

## МОЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

1925, выдержки Дятловых от 18.03.2018

Выбор роли.....	1
Отношение к делу.....	3
Организация.....	4
Рефлексия.....	5
Громкость.....	7
Чувство меры.....	8
Репетиции.....	8
Темп.....	9
Копирование.....	10
Речь.....	11
Работа над собой.....	12
Качества.....	14
Внешнее и внутреннее.....	15
Условность.....	18
Вживание.....	20
Художественная правда.....	22
Мизансцена.....	24
Текст.....	25
Традиции и штампы.....	25
Режиссер.....	26
Система.....	28
Сверхсознание.....	29
Творческое самочувствие.....	31
Мимика.....	33

### Выбор роли

1. Началась обычная любительская канитель: чтение и выбор пьесы. Надо, чтобы каждому была роль, да по вкусу, да не меньше, чем у других, да чтоб не было обид.
2. Я тоже придумал себе роль. «Кого бы я хотел играть?» — соображал я. Конечно, прежде всего, красивого, чтобы петь нежные любовные арии, иметь успех у дам и быть похожим на одного из моих любимых певцов, которого я мог бы копировать голосом и манерой держаться на сцене. Своего собственного амплуа я не хотел знать в описываемую пору. Все, конечно, знают наше актерское свойство: некрасивый хочет быть на сцене красавцем, низкий — высоким, неуклюжий — ловким. Тот, кто лишен трагических или лирических данных, мечтает о Гамлете или о ролях любовника; простак хочет быть Дон Жуаном, а комик — королем Лиром. Спросите любителя, какую роль он хотел бы всего более играть. Вы удивитесь его выбору.
3. Люди всегда стремятся к тому, что им не дано, и актеры ищут на сцене того, чего они лишены в жизни. Но это опасный путь и заблуждение. Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода, пока он не сознает своего заблуждения.
4. Едва выйдя из тупика на верную дорогу, я вновь пошел назад, в тупик, и продолжал пробовать все роли, кроме тех, которые были мне назначены природой. Бедные актеры, не знающие своего амплуа! Как важно вовремя познать свое призвание.
5. Закрученные усики, завитые волосы, обтянутые ноги. И это для простого, близкого к природе пастуха! До какого абсурда доходит актер, когда он пользуется театром для самопоказывания!
6. Но... как я уже не раз говорил, подобно тому, как опасно с непоставленным голосом петь сильные партии, например, вагнеровского репертуара, так точно опасно и вредно для молодого человека без надлежащей техники и подготовки браться за непосильные ему роли. Когда приходится делать непосильное, естественно, прибегаешь ко всяким уловкам, т.е. уклоняешься от главного, основного пути.
7. Я играл в обеих пьесах. В первой — заглавную трагическую роль Скупого, во второй — комическую роль Сотанвила. Классические роли нужно отливать точно бронзовые

монументы. Это не по плечу начинающему любителю; ему нужна интересная фабула, внешнее действие, сами по себе держащие внимание зрителя. Но у Пушкина внешняя фабула проста, а внешнего действия почти нет. Все заключается во внутреннем действии.

8. Большого результата, по-видимому, я уже не мог в то время добиться, — до такой степени мне опротивела роль, в кожу которой, весь целиком, я не мог себя втиснуть. Роль была надета, так сказать, в накидку, в один рукав, подобно тому как набрасывают на себя шинель.
9. Работа над ролью Паратова и результаты этой работы назидательны для меня в том смысле, что ясно указывали мое настоящее амплуа и призвание. Я — характерный актер. Через характерность мне удалось победить все подводные рифы роли Паратова: с шинелью а la испанский плащ, с высокими сапогами, с любовными словами и прочими опасными для меня соблазнами. Но если бы я отказался от характерности и приспособил роль к себе, к своим человеческим личным данным, — провал оказался бы неизбежным. Почему? А вот почему. Бывают артисты, в большинстве случаев *jeunes premiers* и герои, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя. Они не видят ни сцены, ни роли без себя. И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя, так как вся сила их в личном сценическом обаянии. Скрываясь под характерностью, они теряют все. Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, т. е. замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской. Я принадлежу к актерам этого типа. Я — характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, — конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое, — что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим. Почему все любовники непременно красавцы с завитыми волосами? Разве некрасивые, но милые молодые люди не имеют права на любовь? Между тем я в своей жизни видел только одного такого любовника, который не боялся сделать себя некрасивым для того, чтобы еще больше оттенить свое чистое любящее сердце, как вонючий тулуп ассенизатора Акима во «Власти тьмы» оттеняет его кристально чистую и благоуханную душу. Но в то время, о котором теперь идет речь, я любил не роль в себе, а себя в роли. Поэтому я интересовался не успехом артиста, а личным своим, человеческим успехом, и сцена для меня превращалась в витрину для самопоказывания. <...> В описываемом спектакле я начал понимать, что мое сценическое обаяние не в моей собственной человеческой личности, а в создаваемых мною характерных образах, в моей артистичности. Это было важное открытие. Но оно недостаточно проникло тогда в мое сознание.
10. Если даже небольшое насилие над природой и чувством опасно в нашем искусстве, то тем более оно опасно в трагической роли, где оно является в удесятеренной степени, так как в таких ролях сталкиваешься с большими человеческими переживаниями, с непосильными для неопытного актера творческими задачами.
11. А если, несмотря на невозможность ее выполнения, вас все-таки принуждают делать непосильное, вы пыжитесь, напрягаетесь именно потому, что не можете выполнить задачи. В такое положение очень часто попадает неопытный актер. Его заставляют плакать, когда ему не хочется; смеяться, когда ему грустно; страдать, когда ему весело; воплощать чувства, которых у него нет в душе. Отсюда — всевозможные компромиссы природы для того, чтобы выйти из безвыходного положения. И все кончается лишь напряжением, насилием, стискиванием горла, диафрагмы, всевозможных мышц и ложными условностями игры, которыми актер хочет обмануть себя и публику.
12. Вред от описываемого спектакля понятен. Но была и польза. Он с помощью доказательства от противного выяснил (но, к сожалению, не убедил меня), что трагедия и сильная драма,

требующие удесятенного напряжения, могут больше всего насиловать чувство, если оно не возбуждается само собой, интуитивно или с помощью правильно выработанной внутренней техники. Вот почему вред от таких ролей может быть очень большой, и я предостерегаю от него молодых актеров, которые, еще не выработав в себе техники, уже тянутся к Гамлету, Отелло и другим трагическим ролям. Прежде чем браться за такую работу, пусть молодые артисты приобретут побольше приемов внутренней техники.

13. Совсем иначе дело обстояло со мной как с актером. Все то, что я не умел делать, чего я не должен был делать, к чему я не призван природой, составляло главную суть роли мастера Генриха. Лиризм, который я тогда ошибочно понимал в слащавом, женственном, сентиментальном смысле; романтизм, который ни я и никто из актеров, кроме подлинных гениев, не умел выражать просто, значительно и благородно; наконец пафос и трагический подъем в сильных местах, который лежал на мне одном, без помощи режиссерских приемов, помогавших мне в «Акосте» или «Польском еврее», — все это было выше моих сил и данных.
14. Мы говорили тогда и о художественной этике, и свои постановки записали в протоколе отдельными фразами и афоризмами. Так, например: *«Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты»*. Или: *«Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...»* *«Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы»*.
15. Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе: *«Хорошо, но... ничего особенного, ничего ошеломляющего. Все как надо. Знакомо... правдиво... не ново...»* Нередко первое знакомство с его произведениями даже разочаровывает. Кажется, что нечего рассказывать о них по прочтении. Фабула, сюжет?.. Их можно изложить в двух словах. Роли? Много хороших, но нет выигрышных, за которыми погонится актер на ампулу хороших ролей (есть и такой). Большинство из них — маленькие роли, «без ниточки» (т. е. в один лист, не требующий ниток для сшивания). Вспоминаются отдельные слова пьесы, сцены... Но странно: чем больше даешь волю памяти, тем больше хочется думать о пьесе. Одни места ее заставляют, по внутренней связи, вспоминать о других, еще лучших местах и наконец — о всем произведении. Еще и еще перечитываешь его — и чувствуешь внутри глубокие залежи.
16. На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, посильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель. Пусть молодой артист не напрягает еще неокрепшего голоса, темперамента, техники.

### Отношение к делу

17. Дело в том, что брат, который один мог заменить оркестр, — чрезвычайно беспечен, недисциплинирован. Он не смотрел на наше дело серьезно и потому бог знает что мог выкинуть. Бывало, играет, играет, а потом, вдруг, при всей публике — возьмет, да и ляжет на пол посреди зала, задерет ноги кверху и начнет орать: *«Не хочу больше играть!»* В конце концов, за плитку шоколада он, конечно, заиграет. Но ведь спектакль уж испорчен этой глупой выходкой, потеряна его «всамделишность». А это для нас — самое важное. Надо верить, что все это по-серьезному, по-настоящему, а без этого — неинтересно.
18. <...> Рубинштейн был строг, прям до резкости и не терпел в искусстве никаких поблажек и компромиссов.
19. Знаменитые артистки репетировали в полный тон, а любители шептали роли и считывали текст по тетрадам. Правда, это все были люди крайне занятые, не располагавшие свободным временем. Но какое до этого дело искусству, артистам, театру!
20. Само собой понятно, что хорошо играть неготовую роль я не мог. К тому же я впервые шел по суфлеру. Какой ужас быть на сцене без наговоренного текста! Кошмар!
21. Опаздывание на репетиции, незнание роли, посторонние разговоры во время работы, выход из репетиционного зала без разрешения карались мною с ожесточением, так как я знал, что беспорядок в театре может дойти до той разнузданности, от которой я бежал из

- любительских спектаклей. Излишнее франтовство, особенно у женщин, изгонялось: оно не нужно для работы. Флирт преследовался.
22. Больше всего смутило их то, что с пятой репетиции я требовал полного знания роли и не допускал подсматривания в тетрадку. Все подтянулись, и к следующему разу все роли были выучены.
  23. Поэт сказал: *«Надо творить навеки, однажды и навсегда!»* Сальвини творил именно так: *«навек, однажды и навсегда»*.
  24. *«А что вы скажете про актрису Б.?» «Хорошая актриса, но не для нашего дела. Почему?» «Она не любит искусства, а только себя в искусстве»*.
  25. Мы говорили тогда и о художественной этике, и свои постановления записали в протоколе отдельными фразами и афоризмами. Так, например: *«Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты»*. Или: *«Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...» «Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы»*.
  26. *«Опоздание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы»*.
  27. И пусть он не принимает эту строгость к себе за рисовку: она естественна для того, кто постоянно ищет нового. Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, — его искания прекращаются, стремление вперед останавливается.
  28. Несмотря на исключительную нежность, деликатность и доброту, присущую Антону Павловичу, он в вопросах искусства был строг, неумолим и никогда не шел ни на какие компромиссы.
  29. Открывать студию было опасно, как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею — значит убить ее.
  30. Известно, что, доморощенные гении считают для себя унизительным являться в театр вовремя. Гения должны ждать! Стоит ли иначе быть им! Шик в том, чтоб опоздать.
  31. Режиссер же со своей стороны все время заботился о том, чтобы художник, артисты и другие сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях. Это — главное и неперемное условие всякой коллективной работы. Для нее необходимы взаимная уступчивость и определенность общей цели. Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста, — все идет прекрасно. Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столкнуться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем.
  32. К сожалению, в силу материальных причин, постановку пришлось выпустить на сцену и на публику раньше времени и сыграть пьесу в сыром, незаконченном виде. Такой спектакль подобен выкидышу или недоноску. Законченность работы — одно из первых условий художественности в театре.
  33. За всю зиму не удалось собрать одновременно вместе всех участников квартета в репетируемой опере. Сегодня не пришла сопрано, завтра — тенор, послезавтра — меццо. А бывало и так: бас ввиду концерта свободен от восьми до девяти, а тенор ввиду выступления в первом акте оперного спектакля в Большом театре освобождался только после девяти. Поэтому вначале репетиция квартета шла без тенора, а когда он приходил, — без баса, который спешил на концерт. С необычайными усилиями и препятствиями нам удалось, однако, к концу сезона 1918/19 года, т.е. к весне, приготовить несколько отрывков.
  34. Вот эта жажда основ и мастерства, с одной стороны, и отвращение к дилетантизму — с другой, и заставили меня работать в студии не только ради драмы, но и ради самой оперы.

### Организация

35. *«Неужели это вы?! Ха-ха-ха... Удивительно! Невозможно узнать. Смотрите, смотрите, какой он стал! Нельзя поверить! Bravo!»* Восклициания, столь обычные в любительских

спектаклях, слышались во всех углах уборной, где толклись люди, ища кто потерянный галстук, кто — запонки от воротника, кто — жилетку. Лишние люди, любопытные, мешали, дымили папиросами, шумели, и не было средств их выгнать из маленькой уборной.

36. *«Простите меня, — начал я, насколько мог осторожнее и ласковее, — я не в силах продолжать эту работу. Как вы думаете, можно ли заниматься искусством и эстетикой в коровнике? Или эстетика имеет свои требования, которые нельзя не выполнять хотя бы в самом минимальном размере? Ведь без этого эстетика перестает быть эстетикой. Вот самое минимальное требование не только ее, но самой примитивной культуры: чистота. Велите вымести всю эту гадость, вышвырнуть негодное, вымыть полы и окна, отопить помещение, поставить самые дешевые венские стулья, самый простой стол, покрытый скатертью, а на него — чернильницу и перья, чтоб можно было писать на столе, а не на стене, как сейчас. Когда это будет сделано, я с большим воодушевлением займусь очень интересным для меня делом, а теперь я не могу, потому что меня тошнит. И еще условие: вы — директор того учреждения, которое должно просвещать общество. А актеры — ваши ближайшие культурные помощники. Будем же помнить это и будем разговаривать с ними не как с проститутками и рабами, а как с теми лицами, которые достойны носить высокое звание. Если мои слова вас не обидели, а, напротив, вдохновили к созданию чистого, хорошего дела, дайте мне вашу руку и простимся до следующего раза. Если же мое обращение вас оскорбило, то простимся навсегда».*
37. *«Литературное veto принадлежит Немировичу-Данченко, художественное — Станиславскому».* В течение последующих лет мы крепко держались этого пункта условия. Стоило одному из нас произнести магическое слово veto, спор на полуслове обрывался без права его возобновления, и вся ответственность падала на того, кто наложил свой запрет.
38. Режиссер же со своей стороны все время заботился о том, чтобы художник, артисты и другие сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях. Это — главное и неперемное условие всякой коллективной работы. Для нее необходимы взаимная уступчивость и определенность общей цели. Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста, — все идет прекрасно. Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столкнуться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем.
39. Но если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, — их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию.

### Рефлексия

40. *«Ничего, все-таки очень мило»*, — сказал мне режиссер. Что же значит это «все-таки»?!.. С этого момента я начал познавать, что такое артистические сомнения.
41. Что же это за несоответствие между собственным самочувствием на сцене и впечатлениями смотрящих в зале?! Я узнал в тот вечер и другое: что не так-то просто понять свои артистические ошибки. Оказывается, что это целая наука, как со сцены понять то, что получается от твоей игры по ту сторону рамп. Сколько надо было расспрашивать, хитрить, подлизываться, чтобы понять...
42. Кроме того, у отдельных выдающихся артистов хоть и были какие-то основы, которые они не то сами выработали себе, не то получили в завещание от своих старших учителей, но они своих секретов не выдавали. Как артист работает и творит, это — тайна, которая уносится в гроб: одними потому, что они не способны сами в себе разобраться, а творят по интуиции, без сознательного отношения к творчеству; другие же, напротив, отлично понимают, что, для чего и как делается, но это их секрет, патент, который невыгодно даром передавать другому. Те и другие, может быть, преподавали неплохо, но они не открывала глаз своим ученикам.
43. Когда роль была сыграна, каждый новый спектакль являлся как бы репетицией, после которой ученика хвалили или бранили с необходимыми пояснениями. Если ученик

- проваливался, ему рассказывали, почему, чего ему не хватает, над чем нужно работать и что было хорошо. Хорошее его, конечно, ободряло, а остальные замечания направляли. Но если он зазнавался, тогда не церемонились. Так учили в старину.
44. Нельзя перечесть всего, что делалось в это время: что бы ни попало под руки — плед, кусок материи, часть одежды, мужская или женская шляпа, — применялось для создания внешнего образа, который я сам для себя воображал. Просматривая себя, как собственный зритель, в зеркало, я знакомился с телом, пластикой. Я был тогда неопытен и не подозревал того вреда, который таит в себе работа перед зеркалом. Тем не менее была и доля пользы от такой работы. Я познал свое тело, его недостатки и внешние средства борьбы с ними.
45. Но... грим, молодость, громкий голос, театральная эффектность, хорошие образцы, которые я копировал, — в результате кому-то нравилось. И так как не существует актера, у которого не явилось бы своих поклонников, — они явились и у меня в этой роли, и я, конечно, признавал только их компетентность, а все другие отзывы объяснял завистью, глупостью, непониманием.
46. Для оправдания своих ошибок и самообольщения у каждого актера существует целый арсенал причин, отговорок. Их хватило с избытком и у меня, чтоб уверить себя в том, что я прирожденный трагик. Еще бы! Раз что даже в водевиле я мог достичь потрясения. На самом же деле обстояло иначе. Краски трагедии — ярче, заметнее, больше бьют в глаза и уши. Поэтому все мои ошибки на этот раз сказались еще сильнее, чем в других спектаклях. Когда фальшивят вполголоса, — неприятно, но когда фальшивят во все горло, то неприятность становится еще больше. На этот раз я фальшивил во все горло.
47. Федотов и Соллогуб начали надо мной производить операцию: и ампутацию, и потрошение, и выщелачивание театральной гнили, которая все еще держалась в тайниках. Они задали мне такую взбучку, которую я во весь свой век не забуду. Они меня так высмеяли и, как дважды два четыре, доказали отсталость, несостоятельность и пошлость моего тогдашнего вкуса, что я сначала смолк, потом устыдился, наконец почувствовал полное свое ничтожество и — точно опустел внутри. Старое не годится, а ничего нового нет. Меня еще не убедили в новом, но, несомненно, уже разубедили в старом. Целым рядом разговоров, демонстраций картин старых и новых мастеров, весьма талантливых бесед и поучений, назидательных уроков в меня стали вкладывать по крупичкам новое. Я чувствовал себя в роли каплуна, которого откармливают питательными орехами. Пришлось убрать в стол любимую фотографию баритона, так как меня конфузила прежняя мечта о нем. Это ли не успех?! Но как еще далеко мне было до того, чего хотели мои новые учителя!
48. Молодые актеры! Бойтесь ваших поклонниц! Ухаживайте за ними, если угодно, но не говорите с ними об искусстве! Учитесь вовремя, с первых шагов слушать, понимать и любить жестокую правду о себе! И знайте тех, кто вам может ее сказать. Вот с такими людьми говорите побольше об искусстве. Пусть они почаще ругают вас!
49. Чудесные декорации, костюмы, сделанные по эскизам большого таланта, каким был Соллогуб, великолепные мизансцены, весь тон и атмосфера спектакля, отличная слаженность его (это было от Федотова) — все вместе было ново и оригинально по тому времени. Хлопали. Кому же выходить, как не мне? И я выходил и кланялся, и публика меня принимала, потому что она не умеет отделять работу художника от работы режиссера, а работу режиссера от работы актера. В конце концов хвалили и меня. А я верил и искренно думал, что если хвалят, значит, доходит до публики, производит впечатление, значит, хорошо, а эта «жила», эта судорога, очевидно, и есть вдохновение. Следовательно, я чувствую верно, и все обстоит благополучно. Но режиссер бранит... Из зависти! А если зависть, — значит, есть чему завидовать! Из этого заколдованного круга самообольщения нет выхода. Актер запутывается и засасывается в тине лесты и похвал. Всегда побеждает то, что приятнее, чему больше всего хочется верить. Побеждает комплимент очаровательных поклонниц, а не горькая истина знатока.
50. Ни пьеса, ни моя роль не имели успеха. В результате — временное отчаяние, потеря веры в себя. Но так как ни одно бездарное создание на сцене не обходится без своих поклонников, и на этот раз я нашел их для себя и утешился. Неудач мой не разубедил меня в том, что мне

было рано браться за трагедию. Я продолжал упорно мечтать о ней, задерживая тем естественный ход своего развития.

51. Нелегко подчинить себе группу актеров в минуту их нервного творческого напряжения. Наш организм капризен, причудлив, и надо уметь держать его в повиновении. Нужен режиссерский авторитет, которого в то время у меня еще не было. Но я побеждал товарищей своей фанатической любовью, трудоспособностью и строжайшим отношением к делу и прежде всего к себе самому. Первый, кого я штрафовал, был я сам. И это делалось с таким убеждением, что не казалось позой.
52. Роль и образ созданы органически — самой природой. Они вышли такими, какими могут быть; иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу.
53. *«Но где и как учиться искусству, у кого?»* — выпытывал я. *«Мм-а! Если рядом с вами нет великого мастера, которому можно довериться, я вам могу рекомендовать только одного учителя»*, — ответил мне великий артист. *«Кого же? Кто это?»* — набросился я. *«Вы сами»*, — закончил он знакомым жестом из роли Кина.
54. Но... поклонницы и поклонники, всегда мешающие правильной самооценке артиста, снова укоренили меня в моей ошибке. Правда, многие товарищи, мнением которых я дорожил, многозначительно и грустно молчали. Тем сильнее я откликался на лесть, боясь потерять веру в себя. И снова я легкомысленно объяснял себе молчание завистью и интригой. Но все-таки внутри была ноющая боль от неудовлетворения. Скажу в свое оправдание, что не самолюбие и избалованность артиста делали меня таким самоуверенным. Напротив, постоянные тайные сомнения в себе самом и панический страх потерять веру в себя, без которой не хватит мужества выходить на подмостки и встречаться лицом к лицу с толпой, — вот что заставляло меня насильно верить своему успеху. Ведь большинство актеров боится правды не потому, что они ее не выносят, а потому, что она может разбить в них веру в себя.
55. *«А что вы скажете про актрису Б.?»* *«Хорошая актриса, но не для нашего дела»*. *«Почему?»* *«Она не любит искусства, а только себя в искусстве»*.
56. И пусть он не принимает эту строгость к себе за рисовку: она естественна для того, кто постоянно ищет нового. Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, — его искания прекращаются, стремление вперед останавливается.
57. Самолюбие, которое так легко овладевает актерами, пустило в мою душу свой тлетворный яд, от которого самые простые факты рисовались в моих глазах в утрированном, неправильном виде и еще более обостряли мое отношение к труппе.

### Громкость

58. Сколько надо было спрашивать, хитрить, подлизываться, чтобы понять, что, во-первых, я просто, несмотря на свое «вдохновение», слишком тихо говорил, так тихо, что всем зрителям хотелось мне крикнуть: «Громче!»; во-вторых, я так скоро болтал слова, что всем хотелось крикнуть: «Медленнее!» Оказывается, что мои руки мелькали в воздухе с такой быстротой, а ноги так бросали меня из одного угла сцены в другой, что никто не понимал того, что происходит за рампой.
59. Так, при первом же представившемся случае, — в одном из домашних спектаклей, в котором мне пришлось играть, — я задался целью говорить громко и не махать руками. И что же? Меня стали упрекать за крики и за гримасничанье вместо мимики, за утрировку и отсутствие чувства меры. По-видимому, нервозность рук перешла на лицо, — отсюда утрированная гримаса. А чувство меры? Конечно, на словах я понимал, что это значит, но на деле...
60. Самое трудное на сцене — говорить не тише и не громче того, что нужно, при этом быть простым и естественным.
61. Усиленная закулисная работа суфлера, беспомощные остановки и паузы оробевших артистов, тихие голоса которых не были слышны, какие-то конвульсии вместо жестов, происходившие от застенчивости, полное отсутствие артистической техники делали спектакль несценичным, а самую пьесу, прекрасный замысел режиссера и чудесную внешнюю постановку [декорации? — Н.Д.] — ненужными.

62. Из-за любительской неопытности, «мои колки», как говорят актеры, не держали. Загорись — и сейчас же опять потухнешь. От этого и речь, и действия на сцене то становились энергичнее, — и тогда голос звучал, слова произносились ясно и долетали до зрителя; то опять все блекло, — и тогда я вянул, начинал шептать, слова комкались, и из зрительного зала мне кричали во время репетиции: «Громче!» Конечно, я мог заставить себя говорить громко, действовать энергично, но когда насилуешь себя, усиливая громкость ради громкости, бодрость ради бодрости, без внутреннего смысла и побуждения, — становится еще стыднее на сцене. Такое состояние не может создать творческого настроения. А рядом со мной — я видел — подлинные артисты всегда были чем-то изнутри заряжены; что-то их держало неизменно на определенном градусе повышенной энергии и не позволяло ей падать.
63. У одного из товарищей актеров был слабый голос, плохо слышный в театре. Ни пение, ни другие искусственные средства для развития его не помогали. Однажды, во время прогулки на Кавказе, на нас напали громадные овчарки и стали хватать нас за икры...
64. Вы должны быть всем видны, всем понятны, и потому необходимо производить жесты и движения для тех, которые стоят вдали. Возможно ли думать о любви, а тем более испытывать ощущение любви при таких обстоятельствах? Вам ничего не остается более, как стараться, пыжиться, напрягаться от бессилия и невыполнимости задачи.
65. Но гостиничная жизнь не благоприятствует такой работе. То нервный сосед постучит в дверь, то самому становится стыдно и кажется, что ко всем дверям приставлены уши, чтобы слушать мое плохое пение. Это заставило меня давать при упражнениях лишь половину звука, что оказалось очень полезно для голоса.

### Чувство меры

66. Так, при первом же представившемся случае, — в одном из домашних спектаклей, в котором мне пришлось играть, — я задался целью говорить громко и не махать руками. И что же? Меня стали упрекать за крики и за гримасничанье вместо мимики, за утрировку и отсутствие чувства меры. По-видимому, нервозность рук перешла на лицо, — отсюда утрированная гримаса. А чувство меры? Конечно, на словах я понимал, что это значит, но на деле...
67. В жизни пришлось играть правдоподобнее, чем на сцене, где всему верят. Иначе можно было нарваться на скандал. Но раз что нас вывели, выгнали, — значит, мы хорошо играли. Вот когда я практически оценил «чувство меры».
68. Для нас это были репетиции, при каждом повторении которых мы ставили себе все новые и новые задания ради самоусовершенствования. Вот тут брошенная мне когда-то фраза о «чувстве меры» изучалась со всех сторон. Наконец я довел всех актеров до такого чувства меры, при котором нельзя было дышать, а зритель засыпал от тоски.
69. Самое трудное на сцене — говорить не тише и не громче того, что нужно, при этом быть простым и естественным.
70. На сцене, среди бутафорских вещей и загримированных людей, можно быть условным, но в живой, подлинной жизни нельзя играть напоказ, нельзя отличаться от окружающей действительности. Вот когда я опять живо познал, что такое чувство меры.

### Репетиции

71. Для нас это были репетиции, при каждом повторении которых мы ставили себе все новые и новые задания ради самоусовершенствования. Вот тут брошенная мне когда-то фраза о «чувстве меры» изучалась со всех сторон. Наконец я довел всех актеров до такого чувства меры, при котором нельзя было дышать, а зритель засыпал от тоски.
72. Понятно, что из такого соединения не могло выйти большого толка, так как прием переживания ролей в жизни требовал постоянного экспромта, а ремесленный прием забалтывания слов исключал возможность экспромтов. Как всякая грубая, механическая привычка, — забалтывание слов взяло верх. Едва партнер кончал свои реплики, и я слышал знакомые заключительные слова, как сам язык продолжал говорить дальше, и чувство опаздывало, не поспевая за словами. При этом механическая уверенность принималась нами



тогда за быстрый темп, с одной стороны, и за крепкий тон — с другой. Тем не менее, какая-то слаженность достигалась от частого повторения на репетициях. Мы все точно пришлифовались друг к другу, и механическая приученность давала иллюзию большой срететованности.

73. Я понял это именно на этих спектаклях и воочию увидел, что значит отсутствие законченности, срететовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве. Я убедился, что в хаосе не может быть искусства. Искусство — порядок, стройность. Какое мне дело, сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину. Мне важно, чтобы создания единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и законченны, гармоничны и стройны, чтоб все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели.
74. Знаменитые артистки репетировали в полный тон, а любители шептали роли и считывали текст по тетрадкам. Правда, это все были люди крайне занятые, не располагавшие свободным временем. Но какое до этого дело искусству, артистам, театру!
75. Так было на простых репетициях. Что же будет на спектакле, с публикой, когда от волнения я перестану владеть собою? И действительно, на премьере моя игра была «сплошной жилой», как выражаются актеры.
76. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство.
77. К сожалению, в силу материальных причин, постановку пришлось выпустить на сцену и на публику раньше времени и сыграть пьесу в сыром, незаконченном виде. Такой спектакль подобен выкидышу или недоноску. Законченность работы — одно из первых условий художественности в театре.
78. За всю зиму не удалось собрать одновременно вместе всех участников квартета в репетируемой опере. Сегодня не пришла сопрано, завтра — тенор, послезавтра — меццо. А бывало и так: бас ввиду концерта свободен от восьми до девяти, а тенор ввиду выступления в первом акте оперного спектакля в Большом театре освобождался только после девяти. Поэтому вначале репетиция квартета шла без тенора, а когда он приходил, — без баса, который спешил на концерт. С необычайными усилиями и препятствиями нам удалось, однако, к концу сезона 1918/19 года, т.е. к весне, приготовить несколько отрывков.
79. Но гостиничная жизнь не благоприятствует такой работе. То нервный сосед постучит в дверь, то самому становится стыдно и кажется, что ко всем дверям приставлены уши, чтобы слушать мое плохое пение. Это заставило меня давать при упражнениях лишь половину звука, что оказалось очень полезно для голоса.

### Темп

80. во-вторых, я так скоро болтал слова, что всем хотелось крикнуть: «Медленнее!» Оказывается, что мои руки мелькали в воздухе с такой быстротой, а ноги так бросали меня из одного угла сцены в другой, что никто не понимал того, что происходит за рампой.
81. Но мы не унывали: *«Вы говорите: мечутся. Значит, делать то же самое, но так, чтобы все было понятно и в дикции, и в движениях»*, — решили мы.
82. Мы честно старались передать то, что было так прекрасно написано Толстым, и откликались на все живое, что находили в пьесе, в роли, в мизансцене, в costume, в декорациях, в себе самих, в партнерах, в случайностях спектакля. В тех местах, которые сами собой не почувствовались, было мертво и пусто, и там мы просто говорили в темпе, скользя по тексту, чтоб не задерживать хода спектакля.
83. В одних местах я старался быть как можно нервнее, экзальтированнее и для этого производил быстрые движения; в других местах старался казаться наивным и для этого технически делал детски-невинные глаза, в третьих местах я усиленно выделял походку, типичные жесты роли — внешние результаты уже уснувшего чувства.

## Копирование

84. Мне хотелось иметь такой же голос, как у него, и такие же манеры. Их я больше всего ценил тогда в покойном прекрасном артисте. Поэтому вся моя работа сводилась к тому, чтобы выработать в себе его внешние приемы и развить хрипоту в голосе. Я хотел быть его точной копией. <...> Я знал каждое место, мизансцену, каждую интонацию, жест, мимику любимого артиста...
85. В этой роли я не имел перед собой никаких образцов, и потому роль казалась мне пустой, прозрачной, ничем не наполненной. Мне нужен был готовый сценический образец. Пришлось самому догадываться: как бы эту роль сыграл такой-то артист, приемы игры которого я знал и умел копировать?
86. Нет большей радости, как быть у себя дома на сцене, и нет ничего хуже, как быть гостем на ней. Нет ничего мучительнее обязанности во что бы то ни стало воплощать чужое, смутное, вне тебя пребывающее. И по настоящее время эти противоречия то радуют, то терзают меня.
87. Чем больше я играл, чем упорнее искал для себя верных путей, тем сильнее росло мое недоумение. И не было компетентного лица, которое могло бы направить меня. Оставалось одно — ходить в Малый театр и учиться на хороших образцах, что я и делал. Когда же в Москву приезжали знаменитые заезжие гастролеры, я, конечно, набрасывался на них и не пропускал ни одного их спектакля.
88. Все подлинные достоинства таланта и искусства России я осознал впоследствии, когда сам стал артистом. В то время, о котором теперь идет речь, я бессознательно любовался великим артистом и старался внешне копировать его. Отсюда и вред, и польза: вред — потому что копирование останавливает индивидуальное творчество, польза — потому что копирование великого образца приучает к хорошему.
89. Учеников учили читать почти с голоса, играть с помощью показывания, отчего каждый из нас прежде всего копировал своих учителей. Ученики читали необыкновенно правильно, по запятым и точкам, по всем грамматическим законам, и все были похожи друг на друга по внешней форме, которая, точно мундир, скрывала внутреннюю суть человека. Не для того писал поэт свои стихотворения, баллады, совсем не о том он говорил в них своим чувством и совсем не то важно было для него, о чем нам говорили чтецы с концертной эстрады. Я знал преподавателей, которые учили своих учеников так: *«Поставь голос на колок и жарь! Напрягись, сгусти голос! Читай, как выйдет!»* Другой преподаватель, после просмотра отрывка на показном спектакле, пришел за кулисы и возмущался: *«Вы совсем не качаете головой! Когда человек говорит, он непременно качает головой»*.
90. Словом, от учеников требовали, чтобы они повторяли то, что было у их учителей. И они делали то же самое, но, конечно, значительно хуже, так как не могли, за неимением достаточного таланта и техники, сделать то же самое хорошо, как подлинные артисты. Но они могли бы сделать это хорошо по-своему. Пусть это будет хуже, но зато это будет искренно, правдиво и естественно, так, что им можно будет поверить. В искусстве можно делать многое, — лишь бы это было художественно-убедительно.
91. Но... грим, молодость, громкий голос, театральная эффектность, хорошие образцы, которые я копировал, — в результате кому-то нравилось. И так как не существует актера, у которого не явилось бы своих поклонников, — они явились и у меня в этой роли, и я, конечно, признавал только их компетентность, а все другие отзывы объяснял завистью, глупостью, непониманием.
92. Свое внимание я отдавал не тому, что происходит на сцене в данный момент, а тому, что происходило когда-то на других сценах, откуда я брал свои образцы. Я делал не то, что чувствовал сам, а повторял то, что чувствовал другой. Но жить чужим чувством нельзя, раз что оно не превратилось в мое собственное. Поэтому я лишь внешне копировал результаты чужого переживания: пыжился и физически напрягался.
93. А где же Мольер? Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями. А между тем прочтите его *«L'impromptu de Versailles»* [*«Версальский экспромт»* — одноактная комедия Мольера (Ред.)], и вы убедитесь в том, что сам Мольер жестоко осуждает как раз то, что

составляет сущность приписываемых ему традиций. Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер — «как всегда», Мольер — «как полагается», Мольер — «вообще»! Ужасное, пагубное для театра слово — «вообще»! Оно-то и стояло между мной и Сотанвилем Мольера, точно каменная стена, разделяющая нас. Из-за этой стены я не видел самого Мольера. С первой репетиции я уже знал все. Недаром же я насмотрелся в свое время Мольера на французских сценах. Постановки «Дандена», правда, я никогда не видел в театре, но что за беда! Передо мной был Мольер «вообще», — и этого было более чем достаточно для меня, завязатого копировальщика.

94. Но Федотов рассуждал по поводу своих показываний проще, практичнее: *«Что же я могу сделать с любителями, — оправдывался он, — как не самому показывать им, раз что спектакль ставится на срок. Не открывать же классы, чтоб их учить сначала. Покопирует и выиграется!»* Федотов играл фабулу пьесы, но фабула неразрывно связана с психологией, психология — с образом, с поэтом. Комизм произведения, сатира — сами собой вскрываются, если отнестись ко всему происходящему с большой верой, серьезно.
95. Но беда была еще не в том, что я присяжный копировальщик, меньше всего умел копировать. Это — особый талант, которого у меня не было. Когда копия не удавалась, я беспомощно бежал от нее и хватался за набитые приемы игры, ища жизни то в темпе, с болтанием слов и маханием руками, то в сплошной игре без пауз, чтоб зритель не соскучился, то в бессильном напряжении всех мускулов и выжимании темперамента, то в просыпании текста.
96. Говорят, что у меня сам собой, без моего ведома вышел образ, но я не подсмотрел, откуда он явился. Технические приемы игры толкали меня к правде, а ощущение правды — лучший возбудитель чувства, переживания, воображения и творчества. Впервые мне не нужно было никого копировать, и мне было хорошо на сцене. Одно только было неприятно: зрители жаловались на пьесу. «Уж очень тяжело!» — говорили они.
97. Теперь наконец я понял простую истину о том, что подход к роли от копирования чужого актерского приема не создает еще образа. Я понял, что надо создавать свой собственный образ, который, правда, я понимал тогда лишь с внешней стороны.

## Речь

98. Я рассказываю об этих моих воспоминаниях потому, что мне важно для дальнейшей части книги, чтобы читатель пережил вместе со мною мои впечатления из области звука, музыки, ритма и голоса. <...> Они явились теми толчками, которые направили меня лишь недавно к изучению голоса, его постановки, облагораживанию звука, дикции, ритмической музыкальной интонации, ощущению души гласных, согласных, слова и фразы, монолога. Все это — применительно к драматическим требованиям.
99. Но мы не унывали: *«Вы говорите: мечутся. Значит, делать то же самое, но так, чтобы все было понятно и в дикции, и в движениях»*, — решили мы.
100. Тем не менее, кое-чего мы достигли, и эта работа нам принесла, бесспорно, некоторую пользу, чисто внешнего характера. Мы стали говорить отчетливее и действовать определеннее. Это уже — нечто. Но пока отчетливость была ради отчетливости, а определенность ради определенности. А при таких условиях не могло быть чувства правды.
101. Для этого права у него [Росси — Н.Д.] был голос, замечательное умение владеть им, необыкновенная четкость дикции, правильность интонаций, пластика, доведенная до такого совершенства, что она стала второй его природой. А природа его была приспособлена больше всего к лирическим чувствам и переживаниям.
102. Понятно, что из такого соединения не могло выйти большого толка, так как прием переживания ролей в жизни требовал постоянного экспромта, а ремесленный прием забалтывания слов исключал возможность экспромтов. Как всякая грубая, механическая привычка, — забалтывание слов взяло верх. Едва партнер кончал свои реплики, и я слышал знакомые заключительные слова, как сам язык продолжал говорить дальше, и чувство опаздывало, не поспевая за словами. При этом механическая уверенность принималась нами тогда за быстрый темп, с одной стороны, и за крепкий тон — с другой. Тем не менее, какая-то слаженность достигалась от частого повторения на репетициях. Мы все точно

пришлифовались друг к другу, и механическая приученность давала иллюзию большой сработанности.

103. «Смотри мне в рот. Видишь, что делает язык — ложится к корням верхних зубов. И ты сделай так же. Говори! Повтори десять раз! Открой рот сильнее, — теперь я буду тебе в рот смотреть!» Я убедился на собственном опыте, что через неделю или две упорных занятий можно исправить неверно поставленные согласные и знать, что нужно делать для того, чтобы они произносились правильно.
104. В классах дикции выучивались стихи и учили декламировать их.
105. Приходилось бороться со своими данными, работать над голосом, дикцией, жестом, приходилось искать и мучиться творческими муками. Работа над собой доходила у меня до мании.
106. Это заставляло меня уделять большое внимание речи и поэтому я говорил более медленно, чем хотел. Замедленный ритм речи и напоминал мне старика, состояние которого я стал угадывать физически.
107. Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их.
108. Я не выношу их отчеканенной дикции, отточенной до колючей остроты и назойливой четкости. Есть другая манера декламации и стихотворной речи: простая, сильная, благородная.
109. Недаром же, когда спросили Сальвини, что нужно для того, чтобы быть трагиком, он отвечал по-наполеоновски. «*La voix, la voix et encore la voix!*» (Голос, голос и еще голос!) Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь для выявления внутренней жизни на сцене! Только тогда мы поймем, как мы смешны теперь своими доморощенными средствами и приемами речи с пятью-шестью нотами голосового регистра. Что можно выразить на этих пяти стучащих нотах? А ведь ими мы хотим передать сложные чувства.
110. Мы, артисты и режиссеры (моим помощником был А. Л. Вишневский), произвели колоссальную работу, во время которой я продолжал свои искания в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты. Нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей.
111. В области вокального дела, помимо самого пения и стиля исполнения, было обращено большое внимание на дикцию и слово. Певцы, как и вообще люди, не умеют красиво, грамотно говорить. Вот почему в большинстве случаев красота их пения нередко портится вульгарностью дикции и произношения. Чаще всего слово при пении совершенно пропадает.

### Работа над собой

112. Артист должен смотреть (и не только смотреть, но и уметь видеть) прекрасное во всех областях своего и чужого искусства и жизни. Ему нужны впечатления от хороших спектаклей и артистов, концертов, музеев, путешествий, хороших картин всех направлений, от самых левых до самых правых, так как никто не знает, что взволнует его душу и вскроет творческие тайники.
113. Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?
114. Снова смотрели пьесу в театре и снова спорили о ней. При этом очень часто обнаруживалось наше невежество по разным вопросам искусства и науки. Его мы старались исправлять, дополняя свои познания, устраивая для себя лекции на дому и вне дома. Малый театр стал тем рычагом, который управлял духовной, интеллектуальной стороной нашей жизни.
115. Тем не менее оперетка, водевиль — хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству, на них вырабатывали артистическую технику. Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье — необходимы в легком жанре. <...>

- Преимущество этого жанра еще в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая ее, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задает непосильных для молодых актеров внутренних творческих задач.
116. Приходилось бороться со своими данными, работать над голосом, дикцией, жестом, приходилось искать и мучиться творческими муками. Работа над собой доходила у меня до мании.
117. В ожидании новой работы она толкнула меня прежде всего в царство Терпсихоры. Это необходимо нашему брату, драматическому артисту. Однако я стал ходить в балет без всякой преднамеренной цели. <...> Балет — прекрасное искусство, но... не для нас, драматических артистов. Нам нужно другое. Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение. Все, все иное! Нам нужно лишь заимствовать оттуда их удивительную трудоспособность и умение работать над своим телом.
118. Из-за любительской неопытности, «мои колки», как говорят актеры, не держали. Загоришься — и сейчас же опять потухнешь. От этого и речь, и действия на сцене то становились энергичнее, — и тогда голос звучал, слова произносились ясно и долетали до зрителя; то опять все блекло, — и тогда я вянул, начинал шептать, слова комкались, и из зрительного зала мне кричали во время репетиции: «Громче!» Конечно, я мог заставить себя говорить громко, действовать энергично, но когда насилуешь себя, усиливая громкость ради громкости, бодрость ради бодрости, без внутреннего смысла и побуждения, — становится еще стыднее на сцене. Такое состояние не может создать творческого настроения. А рядом со мной — я видел — подлинны артисты всегда были чем-то изнутри заряжены; что-то их держало неизменно на определенном градусе повышенной энергии и не позволяло ей падать.
119. Они не могут не говорить громко на сцене, они не могут не быть бодрыми. Пусть у них скребет на сердце или болит голова, горло, — они все-таки будут действовать энергично и говорить громко. Совсем не то у нас — тогдашних любителей. Нам нужно было, чтобы кто-то извне нас разгорячил, ободрит, развеселил. Не мы держали публику в руках, — напротив, мы сами ждали, что она возьмет нас в руки, ободрит, приласкает, и тогда, быть может, нам самим захочется играть.
120. *«Поиграйте почаще с нами, батюшка, — мы вас и вымуштруем. Мы ведь не всегда такие, как сегодня. Мы бываем и строгие. Ох, батюшка, достается, ах, как от нас достается! А нынешние артисты все больше сложа руки сидят и ждут вдохновения от Аполлона. Напрасно, батюшка! У него своих дел достаточно».*
121. Режиссеры талантливо объясняют то, чего им хочется добиться, что надо для пьесы; их интересует только конечный результат. Они критикуют, указывая также, чего не надо. Но как добиться желаемого, об этом они умалчивают.
122. С помощью этих приемов и у нас выработался специфический актерский опыт, привычка к сцене, находчивость, уверенность в действии, а благодаря практике укрепился голос, привычка громко говорить и уверенно держать себя на сцене, так, чтоб зритель верил тому, что мы действительно, а не как будто бы пришли на подмостки, что мы имеем право говорить на сцене и что зрители должны нас слушать. Это стало отличать нас от любителя, который выходит на сцену и точно сомневается, нужно ли еще ему в самом деле выходить; зритель, глядя на таких любителей, не уверен, нужно ли еще ему их слушать! Любитель говорит, а зритель не хочет его слушать.
123. *«Но где и как учиться искусству, у кого?»* — выпытывал я. *«Мт-а! Если рядом с вами нет великого мастера, которому можно довериться, я вам могу рекомендовать только одного учителя»*, — ответил мне великий артист. *«Кого же? Кто это?»* — набросился я. *«Вы сами»*, — закончил он знакомым жестом из роли Кина.
124. Многие интересовались теми пробами и упражнениями, которые я производил, и охотно работали, без ложного актерского самолюбия. Другие лишь присутствовали в качестве зрителей, полагая, что можно познать все тонкости драматического искусства и творческого самочувствия артиста на сцене с помощью простого наблюдения. Едва ли они были правы. Не станешь сильнее от того, что смотришь, как другие упражняются хотя бы, например, в гимнастике. Наше дело во многом требует, как и гимнастика, систематического упражнения.

Те, которые увлекались занятиями и продолжали их, сделали успехи и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики.

125. В России, которая переработала сама в себе все то, что дал ей Запад, и создала свое особенное, национальное искусство, отсутствие прочных основ, которые его зафиксировали бы, еще разительнее. Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, — за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, у нас не написано ничего, что было бы практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служило бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре, — лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которых желательно достигнуть в искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов. Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных результатов, что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или, наоборот, с чересчур опытным и испорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио?
126. «Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.
127. Если заговорить об этом подробно, то потребуется не меньше 30-50 печатных страниц. Это совершенно ответит от линии второй книги, посвященной сценическому самочувствию и его элементам — и только (Работа над собой). 4) Четвертая книга (а может быть, это тоже уместится в третью, т.е. в «Работу над ролью») будет говорить о самом творчестве готовой роли, приводящей к Творческому Самочувствию с большой буквы (сценическое самочувствие, проходя через пьесу, вырастает в творческое), за границами которого находится Творческое подсознание. Здесь только откроется последний анонимный флаг, на котором (3-й из китов) напишут: Подсознательное через сознательное (на рисунке-чертеже это яснее). 5) Пятая книга. Три направления в искусстве. Об искусстве переживания уже все сказано. Поэтому книга посвящена искусству представления и ремеслу (в значительно расширенном виде). «Переживание» будет изложено в виде грамматики.

### Качества

128. Должен быть справедливым и сознаться, что некоторые из моих товарищей вышли из гимназии с хорошими знаниями и даже с недурными воспоминаниями о проведенном в гимназии времени. Но я никогда не умел зубрить; непосильная работа, задаваемая памяти, совершенно истощила ее и испортила на всю жизнь. Как актер, которому нужна память, я претендую за это увечье и с недобрим чувством вспоминаю гимназическое время.
129. *«Опять пошла игра, шум, смех, а как разыграешься во-всю, опять голос старика: "Лушень-ка-а-а!" И опять начинай все сначала. Вот, батюшка, как тренировали и воспитывали нашу волю. Актеру без воли нельзя. Первым делом надо учиться управлять своей волей».*
130. Как важно для артиста иметь хорошую память. Зачем бессмысленным зубрением в гимназии натрудили мне мою память! Пусть молодые артисты берегут и развивают ее, так как она имеет большое значение во все моменты творчества, особенно же в минуты наивысшего подъема артистического напряжения.
131. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство.

132. То же относится и к области психической, творческой жизни, так как все артисты без исключения воспринимают духовную пищу по установленным законам природы, хранят воспринимаемое в интеллектуальной, аффективной [*впоследствии К. С. Станиславский заменил термин «аффективная память» термином «эмоциональная память»*] или мускульной памяти, перерабатывают материал в своем артистическом воображении, зарождают художественный образ, со всей заключающейся в нем внутренней жизнью, и воплощают его по известным, для всех обязательным, естественным законам.

### Внешнее и внутреннее

133. Дальнейшие занятия над той же ролью не давали результата. В простых, более спокойных местах я улавливал в себе какие-то ощущения, но это были актерские чувства, не имеющие отношения к образу. И внешне, т.е. физически, я что-то переживал, но это относилось лишь к старческой характерности роли. При этом я мог довольно просто говорить слова текста. Только не по тому внутреннему поводу, которым жил пушкинский барон, а говорил просто, чтоб говорить.
134. В эти моменты на меня налетало то, что я прежде называл вдохновением, от которого я начинал сжимать горло, хрипеть и шипеть, всем телом напрягаться и читать стихи по-провинциальному, с дурным актерским пафосом и пустой душой.
135. Это создало какое-то хорошее самочувствие, которому я поверил. Заиграла фантазия, стали сами собою рождаться какие-то детали, привычки, характерные черты самого Паратова, например, военная выправка, удаль. Со всем этим багажом я не был пустым на сцене, мне было что делать на ней, и я не чувствовал себя раздетым. По мере репетиций я свыкся с техническими приемами, а присущая русскому человеку ширь Паратова раскрыла душу.
136. Работа над ролью Паратова и результаты этой работы назидательны для меня в том смысле, что ясно указывали мое настоящее амплуа и призвание. Я — характерный актер. Через характерность мне удалось победить все подводные рифы роли Паратова: с шинелью а la испанский плащ, с высокими сапогами, с любовными словами и прочими опасными для меня соблазнами. Но если бы я отказался от характерности и приспособил роль к себе, к своим человеческим личным данным, — провал оказался бы неизбежным. Почему? А вот почему. Бывают артисты, в большинстве случаев *jeunes premiers* и герои, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя. Они не видят ни сцены, ни роли без себя. И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя, так как вся сила их в личном сценическом обаянии. Скрываясь под характерностью, они теряют все. Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, т. е. замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской. Я принадлежу к актерам этого типа. Я — характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, — конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое, — что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим. Почему все любовники непременно красавцы с завитыми волосами? Разве некрасивые, но милые молодые люди не имеют права на любовь? Между тем я в своей жизни видел только одного такого любовника, который не боялся сделать себя некрасивым для того, чтобы еще больше оттенить свое чистое любящее сердце, как вонючий тулуп ассенизатора Акима во «Власти тьмы» оттеняет его кристально чистую и благоуханную душу. Но в то время, о котором теперь идет речь, я любил не роль в себе, а себя в роли. Поэтому я интересовался не успехом артиста, а личным своим, человеческим успехом, и сцена для меня превращалась в витрину для самопоказывания. <...> В описываемом

- спектакле я начал понимать, что мое сценическое обаяние не в моей собственной человеческой личности, а в создаваемых мною характерных образах, в моей артистичности. Это было важное открытие. Но оно недостаточно проникло тогда в мое сознание.
137. Теперь наконец я понял простую истину о том, что подход к роли от копирования чужого актерского приема не создает еще образа. Я понял, что надо создавать свой собственный образ, который, правда, я понимал тогда лишь с внешней стороны.
138. Но все мои новые завоевания сразу куда-то исчезли, лишь только я приблизился к роли Петра. С первых шагов я пошел по верхним слоям роли, не задевая ее внутри. Так усиленно вертится холостая трансмиссия, пока сама машина бездействует. Холостая трансмиссия работает вовсю, но результатов никаких. <...> Чтобы остановить это бессмысленное метание по поверхности роли, надо передать инициативу творчества — интуиции и чувству, которые являются в роли кормчего; надо наполнить роль внутренним содержанием, как пустой корабль — грузом и пассажирами.
139. Вред от описываемого спектакля понятен. Но была и польза. Он с помощью доказательства от противного выяснил (но, к сожалению, не убедил меня), что трагедия и сильная драма, требующие удесятенного напряжения, могут больше всего насиловать чувство, если оно не возбуждается само собой, интуитивно или с помощью правильно выработанной внутренней техники. Вот почему вред от таких ролей может быть очень большой, и я предостерегаю от него молодых актеров, которые, еще не выработав в себе техники, уже тянутся к Гамлету, Отелло и другим трагическим ролям. Прежде чем браться за такую работу, пусть молодые артисты приобретут побольше приемов внутренней техники.
140. Заботясь о зрелищной эффектности сценического действия, постановщики часто отодвигали на второй план актера, пытались внешними художественными средствами скрыть недостатки исполнения.
141. Достоинство моей тогдашней работы заключалось в том, что я старался быть искренним и искал правды, а ложь, особенно театральную, ремесленную, изгонял. Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни, — не обыденной, конечно, а художественной. Быть может, тогда я не умел еще делать различия между той и другой правдой на сцене. Кроме того, я понимал их слишком внешне. Но и эта внешняя правда, которую я искал, помогла мне дать верную, интересную мизансцену, которая толкала к правде; правда дразнила чувство, а чувство вызывало творческую интуицию.
142. Польза этой работы была в том, что я нашел побочный ход к душе артиста — от внешнего к внутреннему, от тела к душе, от воплощения к переживанию, от формы к содержанию. Кроме того, я научился делать мизансцену, в которой само собой вскрывалось внутреннее зерно пьесы.
143. Он сделал то, что сделал бы всякий, кто любит. Вникая в жизнь пьесы, я не вижу иного исхода для дядюшки, как только тот, который он сам избрал. Словом, в пределах жизни пьесы я становился таким, как он. Постарайтесь понять это магическое для артиста слово: становиться. *«Дразнить и схватывать походку и движенья»*, давать *«платье и тело роли»*, говорит Гоголь, может и второстепенный актер, но *«схватить душу роли»*, стать художественным образом может только истинный талант. Если это так, то, значит, у меня есть талант, потому что в этой роли я стал дядюшкой, тогда как в других ролях я, в большей или меньшей степени, «дразнил» (копировал, передразнивал) чужие или свои собственные образы.
144. Эта постановка была для меня как бы новым уроком, на котором я учился извне, режиссерскими трюками, помогать актеру. А кроме того я учился на ней искусству четко выявлять фабулу пьесы, ее внешнее действие. Нередко в театрах мы смотрим пьесу, не понимая ясно последовательности событий и зависимости их друг от друга.
145. В то время актеры были еще малоопытны, а потому деспотический прием работы был почти неизбежен. Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом. В эти минуты режиссеру не было дела до чувства актера! Я искренно думал тогда, что можно



приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля, и эти указания являлись обязательными.

146. Конечно, еще лучше, если оба, т.е. и внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки — внутреннее действие должно стоять на первом месте. Вот почему ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь. У Чехова интересен склад души его людей.
147. Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты, которыми мы пользовались в чеховских пьесах, выполняя лишь многочисленные ремарки автора. Если нам удавалось делать это хорошо, а не плохо, не по-театральному, — мы скорее заслуживали одобрения.
148. Мы вдавались в продолжительные споры, переходя от частного к принципиальному, от роли к пьесе и искусству вообще.
149. Как всегда, ближе всего, под рукой, были разные внешние режиссерские возможности — те постановочные театральные средства, которыми распоряжается режиссер, т.е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение. Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом.
150. Если историко-бытовая линия привела нас к внешнему реализму, то линия интуиции и чувства направила нас к внутреннему реализму. От него мы естественно, сами собой пришли к тому органическому творчеству, таинственные процессы которого протекают в области артистического сверхсознания. Оно начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм. Этот путь интуиции и чувства — от внешнего через внутреннее к сверхсознанию — еще не самый правильный, но возможный. В то время он стал одним из основных, — по крайней мере в моем, лично, искусстве.
151. Теперь я на опыте убедился, — и не один десяток раз проверил это на репетициях, — что реализм на сцене только тогда является натурализмом, когда он не оправдан артистом изнутри. Лишь только он получает оправдание, реализм становится или необходимым, или его просто не замечаешь благодаря наполнению внешней жизни внутренней ее сутью. Всем теоретикам, которые этого не знают на практике, я посоветовал бы проверить мои слова на самой сцене.
152. Шаг за шагом я просматривал прошлое и все яснее и яснее сознавал, что то внутреннее содержание, которое вкладывалось мною в роли при первом их создании, и та внешняя форма, в которую эти роли вырождались с течением времени, далеки друг от друга, как небо и земля.
153. Чтобы привести музыку, пение, слово и действие к единству, нужен не внешний, физический темпо-ритм, а внутренний, духовный.
154. В соответствии с общими задачами Оперной студии создалась целая программа по преподаванию моей «системы» и по выработке внутренней и внешней техники переживания, а также по дикции, пластике, по ритму и проч. При этом я старался, чтобы все усваивалось от практики, а теория должна была лишь фиксировать и помогать осознанию уже усвоенного.

Для этого я выработал целый ряд упражнений по «системе», по ритму и проч. в применении к оперному делу.

155. Во-вторых, надо уметь переделывать старых драматургов на новый лад или совершенно освободить театр от поэта и заменить его творчество не только с внешней стороны, но и духовно — творчеством самих актеров.
156. Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит еще в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значителен на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства. Без нее и самая совершенная внешняя техника и самые превосходные внутренние данные бессильны. И эта тайна, к сожалению, ревниво оберегается.
157. А отсутствие этой традиции обрекло наше искусство на дилетантизм. От неумения найти сознательный путь к бессознательному творчеству актеры пришли к губительному предрассудку, отвергающему внутреннюю, душевную технику. Они застыли в поверхностном сценическом ремесле и принимали пустое актерское самочувствие за истинное вдохновение.
158. «Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.

### Условность

159. Достоинство моей тогдашней работы заключалось в том, что я старался быть искренним и искал правды, а ложь, особенно театральную, ремесленную, изгонял. Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни, — не обыденной, конечно, а художественной. Быть может, тогда я не умел еще делать различия между той и другой правдой на сцене. Кроме того, я понимал их слишком внешне. Но и эта внешняя правда, которую я искал, помогла мне дать верную, интересную мизансцену, которая толкала к правде; правда дразнила чувство, а чувство вызывало творческую интуицию.
160. Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты, которыми мы пользовались в чеховских пьесах, выполняя лишь многочисленные ремарки автора. Если нам удавалось делать это хорошо, а не плохо, не по-театральному, — мы скорее заслуживали одобрения.
161. Казалось, что оратор собирается нас критиковать, и мы невольно насторожили уши. *«Я не вижу здесь ни округленного актерского рта, ни крепко завитых волос, сожженных щипцами от ежедневных завивок, — продолжал оратор, — я не слышу зычных голосов. Ни на чьем лице я не читаю жажды похвал. Здесь нет актерской поступи, театральных жестов, ложного пафоса, воздевания рук, актерского темперамента с потугами. Какие же это актеры!.. А актрисы? Я не слышу их шуришащих юбок, закулисных сплетен и интриг.*

*Взгляните сами: где у них крашенные щеки, подведенные глаза и брови?.. В труппе нет ни актеров, ни актрис. Есть только люди, глубоко чувствующие...»* Далее шли комплименты.

162. Баранов, — так звали этого ученика, намеченного на роль Тетерева, — был, несомненно, талантлив, неплохой, добродушный человек, но запойный и совершенно некультурный. Ему было бы трудно разъяснить литературные тонкости произведения. Однако в данной роли, как выяснилось потом, его первобытность оказала ему услугу. Баранов принимал за чистую монету все, что говорит и делает в пьесе Тетерев. Он стал для него положительным лицом, героем, идеалом. Благодаря этому тенденции и мысли автора сами собой претворялись в чувства и мысли исполнителя. Такой искренности и серьезности отношения к положениям в пьесе и мыслям изображаемого лица, как было у Баранова, не добьешься никаким искусством и техникой. Его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере. Остальное же было в руках режиссера. У него много средств, чтобы в общей трактовке пьесы поставить ожившее лицо на свое место, дать ему настоящее значение.
163. Для сценической же передачи обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент занесенных штампов с воздеванием рук, с распростертыми дланями и перстами, с театральным восседанием, с театральным шествованием вместо походки и проч. Да, именно так! В нас сидят два типа жестов и движений: одни — обычные, естественные, жизненные, другие — необычайные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и отвлеченного. Этот тип жестов и движений во многом издавна заимствован у итальянских певцов или взят с плохих картин, иллюстраций, посткарт. Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа — то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен?
164. Последствия сами собой понятны: насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие, ремесло.
165. При всех этих условиях сцены, взятых вместе, нередко трудно узнать эскиз художника в сценической декорации. И что бы ни делал художник, ему никогда не удастся победить на сцене материальность, вещественность, грубость театральной декорации. Театр, а следовательно, и декорации сами по себе условны и не могут быть иными. Но разве из этого следует, что чем больше условности, тем лучше? И разве все условности одинаково хороши и допустимы? Есть хорошие и дурные условности. Хорошие можно не только оставить, но в иных случаях и приветствовать, а дурные надо уничтожать. Хорошая театральная условность — та же сценичность в самом лучшем смысле слова. Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю. Главная помощь должна заключаться прежде всего в достижении основной цели творчества. Поэтому та условность хороша и сценична на сцене, которая способствует артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях. Эта жизнь должна быть убедительной. Она не может протекать в условиях явной лжи и обмана. Ложь должна стать или казаться на сцене правдой, чтобы быть убедительной.
166. Правда же на сцене — то, чему искренно верят артист, художник, зритель. Потому и условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене, т.е., иначе, говоря, быть правдоподобной, и ей должен верить и сам артист, и зрители.
167. Хорошая условность должна быть красивой. Но красиво не то, что по-театральному ослепляет и дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене и со сцены, т.е. чувства и мысли артистов и зрителей.
168. Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична, — не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т.е. правдива или правдоподобна, красива, т.е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства.
169. В последнее время считается хорошим тоном и утонченным вкусом культ театральной условности, без строгого разбора ее качества. Театральная условность, как в игре актеров, так и в самой постановке, считается милой наивностью. Люди, творящие от ума, пытаются

наивничать и верят своей, якобы детской, безыскусственности. Изверившись в постановочных театральными средствами и объявив войну плохой театральности, я обратился к хорошей условности, надеясь, что она заменит собой дурную, ненавистную мне. Другими словами, нужны были новые принципы постановки для следующих наших театральными работ.

170. Он [Крэг — Н.Д.] протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии.

### Вживание

171. Но Федотов рассуждал по поводу своих показываний проще, практичнее: *«Что же я могу сделать с любителями, — оправдывался он, — как не самому показывать им, раз что спектакль ставится на срок. Не открывать же классы, чтоб их учить сначала. Покопирует и выиграется!»* Федотов играл фабулу пьесы, но фабула неразрывно связана с психологией, психология — с образом, с поэтом. Комизм произведения, сатира — сами собой вскрываются, если отнестись ко всему происходящему с большой верой, серьезно.
172. Труднее же всего, стоя на подмостках, подлинно верить, серьезно относиться к тому, что происходит на сцене. Но без веры и серьезности нельзя играть комедию или сатиру, тем более французскую, тем более классическую, тем более мольеровскую. Здесь все дело в том, чтоб искренно поверить своему глупому, или невероятному, или безвыходному положению; искренно волноваться и страдать от него. Можно наиграть этот серьез, но тогда результат получится совсем обратный. Комедия настолько щепетильна, что мстит за себя. Пережить или представиться переживающим — огромная разница, такая же, какая существует между естественным, органическим комизмом и внешним ломаньем шута.
173. Он сделал то, что сделал бы всякий, кто любит. Вникая в жизнь пьесы, я не вижу иного исхода для дядюшки, как только тот, который он сам избрал. Словом, в пределах жизни пьесы я становился таким, как он. Постарайтесь понять это магическое для артиста слово: становиться. *«Дразнить и схватывать походку и движенья»*, давать *«платье и тело роли»*, говорит Гоголь, может и второстепенный актер, но *«схватить душу роли»*, стать художественным образом может только истинный талант. Если это так, то, значит, у меня есть талант, потому что в этой роли я стал дядюшкой, тогда как в других ролях я, в большей или меньшей степени, «дразнил» (копировал, передразнивал) чужие или свои собственные образы.
174. Он [Сальвини — Н.Д.] влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души. Такая подготовительная работа к каждому спектаклю необходима была этому гению после много сот раз сыгранной роли, после того как он готовил роль чуть ли не десять лет. Недаром он признавался, что только после сотого или двухсотого спектакля он понял, что такое образ Отелло и как можно хорошо его сыграть.
175. Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются играть, представлять. В его пьесах надо быть, т.е. жить, существовать, идя по глубоко заложеной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он импрессионист, в других местах — символист, где нужно — реалист, иногда даже чуть ли не натуралист.
176. Как всегда, ближе всего, под рукой, были разные внешние режиссерские возможности — те постановочные театральными средствами, которыми распоряжается режиссер, т.е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение. Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом.

177. При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные.
178. Тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое. Лишь только к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными или другими нехудожественными помыслами — оно вянет, как цветок в руке Зибеля. В искусстве чужая тенденция должна превратиться в собственную идею, претвориться в чувство, стать искренним стремлением, второй натурой самого артиста, — тогда она войдет в жизнь человеческого духа актера, роли, целой пьесы и станет не тенденцией, но собственным *credo*. А зритель пусть делает свои заключения и сам создает тенденцию из воспринятого в театре. Естественное заключение само собой сложится в душе и голове зрителя из созданной актером творческой посылки.
179. Баранов, — так звали этого ученика, намеченного на роль Тетерева, — был, несомненно, талантлив, неплохой, добродушный человек, но запойный и совершенно некультурный. Ему было бы трудно разъяснить литературные тонкости произведения. Однако в данной роли, как выяснилось потом, его первобытность оказала ему услугу. Баранов принимал за чистую монету все, что говорит и делает в пьесе Тетерев. Он стал для него положительным лицом, героем, идеалом. Благодаря этому тенденции и мысли автора сами собой претворялись в чувства и мысли исполнителя. Такой искренности и серьезности отношения к положениям в пьесе и мыслям изображаемого лица, как было у Баранова, не добьешься никаким искусством и техникой. Его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере. Остальное же было в руках режиссера. У него много средств, чтобы в общей трактовке пьесы поставить ожившее лицо на свое место, дать ему настоящее значение.
180. Нужно проникнуть в душевные тайники самого Горького, как в свое время мы это сделали с Чеховым, чтобы найти потайной ключ к душе автора. Тогда эффектные слова босяцких афоризмов и витиеватых фраз проповеди наполнятся духовной сущностью самого поэта, и артист заволнуется вместе с ним.
181. Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие — это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!
182. Надо поэтому постоянно чувствовать эту правду, находить ее, а для этого необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде. Но скажут: *«Полноте! Какая же правда, раз что на сцене все ложь, подделка: декорации, картон, краски, грим, костюмы, бутафория, деревянные кубки, мечи и проч. Разве все это правда?»* Но ведь я говорю не об этой правде, а о другой, — о правде моих чувств и ощущений, о правде внутреннего творческого побуждения, стремящегося выживиться. Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом, — правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам... Актер говорит себе: *«Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы, публичность творчества и проч. — сплошная ложь. Я знаю это, и мне до них нет дела. Мне не важны вещи... Но... если бы все, что меня окружает на сцене, была правда, то вот что бы я сделал, вот как бы я отнесся к такому-то или иному явлению».*
183. Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое «если бы». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», т.е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни.

Поверив ей, артист может начать творить. Сцена — правда, то, во что искренно верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно разъятое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобию в своей душе и своем теле.

### Художественная правда

184. Говорят, что у меня сам собой, без моего ведома вышел образ, но я не подсмотрел, откуда он явился. Технические приемы игры толкали меня к правде, а ощущение правды — лучший возбудитель чувства, переживания, воображения и творчества. Впервые мне не нужно было никого копировать, и мне было хорошо на сцене. Одно только было неприятно: зрители жаловались на пьесу. *«Уж очень тяжело!»* — говорили они.
185. *«Пойми, — говорил я одному из них, — ты играешь нытика, все время ноешь, и, невидимому, только о том и заботишься, чтобы он, сохрани бог, не вышел у тебя не нытиком. Но чего же об этом беспокоиться, когда сам автор, более чем нужно, об этом уже позаботился? В результате ты все время красишь одной краской. А ведь черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот и ты впусти в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда. Поэтому, когда ты играешь нытика, — ищи, где он веселый, бодрый. Если после этого ты снова возвратишься к нытью, оно уже не будет надоедать; напротив, оно подействует с удвоенной силой. А непрерывное, сплошное нытье, как у тебя, так же нестерпимо, как зубная боль. Когда ты будешь играть доброго, — ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый».*
186. Достоинство моей тогдашней работы заключалось в том, что я старался быть искренним и искал правды, а ложь, особенно театральную, ремесленную, изгонял. Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни, — не обыденной, конечно, а художественной. Быть может, тогда я не умел еще делать различия между той и другой правдой на сцене. Кроме того, я понимал их слишком внешне. Но и эта внешняя правда, которую я искал, помогла мне дать верную, интересную мизансцену, которая толкала к правде; правда дразнила чувство, а чувство вызывало творческую интуицию.
187. Я не сознавал еще тогда, что есть мужественный лиризм, мужественная нежность и мечтательность, мужественная любовь и что сентиментализм — лишь плохой суррогат чувства. Я еще не понимал, что самый тенористый тенор, самая нежнейшая инженерно-лирик должны прежде всего заботиться о том, чтоб их любовное чувство было крепко, мужественно. Чем нежнее и лиричнее любовь, тем яснее, крепче должна быть душевная краска, эту любовь характеризующая. Рыхлая сентиментальность не только у молодого мужчины, но и у юной здоровой девушки не соответствует ее молодой природе и создает диссонанс.
188. Тогда я думал, что режиссер должен изучать и чувствовать бытовую сторону жизни, роли и пьесы для того, чтобы показывать ее зрителю и заставить его жить в бытовой обстановке, как у себя дома. Позднее я познал настоящий смысл так называемого реализма. *«Реализм кончается там, где начинается сверхсознание».* Без реализма, доходящего порой до натурализма, не проникнешь в сферу сверхсознательного. Если не заживет тело, не поверит и душа. Но об этом в свое время. Пока довольно и того, что я понял необходимость посещать музеи, путешествовать, собирать книги, нужные для постановок, гравюры, картины и все то, что рисует внешнюю жизнь людей, тем самым характеризуя и внутреннюю их жизнь. Если до этого времени я любил коллекционировать в разных областях, то теперь, с этого момента, я стал собирать вещи и книги, относящиеся к театру и режиссерскому делу.
189. Справедливость требует сказать, что среди всех наших тогдашних ошибок скрывалась, — быть может, даже бессознательно для нас самих, — очень важная творческая сущность, основа всякого искусства: стремление к подлинной художественной правде. Эта художественная правда была у нас в то время больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни; но уже одно то, что нам удалось принести подлинную, хотя

лишь внешнюю художественную правду на сцену, где в то время царила театральная ложь, открывало какие-то перспективы на будущее.

190. Для меня фантастика нечто вроде стакана пенящегося шампанского. Вот почему я с удовольствием ставил «Снегурочку», «Синюю птицу» и проч. Конечно, в них увлекала меня не только сказка, но и совершенно исключительная красота русского эпоса в «Снегурочке» или художественное олицетворение символа в «Синей птице». Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его поверьях и воображении.
191. Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты, которыми мы пользовались в чеховских пьесах, выполняя лишь многочисленные ремарки автора. Если нам удавалось делать это хорошо, а не плохо, не по-театральному, — мы скорее заслуживали одобрения.
192. Чтобы играть Чехова, надо, прежде всего, докопаться до его золотиносной руды, отдаться во власть отличающему его чувству правды, чарам его обаяния, поверить всему, — и тогда, вместе с поэтом, идти по душевной линии его произведения к потайным дверям собственного художественного сверхсознания. Там, в этих таинственных душевных мастерских, создается «чеховское настроение» — тот сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души.
193. Как всегда, ближе всего, под рукой, были разные внешние режиссерские возможности — те постановочные театральные средства, которыми распоряжается режиссер, т.е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение. Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом.
194. Надо поэтому постоянно чувствовать эту правду, находить ее, а для этого необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде. Но скажут: *«Полноте! Какая же правда, раз что на сцене все ложь, подделка: декорации, картон, краски, грим, костюмы, бутафория, деревянные кубки, мечи и проч. Разве все это правда?»* Но ведь я говорю не об этой правде, а о другой, — о правде моих чувств и ощущений, о правде внутреннего творческого побуждения, стремящегося выжить. Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом, — правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам... Актер говорит себе: *«Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы, публичность творчества и проч. — сплошная ложь. Я знаю это, и мне до них нет дела. Мне не важны вещи... Но... если бы все, что меня окружает на сцене, была правда, то вот что бы я сделал, вот как бы я отнесся к такому-то или иному явлению».*
195. Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое «если бы». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», т. е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости

действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить. Сцена — правда, то, во что искренно верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно разъятое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобию в своей душе и своем теле.

196. При всех этих условиях сцены, взятых вместе, нередко трудно узнать эскиз художника в сценической декорации. И что бы ни делал художник, ему никогда не удастся победить на сцене материальность, вещественность, грубость театральной декорации. Театр, а следовательно, и декорации сами по себе условны и не могут быть иными. Но разве из этого следует, что чем больше условности, тем лучше? И разве все условности одинаково хороши и допустимы? Есть хорошие и дурные условности. Хорошие можно не только оставить, но в иных случаях и приветствовать, а дурные надо уничтожать. Хорошая театральная условность — та же сценичность в самом лучшем смысле слова. Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю. Главная помощь должна заключаться прежде всего в достижении основной цели творчества. Поэтому та условность хороша и сценична на сцене, которая способствует артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях. Эта жизнь должна быть убедительной. Она не может протекать в условиях явной лжи и обмана. Ложь должна стать или казаться на сцене правдой, чтобы быть убедительной.
197. Правда же на сцене — то, чему искренно верят артист, художник, зритель. Потому и условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене, т.е., иначе, говоря, быть правдоподобной, и ей должен верить и сам артист, и зрители.
198. Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична, — не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т.е. правдива или правдоподобна, красива, т.е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства.

### Мизансцена

199. Тогда я думал, что режиссер должен изучать и чувствовать бытовую сторону жизни, роли и пьесы для того, чтобы показывать ее зрителю и заставить его жить в бытовой обстановке, как у себя дома. Позднее я познал настоящий смысл так называемого реализма. *«Реализм кончается там, где начинается сверхсознание»*. Без реализма, доходящего порой до натурализма, не проникнешь в сферу сверхсознательного. Если не заживет тело, не поверит и душа. Но об этом в свое время. Пока довольно и того, что я понял необходимость посещать музеи, путешествовать, собирать книги, нужные для постановок, гравюры, картины и все то, что рисует внешнюю жизнь людей, тем самым характеризуя и внутреннюю их жизнь. Если до этого времени я любил коллекционировать в разных областях, то теперь, с этого момента, я стал собирать вещи и книги, относящиеся к театру и режиссерскому делу.
200. Часто этот чудесный красочный фон мне даже мешает, так как мы не сговорились с художником и, в большинстве случаев, тянем в разные стороны. Дайте мне лучше одно стильное кресло, вокруг которого я найду бесконечное количество поз и движений для выражения своего чувства; дайте мне камень, на который я мог бы сесть и мечтать, или лежать в отчаянии, или стоять высоко, чтобы быть ближе к небесам. Эти осязаемые и видимые нами на сцене предметы, возбуждающие нас художественно своей красотой, нужны и важны нам, артистам, на подмостках куда больше красочных полотен, которых мы не видим. Скульптурные вещи живут с нами, а мы — с ними, тогда как живописные полотна, висящие сзади, живут врозь с нами.
201. Немирович-Данченко, как всегда, направил литературную часть, а я, как полагается, написал подробную мизансцену: кто, куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать, как выглядеть и проч.
202. Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжесткости, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену



режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей.

### Текст

203. Само собой понятно, что хорошо играть неготовую роль я не мог. К тому же я впервые шел по суфлеру. Какой ужас быть на сцене без наговоренного текста! Кошмар!
204. Несмотря на великолепный язык пьесы Островского, в которой нельзя переместить ни одного слова, текст «не ложился на язык». Я чувствовал, что в каждый момент моего пребывания на сцене я могу оговориться. Это нервировало, пугало меня и вызывало задержки, ненужные паузы, создавало какие-то сценические недоразумения, лишавшие роль и пьесу необходимой комедийной легкости и инерции. Боязнь за текст так сильно пугала, что каждая заминка бросала меня в пот. Однажды я так спутался в тексте, что уже не соображал, как выбраться из лабиринта слов. Смутившись, я ушел со сцены, сорвав у товарища одно из лучших мест роли.
205. Обнаружился у меня, однако, еще один большой недостаток, который я не хотел признавать в себе. Я был не в ладу с текстом. Этот дефект не был для меня новостью, он давно уже стал проявлять себя. В ранние годы, как и теперь, он мешал мне отдаваться интуиции и вдохновению, заставляя меня неустанно следить за собой в то время, когда я стоял на подмостках. В моменты творческого подъема память может изменить мне и оборвать непрерывную подачу словесного текста. А если это случится, — беда: остановка, прозрачное белое пятно на экране памяти и... паника. Эта зависимость от текста при неуверенности в своей памяти — необходимость в каждую данную минуту контролировать ее сознанием — лишает меня возможности отдаваться моментам творческого подъема с полной свободой и непосредственностью. Когда я выхожу из этой зависимости, как, например, в молчаливых паузах или во время показывания роли на репетициях без заученного текста, на слова, которые сами приходят мне в голову, — я могу раскрываться полностью и отдавать из души все, без остатка.
206. Как важно для артиста иметь хорошую память. Зачем бессмысленным зубрением в гимназии натрудили мне мою память! Пусть молодые артисты берегут и развивают ее, так как она имеет большое значение во все моменты творчества, особенно же в минуты наивысшего подъема артистического напряжения.
207. Больше всего смутило их то, что с пятой репетиции я требовал полного знания роли и не допускал подсматривания в тетрадку. Все подтянулись, и к следующему разу все роли были выучены.
208. *«Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы».*

### Традиции и штампы

209. В создании таких предрассудков и в искажении великих произведений ложными традициями повинны не только театры и актеры, но в еще большей степени — педагоги, которые с ранней юности, когда еще так остра впечатлительность, сильна интуиция и свежа память, на всю жизнь портят прелесть первого знакомства с гениями. Они по одному общему, выветрившемуся и потому сухому шаблону говорят о Великом.
210. А где же Мольер? Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями. А между тем прочтите его «L'impromptu de Versailles» [*«Версальский экспромт» — одноактная комедия Мольера (Ред.)*], и вы убедитесь в том, что сам Мольер жестоко осуждает как раз то, что составляет сущность приписываемых ему традиций. Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер — «как всегда», Мольер — «как полагается», Мольер — «вообще»! Ужасное, пагубное для театра слово — «вообще»! Оно-то и стояло между мной и Сотанвилем Мольера, точно каменная стена, разделяющая нас. Из-за этой стены я не видел самого Мольера. С первой репетиции я уже знал все. Недаром же я насмотрелся в свое время

Мольера на французских сценах. Постановки «Дандена», правда, я никогда не видел в театре, но что за беда! Передо мной был Мольер «вообще», — и этого было более чем достаточно для меня, завязанного копировальщика.

211. Наихудший из всех существующих штампов — это штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в боки», удалое вскидывание головы и отбрасывание опускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритуры на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно въелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться.
212. Такая спешная и непосильная работа принесла нам, при той пользе, которую я уже отметил, и много вреда — в смысле увеличения дурных привычек и ремесленных актерских штампов самого плохого качества.
213. Я понял также, что разрушать вековые традиции гораздо легче, чем создавать новые.
214. *«Долой отжившее! Да здравствует новое!»* Едва научившись ходить по подмосткам, молодежь лепетала о негодности старого, не успев даже как следует изучить его. Мы с пренебрежением относились к театру и актеру прежней школы, мы говорили только о создании нового искусства. Это настроение было особенно сильно в первом, начальном периоде, — вероятно, потому, что мы инстинктивно чувствовали в нем свое оправдание и право на дальнейшее существование.
215. Последствия сами собой понятны: насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие, ремесло.
216. Самый страшный враг прогресса — предрассудок: он тормозит, он преграждает путь к развитию. Таким предрассудком в нашем искусстве является мнение, защищающее дилетантское отношение актера к своей работе. И с этим предрассудком я хочу бороться. Но для этого я могу сделать только одно: изложить то, что я познал за время моей практики, в виде какого-то подобия драматической грамматики, с практическими упражнениями. Пусть проделают их. Полученные результаты разубедят людей, попавших в тупик предрассудка.

### Режиссер

217. И я выходил и кланялся, и публика меня принимала, потому что она не умеет отделять работу художника от работы режиссера, а работу режиссера от работы актера. В конце концов хвалили и меня.
218. Заботясь о зрелищной эффектности сценического действия, постановщики часто отодвигали на второй план актера, пытались внешними художественными средствами скрыть недостатки исполнения.
219. Режиссер может сделать многое, но далеко не все. Главное в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь. Об этой помощи актеру, по-видимому, недостаточно заботились мейнингенские режиссеры, и потому режиссер был обречен творить без помощи артистов. Режиссерский план был всегда широк и в духовном смысле глубок, но как выполнить его помимо артистов?
220. Но было и дурное в их влиянии на меня. Дело в том, что выдержка и хладнокровие Кронекса мне нравились. Я подражал ему и со временем стал режиссером-деспотом, а многие русские режиссеры стали подражать мне совершенно так же, как я в свое время подражал Кронексу. Создалось целое поколение режиссеров-деспотов. Но — увы! — так как они не обладали талантом Кронекса и мейнингенского герцога, то эти режиссеры нового типа сделались постановщиками, превратившими артистов наравне с мебелью в бутафорские вещи и вешалку для костюмов, в пешки для передвижения их по своим мизансценам.
221. Нелегко подчинить себе группу актеров в минуту их нервного творческого напряжения. Наш организм капризен, причудлив, и надо уметь держать его в повиновении. Нужен режиссерский авторитет, которого в то время у меня еще не было. Но я побеждал товарищей своей фанатической любовью, трудоспособностью и строжайшим отношением к делу и

- прежде всего к себе самому. Первый, кого я штрафовал, был я сам. И это делалось с таким убеждением, что не казалось позой.
222. Опаздывание на репетиции, незнание роли, посторонние разговоры во время работы, выход из репетиционного зала без разрешения карались мною с ожесточением, так как я знал, что беспорядок в театре может дойти до той разнузданности, от которой я бежал из любительских спектаклей. Излишнее франтовство, особенно у женщин, изгонялось: оно не нужно для работы. Флирт преследовался.
223. За исключением отдельных лиц, вроде, талантливого В. В. Лужского и Г. С. Бурджалова, ставших известными артистами Московского Художественного театра, талантливого А. А. Санина и Н. А. Попова, ставших хорошими режиссерами, и кое-кого еще, — остальные любительские силы, которыми я располагал, сами требовали для себя этого режиссерского деспотизма. У кого нет таланта, того приходится подвергать простой муштровке, одевать по своему вкусу и заставлять действовать на сцене по воле режиссера. Бездарных же, особенно если им приходится давать большие роли, надо, для пользы спектакля, умышленно затушевывать.
224. *«В таком случае, начнем! — сказал я, входя на сцену. — Этот диван стоит налево; перенесите его направо! Входная дверь направо; сделайте ее посередине! Вы начинали акт на диване? Переходите в обратную сторону, на кресло!»* Так распоряжался я тогда с заправскими артистами со свойственным мне в то время деспотизмом. *«Теперь играйте пьесу с начала и с новыми мизансценами!»* — командовал я. Но растерянные актеры с удивленными лицами недоумевали, куда каждый из них должен сесть или идти. *«А как же дальше?»* — терялся один. *«А куда же я иду теперь?»* — недоумевал другой. *«А как же я скажу эту фразу?»* — обращался ко мне третий, потеряв всякий апломб, точно превратившись в простого любителя.
225. *«Но где и как учиться искусству, у кого?»* — выпытывал я. *«Мт-а! Если рядом с вами нет великого мастера, которому можно довериться, я вам могу рекомендовать только одного учителя»,* — ответил мне великий артист. *«Кого же? Кто это?»* — набросился я. *«Вы сами»,* — закончил он знакомым жестом из роли Кина.
226. В то время актеры были еще малоопытны, а потому деспотический прием работы был почти неизбежен. Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом. В эти минуты режиссеру не было дела до чувства актера! Я искренно думал тогда, что можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля, и эти указания являлись обязательными.
227. Баранов, — так звали этого ученика, намеченного на роль Тетерева, — был, несомненно, талантлив, неплохой, добродушный человек, но запойный и совершенно некультурный. Ему было бы трудно разъяснить литературные тонкости произведения. Однако в данной роли, как выяснилось потом, его первобытность оказала ему услугу. Баранов принимал за чистую монету все, что говорит и делает в пьесе Тетерев. Он стал для него положительным лицом, героем, идеалом. Благодаря этому тенденции и мысли автора сами собой претворялись в чувства и мысли исполнителя. Такой искренности и серьезности отношения к положениям в пьесе и мыслям изображаемого лица, как было у Баранова, не добьешься никаким искусством и техникой. Его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере. Остальное же было в руках режиссера. У него много средств, чтобы в общей трактовке пьесы поставить ожившее лицо на свое место, дать ему настоящее значение.
228. По крайней мере мы узнаем, рассуждал я, есть ли у нас в труппе подлинные артисты. По крайней мере мы проверим на опыте, правда ли, что артист — первое лицо и творец в театре.
229. Режиссер же со своей стороны все время заботился о том, чтобы художник, артисты и другие сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях. Это — главное и неперемutable условие всякой коллективной работы. Для нее необходимы взаимная уступчивость и определенность общей цели. Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста, — все идет прекрасно.

Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столкнуться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем.

230. **Редактор:** *Идеалистическая эстетика Крэга, отрицание искусства как отражения действительности и стремление превратить актёра в безвольную «сверхмарионетку», — все это в корне противоречило идейным установкам Художественного театра.*
231. Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист. Но мне так и не удалось найти для него тот сценический фон, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе.

### Система

232. **Редактор:** *Спектакль «Месяц в деревне» был показан 9 декабря 1909 года. Это был один из первых спектаклей, где К. С. Станиславский применил на практике свою «систему».*
233. Спектакль и, в частности, я сам в роли Ракитина имели очень большой успех. Впервые были замечены и оценены результаты моей долгой лабораторной работы, которая помогла мне принести на сцену новый, необычный тон и манеру игры, отличавшие меня от других артистов. Я был счастлив и удовлетворен не столько личным актерским успехом, сколько признанием моего нового метода.
234. Однако я еще не нашел тогда настоящих слов, которые бьют прямо в цель и сразу убеждают, которые прокладывают путь не в ум, а в сердце. Я говорил по десять слов там, где следовало бы удовольствоваться одним — веским; я преждевременно входил в детали и частности там, где нужно было дать сначала понятие об общем.
235. Молодежь верит на слово, без проверки. Поэтому нас слушали с увлечением, и это давало нам бодрость. Начались уроки по «системе», конечно, безвозмездные; но и это дело — по разным причинам — не развилось; к тому же молодежь была слишком перегружена работой в театре. <...> Нельзя было требовать от опытных людей такого же отношения к новому, какое я встретил у учеников. Девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу, но законченные артисты, выработавшие свои приемы долгим опытом, естественно, желают сами предварительно проверить новое и провести его через свою собственную артистическую призму. Они не могут огулом воспринимать чужое.
236. При этом мы не могли даже пополнить наши кадры, — во-первых, потому, что ожидали возвращения зарубежных товарищей, и, если бы это состоялось, нам некуда было бы девать новых актёров; во-вторых, потому, что искусство нашего театра требует долголетней специальной подготовки, прежде чем артист сможет заговорить с нами на одном языке и начать молиться одному с нами богу. Московский Художественный театр не нанимает, а коллекционирует своих артистов.
237. Многие интересовались теми пробами и упражнениями, которые я производил, и охотно работали, без ложного актерского самолюбия. Другие лишь присутствовали в качестве зрителей, полагая, что можно познать все тонкости драматического искусства и творческого самочувствия артиста на сцене с помощью простого наблюдения. Едва ли они были правы. Не станешь сильнее от того, что смотришь, как другие упражняются хотя бы, например, в гимнастике. Наше дело во многом требует, как и гимнастика, систематического упражнения. Те, которые увлекались занятиями и продолжали их, сделали успехи и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики.
238. **Редактор:** *К. С. Станиславский считал Шалыпина образцом сочетания драматического, музыкального и вокального искусства и говорил, что свою «систему» он «писал с Шалыпина».*
239. В соответствии с общими задачами Оперной студии создалась целая программа по преподаванию моей «системы» и по выработке внутренней и внешней техники переживания, а также по дикции, пластике, по ритму и проч. При этом я старался, чтобы все усваивалось от практики, а теория должна была лишь фиксировать и помогать осознанию уже усвоенного.

Для этого я выработал целый ряд упражнений по «системе», по ритму и проч. в применении к оперному делу.

240. В России, которая переработала сама в себе все то, что дал ей Запад, и создала свое особенное, национальное искусство, отсутствие прочных основ, которые его зафиксировали бы, еще разительнее. Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, — за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, у нас не написано ничего, что было бы практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служило бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре, — лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которых желательно достигнуть в искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов. Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных результатов, что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или, наоборот, с чересчур опытным и испорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио?
241. Такой рудой в моей артистической области, результатом исканий всей моей жизни, является так называемая моя «система», нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.
242. «Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.

### Сверхсознание

243. Там тоже был большой трагический подъем, но его я должен был совершить один, без посторонней помощи. Снова при приближении к нему мои душевные буфера выставились вперед, упираясь в творческую цель и не давая приблизиться к ней. Снова внутренние сомнения тормозили стремительность порыва, и я не мог ринуться вперед без оглядки в сверхсознательную область трагического. В эту минуту я был в положении купальщика, готовящегося броситься в холодную воду. Я чувствовал себя тенором без верхнего «до».
244. Все идет в одну силу, в одну краску, как у маляров, которые красят заборы. Как далеко им до художника, который умеет тончайшими соединениями красок и линий говорить о своих сверхсознательных ощущениях!.. Так и мне было далеко до истинного художника-артиста, который может выдержанно, спокойно выявлять перед толпой толкование созданной им роли. Для этого мало простого таланта и природных данных, а надо еще — уменье, техника и искусство. Это и сказал мне Росси, и больше этого он мне, конечно, ничего сказать не мог. То же сказал мне и опыт, и личная практика в назидание для будущей моей работы.
245. Тогда я думал, что режиссер должен изучать и чувствовать бытовую сторону жизни, роли и пьесы для того, чтобы показывать ее зрителю и заставить его жить в бытовой обстановке, как у себя дома. Позднее я познал настоящий смысл так называемого реализма. *«Реализм кончается там, где начинается сверхсознание»*. Без реализма, доходящего порой до натурализма, не проникнешь в сферу сверхсознательного. Если не заживет тело, не поверит и душа. Но об этом в свое время. Пока довольно и того, что я понял необходимость посещать музеи, путешествовать, собирать книги, нужные для постановок, гравюры, картины и все то, что рисует внешнюю жизнь людей, тем самым характеризуя и внутреннюю их жизнь. Если до этого времени я любил коллекционировать в разных областях, то теперь, с этого момента, я стал собирать вещи и книги, относящиеся к театру и режиссерскому делу.

246. Символизм, импрессионизм и всякие другие утонченные измы в искусстве принадлежат сверхсознанию и начинаются там, где кончается ультранатуральное. Но только тогда, когда духовная и физическая жизнь артиста на сцене развивается натурально, естественно, нормально, по законам самой природы, — сверхсознательное выходит из своих тайников. Малейшее насилие над природой, — и сверхсознательное прячется в недра души, спасаясь от грубой мышечной анархии. Мы не умели тогда по произволу вызывать в себе натуральное, нормальное, естественное состояние на сцене. Мы не умели создавать в своей душе благоприятную почву для сверхсознания. Мы слишком много философствовали, умничали, держали себя в плоскости сознания. Наш символ был от ума, а не от чувства, сделанным, а не естественным. Короче говоря: мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений.
247. Чтобы играть Чехова, надо, прежде всего, докопаться до его золотоносной руды, отдаться во власть отличающему его чувству правды, чарам его обаяния, поверить всему, — и тогда, вместе с поэтом, идти по душевной линии его произведения к потайным дверям собственного художественного сверхсознания. Там, в этих таинственных душевных мастерских, создается «чеховское настроение» — тот сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души.
248. Если историко-бытовая линия привела нас к внешнему реализму, то линия интуиции и чувства направила нас к внутреннему реализму. От него мы естественно, сами собой пришли к тому органическому творчеству, таинственные процессы которого протекают в области артистического сверхсознания. Оно начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм. Этот путь интуиции и чувства — от внешнего через внутреннее к сверхсознанию — еще не самый правильный, но возможный. В то время он стал одним из основных, — по крайней мере в моем, лично, искусстве.
249. Нужно проникнуть в душевные тайники самого Горького, как в свое время мы это сделали с Чеховым, чтобы найти потайной ключ к душе автора. Тогда эффектные слова босяцких афоризмов и витиеватых фраз проповеди наполнятся духовной сущностью самого поэта, и артист заволнуется вместе с ним.
250. **Редактор:** *«Сверхсознательное» — термин, в свое время заимствованный К. С. Станиславским из буржуазной идеалистической психологии. Во всех трудах более позднего времени, включая книгу «Работа актера над собой» и материалы к книге «Работа актера над ролью», Станиславский употребляет термин «подсознательное», что более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией. Говоря о «подсознательном», Станиславский подразумевал прежде всего неосознанные ощущения, чувства и «хотения», еще не претворившиеся в ясную мысль и волевою задачу. «Чувство — неосознанная мысль, неосознанное хотение или воля, — писал Станиславский. — Это мысль и воля в подсознании».*
251. Для сценической же передачи обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент заношенных штампов с воздеванием руц, с распростертыми дланями и перстами, с театральным восседанием, с театральным шествованием вместо походки и проч. Да, именно так! В нас сидят два типа жестов и движений: одни — обычные, естественные, жизненные, другие — необычайные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и отвлеченного. Этот тип жестов и движений во многом издавна заимствован у итальянских певцов или взят с плохих картин, иллюстраций, посткарт. Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа — то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен?
252. Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие — это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об

- удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!
253. Но почему же не скажут доморощенному гению: *«Полноте, разве мы не понимаем, что не существует в мире человека, который от ресторана и неприличного анекдота может в пять минут перенестись в область возвышенного и сверхсознательного! Для этого нужен постепенный подход. Вспомните старика Сальвини! Из подвала сразу не шагнешь в шестой этаж»*.
254. Попробуйте сказать актерам, плохо осведомленным о своем искусстве, что вы признаете технику, и они с презрением начнут кричать: *«Значит, вы отвергаете талант, ну трю?»* Но есть и другое мнение, очень распространенное в нашем искусстве, — о том, что прежде всего нужна техника, а что касается таланта, то конечно, он не мешает. Артисты этого толка, услышав ваше признание техники, в первую минуту будут вам аплодировать. Но если вы попробуете сказать им, что техника техникой, но прежде всего все-таки талант, вдохновение, сверхсознание, переживание, что для них-то и существует техника, что она сознательно служит к возбуждению сверхсознательного творчества, они придут в ужас от ваших слов.
255. Но ничто не может запечатлеть и передать потомству те внутренние ходы чувства, те сознательные пути к вратам бессознательного, которые одни только составляют истинную основу искусства театра. Это — область живой традиции. Это — факел, который может быть передан только из рук в руки, и не со сцены, а лишь путем преподавания, путем откровения тайн, с одной стороны, и ряда указаний, упорного и вдохновенного труда для восприятия этих тайн, — с другой.
256. А отсутствие этой традиции обрекало наше искусство на дилетантизм. От неумения найти сознательный путь к бессознательному творчеству актеры пришли к губительному предрассудку, отвергающему внутреннюю, душевную технику. Они застывали в поверхностном сценическом ремесле и принимали пустое актерское самочувствие за истинное вдохновение.
257. Эти общечеловеческие законы творчества, поддающиеся нашему сознанию, не очень многочисленны, их роль не так почетна и ограничивается служебными задачами; но тем не менее эти доступные сознанию законы природы должны быть изучены каждым артистом, так как только через них можно пускать в ход сверхсознательный творческий аппарат, сущность которого, по-видимому, навсегда останется для нас чудодейственной. Чем гениальнее артист, тем эта тайна больше и таинственнее, и тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайники сверхсознания, где почиет вдохновение.
258. Разве артисты изучают свое искусство, его природу? Нет, они изучают, как играется та или, иная роль, а не то, как она органически творится. Ремесло актера учит, как входить на сцену и играть. А истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества.

### **Творческое самочувствие**

259. На полу, укутанный в шубу, в меховой шапке на голове, с длинной привязанной седой бородой и усами, постоянно всползавшими кверху, сидел я и не понимал, куда мне нужно смотреть и что мне нужно делать.
260. Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках. После аплодисментов, которые мне очень понравились, на бис мне дали другую позу.
261. Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие — это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!

262. Ясно почувствовав вред и неправильность актерского самочувствия, я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене, — благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность актерскому самочувствию, условимся называть его — творческим самочувствием. Я понял тогда, что к гениям на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые — еще реже, так сказать, по двенадцатым праздникам. Посредственности же достаиваются его лишь в исключительных случаях. Тем не менее все люди от искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия; но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу.
263. Раз что гениям дана от природы способность получать творческое самочувствие в полной степени, то, быть может, обыкновенные люди добьются приблизительно такого же состояния после большой работы над собой и хоть не в полной, высшей, а лишь в частичной мере. Конечно, обыкновенный способный человек никогда не станет от этого гением, но, может быть, это поможет ему приблизиться к тому, что отличает гения. Но как постигнуть природу и составные элементы творческого самочувствия?
264. Что же это за свойство? Я путался в догадках; вопрос казался мне чрезвычайно сложным. На первых порах я лишь подметил на других и на себе самом, что в творческом состоянии большую роль играет телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли артиста. Благодаря такой дисциплине получается превосходно организованная творческая работа, при которой артист может свободно и беспрепятственно выражать телом то, что чувствует душа. Смотря на других в такие моменты, я, по режиссерской привычке, сам ощущал это состояние творческого самочувствия.
265. Новая случайность натолкнула меня еще на одну элементарную истину, которую я глубоко почувствовал, т.е. познал. Я понял, что мне потому стало хорошо и приятно на сцене, что, кроме ослабления мышц, мои публичные упражнения, приковывая внимание к ощущениям тела, тем самым отвлекали меня от того, что происходило за рампой, в зрительном зале, за черной страшной дырой сценического портала. Отвлекаясь, я переставал бояться публики и минутами забывал о том, что я на сцене. Я заметил, что именно в эти минуты мое самочувствие становилось особенно приятным.
266. Последствия сами собой понятны: насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие, ремесло.
267. Пришлось пережить много дней и месяцев мучительных сомнений, прежде чем я понял давно известную истину, что в нашем деле все должно быть проведено через привычку, которая превращает новое — в мое собственное, органическое, во вторую натуру. Лишь после этого можно пользоваться новым, не думая о его механике. Это относилось и к данному случаю: творческое самочувствие могло оказаться спасительным для артиста лишь после того, что оно станет для него нормальным, естественным, единственным.
268. Главный же результат этого спектакля был тот, что он направил мое внимание на способы изучения и анализ как самой роли, так и моего самочувствия в ней. Я тогда познал еще одну давно известную истину — о том, что артисту надо не только уметь работать над собой, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы.
269. *«Я не могу так танцевать. Прежде чем идти на сцену, я должна положить себе в душу какой-то мотор; он начнет внутри работать, и тогда сами ноги, и руки, и тело, помимо моей воли, будут двигаться. Но раз мне не дают времени положить в душу мотор, я не могу танцевать...»* В то время я как раз искал этого творческого мотора, который должен уметь класть в свою душу актер перед тем, как выходить на сцену. Понятно, что, разбираясь в этом вопросе, я наблюдал за Дункан во время спектаклей, репетиций и исканий, — когда она от зарождающегося чувства сначала менялась в лице, а потом со сверкающими глазами переходила к выявлению того, что вскрылось в ее душе.



270. Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит еще в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства. Без нее и самая совершенная внешняя техника и самые превосходные внутренние данные бессильны. И эта тайна, к сожалению, ревниво оберегается.
271. А отсутствие этой традиции обрекало наше искусство на дилетантизм. От неумения найти сознательный путь к бессознательному творчеству актеры пришли к губительному предрассудку, отвергающему внутреннюю, душевную технику. Они застывали в поверхностном сценическом ремесле и принимали пустое актерское самочувствие за истинное вдохновение.
272. «Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.
273. Если заговорить об этом подробно, то потребуется не меньше 30-50 печатных страниц. Это совершенно отведет от линии второй книги, посвященной сценическому самочувствию и его элементам — и только (Работа над собой). 4) Четвертая книга (а может быть, это тоже уместится в третью, т.е. в «Работу над ролью») будет говорить о самом творчестве готовой роли, приводящей к Творческому Самочувствию с большой буквы (сценическое самочувствие, проходя через пьесу, вырастает в творческое), за границами которого находится Творческое подсознание. Здесь только откроется последний анонимный флаг, на котором (3-й из китов) напишут: Подсознательное через сознательное (на рисунке-чертеже это яснее). 5) Пятая книга. Три направления в искусстве. Об искусстве переживания уже все сказано. Поэтому книга посвящена искусству представления и ремеслу (в значительно расширенном виде). «Переживание» будет изложено в виде грамматики.

### **Мимика**

274. По правде говоря, пьеса не разошлась между членами нашей труппы. Не было Яго, хотя перепробованы были все, кто был в Обществе. Пришлось пригласить опытного артиста со стороны. Он, подобно Дездемоне, лишь внешне подошел к роли: хорошее лицо, зловеющий голос, глаза. Но он был до отчаяния мало гибок и совершенно лишен мимики, что делало его лицо мертвым.

*Конец текста*