определенным сквозным действием с хорошей пружиной: если она слабая и вялая — актер будет скучен, неинтересен. Если нет линии действия — нет актера.

Сквозное действие Чацкого — достижение свободы и в любви, и в обществе, и в жизни. И все должно быть ради этого действия, все слова, иначе будет говорильня. Часто в книгах много вычеркивается слов, так как их трудно обратить в действие.

9-й урок

Приступая к работе над ролью, важнее всего задавать вопросы: *что* я делаю? и *какой* я? Из первого ответа складывается действие; и *как* делаю — из того, какой я. Поставьте в одно и то же положение Чацкого и Хлестакова — их *что* будет одинаковое, но *как* — разные, в зависимости от образа. Как только меняется *какой* — меняется и *как*, само собой: думать о том, *как* нужно *что* делать, — не нужно.

Разбор начала водевиля «Пишо и Мишо»³² для уяснения метода сквозного действия. Самый первый вопрос — чего хочет тот и другой; второй, следующий — что делаю; третий — какие объекты воздействия?

Каждому объекту — отдаваться до конца и делать одно дело, иначе получается две линии действия. Все время проверяйте себя: на что действую? что делаю? до конца ли? Пример: «Достиг я высшей власти» и т. д. Что делаю? Смотрю на себя, рассматриваю, прикидываю: так или не так? Кажется, все правильно, «но счастья нет душе моей» и т. д.

Упражнение. Актер как он есть, сам, приходит к актрисе. Два человека и больше ничего. Отсутствие дальнейших подробностей и указаний вызывает острое внимание друг к другу. Нужно лишь знать — зачем пришел, что хочу делать. Во время этюда все время делайте; как только начинается говорильня — исчезает действие.

Оглавление	
О хотении	стр. 1
Предлагаемые обстоятельства	стр. 30
Действенность	стр. 51
Сквозное действие	стр. 58

2-Я ТЕТРАДЬ

О Задаче	
Об Объекте	17
Я есмь	36
Излучение	54
См. оглавление в конце тетради.	

УРОК 10-Й. О ЗАДАЧЕ

Возникновение задачи и ее выполнение	
Условие артистичности задачи	
Задача и результат пред. обстоятельств	
Грубо и тонко физические задачи	
Перевод роли на физические задачи	
Задача решается действием	
Сверх-задача	
Сквозное действие и Сверхзадача	
Применение метода задачи	

Представим себе несложную картину: вы сидите — есть какое-то предварительное состояние. Все благополучно. Вдруг подходит собака и начинает вас кусать за ногу. Возникает раздражение извне и вызывает ощущение (всегда два вида) — приятное или неприятное. Вслед за ощущением появляется влечение, за ним желание и, наконец, хотение — хочу освободиться от собаки. Я хочу, чтобы не было неприятного ощущения (собака больно кусает) и *даю себе задачу* — освободиться от собаки. Взяв задачу, начинаю выполнять ее действием самыми различными приспособлениями — более мелкими задачами.

Как в арифметической задаче — дано задание и главный вопрос. Чтобы разрешить ее, мы даем себе целый ряд мелких вопросов. Для получения на них ответов делаем какие-то действия и в конце концов как-то соединяем все вопросы, делаем заключительное действие и получаем ответ — задача решена рядом мелких задач-вопросов.

Разберем данный пример: собака кусает ноги — надо от нее освободиться. Первое — убираем ноги, второе (смотрим на собаку) — понять, чего она хочет, третье (собака лезет дальше) — забираемся выше, четвертое (собака не отстает) — надо ее пугнуть, пятое (не действует) — ищем другие способы избавиться от собаки и так далее. Все это происходит очень быстро, но все время мы задаем себе мелкие задачи и очень скоро подходим к разрешающему вопросу.

Взять задачу, значит: сделать так, чтобы она задалась сама собою. Нужно, чтобы актер действительно захотел, чтобы предлагаемые обстоятельства задали задачу. Возьмем пример: «Вас кусает собака. Задача — прогоните ее». Вы начинаете это делать и ловите себя на том, что все делается зря, не выполняете задачу *живую*, которая сама возникла из предлагаемых обстоятельств, а стараетесь выполнить заданную мной задачу и *изображаете*, что гоните собаку, так как именно и взяли задачу «изобразить, что гоню собаку».

Так же, как в хотениях: можно сказать, что для того, чтоб задача была артистична, — задача должна быть трепетной, меткой и единственной. Чтобы задача стала живой, нужно взять предлагаемые обстоятельства, получить от них «душевный укол» и само собой явится хотение и вызовет задачу. При задаче себя не одергивать, а слушать каждое мельчайшее хотение. **(Станиславский: взять задачу — это увлечься задачей.)**

Нельзя сказать: «Задача — вам холодно». Это — предлагаемое обстоятельство, задача будет — согреться. «Вы его любите» — не задача, а лишь результат сценических впечатлений. Надо в работе над ролью стремиться все переводить на самые простые задачи — *физические* (даже не психологические). Например, «утешить приятеля» — как будто психологическая задача; на самом деле — ряд простейших физических задач: подойти, взять за руку, посмотреть в глаза, задать вопрос. Часто, если не идет роль, достаточно перевести роль на физические задачи, взять ее метко и все пойдет (пример на репетиции «Чу-юн-вая»³³: Ч. убит горем, тяжелое душевное состояние — предлагать нести ему на плечах тяжесть и только на нее действовать и говорить слова).

Сейчас в театре замечается большое течение — все строить на физической задаче — яркий пример — постановка «Леса» у Островского³⁴: даже выходит, что физическая задача — самое главное, и сам Островский заслонен грубо-физическими задачами. Метод этот применялся в Художественном театре еще 20 лет назад: обязательно тогда во время разговора что-нибудь делали, и часто от этого пропадал автор.

Надо увлекаться внутренним действием пьесы, чтоб физические задачи совпадали с внутренним состоянием, это помогает актеру насыщать текст. Иногда бывают задачи не совпадающие, но необходимые для остаточного внимания. Прим^{ер}³⁵.

Задачи различаются: *грубо-физические* и *тонко-физические*. Тонко-физические задачи — это когда воспроизводишь в уме то, что было проделано в виде простых физических задач. Например, представьте себе: вы выходите из Студии, закрываете дверь, идете к Тверской, потом к Художественному театру и т. д. Сидя на стуле, вы все это ощущаете, проделываете все в своем воображении, все это — тонко-физические задачи. Исполнение тонко-физических задач совершенно необходимо при чтении стихотворения, надо почти физически ощущать то, что мыслишь. Пример: «Белеет парус одинокий» (*Видишь* ли парус? *Переносишься* ли в «край родной»? *Чувствуешь* ли «страну далекую» и т. д.). Только при исполнении задач грубо- и тонко-физических достигается действенность.

Бывают задачи обыденные, чисто человеческие, которые дает режиссер, чтоб помочь актеру, и убирает, когда они не нужны.

Например, держать партнера за пуговицу, вертеть платок, курить папиросу; потом задачи актерские, выразительные (поставить рассорившихся людей спинами помогает актеру вызвать верное ощущение). Можно действовать: исполнять физические задачи при помощи слов — действует и то, и другое. В кинематографе проделывается только действие и дается мысль, у актера — можно действовать и только словами.

Задача *решается* действием (как обыкновенная арифметическая задача), взял задачу — делает. Большей частью говорится о простых физических задачах, но в монологах, рассказах или стихотворениях необходимы задачи тонко-физические (все проделывать в воображении).

Ксверх-задаче. Смотри «Талант»³⁶.

Возьмем пример: вы идете утром на урок сюда, спешите, преодолеваете целый ряд препятствий — зачем? Хотите сделать актером, а зачем? Для какой-то высшей цели — хочу гармонического развития души, слияния с Идеалом и т. д. Рождает-

ся целый ряд вопросов и в конце концов получаете окончательный ответ — во имя чего все делалось? Последняя задача нашей жизни *есть Сверхзадача*; во имя ее человек разрешает все время ряд задач физических, психологических, духовных. У человека всегда есть сверх-задача, он может знать ее или не знать, но все время для нее он разрешает разные мелкие задачи. Так же и в роли есть сверх-задачи, и все мелкие задачи сводятся к разрешению сверх-задачи.

К. С. дает блестящий пример: поезд идет от Москвы до Петербурга (Москва — рельсы — Петербург). Сверх-задача — попасть в Петербург. Железная дорога — сквозное действие. На ней много станций, на станциях меняются паровоз, вагоны, но все ради того, чтобы попасть в Петербург. Можно остановиться на время на некоторых станциях, можно ехать в различных вагонах: товарном, классном, экспресс, на буфере, на крыше, скорым или почтовым поездом — все равно сверх-задача будет та же. Сквозное действие — то же. Можно достигать одну и ту же задачу в разном тоне чувств, с одним Я, с другим, но задача не меняется.

Сверх-задача — точка (для чего); Сквозное действие — стремление (что я делаю), движение. Сверх-задачу иногда очень трудно определить, она находится у подножья другой стороны горы; чтоб ее увидеть, надо влезть на гору. Во время работы над ролью — задавать себе вопросы: зачем, для чего я делаю, что делаю, не уклоняюсь ли от пути и т. д. и, если все время находится ответ, — актер находится на сквозном действии.

УРОК 11-й. МЕТОД ЗАДАЧИ

Всякую ремарку автора нужно учить-ся актеру самому переводить на задачи, четко и определенно, а то обычно несчастному режиссеру приходится все играть за актера, который постоянно спра-

шивает: а что я делаю тут, что мне делать, чем жить и т. д.

Упражнение 1. Актер (сам по себе) занимается гимнастикой. Проверочные вопросы: Чего не хватает? Что надо взять? Что делать, чтоб не обращать внимания на публику?

Один английский деятель во время плавания по морю обратился к лоцману с вопросом, знает ли <он> все рифы. «Сэр, — ответил лоцман, — я знаю лишь фарватер». Актер должен знать свой «фарватер», т. е. есть откуда возникает задача и из чего она рождается.

В данном упражнении — «занимается гимнастикой» начинается с двух данных: Я; у меня плохое дыхание. Что хочу? — развить дыхание. Для чего? — быть сильным, здоровым и т. д. Начинаю «действовать» на свой дыхательный аппарат, на диафрагму. Как только ощутишь фарватер — сейчас же человек освобождается, нет напряжения. Репетиция заключается в том, чтоб протоптать себе снежную дорожку, следующий раз по ней пройти будет легче, потом еще легче.

Упражнение 2. Надо заниматься гимнастикой, чтоб выправить плечи, надо все выполнить в 10 минут.

На *что* действуешь? — на голову, шею, плечи. Еще на что? На время.

Упражнение 3. Занимается гимнастикой по принуждению, не хочется.

Действует на что? На память (во время гимнастики вспоминает монолог), на окружающую обстановку (рассматривает ее). Действие можно менять — то монолог, то гимнастика, но при этом необходима четкость каждого действия.

Цезарь одновременно диктовал три письма и одно сочинение (надо сознательно знать очень немного — все остальное будет делаться бессознательно).

После репетиции, если много замечаний, очень трудно сохранить фарватер, слишком много получается задач.

Обычное явление, что актер, научившийся системе, начинает плохо играть, как будто перестает быть способным. Раньше он, как талантливый человек, был единственным, но потом наслушался и про задачи, и предлагаемые обстоятельства, и хотения, — перед ним все камни, а фарватер свой он забыл.

4-я студия, репетиция «Манелика»³⁷. На главную роль взяли новую актрису О. П. Матисову. Режиссер В. Н. Татаринов³⁸ предложил ей сделать для какой-то сцены этюд. Вся труппа стоит и смотрит: Матисова должна показать себя перед труппой в первый раз. Она находится на левой стороне сцены. Думая, не помню почему, что выйти ей нужно справа, она храбро и смело переходит с своей левой стороны у всех перед глазами на правую... все так и ахнули, до такой степени она это сделала спокойно, смело, темпераментно, артистично — все думали, что она начала этюд. И у всех промелькнуло: «вот это — актриса!» Но, увы, дойдя так превосходно до правой стороны, она начала оттуда, справа «свою роль»; начала «играть», и все сейчас же разочаровались. Замечательный пример того, как один и тот же актер может быть хорошим и плохим. Надо воистину хотеть, действовать и исполнять задачу, а не «играть», что хочешь, действуешь или исполняешь задачу.

Упражнение. Река. Мостик. Перейти на другой берег.

Какая задача? Зачем надо перейти? Что было до решения перейти? Необходимо создать предлагаемые обстоятельства, которые бы вызвали задачу. Взять что-то одно, поставить себя на правдивое чувство — и все явится. Начинайте с фарва-

тера: Вы и обстоятельства; идет дождь, там дом, река знакомая и т. д. На что действуете?

Когда *показываете*, что волнуетесь, — задача уже другая: на зрителей, а не на берег, на воду и т. д. В упражнении всякая задача переводится на мелкие физические задачи. Задача: хочу перейти. Пробую глубину, то тут, то там; мостик боюсь, ищу брода (на мостике ищу равновесия).

УРОК 12

Все методы системы самодовлеющи, но вместе с тем каждый неразрывно связан друг с другом. Хорошо уметь всеми методами и так, чтоб можно было приготовить роль по какому-нибудь одному методу. Особенно важно это для режиссера, так как одного актера спасает лишь задача, другому ничего нельзя говорить об общении, ему нужна правда, третьему — буквальное произношение слова; надо лишь угадать, чего именно не хватает актеру.

В медицине есть принцип: лечить больного, а не болезнь. Так и в театре, надо угадывать, чего не хватает.

Упражнение. Прочесть стихотворение с эстрады. Ряд задач: дойти до места, откуда говорить с публикой, установить с ней контакт, определить цель, в которую хочется стрелять. Как только установлена связь — начинайте действовать.

Теперь часто бранят публику, что плохо слушает. На заседании режиссеров в Художественном театре³⁹ указывалось, что не публика виновата; за это время человек много пережил, вырос, актер должен его превосходить, как и раньше — он давал ему высшее. И вот сейчас от актера требуется колоссальная душевная техника, чтоб он стал заразителем.

Человек редко бывает сам собой, всегда с ним «плюсики», которые съедают всю его душевную энергию.

В чтении <рассказа> «Кольцо» К. Гамсуна не было сверхзадачи, и оттого не получилось полного впечатления. Не всегда надо и можно назвать сверх-задачу: великая вещь — тайна, ее надо хранить («мысль изреченная есть ложь»⁴⁰). Сверхзадача — магнит, притягивающий гвозди на бумаге (все собираются в одну точку).

УРОКА 13 НЕ БЫЛО.

УРОК 14. ОБ ОБЪЕКТЕ

Слияние субъекта с объектом

Объект — стекло очков

Единственность объекта

Объект — сгущенное Предлагаемое

Обстоятельство

Объект дает образ

Растворение в объекте

О «допускании» объекта см. отдельные листочки

Уход со сцены

Пример внимания акробата, смертельная опасность

Душевная техника — тоже необходима и актеру

Возьмем пример. Мы все сидим. Вдруг влетает ворона и садится мне на голову. Что со всеми делается? Все внимание, весь интерес сосредотачивается на вороне, вы забываете, о чем вы думали, вы перестаете быть самим собою и как бы сливаетесь с вороной.

Другой пример. На улице слышен ужасный болезненный крик — вы все превращаетесь в слух, перестаете быть самим собой, а находитесь всецело с существом, которое где-то там, себя как бы зачеркиваете. Если обратить внимание на себя в наиболее острые моменты в жизни, то заметите, что происходит то же самое — вы перестаете как бы существовать в себе, а живете всецело в захватившем вас мире. Если заглянуть в глаза людей на улице, куда-то спешащих, что-то делающих, мож-

но заметить, что все большей частью заняты чем-то, в чем-то существуют, но не сами по себе. В жизни Я большей частью расплывается на много вещей, не существует, а чаще Ты.

Я — субъект, вне меня лежащее — *Объект*. Я воспринимаю объект; если он меня заинтересовывает, я вхожу в него всем существом, сливаюсь с ним. Можно смотреть в себя, рассматривать что-то в себе — свой мыслительный аппарат, свои ощущения — как объект. Всем знакомо выражение «мне что-то не по себе». Значит, субъект лежит где-то глубже, об этом коснемся, когда будем говорить об «Я есмь», сейчас же остановимся на объекте.

В жизни так же, как Хотения, Задачи, Предлагаемые Обстоятельства, так же все время существует Объект, или один, или много, иногда до тысячи мельчайших объектов. И весь вопрос в том, какой объект выбрать и взять.

Разберем фразу с точки зрения объекта:

«В песчаных степях аравийской земли Три гордые пальмы высоко росли»⁴¹.

Прежде всего *кто* вы и *что* делаете. Забыли слова, вспоминаете. Объектом является: у кого страничка из книги, у кого какая-то частичка моего мозга, я перестаю существовать. Вспомнили, выучили, выходите читать.

Сначала объектом является публика — кладем этот объект в сторону, беру объектом то, о чем буду говорить — о пальме, степях, о роднике. Зачем читаю это стихотворение? Или меня интересует его идея? Может быть, музыкальность стиха, его форма — вот то, что интересует и становится объектом и завладевает чтением.

Объект — как бы стекло очков, через которые вижу другое, может быть, через «степи, арабы» чувствую идею; другие очки — музыкальность, красота — также открывают идею.

Переходя с одного объекта на другой, нельзя терять главного. Может быть

объектом голос (у певца). Когда актер начинает работу, он должен непременно определить объект, в чем *растворяюсь* Я. Сразу явится много объектов, но необходимо иметь *единственный* объект.

Например, нужно выйти на сцену «подсмотреть за кем-то» — задача острая, объект легкий. Задача — пройти по сцене несколько раз. Сразу много объектов — задача трудная, единственное спасение — в единственности объекта (ружье у каждого одно, а ворон — двадцать; чтобы попасть, нужно целить в одну ворону).

Умение брать только один объект в одно время — свойство, которое развивает артистичность и даст спокойствие. В сущности, объект есть одно из предлагаемых обстоятельств, только сгущенное, стоящее перед актером: то, к чему актер внимателен в данный момент. Правильно взятый объект разъясняет актеру, *что* ему делать, сейчас же явится образ. *Что* является объектом, *в чем* он, *где* — актеру, приступавшему к роли, определить необходимо.

Возьмите пример: стоит женщина, посмотреть на нее с точки зрения портного, антрепренера, влюбленного, врача. В зависимости от того, *что* вы ищете, к чему внимание, — меняется ваш образ, и, наоборот, от образа меняется объект.

Не существует субъекта — только объект; в жизни мы определяем человека по его объекту, которым он поглощен. Мы смотрим на мир с точки зрения чистильщика сапог, вора, антрепренера и т. д. Пример в «Иванове» — Косых, в «Горе от ума» — Скалозуб («Я с нею не служил»).

Актеру очень важно понять, что такое объект, и уметь брать его, т. е. целиком отдаваться одному-единственному объекту. Самая практическая наука — философия, любовь к мудрости. Ею занимаются все религии, и они знают, что человек всецело сливается с объектом, сам перестает существовать, религии учат: имейте всегда одно — Бог, Тао, Абсолют, Брама и т. д., все равно кто, но единый. «Непрестанно мо-

литесь»⁴² — значит, всегда имейте перед собой объект. Субъект перестает существовать, все в нем заполняется объектом, он и существо становится чем-то одним, что-то в человеке просыпается, и ему открывается истина. На этом построена вся техника религиозных переживаний.

Когда женщина в Греции ждала ребенка, ее окружали красивыми статуями и природой, муж и жена делаются похожи друг на друга.

Объект может быть везде, здесь, в другой комнате, в уме, т. е. объект может быть и физичным и воображаемым, психологический, отвлеченный, но мы делаем их физическими (Искусство, Ложь, Честность).

Упражнение (на единственность объекта).

Вы (безразлично кто). Ваш приятель живет в этой комнате. В камине спрятаны важные документы. Его нет дома, но может вернуться каждую минуту. Вам надо взять документы.

Объектом все время будет камин и документы. Чтобы получилась неожиданность, чтоб актера «накрыли», хотя он и не знает, что войдут, нужно иметь только один объект. Раз взял объект, держи его; все время к нему что-то прибавляется и обостряет его. Нельзя отдаваться объектам, которые встречаются на пути.

Некоторые роли делаются при помощи объекта, другие при единственности действия, другие при помощи задач и т. д.

Возьмем монолог из «Двух веронцев»: слуга рассказывает публике о своей собаке. «Башмак-батюшка» — думайте лишь, что это батюшка, а не о том, что вы сын⁴³. Или: является собака. Если воспитанник-актер сейчас же делается воспитателем — т. е. превращается в то, что нужно. От верного определения объекта явится верное самочувствие, верное отношение, верное Я.

Встреча Чичикова с Плюшкиным. У Плюшкина объект — собирание денег

и вещей. Каждый человек ему или прибавит, или унесет.

Без объекта не может быть субъекта.

УРОК 15

Уход со сцены, после упражнения или в спектакле гораздо важнее, чем выход, как выдох важнее вдоха в дыхании (по индусскому выражению: «Брама был в спокойствии и выдохнул мир»). Уход со сцены имеет большое значение для актера. Положим, роль идет блестяще, публика принимает, но актер, уходя, развлекается, и на другой день роль не идет. Нужно сейчас тем же острым вниманием определить — на чем играл или жил и тогда то, что определится, отложить в подсознание. Пока нет техники, что только вам поможет? Это умение, привычка понять физически, что вышло и что не вышло, отбросить все мешающее и отложить...

Все искусство актера строится на душевной технике: умении взять хорошее, скверное — отбросить; умении подойти к роли, работать над ней и провести ее свежей через все спектакли. При технике — всегда суметь взять один объект, а то случится то, что было на показе отрывков К. С.: все стали напряженные, задачи разом потускнели, не замечали партнера. В вас вошел другой объект. — К. С. овладел вами и стал больше объекта на сцене.

Попробуйте наблюдать за исполнением номеров с большой опасностью в цирке. Вы увидите, что акробат не существует, он весь в одной задаче — «положение в равновесии». Пример «Человека без нервов»: с невероятной высоты человек прыгает в чан с водой и сейчас появляется наверху. Если не верно внимание, не точен объект — он разобьется. Для акробата каждое выступление серьезно, как смерть.

Если бы для актера его выступление было так же значительно — была бы великая вещь. Умение брать объект так совершенно, без оглядки — одна из громадных

трудностей и больших важных приобретений. В цирке — действительное геройство, там отношение к искусству серьезно, как смерть, акробат всегда рискует: если не жизнью, то возможностью сломать руку, ногу и т. п.

Актер как будто ничем не рискует. Но это неверно: каждая его ошибка — сломанная рука, палец, а иногда и смерть. Можно от *каждого* выступления приобретать значительность, остроту, становиться «подобным острию зубца»⁴⁴. Если воспитать в себе эту остроту, каждый раз смотреть на свое выступление как граничащее с опасностью жизни, с делом жизни — явится способность брать каждый объект страшно остро. Как чуть актер немного себе спустил — он себе повредил.

Акробат, если у него не вышло какое-нибудь упражнение, — не уйдет, пока его не сделает. Если же он не добьется этого на публике — следующий раз он непременно упадет.

У актера не вышла сегодня роль — ну, ладно... Нет. Нужно определить, что не вышло, про себя сейчас же проиграть. Все время искать, в чем дело, у себя в уборной и делать, пока не добьешься, чтоб вышло.

Пример: рассказ Сулержицкого про клоуна — «взял бы наших мерзавцев и показал бы им, что значит чувствовать сцену». Упражняйтесь на объект, помня, что он в себе содержит колоссальные тайны.

Вопрос: акробат с детства тренируется над своим телом, разве ему нужна душевная техника? Пример: атлетические состязания. Олимпиада, «вырывание рукой», участвовали все известные атлеты. И *Нейланд*⁴⁵ — мускулы такие же, физика даже слабее, но внутри есть что-то такое, что дает ему силу взять приз.

Что дает силу женщине во время пожара тащить сундук? Какая-то душевная сила. У каждого актера есть глаза, руки, голос, а чего-то нет. Душевная сила нужна везде, ее нужно дисциплинировать. Нужно знать и уметь.

Упражнение. Этюд «ограбление магазина».

Прежде всего — актерский объект. Что привлекает? Я торговец по призванию, магазин для меня — жизнь, все люблю в нем и таким образом делаюсь хозяином — магазинщиком. Следовательно, объект — магазин, все в нем, ради него: свет, деньги, товары — весь в них, ради них перестаю существовать.

Не нужно думать «как», а *что*, не показывать публике, что приятно вам или неприятно, а будьте целиком в магазине. Через свой главный объект, свои «очки-магазин» смотрите на все — деньги, покупателей и т. д. Если актер знает свой объект, он легко найдет свое Я. Зная, что перед тобой генерал, — будешь солдат. Вы и все люди пред вами карлики, вы — люди-великаны, и получится Гулливер.

Верный объект рождает верное ощущение, и становится ясно, какой я сам. Если есть один объект, вы не сможете его не оценить, ибо что видишь, то и воспринимаешь.

УРОК 16. ПРОВЕРКА ВСЕХ ЗАНЯТИЙ

Чтение монолога Королевы из «Зимней сказки»⁴⁶.

Сам актер разбирает, чего не хватало: не были трепетны все факты.

Для этого нужно оценить объект творчески, освободить себя от всякого напряжения, и как только явится ощущение, отдаться ему. И начинается творчество. Если просто говорить актеру о всех фактах, ничего не выйдет, пока он не будет принимать их творчески. Создайте себе *условия*: где сидят судьи, народ, король. Вас вывели к ним, и, как только обожглись каким-то ощущением, — отдавайтесь ему немедленно. Проверьте: есть <в себе> король? Какой-то толчок — сейчас же его ловите, не мешайте своему творческому состоянию. Система нужна

лишь тогда, когда не получается, а то можно расхолодить актера, если много разговаривать.

Пример: показ Сальвини в школе Малого театра — как играть Ромео. Появилось какое-то влечение, увидел Джульетту — закричал и начал с визгом кататься по земле. Отдался ощущению — и искра разгорается, как и камешек с горы падает вниз все скорей и скорей.

Упражнение. Все сидят, потом встают, делают что *действительно* захочется как художнику. Один в вас делает все что хочется, другой за этим следит — и наслаждается и творит.

Этим и отличается наша творческая жизнь от обыденной: в наслаждении есть художник. В Упанишадах определяется состояние экстаза: «Пусть тело твоё будет в движении, ум в покое, а душа прозрачна и чиста, как горное озеро». Мы не умеем повиноваться себе, а должно быть налицо полное повиновение. Делай только то, что *хочется*, а не *надо*. Как *надо* — человек сейчас же закрывается. Величайший режиссерский талант — верить актеру.

Задачи, хотения являются в результате какого <такого> предварительного состояния плюс предлагаемые обстоятельства. Бывает, что актер не может взять задачу, воспринять предлагаемые обстоятельства, потому что многое мешает. Надо найти себя такого, который может все взять не обдумывая, а делать все, что хочется и сколько хочется. Необходимо состояние совершенного покоя и готовности отдаваться хотению. Актер отдается своему хотению творчески, под контролем в нем сидящего художника, пьяный же отдается хотению беспредельно вследствие паралича задерживающих центров.

У художника — равновесие. У пьяного — сломавшийся механизм.

У пьяного — падающий с горы камень, который не управляет своим пу-

тем и летит в зависимости от наименьшего сопротивления. У художника это летящий с горы велосипед — управляемый и с тормозами.

Художник сознательно зачеркивает задерживающие центры и выпускает их, когда нужно. В жизни человек не может себя выявить — и это одна из причин, почему он идет на сцену (всего главных 5 причин).

Если хочет *действительно*, то действительно *делает* то, что хочется. Надо уметь упражняться на самых простых вещах, учиться быть легким и спокойным на тех вещах, которыми тебя одарила природа. На мелочах без остатка идет тренировка, сложные вещи требуют исключительного внимания мастера. Как только не позволишь себе сделать то, что захотелось, — прервешь себя в творческом состоянии.

УРОК 17. «Я ЕСМЬ»

Понятие об состоянии «Я есмь»

Методы к овладению «Я» — успокоить

Ударить — пример

Чужой зрачок в глазу

Разогреть

Готовность аппарата

Метод глаза

Единственность Я

Артисто-роль

Все в роли может быть разобрано: и задачи, и хотения, и предлагаемые обстоятельства, но, если Я актера находится в панике, или в рассеянности, или апатии, актер сделать ничего не сможет — не сможет взять объекта; будет говорить и смотреть, но все не по существу. Невольно будет казаться, что вся система ни к чему. Задачи, Хотения и Предлагаемые обстоятельства — одни пустые слова, которые только раздражают актера. И все будет правильно, пока актер находится в состоянии растерянности.

Например, при пожаре, катастрофе — человек в панике хватается первую попавшуюся вещь, вытаскивает ее, и оказывается, что это старый тувель, а то, что нужно, горит. Невольно возникает мысль: «неужели это сделал я?» И, если вы смотрите на человека в состоянии паники, вы увидите, что это не человек с волей, с сознанием, а сумасшедший.

Возьмем состояние человека, который торопится на вокзал: укладывает не то, что нужно, делает что-то лишнее, на всех сердится. Где его «Я» в это время? Действует что-то другое, и понятно стремление свалить вину на кого-то другого, потому что тут был не Я, не было самообладания, спокойствия и Я не ответственен за свои поступки.

Всем известно выражение «в состоянии аффекта» при разбирательстве преступления и то, что тогда наказание смягчается. Преступлений в состоянии аффекта актеры совершают чрезвычайно много. Как только нет состояния спокойствия Я — актер ничего не может взять, сообразить — действует уже не человек, а какой-то немняемый субъект, он не может сказать «вот Я», ощутить себя, свое тело, у него нет состояния свободного выбора, состояния свободного человека.

Стремление к освобожденности своего Я, к состоянию свободного выбора — чего хочу, тому и отдаюсь — в этом также причина тяготения к театру, к искусству. Когда нет физической свободы, будет усталость, автоматизм, нет творческого состояния. Отсюда прямой выход — нужно достичь того состояния, в котором актер может сказать «Я есмь», «Я существую», состояние основное, из которого он может исходить, брать задачу, объект и т. д.

Есть много названий этого состояния: говорят часто актеру — вы не спокойны, вы не можете взять объект, у вас напряжены мышцы и т. п. Все это выражается в одном — *ты есть? Я есмь*, т. е. налицо состояние открытости для всех чувств и ослабление всех мышц.

Методов к овладению «Я есмь» очень много, они крайне индивидуальны, и каждый должен найти их сам.

Один метод — *успокоить*. Лошадь испугалась, ее нужно взять под уздцы и успокоить — она пойдет. Но если человек чересчур покоен, близок к апатии, ко всему безразличен, у него нет хотений, лишь влечение, тут надо хорошо «резануть кнутом» и потом актер будет благодарен за это, так как сам не может победить себя и ему нужен сильный рефлекс.

Пример: Сулержицкий на репетиции сцены Баренда < («Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса) > прибегнул к помощи арапника, и роль пошла. Актер нашел свое Я, а то был человек-автомат — «все я знаю». Не *ты* знаешь, а узнает именно *ты* (как *свое* спасаешь). Режиссер поставил его на верное Я, он ощутил, что значит настоящему спастись (его загнали под кровать), и все пошло благополучно. Часто около актера режиссер или посредственный, или у него не хватает энергии на каждого, или нет времени — так нужно каждому уметь находить свое Я самому.

На вечере воспоминаний о В. Л. Мчеделове В. В. Лужский рассказал, как В. Л., играя сторожа < в пьесе Е. Н. Чирикова > «Иван Мироныч», все время «боролся с чужим зрачком в моем глазу» (Лужский играл Ивана Мироныча). Вот этот-то «черный зрачок», «жулик» в глазу актера и есть то, что делает актера не Я. «Светильник тела есть око; если око светло, и душа твоя светла, если око темно, и душа твоя темна»⁴⁷. Прозрачность глаза и есть отсутствие чего-то чужого, какой-то пелены между мной и объектом.

В некоторые моменты трудно пробиться через глаз человека (комиссар, милиционер, проявляющие власть), но хочется досмотреться до человека, и стоит отвлечь его на что-то другое — и глаз станет прозрачным, и можно попасть ему в душу. Когда у нас глаз честный, прозрачный, кристальный — до нас доходит то, что

нужно. Как только глаз напряжен — ничто не может дойти.

То же самое и с ухом. При помощи уха, глаза надо смотреть, слушать *чем-то другим*, тогда увидишь и услышишь. Только тогда бывает «Я есмь», когда все органы пяти чувств служат для меня таким образом, когда все они прозрачны, все доходит до меня такого, о котором могу сказать «Я есмь». Целый ряд ролей можно вести на чистоте этого глаза или, наоборот, на так называемой «одержимости» (Тайная Вечера: «и с тем куском вошел в него сатана»⁴⁸). Его Я стало не Я.

Самозванец в Борисе Годунове — человек, в душу которого что-то вошло, «все тот же сон», борьба двух Я. На этом могут быть самые неожиданные перевоплощения в ролях. «Я есмь» надо понять, и отсюда будет понятно, откуда круг, внимание, объект — ибо все от «Я есмь». Система засушивает, пока не доберется актер до Я, пока не поймет, что значит «вижу», «слышу», «знаю», что значит объект, задачи, предлагаемые обстоятельства.

Знать — значит уметь, иметь познание. Искусство можно рассматривать как метод познания себя самого (тоже причина, влекущая на сцену) — «Познай самого себя». Нужно привыкнуть пользоваться всеми моментами своего творческого состояния, чтоб проследить, как и почему оно появилось; если оно исчезает — также необходимо уяснить причину этого.

Третий способ называется *разогревание* — проделывать различные упражнения, чтоб быть готовым (Какушкин⁴⁹ перед состязанием по плаванию: «Если час не проплаваю — я вялый»).

Нужно быть психически готовым до конца; для этого изучить свою машину в точности — кому что нужно, чтоб подготовиться, все выверить, все узнать. «Нужно лечить больного, а не болезнь» — изучить себя до тонкости и владеть своим инструментом в совершенстве. К. С. сравнивает аппарат актера со скрипкой. Скри-

пач вынимает скрипку из футляра и несколько раз ее настраивает; если актер начинает играть, не попробовав свой инструмент, — получится игра на ненастроенной скрипке. Должна быть полная уверенность в своей душе-скрипке, которая даст надежное выполнение всех задач.

Появляется вопрос: а что делать, если все было, а перед показом пропало? Все та же причина — «не готова скрипка», нет душевной техники, удавалось лишь случайно. Нужно, чтобы сценическое самочувствие актера было так же постоянно, как ставят голос. Преподавание системы — есть, в сущности, постановка сценической воли.

Обратим внимание на *метод Глаза*, как при помощи смотрения и видения поймать Я и прийти в состояние, в котором актер может сценически ориентироваться.

Сядьте спокойно, удобно, будьте в 5-м ритме⁵⁰. Смотрите, положим, на стол, ничего не придумывая. Все вижу? — *вижу*. Главное, не делать лишнего, просто — вижу. Потом постепенно смотрите на человека: сперва на его костюм, потом лицо, потом на глаза и, наконец, в глаза.

Мой разум, о мудрец! обрел полный покой, он научился отличать благо от зла, он окружен высшим миром, приобретенным через посредство Духовности; он избавился от прирожденного ему смятения (Joga<va>sishttha).

Я — светильня, мир образов — масло, творческий процесс — огонь. Чтобы зажечь светильню, нужна тишина и покой.

«Пусть тело твоё пребывает в движении, ум в покое, а душа прозрачна и чиста, как горное озеро». «Что может сделать воду чистой, если она мутна? Оставь ее стоять спокойно, и тогда она станет светлой и кристально-чистой!»

Не бойтесь быть вялым, немного ленивым, сохраняйте спокойствие. Как только перестает быть интересным — идите дальше, но не *скользите* глазами, а смотрите. Задавайте вопрос, но продолжайте видеть, ответьте на свою мысль. Все время, не нарушая

гармонического человека в себе. Эти глаза — вижу или не вижу — являются регулятором. Из этого состояния постепенно можно брать все ярче и ярче объект. Встать, почти ничего не нарушая, успокоиться.

Рассказ К. С. про Сальвини, который приходил в театр за 3 часа до спектакля, упражнялся, приводил в порядок свой инструмент⁵¹. Спектакль — ответственность великая, каждый неудачный спектакль — приобретение привычки, от которой иногда годами трудно отделаться.

УРОК 18

Нет круга, нет задачи — нельзя оценить предлагаемые обстоятельства; пока актер находится в состоянии механистичности, пока не имеет своего центра — все пойдет *мимо* него. Без «Я есмь» ничего взять актер не может. Бывают такие актеры, которые не могут поймать своего Я, не умеют его ощутить и овладеть этим методом.

Я есмь — подставка на скрипке, на которой держатся все струны. Представьте себе — она все время падает, ползает — струны срываются и играть нельзя, как бы выверена скрипка не была. Так и с Я, его нет — все летит.

При помощи «метода глаза», т. е. смотрения и видения можно прийти в состояние, в котором актер может сценически ориентироваться. К. С. говорит, что ритм идет от верного ощущения Я, которое пребывает в своем ритме.

Упражнение. Сядьте за стол и прочтите любой аудитории лекцию об искусстве театра (умение говорить — умение ясно видеть предмет, о котором говоришь). Если вы попадете в глухую провинцию и вас будут слушать гимназисты — вы легко найдете себя, вы будете распоряжаться своим Я.

У некоторых учеников, смотрящих на упражнение, является ощущение «я бы мог». [Держите] Уловите это ощущение как

нечто живое; если с ним вы идете на спектакль, все будет благополучно.

Вообще у нас всегда есть какое-то Я (чаще всего — несколько). Самое трудное — чтоб было *одно я*. Я слушаю, доходит до *меня*, или я все пропускаю через какую-то передаточную инстанцию сперва одному Я, а потом уже настоящему Я. Я емь — только тогда, когда есть одно сознающее Я.

Разбирая упражнение, мы видим, что у актера было несколько Я. Бывают двойные люди, говорит одно, думает другое; могут быть и «пятелики» — живут несколько человек в одном одновременно.

Как собраться: смотрю, и в меня *входит* впечатление; *увидел* — иду дальше, не заботясь воспринимать, пусть все на вас действует (бегающие глаза, подергивающиеся пальцы — уже несколько Я). Дальше, так же спокойно, как смотрели, так и говорите. *Вы-Я* говорю? Если есть актерская задача «быть поважнее» со своим Я — вы сможете делать, что хотите, главное, не надо с ним бороться, а лишь прибавить к своему Я какую-то личину. Произойдет чудодейственное слияние, то, что К. С. называет «артисто-роль» (Я емь Чехов — Я емь Борис Годунов, Онегин). Из своего простого Я актер переходит в Я емь роли, которую не возьмет, если у него нет своего «Я емь». Не на что надеть роль-костюм — она сейчас же упадет. А то бывает Я и еще плюсики «оратор», а не Я — оратор.

В жизни человек редко раскрыт до дна, и только если встретятся два человека душа с душой, тогда оно раскроется. Когда актер начинает играть — только тогда просыпается верное сценическое самочувствие. Верный художник — когда актер доберется до своего настоящего Я (без застывших и застеночек). Я нашел себя и теперь я... — Хлестаков. Берите своим Я Хлестакова, как брали впечатления, — будет хорошо, чисто, начнется творчество, за вас будет делать художник.

Режиссер — в сущности зеркало для актера, в котором тот себя видит, и пови-

вальная бабка, способствующая появлению на свет младенца — артисто-роли.

Есть метод ушей — слушать звук, просто воспринимая; так же при помощи осязания или одного из чувств, только все до конца, чтоб ощущение было живым, все для того, чтоб прийти к одному — ощущению своего Я.

Есть преподаватель пения Фокин, который говорит, что для того, чтоб звук был верен, органичен, физиологичен и психологичен, чтобы выражал душу, надо, чтоб человек в совершенстве чувствовал свое Я. *Ты* поешь или нет? Надо петь глазами, они самое главное. Если глаза видят все, через них идет воля, они очень мягкие, то и звук будет верный, как глаза, иначе он будет не физиологичен, дубовый. Метод Фокина — ставить голос при помощи ослабления мышц и глаза.

Упражнения на Я емь дают ощущения легкости, могущества, с этого начинается магия искусства. Нужно, чтоб сценическое самочувствие было так поставлено, как ставят голос. Артистическая свобода даст интерес играть роль без конца, без нее будет усталость, автоматизм. Воля должна стоять полно, свободно, радостно. [Стремление к освобожденности своего Я — к свободе выбора своего состояния — одна из причин, влекущих к искусству театра.]

«Познай самого себя» (искусство — метод самопознания), привыкай пользоваться все моменты творческого состояния и знай, *что* вызвало его или наоборот.

Быть на сцене «я» (собой это — одно, а дать себя, «свое я» — это другое). Но «я» вообще мало; надо быть — творческим Я.

Очень важен способ «положения тела» (азаны).

Излучение

1. Излучение энергии
2. Опыты на излучение
3. Метод допускания
4. Излучение и жест

УРОК 19. ИЗЛУЧЕНИЕ ЭНЕРГИИ

Наука, физика, химия сделали колоссальные продвижения вперед, и многое, что казалось непостижимым, таинственным, скрытым, делается более понятным и дает надежду, что скоро мы поймем очень много.

Почему один актер так влияет на публику, так заражает, поработывает ее? А другой — нет? Чтоб не быть дилетантом и не брать на веру все, нужно раскрыть кругозор: будет все четче. Много говорят о воздействии актера на публику и публики на актера, что между ними происходит что-то таинственное (так же между двумя любящими людьми или ненавидящими). Что происходит между ними, можно подсмотреть.

Карл Рейхенбах⁵² сделал ряд опытов. Он стал делать в темноте снимки с разных предметов (живых), выдержки по 2 часа — и на пластинке получалось не тело, а какие-то окружающие тело снопы белых туманностей. У одних они шли от головы, у других — от сердца, но всегда неизменно с конечностей и из глаз. То, что казалось сверхъестественным (рисунки святынь с сиянием, спиритические снимки и т. п.), перешло в область опыта. Вывод — живое тело излучает из себя эманацию, одно больше, другое — меньше.

Эту мысль подхватил другой ученый и проделал следующий опыт. Взял спираль Румкорфа⁵³, увеличил ее (в две громадных спирали). В аудитории в темноте ставил в катушку человека, тот протягивал руку — никто не видит. Тогда пускали ток, и при воздействии электричества на человека — становилось видно, что из рук что-то струится. Когда ему предлагали дотронуться до стены — свет доходил до стены.

Ставили в другую катушку незнакомого человека и предлагали протянуть друг другу руки — не соединяются. Дают свет и снова темноту, излучения сливаются: друзья дают гармоническое слияние, от

врагов излучения доходят, обходят мимо и теряются — видна борьба излучений, буря около обоих.

Французский физик Лебон⁵⁴ о <пропуск>. Алхимический камень. Фотографические снимки с мертвых тел, со статуй, с разных вещей — разные излучения. И он умудрился высчитать частицы, вихреобразные клубочки эманации, которые превращаются в материал. Каждое тело, эмануруя, все время разрушается. Чтобы уничтожить 1 грамм радия нужно 1000 лет. <Если> превратить <его> в энергию и утилизировать, будет достаточно, чтобы поезд в сорок товарных нагруженных вагонов шесть раз обошел вокруг земного шара.

Все время каждое тело эманурует, а живое тело человека — еще сильнее, и может эманацию направлять при помощи центра какого-то, по его желанию. Эта способность излучать очень важна в искусстве. Эти излучения носят разные названия — у физиков — эманация, у индусов — прана. У сенситивных людей эта способность легко вырабатывается. Есть люди, которые под влиянием интуиции — состояния высшего сознания — видят то, что нам невидимо, если сильно излучают. Есть выражения — «лицо человека светится», «озарено светом» или «потемнело». Все это — сильная эманация под влиянием мощного чувства. Некоторые лица не принимают фотография (часто это указывает на какую-нибудь скрытую болезнь или усиленную жизнеспособность какого-нибудь органа). Следовательно, раз человек живет — он излучает сильно или слабо, может влиять на окружающую его среду.

Все знают о передаче мысли на расстоянии. Часто случается между близкими — один говорит то, что подумал другой, — несомненно между ними имеется взаимодействие. Иногда бывает необходимо обернуться — сзади кто-то смотрит. Можно дотронуться до человека при помощи глаз. Всем знакомо внезапное ощущение смутного, беспричинного беспокойства, и потом

оказывается, что в это время близкий человек перенес что-то тяжелое (матери во время войны). Ясно: какая-то жизнь передается на расстоянии, и поскольку человек представляет сложную машину, постольку в нем есть приемник сложных вещей.

Бывают в цирке, в театре чтецы мыслей. Часто это бывает шарлатанством, но есть действительно люди сенситивные, обладающие способностью угадывать мысли и развившие сознательно эту способность (примеры — опыты доктора Котика⁵⁵). Актеру все это нужно знать, чтобы понять, что человек влияет непременно на человека и не принимать этого влияния невозможно. Эти влияния несомненно существуют. Они физичны, материальны.

Актер является машиной, которая устанавливает себя, бросает лучи на публику, принимает лучи от публики, перемалывает в себе и вновь бросает. Он является передатчиком лучей, и в зависимости от него публика уходит из театра с тем или иным зарядом.

Как всюду, так и в искусстве существует шарлатанство и может быть истинное искусство — все зависит от того, хочет ли артист быть бриллиантом чистой воды или заниматься фальсификацией. Все зависит от воспитания, недаром образовывались целые философские школы, религиозные общины — чтобы изолировать себя от дурных влияний и заниматься воспитанием. Конечно, во главе таких школ-общин должен стоять человек высшего гармонического развития.

(Закончился урок чтением стихотворения Пушкина «Поэт».)

УРОК 20

В прошлой беседе мы коснулись строго научных данных об излучении человеческого тела; видели, что оно излучает энергию, так же, как и предметы, луна и т. д. Есть люди сенситивные, которые воспринимают эти излучения в нормальном со-

стоянии, другие — в некоторые моменты своей жизни, некоторые — при разных условиях опыта. Если вы будете терпеливы и просидите со своим приятелем в темной комнате, не разговаривая и спокойно смотря друг на друга, — то через 2–3 часа вы увидите излучения простым глазом. В явлении излучения нет ничего сверхъестественного, оно лишь неощутимо для нашего глаза. Опыт на излучение: две шеренги друг против друга (разные опыты — несколько).

У Альберта Великого⁵⁶ книга начинается: «Знающий симпатии или антипатии вещей мудрец и маг». У разных людей излучения воспринимаются по разным направлениям — или лоб, или губы, или волосы, часто зависит от времени, от фазы луны и т. д. В опыте одна сторона пассивна, другая активна; все время требуется большое внимание.

Вопрос: плохо ли поддаваться гипнозу, т. е. терять самоощущение, делаться бессознательным? Ответ: ни плохо, ни хорошо. По отношению к одному субъекту я теряю свою волю, по отношению к другому — наоборот. В жизни все подчиняется чему-то, является по отношению гипнотически подчиненным. Если бы человек был сам по себе — это было бы катастрофично. Наши творческие состояния есть восприятие влияний откуда-то, мы находимся на сцене в этот момент в бессознательном состоянии — Я наше не участвует. Оно подчинено своему сверхсознанию⁵⁷, своим инстинктам красоты: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель» <(А. К. Толстой)> и т. д.

Это состояние, когда вы подчиняетесь какой-то силе, но силе неуловимой, отдаетесь ей и передаете ее миру. Моцарт говорил, что он не ответственен за свои произведения, он их слышал сразу, целиком и пытался потом записать.

Надо уметь быть пассивным и уметь воспринимать извне. Когда вы талантливы,

вы что-то слушаете, чему-то послушны, когда же начинают сами мудрить — плохо дело. Когда творит художник, он что-то видит или слышит и послушный этому — делает; это не послушание слепое солдата, далекое от творчества. В творчестве должна быть бессознательность, которая творит за нас. Вся душевная техника и есть подход — как бы умудриться соединиться с чувством сверхсознательного, научиться отдаваться творчеству. Владеть сверхсознанием и, по выражению К. С., идти «чрез сознательное к бессознательному». Сознание нужно, чтоб поместить себя на плоскость внесознания, где делаешься творчески вдохновенным. Слушание и видение, умение быть пассивным — самые настоящие элементы творчества (рассказ Лескова о Лазаре и фефёла⁵⁸).

Мы не умеем ценить пассивное состояние, направленное на восприятие прекрасного, верного, мы научились быстро воспринимать злое. Мы рассеяны, когда сталкиваемся с природой; первое время, когда попадаем в лес из города, — долгое время не можем ее воспринять, и, наоборот, после — город жуток.

Учиться быть тихим и восприимчивым. На востоке есть школа Сейза — тихое сидение⁵⁹. Актерам нужно умудриться продельвать это на ходу, чтоб в нас все время что-то лилось. Колоссальный момент в искусстве: когда актер поймет, что такое сверх-сознание. Пусть останутся старые способы, но нарождаются новые творческие истины, новые способы приведения себя в творческое состояние, намечаются к этому пути. Начни с пустяков, с выработки пассивности, чтоб уловить главное. Все входит в область познания, и не нужно быть невеждами, а хватать все и проводить через наше искусство. Наши писатели и поэты эту пассивность, эту бессознательность очень улавливали (не знали, *как* происходит творчество).

УРОК 21

Линии действия как раз совпадают с линиями излучения. Во время опытов все убедились, что излучение есть нечто реальное, физическое, поддающееся изучению. То мы берем, то посылаем лучи, ими связаны и близко и на расстоянии. Излучение всегда существует, его можно усилить, быть сильнее связанным с объектом. Все время я излучаю, все время действую и могу сознательно действовать на тот или другой объект. Румкорф, <его> спирали есть доказательство, что человек все время действует. Эти излучения носят разные названия — «прана», магнетические излучения. Излучения могут быть переданы предметом; старые письма, вещи все время от себя дают в них внедренное. Люди сенситивные могут видеть картины, запечатленные вещами (психометрия).

В самом действии театра — масса невидимого. Стены театра — масса невидимого. Стены театра имеют свою атмосферу, а человек — тем более. Вспомните в былое время Художественный Театр; приходя в него, люди становились сразу другими. Создавалась литургическая атмосфера. От сцены к публике и от публики к актерам тянулись невидимые линии. Публика ждала от сцены, актеры чувствовали это и передавали свое состояние с удесятеренной силой. Дело атмосферы очень важное дело. «Создайте атмосферу, а таланты к вам придут», — говорит К. С.

Излучение — дело тонкое и фактическое; все на тебя излучает, и ты все время излучаешь. Человек играет не словами, а излучениями, действиями. Для этого нужен верный объект. Мы всегда можем угадать влюбленных, так как угадываем излучения между ними.

Упражнение. Весенний день. Бульвар. Молодой человек и девушка. Одинокие. Хотят познакомиться. Помогает метод «праны», при помощи которого можно

найти настоящую связь, настоящее общение. Надо посидеть вместе близко, послушать друг друга и, почувствовав связь, отойти, не нарушая связи, и делать все, на что потянет. Помните линию: она — ее излучение — мое излучение к ней.

Часто бывает — сидят, смотрят долго друг на друга и ничего не получается: нет столкновения, так как прана устремлена в другую сторону или застряла где-нибудь в локте. Освободите себя. Самое важное: установить связь — тогда все сделается живым, ощутительным, возникнет быстро оценка обстоятельств.

УРОК 22.

МЕТОД ДОПУСКАНИЯ ДО СЕБЯ

О Допускании смотри отдельные листочки № 1 и № 2⁶⁰.

Упражнение 1. Сядьте очень спокойно, вспомните кошку или собаку, отдыхающую на солнце. Делайте все без критики, по-дурацки, при полном условии пассивности. Сижу Я или не Я? Закройте глаза, найдите Я.

Я воспринимаю какой-то звук — пусть он до меня долетает.

Посмотрите на какую-нибудь часть своего костюма — дошло.

Теперь возьмите сознательно какой-нибудь объект — пусть *он доходит* до вас. Потом другой. Чем проще объект, тем скорей придешь к цели.

Возьмите какую-нибудь точку выше. Прикоснитесь к ней пальцем (излучение). Возьмите другую точку — коснитесь ее другой рукой. Все совершенно спокойно. Возьмите объектом человека. Смотрите на него, воспринимайте, протяните к нему руку.

Встаньте, ничего в себе не сбывая, подойдите к нему, возьмите за руку, вернитесь на место. Спросите что-нибудь.

Разберитесь в своем ощущении. Вы ощутили какое-то взаимодействие, когда

вы начали *допускать* до себя какие-то идущие к вам лучи, какое-то воздействие — предмета, живого существа, его глаз, чего-то, что за глазами. Таким образом, вы пришли к *восприятию* излучений и ощутили свою способность излучать. Излучения только тогда познаются реально, когда мы делаем все спокойно и просто, совершенно освободившись.

Упражнение 2. Допустите до себя предмет, совершенно о нем не думая, но при единственности восприятия. Как только взятая точка дошла — встаете, идете к ней, дотрагиваетесь пальцем. Я и точка. Потом смотрите на партнера, только не на лицо, дотроньтесь, допустите себя до ощущения, потом на лицо, переходите осторожно на глаз, зрачок. Потом на то, что за глазом. От глаза пожмите друг другу руку.

Этот опыт дает возможность физически ощутить человека, когда партнер является чем-то очень с вами связанным.

Если мы посмотрим на художественную картину — мы видим, что все фигуры чем-то между собой соединены. Эта связь также важна и на сцене, связь с партнером и верно направленное излучение. К. С. искал это для ансамбля двадцать лет. Способность брать излучения и их отдавать — и есть способность действовать — жить по линии своего излучения. Как только в себе человек это поймает, он поймает единственность действия, единственность объекта, Я есмь и освобожденность мышц — все идя от этого излучения. Нужно уметь настраивать аппарат — тогда можно взять воображаемый объект: свою комнату — почти осязимо; монолог — все явится само собой. Когда есть спокойствие и идут лучи, будет на что действовать, о чем говорить. Я всегда что-то посылаю, как-то действую.

Благословляю вас леса,
Долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу

И голубые небеса!
 И посох мой благословляю,
 И эту бедную суму,
 И степь от края и до края,
 И солнца свет, и ночи тьму,
 И одинокую тропинку,
 По коей, нищий, я иду,
 И в поле каждую былинку,
 И в небе каждую звезду! <...>
 <(А. К. Толстой)>

Допускание и излучения — вещь очень тонкая, и здесь имеет большое значение выдержка: сказать V увидеть V и так дальше, уметь все держать⁶¹.

Наша душа — светочувствительная пластинка: я все воспринимаю активно, вижу сквозь, в меня что-то проваливается, а не вижу — рассматриваю, чтоб записать, тогда получится протокол.

Гастролер находится в положении невосприимчивого человека, ему приходится смотреть в воображаемые глаза (Моисси). Отсюда — с одним легче играть, с другим труднее; один берет и посылает, другой ничего не дает партнеру, а все в публику.

Излучение в жесте

К. С. все движение, всю пластику основывает на излучении. Всякая пластика интересна как гимнастические упражнения, но не та жизненная пластичность, которая выражает движение души, а просто ряд узаконенных движений, может быть красивых, но не от существа и потому не заражает. На сцене не должно быть игры жеста, а только *движение* — действие. Если я протягиваю руку — то я или указываю, или тянусь за чем-то, или выбрасываю, словом, все время действую. Жест как жест К. С. отрицает: он только тогда превращается в действие, когда он оправдан.

Камерный театр, балет — все ради жеста. Поскольку я есмь Я, у меня моя сущность, мой центр — следовательно, все хотения должны передаваться от центра

к периферии, тогда будет верное движение, пластичное и красивое.

Я сижу и чуть-чуть за собой наблюдаю. Беру пред собой точку, допускаю ее до души. Дотрагиваюсь до нее рукой и слежу, что со мной происходит. У кого развита способность верного наблюдения, тому ясно, что где-то в центре *захотелось*, от туда что-то пошло сначала в голову, потом по мысли — в плечо, потом — в руку и наконец — ясно ощутима потребность дотронуться до предмета. Можно пропустить все эти моменты и просто дотронуться, тогда будет лишь жест, но не движение. Воля переходит от мозга к пальцу, часто молниеносно, что трудно заметить. (Кинематограф — нет промежутка.)

Лучше всего это поймать на медленном ритме. Все дело в единственности. Если есть одно желание, все пойдет верно, если же надо и ногу переставить, и посмотреть, и дотронуться — все перепутается и ничего не разберешь. Есть только *один* центр, а не двадцать, объект *один*, а не двадцать, у нас *одно* действие, а не двадцать. Единственность — секрет артистичности, талантливости, пластичности, необходима 90 % артистам.

Упражнение. Избираете одну точку, встаете в медленном ритме. Проверяйте, откуда встали? Каким местом тянет? Позовите. Ловите все промежуточные станции. Когда уловите, найдете правильно поставленное действие — будет единственность, четкость, меткость и задача.

Часто актер невыразителен на сцене лишь потому, что у него двадцать задач, двадцать побуждений, двадцать лучеиспусканий. Знакомо всем выражение К. С. — «застряло в локте». Всегда движение начинается в центре и кончается конечностями.

Движения кошки пластичны, они единственны, игра детей полна действия — они единственны; рассеянность великих людей объясняется сосредоточением на

чем-то одним. Нужно развивать способность моментально переходить от одного к другому, все схватывая *до конца*, резать как алмазом.

**УРОК 23.
О ПОДРАЖАНИИ
(ПО ВПЕЧАТЛЕНИЯМ ИГРЫ МОИССИ)**

Надо учиться воровать у таланта и все подмеченное, ценное непременно проводить через себя. Не бойтесь даже буквального подражания, схватывайте все изумительные детали. Известно, что Дузе всю свою пластичность объясняла тем, что с детства жила около статуй, простаивала перед ними часами и брала их положения. Потом все прошло через призму ее Я и сделалось собственным. Вначале Пушкин и Лермонтов были жалкие подражатели Байрону⁶². Надо только уметь подражать — и вы найдете удивительные вещи, только чтоб подражание проходило через ваше Я, через призму вашего творчества.

Возьмем Моисси, разберем и «проглотим» сознательно.

Первое — поражает его спокойствие. В чем его секрет? Его жесты? В чем секрет? Старайтесь вспомнить, проделывайте на себе, разбирайтесь. Моисси — изумительный пример ослабления мышц. Он живет одним жестом, внутри какая-то точка стремится, и остальное этому служит. Отсюда покой. Изумительна единственность субъекта, одно Я емь, отсюда громадная собранность.

В чем секрет его обаяния? Пробуем, подражая ему, что-то в себе вскрыть. Всем людям присуще обаяние в какие-то моменты жизни — нужно вскрыть причину. Это дело режиссера — поймать в чем его обаяние, показать его самого. Обаяние — самое замечательное на сцене, излучение идет из одного места и в одно — полная беспрепятственность. Допускать все до себя, легко отдавая свое Я. Путь к обаянию — лучеиспускание моего единственного Я и лу-

чевосприятие моим Я. Все открыто, прямое сообщение со всем, Я обнажено до крайности, обаяние — выключение себя.

У Моисси — срыв ритма; сразу беру ритм, слушаю его и живу им. Надо уметь сорвать ритм и оправдать. Увидеть и слышать существом. Формула: существо по существу существа⁶³.

УРОК 24. ОБЩЕНИЕ

Излучение.

1. Общение — результат излучения.
2. Общее между двумя субъектами — связь.
3. Установление общения.
4. Ансамбль.
5. Общение с людьми, вещами и т. д.
6. Общение при помощи прелюдии.

Излучение приводит нас к области общения непрерывно: как мы видим, мы излучаем энергию физическую, психологическую, мыслительную. Излучение это бывает непосредственным, на далеком расстоянии, при изоляции — все равно как, но оно всегда существует. От существа что-то излучается, проникает в другое существо, между ними что-то протягивается, что-то становится присущим и тому, и другому, им обоим *общим*. В Альпах путешественники связывают друг друга веревкой: если оступится один, другой — поддержит. Излучение, луч между двумя субъектами является веревкой, связывающей двух путешественников. Связь эта неразрывна, делает двоих общим организмом.

Слово «общение» происходит от корня «общее». Если между двумя нет связи, если они не хотят общего, будут одни слова — общение не установится. Вещь это как будто простая, но Художественному театру понадобилось двадцать лет, чтоб открыть этот секрет. Нужно уметь видеть мелочи: «Только ничтожные люди не видят великого в мелочах». Все мы созданы из мелких привычек, и нужно лишь их понять. Соломон

сказал: «Человек, пренебрегающий мелкими вещами, будет падать все ниже и ниже».

Чтоб установить общее между мной и им, физическую связь, нужно, прежде всего, быть *мной* и *собой*, не рассеянным в других вещах. Опять старая истина: единственность Я и единственность объекта. Получить Я и потом допустить до себя; вся штука в том, что мы ничего до себя не допускали; как только это будет, человек становится живым, глаза живыми и между ним и объектом начинается общение. Главное, чтоб была одна ленточка, а не двадцать. Общение бывает с живыми существами, с предметами (мать и вещи ребенка — из «Бранда» <Ибсена>; из Беранже — «будь верен мне, мой старый фрак»⁶⁴).

Всегда важно выбрать то, с чем я общаюсь, установить объект и общее с ним: установить рельсы и пустить поезд (а то бывает: поезд стоит, распускает пары, а рельс нет, и некуда ехать).

Упражнение. Двое. У них какое-то беспокойство, возбуждение, хорошее и мешающее. Каждое возбуждение усиливает энергию, и чем больше возбуждена нервная система, тем больше она может дать: репетиция и спектакль — публика обостряет Я.

Бывает перенапряжение, когда, наоборот, человек теряет способность все принимать (опыт психиатра Флери⁶⁵ с динамометром).

При упражнении надо беспокойство привести к тому, чтоб лучше видеть, чем обыкновенно. Если люди сразу нацеливаются общаться, ничего не выйдет; прежде найти «Я», потом поймать в объекте «Его» и начать общаться.

Смотрю, все хорошо, начинаю говорить, все пропадает — нет *общения с мыслью партнера, с его волей*.

На сцене интересно общение человека с самыми сокровенными глубинами другого человека. Важно, когда человек открыл в себе то, что прошло через него.

Упражнение. Узнать, правду говорит партнер или нет. Ловить зрачок — Я и зрачок. Главное, чтоб Я было готовое, чтоб до него доходило. Дошло, переварилось, и Я начинаю действовать, положим, убеждать.

УРОК 25

Ученик пытается доказать, что общение есть результат объекта.

Все дело в том, что общение состоит из нескольких звеньев, если между субъектом и объектом нет связи — нет цепи. Цепь состоит из субъекта, объекта и энергии между ними. Ясно, что, если одно из звеньев неблагополучно, цепь рвется. С общения нельзя начинать, не оговорив об объекте и субъекте и излучении.

Может быть так, что человек очень энергичен, все время излучает, воспринимает, но нет общения, так как не хватает объекта.

Бывает: есть субъект, объект, нет общения — нет излучения (трех <условий>: на секунду есть связь, на секунду объект, но нет Я).

Общение — непременно результат этих трех условий, мало сказать «общайтесь», так как у одного партнера нет одного, другой страдает другим и т. д. Если вы великолепно пользуетесь объектом, то вы вовлекаетесь во всю цепь и обратно, если великолепно ощущаете Я — то тоже все будет благополучно.

В художественном произведении общение большей частью все (художник Бакушинский⁶⁶: «не должны выделяться мелочи»⁶⁷ — «Иоанн Грозный» Репина). Художественное произведение должно быть гармонично — что-то одно и все ради этого одного, все в сочетании, и тогда доходит главное, основное. Важен ансамбль.

Оглавление 2-й тетради

О задаче	1 стр.
Сверх-задача	8 стр.

Об объекте	17 стр.
Я есмь	36 стр.
Излучение энергии	54 стр.
Метод допускания	68 стр.
Излучение и жест	73 стр.
Подражание	77 стр.
Общение	80 стр.

ТЕТРАДЬ 3

Оглавление 3-й тетради

Ансамбль	1 стр.
Общение-прелюдии	5 стр.
О правде	14 стр.
О наивности	40 стр.
О вере	55 стр.
Упражнение «Стоп»	65 стр.
Метод наполнения	69 стр.
Освобождение мышц (и культура покоя)	72 стр.

Рассказ художника Бакушинского о впечатлении <от> картины Репина «Убийство сына Иоанном Грозным»: «А вот ковер-то мне тоже нравится!»

Сикстинская Мадонна — где неразличимый воздушный фон весь состоит из головок ангелов. Головки различимы только при ближайшем рассматривании. Что было бы, если бы некоторые из них были резко выписаны и лезли вперед?

Ансамбль

УРОК 25 <ОКОНЧАНИЕ>

В Художественном Театре прежнего времени все было органично, во имя единого. Единым всегда отличаются молодые постановки в малых студиях. Художественное произведение должно отличаться абсолютным ансамблем — одна идея и все ради нее. В спектакле все должно сочетаться: и актеры, и декорации, и атмосфера

зрительного зала, иначе — не художественное произведение художественного коллектива. Художественное произведение такое, в котором ничего нельзя выбросить, ничего нельзя добавить; ансамбль — где все невыделимо и неотделимо.

Все дело ансамбля в общении, когда оно существует между каждым из людей, вещей, все общее. Пример: Художественный Театр прежнего времени (Чеховские постановки — «идеи посетить семью Prozоровых», а не смотреть Станиславского⁶⁸). Малый Театр в пьесах Островского его времени — то же общее между артистами, средой, эпохой. Аплодисменты разрушают ансамбль, так как зритель участвует в спектакле. Не надо себя нивелировать, надо зрителя поднимать и себя.

Чтоб создать художественный спектакль — надо найти общее со всей обстановкой, с музыкой, с декорацией, с пьесой, с эпохой, вот почему художественное произведение создается долго. Можно создать скоро, в два месяца, но когда в душе все сложилось. Нужно играть так, чтоб зритель ушел из театра немножко другим. Репетировать, ставить, играть — все надо ради одного — каким человек должен уйти. Таким же уйдет и актер с той идеей, которую принес, уйдет обогащенный. Все время идет волна от актера к публике и обратно. Отсюда понятно, что такое «коллектив», отчего приходится так много работать над пьесой (слова К. С. на режиссерском съезде⁶⁹).

Чтобы достигать «семьи Prozоровых», нужно время, тогда спайка будет органична, а не механическая с отдельными выступлениями. Часто, если после долгой работы более слабого актера заменяют сильным — получается винегрет, он не успевает стать органичным всем. Важна не реалистичность или натурализм, а идея, ради которой написана пьеса, и ее надо играть. Душа Шекспира плюс душа режиссера плюс души актеров плюс постановка (музыка, декорации) — <получится> органическое художественное произведение.

В спектакле нельзя, чтоб выступали отдельные сцены («Ревизор»), так как это мешает цельности впечатления. Картина <А. А.> Иванова «Явление Христа <народу>» — нет картины, а много лиц.

Всегда надо знать, ради чего ставишь пьесу, актеры должны быть со-красками друг другу. Необходимо целиком быть в пьесе; чувствовать организм каждого акта, куска, знать, что я играю в этой картине, надо иметь чувство такта, компоновки картины. «Кто строит ниже звезд, тот слишком низко строит»⁷⁰. Хотите — и будет. Влюбиться в пьесу, любить одно — все, что стержень. Потом растолковывайте свою роль, сшивайте ее со своей индивидуальностью, со всем, что дается художественным произведением. Ищите общее с автором, с идеей, друг с другом, ругайте ради Идеала.

Урок 26

Общение есть установление органической связи с партнером и предлагаемыми обстоятельствами, которые укрепляют эту связь. В общении сила не в активности, а в устранении препятствий к общению, оно должно быть легко и свободно. Кроме общения человека с человеком, его душой, есть общение с предметами, вещами. Например, с костюмом; наденет какая-нибудь Матрешка платье от модной портнихи, но и платье, и она отдельно, между ними нет общего. Мы сразу определяем иностранца, провинциала, они приросли к чему-то своему, а с нами у них еще нет общего.

На сцене важно общение со всем. С костюмом — уметь носить костюм. Режиссер часто на этом выезжает. Самое необходимое — это общение с автором, чтоб со сцены шло органическое слияние автора, режиссера, актера, художника и музыканта. Необходимо знать автора, его эпоху, чтоб проникнуть в его мирозерцание и его глазами взглянуть на пьесу. К ознакомлению <с> пьес<ой> нужно подходить

творчески, жадно, надо прирастать ко всему. Островский не менее 1½ лет писал пьесу, а записывал ее в две недели. Чехов долго носил пьесу, Ибсен так долго сживался с действующими лицами, что не любил смотреть свои пьесы на сцене, так как актеры не были точно теми, кого он знал.

Чтоб легко репетировать, нужно долго носить в себе пьесу и до поры до времени уметь молчать. Знать, хотеть, дерзать, молчать. Молчать мыслями — великое искусство перед собой. Если перед показом, концертом, экзаменом — кому-то прочел, все выпустил. Если хорошая генеральная репетиция — спектакль идет скверно. Надо уметь накапливать, устанавливать, увеличивать свое общение с ролью. А то... выболтаешь, и придется потом ждать, пока созреет. Носите в душе волнующую тайну, помните закон тайны (Тютчев: «Молчи, скрывайся и тай»).

Хорошее упражнение на общение.
Встать рядом, плечо к плечу. Ощутить теплоту плеча, просто теплоту, физическую теплоту без всяких попыток соединить это с эмоцией. Когда почувствовал, отстраниться.

Опять прикоснуться. Отстраниться. Остается ощущение тепла и физической близости, родственности с этим человеком. В этом состоянии посмотреть кругом и постепенно осторожно перейти на него, на партнера. Почувствуешь близость. Прикоснуться. Отойти друг от друга в разные углы комнаты.

Начать говорить, не нарушая чувства физической близости.

То же с предметами (тут, конечно, дело не в теплоте).

Упражнение. При помощи слуха: два слепых ищут кошку; двое хотят познакомиться — незначащие фразы; при помощи зрения — сидят далеко, хотят познакомиться.

Вопросы и ответы, причем надо обращать внимание на образование связи органической между собой. Общение рождается от желания протянуть связь и идет от основной мысли, подводной линии. Внутренние линии партнеров соприкасаются, и начинается общение. Важно ощутить желание, больше мысли, меньше движения.

Ответы и вопросы должны быть по существу: чувство — мысль. Отвечать не только на слова, но на чувство.

Упражнение. Будем пытаться говорить буквально те слова, которые даны, то есть не менять текст:

Вопрос. Здесь душно. Не открыть ли дверь?

Ответ. Пожалуйста.

Проверяйте с кем? С чем связь? С «душно» и «партнером». Важно, чтоб были ясны все обстоятельства и в них попадать. Прежде чем говорить, нужно послушать мысли и чувства в своей душе — послушать свою *прелюдию*. Прелюдия — предварительное состояние, которое бывает перед тем, как действовать. Нужно уметь слушать свою прелюдию и, вовремя зацепившись за нее, пустить себя на выражение чувства этой прелюдии словами. Отвечающий дает почувствовать прелюдию вопроса, оценить ее, погрузить в свое чувство прелюдии и пустить себя на слова (Оценка предлагаемых обстоятельств).

Сядьте друг к другу спиной — ту же фразу.

В. Что, я вам сегодня нравлюсь?

О. Да, вы сегодня очень хороши.

Дело не в тоне, а в существе, в том, что есть общее. Надо понять с кем или *чем* общаетесь, *чем* общаетесь, *каким* местом.

Сядьте лицом друг к другу, сначала не смотря, потом в глаза. Состояние общения уже налажено. Не от объекта к общению,

а от общения к объекту. Всегда мы что-то к вещам прибавляем, можно угадывать, что в человеке есть, можно фантазировать, всегда у нас есть очки, если мы живые и смотрим не холодными глазами.

В. Я хотела бы поговорить с вами наедине.

О. Я только этого и жду.

Не забывайте формулы: *существо существу о существе по существу*. Иначе будет обман, фальсификация. Меняете, если хотите, характерность, задачи, прелюдию.

В. Я уезжаю. Пожелайте мне что-нибудь на прощание.

О. Попутный ветер.

В. Если бы я предложил вам руку и сердце, согласились бы вы стать моей женой?

О. Я подумаю. Впрочем, я согласна.

Важно сказать вовремя, а то или не созрело, или уже проехало, птицу надо стрелять влет. Правильное общение создает правильную паузу. Дошло — могу — сделал.

В. Ведь я вижу, что вы в меня влюблены, почему вы не признаетесь?

О. Так что-то все нездоровится.

В. Скажи, ты честный человек?

О. Да, да, боярин, да.

В. Мне кажется, у вас болит животик, я вам очень сочувствую.

О. Нет, у меня бронхит.

В. Что вы читаете, принц?

О. Слова, слова, слова.

В. Я люблю тебя, Офелия.

О. Вы заставляли меня этому верить, принц.

После остается еще кусок, накапливается для дальнейшего — закон роста.

Монолог можно говорить тогда, когда налажено общение с объектом.

В. Мне скучно, бес.

О. Скучай, все человечество разумное скучает.

Ничего не надо стараться, лишь услышать сквозь слова тайники вопроса.

Если нет удовлетворенности ответом — не очень нужен был ответ или его не было.

В. Не ты ли Генриха убил?

О. Да, я.

Все легче начинать шепотом.

В. Мне очень скучно, развеселите меня чем-нибудь.

О. Ох, уж знаете.

Урок 27

В. Что за шум в соседней комнате?

О. Это наша бабушка ест сыр.

В. Кого вы любите?

О. Ах, боже мой, весь свет!

Каждый вопрос нужно очень определенно задавать; если сболтнуть — отвечающему нужно что-то перефасонить.

Мало знания, но нужно провести до конца, через себя (Рассказ Толстого о легенде, 3 пустытника и их молитва⁷¹).

Можно знать 1000 молитв, но ими себя лишь испортишь. Как, не до конца овладев методом, получается все приблизительно, словоблудие, все кое-как. Дает лишь правдоподобие, но душу не шевелит.

Монолог — общение со своими мыслями и не только с мыслями, а с чем-то надо мной, с подсознанием, откуда идут слова, или сверхсознанием — тогда уже

можно играть трагедию — драму людей высшего порядка и общения с тем, что больше человека.

*К правде*⁷². Отрывок из речи Тургенева, написанной в 1880 г. и читанной в публичном заседании Общества Любителей Российской Словесности по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве:

Прямодушная правда и честность ощущений поражают в творении Пушкина не одних нас, но и тех иноземцев, которым он стал доступен. Суждения таких иноземцев бывают драгоценны: их не подкупает патриотическое увлечение.

«Ваша поэзия, — сказал нам однажды Мериме, известный французский писатель и поклонник Пушкина, которого он не обинуясь называл величайшим поэтом своей эпохи чуть ли не в присутствии самого Виктора Гюго, — «ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою, наши поэты совсем идут противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им представится возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу»... «У Пушкина, — прибавлял он, — поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы».

УРОК 28. О ПРАВДЕ

СМ. О ПРАВДОПОДОБИИ⁷³

1. Определение состояния правды
2. Ложь
3. Единственность правды
4. Изолгавшаяся правда
5. Большая и маленькая правда
6. Закон внутреннего оправдания
7. Метод Джемса⁷⁴
8. «Искание нерва»

Каждую секунду человек чем-то живет, что-то для него существует более, то, что для него наиболее интересно, — это для него правда. Остальное или ложь, или не существует.

Правда для человека — это то, чему человек в данную минуту искренне верит. Чувство это субъективное, можно говорить только о правде для себя. То, что для меня сейчас существует, все остальное для меня не правда. Живем мы сразу в нескольких планах, несколько вещей нас сразу волнуют одновременно, и поэтому может быть в человеке сразу много правд, одновременно им воспринимаемых. Лжи не существует, для субъекта существует то, во что он верит.

Возьмем наипростейший случай. Вы сидите здесь и слушаете меня. Сколько правд для вас? Говорю я, стараюсь в чем-то вас убедить. Вы верите, что я сижу и рассказываю, верите, что я иду по своей линии. Вы шли сюда. Есть ощущение физическое — вялости, усталости, бодрости — тоже правда. То, что было с вами дома, по дороге, ночью, — сейчас вспоминаете, вы доживаете это — тоже правда. Сегодня нужно куда-то попасть, заранее об этом думаете — тоже правда. Получается, что живете разными правдами, которые тянут в разные стороны — настоящее, прошлое, будущее, физическое, психическое и т. д.

Шопенгауэр «Афоризмы житейской мудрости».

Как тело скрыто одеждою, так наш дух облечен ложью. Наши слова, действия, все наше существо лживо, и лишь изредка можно за этой оболочкой угадать наш истинный образ мыслей, как под одеждой угадывается иногда фигура⁷⁵.

Что же правда? То, что перетягивает. «От юности моя мнози борют мя страсти». И не только страсти, а даже мысли тянут

в разные стороны. Это и есть состояние лжи. Говорю, что люблю его, думаю, что мерзавец, нужно полюбить, ищу хорошее, увлекаюсь этой правдой. Масса правд тащат в разные стороны, несогласованность их и есть состояние лжи. «Князь века сего — ложь». Мы живем в тот период, когда органически существует ложь, все нас разрывает. Правда тогда, когда иду по одной прямой линии, ничто не разрывает.

Лишь только один я останусь с собою,
Меня голоса призывают толпою,
Которому ж голосу отповедь дам?
В сомнении рвется душа пополам.
Советов, угроз, обещаний так много,
Но где же прямая, святая дорога?
С мучительной думой стою на пути —
Не знаю, направо ль, налево ль идти?
Махни уж рукой, да иди, не робея,
На голос, который всех манит сильнее,
Который немолчно вблизи, вдалеке,
С тобой говорит на родном языке!
Ал. Толстой

Весь тренинг во всех философских системах в школах духовного развития состоит в этой самой правде. Две персидские добродетели во времена Зороастры: «...Говорить правду и хорошо стрелять из лука». В Спарте: «говорить коротко и правдиво», индусы «правдивостью достигается всё»... Принять и сказать о фактах — это правдивость. Если все это соединить и еще то, что в нашем искусстве, то нужно задуматься: «Мир во зле лежит»⁷⁶.

Момент настоящего видения себя — огонь проникает — вот как можно творить. «Не выдержу» — вот вершина, к которой надо стремиться, ради чего идешь в искусство. В каждом человеке это есть — все хотят замечательного искусства, хотя «делать» своими словами⁷⁷.

В существе-то ложь и есть неудачное сочетание всяких правд. Значит, нужно выбрать какую-то правду и с ней все со-

четать. Этим занимались философские школы в период расцвета. Пифагор заставлял учеников говорить и думать только правду. Все школы требуют умения думать о правде до конца — условие, при котором можно существовать, иначе человек попадает в линию разрыва.

Переходя к сцене, мы должны сказать: «должна быть одна правда и мною владеть». Часто говорят актеру «не верю», значит, у него много правд. То, что хочешь сделать, всегда правда, но маленькая, а есть еще большая правда и даже несколько — это и доходит. Заразителен и артистичен тот, у кого одна правда живет чем-то одним, что для него неотразимо. Правда увеличивает стекло, через которое актер виден насквозь. Есть правда поверхностная — правдоподобие. Если актер играет неискренность — для него правда то, что он не смотрит другим в глаза или смотрит, «обороняясь». Большей частью всегда играют неискренне. Тут-то самое важное в человеке — единственность. Единственен ли я в своей правде? Пробуйте зацепляться только за одну правду.

На вопрос «в чем состоит система в нескольких словах» Станиславский ответил рассказом о Микель-Анджело. Торговец (очень занятой человек, но интересующийся скульптурой) спросил М. А., как высекать из мрамора хорошо, и просил объяснить скорей, в двух словах. М. А. ответил: 1) берешь кусок мрамора, 2) берешь резец, 3) подходишь к мрамору и 4) отсекаешь все, что не нужно. То же в системе: отсекайте все, что неправда, что тебе «не нужно» (три года об этом говорить и несколько лет упражняться). Слова Уайльда: «величайшее из искусств есть жизнь, а потом — литература». Чтобы жизнь была произведением искусства, надо, чтоб в ней была одна правда и все было гармонично сочетано (создание по косточкам мамонта, ихтиозавра). Статуи М. А. — удивительное сочетание, единая правда во всем. В пьесе — правда идеи. Если мы возьмем Дави-

да М. А., приставим руку Венеры, ноги Аполлона, лицо Зевса — все замечательное в маленьком, но вместе ложь, сочетание неправильное. Художественное произведение — единая правда.

Искренность. Это — тоже правда. Единственная. Подлинные «искры» души. Искренность — дар редкий, в жизни почти не встречающийся. Это особый талант. В театрах приходится играть людей, т. е. более 99% из них неискренних, и поэтому подлинная искренность на сцене не всегда нужна. Она необходима только в некоторые моменты и в некоторых ролях (героических и романтических). Вообще же следует ограничиться только правдой действующего лица.

«Правда для меня то, во что я в данную минуту искренно верю». Это правда — для меня. Но что же есть подлинная Истина? Единая для всех?

«...Сознание своей новой мощи дало ему смелость взглянуть в первый раз, в лицо всему тому, что он почитал, не оспаривая... Покров разорвался: он увидел немецкую ложь.

Всякая раса, всякое искусство — по своему лицемерны. Мир питается каплей истины и морем лжи. Ум человеческий слаб и плохо мирится с чистой истиной; ему необходимо, чтобы его религия, его мораль, его государственные люди, его поэты и его артисты ему и преподносили в оболочке лжи. Эта ложь приспособляется к духу каждой расы и меняется, переходя от одной к другой; это она затрудняет народам взаимное понимание и делает столь легким взаимное презрение. Истина у всех — одна, но у каждого народа — своя ложь, которую он называет идеализмом; всякое существо дышит ею от рождения до смерти; это основное условие жизни, и только немногие гении могут освободиться от лжи в результате героических кризисов,

когда они остаются одни в свободном мире своей мысли» (Ромен Роллан. «Жан Кристоф». Бунт. т. IV, стр. 22)⁷⁸.

Все методы сводятся к правде, чтоб она получилась, чтоб сделать мою правду единственной. Отрубай все, что неправда.

Обратим каждый внимание на себя. Я сижу. Что для меня одна правда — послушайте себя. Сразу много правд — всюду тянет, все для меня существует и все разное. Получается не единственность, не устремленность.

Теперь — слушайте того, кто за дверью. Внимательно, не рассеивайтесь, не спускайте себя. *Только этим* и заниматься. Как только овладеете целиком — будет вашей правдой. В искусстве самое ужасное правдоподобие — естественность, а не искренность. Актер может маленькую правду раздуть до колоссальных правд (Раскольников). Внеси свет в темноту — будем искать правду⁷⁹.

Упражнение. Рассмотреть статую. Взять трепетную задачу, не от ума.

Смотрю — за что-то зацепился, что-то стало существовать. Отдайся этому ощущению, только ему — все остальное придет.

Отыскивание правды можно сравнить с путешествием по проволоке в цирке. Чувство равновесия, центр тяжести совпадает с точкой опоры, становится покойно. Равновесие для специалиста — техника баланса. Наша техника — попасть на ту правду, которая меня задела, и по ней идти. Ход душой по паутинке (пример упорной тренировки — акробатка Герцог⁸⁰). Важно вызвать в себе чувство верности, равновесия, правды. Это вырабатывается постепенно (маленькую роль можно сыграть, большую нет). Развитие техники душевных сил дается труднее, чем физических.

Упражнение. Между мною и объектом одна линия. Встаньте, как почувствуете

одну правду, смело, дерзко идите по ней. Дерзайте, но не нахальничайте. Идите по одному; остыло, четко бросайте, переходите на другую линию, но чтоб каждый раз было единственной. Если будете хорошо за собой следить — научитесь. Во время упражнения — отдыхайте, бросайте все и снова упражняйтесь (наивно, как ребенок, не спешите).

УРОК 29

Вводит в «правду» метод «положения тела»⁸¹.

Когда делаешь упражнение — неинтересно и не выходит. Каждый раз нужен запал.

Рассказ К. С. о господине, у которого не было голоса и как он закричал, когда в Эссенуках на него напала стая собак. Когда сама правда потребовала голоса, это сделалось само собой. В искусстве надо уметь всем владеть, обладать сверх-будничной техникой.

Изолгавшаяся правда

Всем, вероятно, приходилось наблюдать за провинциальными актерами, когда они съезжаются для заключения контрактов.

Это особенные люди с особенными лицами — особый сорт род людей. Сразу видны амплуа. Дело в том, что-то, что они проводят на сцене, так въелось в них, что и в жизни они не могут отделаться — это стало их второй натурой. На сцене выделявая рулады, он волнуется искренне, в руладах неправда, но у него есть другая правда, которой он заражает, если он талантлив.

Способных много, талантов мало. Выгоднее смотреть на себя как способного — вытянешь талант, если имеешь. В общезнании говорят «на актера похож». Но актер в чем-то искренен — эти вещи стали для него правдой. Человек не всегда делает то, на что его тянет, а всегда что-то при-

бавляет — красоту, значительность, буфф, всегда какой-то плюсик; руки, голос уже не те, вся его правда уже изолгалась, и он не замечает этого.

Наблюдение К. С. умирающего актера: «скверно играл агонию» — у человека настолько все вывихнулось, что сама смерть ничего не могла сделать⁸². Вот что делает сцена с душой человека, если подойти к ней без большой скромности, проверки и требовательности. Легко сделаться похожим на «актера», легко правда может изолгаться.

Бывает другая едва уловимая изолгавшаяся правда — легко, свободно держится на сцене, а в сущности нет общения. <Так> привык играть водевиль, что не замечает вывиха. Он потерял первую правду, состояние невинности. Часто какой-нибудь отрывок долго играется, и вдруг вы видите, что все время врете, — не знает актер, чем занят, о чем говорит, утрачено ощущение, что все неверно. Изолгавшаяся правда того же порядка, но более страшная, потому что меньше заметна. Поэтому нужно воспитывать в себе *чувство правды*, которая все время будет говорить, что неправда.

Изолгавшихся актеров никогда не убедишь, — оттого в Художественном театре так избегают людей много игравших. Изолгавшаяся правда есть у всех, в жизни все немного играют, или один, или несколько образов: мы и «плюсик». Говорить правду, слушать ее — разучились. Обыденная ложь как-то учитывается, выпрениная — нет. «Актер» так изолгался, что ему все кажется, что другие «недоотягивают». Надо очень, очень воспитывать актеру чувство правды, чтобы он не утратил его, а то легко начнешь «принюхиваться». Душевная техника актера — постановка воли. Как при постановке голоса много правил и приемов — как ставят язык, горло и т. д., так же и в системе. Мелкими упражнениями, шаг за шагом дойдете, что все будет выходить, а не получаться случайно. Надо уметь владеть всеми методами, и над всеми должно стоять чувство правды.

Профессор пения говорит, чтобы резонировал всякий палец на ноге. Так и здесь — нужно гармоническое слияние всего существа. Все говорят «а?» Спрашивать надо не горлом, а всем аппаратом: участвуют и руки, и ноги, и волосы. Все время несколько правд, и сомневается, и себя ощущает. Скажите: «Я». Вся душа говорит? Самая сущность — в солнечном сплетении. При упражнении ученику стало страшно; это явление нормальное, и причины его из той области искусства, которая делает человека пророком. «Глаголом жги сердца людей» (приводится все стихотворение Пушкина «Пророк»).

УРОК 30

Приходит в голову — как же правда? В искусстве правды нет, так как если будет правда — будет жизнь, а не искусство. Пример Коклена — заснул на сцене — не было искусства⁸³. «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Обман есть то, чему я в данную минуту искренне верю, т. е. правда для меня (уже приведенный ранее пример: телеграммы о смерти сына, потом нет).

Произведение искусства обладает яркой жизнью, более сильной, чем жизнь зрителя, и это его увлекает. Статуя Дискобола дает ощущение, что движется. Когда при помощи кинематографа стали делать снимки с мечущих диск, оказалось, что человек никогда не находится в таком положении. В статуе взяты сразу все части в ряде сменяющихся моментов. Если взять фотографии бегущих людей на ленте кино: есть напряжение, но движения нет. Чтоб его получить, недостаточно в природе взять один момент. Когда художник ваял, для него было правдой, что «мечет диск», а не поза мечущего, — отсюда правда движения (для Коклена была правда — как его образ постепенно засыпал, а когда сам заснул, осталась другая правда, *маленькая*, а не большая).

Вы — Гамлет: большая правда, не просто человек, а образ, который должен действовать целиком, по творческой правде, и важно, чтоб для художника этот образ был правдой, иначе получится несоответствие. На публике все обостряется. Учитесь дома делать маленькую правду, вырабатывать в себе творческое начало.

В искусстве так подобраны факты, что правды все большие. Мы должны быть как Дискобол — взять *ряд* моментов и внутренне их претворить в целое. Есть у Владимира Ивановича <Немировича-Данченко> выражение: на сцене нужно жить и играть по законам *внутреннего оправдания*. Что значит оправдать положение, жест? Если будете придумывать — не выйдет правда «что я мог бы сделать в таком положении», если же это произойдет само собой — будет творчество.

Упражнение. Встаньте. Бросайте, куда хотите, руку, ничего не придумывая. Потом побудьте в руке, *прислушайтесь к ней*, что-то в ней ощутили — отдайтесь этому всецело. Само собой появится желание, которое вы угадали в руке. Поставьте губы на улыбку — прислушайтесь к губам — начнете смеяться. Если прислушаться к маске — мимике, начнете понимать, в чем дело. Глаза — кверху, будет плакать, грустить, молиться. Если будете слушать душевно правду положения, правда сейчас же вами овладеет.

Закон Джемса: не потому мы бледнеем, встают дыбом волосы, охвачены параличом, что мы испугались, а наоборот: подсознание принимает волка, является поза, и потом уже доходит до сознания. Для актера этот закон первейшей важности, если выработается способ слушать себя так, как слушаю себя в жизни, — приобретете способ вызывать чувство⁸⁴.

«Вздых, безобразное выражение лица» — с рожей нельзя говорить поэтических вещей и наоборот. Владимир Ивано-

вич говорит, что актеру нужен не грим, а мим. Если вы нарисовали и не почувствовали — будете маской, и наоборот — станете *тем* человеком, каким себя сделали. Самое главное подойти к оправдыванию образа — правда, что я Хлестаков? По закону творческого оправдания угадать в один миг Я Хлестакова, без длинных работ, лишь бы выработать свойство творческого оправдания.

Начинать надо с простых упражнений, иначе можно выработать в себе штампы; начинайте с пальцев, руки — от них побегит электрический ток, что-то приятное. Слушайте и слушайтесь. Момент угадывания — всегда момент наслаждения (в Замоскворечье на любительском спектакле, на водевиле Гликерия Федотова⁸⁵: «Сидим и оба плачем, как хорошо, как хорошо»). У актера во время драматической игры все дрожит от радости — художник творит. «Ангел» Лермонтова — жажда высшей правды, красоты.

Когда есть крупная, большая правда — хочется что-то делать. Обман с большой буквы. «Берегитесь ученых, у них холодные глаза, и каждая птица лежит перед ними общипанная»⁸⁶, мы же должны видеть не труп, а птицу: «Тот, кто называет топор только топором, ни на что больше не способен, как рубить этим топором. Должны видеть больше, по мелочам видеть крупное»:

«Много в пространстве невидимых
форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний
и слова, и света.
Но передаст их лишь тот, кто умеет
и видеть, и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь
созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает создание в наш
мир удивленный»⁸⁷.

Все эти упражнения «рисунка черты» — и весь организм слушается. На на-

шем знамени — лозунг: «к бессознательному через сознательное».

Упражнение. Бросьте, не вмешивая сознание, как попало руки, и это слушайте. Как чувствуете, что оправдали, или продолжайте движение дальше, или начинайте новое. Не выходит, сорвалось, начинайте новое, но всегда *не готовясь*.

Начните двигаться, идти, сначала не думая, потом начните слушать свою походку, догадайтесь, о чем она говорит. Ритм можно воспринимать только по закону внутреннего оправдания — *слушая*. Во время упражнения делаются веселые лица — поймали в себе художника. Издайте звук и слушайте: между звуком и вами образуется связь. Если крупный режиссер дает мазок — берите, прислушайтесь и оправдайте.

Упражнение (на оправдание слова). «Дитя мое, если бы ты знала, как мне тяжело» < («Дядя Ваня») > — скажите и слушайте наивно себя. Говорите сначала как попало.

Автор дает слова, скажите их и послушайте, и вам творец сделает их правдой. Если выслушаете раньше мысль, слушайте ее. Очень важно в музыке — поместить актера в музыку, слушать и оправдывать.

Самое главное в упражнении — творческий момент, какой-то электрический ток — его угадать.

УРОК 31. МЕТОД ДЖЕМСА

По душевной гимнастике нужно проделывать ежедневно утренний туалет: тренируются ежедневно музыканты, певцы, боксеры, атлеты. Важно лишь уловить, как упражняться, и этого никогда не отдашь. Возьмем пометки Чехова о действующих лицах: все написано — «он носит красный галстук». Ощутите его как руку.

Из «Дяди Вани» последняя сцена — уехали. «Он свистит». Ремарка: «всегда опустив голову и глядя исподлобья».

Ремарка — это камертон, слушайте, какая правда через вас проходит: появляется ощущение — к нему прибавить слова роли.

Упражнение. Поднятые плечи и опущенный вниз подбородок. Делайте непременно сперва механически, потом отдавайтесь беспрепятственно. Не будьте шаблонны (начинается штамп). Нет еще привычки — нужно идти постепенно, пробивая дорожку шаг за шагом.

Упражнение. Сядьте выпрямившись, выпятите грудь, голову высоко и слушайте эту фигуру. Проверяйте себя — *прозрачны* ли глаза, все ли *доходит*, могу ли разговаривать.

Улавливается образ военного. Ремарка: «отвисшая губа».

Разные актеры по-разному играют, сталкиваются три индивидуальности: автор — роль — артист. Нужно играть артисто-роль. Индивидуальность — развивать до крайности.

Как по закону Джемса играть ребенка? Идти от внешности — открытость, очень развиты мышцы удивления — затылочные мышцы: вздох — удивитесь — задержите. Чувствуете затылок, отсюда вывод — развить все мышцы, наложить верно мим-грим.

Упражнение. Очень большой нос.

Упражнение.

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной...
< (Пушкин «Анчар») >

Начинать со слова, угадать их и идти как бы сначала себе суфлируя, воспринимать, им отдаваться и подавать.

Упражнение. Берем одно слово «небо» и т. д.

Оправдание жеста, тела, мимики, голоса, костюма, слова, фразы — все это

угадывание действия. Ко всему надо подойти творчески — угадывая, дополнять.

Упражнение Сулержицкого «искание нерва»:

Стать спокойно к стене, освободиться, потом — отбрасывайтесь в сторону и ловите состояние, в которое отбросились. Поймав это состояние, начинайте стихи, роль и т. д.

Это упражнение дает сосредоточение, вы чувствуете, как в одном месте что-то собралось.

УРОК 32. О НАИВНОСТИ

См. тетрадь Елены <Морозовой>

<Вставка из тетради Е. Морозовой:>

Наивность

Вы, конечно, заметили, когда брали предлагаемые обстоятельства, что иногда они принимаются, иногда нет. Неинтересно, что же тут сделать? Если вообще человек этого не может сделать, значит, он не может вообще играть.

Термин «играть», в него нужно вдуматься. Он взят с детей. Мы должны играть так, как дети играют в «папу — маму», так же верить в окружающую обстановку, как они.

Это свойство верить во все и принимать безо всякой критики есть *наивность*.

И вообще «детскость, наивность», непосредственность простора — вот то, без чего нельзя сделать ни одного этюда, не говоря уж о пьесе.

Это состояние (предварительное) можно сравнить с листом белой бумаги, малейший штрих ясен и можно писать на нем что угодно.

Ни одного великого открытия не могло совершиться и не совершалось без наивности. Например, Христофор Колумб, который как сумасшедший несколько лет твердил: «Есть Земля», да и всё.

В религии, как нигде, нужна эта крайняя наивность, тогда получается то, что носит название веры. «Имеющий веру может сдвинуть гору».

В Париже был произведен один очень интересный опыт. Если сказать что-нибудь, то воз-

дух колеблется особым образом в зависимости от того, как сказано.

В воздухе расплывалась какая-то пыль. Человек произносил разные буквы, слова, слоги; комнату освещали, и видно было, как эта пыль складывалась в различные узоры; он даже вызывал разные рисунки и очертания. Он это делал по известным ему законам.

А чтобы мы могли делать то же, нужна большая вера, которая и дает такую силу. Для того, чтобы поверить, чтобы вызвать состояние такое, чтобы воля могла двигать горами, чтобы насытить слово волей настолько, чтобы в воздухе образовались такие рисунки.

<...>

Наивность есть предварительное состояние для получения веры. Путь такой от *наивности* через *логику чувств* — к *вере*.

Величайшие мастера духа — это, конечно, люди, занимающиеся религией, потому что они все время тренируют свою волю, хотения, ум и чувство. Искусство такое: вышел и рассмешил публику — ничего, но не стоит тратить для него жизнь. Искусство — чудо, горение, только оно прекрасно. И наш идеал, к которому мы все, безусловно, стремимся, может быть, не сознавая, — это отбросить все мелкое человеческое и, как *пушкинский пророк*, «глаголом жечь сердца людей».

Как же к этому подойти? А вот тем самым путем «Наивность — логика чувств — вера». «Если не будете, как дети, не войдете в Царство Божие»⁸⁸, — говорит Христос.

<...> Перед началом этюда нужно привести себя в состояние белого листа бумаги, стереть с себя все впечатления, освободиться от всех чувств и тогда взять предлагаемые обстоятельства. Если сразу не получается веры в предлагаемые обстоятельства, на этот случай есть замечательное слово «*если бы*».

Упр. 1. Музей восковых фигур. Упражнение для всех. Все — восковые фигуры.

Состояние веры в то, что я делаю, нужно держать и поддерживать. В актере всегда сидит как бы два человека: один действует, живет, а другой — наблюдает; поэтому всегда в творче-

ский момент если вы переживаете что-то очень тяжелое, например, убиваете, а в душе у вас — радость. Если я весь совсем уйду в то, что делаю, это будет не искусство, а жизнь — галлюцинация. Сальвини говорил: «На сцене вы должны чувствовать и жить тем, чем живет изображаемое лицо, и, чувствуя и живя, вы должны видеть, что вы чувствуете и живете». Может быть, наблюдатель-критик это разрушает — веру, наивность, вообще творческую жизнь.

Есть несколько причин, почему мы занимаемся искусством. Одна из них — «тихое сидение». У индусов есть выражение: «Пусть тело твое пребывает в движении, ум — в покое, а душа — прозрачна и чиста».

Чувство никогда нельзя взять, оно улетит, как воробей, к которому протянута рука, его нужно подманывать, и удержать его можно, только начав действовать; появятся хотения, от того, что я эти хотения буду исполнять, чувство будет развиваться. Нельзя, получив чувство, думать о нем, держать его, оно требует непрямого логического развития.

Упр. 2. Мы все летим. Теплый воздух, облака попадают и т. д. Нужно очень следить за тем, чтобы не привыкнуть врать себе, не думать, что я все чувствую: «Посей поступок, пожнешь привычку. Посей привычку, пожнешь характер. Посей характер, пожнешь судьбу».

Упр. 3. Вы — солдатик, кукла (какая-нибудь игрушка). Ночью, когда все спят, вы оживаете.

Упр. 4. Перебраться через ручей.

Упр. 5. Чистить селедку, апельсин.

Упр. 6. Все эти предметы — мои знакомые, живые. С ними можно разговаривать и т. д.

Упр. 7. Митральеза⁸⁹.

Упр. 8. Почувствовать себя стариком, ребенком. Войти сюда.

Упр. 9. Вы — кошка. Подстерегаете мышь.

Как дети обращаются со своими игрушками.

Как ребенок кормит на улице хлебом своего медвежонка.

Открытка на «смертный бой»

Спектакль «Женитьба» в Песчанке. Разговор с бабой в антракте, на другой день — выход невесты после побега Подколесина.

Упр. 10. Холодно, жарко.

Упр. 11. У нас обряд здравья такой-то.

Упр. 12. Я паровоз, я еду на велосипеде, в лодке, на лошади верхом (стул).

Упр. 13. Оркестр, дирижер и танцовщица.

Упр. 14. Этот стол — музыкальный ящик. Его можно завести.

Упр. 15. Башмачное общение.

Упр. 16. Разговор двух глухонемых.

Упр. 17. Воляпюк.

Упр. 18. Ловить свой палец.

Упр. 19. Увидать себя.

Упр. 20. Езда на лодке.

Упр. 21. Вагоновожатый.

Упр. 22. Велосипед.

Упр. 23. Пьяный.

Быть наивным трудно. Есть способ — надо быть дураком, идиотом. Не надо бояться слова. Сказать себе: я дурак, идиот. Достаточно ли я дурак? Нужно отдаваться объекту, как идиот. А то уж очень мы умны — «умственные». Надо дураком слушать режиссера, дураком читать пьесу, дураком и идиотом смотреть на репетирующих актеров. Ох, этот дурак, этот замечательный герой всех русских сказок!! Иван-Дурак. Культивируй этого дурака — и ты не засохнешь, не завянешь от «системы». А то много будешь знать — скоро состаришься.

Упр. 24. Тяжелый 10 пудов.

Упр. 25. 4 пуда, 2 пуда, 1 пуд, 1/2 пуда, 10 ф. 1 ф. 1/2 ф. 0 ф.

Упр. 26. Музыка играет во мне.

Упр. 27. Показывать фокусы (из ничего) и верить, что это действительно делаю.

1. Понятие наивности

2. Условие наивности — серьез

3. Метод «если бы»

4. Метод «дурака»

5. Маска

Задумывались ли вы над словом «играть» в театре? В цирке все работают, а мы играем. Это слово употребляется у детей. В слове этом есть смысл, надо его

выудить. Дети играют хорошо, <одни> увлекаются, другие играют плохо, и чем старше человек делается — он играет все хуже и хуже, взрослый не хочет играть. Дети отличаются от взрослых признаком, который дает ему возможность играть, — это свойство называют *Наивность*. Наивность делает человека пригодным и непригодным к игре, резко отличает художников от не-художников — это способность верить, отдаваться одному, по-детски — то есть без раздумывания и контроля. Это свойство — очень многое, иногда уже талант. Часто на экзамене играет плохо, а поговоришь с ним — глаз наивный, живой, и наоборот.

Наивность — неперенное свойство всякого таланта (Пушкин, Ньютон, Леонардо). О ней говорят биографии замечательных людей — о беспрепятственности, доверчивости. Среди актеров много глупых людей, но талантливых (Горев, Самарин⁹⁰). Они — глупые люди, дураки, когда с ними разговаривают, но иногда вдруг посмотрит — глазищи необычайные, понял глубже, чем сказали вы. Иногда глупость скрывает большие вещи (Горшунова сама не понимает, что делает).

Происхождение наше темное: у нас имеется в подсознании масса материала (опыт с птицами), есть опыт наследственности. Под влиянием каких-то моментов является провидение. Умственность может мешать беспрепятственному соединению (фраза Чехова об уме художника). Чтобы создать крупное произведение, нужен ум, а не рассудочность — большая светлая голова.

Притча о детях («будьте как дети»). Детская наивность нужна актеру, иначе никогда не войдет в царство творчества (Бальзак «Нопогипа»: «Мой бедный дядя с сердцем, преисполненным любви к ближним, этот 75-летний ребенок, мудрый, как Бог и наивный, как Гений, угадывал тайные стремления моего сердца»)⁹¹. Можно

отучить себя от серьезной работы, можно приучить себя к ней, словом, во всем — дело привычки (Вольтер)⁹².

Упражнение. Сидите. Возьмите предлагаемые обстоятельства: юг, Ташкент, 60° жары, потом начинает дуть ветерок. Что такое наивность? Это есть предварительное состояние нашей психики, которое можно сравнить с листом белой бумаги. Сделаем маленькую черточку, уже видна — овладела всем листом, если же лист весь испещрен черточками, ничего не будет видно.

Упражнение. Сделайтесь чистенькими, наивными и слушайте. Сильный сквозняк, а нужно слушать. Особенно важно здесь не подыграть, а дать маленькой черточке овладеть вами (ребенок сразу тащит соску в рот).

Нельзя быть долго белым листом. Как только выбросите из себя все состояние — сейчас же новые мысли.

«Сейза» — японское сидение. Нужно лишь уловить один момент, когда ничего нет, и отдаваться.

Упражнение. Ловить свой палец. Чем глупей задача и чем беспрепятственней к ней отнесетесь, тем лучше. Надо как можно серьезнее верить, со всем рвением.

Упражнение. Встаньте — быстро отклонитесь и увидите что-то от себя в воздухе: ухо или плечо (или что-нибудь).

Упражнение. Двое помогают друг другу увидеть себя.

Упражнение. Я невероятно высокий, необъятно толстый, вес — 1 пуд; 10 ф.; пушинка; летаю — вовсе нет веса, висите в воздухе.

Можно делать упражнения во время умывания — чем умываюсь? Пью чай —

что пью? Какой я сейчас — веселый, грустный и т. д. Серьезно относитесь к мелочам.

Техника сейчас дошла до высочайшего момента, нужно все время упражняться.

УРОК 33

Разговор К. С. с мальчиком, игравшим Колю в «Месяце в деревне» (декорация крашеная, нет стен), дети на репетиции «Вертера», мальчики на бульваре с игрушками — во всем очень серьезное отношение.

Опасно принять наивничанье за наивность, там и запаху наивности нет. Первое условие наивности — серьез. В наивничающей девице полное отсутствие серьеза.

Упражнение. Начинать все упражнения с себя, со своего состояния. Правая рука начинает воспаляться. Есть ли разница с левой? В левой — ощущение холода. Сравните обе руки.

Тут есть один очень важный момент, который нужно научиться улавливать. Какой-то момент чувствуете, что рука холодна, — его-то и ловите. К этому ощущению нужно подходить творчески, слушать его. Услышите, схватите и сраститесь.

Отсидел правую ногу. Если наиграл, сейчас же подойдите к этому творчески, прислушайтесь к положению, в котором наиграл, но не дергайте себя назад. Сила наивности велика (в английском журнале напечатан случай с душевнобольной, которой изменил ее возлюбленный, — ей было 20 лет, она ждала его, и теперь ей 79, и она не изменилась и ждет⁹³).

Упражнение. Я — восковая фигура. Все восковые фигуры; одна половина — посетители музея. Восковые фигуры — знакомые лица, друзья.

Не путайте творческое воображение с галлюцинацией. Очень помогает чувство публичного одиночества.

Упражнение. Говорить слова:

«Я стар, я дряхл, я истомился
Пойду в ров этот и умру»⁹⁴.

Берите по очереди все предлагаемые обстоятельства:

«Простите вы, поля, холмы родные,
Приютно ясный дол, прости»⁹⁵.
Все пьяные.

Упражнение (под музыку). Сесть плотно с соседом. В соседе играет музыкальная машинка.

Теперь у меня играет в солнечном сплетении. «Проглотите» ритм, и он вами овладеет.

Нужно, чтобы певец научился слушать музыку, — это не то, что называют ходить под музыку, а музыка живет в вас.

Слушайте творчески, не просто ухом — музыка, звуки пройдут через вашу индивидуальность.

УРОК 34. МЕТОД «ЕСЛИ БЫ»⁹⁶

Способ нахождения наивности заключается в магическом слове «если бы», оно и создает предварительное состояние для восприятия предлагаемых обстоятельств. Очень много зависит от серьеза, *действительно если бы* — тогда по-настоящему обостряются задачи, предлагаемые обстоятельства, общение. Если все знаешь умом, то перестаешь волноваться, а подставишь «если бы», и начнется жизнь.

Монолог из «Мцыри» (с «если бы»): если бы мальчик 16 лет, если бы больной, истощенный, если бы умираю, если гордый, если приходит монах и т. д.

«Я к вам пишу, чего же боле...» (с «если бы»).

Все едут в Америку, сидят на палубе океанского парохода.

Не забывайте цепь из трех звеньев (Я + объект + действие). Если нет общения — лучше разбирать по частям все звенья.

Метод «дурака», «идиота».

Чем отличается дурак от обыкновенных людей? Он всегда в чем-то одном. Мы очень много умствуем, живем все время с оглядкой, все принимаем во внимание и не можем чему-либо отдалиться безраздельно, а надо попробовать быть дураком. Быть дураком — быть в состоянии, выключаящем вас из состояния ума, рассудочности.

Дурак, идиот воспет в русской поэзии сказкой об Иване Дураке. Свойство быть дураком — ключ к возрождению искусства, свойство драгоценное. Будьте дураком до идиотизма, но не характерным дураком: в каком-то роде стать пассивным.

Упражнение. Показывать фокусы.

Упражнение. Вы сидите на стуле. Пойдем от сказочности — станьте дураком. Стул — ваш приятель, которого заколдовал колдун, — дайте ему знать о себе. Как только сделаешься идиотом, задача заинтересует. Момент вдохновения всегда в момент пассивности, если знаешь наперед — его не будет.

Упражнение. Если быстро отскочить — можно себя увидеть.

Упражнение. «Сребницей чистил он коня» <(Пушкин «Гусар»)». Прежде чем говорить, пробуйте смело сделаться идиотом. Чистим по-идиотски?

Первая основная добродетель и первый грех — смиренномудрие и гордость. В философских школах тренируется послушничество.

Если верно, внутри себя вы чувствуете — что-то открывается. Через сознательное — к бессознательному: взять и шагнуть в темноту (Рамакришна — надо стать безумным; «Блажен человек, безумный о Боге»).

Упражнение. «Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
У нас в деревне видеть вас»⁹⁷.

Область маски

Меньше всего человек похож на себя, когда он говорит от себя. Наденьте на него маску — и он будет сам собой. Маска дает чувство, что все можешь. Без прикрас — быть самим собой трудно. Только после громадной психо-философской тренировки человек может стать прозрачным. Наша эмблема — маска. Если бы любого спросить: ты очень несчастен в жизни? Скажет — нет, ничего особенного. В среднем это верно. Теперь представьте себе — вы читаете роман, стихотворение, драму и в трогательных местах не можете не плакать. Над чем же вы плачете? Над тем, что рассказал поэт? Над его героями?

Вы плачете над собой, надев на себя маску одного из героев. Вы мучительно хотите быть Ромео, но не можете себе признаться и, надев маску Ромео, — плачете. Гете говорит: «все мои произведения — фрагменты великой исповеди» <«Поэзия и правда». Книга девятая>. Как будто за Фауста, но говорит за себя. Вы болеете тем же, что автор, надеваете маску Фауста и живете его жизнью и ничего не боитесь. Маска — возможность высказать себя беспрепятственно, одна из причин, которая тянет вас на сцену. Хочется под маской сыграть свою сущность, которую задавила жизнь, — то, что затаили в себе и что через маску выложу наружу.

К. С. любит играть дураков — хочется быть свободным от требований жизни. Если над чем плачешь, что увлекает — твоя сущность, смело надевай маску и сыграешь хорошо, маска будет живой, сам же ты закрыт и себя не видишь. Надоело быть корректным, хочется пошвырнуть — играю городничего, могу отдать все свинство, которое у меня затаилось. Чтob сказать правду, надо надеть маску или стать дураком — скрыть от себя умника.

Упражнение.

«Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты» и т. д.
<(Пушкин)>

УРОК 35. О ВЕРЕ

Прodelайте упражнение в том само-
чувствии, в каком находитесь, как сидится,
так и сидите.

Упражнение. Смогу ли поднять голову
и посмотреть на потолок? Смогу. Провер-
им, да, так.

Смогу ли опустить голову и смотреть
на пол? Да. Сделаем.

Смотрю на люстру, сейчас буду пока-
зывать пальцем. Могу? Покажу.

Все ли исполнил как хотел? В какой-
то момент возникает чувство уверенности,
что *смогу* сделать то, что захочу, без всяких
сомнений.

Упражнение. Скажите «а», запомните,
как вышло, и повторите. Могу?

Скажу слово «озеро» и буквально по-
вторю. Могу — попытаюсь.

Упражнение. Станьте в две шеренги
друг против друга. Надо пройти на место
своего партнера с левой стороны, заметить
свой путь и вернуться спиной на свое ме-
сто. Смогу ли?

Вспомните ошутительней место, на
котором стояли, и как шли.

Есть общее между моментом, когда
начинаете и когда кончаете, — что-то пой-
мал, с уверенностью пустил и вдруг попал
на то же место, не случайно, а *знал*, что по-
паду, было какое-то внутреннее знание.

После нескольких упражнений явля-
ется больше доверия к себе; почти та же
уверенность, когда поднимаем руку или
голову. Вы чувствуете, что вами руководит
какая-то сила, которая помещается в цен-
тре, и вы действуете под влиянием этой

силы. Эта уверенность, что смогу сделать
то, что нужно, называется *верой*.

Вера — есть сила, тот «клубочек», ко-
торый побуждает меня действовать. У каж-
дого есть вера во что-то, или в мелочи, или
в удивительные вещи. Если возникает
клубочек — пробежишь и через жердочку
над водой (случай с апостолом Петром)
<(Мф. 14: 23–30)>. Вера есть колоссальная
сила, которая поддается воспитанию, так
же, как и внимание, память, способность
воображения. Мы представляем из себя
невежественных людей, в нас таятся гро-
мадные силы, нужно их осознать, прице-
литься и убить. Каждый из нас индивиду-
альность, в чем-то талант, в каждом скрыт
свой алмаз (легенда персидская о бродя-
чем монахе и богаче, который искал алмаз
в чужих странах и умер, а у него в саду от-
крылись алмазные россыпи).

Если вы с клубочком внутри верите:
я — принц Датский, я — Офелия, сейчас же
все сразу меняется, лицо, пульс, все стано-
вится другим. Свойство веры надо воспи-
тывать прежде всего. Вера — есть сила,
активность, наивность (предварительное
состояние детской чистоты всегда пред-
шествует вере); соединение их — чистый
талант. У каждого человека есть ощущение
клубочка, нужно учиться искать его, на-
ходить и держать.

Если что-то прочесть — в вас является
какая-то подобранность, какой-то цен-
трик — походите, не теряя его. Появляется
какое-то Я, которое скажет: Я хочу и сде-
лаю, не хочу и не буду. Вера дает возмож-
ность сыграть всякую роль (рассказ: как
проехали 30 верст ночью на велосипеде по
скверной дороге⁹⁸). Часто мы ищем того,
что лежит рядом с нами и нас ожидает.
(Стрельба в ласточку⁹⁹; прыжки, уже *видно*,
что перепрыгнет, когда бежит).

Вера поддается развитию. Не ждите
чудес от себя, а стройте все на привычке —
проснется инстинкт артиста, спортсмена.
Чем больше повторяете, тем легче. Снача-
ла с упражнениями трудно, потом станет

привычкой, наконец — необходимостью. Вот сила, которая побеждает целый ряд препятствий.

Упражнение. Дотронуться до колени пальцем, отнять и попасть в то же место. Не попадете — нет веры, нет комочка.

В состоянии, которое поймали, сказать: «Укройся в тень, пока я буду близко». Следите, действует ли центрик, чтобы все попадало в объект (вера в то, что творишь, что хочешь делать).

«Потянет к свету, к небу вновь тебя,
Почувствуешь потребность
в нашей встрече,
Пошли за мной, и я приду к тебе»¹⁰⁰.

Как попадали на старое место при переходе, так попадете в человека.

«В моей душе ношу я то, что есть,
Что выше всех печали украшений»¹⁰¹.
Сравнение с выстрелом.

УРОК 37

Вера — сила, уже действие, уже проявление. Вот книга, стол — все верят. Сегодняшний день проведу так-то и так-то — тоже есть уверенность. Вот стол — через него перепрыгну — уже состояние другое; где больше невозможного, там дело обостряется.

Во всех этих примерах есть разница: в одних случаях все очевидно, в других — в человеке что-то происходит, какая-то активность, которая претворяет (например, стол — гроб Суворова, корабль и т. д.). Так что вера есть свойство творчества, в ней есть элемент творческого внимания, созидания.

Попробуем сделать упражнение и следить за собой: у меня на теле находится шерстяная рубашка, которая раздражает кожу (если бы такая рубашка, то...).

Что вы улавливаете относительно наивности и веры? То, что «допустили» до себя

фуфайку, — наивность, действие, чтоб от нее освободиться — вера. Как только перестаете действовать, снова подбросьте себе наивность, которая вызовет активное состояние, вера и наивность все время чередуются. От прицела к действию; иногда от творческого оправдания начинаю верить — получается правда.

Все время мы к чему-нибудь относимся непременно творчески, раз мы чему-то верим. Мы все время творим, все время создаем жизнь и ответственны за каждый момент, ибо каждая мысль реальна и влияет на все непременно. Сила, которая творит, есть вера, которая есть знание: «Вера есть уповаемых извещение, облечение вещей невидимых»¹⁰².

Акробат *знает*, что перепрыгнет, действительно знает, а не думает. Вера есть сила, которая *знает*, что сделает так. Верит и думает, что верит, — разница большая (79-летняя юность <Бальзак «Онорина»>). Ждать — уже активно относиться.

Упражнение. Перед каждым упражнением наступает момент собранности, способности *выбрать* то, во что веришь. Сделайте какое-нибудь движение, оправдайте его и говорите — «мне грустно без тебя». Действительно ли мы *знаем*, что было грустно?

«Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?»
<(Лермонтов «Бородино»)»

Если есть вера — есть сосредоточенность и легко говорить.

<Упражнение>. Встаньте, сделайте какое-нибудь движение, оправдайте и бросьте, отметив, какое место заведует, и, не теряя веры, этого комочка, — говорите *им*.

Важно, что чувствую внутреннюю линию, ее предвижу, не называя. Охлаж-

дающе действует, если знать все заранее, важно знать лишь *чрезвычайно основную* сущность. Учиться узнавать сущность и себя на нее наладить.

С чего бы вы не начали — с оправдания, с задачи, с автоматического движения, но, если вы отнесетесь к нему со вниманием, вы поймаете ощущение клубочка, который и есть вера, знание, сила. Как только найден центрик — надо уметь отдаваться силе.

УРОК 38. УПРАЖНЕНИЕ «СТОП»

Вы живете какой угодно жизнью, положим, двигаетесь и по знаку «Стоп» застываете в застигнутом положении до следующего знака «довольно» — полная абсолютная остановка в том состоянии, в каком были.

Если запружен ручей — напор через плотину увеличивается, так и здесь — приостановление жизни усиливает хотение. Останавливается физическая жизнь, психическая — тоже, продолжается дыхание.

Если тяжело глазу, ноге и т. д., не было «стоп», где-то продолжался напор на что-то, если после «довольно» не хочется продолжать прерванное движение, значит, не было «стоп», а только перемена задачи. Чем смелее, острее задача, тем показательней упражнение. Главное — прекратить движение (остановилось все, что касается движения), но где-то вижу, что я делаю, — после «довольно» линия продолжается несколько сгущеннее. Важно во время репетиции остановить актера — он или накапливает энергию, или замечает предыдущую фальшь. Останавливать свою психическую жизнь очень трудно — приходится очень с собой бороться (остановка на 10 минут).

Из Упанишад: «Промежуток между одним представлением и другим представлением, между двумя бурями мыслей есть состояние нашего настоящего Я».

<Упражнение>. Посмотрите на зеркало, потом на окно, наблюдая за собою.

В серединке улавливается промежуток — нормальное состояние нашего Я, молчание, покой ума. Весь секрет — поймать это промежуточное состояние.

Другая формула: «Не связывай себя ни с тем, что было, ни с тем, что будет, пусть сердце твое, живя лишь в настоящем, пребывает одинаково безразлично ко всему». Это промежуточное состояние бывает часто на сцене, что-то удается. Потом оцениваете это и продолжаете большее. Какое-то спокойствие, наблюдение между бурями мыслей. Промежуток — зерно творчества, бессознательное состояние пассивности. Первый момент упражнения — трудно, потом легче вызывать состояние недопущения Я.

Упражнение. Стоп или промежуток между двумя мыслями, человек остается наедине с собой, ощущение своего Я, или остановка — продолжается работа: хотение, развитие темперамента.

Упражнение. На чтение стихотворения накапливается энергия. Прорывается запруда — ручей понесет.

39 УРОК. МЕТОД «НАПОЛНЕНИЯ»

См. чувственно-ощутельное произношение текста

<Упражнение>. Сядьте спокойно, отбросьте всякие мысли, будьте пассивны и слушайте слова: «грустно», «тоскливо», «сердце болит», «люблю»; является моментально ощущение, которое надо констатировать и пустить себя на него, — отсюда *состояние* стихотворения «Мне грустно, потому что я тебя люблю» <(М. Лермонтов)>.

Не думать о словах, не разбираться во всем, через все просеивать, не быть решето, а отдаваться лишь состоянию бездействия. Тогда слово охватывает и попадает

в самый действенный аппарат. Чтоб «зацепило», нужно быть чистым и пустым, только в смиренномудрии. У художника это свойство делать то, что говорят, должно быть очень развито. «Мудрость».

«Печальный демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей»¹⁰³.

«Отец, отец, оставь упреки,
Свою Тамару не брани»¹⁰⁴.

Не надо спешить, нужно, чтоб слово провалилось куда-то и вызвало действие. Опускай в себя слова и слушай, какой ты от этого делаешься. (Рассказ об индусском певце) <?>

Упражнение. Полное спокойствие, буду дураком. Я чувствую где-то в глубине талант. Он есть, это факт. Вижу его. Верю, он есть. Я могу, имею право мочь, знаю, что имею право, в глубине сидит большой деятельный художник, а меня гонят, ругают, плевывают. Но я — художник. Поэт.

Говорите теперь стих<отворение>: «Поэт, не дорожи любовью народной»¹⁰⁵. Не теряя «я — художник», «я — поэт», походить с этим.

Какой я и что делаю — от этого и будет как. Когда все попадает внутрь, если научимся туда бросать — получается «Я есмь». Что-то вроде как человек <сам> себя уговаривает быть своим собственным гипнотизером.

УРОК 40. ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ

См. Культура покоя¹⁰⁶

Чувственно-осозательное чтение текста

Напряжение
Сосредоточенность
Освобождение
Центр
Снятие объектов

О свободе

Сложите ладонями руки, сцепите пальцы, тяните до последней степени, опустите. Опишите свою комнату, все, что в ней находится, с каким-нибудь отношением; во время рассказа начните тянуть пальцы. Что получается. Рассказу мешает напряжение, получается протокол. Попробуйте умножать без напряжения пальцев и с напряжением.

Момент напряжения можно сравнить с выключением штепселя; пока штепсель всунут, электричество горит, как только есть напряжение, происходит выключение — исчезает Я, его отношение.

Слушайте, что происходит на улице, теперь поднимите немного плечи. Слушать можно, но все воспринимается иначе (протольно). Мы напряжены всегда и сплошь. Мы выключены от своего центра, души, духа, наше обычное состояние — напряженности и разобщенности от «Я».

Упражнение. Повесьте по бокам руки и пусть 1) они будут тяжелые, по пуду, пусть 2) они оттянут вам плечи, 3) а плечи оттянут вам шею.

Пусть руки будут тяжелы и мертвы, безжизненные, т. е. не обладают своей жизненностью, а только подчиняются (как мертвый смычок руке музыканта) воле духа. Пусть все тело будет мертво. «Дух бодр, — плоть же немощна». <Мк. 14: 38>

<Упражнение>. Примите какую-нибудь покойную позу, думайте о себе. Ищите свое Я. Разумный Я или нет? Сдержанный или нет, честный или нет? По мере углубления в себя уменьшается напряжение, вы постепенно освобождаетесь. Откройте широко руки — можете в таком положении дотронуться до Я? Мешает. Оправдайте руки, уйдите в это, тогда сможете слушать свое Я.

Следовательно, напряжение мышц всегда мешает, от него надо освобождаться.

Много было упражнений на ослабление мышц у Мчеделова и Вахтангова. К. С. назвал их Сандуновскими банями. Тут все дело в том, по *существу* напряжение или нет. Следите за собой — что напряжено? Положим, плечи. Что за этим напряжением есть? Тяготит какая-то мысль. Левая нога, пальцы — тоже какая-то мысль, попытаюсь пустить ее свободно, и тогда замечается, что напряжение было.

Обращая внимание на напряжение, сейчас же ищите, о чем это место думает, тогда можно ослабить. Всякое частичное напряжение указывает, что Я сейчас занято чем-то не по существу. Если проверить всего себя — увидите, что все отсутствует, все не здесь, только маленькая часть живет тут. Когда освобождается — исчезает какой-то объект. Несмотря на большую сосредоточенность, у нас все время помимо нашего сознания есть какие-то заботы, мысли, и все это выражается в частичном напряжении, которое таит в себе эту заботу. Есть излюбленные места напряжения, которые искривляют лица, фигуру, все делают специфическим.

Разговор о мышцах ведет нас к удивительным вещам. Определенные мышцы заведуют определенной психической жизнью, сняв напряжение — вы снимаете объект. Человек что-то делает, ничего не выходит, уберите руку, и все пойдет, потому что с рукой был связан определенный объект. Иной раз все от этого зависит, так как все его подсознание на каком-то объекте, он выключается и не может ничего сделать. Увидать, что мешает актеру, очень важно, убрать это, и будет хорошо. Кроме физических, бывают мысленные наросты, которые всегда мешают. Уловив напряжение, нужно уловить, что у актера за объект, убрать объект — исчезает напряжение и наоборот.

Забойтесь об «умерщвлении плоти» (не все время — это дело подвижников, а в то время, когда вам нужно, т. е. для получения творческого момента).

Надо искать «покой», всячески искать покой!

Ведь, нам чему надо научиться? — Видеть невидимое и слышать неслышимое.

Сейчас нет аромата лесов, а я должен его слышать, слышать какой-то воображаемый мной, угаданный, вызванный из тьмы аромат. «Чудеса!» — говорит сидя на берегу Волги Кулигин в «Грозе», — «вот уже пятьдесят лет каждый день гляжу я за Волгу, и все наглядеться не могу — вид необыкновенный, красота, душа радуется!» или «очень хорошо, сударь, гулять теперь: тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...»

И так — всё. Помни, что нужно научиться видеть невидимое и слышать неслышимое (Голос Безмолвия: «Видеть и слышать — это вторая ступень»). Видеть не те вещи, что у меня перед глазами, а то, что в них, за ними, что они несут для меня с собой. И для этого нужна культура покоя.

«Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков, Много чудесных в нем есть сочетаний и формы, и света, Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть, и слышать, Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово Целое с ним вовлекает создание в наш мир удивленный.

*1) Окружи себя мраком, поэт,
2) окружися молчаньем,
3) Будь одинок и 4) слепой как Гомер,
и 5) глух, как Бетховен,
6) Слух же душевный сильнее
напрягай и душевное зренье
И как над пламенем грамоты тайной
бесцветные строки
вдруг выступают,*

*Так выступают
вдруг пред тобою картины,*

*Выйдут из мрака все ярче цвета,
осязательней формы...»¹⁰⁷*

Окружи себя мраком, окружися молчаньем — слух же душевный сильнее напрягай и душевное зрение — вот в чем нужно практиковаться и что искать.

Напряжение мышц исключает нашу душевную жизнь, уничтожает ее, тушит.

Напряжение мышц есть защитное приспособление организма. (Подобно тому, как столбняк у животных при виде страшного врага есть защитное приспособление, спасающее ему жизнь.)

Дело в том, что если каждому переживанию дать ход, то оно будет доходить до глубин, развиваться. Представь себе, что ты зол и злоба твоя увеличивается, если ты не начнешь инстинктивно напрягаться, сжимать кулаки и стискивать зубы (т. е. тушить свою душевную жизнь), злоба может превратиться в такой сильный ток, что загорятся провода и будет пожар. Так от сильных переживаний бывают целые катастрофы в нервной системе — сумасшествия и прочее. И вот, чтобы таких катастроф не было, и существуют предохранители, как пробки при электрическом освещении, которые перегорают при всякой непосильной нагрузке.

При сильной эмоции предохранители быстро переводят всю энергию на мышцы. Ярость вызывает напряжение, которое может быть доведено до столбняка и до потери сознания (у детей). При сильной физической боли (операции без наркоза) невольно сжимается мышца и боль не так чувствуется и главное, она не доходит до души.

Нам же в искусстве, зная и уважая всю пользу этого приспособления, приходится сталкиваться с неприятной, невыгодной стороной его: как эмоция — так вступают в работу мышцы и убивают ее. Как же быть?

Надо привыкнуть, во-первых, иметь не напряженные мышцы, а во-вторых, по мере появления эмоции — ослаблять их еще больше, и чем больше эмоция усиливается, тем полнее надо ослаблять мышцы, и это надо сделать привычным.

Я — светильня; мир образов — масло; творческий процесс — огонь. Чтобы зажечь светильник, нужна тишина и покой.

Совет — ослабить мышцы — далеко не всегда приводит к желаемому результату.

Мышцы ослаблены, а актер пуст; его внимание — на этом самом ослаблении мышц.

В актерской работе над ролью лучше всего добиваться этого ослабления не прямым, а окольным путем. Не нужно говорить: «ослабьте мышцы, просто ослабьте». Надо указать на что-то, в результате чего актер сам ослабит их.

Например — «Мицри» — надо говорить он болен, умирает, едва дышит — вот, ослабьтесь — обессильтесь физически — и наступает ослабление.

И везде, везде! надо найти причину для физического освобождения. (Смотри о «состоянии», о «физических состояниях», об «Азанах».)

Нелегко это найти, когда по первому впечатлению не ослабление, а напряжение напрашивается первым долгом, но найти это необходимо.

Напряжение нужно рабочее, без него жизнь невозможна, все остальные напряжения — не рабочие, а нашей психики, весь человек завязан узлом. Для психики много значит снимать напряжения (как лошадь чистят скребницей) — и постепенно дойдешь до своего центра, не будет других мыслей, центров, кроме одного.

Единовременно много мыслей борются между собой, и вы даете лишь сотую часть своего Я, часто автоматическую его часть и даете все протокольно. Снять с себя все мешающее, дать жить одному центру —

необходимо в искусстве. Наиболее удачные моменты творчества больших актеров всегда совпадают с освобождением мышц. Умелое освобождение ведет к единственности объекта, субъекта и пониманию всего. А то бывают узелки: одиннадцать, двадцать объектов. Вспомните тихое сидение японцев «сейзу» — он абсолютно свободен, позвоночник на прямой линии, все свободно, только созерцает то, к чему он приготовлен. Состояние рассеянности — увы! наше нормальное состояние, состояние собранности — очень редко. Одна из причин, влекущих на сцену, — быть сосредоточенным, без жизненных узелков-привычек. У нас одновременно много объектов и все не артистично, не творчески; на сцене нужно только рабочее напряжение, оправданное.

От ловкости режиссера в этом отношении часто зависит 100% удачи, 200% удачи!

Не забывают еще, что чем темпераментнее место, тем более надо заботиться распускать мышцы, например, в том же Мцыри, при схватке с барсом, надо все больше и больше распускаться.

Чтобы уже действовало не тело, а душа. Прямо как бы одна душа.

Есть предположение, основанное на наблюдении (может быть, довольно поверхностном) (Тарханов, Лукьянов, как будто бы даже и Станиславский), что «физкультура» — футбол, борьба, атлетика очень загрубляют и делают актера привычно напряженным. Ему трудно ослабиться, освободиться и размяться. Может быть, в этом есть правда. Хотя рядом с этим Моисси, один из самых мягких актеров, великодушный фехтовальщик и все время тренируется.

Надо проповедовать ослабление и в физической культуре. Посмотрите на животных — ничего лишнего.

Упражнение. Поднимите руку — хорошо, мешает, начинайте ее «слушать»,

пускайте себя на это — уже рука не мешает, а помогает слиянию всего. Как только нашли напряженную мышцу, *угадали* ее объект, ушли в него — остальные мышцы сейчас же освобождаются.

Упражнение. Ходить — освобождать плечи, локти, кисти, пальцы на ногах, спину, лопатки.

Лицо. Поднимаю руку — оправдываю, делаю разные движения, все оправдываю и все иду. Каким местом иду? Весь ли свободен? Каким местом меня тянет.

Когда кривит позвоночник — центр не там (походка Моисси). Иногда прямо лезет в глаза — шея, рука или нога — значит, они живут, в них центр. На этом можно строить роль. Нужно воспитывать идеальное освобождение — все идет от центра. Все освобождение заключается в нахождении центра и идти по нему.

<Упражнение>. Сказать от центра «Весенний день горяч и бодр»¹⁰⁸.

<Упражнение>. Сделайте скрягу. Как? Оправдать скрюченность. Некоторые роли делаются только на перемещении центра — шея, плечо и т. д.

Центр человека совпадает с центром тяжести, наше Я подсознания, Я художника в солнечном сплетении. При полном освобождении работает солнечное сплетение; если напряжена другая мышца — начинает жить она, а человеческое «Я» гаснет.

Когда занимались оправдыванием поз — оправдывали определенное напряжение мышц и все остальное освобождалось во имя этого напряжения, которое овладевало всеми вами и начинало жить (отсюда ряд стереотипных жестов); руки на иконах и т. д. — вызывающие и вызывающие раскрытую и освобожденную душу.

<УРОК 41>

Напряжение в возможно большем масштабе всегда случается с человеком, когда он в панике — тогда он зажат совершенно, или в это состояние он приводит сам себя разными способами вроде раскачивания столбов («раздувать пары», как говорят провинциальные актеры). В таком состоянии наступает крайняя возбужденность, которая позволяет делать и говорить все. Это состояние крупного напряжения затмевает все, есть полное выключение из восприятия окружающего мира и общения с ним.

На человеке надет мышечный панцирь, действует лишь периферия, центр совершенно изолирован. Такая возбужденная игра иногда производит впечатление.

Возьмем истерический припадок, он также заражает зрителя, в нем, зрителе, накапливается какое-то беспокойство, и можно впасть тоже в припадок. Это заразительно психически, также и от актера, раскачавшего столбы, вы заражаетесь ненормальным проявлением. От искусства надо уходить немного другим, что-то приобретать от актера, от истерии мы возьмем что-то ненормальное, останется впечатление странного, нехорошего, как от истерического припадка. Есть какая-то лживость, фальшь, но не страдание. Когда вы видите такого актера, он производит жуткое впечатление человека свихнувшегося. Итак, такое душевное состояние заразительно, можно сказать: «здорово играет», можно заплакать. Сулержицкий писал в своем дневнике после спектакля «Праздник мира» — «несколько припадков, — ужас. Если от восприятия художественного произведения — болезнь, значит и в произведении болезнь, зараза»¹⁰⁹. Актер должен быть здоровым, не нести в себе душевный вывих. Слова Леонардо да Винчи: «чтоб произведение твое не отталкивало, как человека, вставшего с постели, холод воздуха, а привлекало, согревало, ласкало как

лучи солнца»¹¹⁰. Волнение не по существу не искусство, а болезнь. Все дело в мышцах: живете одними рефлексам, штепсель вынут, вы выключаетесь из своего центра — становитесь автоматом.

Идя по улице и смотря в глаза людям, вы видите, что человек отсутствует, идет рефлекторно. Человек вообще живет как автомат, все делается рефлекторно. Возьмем какие-нибудь слова — сейчас же возникают рефлекторные ассоциации, некоторые люди хотят больших достижений чисто рефлекторно, не любят человека, потому что про него что-то сказали. Личность и индивидуальность, разница — пример: встреча Пер Гюнта с пуговичником. Второе рождение — появление индивидуальности.

Можно говорить об ослаблении мышц, это — одно. Это метод покоя.

Можно говорить об освобождении мышц, это — другое.

При рабочем напряжении (напряженном состоянии) нельзя ослаблять (упадеешь, ноги согнутся) — надо освободить от лишнего нерабочего и вредного для работы напряжения (см. «Свобода»).

Творческое оправдание положения — это угадывание рабочего напряжения. Когда я угадаю, что я делаю, и отдамся этому делу — я отдаюсь только одному (единственному) рабочему и уничтожаю всякое нерабочее напряжение. Оно слетает, его сдувает ветер правды.

Я что-то делаю. К этому прислушиваюсь. Угадываю, что делаю, — оправдываю — и отдаюсь этому. Таков путь творческого оправдания. Что такое «прислушивание» и «угадывание»?

Это расчистка пути для прямого рефлекса (прислушивание) и констатирование факта, что возбуждение дошло и рефлекс произошел (угадывание).

Расчистка пути для проявления закона Джемса.

Закон Джемса — это рефлекс.

Упражнение. Прислушиваешься пассивно ко всякому, любому делу (завязывание башмаков, ковчирание в зубах, ходьба) с тем, чтобы получить от него верный чистый, незагрязненный рефлекс по Джемсу, т. е. все переводить на творческую единственность, на творчески-рабочее деятельное напряжение, на освобождение действующих мышц.

Это упражнение для начала трудно. Легче — «азана» (слушание и угадывание положения тела).

Есть напряжение, а есть нажим. Например, струна на скрипке натянута, напряжена — это неплохо, едва коснешься до нее смычком, она будет петь — нажмешь сильнее, она закричит... но можно нажать так сильно, что будет один треск и скрип, — вот что бывает с актером, сжимающим кулаки и поднимающим до ушей свои плечи. Скрипка перестает быть скрипкой, а человек человеком. А есть еще и дальнейший нажим, когда сама подставка, держащая струны, падает и струны лежат, валяются на скрипке, а скрипач все еще продолжает отчаянно возить по ним смычком. Тут уж никакого следа музыкального инструмента нет.

Правда, инструмент не сломан — подставку опять можно поднять.

Иногда ищешь, ищешь покой — и один, без помощи хорошего режиссера, найти не можешь. Очень часто это значит просто то, что человек затрепался в жизни, как, например, затрепанный человек никак не может заснуть — все дергается, все нервничает. И бессонница такая может длиться неделями, если жизнь не дает вздохнуть, если трепка не прекращается.

И вот, в таком случае самое верное, самое надежное: дать себе вздохнуть — посидеть дома, полежать, почитать хорошую книжку, побыть на природе,

словом, это случай чисто медицинский и встречается нередко.

Если же нет возможности посидеть дома, то надо выкраивать минуты отдыха, сна, раньше ложиться (!), избегать нервящих встреч и вообще посадить себя в этом отношении на самую строгую «диету».

Это состояние — размагниченности. Надо собрать свой магнетизм. Намагнититься.

После выхода со сцены Станиславский пробует у актера руки — если теплые — и играл хорошо, если холодные — скверно — был сжат, нервничал. Это уж ослабление мышц сосудов — мышцы сосудов сжаты — руки холодны; разжаты, свободны — кровь циркулирует беспрепятственно и руки горячие.

Плотин к Флакку: «Только в состоянии совершенной пассивности и покоя душа может узнать и соприкоснуться с первичным Бытием».

Каков бы актер ни был за кулисами, но вот его выход, и он что-то с собой делает, как-то взводит курок, берет «на изготовку», напрягается, а надо научиться: как выход, так в этот самый момент выхода актерски освободиться еще больше.

Есть освобождение истинное, а есть «показное», которое часто воспитывается в наших школах и ведет к правдоподобию.

Индийская басня о червяках и бабочках.

В людях автоматизм превалирует. Мы берем из жизни только то, к чему мы готовы.

Мышцы являются несомненно автоматическим аппаратом колоссальной силы. Зная это, можно избавиться от целого ряда болезней и, наоборот, при помощи верного использования мышц вызывать верные образы. Слишком мало говорить о напряжении мышц, надо говорить об использовании мышц. В упражнении оттолкнуться от стены¹¹¹ ловите состояние готовности.

Но будем говорить и обратно — об ослаблении, ибо нам постоянно мешают неправильно напряженные мышцы, имеющие другой объект. Тогда нельзя добрать до глубины, до Я. Пока не успокоите свою лошадь, не можете сообразить, что говорите.

Упражнение (на ослабление мышц). Встать, проверить, нет ли чего лишнего в ногах, в руках, в шее, в лице, нельзя ли как можно больше освободиться. По мере освобождения исчезает периферия, начинается выступать центр, в который попадают впечатления из внешнего мира. Ходить, не теряя состояния, не надо только вялости.

Возьмите какое-нибудь состояние, положим, состояние проигравшегося человека, стихотворение «Прощай, свободная стихия» <(А. Пушкин «К морю»)». Какой есть, такой и есть, «будьте», а не «кажитесь».

В состоянии освобождения легко слушать, легко представить, даже говорить — слетает автомат, актер становится смелым, храбрым художником, является способность увлекаться совершенно, до конца, выбрасывать все богатства.

«Снимание» объектов — один из способов «вскрытия»; мышцы есть преграды к освобожденности — «Совлечь с себя ветхого Адама»¹¹².

Вот стоит стул, и от него на пол падает тень. Что такое тень? Она кажется чем-то реально существующим, а ведь это только недостаток света — отсутствие света. Осветите это место, и тень исчезает. Вообрази, что есть Бог или, скажем, твой Дух и есть твоя душа. Она тот стул, который стоит перед нами. Если она непрозрачна, как этот стул, то от нее падает тень и эта тень есть наше физическое тело.

Разве не смешно и не невероятно, что тело владеет нами? Наша тень?

Попробуй смотреть на тело, как на прозрачный газ, как на тень, как на ничто, как на отсутствие света — отсутствие Духа — и ты найдешь освобожденность от тела.

Освобождение мышц и голос.

На репетициях голос звучал хорошо. Но вот выносятся на сцену, и актер «затишает». Это всегда происходит от едва заметного излишнего напряжения, для неопытного глаза совсем невидного. Напряжение в этом случае всегда бывает в гортани, шее и груди.

УРОК 42

Свобода мышц — часть отдельной большой главы вообще о свободе. Когда вы на сцене, вы не так свободны, как дома с близким человеком, на сцене что-то стесняет. Мышцы — та паутинка в индийской легенде (которую жена министра привязала к ножке таракана), и за нее надо крепко держаться.

Упражнение. Поверните голову направо и налево. Нельзя, чтобы она сама повернулась? Быстро. Сами сидите спокойно, повернулась одна голова. Что вы отметили? Теперь поверните голову, чтоб посмотреть. Есть повороты из-под палки, есть свободные, без «трещаний»? Шея, голова должны быть свободны, поверните к этому свободу глаз, допускаю до себя объекты.

Поднять руку по команде и поднять, чтоб сама рука поднялась, была свободной. Есть разница, как только думаете о свободе — свобода будет.

Раскройте руки, опускайте, чтоб одни руки действовали. Улавливайте на этом какую-то освобожденность, присутствие чего-то.

Так же свободно встать и сесть, шаг вперед — шаг назад, все со странной сво-

бодностью, слушая себя, что в вас происходит, слушая эту свободу. Многие, наверно, ощущают, что встают и садятся не так, как обычно, а в каком-то особенном состоянии. У каждого свое ощущение — легкости, силы, свободы, радости.

Сказать шепотом, еле-еле, так же свободно «ты» с присутствием свободы в этом слове, потом громче: «Звезды меркнут и гаснут»¹¹³. Наслаждаюсь ли я свободой при произношении?

Вот что значит: выявить себя в свободном творчестве.

Все философские школы, все учителя говорят об одном: освобождении от самого себя, о «совлечении ветхаго Адама».

Так же как мышца позволяет свободно двигаться, пусть так же свободно идет звук. Он бодрит, возбуждает, дает ощущение почти творческой силы. Это паутинка, за которую вытянешь всю свободу.

Свобода движения, свобода покоя, свобода звука, свобода глаза, нужно разрабатывать каждую свободу отдельно.

Когда говорят о свободе в искусстве, политике, не приходит вопрос, что есть *свобода от чего* и *свобода для чего*. Человеку важно не только освободиться от чего, но для чего. Тогда можно давать себе и другим свободу для исполнения своих идеальных требований или мечтаний. Для чего эта свобода мышц? Для чего снимаются эти свинцовые путы — для новых ощущений, возникающих у каждого. Еще раз упражняйтесь с той же гаммой только что проделанного упражнения — голова — рука — встать и т. д., отдаваясь ощущению свободно. Ходите, идите, со всей серьезностью и наивностью только к одному объекту, попробуйте ощутить какой-то центр и ходить с ним, и пусть он будет так же свободен, как все остальные. Не бойтесь детских мыслей. Важно не знать, а познать. В человеке есть то, чего он еще не знает в себе. Упражнения надо делать серьезно «идиотично».

Упражнения на свободу центра. Я стою свободно, смотрю центром, хожу центром — все при помощи центра и свободно.

Перенесу центр и хожу. Нужно воспитывать свободу *как таковую*, а не гибкость шеи и т. п. Моисси играет человека в чистом виде, свободу в чистом виде, *все* в чистом виде, отвлеченное искусство.

Несколько изречений из Упанишад:

«Объект — субъект, время — пространство, жизнь — смерть, настоящее, прошедшее, будущее, дыхание, задержка — различные формы единого благословенного Я».

«Куда бы ни направился, ни пошел Разум, блаженство его беспредельно и неизменно, если эгоизм оторван от плоти и потоплен в блеске высшего Я».

«Побеждай чувство — Чувством, разум — Разумом, эгоизм — Эгоизмом».

«Хотя он и принимает участие во всех делах подобно обыкновенному человеку, но сознательно и бессознательно парит над всеми существами».

При помощи оков-мышц найти свободу. Тагор: «в тысяче оков я чувствую объятие свободы»¹¹⁴.

Эта свобода художника, который творит и сверхсознательно, которая требует идеала, которая спит в жизни. В моменты подъема и смерти она просыпается. То, что нам мешает, — помогает летать. Орлу мешает летать воздух, но только при помощи воздуха он держится.

«Великие души, покоящиеся в Я, сияющие и стоящие на вершине развития, так же непоколебимы внутри, как гора Меру, хотя извне кажутся такими же слабыми, как перо».

Свобода времени. Взгляните на себя, что вы в настоящем, или в будущем, или в прошлом. Не там, не там и не там. Все время с чем-то связаны, а нужен один-единственный объект, один-единственный субъект, тогда начинается радость творчества. «Томительно тянулись дни мои»¹¹⁵

Мы в прошедшем. Пусть все прошедшее так же свободно, как гамма движений

шей, руки и т. д. Важно уловить в этом свободу. «Это было давно, я не помню, когда это было, может быть — никогда»¹¹⁶.

Когда начинаете говорить, всегда давайте свободу голосу, надо научиться бросать себя, как щепку в поток.

«Что день грядущий мне готовит?»

Взять центром будущее, все забыл, нет ничего, весь там.

«А бедный Гамлет — он пойдет молиться».

Единственность будущего.

Настоящее — не связывайте себя ни с тем, что было, ни что будет, — все, что сказал, уже прошло.

«Мороз и солнце — день чудесный!»

«Взгляни, мой друг, по небу голубому, Как легкий дым, несутся облака»¹¹⁷.

Оглавление 3-й тетради

Ансамбль	1 стр.
Общение — прелюдии	5 стр.
О правде	14 стр.
О наивности	40 стр.
О вере	55 стр.
Упражнение «Стоп»	65 стр.
Метод наполнения	69 стр.
Освобождение мышц (и культура покоя)	72 стр.

ТЕТРАДЬ 4

УРОК 43. О ВНЕШНОСТИ

Позвоночник
Походка
Лицо

Как во всем, так и здесь надо идти от образцов, от греческих идеальных фигур. Очень выгодно нам смотреть и идти назад (Мясоедов¹¹⁸ — вижу от чего отодвигаться).

Классические фигуры и тела в бане — большая разница. В классической фигуре

прежде всего прямота во всем: прежде всего легкость позвоночника, потом впадина живота. Обычно в позвоночнике — <нрзб.> культивируется у женщин <нрзб.> спины; у мужчин выпячивается не грудь, а живот. Позвоночник состоит из позвонков и хрящей, хрящи можно путем упражнений уменьшать или увеличивать. Нужно стремиться, чтоб прямое положение было легко достижимо.

Как Владимир Сергеевич Алексеев¹¹⁹ выпрямил ученика Степанова. Тот выпрямился, да так проглотив аршин и ходил, а роста был громадного. Владимир Сергеевич все сокрушался — «вот испортил человека, как бы теперь опять его согнуть?»

Надо придать позвоночнику гибкость и жизнь. Все изгибы и упражнения делать с задачей, тогда все будет и сильно, и гибко, и живо.

Упражнение на выпрямление позвоночника при помощи двери — постановка позвонка, плеч, шеи головы и при помощи мышц живота. Попробуйте, поставив правильно таз, ощутить центр и ходить.

Выпрямление позвоночника достигается постепенными упражнениями.

УРОК 44. ПОХОДКА

Все стоят прямо. Выбросьте руки — за окно, как будто их нет — и пройдите без рук (все равно как). Рук нет, плечей тоже нет — идет одна голова и торс. Нет ног — продолжаете идти. Возьмите себя за пояс и тяните центр (рук, ног нет, идет точка). Эта точка — пушинка, она летит. Не старайтесь делать маленькие шаги, пусть пушинка летит. Теперь пусть пушинка идет, а ноги и голова отстают.

Сядьте, все освободите, пушинка поднимается и потом летит. Носки ног должны быть разбросаны, ноги идут беспрерывно, торс не качается, таз поставлен правильно.

Двигаться надо центром, а не определенно ногами; теперь перемещение центра — идти носом (все остальное забыто). Нос садится. Теперь живет нижняя челюсть. Идут плечи, одни ноги.

Весь секрет в том, чтоб уметь взять одно, а все остальное выбросить — полная единственность. Нужно знать ключ ко всем походкам, который заключается, конечно, в центрах: в классической фигуре центр совпадает с центром тяжести, у современных фигур нет совпадения центра.

Попробуйте еще раз ощутить центр, кто как хочет (пушинку, сосуд, ног нет, рук нет, головы, груди тоже нет), есть только центр, им я <все>ощущаю, до него все доходит. Все остальное мягко, ибо ничего нет, все сделано из воздуха. Когда уловите секрет, поймаете, как надо ставить пальцы ног и все остальное. Ноги такая же тонкая вещь, как пальцы на скрипке. Скрипач иногда играет плечами, а не внутренним центром. Так же и актер. В центре — великое дело, поймать его и разрабатывать то, что мешает; без центра нет гармоничного шага.

Бумага, проткнутая булавкой, хорошо вертится, если верно центрирована. Так же и человек, все должно совпадать — и воля, и чувство и т. д. Как только перешли центры, уже не то, не гармонично. Центр в голове, в груди, в галстук, внутри ничего нет. Верная центрация — есть главное в красоте человека («не тем местом слушаете»), то место, в котором все сходится и от которого все исходит.

Центр (подсмотрен у Моисси) — один какой-нибудь, и другого ничего нет. Он в центр помещает разные вещи, например, чистоту и ей только живет.

В солнечном сплетении — секрет голоса, жеста, общения, неотразимого обаяния.

Выдохните, вдохните и это ощущение берите за центр (вдохнуть по позвоночнику).

Настоящий артист все время живет этим центром, им же наблюдает за игрой другого центра.

Не старайтесь понимать, это лишь охлаждает в творчестве.

Самое главное первое звено цепи — Я; если Я верно, все остальное будет верно. Центр выверяет объект.

Попробуем, поймав центр, все допустить до центра, смотреть друг на друга — проникайте центром. Теперь говорите: «Я вновь пред тобою стою очарован и в ясные очи гляжу»¹²⁰ (рассказ о профессоре Морковце). Ловите это ощущение — найдете многое, свою сущность и ей будете жить и в монологе и диалоге. <Тут> начинается настоящая Единственность от центра в одну точку.

УРОК 45. ОБ АФФЕКТАХ

Понятие об аффекте

Аффективные запасы

Обезьян<а>

Перевоплощение

Действенные мечтания

Аффект — очень сложное состояние, в котором участвует и мысль, и воля. По определению Спинозы он состоит из чувства приятного или неприятного, из волевого устремления и из мысли, которая в это время возникает.

Возьмем пример. Шли сюда, встретили друга детства, очень любимого, давно его не видали. Как вы его воспринимаете?

Можно — зрительно: рост, платье, худой; слуховым восприятием или осязательно. Но есть и другое восприятие: что-то нам приятно, что хочется сказать. Восприятие, которое выражается в душевном ощущении и сейчас же переходит в желание, — это и есть аффект. Тут участвовали все три элемента.

Говорят об аффективных воспоминаниях. Вы видите человека первый раз в жизни, есть о нем впечатление, потом накапливается уже много. Первое впечатление, когда человека как-то ощутили всего, — и есть аффективное состояние.

Еще пример. Вы едете на трамвае; крик, задавили кого-то. Вы смотрите, видите не только кровь, ногу, но еще что-то — сумму всего. И неприятно, и что-то хочется — комплекс сложных ощущений.

«Убил в состоянии аффекта» — неправильное выражение, это — состояние опьянения (то же в танцах, в душевной комнате). Художнику-живописцу важно обладать способностью тонко воспринимать линии, краски, видеть все детали.

Иногда места нет идее. Актер никак не воспринимает предлагаемые обстоятельства. В таких случаях метод аффективных воспоминаний может выручить. Ночь, темнота, горит только одна лампочка, дождь... — и актер не чувствует. Но достаточно ему сказать: вспомните, ну, скажем, на даче вечером или ночью грозу. Он вспоминает, и обстоятельства оживают.

Музыканту надо иметь тонкое слуховое восприятие, улавливать мелодию, ритм. Актер должен иметь в высшей степени развитую способность все воспринимать аффективно, сопереживая сейчас же все. Аффективная способность есть у каждого. Можно заставить играть каждого, но это — не артист. Актера отличает наличие свойства все аффективно воспринимать. Если вы последите за собой, то заметите следующее: был какой-то случай, одни помнят его зрительно (люди, драка, цвет бороды, усов), некоторые помнят ощущение (неважно, какие люди), а вы живете *ощущением драки*, помните *свое чувство, свое состояние*. Если вы вспоминаете ясно это ощущение, если есть эта способность, то все благополучно, если этого состояния нет — слабо дело.

Почему только актер? Если художник только рисовальщик, а чего-то не подкладывает, он — рисовальщик, а не художник. Наличие зрительной способности не делает художника, свойство творца — способность аффективно воспринимать и передавать. Необходимо аффективное восприятие

и аффективное воспроизведение жизни, особенно актеру, это его единственная способность.

Художник может очень много сразу: Константин Сергеевич и танцует, и музыкально поет, и чувствует рисунок, краски; Шаляпин — лепит. Художник — не только специалист, есть одаренность и к другому. Из многих мест художник несет в одно, а не разбрасывается во все стороны.

«Самые величайшие ваши врачи — это способности, которые вы не надеетесь развить до совершенства». Ничего не выйдет, если целиком не уйдешь в одно.

Мы творим, создаем, черпая из каких-то своих кладезей, из своих запасов. Например, хотим объяснить, что мы думаем. Берем слова, которые нам известны, чтоб передать сложное ощущение, — черпаем из своих ощущений, впечатлений. Для выражения математической мысли должен быть запас знаний, актеру — нужен запас специфических состояний, ощущений, так как творить нужно из кладезя имеющихся запасов. Наше богатство — эрудиция, необходима культурность. Эти богатства должны быть скоплены всегда с примесью аффекта. *Что-то увидел, что-то прочитал — все с каким-то состоянием*, которое <хорошо> куда-то отложить. Эти богатства, которые, когда нужно, услужливо подаются актеру — <и> уже образ из нас полез. Тот образ, который мы когда-то взяли, смотря на него аффективно. Чем богаче жизненными аффектами человек, тем больше в нем богатств — тем легче творить (рассказ о холодной певице — не было у нее аффективных богатств). Вопрос: как же в жизни страдающий человек, на сцене — комик и наоборот? К Труссо¹²¹ пришел ипохондрик, жаловаться на жизнь, и, когда Труссо послал <его> в цирк посмотреть на знаменитого клоуна Пишо, он ответил: «Я сам Пишо и есть».

Федотова — никогда не знала грубой жизни, не видала страданий. 15-ти лет сыграла мелодраматическую роль. Откуда

же богатство, знание жизни? Иногда у ребенка взрослые глаза — откуда опыт.

Тут дело в двух вещах: 1) с точки зрения медицины — наследственность, мы родимся с колоссальным богатством от своих родителей и предков; если же они алкоголики, сифилитики, наследство зачеркивается, дети рождаются с изъяном; 2) философское разрешение — перевоплощение. Человек не умер, отваливается тело, дух переходит в другое. Во всяком случае, факт тот, что имеется аффективный материал, опыт. А чего нет — нужно научиться из жизни, так как воспринимают образы аффективно, чтоб обогащать свои клады.

Актер обладает обезьяньим свойством и должен им обладать.

Упражнение. Начните <копировать> друг друга — один подходит к столу, берет книгу, садится, другой повторяет.

То, что ловится, то и верно, не смущайтесь, обезьяньте по горячим следам. Чтобы верно скопировать, нужно уловить *то, чем* он живет, и аффективно воспринять, а не зрительно.

Способность воспроизводить то, о чем мечтается, сейчас войти в то и начать этим жить — значит аффективно воспринимать, уловить главное в роли аффективно и передать.

На показ режиссером роли нужно смотреть, какой он диктует аффект, не *копировать* его, а пропустить через свою индивидуальность, чем он живет. Уметь ловить аффективно тайники, которыми живет режиссер, — ценнейшее свойство актера, а самое главное — уловить, что *сам* в своей роли *видишь*. Чем-то необходимо ощутить роль, аффективно ее воспринять, а не понимать.

Всегда обезьяньте — прохожих, кошку, ворону, фонарь, стул. Основное свойство актера сейчас же рисовать эскизы, делать наброски с кого и с чего угодно. Вы начнете угадывать самую сущность человека, невольно его передразнивая, — вдруг в душе пустота или страдание. Техники душевно-

го отдавания себя аффекту, т. е. бессознательно творить. Способность эта необходима, как художнику необходимо делать наброски, чтоб набить себе руку, так актеру надо обезьянить, чтоб развить способность аффективно воспринимать. Выверяйте свое тело, передает ли оно, что я вижу, и *вижу* ли Я. Сейчас же воплотить — наша муза Мельпомена — богиня перевоплощения, надел другую плоть и живет (выписка из Бальзака о наблюдении за другими людьми)¹²².

Во всяком искусстве необходимо перевоплощение: Толстой, Чехов развлекались тем, что становились птицами. Если литератор не переживает за своих героев, он не напишет верного образа (Диккенс, Островский, Ибсен). Для актеров это особенно необходимо. Когда вы смотрите и заражаетесь каким-то человеком, находите в себе, чем он импонирует, то уходите от него обогащенные. Дети быстро меняются от влияния разных обществ, красота так же прилипчива, как болезнь, то же и безобразие. Мы своими аффектами заражаем публику. Если наши аффекты глубоко правдивы, человек унесет в себе что-то большое; если мы вынесем другие аффекты, мы также заразим ими публику: «Горе Вам, если еще соблазнит единого от малых сих»¹²³. Если актер действует разрушительными аффектами, он соблазнит единого из тысячи. Раз театр — культурная сила — усиливает, выращивает человека. Театр дает определенно какую-то пищу (профессор Настюков¹²⁴ «ощущаю физически и долго ее перевариваю»). Если это так, то театр может питать хорошими и дурными продуктами, ядовитыми или фальсифицированными. За каждое выступление актер ответственен за то, что дал. Если говорить о пище и заразительности, мы видим, какое крупное дело театр. Аффект всегда заразителен.

Умение быть аффективно внимательным, т. е. остро схватывать вещь. Для режиссера еще более важно знать, что происходит

в актере, аффективно его ощутить и просто шагнуть дальше, если он остановился. Аффект очень важная вещь, и ей необходимо заниматься.

Упражнение. Припомните кого-нибудь из своих близких и проверьте в действии, передразнивая его целиком.

Что вы (свой лучший режиссер) замечаете? Идя по своей душе, вы пойдете по своей сущности. Научитесь слушаться этого режиссера. Можно, приступая к роли, обдумывать ее литературно, а можно представить этот образ аффективно действуя. Я вижу образ в действии, как ходит, как смотрит. Действуйте по свежим следам, вы уловите, что вам хочется сыграть в этой роли и это наз^{ывается} Действенные мечтания — мечтать о роли действием, а не фантазировать о роли. Увидеть что-то в роли, перевести на действие и воплотиться в тот рисунок, то лицо, которое хочется. Аффект перельется на действие и с тобой срастется. Вот богатство области аффекта.

Важно, чтоб человек много пережил. Дело не в том, чтоб самому перестрадать, а самому все воспринять аффективно и куда-то забросить, погрузить. И оно не пропадет.

Упражнение 1. Становятся две шеренги друг против друга, первая делает по команде «раз» любое движение, первая¹²⁵ сидит и аффективно воспринимает. По знаку — два — вторая шеренга переобезьянивает. Важно уловить самый аффект движения и выразить существо, но не копировать.

Упражнение 2. Первая шеренга уже повторяет движение и вторая — обезьянит. Надо угадать, что хочет партнер, и сделать более реальнее, чем в жизни, дать эссенцию движения и его сущность. Свойство необходимое режиссеру — угадать то, куда хотел идти актер и что ему мешало это выразить.

В упражнениях нужна четкость воображения, аффект восприятия и отдавание себя целиком и, конечно, единственность задачи, объекта и действия.

Упражнение 3. Вычистите все из сознания. Произношу какое-то слово, сейчас же является образ, и вы сейчас его воспроизведете. «Крестьянка». Только тот образ творческий, который появляется неожиданно, сразу и как-то ярко. «Ворона». Не значит обязательно видеть птицу, а что видится при помощи ассоциаций, положим «гуляет при крике ворон».

Надо ловить первое впечатление от слова, роли, пьесы. Ловить *первое* — драгоценное свойство художника. Бывает связь ассоциации со словом не творческая, чисто ассоциативная — вы ничего не создаете; <это получается> только при наличии «состояния из области творчества». «Море». «Пушкин». Если вы в состоянии белой бумаги, но не слушаете, не ждете слова, то непременно или будет будничная ассоциация, или пропустите момент. Если ждете, готовы — возникает творческий момент. Уметь ждать — великое дело.

Упражнение 4. Ждите. «Борис Годунов».

УРОК 47. КОНСПЕКТ ПРОЙДЕННОГО

Творческое состояние

Пути к творческому состоянию

1. Субъект
2. Объект
3. Действие
- <4.> Общение

Творческое состояние не поддается рассудку, все происходящее в творческом состоянии вне сознания. Мы стараемся при помощи сознания заставить работать вне-сознание или *под-* или *над-*сознание.

Наша формула «чрез сознательное к бессознательному». Какие же пути к этому?

Надо помнить 2 основных положения: первое — отстранить все, что мешает, или второе — броситься целиком в то, что нужно. Первое чем освобождается? — реагированием на объект, слушанием центра.

Мы берем цепь из трех звеньев: Я (субъект), объект и действие — как раз все заключающая, с чем приходится иметь дело, чтобы вызвать творческое состояние.

Возьмем *область субъекта*. Чем хуже себя чувствуешь, тем легче найти творческое состояние; если не можешь, значит не знаешь. Вся штука в том, чтобы уметь пользоваться тем, что есть. Нужно найти твердое «Я есмь», которое все в себе заключает. Какие к этому способы?

1. Освобождение от мышц (ослабить мышцы)
2. Допускание до себя или сосредоточение
3. Упражнение «Стоп»
4. Маска (я дворник, сторож, шут и т. д.)
5. Наивность (методы дурака, если бы)
6. Вера (активная сила, я все могу)
7. Центр (может быть перемещение центров <сверху надписано:> ухождение от мышц)
8. Правда (единственность)
9. Творческое оправдание
10. Прозрачность глаза

Область объекта

1. Сосредоточение только на одном (нет Я, только объект, выбросить себя за окошко)
2. Предлагаемые обстоятельства (оценка)
3. <Не заполнено>
4. Внимание (?)

Область действия

1. Хотение (отдача себя ощущению)
2. Задача (что хочу, вопрос как?)
3. Излучение (действие грубо физическое, психическое, в воображении)

Общение

Заключает в себе все три звена цепи.

Ансамбль

Необходимо все методы провести через себя, до конца овладеть ими, особенно режиссеру. Пользоваться можно 2–3-мя методами, но знать необходимо все, культивировать можно свои излюбленные методы (например, Моисси владеет 3–2 методами, но в совершенстве), все дороги приведут в Рим. Главное — все провести через себя, только тогда оно не пропадет.

Оглавление 4-й тетради:

О внешности	1 стр.
Об аффектах	7 стр.
Конспект пройденного	21 стр.

Примечания

¹ См.: Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5: Теория и психология творчества актера аффективного типа. Дополнения. Разное. Биографические материалы. Из переписки / Под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 439.

² Там же. С. 438.

³ См.: Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 78; Черкасский С. Д. Станис-

лавский и йога. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 13–14.

⁴ Константин Васильевич Демидов (1869–1941) — актер и режиссер, засл. арт. РФ (1927).

⁵ Именем Василия Викторовича Демидова (1825–1908), актера, режиссера и драматурга, названы одна из улиц в г. Иваново и посаженная им липовая аллея. О театральной династии Демидовых см.: Шутова Н. Ю. Демидовы. Служение театру. Иваново: Печатный двор, 2014.

⁶ Петр Александрович Бадмаев (Жамсаран) (1851–1920) — врач тибетской медицины, дипломат-востоковед, переводчик трактата «Чжуд-Ши» на русский язык, личный доктор Николая II и царской семьи.

⁷ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1961. Т. 8. С. 93.

⁸ Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 4. С. 447.

⁹ Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 2: Искусство жить на

сцене / Под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Гиперион, 2004. С. 34–35.

¹⁰ Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 4. С. 447.

¹¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. 93.

¹² Иоасаф Александрович Тихомиров (1872–1908) — ученик В. И. Немировича-Данченко по Филармонии (выпуск 1895 г.), артист, режиссер и педагог МХТ с 1898 по 1904 г.

¹³ В пьесе «Манелик с гор» А. Химера (премьера в 4-й студии МХТ состоялась 21 декабря 1924 г.) О. П. Матисова репетировала роль Марты.

¹⁴ Ср. также: Творческое наследие. III, 67.

¹⁵ Ср.: «Еще в октябрьские дни 1917 года на первом съезде пролетарских культурно-просветительных организаций Петрограда я выдвинул взгляд, что массовый театр под открытым небом должен явиться для наступившей революционной эпохи самым важным и самым типичным. Подробнее это положение защищалось уже в первом издании настоящей книги (начало 1918 года), но прошло больше двух лет, покуда эта идея не укрепились в кругах театральных деятелей, и покуда, наконец, не был сделан первый практический опыт в этом направлении» (*Керженцев П. М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Госиздат, 1924. С. 136–137).

¹⁶ Ср., напр.: «Упражняйте ваш голос и следите за тем, чтобы он был звучен и хорошо модулирован. Учитесь свою роль вслух. Вам не трудно будет судить тогда, берете вы верный тон или нет» (Сальвини об актерском призвании // *Обозрение театров*. 1910. № 1039 (26 апр.). С. 8).

¹⁷ Реплика Бранда (из сцены с Агнес, III д.): «Наш первый долг — хотеть всем существом, / И не того лишь, что осуществимо / И в малом и в большом; хотеть не только / В пределах тех или иных страданий, / Трудов, борьбы, — нет, до конца хотеть» (пер. А. и П. Ганзен).

¹⁸ Цитата из «Трактата о живописи» Леонардо (раздел «Каким должен быть живописец»): «Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигает. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немногого достигает, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестает совершенствоваться, если только скудость не помешает этому» (*Леонардо да Винчи*. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. С. 93). (Пер. А. А. Губера.)

¹⁹ А. С. Пушкин. «Бахчисарайский фонтан».

²⁰ Имеется в виду «Иметь смелость всецело отдаться своим ощущениям — в этом тайна жизни художника» — см. Урок 1.

²¹ «Метод допускания до себя» — см. тетрадь 2, Творческое наследие. III, 382–385; Методы «Дурак», «Без головы» — Творческое наследие. III, 390–391.

²² Очевидно, графический знак треугольника означает все три перечисленных пункта.

²³ Известно, что К. С. Станиславский заменил в пушкинском определении (из статьи «О народной драме и драме „Марфа Посадница“») «предполагаемые обстоятельства» на «предлагаемые обстоятельства».

²⁴ Подробнее см.: Творческое наследие. II, 98.

²⁵ 1 Кор. 15:36. Безумне, ты еси сѣши, не оживетъ, аще не умереть (в синодальном переводе: Безрассудный! то, что ты сеешь, не оживет, если не умрет).

²⁶ Строчка из Богослужения на Утрени. Степенна, глас 4. Антифон 1-й: «Отъ юности моя мнози борють мя страсти, но Самъ мя заступи, и спаси, Спасе мой».

²⁷ Единственность — термин Н. В. Демидова, см.: Творческое наследие. III, 371, 382, 415.

²⁸ Контаминация библейских слов, встречающихся как в Ветхом (см., напр.: Притч. 22:8, 16; 28, 27), так и в Новом Завете (Лк. 6:38; 2 Кор. 9:6–7).

²⁹ Имеется в виду: Мф. 19:16–30. Таким образом, здесь намеча-

ется ключевое для мировоззрения Демидова сопоставление веры и служения искусству.

³⁰ Очевидно, имеется в виду работа К. С. Станиславского над постановкой «Гамлета», начатая в МХТ Г. Крæгом в 1908 г. (постановка была осуществлена в 1911 г. без участия Крæга), на репетициях которого присутствовал Н. В. Демидов.

³¹ Галина Николаевна Горшунова (1900–1973) — артистка Оперной студии К. С. Станиславского (сопрано) с 1920 по 1933 г. (с перерывами), исполнительница роли Татьяны («Евгений Онегин»), Мими («Богема») и Лизы («Пиковая Дама»).

³² «Пишо и Мишо» — водевиль Ф. А. Кони (1809–1879) — переделка водевиля французских драматургов Ш. Варена и Л. Лефевра «Полюбовный дележ, или Комната одних кроватях». Между прочим, был поставлен в Москве в Мамонтовском театре в первый сезон 1911/12 после открытия. Одним из режиссеров театра был В. С. Алексеев, брат К. С. Станиславского.

³³ Речь идет о репетициях спектакля «Чу-Юн-Вай» по пьесе Ю. Беретля (реж. Н. В. Демидов) в Четвертой студии МХАТ, спектакль вышел в 1926 г.

³⁴ Возможно, имеется в виду постановка «Леса» А. Н. Островского в Театре им. Мейерхольда в 1924 г.

³⁵ Отсутствует в тексте.

³⁶ См.: Творческое наследие. I, 195, 203.

³⁷ «Манелик с гор» А. Химера.

³⁸ Владимир Николаевич Татаринов (1879–1966) — актер, педагог, режиссер МХТ-2, впоследствии преподаватель ГИТИСа.

³⁹ Подробнее см.: Творческое наследие. I, 21–24.

⁴⁰ Строка из стихотворения Ф. Тютчева «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи...») (1830).

⁴¹ Начальные строчки стихотворения М. Ю. Лермонтова «Три пальмы».

⁴² «Непрестанная молитва» — одна из основных духовных практик в исихазме (мистической православной аскезе), через ко-

торуя совершается уподобление молещагося Христу.

⁴³ Имеется в виду монолог слуги Лонса (I, 3) в комедии Шекспира «Два веронца».

⁴⁴ Ср. афоризм Будды: «Я разъясню тебе состояние мудрости; пусть будет он подобен острию зубца» (Сутта Нипата, 38 (715)).

⁴⁵ Альфред Нейланд (1895–1966) — эстонский спортсмен-тяжеловатлет, выигравший золотую медаль на Олимпиаде в Антверпене в 1920 г.

⁴⁶ Монолог Гермiony (Шекспир. «Зимняя сказка», III, 1).

⁴⁷ В синодальном переводе: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твоё будет чисто, то все тело твоё будет светло; если же око твоё будет худо, то все тело твоё будет темно. Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?» (Мф 6:22–23).

⁴⁸ Ср.: «и после сего куска вошел в него сатана» (Ин. 13:27).

⁴⁹ Б. Какушкин (Московское общество любителей плавания) завоевал 2-е место на Первой Всероссийской олимпиаде в Киеве в 1913 г. в состязаниях на 100 м вольным стилем.

⁵⁰ Пятый ритм — термин, означающий градус включенности (как правило, темпоритмы бывают от 1 до 10, где 1 — относительный покой, 10 — максимальная сосредоточенность). Иначе говоря, «будьте в состоянии творческой готовности».

⁵¹ «Недаром же старик Сальвини приезжал в театр в четыре, пять часов, чтобы гримироваться и играть Отелло. Подумайте, какой сложный процесс — из простого человека стать Отелло, через какие душевные ступени надо подняться до него. Разве это можно сделать в пять минут? Артисту нужны для этого часы, так как ему надо проникать в душевные дебри и не подражать, а стать Отелло. Это перерождение. Ремесленнику довольно и одной минуты, чтоб вспомнить штамп и имитировать вчерашнее свое исполнение» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 5. Кн. 2. С. 453–454).

⁵² Карл фон Рейхенбах (1788–1869) — немецкий химик и естествоиспытатель, в статье «Исследования магнетизма, электричества, тепла и света в их связи с витальными силами» выдвинул концепцию «одической силы».

⁵³ Генрих Румкорф (1803–1877) — немецкий изобретатель, ученый, механик. Ср.: «Кажется, что во мне, как в индукционной катушке Румкорфа, „сила“ только возникает, и как в той же катушке, чем больше витков проволоки, тем сильнее образующийся ток, так и здесь: чем больше масса зрителей за рампой, тем мощнее моя актерская сила» (Творческое наследие. IV, 270–271).

⁵⁴ Гюстав Лебон (1841–1931). См.: *Лебон Г.* Эволюция материи / Пер. инженера Б. Бычковского. СПб., 1909. Гюстав Лебон известен как психолог, социолог, антрополог, основатель социальной психологии. «Физик» — возможно, либо оговорка Демидова, либо ошибка записывавшей за ним ученицы.

⁵⁵ Наум Генрихович Котик (1875–?) — врач, естествоиспытатель. См.: *Котик Н. Г.* Непосредственная передача мыслей: Экспериментальное исследование. М., 1908.

⁵⁶ Альберт Великий (1200–1280) — средневековый немецкий философ, теолог и ученый. О какой именно книге Альберта Великого идет речь, установить не удалось.

⁵⁷ Термин «сверхсознание», приписываемый психологом П. В. Симоновым К. С. Станиславскому (см., напр.: *Симонов П.* «Сверхсознание» и «Сверхзадача» // Станиславский в меняющемся мире: Сб. материалов международного симпозиума. М., 1994. С. 201), возможно, взят у английского теософа Анни Безант (1847–1933) (см.: *Безант А.* Теософия и новая психология. СПб., 1908). Демидов мог взять этот термин у М. В. Лодыженского (см.: *Лодыженский М. В.* Сверхсознание и пути к его достижению. Индусская Раджа Йога и Христианское подвижничество. Опыт исследования. СПб., 1912). Выписки из

этой книги Демидов в 1911 г. представил К. С. Станиславскому (Архив МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. № 59).

⁵⁸ Имеются в виду незаконченный рассказ Н. С. Лескова «Случай воскрешения купца Лазаря» и повесть «Дама и фёфёла» (1894).

⁵⁹ Сейза — в совр. транскрипции «сэйдза» (букв. «правильное сидение») — японский термин для обозначения одного из традиционных способов сидения на полу. Имеет аналоги и в других древних традиционных культурных практиках.

⁶⁰ В тетради отсутствуют.

⁶¹ V — очевидно, знак паузы.

⁶² Здесь Демидов слишком категоричен. Русское литературоведение отмечает лишь сильное влияние Байрона на творчество определенного периода обоих названных поэтов.

⁶³ Ср. ниже ту же формулировку (урок 26).

⁶⁴ Сокращенная цитата из стихотворения «Фрак» П. Беранже «Будь верен мне, приятель мой короткий, / Мой старый фрак, — другого не сошью» (пер. Д. Т. Ленского).

⁶⁵ Морис де Флёри (1860–1931) — французский врач и психолог.

⁶⁶ Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939) — искусствовед, теоретик и практик эстетического воспитания, исследователь психологии творчества и психологии восприятия искусства, критик, педагог.

⁶⁷ См. об этом начало 3-й тетради.

⁶⁸ Из беседы К. С. Станиславского со студийцами 11 марта 1911 г.: «Вы не будете говорить: Пойдемте смотреть „Дядю Ваню“. А скажете: Поедемте к Войничким...» (Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. М.: Индрик, 2011. С. 219).

⁶⁹ Выступление Станиславского на Втором Всероссийском съезде режиссеров в марте 1909 г.

⁷⁰ Из стихотворения английского поэта Эдварда Янга (фраза, ставшая девизом Н. В. Демидова).

⁷¹ Л. Н. Толстой. «Три старца» (1886).

⁷² На отдельном листке.

⁷³ См.: Творческое наследие. I, 90–154.

⁷⁴ Уильям Джемс (Джеймс) (1842–1910) — американский психолог, философ.

⁷⁵ Н. В. Демидов приводит цитату в пер. Н. М. Губского, скорее всего, по изданию: *Шопенгауэр А.* Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1914. С. 131 (подстрочное примеч. к Гл. пятой «Почтения и правила», раздел Б «Поведение по отношению к самим себе»).

⁷⁶ Часть евангельского стиха: Мы знаем, что мы от Бога и что весь мир лежит во зле (1 Ин. 5:19).

⁷⁷ На отдельном листке.

⁷⁸ Демидов приводит цитату по новейшему изданию: *Роллан Р.* Жан Кристоф. Т. 4. Бунт / Пер. под ред. А. Н. Горлина. М.; Пг.: Гослитиздат, 1923.

⁷⁹ И ранее, и далее при упоминании света (при всем том, что речь идет о психологическом действии) возможна реминисценция новозаветного текста. Ср.: Ин. 1:5 (в синодальном пер.): «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

⁸⁰ См.: Творческое наследие. I, 200–203.

⁸¹ См.: Творческое наследие. IV, 317–320.

⁸² Из статьи «Ремесло»: «Мне пришлось присутствовать при смерти одного актера-ремесленника. Казалось, что он даже в эту страшную для человека минуту по-актерски представляет. И даже в беспамятстве и агонии мышечные актерские привычки не покидали умирающего» (*Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 56).

⁸³ Подробнее см.: Творческое наследие. III, 54–55.

⁸⁴ Подробнее о законе Джемса см.: Творческое наследие. I, 122–124.

⁸⁵ Гликерия Николаевна Федотова (1846–1925) — актриса Малого театра (1862–1905), засл. арт. Императорских театров, в советскую эпоху народная артистка Республики и Герой Труда (1924).

⁸⁶ Ср.: «Остерегайтесь также ученых! Они ненавидят вас: ибо они бесплодны! У них холодные, иссохшие глаза, перед ними лежит

всякая птица опщипанной». Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Ч. 3. Гл. «О высшем человеке» (Пер. Ю. М. Антоновского).

⁸⁷ Из стихотворения А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!» (см. урок 20).

⁸⁸ «И сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3).

⁸⁹ От фр. *mitrailleuse* — пулемет.

⁹⁰ Федор Петрович Горев (1850–1910) — артист императорской сцены (играл попеременно на сценах московского Малого и петербургского Александринского театров). В истории театра остались так называемые «горевские паузы» — немые пантомимические сценки. Выразительный портрет дарования Горева (подтверждающий характеристику Демидова) дает Влас Дорошевич в книге «Старая театральная Москва». Иван Васильевич *Самарин* (1817–1885) — ученик М. С. Щепкина, артист Малого театра, известный педагог.

⁹¹ Цитата из повести Бальзака «Онорина» (1843).

⁹² Возможно, имеется в виду афоризм Вольтера «Люди никогда не испытывают угрызений совести от поступков, ставших для них обычаем».

⁹³ Подробнее см.: Творческое наследие. IV, 142.

⁹⁴ Начальные слова популярного в конце XIX в. романа. Вторая строчка несколько иная: «Вот ров: сойду, чтоб умереть...».

⁹⁵ Начальные слова арии Иоанны (из оперы П. И. Чайковского «Орлеанская дева»).

⁹⁶ О методе «если бы» см.: Творческое наследие. III, 387.

⁹⁷ «Евгений Онегин». Последняя строчка у Пушкина — «В деревне нашей видеть вас».

⁹⁸ См.: Творческое наследие. I, 231–232.

⁹⁹ См.: Творческое наследие. I, 196.

¹⁰⁰ «Бранд» Г. Ибсена. Сцена матерью из 2-го действия: «Укройся в тень пока; я буду близко. / Потянет к свету, к небу вновь тебя, / Почувствуешь потребность нашей

встречи. / Пошли за мной, и я приду к тебе» (пер. А. и П. Ганзен).

¹⁰¹ Шекспир «Гамлет» (I, 1). Пер. А. Кронеберга.

¹⁰² В синодальном переводе: Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом (Евр. 11:1).

¹⁰³ «Демон» Лермонтова. Начальные строки 1-й части поэмы.

¹⁰⁴ «Демон» Лермонтова. Начальные строки 2-й части поэмы.

¹⁰⁵ Стихотворение Пушкина «Поэту» (1830) («Поэт! не дорожи любовью народной»).

¹⁰⁶ Творческое наследие. IV, 207–236.

¹⁰⁷ Из стихотворения А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!». Демидов не совсем точно приводит следующие строки: «О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем, / Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен».

¹⁰⁸ Возможно, имеется в виду стихотворение И. Северянина «Весенний день» («Весенний день горяч и золот» (1911)).

¹⁰⁹ Из дневника Сулержицкого (9 декабря 1913 г.). См.: *Сулержицкий Л. А.* Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. С. 341–348.

¹¹⁰ Цитата взята из романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900).

¹¹¹ Ср. урок 31: Упражнение Сулержицкого «искание нерва».

¹¹² В христианстве Ветхим Адамом был назван Адам Ветхого Завета (после пришествия в мир Нового Адама — Христа). «Совлечься (совлечь с себя) Ветхого Адама» — освободиться от греха, в расширительном смысле слова — начать новую жизнь.

¹¹³ Первая (неполная) строчка стихотворения И. С. Никитина (1824–1861) «Утро» (1834, 1835). Для понимания состояния, о котором пишет Демидов, приведем первые строчки: «Звезды меркнут и гаснут. В огне облака. / Белый пар по лугам расстилается. / По зеркальной воде, по кудрям лозняка /

От зари алый свет разливается. /
Дремлет чуткий камыш. Тишь —
безлюдье вокруг. / Чуть приметна
тропинка росистая. / Куст заденешь
плечом — на лицо тебе вдруг / С ли-
стьев брызнет роса серебристая».

¹¹⁴ *Tagor Р.* Гитанджали: Жерт-
венные песнопения / Пер. Н. А. Пу-
шешникова под ред. Ив. А. Буни-
на. М., 1914. С. 41.

¹¹⁵ Вероятно, искаженная цита-
та из Пушкина (первая строчка
стихотворения «Желание») —
«Медлительно влекутся дни мои».

¹¹⁶ Заключительные строки пер-
вой строфы стихотворения С. А. Са-
фонова (1867–1904), получивше-
го популярность на рубеже XIX
и XX вв. как романс.

¹¹⁷ Первые две строчки из сти-
хотворения В. И. Красова (1810–
1854) «Песня» (1837).

¹¹⁸ По всей вероятности, речь
идет о художнике Иване Григорье-
виче Мясоедове (1881–1953), по-
лучившем известность благодаря
полотнам на античные сюжеты.

¹¹⁹ В. С. Алексеев (1861–1939) —
режиссер, педагог, брат К. С. Ста-
ниславского.

¹²⁰ Первые две строчки из сти-
хотворения В. И. Красова (см.
урок 42). Текст получил широкое
распространение как романс на
музыку неизвестного автора.

¹²¹ Арман Труссо (1801–1867) —
французский врач.

¹²² Возможно, имеется в виду
«Кодекс порядочных людей, или
О способах не попасться на удочку
мошенникам» (1825).

¹²³ Неточная сокращенная цита-
та из Евангелия от Матфея (Мф.
18:6): «а иже аще соблазнить еди-

наго малых сихъ» (в синодаль-
ном переводе вся фраза звучит:
«а кто соблазнит одного из малых
сих, верующих в Меня, тому луч-
ше было бы, если бы повесили
ему мельничный жернов на шею
и потопили в глубине морской»).
Возможно, фраза у Демидова
получилась путем контамина-
ции нескольких евангельских
стихов. Иисус начинает свой от-
вет ученикам со слов «Аминь,
глаголю *вамъ*» (18:2). А продол-
жает: «*Горе міру от соблазнь*»
(18:9). Курсив наш.

¹²⁴ Настюков Михаил Михайло-
вич (1865–1924) — профессор ка-
федры туберкулеза медицинского
факультета Московского универ-
ситета.

¹²⁵ Должно быть, очевидно,
«вторая».

Авторы номера

Дмитриев Павел Вячеславович — кандидат искусствоведения, заведующий Музыкальной библиотекой Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича.

Контакты: pvdmitr@gmail.com

Иванов Александр Валентинович — аспирант Российского института истории искусств.

Контакты: alexspbgu@yandex.ru

Мырзина Елена Александровна — выпускница театроведческого факультета (бакалавриат) Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: e.myrzina@gmail.com

Самсоненко Анна Юрьевна — студентка магистерской программы Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: samsonenkoannayu@yandex.ru

Триполина Виктория Александровна — старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России.

Контакты: tripolina-vika@rambler.ru

Шульга Людмила Витальевна — аспирант РГИСИ, преподаватель Школы-студии сценических искусств Академии управления городской среды, градостроительства и печати.

Контакты: tol71@mail.ru

Authors

Pavel Dmitriev — PhD (Arts), director of the music library at St. Petersburg Academic State Shostakovich Philharmonics.

Contacts: pvdmitr@gmail.com

Alexander Ivanov — doctorant student, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: alexspbgu@yandex.ru

Elena Myrzina — BA (Theatre Arts), Graduate of Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: e.myrzina@gmail.com

Anna Samsonenko — MA student, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: samsonenkoannayu@yandex.ru

Victoria Tripolina — senior teacher, Dept. of stage Voice and Speech, Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia.

Contacts: tripolina-vika@rambler.ru

Lyudmila Shul'ga — doctorant student, Russian State Institute of Performing Arts; teacher of Performing Arts School, Academy of Urban Environment Management, Urban Planning and Printing.

Contacts: tol71@mail.ru

Аннотации

А. Ю. Самсоненко

Екатерина Рощина-Инсарова в Суворинском театре (1905–1909)

Статья посвящена важному периоду в становлении творческой судьбы актрисы Е. Н. Рощины-Инсаровой — ее работе в театре Литературно-художественного общества (Суворинском, 1905–1909). Начав с ролей инжениу, она приходит к амплу драматической героини: Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Катерина («Гроза» А. Н. Островского). Особенности игры актрисы формулируются на основе анализа критических откликов на спектакли театра.

Ключевые слова: Е. Н. Рощина-Инсарова, Театр Литературно-художественного общества (Суворинский), актерское искусство начала XX века.

Е. А. Мырзина

Жорж Питоев и русская драматургия («Балаганчик» А. А. Блока)

В центре исследования — ранний период творчества Ж. Питоева за рубежом, где он впервые ставит русскую символистскую драму. Принимая во внимание различные эстетические контексты, автор исследует критические отклики на спектакли Питоева по пьесе А. Блока «Балаганчик» во Франции и Швейцарии в 1915 и 1923 годах.

Ключевые слова: Жорж Питоев, символизм, А. Блок, «Балаганчик», Л. Андреев, Комедия Елисейских полей.

А. В. Иванов

Спектакль К. К. Тверского «Отелло» (Саратовский краевой драматический театр им. К. Маркса, 1936)

Статья посвящена истории постановки спектакля К. К. Тверского «Отелло» (Саратовский краевой театр им. К. Маркса, 1936). На материале реконструкции сценической версии пьесы В. Шекспира «Отелло» и анализа этого спектакля изучаются особенности режиссуры К. К. Тверского: подходы к выбору и интерпретации

Summary

Anna Samsonenko

Ekaterina Roshchina-Insarova at the Suvorinsky theater (1905–1909)

The article is devoted to an important period in the formation of the creative destiny of the actress E. N. Roshchina-Insarova — her work in the theater of the Literary and Art Society (Suvorinsky, 1905–1909). Starting with the roles of ingenue, she comes to the roles of a dramatic heroine: Margarita Gaultier (*Lady with the Camellias* by A. Dumas the son), Katerina (*The Thunderstorm* by A. Ostrovsky). The features of the actress's play are formulated on the basis of an analysis of critical responses to theater performances.

Keywords: E. N. Roshchina-Insarova, Theater of the Literary and Art Society (Suvorinsky), acting art of the early XX century.

Elena Myrzina

Georges Pitoëff and Russian drama (*The Puppet Show* by A. Blok)

The early period of Pitoëff's work — when he was the first one to stage Russian symbolist drama abroad — is of particular interest of the text. The author discusses the difficulties in the way of the A. Blok's symbolist play to French and Swiss theatres, and in this connection examines the critical responses on the work *The Puppet Show* of 1915 and 1923 by Pitoëff.

Keywords: Georges Pitoëff, French symbolism, Russian symbolism, A. Blok, L. Andreev, Comédie des Champs-Élysées.

Alexander Ivanov

Performance by K. K. Tverskoy *Othello* (Saratov regional theater named after K. Marx, 1936)

The article is devoted to the history of the production *Othello* by K. Tverskoy (Saratov regional theater named after K. Marx, 1936, theater designer V. Ivanov). On the basis of the reconstruction of the stage version of Shakespeare's play *Othello* and the analysis of this performance, the peculiarities of the direction of K. Tverskoy are

классической пьесы, сценографическое решение спектакля, его жанровая природа, особенности композиции, специфика работы с актерами.

Ключевые слова: К. Тверской; В. Иванов, В. Дешевов, «Отелло», единая сценическая установка, многоэпизодный спектакль, способ актерского существования.

В. А. Триполина

Слово в творчестве

Михаила Ивановича Царева

В статье прослеживаются этапы художественного роста выдающегося актера, мастера художественного слова Михаила Ивановича Царева: Школа русской драмы, Большой драматический театр и Академический театр имени Пушкина, сотрудничество с В. Мейерхольдом, Малый театр, сценическое чтение. Автор статьи исследует видео- и аудиоматериалы, критические статьи и воспоминания с целью анализа методов, которыми М. Царев пользовался при создании таких своих знаменитых сценических образов, как Чацкий, Глумов, Протасов, Макбет, Арбенин, Фамусов, Король Лир и др.

Ключевые слова: М. Царев, В. Мейерхольд, Чацкий, Малый театр, художественное слово.

Уроки Н. В. Демидова по системе К. С. Станиславского.

Конспекты студийцев Московского Художественного театра 1921–1925 годов

Подготовка текста, публикация, предисловие и примечания Л. В. Шульги и П. В. Дмитриева

Публикация представляет собой запись лекций и упражнений, сделанную учениками-студийцами Художественного театра в период с 1921 по 1925 г. во время проведения занятий педагогом Н. В. Демидовым (1884–1953). Четыре тетради, составленные В. В. Соколовой-Залесской (Школа МХАТ, 1924/25 год), включают поправки Демидова и рекомендованные им вставки из тетрадей других учеников за более ранние годы. В полном виде текст публикуется впервые. Он представляет интерес для исследователей «системы К. С. Станиславского» как документ, свидетельствующий о практической последовательности преподавания элементов системы на тот период времени.

Ключевые слова: Н. В. Демидов, К. С. Станиславский, система Станиславского, актерское мастерство.

studied: approaches to the choice and interpretation of a classical play, the stage design of the performance, its genre nature, composition features, and the specifics of working with an actor.

Keywords: K. Tverskoy, V. Ivanov, V. Deshevov, *Othello*, unified stage setup, multi-episode performance, acting methods.

Victoria Tripolina

Artistic word in creativity of Mikhail Tsariov

In the article there are traced the stages of artistic growth of the outstanding actor Mikhail Tsariov: The School of Russian Drama, Bolshoi Drama Theatre and Pushkin Academic Theatre, collaboration with Meyerhold, Maly Theatre, stage reading. Author investigates video and audio materials, critical articles and memories to analyse methods that Mikhail Tsariov used to create such his famous stage images as Tchatskiy, Glumov, Protasov, Makbeth, Arbenin, Famusov, King Lear, etc.

Keywords: Mikhail Tsariov, Meyerhold, Maly Theatre, Tchatskiy, artistic word.

Nikolay Demidov's lessons on the system of Konstantin Stanislavsky

Synopsis of his drama school students of the Moscow Art Theater 1921–1925

Preparation of the text, publication, foreword and notes by Lyudmila Shulga and Pavel Dmitriev

The publication is a transcript of lectures and exercises made by students of the Art Theater from 1921 to 1925, during the classes of the teacher Nikolay Demidov (1884–1953).

Four notebooks compiled by Varvara Sokolova-Zalenskaya (Moscow Art Theater School, 1924/25) include Demidov's amendments and his recommended insertions from notebooks of other earlier years students. The full text is published for the first time. It is of interest to researchers of "Stanislavsky system", as a document showing the practical sequence of teaching the system elements at that time.

Keywords: Nikolai Demidov, Konstantin Stanislavsky, Stanislavsky system, acting, drama school.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: publish@rgisi.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron — the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in *.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to publish@rgisi.ru or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.
Russian State Institute of Performing Arts
Mokhovaya St., 34
St. Petersburg
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



9 771998 709787 >

Подписано в печать 02.10.2020. Формат 70х100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,97. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 3032.

Отпечатано в типографии «Контраст»,
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38, лит. А.