КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ

РАБОТА НАД СОБОЙ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ВОПЛОЩЕНИЯ. СМЫСЛ ТВОРЧЕСТВА – В ПОДТЕКСТЕ

Константин Сергеевич Станиславский
Работа над собой в творческом процессе воплощения. Смысл творчества – в подтексте

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=25445956
Работа над собой в творческом процессе воплощения. Смысл творчества – в подтексте: Эксмо; Москва; 2017
ISBN 978-5-699-97425-2

Аннотация

«Смысл творчества – в подтексте» – эта фраза Константина Сергеевича Станиславского могла бы стать эпиграфом ко всей его творческой деятельности. Категорический противник как «замшелого консерватизма», так и натужного новаторства в театральном искусстве, Станиславский ратовал за естественность, логичность игры, за то, чтобы происходящее на театральных подмостках воспринималось зрителем непосредственно и живо. Созданная Станиславским знаменитая система овладения актерским мастерством была представлена на страницах написанных им многочисленных книг и опробована в созданном в конце XIX столетия Московском Художественном театре.

Книга, которую вы держите в руках, – избранные главы из знаменитого труда Мастера «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения».

Содержание

Его жизнь в искусстве 10
Предисловие 12
Физкультура 14
Важность пластики 14
Сценическая походка 31
Пение и дикция 47
Как должен звучать голос 47
Важность хорошей дикции 59
Надо говорить совершенно также, как поют 65
Темпо-ритм 73
Понятие темпа и ритма 73
Важность темпо-ритма для правильного переживания 81
Тренировка темпо-ритма 88
Взаимосвязь темпо-ритма и предлагаемых обстоятельств 92
Темпо-ритм действия и темпо-ритм речи 96
Темпо-ритм помогает созданию образов 102
Соединение нескольких темпо-ритмов 106
Важность темпо-ритма для всего спектакля 112
От чувства к темпо-ритму и от темпо-ритма к чувству 120
Темпо-ритм речи 125

Темпо-ритм прозаической речи 132
Стихи чувствуются иначе, чем проза 138
Паузы и темпо-ритм речи 142
Верно взятый темпо-ритм вызывает правильное переживание 146
Характерность 150
Внешнее воплощение и характерность создаваемого образа 150
Простой внешний трюк 157
Подготовка к учебному маскараду 159
Маскарад 164
Разбор и критика маскарада 175
Правильные и неправильные пути характерности и перевоплощения 180
Внешнее сценическое самочувствие 188
Телесный аппарат воплощения 188
Общее сценическое самочувствие 191
Что происходит в душе артиста в процессе творчества 191
Общее сценическое самочувствие– соединение внутреннего и внешнего самочувствия 197
Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит 202
Не правда и даже не правдоподобие 211
Закрепление общего сценического 220

самочувствия публичным выступлением
Участие в репетиции настоящего спектакля 229
Освобождение от напряжения перед выходом на сцену 232
«Освоился на сцене» 237
В самой пасти чудовища – портала 242
Спасительный «круг внимания» 245
Опасные моменты публичных выступлений 250
Константин Сергеевич Станиславский. Избранные афоризмы 259

Константин Станиславский Работа над собой в творческом процессе воплощения. Смысл творчества – в подтексте

К. С. Станиславский в 1900 году

Его жизнь в искусстве

5 (17) января 1863 года – К. С. Станиславский (настоящая фамилия Алексеев) родился в Москве.

1877 год – первые выступления в домашнем театре: отец Константина, промышленник Сергей Алексеев, увлекался драматическим искусством.

1886 год – совместно с Ф. П. Комиссаржевским работает над проектом Московского общества искусства и литературы.

Конец 1880-х годов – пробует себя не только как актер, но и как театральный режиссер.

1897 год – вместе с В. И. Немировичем-Данченко разрабатывает проект реформирования классического театра.

1898 год – начинаются выступления труппы нового Художественного театра, провозглашавшего отказ от «рутины», «ложного пафоса», декларировавшего общедоступность театрального искусства.

1920-е годы – выходят в свет первые книги Станиславского (например, «Моя жизнь в искусстве»), в которых была представлена его «система».

1932 год – Художественный театр, одним из основателей которого был Станиславский, получает название «МХАТ СССР им. Горького».

1936 год – Константин Сергеевич первым получил звание

«Народный артист СССР».

7 августа 1938 года К. С. Станиславский умер в Москве и был похоронен на Новодевичьем кладбище.

Предисловие

Самая, пожалуй, известная фраза Константина Сергеевича Станиславского – «Не верю!» В ней – суть его системы, признанной во всем мире. На сцене не должно быть места игре как таковой, актер должен не играть, а жить, пропуская через себя все чувства, мысли и эмоции своего героя: только тогда зритель поверит ему, а значит, происходящее на сцене обязательно найдет отклик в его сердце…

Но как достичь подобного совершенства? Станиславский подробно рассказывает об этом в книге «Работа актера над собой», вышедшей в СССР в 1930-е годы. Она переведена на десятки языков, выдержала бесчисленное множество переизданий и стала настольной книгой для нескольких поколений артистов. В книге, которую вы сейчас держите в руках, мы представляем избранные главы из второй части труда Мастера – «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». Вас ждут новые встречи в школе актерского мастерства с ее преподавателями и студентами, вы продолжите знакомство с «системой Станиславского». «Но если я не планирую покорять театральные подмостки или студии Голливуда?» – спросите вы. Поверьте, в этой книге немало интересного для себя может найти человек любой профессии! «Весь мир – театр», – сказал однажды Уильям Шекспир…

Как сделать так, чтобы услышать от режиссера и, что самое главное, от зрителя заветное «Верю»? Развитие пластики и тренировка дикции, постановка голоса и создание внешнего образа персонажа, физические аспекты перевоплощения и моральная, духовная составляющая актерской игры – вот лишь малая часть секретов «актерской кухни», которые Константин Сергеевич раскрывает на страницах своей книги. Он работал над ней много лет, и стоит ли говорить, что все рекомендации опробованы и подтверждены самым непосредственным образом!

Итак, желаем вам приятного чтения и напутствуем известной фразой Станиславского: «Чаще всего для вдохновения не нужно „сверхчеловеческого“ порыва, а нужно едва заметное „чуть“».

Физкультура

Важность пластики

Аркадий Николаевич был на уроке ритмики. Вот что он говорил нам:

– С сегодняшнего дня вводится класс *пластики,* который поведет Ксения Петровна Сонова параллельно с ритмической гимнастикой Далькроза.

Надо, чтоб вы отнеслись к новому предмету с полным сознанием. Поэтому, прежде чем приступать к уроку, давайте разговаривать.

После минутной паузы он продолжал:

– Я придаю классу пластики большое значение. Принято считать, что ею ведает учитель танцев обычного ремесленного типа, что хореографическое искусство с его банальными приемами и «па» является той самой пластикой, которая нужна и нам, драматическим артистам.

Так ли это?

Вот, например, есть немало балерин, которые, танцуя, машут ручками, показывают зрителям свои «позы», «жесты», любуясь ими извне. Им нужны движения и пластика ради самих движений и пластики. Они изучают свой танец как «па», вне зависимости от внутреннего содержания, и создают фор-

му, лишенную сути.

Нужно ли драматическому артисту такое внешнее, бессодержательное пластическое действие?

Кроме того, вспомните служительниц Терпсихоры вне сцены, в их домашних платьях. Так ли они ходят, как это требуется у нас, в нашем искусстве? Пригодны ли их специфическая грация и неестественное изящество для наших творческих целей?

Среди драматических артистов мы тоже знаем таких, которым пластика нужна, чтоб покорять сердца поклонниц. Эти актеры комбинируют *позы* из красивых изгибов своего тела; они вычерчивают руками по воздуху внешние замысловатые линии движения. Эти «жесты» начинаются в плечах, в бедрах, в спинном хребте; они прокатываются по поверхностной линии рук, ног, всего тела и возвращаются обратно, к исходной точке, не свершив никакого продуктивного творческого действия, не неся с собой внутреннего стремления выполнить задачу. Такое движение бежит, точно рассыльные на побегушках, которые разносят письма, не интересуясь их содержанием.

Пусть эти жесты пластичны, но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красивости. Не надо нам ни приемов балета, ни актерских поз, ни театральных жестов, идущих по внешней, поверхностной линии. Они не передадут жизни человеческого духа Отелло, Гамлета, Чацкого и Хлестакова.

Лучше постараемся приспособить эти актерские условности, позы и жесты к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие.

> *«Движение и действия, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств»*

Нам нужны простые, выразительные, искренние, внутренне содержательные движения. Где же их искать?

Есть танцовщицы и драматические артисты иного толка, чем первые. Они однажды и на всю жизнь выработали в себе пластику и не думают больше об этой стороне физического действия. Пластика стала их природой, свойством, второй натурой. Такие балерины и артисты не танцуют, не играют, а действуют и не могут этого делать иначе, как пластично. Если б они внимательно прислушались к своим ощущениям, то почувствовали бы в себе энергию, выходящую из глубоких тайников, из самого сердца. Она проходит по всему телу не пустая, а начиненная эмоцией, хотениями, задачами, которые толкают ее по внутренней линии ради возбуждения того или иного творческого действия.

Энергия, согретая чувством, начиненная волей, направленная умом, шествует уверенно и гордо, точно посол с важной миссией. Такая энергия выявляется в созна-

тельном, прочувствованном, содержательном, продуктивном действии, которое не может совершаться как-нибудь, механически, а должно выполняться в соответствии с душевными побуждениями.

Прокатываясь по сети мышечной системы и раздражая внутренние двигательные центры, энергия вызывает внешнее действие.

Вот такое движение и действия, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств.

Только такие движения пригодны нам для *художественного воплощения жизни человеческого духа роли.*

Только через внутренние ощущения движения можно научиться понимать и чувствовать его.

Как же добиться всего этого?

В этом вопросе поможет вам Ксения Петровна.

Аркадий Николаевич временно передал ей ведение урока.

– Смотрите, – обратилась к нам Сонова, – здесь у меня в руке ртуть, и вот я осторожно, осторожненько вливаю вам ее во второй, указательный, палец правой руки. В самый, самый кончик пальца.

При этих словах она сделала вид, что впустила мнимую ртуть внутрь пальца, в самые двигательные мышцы.

– Переливайте ее дальше по всему вашему телу, – командовала она. – Не торопясь! Постепенно! Постепеннень-

ко! Сначала по суставам пальцев, пусть они выпрямляются и пропускают ртуть дальше через кисть, к ее сгибу, потом дальше, по руке к локтю. Дошла? Перекатилась? Чувствуете ясно? Не торопитесь, причувствуйтесь! Отлично! Отличненько! Теперь не спеша, внимательно, дальше – по руке, к плечу! Вот так, хорошо! Чудесно, чудесно, чудесненько! Вот вся рука развернулась, выпрямилась и поднялась по всем суставам и сгибам кверху. Теперь переливайте ртуть в обратном направлении. Нет, нет, отнюдь нет и трижды нет! Зачем опускать всю руку сразу, как палку. Так ртуть перельется в конец пальца и выльется вон, на пол. Вы перелейте ее тихохонько, тихохонько! Сначала от плеча к локтю. Сгибайте, сгибайте в локте!

Вот так! Но остальную часть руки пока не опускайте. Ни под каким видом, а то вся ртуть прольется. Вот так. Теперь пойдемте дальше! Осторожненько, осторожненько! Тихохонько! Переливайте ртуть от локтя к началу кисти. Не сразу, не сразу. Следите внимательно, внимательно. Зачем же вы опустили кисть? Держите ее кверху, а то ртуть прольется! Тихо, тихо, отлично! Теперь переливайте осторожно, чтобы не пролить, от кисти по порядку к ближайшим суставам пальцев. Вот так, опускайте их ниже, ниже. Тихохонько! Вот так. Последний сгиб. Вся рука опущена, и ртуть вылилась… Отлично.

– Теперь я волью вам ртуть в самую макушку головы, – обратилась она к Шустову. – А вы переливайте ее вниз че-

рез шею, по всем позвонкам спинного хребта, через таз, через правую ногу, потом обратно, до таза; пропускайте ртуть дальше, в левую ногу до первого пальца, и обратно наверх, в таз. Оттуда по позвонкам кверху, к шее и, наконец, через шею и голову в макушку.

Мы докатывали в себе мнимую ртуть до пальцев ног и рук, до плечей, до локтей, до колен, до носа, до подбородка, до самой макушки и выпускали ее.

Чувствовали ли мы прохождение движения по нашей мускульной системе или мы лишь воображали, что ощущаем внутри себя перекатывание мнимой ртути?

Учительница не давала нам задумываться над этим вопросом и заставляла упражняться без всяких рассуждений.

– Все, что нужно, объяснит вам сейчас сам Аркадий Николаевич, – говорила нам Сонова. – А пока работайте внимательно, внимательно, еще, еще, еще! Нужно время, нужно много упражняться дома, к ощущениям привыкать незаметно, и тогда привычка набьется прочно; мнимая ли ртуть, двигательная ли энергия – все равно, – приговаривала успокоительно учительница, делая вместе с нами движения и поправляя руки, ноги и туловище то одному, то другому ученику.

– Подойдите скорее сюда! – позвал меня Аркадий Николаевич, – и скажите мне откровенно: не находите ли вы, что все ваши товарищи стали *пластичнее* в своих движениях, чем были раньше?

«Важно, чтоб такое внимание двигалось вместе с энергией беспрерывно, так как это помогает созданию бесконечной линии, столь необходимой в искусстве»

Я стал наблюдать за толстяком Пущиным. Округленность его движений удивила меня. Но тут же я решил, что ему помогает в этом полнота его фигуры.

Но вот сухопарая Дымкова с ее заостренными углами плеч, локтей, колен. Откуда у нее явилась плавность и намек на пластику?! Неужели же мнимая ртуть с ее непрерывным движением создали такой результат?

Дальнейшую часть урока повел сам Аркадий Николаевич. Он нам сказал:

– Отдадим себе отчет в том, чему вас сейчас научила Ксения Петровна.

Она привлекла ваше физическое внимание к движению энергии по внутренней мышечной сети. Такое же внимание нам нужно для отыскивания в себе зажимов в процессе ослабления мышц, о котором мы много говорили в свое время. А что такое мышечный зажим, как не застрявшая по пути двигательная энергия.

Вы знаете также по опытам лучеиспускания, что энергия движется не только внутри нас, но и исходит из нас, из тайников чувства, и направляется на объект, находящийся вне нас.

Как в тех процессах, так и теперь, в области пластического движения, физическое внимание играет большую роль. Важ-

но, чтоб такое внимание двигалось вместе с энергией беспрерывно, так как это помогает созданию бесконечной линии, столь необходимой в искусстве.

К слову сказать, эта непрерывность необходима не только у нас, но и в других искусствах. В самом деле, как вы думаете: в музыке нужна такая линия звука?

Ясно, что пока смычок не начнет плавно и безостановочно двигаться по струнам, скрипка не запоет мелодию.

А что будет, если вы отнимете от художника беспрерывную линию в рисунке? – допрашивал далее Торцов. – Сможет ли он без нее очертить простой контур рисунка?

Конечно, не сможет, и линия до последней степени нужна художнику.

А что вы скажете о певце, который будет отрывочным звуком кашлять, вместо того чтобы тянуть непрерывную звучную ноту? – спрашивал Торцов.

– Я посоветовал бы ему идти не на сцену, а в больницу, – сострил я.

– Теперь попробуйте отнять тянущуюся линию движения у танцора. Сможет ли он без нее создать танец? – допрашивал Аркадий Николаевич.

– Конечно, не сможет, – согласился я.

– Непрерывная линия движения нужна и драматическому артисту. Или вы думаете, что мы можем обойтись без нее? – допытывался Торцов.

Мы согласились с тем, что линия движения необходима

и нам.

– Таким образом, она необходима всем искусствам, – резюмировал Аркадий Николаевич. – Но и этого мало. *Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения. Пока же существуют отдельные звуки, вскрики, нотки, возгласы вместо музыки, или отдельные черточки, точки вместо рисунка, или отдельные судорожные дергания вместо движения – не может быть речи ни о музыке, ни о пении, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни об архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве.*

Я хочу, чтоб вы сами проследили за тем, как создается бесконечная линия движения.

Смотрите на меня и повторяйте то, что я буду делать, – обратился к нам Торцов. – Сейчас, как видите, моя рука с мнимой ртутью в пальцах опущена. Но я хочу поднимать ее, а метроном пусть отбивает удары в самом медленном темпе… Каждый удар изображает четвертную ноту. Четыре удара составляют такт в четыре четверти, который я отдаю на поднятие руки.

Аркадий Николаевич пустил в ход метроном и сказал, что он начинает сеанс.

– Вот вам первый счетный момент – одна четверть, во время которой выполнено одно из составных действий: поднятие руки и прохождение внутренней энергии от плеча до

локтя.

Та часть руки, которая осталась неподнятой, должна быть освобождена от напряжения и висеть, как плеть. Свободные мышцы делают руку гибкой, и тогда она развертывается при выпрямлении, как шея у лебедя.

Заметьте себе, что поднимание и опускание, как и всякие другие движения рук, надо производить ближе к туловищу. Отставленная от тела рука подобна палке, поднимаемой за один конец. Надо отдавать руку от себя и по окончании движения вновь принимать ее к себе. Жест идет от плеча к конечностям и обратно, от конечностей к плечу.

Продолжаю дальше! – командовал себе через минуту Торцов. – Два… Вот вам еще вторая четверть такта, во время которой проделано другое очередное действие, поднятие второй части руки и переливание мнимой ртути из локтя в кисть.

Дальше! – объявил Аркадий Николаевич. – *Три!..* Вот вам следующий счетный момент, составляющий третью четверть, которая отдана на поднятие кисти и на движение энергии по суставам пальцев.

И, наконец: *четыре!..* Вот вам последняя четверть, которая отдается на поднятие всех пальцев.

Совершенно таким же образом я опускаю руку, отдавая каждому из четырех ее сгибов по одной четвертной доле.

Рраз!.. ддва!.. ттри!.. четтырре!..

Аркадий Николаевич произносил команду обрывисто,

резко, коротко, по-военному.

Рраз!.. перерыв в ожидании следующего счетного момента. *Ддва!..* – опять молчание. *Ттри!..* – снова пауза. *Четтыррре!..* – остановка, и т. д.

Ввиду медленности темпа промежутки между словами команды были продолжительны. Удары, прослоенные молчаливым бездействием, мешали плавности. Рука двигалась толчками, точно телега по глубоким ухабам, застревая в них.

– Теперь повторим еще раз проделанное упражнение, но только при ином, вдвое мельче раздробленном делении счета. Пусть каждая четвертная заключает в себе не одно только «раз», а целые два: *«раз-раз»,* наподобие дуолей в музыке; не просто «два», а *«два-два»;* не просто *«три»,* а *«три-три»;* не просто *«четыре»,* а *«четыре-четыре».* В результате в каждом такте сохранятся прежние четыре четвертные доли, но только измельченные на восемь дробных моментов, или восемь восьмых.

Мы сделали и это упражнение.

– Как видите, – сказал Аркадий Николаевич, – промежутки между счетными моментами стали короче, так как последних стало больше в такте, и это до некоторой степени способствовало плавности движений.

Как странно! Неужели же частое произношение цифр счета влияет на плавность поднятия и опускания? Конечно, секрет не в словах, а во внимании, направленном на движение энергии. Она поднимается по счетным моментам, за которы-

ми надо упорно следить. Чем меньше дробные части счета, тем больше умещается их в такте, тем плотнее они заполняют его, тем непрерывнее линия внимания, которое следит за каждым малейшим движением энергии. Если измельчить счет еще больше, то дробные частицы, за которыми придется следить, будут еще многочисленнее. Они сплошь заполнят такт, благодаря чему образуется еще более непрерывная линия внимания и движения энергии и, следовательно, самой руки.

«Секрет не в словах, а во внимании, направленном на движение энергии»

Давайте проверим мои слова на опыте.

После этого был произведен целый ряд проб, во время которых четвертная доля делилась на три (триоли), четыре (квадриоли), шесть (секстоли), по двенадцати, шестнадцати, двадцать четыре и более дробных частей в каждом такте. При этом слитность движений доходила до полной беспрерывности, как и самое звуковое гудение, в которое превратился счет:

Разразразразразразразраздвадвадвадвадвадвадватритритритритритритритритричетыречетыречетыречетыречетыречетыречетыречетыре.

Я не смог просчитать этот счет, так как он требовал недоступной мне скороговорки.

Голос что-то гудел, язык метался, но разобрать слов было невозможно. При этой бешеной скорости счета рука двига-

лась беспрерывно и очень медленно, так как темп оставался прежним. Создалась великолепная плавность. Рука развертывалась и свертывалась.

Аркадий Николаевич сказал нам:

– Опять напрашивается сравнение с автомобилем. При первом сдвиге он тоже дает редкие, обрывчатые вспышки, но потом они становятся непрерывными, как и само движение.

Так и у вас в счете; прежде команда точно выплевывалась, а теперь эти обрывки счета соединились в одну сплошную линию гудения и медленного пластичного движения. В таком виде оно стало пригодно для искусства, так как получилась кантилена, непрерывность в движении.

Вы это еще лучше почувствуете при действии под музыку, которая заменит вам голосовое гудение счета красивой и такой же непрерывной линией звука.

Иван Платонович сел за рояль, заиграл что-то тягучее и медленное, а мы под звуки вытягивали руки, ноги и изгибали спинной хребет.

– Чувствуете ли вы, – говорил Аркадий Николаевич, – как ваша энергия важно шествует по бесконечной внутренней линии?!

Такое шествие создает плавность и пластичность движения, которые нам нужны.

Эта внутренняя линия может выходить из глубоких тайников, а энергия может быть насыщена побуждениями чувства, воли и интеллекта.

Когда вы, с помощью систематических упражнений, привыкнете, полюбите и начнете смаковать ваши действия не по внешней, а по внутренней линии, вы познаете, что такое чувство движения и самая пластика.

Когда мы кончили упражнения, Аркадий Николаевич сказал:

– Беспрерывная, сплошная линия движения является в нашем искусстве тем сырым материалом, из которого можно создавать пластику.

Наподобие того, как безостановочно текущая бумажная или шерстяная нить в прядильной машине обрабатывается во время своего прохождения, так точно и в нашем искусстве непрерывная линия движения подвергается художественной отделке: в одном месте можно облегчить действие, в другом усилить, в третьем ускорить, замедлить, задержать, оборвать, ритмически акцентировать, наконец, согласовать движения с ударными местами темпо-ритма.

Какие же мгновения в производимом движении должны совпадать с мысленно отсчитываемыми ударами такта?

Такими этапными моментами являются едва уловимые секунды, во время которых энергия проходит по отдельным сочленениям, суставам пальцев или позвонкам спинного хребта.

Именно эти мгновения отмечаются нашим вниманием. На прежнем упражнении, переливая мнимую ртуть из одного сустава в другой, мы отмечали своим вниманием такие же

моменты прохождения ее через плечо, локоть, сгибы суставов. Такие же упражнения делались вами и под музыку.

Пусть совпадения происходили не в те секунды, когда это полагалось, а с опозданием, с пропуском большого количества счетных моментов, пусть они пролетали мимо и обгоняли вас. Пусть, наконец, отсчитываемые такты являлись не правильным, а лишь приблизительным мерилом времени. Важно то, что даже и такое размеренное действие насыщало вас темпо-ритмом, что вы все время ощущали размеренность и догоняли вниманием измельченный счет, который не успевал произносить язык. Это и создавало беспрерывную линию внимания, а вместе с ней и сплошную линию движения, которую мы искали.

Как приятно сочетать внутреннее движение энергии с мелодией!

Вьюнцов, который в поте лица работал рядом со мной, находил, что «музыка точно смазывает движения, отчего энергия катается как сыр в масле».

Звуки и ритм помогают плавности и легкости движения, благодаря чему кажется, что руки точно сами отлетают от туловища.

Такие же упражнения с двигающейся энергией мы проделали не только руками, но и спинным хребтом и шеей. Там движение по позвонкам спинного хребта совершалось так же, как это происходило много раньше, при упражнениях по «освобождению мышц».

Когда энергия скользила сверху вниз, казалось, что опускаешься в преисподнюю. Когда же она поднималась вверх, по спинному хребту, чудилось, что сам точно отделяешься от пола.

Нас заставили также совсем остановить движение энергии. И это тоже производилось в ритме и темпе. Создавалась неподвижная поза. Ей верилось, когда она была изнутри оправдана.

«Внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения»

Такая поза превращалась в остановившееся *действие,* в ожившую скульптуру. Приятно не только действовать оправданно изнутри, но даже и бездействовать в темпо-ритме.

В конце урока Аркадий Николаевич говорил:

– Прежде, во время гимнастики и класса танца, вы имели дело с внешней линией движения рук, ног и туловища. Сегодня же, на уроке пластики, вы познали другую, *внутреннюю линию движения.*

Теперь решите, какую из обеих линий, внутреннюю или внешнюю, вы считаете более подходящей для художественного воплощения создаваемой на сцене жизни человеческого духа.

Мы единогласно признали *внутреннюю линию движения энергии.*

– Таким образом, – заключил Торцов, – оказывается, что *в основу пластики надо поставить совсем не видимое*

внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии. Его-то и нужно сочетать с ритмическими ударными моментами темпо-ритма.

Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения.

Сценическая походка

Сегодня занятия по пластике происходили в театральном фойе. Был Торцов и вел урок. Он говорил:

– Энергия движется не только по рукам, по спинному хребту, по шее, но и по ногам. Она возбуждает действие ножных мускулов и вызывает походку, которая имеет чрезвычайно важное значение на сцене. Однако разве сценическая походка особенная, не такая, как в жизни? Да, она не такая, как в жизни, именно потому, что мы все ходим неправильно, тогда как *сценическая походка должна быть такой, какой ее создала природа, по всем ее законам.* В этом-то и заключается ее главная трудность.

Люди, лишенные от природы хорошей, естественной походки, не умеющие развить ее в себе, придя на сцену, пускаются на всевозможные ухищрения, чтоб скрыть свой недостаток. Для этого они учатся ходить как-то особенно, неестественно торжественно и картинно. Они не ходят, а шествуют по подмосткам. Однако эту театральную, актерскую походку не следует смешивать со сценической походкой, основанной на естественных законах природы.

Поговорим же о ней, о способах ее выработки для того, чтобы однажды и навсегда изгнать со сцены обычную теперь в театрах ходульную, актерскую, театральную походку.

Иначе говоря, давайте сызнова учиться ходить как на сце-

не, так и в жизни.

Не успел Аркадий Николаевич окончить свое выступление, как Вельяминова выскочила и прошлась мимо него, хвастаясь своей походкой, которую она, по-видимому, считает образцовой.

– Да!.. – протянул многозначительно Аркадий Николаевич, пристально смотря на ее ножки. – Китаянки с помощью узкой обуви переделывали человеческую ступню в коровье копыто. А что делают современные дамы, искажая самый лучший, самый сложный, самый прекрасный аппарат нашего тела – человеческие ноги, в которых играет важную роль ступня. Какое варварство, особенно для женщины! Для актрисы! Красивая походка – одна из самых обаятельных ее прелестей. И все это приносится в жертву глупой моде, нелепым каблукам. Впредь я прошу всех наших милых дам являться в класс пластики в обуви с низкими каблуками или, еще лучше, в туфлях. Наш театральный гардероб предоставит все необходимое для этого.

После Вельяминовой ходил Веселовский, хвастаясь своей легкой поступью. Правильнее было бы сказать, что он не ходил, а порхал.

– Если у Вельяминовой ее ступни и пальцы ног не выполняют своего назначения, то у вас они чересчур усердны, – сказал ему Аркадий Николаевич. – Но это не беда. Трудно развить ступню, но успокоить ее несравненно легче. За вас я не боюсь.

Пущину, который грузно проковылял мимо Аркадия Николаевича, он сказал:

– Если б у вас перестала гнуться одна из коленок от ушиба и болезни, вы бы объездили всех докторов, потратили бы на них целое состояние, лишь бы только вернуть необходимое движение. Почему же теперь, когда у вас обе коленки почти атрофированы, вы так индифферентны к вашему недостатку? А между тем при ходьбе, для походки, движение колен имеет огромное значение. Нельзя же ходить на прямых несгибающихся ногах.

У Говоркова оказался недостаточно подвижным спинной хребет, который тоже участвует и играет большую роль в походке.

Шустову Аркадий Николаевич предложил «смазать» бедра, которые точно заржавели и заедают. Это мешает им в должной мере выкидывать ногу вперед, что уменьшает шаг, делая его непропорциональным росту и длине ног.

У Дымковой выражен присущий женщинам недостаток. У нее от бедра до коленки ноги ввернуты внутрь. Надо их вывернуть в бедрах наружу с помощью станковой гимнастики.

У Малолетковой ступни направлены внутрь, так что пальцы ног почти сходятся.

У Умновых же, напротив, ступни слишком вывернуты наружу.

У меня Торцов нашел аритмию в движении ног.

– Вы ходите так, как некоторые южане говорят: одни сло-

ва слишком медленно, другие вдруг почему-то и неожиданно слишком быстро, точно просыпанный горох. Так и у вас в походке – одна группа шагов размеренна, а потом вдруг точно проскоки и семенения ногами. У вас перебои в походке, какие бывают в сердце при его пороке.

Результат смотра походок тот, что мы, поняв свои собственные и чужие недостатки, разучились ходить.

Надо, как самым маленьким детям, вновь учиться этому важному и трудному искусству.

Чтоб помочь нам в этой работе, Торцов стал объяснять строение человеческой ноги и основы правильной походки.

– Надо быть не столько актером, сколько инженером и механиком, чтоб понять и до конца оценить роль и действие нашего ножного аппарата, – сказал он нам в виде предисловия.

– Человеческие ноги, – говорил он дальше, – от таза и до ступней – напоминают мне хороший ход пульмановского вагона. У него благодаря множеству рессор, сгибающихся и умеряющих удары во всех направлениях, верхняя часть, где сидят пассажиры, остается почти неподвижной, даже при бешеном движении вагона и при толчках во все стороны. То же должно происходить при человеческой походке или при беге. В эти моменты верхняя часть туловища с грудной клеткой, плечами, шеей и головой должны оставаться без толчков, спокойными и совершенно свободными в своих движениях, как пассажир первого класса в своем удобном купе.

Этому прежде всего во многом помогает спинной хребет.

Его назначение – наподобие спирали изгибаться во всех направлениях при малейшем движении, для того чтобы соблюдать равновесие плеч и головы, которые, по возможности, должны оставаться спокойными и без всяких толчков.

Роль рессор выполняют бедра, коленки, щиколотки и все суставы пальцев ног. Их назначение – умерять толчки при ходьбе и беге, а также при раскачивании тела вперед, назад, направо, налево, то есть, так сказать, при килевой и носовой качках.

У всех у них есть еще другое назначение, заключающееся в продвижении вперед тела, которое они несут. Это надо делать так, чтобы корпус плыл ровно по горизонтальной линии, без больших вертикальных опусканий и подъемов.

> *«Театральную, актерскую походку не следует смешивать со сценической походкой, основанной на естественных законах природы»*

Говоря о такого рода ходьбе, я вспоминаю случай, поразивший меня. Как-то я наблюдал за прохождением солдат. Их грудь, плечи и головы были видны поверх забора, нас отделявшего. Казалось, что они не шли, а катились на коньках или на лыжах по совершенно гладкой поверхности. Чувствовалось скольжение, а не толчки шага, сверху вниз и обратно.

Это происходило потому, что все соответствующие рессоры в бедрах, в коленках, в щиколотках и в пальцах ног у проходивших солдат прекрасно выполняли свое назначение.

Благодаря этому и верхняя часть туловища точно плыла над забором по горизонтальной линии.

Для того чтоб яснее представить себе функцию ног и их отдельных частей, я скажу несколько слов о каждой из них.

Начну сверху, то есть с бедра и таза. У них двойное назначение: во-первых, наподобие спинного хребта умерять боковые толчки и раскачивание туловища вправо и влево при ходьбе, а во-вторых, выбрасывать вперед всю ногу при шаге. Это движение должно производиться широко и свободно в соответствии с ростом, длиною ног, величиною шага, желаемой скоростью, темпом и характером самой походки.

Чем лучше нога выкидывается в бедрах вперед, чем свободнее и легче она заходит назад, тем больше становится шаг и быстрее передвижение. Такое выкидывание ног в бедрах, как вперед, так и назад, отнюдь не должно зависеть от туловища. Между тем последнее нередко старается принять участие в продвижении с помощью наклонений вперед и назад для усиления инерции поступательного движения. Последнее должно производиться исключительно одними ногами.

Это требует особых упражнений для развития шага, для свободного и широкого выкидывания ноги вперед в бедрах.

Вот в чем заключается такое упражнение. Встаньте и прислонитесь то правым, то левым плечом и боками туловища к колонне, или к косяку двери, или к толщине растворенной половинки ее. Эта опора нужна для того, чтобы тело неизменно сохраняло свое вертикальное положение и не могло

наклоняться ни вперед, ни назад, ни вправо, ни влево.

Закрепив таким способом вертикальность положения туловища, встаньте твердо на ту ногу, которая соприкасается с колонной или с дверью. Приподнимитесь слегка на пальцах, а другую ногу выкидывайте то вперед, то назад, раскачивая ее таким образом. Старайтесь, чтоб движение производилось под прямым углом. Эту гимнастику надо делать сначала недолго и в медленном темпе, а потом все более и более продолжительно. Конечно, доходите до предела не сразу, а постепенно, систематически.

После того как такое упражнение будет сделано с одной, допустим, правой ногой, – повернитесь, упритесь в колонну или дверь другим боком и проделайте то же упражнение с левой ногой.

При этом как в первом, так и во втором случае имейте в виду, что при выбрасывании ног надо заботиться о том, чтоб ступня не оставалась под прямым углом, а вытягивалась тоже по направлению движения.

При ходьбе, как уже было сказано, бедра то опускаются вниз, то поднимаются вверх. В тот момент, когда правая часть бедра поднимается (при выкидывании правой ноги), левая сторона бедра опускается вместе с продвижением левой ноги назад. При этом в бедренных сочленениях ощущается поворотное движение, круговращение.

Следующими после таза рессорами являются колени. У них, как уже было сказано, также двойная функция: с одной

стороны, продвигать корпус тела вперед, а с другой – умерять удары и вертикальные толчки при передаче тяжести туловища с одной ноги на другую. В этот момент одна из ног, принимающая на себя груз, находится в чуть согнутом в коленях положении, поскольку это необходимо для равновесия плечей и головы. После того как бедра исполнят до конца свою функцию продвижения туловища вперед и урегулирования равновесия, наступает очередь колен, которые выпрямляются и тем проталкивают дальше вперед корпус.

Третья группа рессор, умеряющих движение и вместе с тем продвигающих тело, – это щиколотки, ступни и все суставы пальцев ног. Это очень сложный, остроумный и важный для ходьбы аппарат, на который я обращаю ваше особое внимание.

Сгиб ноги в щиколотке, подобно коленкам, помогает дальнейшему продвижению туловища.

Ступня и особенно пальцы участвуют не только в этой работе, но имеют и другую функцию. Они умеряют толчки при движении. Их значение как в первой, так и во второй работе весьма велико.

Существует три приема пользования аппаратом ступни и пальцев ног, что создает три типа походки.

При первой из них ступают прежде всего на пятку.

При втором типе походки ступают на всю ступню.

При третьем типе, так называемой греческой походке a la Айседора Дункан, ступают прежде всего на пальцы, потом

движение перекатывается по ступне до пятки и обратно, по ступне к пальцам и дальше вверх по ноге.

«Роль рессор выполняют бедра, коленки, щиколотки и все суставы пальцев ног»

Я буду говорить пока о первом типе походки, наиболее употребительном при наличии каблуков. При такой походке, как уже сказано, пятка первая принимает тяжесть тела и перекатывает движение по всей ступне до пальцев. Тем временем последние отнюдь не подгибаются под себя, а, напротив, как бы вцепляются в землю, наподобие звериных когтей.

По мере того как тяжесть тела начинает давить и перекатываться по всем суставам пальцев, они выпрямляются и тем отталкиваются от земли, пока, наконец, движение не докатится до самого конца первого пальца ноги, на котором некоторое время, как на «пуантах» танцовщицы, опирается все тело, не прекращая при этом своего поступательного движения по инерции. Нижняя группа рессор – от щиколотки до конца первого пальца – играет при этом большую и важную роль. Чтоб показать влияние пальцев на увеличение шага и на скорость передвижения, я приведу пример из собственного опыта.

Когда я иду домой или в театр и пальцы ног исполняют свою работу в полной мере и до самого конца, я при одинаковой скорости походки прихожу к конечной цели моей ходьбы на пять-семь минут быстрее, чем когда я иду без должного участия ступней и пальцев ног. Важно, чтоб пальцы, так

сказать, «дохаживали» шаг до самого конца.

В смысле смягчения толчков пальцы также имеют огромное, первенствующее значение. Их роль особенно важна в самую трудную при плавной походке секунду, когда с наибольшей силой могут проявиться нежелательные вертикальные толчки в походке, то есть в тот момент, когда тяжесть тела передается с одной ноги на другую. Эта переходная стадия самая опасная при плавном движении. В этот момент все зависит от пальцев ног (и особенно от первого пальца), которые больше других рессор могут смягчить перекладку тяжести тела умеряющим действием конечностей.

Я старался нарисовать вам функцию всех составных частей ног и для этого разбирал в отдельности действия каждой из них. Но на самом деле все части работают не порознь, а одновременно, в полном и дружном соответствии, соотношении и зависимости друг от друга. Так, например, в момент переноса тела с одной ноги на другую, так точно, как и в другой стадии передвижения корпуса вперед, равно как и в третий момент отталкивания и передачи тяжести другой ноге, в той или иной степени, при полном взаимодействии, участвуют все двигательные части ножного аппарата. Описать пером их взаимоотношения и взаимопомощь невозможно. Их надо искать в себе во время самого движения, с помощью собственных ощущений. Я же могу лишь нарисовать вам схему работы нашего прекрасного и сложного двигательного ножного аппарата.

После данных нам Аркадием Николаевичем объяснений все ученики стали ходить значительно хуже, чем раньше, – не по-старому и не по-новому. Впрочем, у меня Аркадий Николаевич заметил некоторый успех, но тут же прибавил:

– Да, ваши плечи и голова оберегаются от толчков. Да, вы скользите, но только по земле, а не летите по воздуху. Поэтому ваша походка ближе к ползанью и пресмыканию. Вы ходите, как лакеи в ресторанах, которые боятся пролить тарелки с супом или блюда с кушаниями и соусами. Они оберегают тело, руки, а вместе с ними и поднос от колыхания и толчков.

Однако плавность в походке хороша лишь до известной меры. Если же она переходит границы, то является утрировка, вульгарность, какую мы знаем у ресторанных половых. Известная доля колебания тела сверху вниз нужна. Пусть плечи, голова и туловище плывут по воздуху, но не по совершенно прямой, а по слегка волнообразной линии.

Походка не должна быть ползущей, а должна быть летящей.

Я просил мне объяснить разницу между той и другой.

Оказывается, что в ползущей походке при переносе тела с одной ноги на другую, хотя бы с правой на левую, первая оканчивает свою функцию одновременно с тем моментом, когда вторая ее начинает. Другими словами, левая нога передает тяжесть тела, а правая принимает ее одновременно. Таким образом, в ползущей или пресмыкающейся поход-

ке не существует момента, когда тело как бы летит в воздухе, опираясь на один первый палец ноги, который до конца дохаживает предназначенную ему линию движения. В летящей же походке существует момент, во время которого на одну секунду человек точно отделяется от земли, наподобие танцовщицы на «пуантах». За этим мгновением воздушного устремления наступает плавное, незаметное, без толчка опускание и передача тела с одной ноги на другую.

Вот этим двум моментам, взлету и плавному переступанию с одной ноги на другую, Аркадий Николаевич придает очень важное значение, так как благодаря им получается легкость, плавность, непрерываемость, воздушность, полетность человеческой походки.

Однако летать при ходьбе не так-то просто, как это кажется.

Во-первых, трудно уловить самый момент взлета. Но, к счастию, мне это удалось. Тогда Торцов стал придираться к тому, что я подпрыгиваю по вертикальной линии.

– Но как же «взлетать» без этого?

– Надо лететь не кверху, а вперед, по горизонтальной линии.

Кроме того, Аркадий Николаевич требует, чтоб не было ни остановки, ни замедления в поступательном движении тела. Полет вперед не должен ни на мгновенье прерываться. Стоя на кончике первого пальца ноги, надо продолжать по инерции двигаться вперед в том же темпе, в котором начался

шаг. Вот такая походка летит над землей, она подымается не сразу ввысь, по вертикальной линии, а движется по горизонтальной линии вперед и вперед, незаметно отделяясь от земли, как аэроплан в первую минуту подъема, и так же плавно, как он, опускается, не подпрыгивая кверху и вниз. Горизонтальное движение вперед дает немного изогнутую, волнообразную графическую линию, подпрыгивание же вверх и падение вниз по вертикали дает при походке кривую, зигзагообразную, угловатую линию.

Если бы в наш класс зашел сегодня посторонний человек, то он бы подумал, что попал в больничную палату паралитиков. Все ученики глубокомысленно, с вниманием, направленным на мышцы, передвигали ноги, точно разрешая головоломную задачу. При этом двигательные центры точно перепутались. То, что прежде делалось инстинктивно и механически, потребовало теперь вмешательства сознания, которое оказалось мало сведущим в вопросах анатомии и в двигательной системе мускулов. Мы то и дело точно дергали не за ту веревочку, за которую следует, отчего получалось неожиданное движение, как у марионетки с запутанными нитками.

Зато при таком усиленном внимании к своим движениям пришлось оценить с помощью сознания всю тонкость и сложность нашего ножного механизма.

Как все друг с другом связано и слажено!

Торцов просил нас «дохаживать» шаг до самого конца.

Под непосредственным наблюдением Аркадия Николаевича и по его указаниям мы медленно, шаг за шагом двигались, следя за своими ощущениями.

«Плавность в походке хороша лишь до известной меры. Если же она переходит границы, то является утрировка, вульгарность»

Торцов с тросточкой в руке указывал ею, в каком месте в каждый данный момент происходило мускульное напряжение или прохождение энергии в моей правой ноге.

Одновременно с этим, по другую сторону, двигался за мной Иван Платонович, указывая другой тросточкой такое же движение мускульного напряжения в моей левой ноге.

– Смотрите, – говорил Аркадий Николаевич, – в то время как моя тросточка ползет кверху по вашей правой ноге, которая протянута вперед и принимает на себя груз тела, тросточка Ивана Платоновича ползет вниз по вашей левой ноге, которая отдает груз правой ноге и толкает к ней тело. А вот теперь происходит обратное движение тросточек: моя ползет вниз, а тросточка Ивана Платоновича лезет вверх. Замечаете ли вы, что это чередующееся движение тросточек от пальцев ног к бедру и от бедра к пальцам совершается в обеих ногах в обратном порядке и в противоположном друг другу направлении? Так двигаются поршни в паровой машине вертикального типа. Замечаете ли вы при этом, как сгибы и разжимания в сочленениях чередуются друг с другом в последовательном порядке сверху вниз и снизу вверх?

Если б была третья тросточка, то ею можно было бы указать, как часть энергии уходит кверху, по спинному хребту, и там движется по нему, умеряя толчки и сохраняя равновесие. Окончив же свою работу, напряжение спинного хребта спускается снова и уходит вниз в пальцы, откуда пришло.

Замечаете ли вы еще одну деталь? – объяснял дальше Аркадий Николаевич. – Когда движущиеся тросточки поднимаются к бедрам, происходит секундная остановка, во время которой наши палки крутятся там, где сочленения, а потом спускаются вниз.

– Да, замечаем, – говорили мы. – Что же означает это вращение тросточек?

– А разве вы-то сами не чувствуете этого круговращения в бедрах? Что-то словно выворачивается, прежде чем спускаешься вниз.

Мне вспоминается при этом круг, с помощью которого паровоз, пришедший к предельной станции, поворачивается, чтоб идти в обратный путь. В наших бедрах тоже есть такой поворотный круг, движение которого я ощущаю.

Еще замечание: чувствуете ли вы, как ловко работают наши бедра в моменты приема и отсылки подкатывающих и уходящих напряжений?

Они, точно регулятор паровой машины, балансируют, умеряя толчки в опасные моменты. В это время бедра двигаются сверху вниз и снизу вверх. Эти перекатывающиеся ощущения происходят от внутреннего прохождения двига-

тельной энергии по мышцам ног.

Если это прохождение производится плавно и размеренно, то и походка получается плавная и размеренная, пластичная. Если же энергия движется толчками, с задержками на полпути, в сочленениях или в других двигательных центрах, тогда походка получается не размеренная, а толчками.

Раз что у поход ки есть непрерывная линия движения, значит, существуют в ней темп и ритм.

Движение, как и в руках, разделено на отдельные моменты прохождения энергии по сгибам и сочленениям (вытягивание ноги, продвижение тела, отталкивание, перенос ноги, смягчение удара и пр.).

«Походка не должна быть ползущей, а должна быть летящей»

Поэтому при ваших дальнейших упражнениях следует согласовать ударные совпадения темпо-ритма в походке не с внешней, а с внутренней линией движения энергии, наподобие того, как мы это делали с руками и со спинным хребтом.

Пение и дикция

Как должен звучать голос

Сегодня Аркадий Николаевич вошел в класс под ручку с Анастасией Владимировной Заремба. Оба остановились посреди комнаты, прижимаясь друг к другу и весело улыбаясь.

– Поздравьте нас, – объявил Торцов. – Мы вступили… в союз!

Ученики подумали, что речь шла о свадьбе, и пришли в недоумение.

– Отныне Анастасия Владимировна будет ставить вам голоса не только на *гласных,* но и на *согласных.* Я же или кто другой вместо меня будет одновременно исправлять вам произношение.

Гласные не требуют моего вмешательства, так как само пение естественно налаживает их.

Что же касается согласных, то они нуждаются в работе не только по пению, но и по дикции.

К сожалению, есть вокалисты, которые мало интересуются словом и, в частности, согласными. Но есть и учителя дикции, которые не всегда имеют ясное представление о звуке и о его постановке. Вследствие этого при пении нередко голоса ставятся правильно на гласных буквах, а на согласных –

неправильно, тогда как на уроках дикции, наоборот, на гласных – неправильно, а на согласных – правильно.

При таких условиях классы пения и дикции приносят одновременно как пользу, так и вред.

Такое положение ненормально, и виной тому нередко бывает досадный предрассудок.

Дело в том, что работа по постановке голоса заключается прежде всего в развитии дыхания и звучания тянущихся нот. Таковыми нередко считаются лишь те из них, которые поются на гласных буквах. Но разве многие из согласных не имеют такой же тянущейся ноты? Почему же не вырабатывают и их звучание наравне с гласными?

Как было бы хорошо, если б учителя пения преподавали одновременно и дикцию, а преподаватели дикции учили бы пению. Но так как это невозможно, пусть оба специалиста работают рука об руку и в близкой связи друг с другом.

Мы с Анастасией Владимировной решили сделать такой опыт.

Я не терплю обычной актерской декламационной напевности в драме. Она нужна только тем, у кого голос сам по себе *не поет, а стучит.*

Чтоб заставить его звучать, приходится прибегать к голосовым «выкрутасам» и к театральным декламационным «фиоритурам», приходится ради торжественности скользить голосом вниз по секундам или ради оживления монотона выкрикивать отдельные ноты октавой, а в остальное время

благодаря узости диапазона стучать по терциям, квартам и квинтам.

Если б у таких актеров звук пел сам по себе, разве бы им потребовались ухищрения?!

Но хорошие голоса в разговорной речи редки. Если же они и встречаются, то оказываются недостаточными по силе и по диапазону. А с голосом, поставленным на квинту, не выразишь «жизни человеческого духа».

Вывод из сказанного тот, что даже хороший от природы голос следует развивать не только для пения, но и для речи.

В чем же заключается эта работа? Такая ли она, как в опере, или же драма ставит совсем иные требования?

Совсем иные, – утверждают одни: для разговорной речи необходим открытый звук. Но, говорю по опыту, от такого раскрытия голос делается вульгарным, белым, малокомпактным и в довершение всего нередко повышается в регистре, что плохо для сценической речи.

Какая чушь! – протестуют другие. – Для разговора нужно сгущать и закрывать звук.

Но от этого, как я узнал на себе самом, он становится сдавленным, заглушённым, с узеньким диапазоном и звучит, как в бочке, падая тут же, у самых ног говорящего, а не летя вперед.

Как же быть?

Вместо ответа я расскажу вам о работе над звуком и над дикцией, которая была проделана мною в течение моей ар-

тистической жизни.

В молодости я готовился стать оперным певцом, – начал рассказывать Торцов. – Благодаря этому у меня есть некоторое представление об обычных приемах постановки дыхания и звука для вокального искусства.

Но последнее мне нужно не для самого пения, а ради изыскания наилучших приемов выработки естественной, красивой, внутренне насыщенной речи. Она должна передавать в слове возвышенные чувства в стиле трагедии, так точно, как простую, интимную и благородную речь в драме и комедии. Моим исканиям помогло то обстоятельство, что в последние годы мне пришлось много поработать в опере. Столкнувшись там с певцами, я разговаривал с ними о вокальном искусстве, слышал звуки хорошо поставленных голосов, знакомился с самыми разнообразными их тембрами, научился различать горловые, носовые, головные, грудные, затылочные, гортанные и другие оттенки звука. Все это запечатлевалось в моей слуховой памяти. Но главное то, что я понял преимущество голосов, поставленных «в маску», то есть в переднюю часть лица, где находятся жесткое нёбо, носовые раковины, гайморова полость и другие резонаторы.

Певцы говорили мне: «Звук, который „кладется на зубы» или посылается „в кость“, то есть в череп, приобретает металл и силу.

Звуки же, которые попадают в мягкие части нёба или в голосовую щель, резонируют, как в вате».

Кроме того, из разговора с одним певцом я узнал другую важную тайну постановки голоса. При выдыхании во время пения надо ощущать две струи воздуха, выходящие одновременно изо рта и из носа. При этом кажется, что при выходе наружу они соединяются в одну общую звуковую волну перед самым лицом поющего.

Другой певец сказал мне: «Я ставлю звук при пении совершенно так же, как это делают больные или спящие при стоне, с закрытым ртом. Направив таким образом звук в маску и в носовые раковины, я открываю рот и продолжаю мычать, как раньше. Но на этот раз прежний стон превращается в звук, свободно выходящий наружу и резонирующий в носовых раковинах или в других верхних резонаторах маски».

Все эти приемы были проверены мною на собственном опыте с целью найти тот характер звука, который мне мерещился.

«Работа по постановке голоса заключается прежде всего в развитии дыхания и звучания тянущихся нот»

Были и случайности, направлявшие мои поиски. Так, например, в бытность мою за границей я познакомился с знаменитым певцом. Однажды в день концерта ему показалось, что его голос не звучит и что он не сможет вечером петь.

Бедняга просил меня сопровождать его на концерт и научить, как выйти из положения в случае беды.

С холодными руками, бледный, растерянный, концертант вышел на сцену и запел превосходно. После первого номера

он вернулся за кулисы и там от радости выкинул ногами антраша, весело подпевая при этом:

– Пришла, пришла, пришла!

– Что, кто пришла? – недоумевал я.

– Она самая!.. Нота! – твердил певец, разбирая свои тетрадки романсов для следующего номера пения.

– Куда пришла? – не понимал я.

– Сюда пришла, – сказал певец, указывая на переднюю часть лица, на нос, на зубы.

В другой раз мне довелось быть на концерте учеников известной учительницы пения и сидеть рядом с ней. Благодаря этому я стал близким свидетелем ее волнения за своих питомцев и питомиц. Старушка поминутно схватывала меня за руку, нервно толкала локтем и коленкой, когда ученики делали не то, что нужно. При этом бедняжка все время повторяла со страхом:

– Ouchla, ouchla! (то есть ушла, ушла!) Или, напротив, радостно шептала:

– Prichla, prichla! (пришла, пришла!)

– Кто, куда ушла? – не понимал я.

– Nota ouchla ν zatiloc, – говорила мне на ухо испуганная учительница или, напротив, повторяла радостно:

– Prichla, prichla ν morda (пришла в морду, то есть в маску лица).

Вот эти два случая с одними и теми же словами «пришла» и «ушла», «в маску» и «в затылок» запомнились мне, и я

стал допытываться на собственном опыте: почему так страшно, когда нота уходит, и хорошо, когда она приходит назад в маску.

Для этого надо было обратиться за помощью к пению. Боясь беспокоить живущих со мной, я производил опыты *в четверть голоса, с закрытым ртом.* Эта деликатность принесла мне большую пользу. Оказывается, что вначале, при постановке звука, лучше всего тихо мычать в поисках правильного упора для голоса.

Первое время я тянул лишь одну, две, три ноты медиума, упирая их во все точки резонаторов маски, которые мне удавалось ощупывать внутри. Это была долгая, трудная и пытливая работа. В одни моменты казалось, что звук попадал куда следует, в другие же минуты я замечал, что нота «ouchla».

В конце концов от долгого упражнения набилась привычка, и я научился с помощью каких-то приемов правильно ставить две-три ноты, которые, как мне казалось, звучали по-новому – полно, компактно, металлично, чего я не замечал в себе раньше.

Но этого мне было мало. Я решил вывести звук совсем наружу так, чтобы даже самый кончик носа задребезжал от вибрации.

И это мне как будто бы удалось, но только голос сделался гнусавым. Такой результат вызвал новую работу. Она заключалась в том, чтоб избавиться от носового оттенка звука. С этим мне пришлось долго возиться, хотя секрет оказался

простым. Надо было лишь убрать небольшое, едва заметное напряжение во внутренней части носовой области, в которой мне удалось ощупать зажим.

Наконец я избавился от него. Нота вышла еще больше наружу и зазвучала сильнее, но не так приятно по тембру, как бы мне хотелось. Остались следы нежелательного призвука, от которого я не смог отделаться. Но из упрямства мне не хотелось уводить ноту назад, вглубь, в надежде со временем побороть вновь проявившийся недостаток.

При следующей стадии работы я попробовал несколько расширить диапазон, определенный мною для упражнения. К удивлению, смежные ноты как вверху, так и внизу зазвучали сами собой прекрасно и сравнялись по характеру звука с прежними, выработанными мною раньше.

Так постепенно я проверял и выравнивал натуральные открытые ноты своего диапазона. На очередь стала работа с самыми трудными предельными, верхними, нотами, требующими, как известно, искусственно поставленного закрытого звука.

Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придет само собой, а надо упорно продолжать искать, искать и искать.

Вот почему во все свободное время, дома, я мычал, ощупывая новые резонаторы, упоры и все по-новому приспособляясь к ним.

Во время этих поисков я совершенно случайно заметил,

что когда стараешься вывести звук в самую маску, то наклоняешь голову и опускаешь подбородок вниз. Такое положение помогает пропускать ноту как можно дальше вперед.

Многие из певцов признали этот прием и одобрили его.

Так выработалась целая гамма с высокими предельными нотами. Но пока все это достигалось лишь при мычании, а не при подлинном пении, с открытым ртом.

Наступила весна. Моя семья переехала в деревню. Я оказался один в квартире, что позволило мне делать свои упражнения в мычании не только с закрытым, но и открытым ртом. В первый же день после переезда я вернулся домой к обеду, как всегда лег на диван, начал по обыкновению мычать и после почти годового промежутка впервые решился открыть рот при хорошо установленной на мычании ноте.

> *«Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придет само собой, а надо упорно продолжать искать, искать и искать»*

Каково же было мое изумление, когда вдруг, неожиданно из носа и изо рта точно вылупился и с силой вылетел давно назревавший новый, неведомый мне звук, похожий на тот, который все время мерещился мне, который я подслушал у певцов и давно искал в себе.

При усилении голоса он больше креп и уплотнялся. Такого звука я в себе не знал до того времени. Казалось, что со мною свершилось чудо. Я с воодушевлением пел целый вечер, и мой голос не только не утомлялся, а все лучше звучал.

Раньше, до моих систематических занятий, я быстро охрипал от громкого, долгого пения, теперь же, напротив, оно оказывало на горло целебное действие и очищало его.

Был и еще приятный сюрприз: зазвучали ноты, которых не было раньше в моем диапазоне. Явилась новая окраска в голосе, другой тембр, который казался мне лучше, благороднее, бархатистее прежнего.

Откуда все это само собой пришло?! Было ясно, что с помощью тихого мычания можно не только развить звук, но и сравнять все ноты на гласных. А как это важно! Как неприятны пестрые голоса, в которых А вылетает из живота, *Е* – из голосовой щели, Я протискивается из сдавленного горла, О гудит, точно в бочке, а *У,Ы,Ю* попадают в такие места, из которых их никак не вытащишь.

При новой постановке голоса, которую я разрабатывал в себе, открытые гласные звуки направлялись в одно и то же место, находящееся в верхнем жестком нёбе у самых корней зубов, и рефлектировались где-то выше, в носовых раковинах передней части маски.

При дальнейших пробах выяснилось, что чем выше идет голос, переходя в искусственно закрытые ноты, тем больше упор звука перемещается вверх и вперед в маску, в область носовой раковины. Кроме того, я заметил, что натуральные открытые ноты упирались у меня в жесткое нёбо и рефлектировались в носовых раковинах, а закрытые, которые имели упор в носовых раковинах, рефлектировались в жестком

нёбе.

По целым вечерам я пел в пустой квартире, очарованный своим новым голосом. Но скоро настало разочарование. На одной из оперных репетиций я был свидетелем того, как известный дирижер критиковал певца за то, что он слишком сильно выпирает звуки в самый перед маски, отчего пение получало неприятный цыганский пошиб слегка носового оттенка. Этот случай снова сбил меня с прочной позиции, на которую я было твердо встал. Ведь я и сам раньше замечал нежелательный привкус, который появился у меня при нотах, положенных в самую предельную переднюю часть маски.

Пришлось начать новые поиски.

Не бросая того, что было мною уже найдено, я стал искать в своем черепе новые резонирующие места во всех точках жесткого нёба, в области гайморовой полости, в верхней части черепа и даже в затылке, которого раньше меня научили бояться. Всюду я находил резонаторы.

Они в той или другой мере делали свое дело и окрашивали звук новыми красками.

Из этих проб мне стало ясно, что техника пения сложнее и тоньше, чем думалось, и что секрет вокального искусства не в одной только «маске».

Был и еще один секрет, который мне посчастливилось узнать.

Дело в том, что на уроке пения меня заинтересовали ча-

стые выкрики преподавательницы при высоких нотах учеников.

– «Зевок!» – напоминала она им.

Оказывается, что для удаления зажима на высокой ноте надо ставить гортань и зев совершенно так же, как это делается во время зевания. При этом горло естественно расправляется, отчего уничтожается нежелательный зажим.

Благодаря новому секрету мои верхние ноты расправились, приобрели металл и избавились от зажима. Я был счастлив.

После всех описанных мною работ я добился правильной постановки голоса на гласных буквах. На них я пел вокализы, и голос мой звучал на всех регистрах ровно, сильно и полно. После этого я перешел на романсы со словами. Но, к удивлению, они звучали у меня вокализами, так как я выпевал лишь одни *гласные* звуки слов. Что же касается *согласных,* то они не только не звучали, но и мешали мне при пении своим сухим стучанием.

Тут я понял на опыте превосходный афоризм С. М. Волконского о том, что гласные – река, согласные – берега. Вот почему мое пение с рыхлыми согласными уподобилось реке без берегов, превратившейся в разлив, с болотом, с топью, в которых вязли и тонули слова.

Важность хорошей дикции

«Пар шир кры двер свод чной свобод», – неожиданно произнес Аркадий Николаевич, войдя в класс и обращаясь ко всем нам.

Мы с удивлением посмотрели на него и друг на друга.

– Не понимаете? – спросил он нас после паузы.

– Ничего не понимаем, – признались мы. – Что же значат эти ругательные слова?

– «Пора широко открыть двери своей личной свободе». У актера, который так говорил в какой-то пьесе, был хороший и большой голос, всюду слышный; тем не менее его понять было нельзя, и все мы, так же, как и вы сейчас, думали, что он нас обругал, – рассказывал нам Торцов.

Последствия этого незначительного и комического эпизода оказались для меня знаменательными, и потому я должен остановиться на этом моменте.

Вот что со мной произошло.

После многолетней артистической и режиссерской карьеры я наконец до самого конца познал (почувствовал), что каждый артист должен обладать превосходной дикцией, произношением, что он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву. Вот уж подлинно, чем проще истина, тем больше надо времени, чтоб ее постигнуть.

Я понял еще, что все люди как в жизни, так и на сцене говорят ужасно и что для каждого из нас существует только один человек, который, по нашему мнению, говорит правильно. Этот человек – я сам. Такое явление происходит потому, что, во-первых, мы сами к себе привыкли, а во-вторых, потому, что мы себя слышим иначе, чем другие воспринимают нашу речь. Нужно ее внимательно изучать для того, чтобы по-настоящему услышать себя.

И я изучал как себя, так и других и в результате окончательно убедился в том, что всем людям надо вновь поступать в школу и начинать с азов.

> *«Каждый артист должен обладать превосходной дикцией, произношением, он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву»*

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и потому легко коверкаем их: вместо буквы *Ш* произносим ПФА, вместо Л говорим *УА*. Согласная С звучит у нас, как *ЦС,* а *Г* превращается у некоторых в *ГХА*. Прибавьте к этому окание, акание, шепелявость, картавость, гнусавость, взвизгивание, писки, скрипы и всякое косноязычие. Слова с подмененными буквами представляются мне теперь человеком с ухом вместо рта, с глазом вместо уха, с пальцем вместо носа.

Слово со скомканным началом подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами.

Выпадение отдельных букв и слогов – то же, что провалившийся нос, выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства.

Когда у некоторых людей от вялости или небрежности слова слипаются в одну бесформенную массу, я вспоминаю мух, попавших в мед; мне представляется осенняя слякоть и распутица, когда все сливается в тумане.

Аритмия в речи, при которой слово или фраза начинается медленно, а в середине вдруг ускоряется, для того чтоб в конце неожиданно точно шмыгнуть в подворотню, напоминает мне пьяного, а скороговорка – пляску святого Витта.

Вам, конечно, приходилось читать книги или газеты с плохой печатью, в которых то и дело попадаются выпадения букв, опечатки. Не правда ли, какая это мука – поминутно останавливаться, догадываться, решать ребусы?

А вот другая мука: читать письма, записки, написанные таким почерком, который точно все смазывает. Догадываешься, что тебя кто-то зовет, но куда и когда – разобрать невозможно. Пишут: «вы – н… д…» А кто вы – негодяй или ненаглядный, друг или дурак – разобрать невозможно.

Как ни трудно иметь дело с плохо напечатанной книгой или с дурным почерком, но все-таки при большом старании возможно доискаться смысла написанного. Газета или письмо в вашем распоряжении, и вы найдете время, чтобы возвратиться к расшифровыванию непонятного.

Но как быть, когда в театре на спектакле в произносимом

актерами с подмостков тексте, подобно плохо напечатанной книге, выпадают отдельные буквы, слова, фразы, часто имеющие первенствующее, даже решающее значение, так как на них построена вся пьеса? Ведь сказанного текста не вернешь, а раскатившегося спектакля и быстро развертывающейся пьесы не остановишь для расшифровывания непонятного. Плохая речь создает одно недоразумение за другим. Они нагромождаются, затуманивают или совсем заслоняют смысл, суть, даже самую фактуру пьесы. Зрители сначала усиленно напрягают слух, внимание, ум, чтобы не отстать от того, что происходит на сцене; если же это им не удается, то они начинают нервничать, злиться, переговариваться друг с другом и, наконец, кашлять.

Понимаете ли вы значение этого ужасного для актера слова – «кашлять»? Толпа в тысячу человек, потеряв терпение и оторвавшись от того, что происходит на сцене, может «закашлять» актеров, пьесу, спектакль. Это погибель для пьесы и спектакля. Кашляющий зритель самый опасный наш враг. Одно из средств обороны против него – красивая, ясная, образная речь.

Я понял еще, что уродство нашей разговорной речи с грехом пополам сходит для домашнего обихода. Но когда с вульгарным говорком произносятся на сцене звучные стихи о возвышенном, о свободе, об идеалах, о чистой любви, то вульгарность декламации оскорбляет или смешит, как бальный туалет на мещанке.

Буквы, слоги, слова не придуманы человеком; они подсказаны нашим инстинктом, побуждениями, самой природой, временем и местом, самой жизнью.

Боль, холод, радость, ужас вызывают у всех людей, у всех детей одни и те же звуковые выражения; так, например, звук *А-А-А* вырывается изнутри сам собой от охватившего нас ужаса или восторга.

У всех звуков, из которых складывается слово, своя душа, своя природа, свое содержание, которые должен почувствовать говорящий. Если же слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс. Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа.

Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы, мысли.

После того, как я познал, что буквы являются лишь звуковой формой для наполнения их содержанием, передо мной, естественно, встала задача изучить эти звуковые формы букв для того, чтобы лучше наполнять их содержанием.

Я сознательно пришел к азам и принялся изучать буквы, каждую в отдельности.

Мне легче было начать с гласных, так как они были уже хорошо подготовлены, выправлены и выровнены пением.

«Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы,

мысли»

Надо говорить совершенно также, как поют

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой рассказ. Он говорил:

– Усвоив главные законы постановки звука, дикции, произношения, я по вечерам мычал на разных буквах или пел со словами.

Однако далеко не со всеми согласными дело обстояло благополучно. Многие из них, как, например, свистящие, шипящие и рыкающие, не давались мне. По-видимому, виной тому был природный недостаток, к которому мне пришлось применяться.

Прежде всего надо было понять, при каком положении рта, губ, языка создаются правильные звуки согласных. Для этого я обратился к «натуре», то есть завербовал одного из своих учеников с хорошей дикцией. Он оказался человеком терпеливым. Это дало мне возможность часами смотреть ему в рот, наблюдая за тем, что делают его губы, язык при произнесении тех согласных, которые были признаны мною неправильными.

Я, конечно, понимал, что двух совершенно одинаковых манер и приемов говорить не бывает. Каждый по-своему должен так или иначе приспособиться к своим данным. Тем не менее подмечаемое у моей «натуры» я пытался перено-

сить на себя самого.

Но всякому терпению есть границы. Избранный мною для наблюдений ученик не выдержал. Под разными предлогами он перестал ходить ко мне. Пришлось обратиться к опытной учительнице дикции и заниматься с ней.

В мою сегодняшнюю задачу не входит повторение того, что я узнал на этих уроках. В свое время специалист в области дикции скажет вам об этом все, что нужно. Пока же я ограничусь несколькими замечаниями по поводу того, что мне дала моя личная практика.

Я понял прежде всего, что для постановки голоса и для выправления дикции мало часов самих уроков.

Уроки пения даются ученикам совсем не для того, чтоб только во время них производить упражнения по постановке голоса или по исправлению дикции. Во время класса надо лишь хорошо усвоить то, что надлежит делать на уроках «тренинга и муштры», сначала под присмотром опытного репетитора, а потом самостоятельно, дома и всюду – в своей повседневной жизни.

Пока новая манера не войдет в жизнь, нельзя считать прививаемое усвоенным. Мы должны следить за тем, чтобы всегда, постоянно говорить на сцене и в жизни правильно и красиво. Надо вводить в употребление, набивать привычку, прививать к себе новое в самой жизни, сделать его однажды и навсегда своей второй натурой. Лишь при этом условии набьется привычка, которая превратится во вторую натуру, и

нам не придется отвлекать внимание на дикцию в момент сценического выступления. Если же исполнитель роли Чацкого или Гамлета должен будет в момент исполнения роли думать о всех недостатках своего голоса и о неправильности речи, то едва ли это поможет его главной творческой цели. Поэтому советую вам теперь же, на первых двух курсах, однажды и навсегда покончить с элементарными требованиями дикции и звука. Что же касается тонкостей искусства говорить, помогающих художественно, красиво и точно выявлять неуловимые оттенки чувств и мысли, то их вам предстоит разрабатывать в течение всей жизни.

Я так увлекся пением, что забыл о главной цели моих исканий – о *сценической речи и о приемах декламации.*

Но я вспомнил о них и старался говорить так, как научился петь. К удивлению, звук ушел в «zatiloc», и я никак не мог вытащить его в «morda». Когда же в конце концов мне это удалось, то разговорный голос и моя речь сделались неестественными.

Что же это значит? – спрашивал я себя в недоумении. – По-видимому, говорить надо иначе, чем петь? Недаром же так делают профессиональные певцы: они поют иначе, чем говорят!

Мои расспросы и разговоры на эту тему выяснили, что многие из вокалистов поступают так, чтоб не изнашивать во время речи *тембра своего певческого звука.*

Но, – решил я, – в нашем деле это излишняя предосто-

рожность, потому что мы и поем-то как раз для того, чтоб *говорить с тембром.*

Пришлось много повозиться с этим вопросом, прежде чем добиться истины. В этом мне помог случай. Знаменитый иностранный артист, славившийся своим голосом, дикцией и декламацией, сказал мне: «Раз что голос поставлен правильно, надо говорить совершенно так же, как поют».

С тех пор моя работа получила определенное направление и закипела. Пение чередовалось с речью: попою четверть часа, потом поговорю столько же на установленном звуке. Опять попою и снова поговорю. Так длилось долго, но результатов не было.

Неудивительно! – решил я. – Что значат и что могут дать эти несколько часов правильной речи среди целых суток неправильного разговора! Буду все время, постоянно следить за собой и за постановкой голоса! Превращу жизнь в сплошной урок! Таким путем я разучусь говорить неправильно.

> *«Каждый по-своему должен так или иначе приспособиться к своим данным»*

Однако не так-то легко привыкнуть к этому, но я делал что мог постольку, поскольку выдерживало мое внимание.

В конце концов почувствовалась какая-то разница в разговорной речи. Стали появляться отдельные удачные звуки, целые фразы, и я замечал, что как раз в такие моменты применялось в разговорной речи то, что было мною найдено в

пении. Я говорил в эти минуты так, как пел. Беда только в том, что такая речь длилась у меня недолго, так как звук все время стремился уйти в мягкие части нёба и горла.

И по настоящее время происходит то же. Я не уверен в том, что мне удастся однажды и на всю жизнь поставить голос так, чтоб всегда, постоянно говорить правильно, так, как пою. По-видимому, мне придется перед каждым спектаклем или репетицией направлять голос с помощью предварительных упражнений.

Тем не менее успех был несомненен. Он заключается в том, что я научился скоро, легко и по произволу в каждую минуту переставлять голос в маску, не только для пения, но и для разговора.

Самый же главный результат работы в том, что *у меня появилась в речи такая же непрерывная линия звучания, какая выработалась в пении и без которой не может быть подлинного искусства слова.*

Это то, что я долго искал, о чем постоянно мечтал, что дает красоту и музыкальность как простой, разговорной, так и особенно возвышенной, декламационной речи.

Теперь я познал на самой практике, что такая линия создается в речи только в том случае, когда гласные и согласные сами по себе поют, как и в вокальном искусстве. Если же одни звуки – гласные – тянутся, а следом идущие согласные только стучат, то от этого образуется прорыв, провал, пустота и в результате получается не бесконечная линия, а звуко-

вые обрывки, клочки, восклицания. Вскоре я понял еще, что не только звучащие, но и другие – шумовые, шипящие, свистящие, зыкающие, цыкающие, лакающие, рыкающие – согласные должны также участвовать как своим гудением, так и шумами в создании непрерывной линии.

Теперь моя разговорная речь то поет, то гудит, то жужжит, то зыкает, создавая, таким образом, непрерывную линию, меняя тона и окраску звука в зависимости от произносимых гласных и звучащих и шумовых согласных.

Не успел я достаточно порадоваться достигнутым мною успехам, как явилось разочарование.

Дело в том, что мои ученики по опере, где я продолжаю заниматься, подверглись жестокой критике вокалистов и музыкантов за то, что они, в погоне за бесконечной линией и за звучанием согласных, вместо одной гудящей буквы *Б, В* или *М, Н* поют по нескольку таких же букв *Ббб, Ммм, Ннн и т. д.* Благодаря этому продлению звучание согласной идет за счет гласной.

При таком условии согласная, которая имеет меньше звучания, чем гласная, захватывает большую часть ноты и это отражается на кантилене в пении.

Такое пожирание гласных согласными сильно критиковалось вокалистами.

Конечно, певцы, которые так поступают, ошибаются. Надо петь и говорить по одной, а не по нескольку согласных *Б, В, М, Н и пр.* Если же это и допускается, то лишь в первое

время, при самой начальной выработке согласных букв. Поэтому я не защищаю такой манеры ни в пении, ни в речи.

Не надо говорить: «Бббыттьиллиннебыть». Такая липкая дикция напоминает конфету, которая называется «тянучкой». Согласные должны звучать, но они не должны распухать, а гласные не должны сохнуть за счет других букв. Каждая из них пусть занимает определенное для нее место и количество времени звучания.

К концу того периода моей работы, о котором я вам так долго рассказывал, я еще не достиг того, что на нашем языке называется чувством слова или чувством фразы, но несомненно, что в звуках букв и слогов я уже стал разбираться.

Специалисты будут долго и зло критиковать путь, по которому я шел в своих исканиях, и результаты, которых я достиг. Пусть! Мой прием взят из живой практики, из опыта, и результаты его налицо и поддаются проверке.

Такая критика поможет сдвинуть с места вопрос о постановке сценического голоса и о приемах преподавания, так точно, как и исправления дикции и произношения букв, слогов и слов.

После всего, что я говорил на последнем уроке, я думаю, что вас можно считать достаточно подготовленными для начала сознательной работы как над постановкой звука, так и над дикцией для пения и для сценической речи в драме, – заключил свой урок Аркадий Николаевич.

К этому времени Рахманов привел нового преподавателя

дикции, которого нам представили. После небольшого перерыва он дал свой первый урок совместно с Анастасией Владимировной.

Буду ли я вести протоколы этого совместного класса? Не думаю. Все, что говорилось на уроке, достаточно известно и без меня по обычным программам других школ и консерватории. Разница только в том, что исправления дикции производились тут же, под общим присмотром обоих преподавателей, и немедленно вводились в пение по указаниям вокалистки. Наоборот, требования по певческой части переносились тут же в разговорную речь.

«Мы должны следить за тем, чтобы всегда, постоянно говорить на сцене и в жизни правильно и красиво»

Темпо-ритм

Понятие темпа и ритма

Сегодня в зрительном зале школьного театра висел плакат:

ВНУТРЕННИЙ И
ВНЕШНИЙ ТЕМПО-РИТМ

Это означало, что мы подошли к новому этапу программы.

– Мне следовало бы говорить с вами о внутреннем темпо-ритме гораздо раньше, при изучении *процесса создания сценического самочувствия,* так как *внутренний темпо-ритм* является одним из важных его элементов, – объяснял сегодня Аркадий Николаевич.

Причина опоздания в том, что я хотел облегчить вам работу, к которой мы только сегодня подошли.

Гораздо удобнее и, главное, нагляднее говорить о внутреннем темпо-ритме одновременно с *внешним,* то есть в то время, когда он наглядно проявляется в физических движениях. В этот момент темпо-ритм становится *видимым,* а не

только *ощутимым,* как при внутреннем переживании, которое совершается невидимо для наших глаз. Вот почему раньше, пока темпо-ритм был *недоступен зрению,* я молчал и заговорил о нем только теперь, с большим опозданием, когда речь зашла о *внешнем темпо-ритме, видимом глазу*.

«Темп есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере».

«Ритм есть количественное отношение действенных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере».

«Размер есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилием одной из единиц (длительность движения звука)», – читал Аркадий Николаевич по записке, которую подсунул ему Иван Платонович.

– Поняли? – спросил он нас по окончании чтения.

Мы с большим смущением признались, что ничего не поняли.

– Отнюдь не критикуя научных формул, – продолжал Торцов, – я тем не менее полагаю, что в данный момент, когда вы еще не познали на собственном самочувствии значения и воздействия темпо-ритма на сцене, научные формулы не принесут вам практической пользы.

Они затяжелят подход к темпо-ритму и будут мешать вам легко, свободно и беспечно наслаждаться им на сцене, играть

им, как игрушкой. А ведь именно такое отношение к нему желательно, особенно на первых порах.

Будет плохо, если вы начнете с выжимания ритма из себя или будете разрешать его сложные комбинации просчетом, морща брови, точно при головоломной математической задаче.

Поэтому вместо научных формул давайте пока просто играть ритмом.

Вот видите, вам уже несут для этого игрушки. Передаю свое место Ивану Платоновичу Это по его части!

Аркадий Николаевич ушел вместе со своим секретарем в глубь зрительного зала, а Иван Платонович начал устанавливать на сцене принесенные сторожем метрономы. Самый большой он поставил посередине, на круглом столе, а рядом, на нескольких малых столиках, поместил три таких же аппарата, только меньших размеров. Большой метроном был пущен в ход и отстукивал четкие удары (№ 10 по метроному).

– Слушайте, дорогие мои! – обратился к нам Иван Платонович.

– Вот этот большой метроном будет выбивать сейчас медленные удары! – объяснил Рахманов.

– Вот он как медленно работает: раз… раз… *andante распро-андантиссимо!*

Штука-то какая, этот № 10.

Если же опустить гирьку на маятнике, получится просто *andante.* Это уже несколько скорее, чем распро-андантисси-

мо.

Скорее, говорю, стук-то! Слышите: раз… раз… раз…

А если сдвинуть гирьку еще ниже… вот он как заработал: разразраз… Это еще скорее, само *allegro!*

А вот уже и *presto!*

А *еще – presto-prestissimo!*

Все это названия *скоростей.* Сколько различных номеров на метрономе, столько и разных скоростей.

Дело-то какое мудрое!

После этого Рахманов стал ударять в ручной звонок, отмечая этим каждые два, потом каждые три, потом каждые четыре, пять, шесть ударов метронома.

– Раз……два……звонок.

– Раз…… два…… звонок, –

демонстрировал Иван Платонович двухдольный счет.

– Или: раз……два……три…….звонок.

Раз…….два…….три…….звонок. Вот вам трехдольный счет.

– Или: раз… два… три… четыре… звонок. И так далее. Это четырехдольный счет, – объяснял с увлечением Иван Платонович.

После этого он пустил в ход первый из принесенных малых метрономов и заставил его стучать вдвое скорее, чем большой аппарат. Пока этот отбивал один удар, вновь пущенный успевал сделать целых два.

Второй из малых метрономов был пущен в четыре, а тре-

тий – в восемь раз скорее, чем большой аппарат. Они стучали по четыре и по восьми ударов, пока главный успевал сделать лишь один.

– Жаль, нет четвертого и пятого маленьких аппаратов! Я бы их установил на шестнадцатые и тридцатьвторые! Штука-то какая! – печалился Иван Платонович.

Но скоро он утешился, так как Аркадий Николаевич вернулся и стал вместе с Шустовым выстукивать по столу ключами недостававшие шестнадцатые и тридцатьвторые.

Удары всех метрономов и стуков совпадали с большим аппаратом как раз в тот момент, когда звонок отмечал начало каждого такта. В остальное же время все удары точно перепутывались в беспорядке и рассыпались в разные стороны, для того чтоб вновь сойтись на секунду и выстроиться в порядке при каждом ударе колокольчика.

Получился целый оркестр стуков. Трудно было разобраться в пестроте разнобоя, от которого кружилась голова.

Но зато совпадение ударов создавало секундную стройность в общем смешении стуков, что давало удовлетворение.

Разнобой еще увеличился при смешении четных с нечетными счетами: двух-, четырех, восьмидольных с трех-, шести-, девятидольными. От такой комбинации дробные части еще больше мельчили и путали друг друга. Получился невообразимый хаос, который привел Аркадия Николаевича в полный восторг.

– Прислушайтесь, какая путаница и вместе с тем какой

порядок, стройность в этом организованном хаосе! – воскликнул Торцов. – Его создает нам чудодейственный *темпоритм.* Разберемся же в этом удивительном явлении. Рассмотрим в отдельности каждую из его составных частей.

Вот *темп,* – Аркадий Николаевич указал на большой метроном. – Здесь работа идет почти с механической и *педантической размеренностью.*

Темп – скорость или медленность. Темп укорачивает или удлиняет действия, ускоряет или замедляет речь.

Выполнение действий, произнесение слов требуют времени.

> *«Темп – скорость или медленность. Темп укорачивает или удлиняет действия, ускоряет или замедляет речь»*

Ускорил темп – отвел меньше времени для действия, для речи и тем заставил себя действовать и говорить быстрее.

Замедлил темп – освободил больше времени для действия и речи и дал больше возможности еще лучше доделать и досказать важное.

Вот такт! – Аркадий Николаевич указал на звонок, в который ударял Иван Платонович. – Он делает свое дело в полном соответствии с большим метрономом и работает с такой же механической точностью.

Такт – мерило времени. Но такты разные. Их продолжительность зависит от темпа, от скорости. А если это так, то, значит, и наши мерила времени тоже разные.

Такт – понятие условное, относительное. Это не то, что метр, которым измеряется пространство.

Метр всегда одинаков. Его не изменишь. А такты, измеряющие время, совсем другое.

Такт – не вещь, как метр.

Такт – то же *время.*

Время измеряется временем.

Что же изображают из себя все остальные маленькие метрономы и мы с Шустовым, тоже выстукивающие ручным способом недостающие деления?

Это то, что создает *ритм.*

С помощью малого метронома мы разбиваем промежутки времени, занимаемые тактом, на самые разнообразные дробные части разных величин.

Из них комбинируются неисчислимые сочетания, которые создают *бесконечное количество всевозможных ритмов,* при одном и том же счетном размере такта.

То же происходит и у нас в нашем актерском деле. Наши действия и речь протекают во времени. В процессе действия надо заполнять текущее время моментами самых разнообразных движений, чередующихся с остановками. В процессе же речи текущее время заполняется моментами произнесения звуков самых разнообразных продолжительностей, с перерывами между ними.

Вот несколько простейших формул, комбинаций, образующих один такт:

1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 1 такту в 4/4.

Или другая комбинация, при трехдольном счете в 3/4:

4/16 + 1/4 + 2/8 = 1 такту в 3/4.

Таким образом, ритм комбинируется из отдельных моментов всевозможных длительностей, делящих время, занимаемое тактом, на самые разнообразные части. Из них составляются неисчислимые сочетания и группы. Если вы внимательно прислушаетесь к хаосу этих ритмов и ударов метрономов, то, наверное, отыщете среди них все необходимые вам счетные частицы для ритмических сочетаний и групп, для самых разнообразных и сложных формул.

В коллективном сценическом действии, речи, среди общего хаоса темпо-ритмов вам придется находить, выделять, группировать, вести свои самостоятельные, индивидуальные линии скорости и размеренности речи, движения, переживания исполняемой роли.

Привыкайте же разбираться и отыскивать на сцене свой ритм в общем организованном хаосе скоростей и размеренностей.

Важность темпо-ритма для правильного переживания

И сегодня мы будем играть в темпоритм, – объявил Аркадий Николаевич, войдя в класс.

Давайте, как дети, хлопать в ладоши. Вы увидите, что это может быть весело и для взрослых.

Аркадий Николаевич принялся считать под очень медленный стук метронома.

– «Раз… два… три… четыре».

И опять:

«Раз… два… три… четыре».

И еще:

«Раз… два… три… четыре».

И так до бесконечности.

Минуту или две продолжалось хлопание в такт.

Мы общим хором отбивали каждое «раз» громкими ударами в ладоши.

Однако эта игра оказалась совсем не веселой, а очень сноворной. Она создала скучное, монотонное, ленивое настроение размеренности ударов. Сначала они были энергичны и громки, но когда почувствовалось общее пониженное состояние, они становились все тише, а лица хлопающих делались все более и более скучными.

– «Раз… два… три… четыре».

И еще:

«Раз… два… три… четыре».

И опять:

«Раз… два… три… четыре».

Клонило ко сну.

– Однако, я вижу, вам не очень-то весело и, того гляди, раздастся общий храп! – заметил Аркадий Николаевич и поспешил внести изменение в затеянную игру.

– Чтобы разбудить вас, я сделаю две акцентировки в каждом такте при том же медленном темпе, – объявил он. – Хлопайте в ладоши все вместе не только на «раз», но и на «три»!

Вот так:

«Раз… два… три… четыре».

И опять:

«Не самое действие, а именно темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие»

«Раз… два… три… четыре».

И еще:

«Раз… два… три… четыре».

И опять до бесконечности.

Стало немного бодрее, но до веселья было еще далеко.

– Если это не помогает, то акцентируйте все четыре удара при прежнем медленном темпе, – решил Аркадий Николаевич.

«Раз… два… три… четыре».

Мы немного проснулись и хоть еще не развеселились, но

стали несколько бодрее.

– Теперь, – объявил Торцов, – дайте мне по две восьмых вместо каждой одной четверти, с ударением на первую восьмую каждой пары их, вот так:

«Раз-раз, два-два, три-три, четыре-четыре».

Все приободрились, удары стали отчетливее и громче, лица энергичнее, глаза веселее.

Мы прохлопали так несколько минут.

Когда тем же порядком Торцов дошел до шестнадцатых и тридцатьвторых, с теми же акцентированиями на первом счете в каждой четверти такта, наша энергия к нам вернулась.

Но Аркадий Николаевич не ограничился этим. Он постепенно ускорял темп метронома.

Мы уже давно не поспевали за ним и отставали. Это волновало.

Хотелось сравняться в темпе и ритме со счетом. Выступал пот, мы раскраснелись, отхлопали ладоши, помогали себе ногами, телом, ртом, кряхтением. Судорога сводила усталые мускулы рук. А на душе было бодро и, пожалуй, даже весело.

– Что? Разыгрались, повеселели? – смеялся Торцов. – Вот видите, какой я фокусник! Владею не только вашими мускулами, но и чувством и настроением! Могу по произволу то усыпить, то довести до высшего оживления, до десятого пота! – шутил Аркадий Николаевич.

– Но не я фокусник, а темпо-ритм обладает чудодейственной силой. Это он воздействует на ваше внутреннее настроение, – резюмировал Аркадий Николаевич.

– Я считаю, что вывод, сделанный из опыта, является результатом недоразумения, – заспорил Говорков. – Извините же, пожалуйста, ведь мы оживились сейчас, при хлопании в ладоши, совсем не от темпо-ритма, а от быстрого, понимаете ли, движения, потребовавшего от нас удесятеренной энергии. Ночной сторож на морозе, который топчется на месте и бьет себя руками по бокам, согревается не темпо-ритмом, а, знаете ли, просто усиленными движениями.

Аркадий Николаевич не спорил, а предложил произвести другой опыт. Он говорил:

– Я дам вам такт в 4/4, в котором есть одна полунота, равная 2/4, потом одна четвертная пауза и, наконец, одна четвертная нота, что вместе составляет 4/4, то есть целый такт.

Прохлопайте мне его ладошами с ударением на первой полуноте.

«Раз-два, Гм, четыре».

«Раз-два, Гм, четыре».

«Раз-два, Гм, четыре».

Звуком *«Гм»* я передаю четвертную паузу. Последняя четверть ударяется неторопливо, выдержанно.

Мы прохлопали долго и потом признали, что создалось довольно торжественное и спокойное настроение, которое отозвалось у нас внутри.

Потом Аркадий Николаевич повторил тот же опыт, но лишь с заменой последней четвертной доли такта паузой и 1/8. Вот так:

– *«Раз-два* (полунота), Гм (четвертная пауза), гм (восьмая пауза) и 1/8 доля».

«Раз-два, Гм, гм, 1/8. Раз-два, Гм, гм, 1/8».

Чувствуете ли вы, что последняя нота точно опаздывает и почти влезает в следующий такт? Она точно пугает своей порывистостью следующую за ней спокойную, солидную полуноту, которая каждый раз вздрагивает, как нервная дама.

Даже Говорков не спорил, что на этот раз спокойно величавое настроение заменилось если не самой тревогой, то ее предчувствием. Это передалось нам внутрь. Потом полунота была заменена двумя четвертными, а дальше четвертные заменены восьмыми с паузами, потом шестнадцатыми, отчего постепенно все более и более исчезало спокойствие и заменялось тревожным настроением, с постоянным вздрагиванием.

То же проделывалось с синкопами, которые еще усиливали тревогу.

Потом мы соединяли несколько хлопаний, наподобие дуолей, триолей, квадриолей. Они создавали все большую и большую тревогу. Те же самые опыты были повторены в более быстрых и, наконец, в самых быстрых темпах. При этом создавались все новые и новые настроения и соответственные отклики внутри нас.

Мы всячески разнообразили приемы, силу и качества ударений: то производили их сочно, густо, то сухо, обрывисто, то легко, то тяжело, то громко, то тихо.

Эти вариации создавали при разных темпах и ритмах самые разнообразные настроения: andante maestoso или andante largo, allegro vivo, allegretto, allegro vivace.

Не перечесть всех проделанных опытов, которые в конце концов заставили нас поверить, что с помощью ритма можно если не довести себя до тревоги и паники, то получить о них эмоциональное представление.

После того как все эти упражнения были проделаны, Аркадий Николаевич обратился к Говоркову и сказал ему:

– Надеюсь, что теперь вы не будете сравнивать нас с ночными сторожами, греющимися на морозе, и признаете, что не самое действие, а именно темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие.

Говорков промолчал, но зато мы все, как один человек, подтвердили слова Аркадия Николаевича.

– Мне остается только поздравить вас с большим и чрезвычайно важным «открытием» всем известной, но постоянно забываемой актерами истины о том, что правильная размеренность слогов, слов в речи, движений в действии, четкий ритм их имеют большое значение для правильного переживания.

Но при этом не следует забывать и того, что темпо-ритм – палка о двух концах. Он может в одинаковой степени как

вредить, так и помогать.

Если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание создаются естественно, сами собой. Но зато если темпо-ритм неверен, то совершенно так же, на том же месте роли родятся неправильные для нас чувство и переживание, которых не исправишь без изменения неправильного темпо-ритма.

Тренировка темпо-ритма

Сегодня Аркадий Николаевич придумал нам новую игру в темпо-ритм.

– Вы служили на военной службе? – неожиданно спросил он Шустова.

– Да, – ответил он.

– И прошли и получили военную выправку?

– Конечно.

– Вы ее ощущаете в себе?

– Вероятно.

– Воскресите в себе эти ощущения.

– К ним надо подойти.

Аркадий Николаевич начал сидя топать в такт ногами, подражая солдатскому маршированию. Пущин последовал его примеру, Вьюнцов, Малолеткова и все ученики стали помогать им. Кругом задребезжали вещи в такт маршу.

> *«Если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание создаются естественно, сами собой»*

Казалось, что целый полк проходил по комнате. Для большей иллюзии Аркадий Николаевич стал отбивать по столу ритмические удары, наподобие барабанной дроби. Мы помогли ему. Получился целый оркестр. Отчетливые сухие удары ног и рук заставляли подтягиваться и чувствовать

ощущение выправки. Таким образом Торцов в один миг достиг своей цели с помощью темпо-ритма. После некоторой паузы Аркадий Николаевич объявил нам:

– Теперь я буду выстукивать не марш, а что-то торжественное: «Тук-тук, тук тук, туктуктук, тук тук, тук, туктук».

– Знаю, знаю! Угадал! – во все горло закричал Вьюнцов. – Это игра! Игра такая есть: один выколачивает мотив, а другой – угадывает. А промахнулся – фант!

Мы угадали, но только не самый мотив, который отбивал Торцов, а лишь общее его настроение: в первый раз он выстукивал военный марш, а во второй – что-то торжественное (как оказалось потом – хор пилигримов из «Тангейзера»). После этого Торцов перешел к следующему очередному опыту.

На этот раз мы не могли определить того, что он стучал. Это было что-то нервное, путаное, стремительное. И действительно, Аркадий Николаевич изображал стук курьерского поезда. Рядом со мной Вьюнцов выстукивал Малолетковой что-то сентиментальное, а потом что-то бурное.

– Что я выстукиваю? Вот: «Тра-тата, тратата-та-та!»

– Здорово! Во! Здорово!

– Не понимаю! Ничего, миленькие, не понимаю. Зря стучите!

– А вот и знаю! Честное слово! Любовь и ревность выстукиваю! Тра-та-туу! Вот и фант! Вот и пожалуйте.

Тем временем я выстукивал свое состояние при возвращении домой. Мне ясно представилось, как я войду в комнату, как я вымою руки, сниму пиджак, лягу на диван и буду думать о темпе и о ритме. Потом придет кот и ляжет со мной. Тишина, отдых.

Мне казалось, что я передаю в ритме и темпе свою домашнюю элегию. Но другие ничего не поняли. Пущин сказал: вечный покой, Шустов – ощущение скуки, Веселовскому почудился мотив из «Мальбрук в поход собрался».

Не перечесть всего, что мы еще настукали. Тут были: буря на море, в горах, с ветром, градом, громом и молнией. Были и вечерний звон, и набат, и пожар в деревне, крики уток, капающий рукомойник, и скребущая мышь, и головная и зубная боль, и горе, и экстаз. Стукали все, со всех сторон, точно отбивали котлеты на кухне. Если б вошли посторонние, то они сочли бы нас либо за пьяных, либо за сумасшедших.

Некоторые из учеников отколотили себе пальцы и потому стали передавать свои переживания и видения дирижированием, наподобие капельмейстера оркестра. Последний способ оказался наиболее удобным, и скоро все перешли на него. С тех пор дирижерство получило у нас право гражданства.

Приходится констатировать, что никто ни разу не угадал того, о чем говорили стуки. Ясно было, что темпо-ритм Торцова терпел фиаско.

– Ну что же, убедились вы в силе воздействия темпо-рит-

ма? – с победоносным видом спросил Аркадий Николаевич.

Этот вопрос совершенно сбил нас с толку, так как мы со своей стороны собирались сказать ему совсем другое, а именно:

– Что же ваш хваленый темпо-ритм? Сколько мы ни стучали, никто ничего не понимает.

В более мягких выражениях мы высказали Торцову наше недоумение, на что он нам ответил:

– Разве вы стучали для других, а не для самих себя?! Я дал вам это упражнение в выстукивании не для тех, кто слушал, а для тех, кто стучал! Мне прежде всего надо, чтобы вы сами себя заразили темпо-ритмом через стуки и помогли возбудить вашу собственную эмоциональную память и заразить чувство. Заражая других, прежде всего сам заражаешься. Что же касается слушателей, то они получают самое общее настроение от чужого ритма и это уже кое-что значит при воздействии на других.

Как видите, сегодня даже Говорков не протестует против воздействия темпо-ритма на чувство. Но Говорков протестовал.

– Не темпо-ритм, знаете ли, а «предлагаемые обстоятельства» воздействовали сегодня, – спорил он.

– А кто вызвал их?

– *Темпо-ритм!* – кричали ученики назло Говоркову.

Взаимосвязь темпо-ритма и предлагаемых обстоятельств

Аркадий Николаевич неистощим. Сегодня он придумал опять новую игру.

– Живо, недолго задумываясь, продемонстрируйте мне темпо-ритм путешественника после первого звонка перед отправлением поезда в далекий путь.

Я увидел какой-то уголок вокзала, кассу, длинную очередь толпы, оконце, которое было еще закрыто.

Потом оно открылось. Последовал долгий скучный подход, шаг за шагом, получение билета, расплата.

> *«Там, где жизнь – там и действие, где действие – там и движение, а там, где движение– там и темп, а где темп – там и ритм»*

Далее воображение нарисовало мне другую кассу, с наваленным на прилавке багажом и тоже с длинной очередью, с долгим подходом, с писанием квитанций и расплатой. Потом я пережил скучную возню с мелким багажом. В промежутках я мысленно просматривал газеты и журналы в киосках печати. Потом я пошел закусить в буфет. Отыскал свой поезд, вагон, место, уложил вещи, расселся, рассмотрел своих спутников, развернул газету, стал читать и пр. Так как второго звонка все еще не было, пришлось ввести новое предлагае-

мое обстоятельство: потерю одной из вещей. Это потребовало заявления властям. Торцов продолжал молчать, и потому мне пришлось в моем воображении купить папирос, послать телеграмму, разыскивать знакомых по вагону и пр. и пр. Так создалась длинная, беспрерывная линия всевозможных задач, которые я выполнил спокойно и не спеша, так как до отхода поезда оставалось еще много времени.

– Теперь повторите мне то же самое, но только при условии, что вы приехали на вокзал не к первому, а прямо ко второму звонку – скомандовал Аркадий Николаевич. – Теперь до отхода поезда осталось не четверть часа, как раньше, а гораздо меньше времени, и потому вам предстоит выполнить то же количество разных дел, неизбежных при отъезде в далекий путь, не в четверть часа, а лишь в пять минут. А у кассы, как назло, целый хвост. Продирижируйте мне этот новый темпо-ритм вашего отъезда.

Есть от чего забиться сердцу, особенно у меня, страдающего железнодорожной лихорадкой (Reisefieber). Все это, конечно, отразилось на темпе и ритме, которые потеряли прежнюю размеренность и заменились нервностью и торопливостью.

– Новый вариант! – объявил Торцов после короткой паузы. – Вы приехали не ко второму, а прямо к третьему звонку!

Чтобы еще больше разнервить нас, он изобразил железнодорожный колокольчик ударом по жестяному абажуру лампы.

Пришлось уладить все необходимые при отъезде дела, действия в промежутке не пяти, а лишь одной минуты, оставшейся до отхода поезда. Пришлось думать лишь о самом необходимом, отбросив менее важное. Внутри поднялась тревога, трудно было усидеть на месте. Нехватало проворства рук, чтоб отбивать тот темпо-ритм, который мерещился внутри.

Когда опыт был окончен, Аркадий Николаевич объяснил нам, что смысл упражнения заключался в доказательстве того, что темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах.

– Да, – подтвердил Шустов, вспоминая только что проделанное упражнение. – Действительно, мне необходимо было подумать, увидеть, *что* и *как* бывает при отъезде в далекое путешествие. Только после этого я получил представление о темпо-ритме.

– Таким образом, темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память, как мы в этом убедились на стуках в предыдущих уроках, но темпо-ритм помогает оживлять нашу зрительную память и ее видения. Вот почему неправильно понимать темпо-ритм только в смысле скорости и разме-

ренности, – заметил Аркадий Николаевич.

– Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе. Военный марш, походка во время прогулки, похоронное шествие могут производиться в одном и том же темпо-ритме, но какая между ними разница в смысле внутреннего содержания, настроения и неуловимых характерных особенностей!

Словом, темпо-ритм таит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содержание, которое питает чувство. В таком виде темпо-ритм хранится в нашей памяти и пригоден для творческой цели.

Темпо-ритм действия и темпо-ритм речи

На предыдущих уроках я вас забавлял играми, а сегодня вы сами себя забавьте ими. Теперь вы освоились с темпо-ритмом и перестали его бояться. Поэтому ничто не мешает вам играть им.

Идите на сцену и делайте там, что хотите. Но только предварительно выясните, *чем* вы будете отмечать сильные моменты ритмических акцентов.

– Движениями рук, ног, пальцев, всего тела, поворотами головы, шеи, поясницы, мимикой лица, звуками букв, слогов, слов, – перебивая друг друга, перечисляли ученики.

– Да. Все это действия, которые способны создавать любой темпо-ритм, – согласился Аркадий Николаевич. – Мы ходим, бегаем, ездим на велосипеде, говорим, производим всякую работу в том или другом темпо-ритме. А когда люди не двигаются, смирно и молча сидят, лежат, отдыхают, ждут, ничего не делают, они остаются без ритма и темпа? – допытывался Аркадий Николаевич.

– Нет, тогда тоже есть темп и ритм, – признали ученики.

– Но только не внешне видимый, а лишь внутренне ощутимый, – добавил я.

– Правда, – согласился Аркадий Николаевич. – Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже в известном темпо-рит-

ме, так как во все эти моменты проявляется наша жизнь. А там, где жизнь – там и действие, где действие – там и движение, а там, где движение – там и темп, а где темп – там и ритм.

А лучеиспускание и лучевосприятие – разве они лишены движения?

Если же не лишены, то, значит, человек смотрит, передает, воспринимает впечатления, общается с другим, убеждает тоже в известном темпо-ритме.

Нередко говорят о полете мысли и воображения. Значит, и они имеют движение, а следовательно, и у них есть темп и ритм.

Прислушайтесь, как трепещет, бьется, мечется, млеет внутри чувство. В этом его невидимом движении также скрыты всевозможные длительности, скорости, а следовательно, и темп и ритм.

У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм. Каждый характерный, внутренний или внешний образ: сангвиник, флегматик, городничий, Хлестаков, Земляника – имеет свой темпо-ритм.

Каждый факт, событие протекают непременно тоже в соответствующем им темпо-ритме. Например, объявление манифеста о войне и мире, торжественное собрание, прием депутаций также требуют своего темпа и ритма.

Если же они не соответствуют тому, что происходит, то может получиться комическое впечатление. Так, например,

представьте себе императорскую чету, бегущую рысью короноваться.

Словом, в каждую минуту нашего существования внутри и вне нас живет тот или иной темпо-ритм.

Теперь вам ясно, чем проявлять его на сцене, – заключил Аркадий Николаевич. – Условимся еще о том, *как* вы будете отмечать моменты ритмических совпадений.

«Темпо-ритм может подсказывать не только образы, но и целые сцены!»

– Как? Выполняя задачи, говоря, действуя, общаясь, – объясняли ученики.

– Вы знаете, что в музыке мелодия образуется из тактов, а такты – из нот разной длительности и силы. Они-то и передают ритм. Что касается темпа, то он невидимо, внутренне, отсчитывается самими музыкантами или отбивается дирижерской палочкой.

Совершенно так же и у нас, артистов сцены, действия создаются из составных больших и малых движений разных длительностей и размеренности, а речь складывается из коротких, долгих, ударных и неударных букв, слогов и слов. Они-то и отмечают ритм.

Действия выполняются, а текст роли произносится под мысленный просчет нашего собственного «метронома», как бы скрытого внутри нас.

Пусть же выделяемые нами ударные слоги и движения сознательно или подсознательно создают непрерывную линию

моментов совпадения с внутренним просчетом.

Если артист интуитивно и правильно почувствует то, что говорит и делает на сцене, тогда верный темпо-ритм сам собой явится изнутри и распределит сильные и слабые места речи и совпадения. Если же этого не случится, то нам ничего не остается, как вызывать темпо-ритм техническим путем, то есть, по обыкновению, идти от внешнего к внутреннему. Для этого продирижируйте тот темпо-ритм, который вам нужен. Вы знаете теперь, что этого не сделаешь без внутренних видений, без вымысла воображения, без предлагаемых обстоятельств и пр., которые все вместе соответствующим образом возбуждают чувство. Проверим еще раз на опыте эту связь темпо-ритма с чувством.

Начнем с темпо-ритма действия, а потом перейдем к изучению темпо-ритма речи.

Иван Платонович завел большой метроном и пустил его очень медленно, а Аркадий Николаевич взял попавшуюся ему под руку большую переплетенную жесткую тетрадь протоколов школьных записей, поставил на нее, точно на поднос, разные предметы: пепельницу, коробку спичек, пресс-бювар и пр. Под медленный, торжественный стук большого метронома Торцов велел Пущину вынести отобранные предметы и при счете в 4/4, по тактам, снимать с подноса и передавать предметы присутствующим.

Пущин оказался лишенным ритма, и у него ничего не вышло. Пришлось его натаскивать и проделать ряд вспомога-

тельных упражнений. Другие ученики тоже присоединились к этой работе. Вот в чем упражнения: нас заставили заполнять долгие промежутки между ударами метронома только одним каким-нибудь движением или действием.

– Так в музыке одна целая нота заполняет собой весь такт, – объяснял Аркадий Николаевич. – Как оправдать такую медленность и скупость действия?

Я оправдал их большой сосредоточенностью внимания, необходимой для рассматривания отдаленной неясной точки. Ее я наметил себе в задней стене партера. Боковая лампа на сцене мешала мне смотреть. Чтоб оградить глаза от света, пришлось приставить к ви-ску ладонь. Это и было тем единственным действием, которое я себе позволил на первое время. Потом, с каждым следующим тактом, я по-новому применялся к той же задаче. Это вызвало необходимость менять положение рук, тела при изгибе его, или ног при наклонении вперед и при смотрении вдаль. Все эти движения помогали заполнять новые такты.

Потом вместе с большим метрономом был пущен и малый. Он отбивал сначала два, потом четыре, восемь, шестнадцать движений в такте, наподобие полунот, четвертных, восьмых, шестнадцатых в музыке.

На этот раз мы должны были заполнять такты то двумя, то четырьмя, восемью, шестнадцатью движениями.

Эти ритмические действия оправдывались медленным или торопливым исканием затерявшейся в карманах важной

записки.

Самый же скорый темпо-ритм движения объяснялся отмахиванием от себя налетевшего роя пчел.

Понемногу мы стали привыкать к темпо-ритму, потом начали играть и шалить им. При совпадении движений с метрономом было приятно и верилось всему, что делаешь на сцене.

Но лишь только такое состояние исчезало и в свои права вступал ритмический счет, математика, наши брови морщились и становилось не до шалости.

Темпо-ритм помогает созданию образов

Сегодня Аркадий Николаевич вернулся к этюду с подносом. Но и на этот раз у Пущина ничего не вышло, а потому этюд был передан мне.

Благодаря медленности темпа, отбиваемого большим метрономом, при одной целой ноте во всем такте, требовавшей лишь одного движения, пришлось длить свое действие в течение всего промежутка времени между ударами. Отсюда, естественно, создалось плавное, торжественное настроение, которое откликнулось внутри и потребовало соответствующего движения.

Мне почудилось, что я президент какого-то спортивного общества, раздающий призы или почетные награды.

По окончании церемонии мне было приказано медленно выйти из комнаты, а потом вернуться и в том же торжественном темпо-ритме отобрать назад призы, награды и снова уйти.

«В каждую минуту нашего существования внутри и вне нас живет тот или иной темпо-ритм»

Я выполнил приказ, не задумываясь об оправдании новой задачи. Само действие в торжественной атмосфере, созданной темпо-ритмом, подсказало мне новое предлагаемое об-

стоятельство.

Я почувствовал себя судьей, разжалующим неправильно награжденных. Само собой, интуитивно явилось недоброе чувство к объектам.

Когда меня заставили повторить тот же этюд раздачи в другом темпо-ритме, с четырьмя четвертными в такте, я почувствовал себя лакеем, почтительно разносящим бокалы с шампанским на парадном торжестве. То же действие, произведенное по восьмым, превратило меня в простого официанта на железнодорожной станции во время короткой остановки поезда. Я неистово торопился обнести всех присутствующих блюдами с кушаньями.

– Теперь попробуйте при четырех четвертных нотах в такте заменить вторую и четвертую из них восьмыми, – приказал Аркадий Николаевич.

Вся торжественность исчезла. Точно прихрамывающие восьмые, среди четвертных, создали настроение неуверенности, растерянности, неуклюжести. От этого я почувствовал себя Епиходовым из «Вишневого сада» с его «двадцатью двумя несчастиями». Когда же восьмые были заменены шестнадцатыми, то настроение еще более обострилось.

У меня точно все валилось из рук. Я поминутно должен был ловить падающую посуду.

«Уж не пьян ли я?» – подумалось мне.

Потом нас заставили проделать аналогичные упражнения с *синкопами.* Они еще острее передают тревогу, нервность,

неуверенность, колебания. Такое состояние подсказало новый вымысел, оправдывающий действие, которому я тем не менее поверил, а именно: мне почудилось, что шампанское отравлено ядом. Это вызвало нерешительность моих действий. Такие же упражнения лучше меня проделал Веселовский. Он дал тонкие нюансы: largo lento, а потом и staccato, как определил их Аркадий Николаевич.

Наш танцор имел большой успех.

Должен признаться, что сегодняшний урок убедил меня в том, что темпо-ритм *действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувствование и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов.*

Еще сильнее проявляется это влияние на эмоциональную память и на воображение при ритмических действиях под музыку. Правда, в эти моменты мы встречаемся не только с темпо-ритмом, как при стуках метронома, а и со звуком, с гармонией, с мелодией, которые всегда сильно волнуют нас.

Аркадий Николаевич попросил Ивана Платоновича сыграть что-нибудь на рояле, а нам он предложил действовать под музыку. Мы должны были передавать своими движениями в соответствующем темпо-ритме то, о чем говорит музыка, что она внутренне подсказывает нашему воображению. Это очень интересный опыт, и он увлек учеников.

Как приятно действовать под музыку в четком темпо-ритме!

Он создает внутри настроение, влияет на чувство.

Каждый из нас понимал темпо-ритм и музыку по-своему, по-разному, часто противоположно друг другу и тому, что хотел сказать в звуках сам игравший Иван Платонович. Но для нас самих наше понимание музыки было убедительно.

То мне казалось по отбиваемым в аккомпанементе тревожным ритмам, что кто-то скачет. Это черкес! Я в горах! Меня увезут в плен! Я бросился через мебель и стулья, которые исполняли роль камней, и спрятался за них, так как верил, что туда не проникнет конный.

К этому времени мелодия сделалась нежной, сентиментальной и подсказывала мне новые ритмы и действия.

Это она, моя возлюбленная! Она мчится ко мне на свидание! Как мне стало стыдно своей трусости! Как я был рад и тронут стремительной поспешностью моей возлюбленной! Эта стремительность говорила мне о ее любви. Но тут снова музыка сделалась зловещей. У меня в воображении и в сердце все сразу повернулось в мрачную сторону! В этих переменах играл большую роль темпо-ритм в музыке.

Оказывается, что он может подсказывать не только образы, но и целые сцены?!

Соединение нескольких темпо-ритмов

Сегодня Аркадий Николаевич вызвал всех учеников на сцену, велел завести три метронома, все в разных темпах, и предложил нам действовать на подмостках по собственному усмотрению.

Все разбились по группам, установили задачи, предлагаемые обстоятельства и начали действовать – одни по целым нотам, другие – по четвертным, третьи – по восьмым и пр.

Но Вельяминову сбивали чужие темпо-ритмы, и ей хотелось, чтоб для всех была установлена одна скорость и размеренность.

– Зачем вам нужна эта солдатчина? – не понимал Аркадий Николаевич. – В жизни, как и на сцене, у каждого свой темпо-ритм. Один же, общий для всех, создается лишь случайно. Представьте себе, что вы находитесь в артистической уборной, в антракте перед последним актом спектакля. Первая группа, которая действует по ударам первого метронома, окончила свои роли и не спеша разгримировывается, чтоб уходить домой. Вторая же группа, которая будет действовать по другому, более быстрому маленькому метроному, переодевается и перегримировывается для недоигранного еще акта. Вы, Вельяминова, находитесь в этой группе и должны в десять минут перечесаться и надеть роскошный бальный

туалет.

Наша красавица огородилась стульями и с воодушевлением принялась за привычное и любимое ею дело прихорашивания, забыв о чужих темпо-ритмах.

Вдруг Аркадий Николаевич пустил третий метроном в самом быстром темпе и вместе с Иваном Платоновичем стал играть в бешеном и путаном ритме. Они оправдывали его тем, что переодевание было особенно спешно, так как следующий акт начинался с их сцены. Кроме того, необходимые части костюмов были якобы разбросаны по всей комнате и их пришлось искать среди груды платья, наваленного в беспорядке.

Новый темпо-ритм, дерзко контрастировавший с первыми двумя, усложнил, запестрил и занервил сцену. Однако, несмотря на разнобой ритмов, Вельяминова продолжала перечесываться, не обращая внимания на происходившее кругом.

– Почему же на этот раз никто вам не мешал? – спросил ее Аркадий Николаевич по окончании этюда.

– Не знаю, как сказать!.. – отвечала наша красавица. – Мне было некогда!

– Вот именно! – схватился за ее ответ Торцов. – Раньше вы делали ритм ради ритма, а теперь вы продуктивно и целесообразно *действовали в ритме,* и потому вам было *«некогда»* отвлекаться тем, что делают другие.

По поводу общего коллективного ритма Аркадий Нико-

лаевич говорил дальше так:

– Когда много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета в ансамблях, создается условный темпоритм. Сила его в стадности, в общей механической приученности.

Если не считать отдельных редких случаев, когда целая толпа захвачена одним общим стремлением, такой темпо-ритм, один для всех, неприменим в нашем реальном искусстве, требующем всех оттенков подлинной жизни.

Мы боимся условности! Она тянет нас к представлению и к ремеслу. Мы пользуемся темпо-ритмом, но не одним для всех участвующих. Мы смешиваем самые разнообразные скорости и размеренности, которые в своей совокупности создают темпо-ритм, блещущий всеми оттенками живой, подлинной, реальной жизни.

Разницу общего элементарного и более детального подхода к ритму я иллюстрирую так. Дети красят свои картинки основными тонами: траву и листья – зеленой краской, стволы – коричневой, землю – черной и небо – голубой. Это элементарно и условно. Подлинные же художники сами составляют свои краски из основных тонов. Синюю соединяют с желтой для получения разных оттенков зеленого… Этим они добиваются на полотнах своих картин самой разнообразной красочной гаммы всех тонов и оттенков.

Мы поступаем с темпо-ритмом, как художники с красками, и соединяем между собой самые разнообразные скоро-

сти и размеренности.

Далее Аркадий Николаевич объяснил нам, что разные ритмы и темпы встречаются одновременно не только у многих исполнителей в одной и той же сцене, но и в одном и том же человеке в одно и то же время.

В минуты определенных сильных решений, когда у человека или у героя пьесы нет никаких противоречий и сомнений, один темпо-ритм, охватывающий его, возможен и необходим. Но когда, как у Гамлета, в душе борются решение с сомнением, одновременное соединение нескольких разных ритмов становится необходимым. В этих случаях несколько разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал. Это обостряет переживание, усиливает внутреннюю активность, дразнит чувство.

Я хотел проверить это и назначил себе два различных темпо-ритма: один очень быстрый, другой же, напротив, – медленный.

Как и *чем* оправдать такое соединение?

Вот тот немудреный вымысел, который пришел мне в голову.

«Несколько разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал»

Я – пьяный аптекарь, топчусь зря по комнате, сам того не сознавая, и взбалтываю лекарство в пузырьке. Выдумка дала мне возможность прибегать к самым неожиданным темпо-ритмам. Пьяная походка нетвердых ног оправдывала мед-

ленный темпо-ритм, а взбалтывание пузырька потребовало скорого и путаного темпоритма.

Сначала я выработал походку. Чтобы еще более замедлить ее ритм, пришлось усилить опьянение. Мне почувствовалась правда в том, что я делал, и стало приятно на душе и в теле.

Потом я выработал движения рук при взбалтывании лекарства в пузырьке. Чтоб оправдать скорый ритм, мне захотелось делать самые бессмысленные, путаные движения, которые хорошо соответствовали изображаемому состоянию.

Таким образом, оба противоположных друг другу ритма соединились и слились сами собой. Теперь игра пьяного забавляла меня, а отклики зрительного зала подзуживали.

Следующее упражнение должно было соединить в одном человеке целых три самых разнообразных темпа, по трем метрономам, с разными тремя ритмами.

Для оправдания их был придуман такой вымысел:

Я – актер, готовлюсь к спектаклю, повторяю стихи и произношу их медленно, с расстановкой, в темпе первого метронома. При этом от волнения я топчусь по уборной в темпе второго метронома и одновременно с этим торопливо одеваюсь, завязываю галстук и пр. по самому скорому темпу третьего метронома.

Для организации разных темпо-ритмов и действий я поступил, как и раньше, то есть сначала соединил два действия и темпо-ритма: одевание и хождение. Привыкнув и доведя их до механической приученности, я ввел третье действие в

новом темпо-ритме: произнесение стихов.

Следующее упражнение оказалось еще труднее.

– Допустим, что вы играете роль Эсмеральды, которую ведут на казнь, – объяснял Аркадий Николаевич Вельяминовой. – Процессия движется медленно под зловещие звуки барабанного боя, а внутри у приговоренной к смерти бешено бьется и мечется сердце, почуявшее свои последние минуты. Одновременно с этим несчастная преступница произносит в новом, третьем темпо-ритме слова молитвы о сохранении ей жизни, а руки растирают область сердца – медленно, в новом, четвертом темпо-ритме.

От трудности задачи Вельяминова схватилась руками за голову. Аркадий Николаевич испугался и поспешил ее успокоить.

– Придет время, когда в такие моменты вы будете хвататься не за голову, а за самый *ритм,* как за якорь спасения. Пока же будем брать задачи полегче.

Важность темпо-ритма для всего спектакля

До сих пор мы говорили о темпо-ритме отдельных групп, лиц, моментов, сцен. Но и целые пьесы, спектакли имеют свои темпо-ритмы, – объяснял сегодня Аркадий Николаевич. – Значит ли это, что однажды налаженная скорость и размеренность должны бессменно держаться весь вечер? Конечно, нет! Темпо-ритм пьесы и спектакля это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое.

Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, величавое, либо легкое, веселое настроение. В одних спектаклях больше первых, в других больше вторых темпо-ритмов. Которых больше, те и дают общий тон всему спектаклю.

Значение темпо-ритма для всего спектакля огромно. Нередко прекрасная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная, не имеет успеха, потому что она исполняется в чрезмерно замедленном или несоответственно быстром темпе. В самом деле, попробуйте-ка сыграть трагедию в темпе водевиля, а водевиль – в темпе трагедии!

Нередко средняя по качеству пьеса, при средней постановке и исполнении, переданная в крепком, веселом темпе,

имеет успех, так как производит бодрое впечатление. Нужно ли доказывать, что психотехнические приемы по установлению правильного темпо-ритма целой пьесы и роли оказали бы нам в этом сложном и трудноуловимом процессе большую помощь.

Но никакими психотехническими приемами в этой области мы не располагаем, и потому вот что происходит в действительности, на практике.

Темпо-ритм драматического спектакля создается по большей части случайно, сам собой. Если актер по той или другой причине правильно почувствует пьесу и роль, если он в хорошем настроении, если зритель отзывчив, то правильное переживание, а за ним и верный темпо-ритм устанавливаются сами собой. Когда этого не случается, мы оказываемся беспомощными. Будь у нас соответствующая психотехника, мы бы с ее помощью создавали и оправдывали сначала внешний, а потом и внутренний темпо-ритм. Через них оживало бы и само чувство.

«Темпо-ритм драматического спектакля создается по большей части случайно, сам собой»

Счастливые музыканты, певцы и танцоры! У них есть метроном, дирижер, хормейстер, регент! У них вопрос темпо-ритма разработан и его исключительное значение в творчестве осознано. Верность их музыкального исполнения до некоторой степени гарантирована и зафиксирована в смысле его правильной скорости и размеренности. Последние запи-

сываются в нотах и постоянно регулируются дирижером.

У нас не то. Лишь в стихотворной форме хорошо изучен *размер.* Но в остальном у нас нет ни законов, ни метронома, ни нот, ни напечатанной партитуры, ни дирижера, как в музыке. Вот почему одна и та же пьеса в разные дни исполняется в различных темпах и ритмах.

Нам, драматическим артистам, неоткуда ждать помощи на сцене в области темпо-ритма. А как эта помощь нам необходима!

Вот, например, допустим, что артист перед спектаклем получил тревожное известие, отчего его темпо-ритм данного, сегодняшнего вечера повысился. В таком повышенном состоянии он и выходит на сцену. В один из следующих дней того же актера обокрали воры и это привело беднягу в полное отчаяние. Его темпо-ритм понижается как в жизни, так и на сцене.

Таким образом, спектакль становится в зависимость от дежурного жизненного случая, а не от психотехники нашего искусства.

Допустим, далее, что артист, как умеет, успокаивает или, напротив, оживляет себя при выходе на сцену и доводит свой темпо-ритм с № 50 до № 100 по метрономе. Артист доволен и воображает, что достиг того, что нужно. Но на самом деле он далек от верного темпо-ритма пьесы, которая требует, допустим, № 200. Ошибка влияет и на предлагаемые обстоятельства, и на творческую задачу, на ее выполнение. Но са-

мое важное в том, что неправильный темпо-ритм отражается на самом чувствовании и на переживании.

Такие несоответствия темпо-ритма актера и его роли постоянно встречаются на сцене.

Вот, например.

Вспомните ваше самочувствие, когда вы стояли на показном спектакле, перед черной дырой портала и перед зрительным залом, который казался вам наполненным большой толпой.

Продирижируйте мне ваш темпо-ритм в ту минуту.

Мы выполнили приказание, причем у меня едва хватило проворства рук, чтоб надлежащим образом передать все тридцатьвторые ноты с точками, с триолями и синкопами, которые передавали темпо-ритм памятного мне спектакля.

Торцов определил скорость моего дирижирования номером двухсотым по метроному.

После этого он приказал нам вспомнить самые покойные, скучные минуты своей жизни и продирижировать их темпо-ритм.

Я подумал о Нижнем Новгороде и продирижировал то, что мне почувствовалось.

Торцов определил мой темп № 20 по метроному.

– Теперь представьте себе, что вы играете роль Подколесина в «Женитьбе» Гоголя, для которой вам нужна скорость № 20, а у вас, у актера, перед поднятием занавеса темп № 200. Как совместить состояние человека с требованиями

роли?! Допустим, что вам удается успокоить себя наполовину и довести внутренний темп до № 100. Вам покажется, что это много, но на самом деле это недостаточно, так как роль Подколесина требует только темпа № 20. Как примирить такое несоответствие? Как исправить ошибку при отсутствии метронома? Лучший выход из положения – научиться чувствовать темпо-ритм так, как его чувствуют хорошие музыканты и дирижеры оркестра. Назовите им номер скорости по метроному, и они тотчас же продирижируют его по памяти. Если б была такая драматическая труппа актеров с абсолютным чувством темпо-ритма!! Чего бы можно было добиться от нее! – вздыхал Торцов.

– Чего же именно? – спрашивали мы.

– А вот чего, – объявил он.

Недавно я ставил оперу и в ней народную «хоровую» большую сцену. Там участвовали не только певцы и хористы, но и простые сотрудники и более или менее опытные статисты. Все они подготовлены в области темпо-ритма. Если сравнить в отдельности каждого артиста, сотрудника и статиста с нашим персоналом труппы, то ни один из участников оперы не сможет тягаться по качеству с драматическими исполнителями. Настолько первые ниже вторых. Тем не менее должен сознаться, что в результате оперные превзошли нас, более сильных, чем они, соперников, несмотря даже на то, что у них было несравненно меньше репетиций, чем делаем их мы в драматическом театре.

Оперная народная сцена получилась в нашем драматическом смысле такая, какой мне ни разу не удавалось достигнуть в нашем театре, при несравненно лучшем составе и при более тщательной срепетовке.

В чем же секрет?

Темпо-ритм скрасил, сгладил, придал стройность, слаженность недоделанной сцене.

Темпо-ритм придал игре артистов великолепную четкость, плавность, законченность, пластичность и гармонию.

Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли.

Мы деликатно заметили Аркадию Николаевичу, что его мечта о труппе актеров с абсолютным чувством темпо-ритма едва ли осуществима.

– Хорошо, я пойду на уступки! – решил Торцов. – Если нельзя рассчитывать на всех, то пусть лишь некоторые из труппы разовьют в себе темпо-ритм. Мы часто слышим за кулисами такие разговоры: «За сегодняшний спектакль можно не бояться, потому что играют такие-то или такой-то крепкие артисты». Что это значит? То, что один-два человека могут повести за собой всех исполнителей и всю пьесу. Так и было встарь.

Предание говорит о том, что наши великие предшественники Щепкин, Садовский, Шуйский, Самарин всегда приходили на сцену заблаговременно до выхода, чтоб успеть при-

слушаться к тому, в каком темпе идет спектакль.

Вот одна из причин, почему они всегда приносили с собой на подмостки жизнь, правду и верную ноту пьесы и роли.

Нет сомнения, что это достигалось не только тем, что великие артисты добросовестно готовились к своему выходу, но и тем, что они были, сознательно или интуитивно, чутки к темпо-ритму и по-своему хорошо знали его. По-видимому, в их памяти хранились представления о скоростях, медленности, размеренности действия каждой сцены и всей пьесы в целом.

Или, может быть, они каждый раз вновь находили темпо-ритм, подолгу сидя за кулисами перед выходом на подмостки, прислушиваясь и приглядываясь к тому, что делалось на сцене. Они подводили себя к верному темпо-ритму интуицией или, может быть, какими-то своими ходами, о которых, к сожалению, мы теперь ничего не знаем.

Постарайтесь и вы стать именно такими артистами-коноводами в области темпо-ритма.

«Темпо-ритм всей пьесы – это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста»

– В чем же заключается эта *психотехника* по созданию темпо-ритма всей пьесы и роли? На чем она основана? – допытывался я.

– Темпо-ритм всей пьесы – это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста. А вы знаете, что при сквозном действии нужны *две перспективы* произведения – артиста и ро-

ли. Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы.

– Нипочем без дирижера не сможем! – глубокомысленно решил Вьюнцов.

– Иван Платонович придумает нам что-нибудь взамен дирижера, – шутил Торцов, уходя из класса.

От чувства к темпо-ритму и от темпо-ритма к чувству

Здравствуйте! С добрым темпо-ритмом! – приветствовал нас Аркадий Николаевич, войдя сегодня в класс – Чему вы удивляетесь? – спросил он, заметив наше недоумение. – По-моему, гораздо правильнее сказать: «с добрым темпом или ритмом», чем, например, «с добрым здоровьем». Как может наше здоровье быть добрым или злым? Тогда как темп или ритм могут быть *добрыми,* и это лучше всего свидетельствует о хорошем состоянии нашего здоровья. Вот почему я желаю вам на сегодня доброго ритма и темпа, иначе говоря – здоровья.

Нет, серьезно, в каком темпо-ритме вы сейчас находитесь?

– Не знаю, право, – сказал Шустов.

– А вы? – обратился Аркадий Николаевич к Пущину.

– Не разумею, – проболтал он.

– А вы? – спросил Торцов меня и всех других по порядку.

Никто не сказал ничего определенного.

– Вот так компания подобралась! – разыграл сильное удивление Аркадий Николаевич. – В первый раз в жизни встречаю таких. Никто не чувствует ни ритма, ни темпа своей жизни. А между тем, казалось бы, каждый человек должен ощущать скорость и ту или другую размеренность сво-

их движений, действий, чувствований, мышления, дыхания, пульсации крови, биение сердца, общего состояния.

– Да-а! Это-то, конечно, мы чувствуем. Но вот что непонятно: какие моменты надо брать для наблюдения? Те ли, в которые я думаю о приятной перспективе сегодняшнего вечера, вызывающие бодрый темпо-ритм, или другие минуты, когда я сомневаюсь, не верю в радостную перспективу дня, или живу скучными настроениями данного момента, отчего мой темпо-ритм понижается.

– Продирижируйте мне как ту, так и другую скорости, – предложил Аркадий Николаевич. – У вас образуется переменный ритм. Им вы и живете теперь. Пусть вы ошибаетесь. Не беда! Важно, что вы своими поисками темпо-ритма вскрываете внутри себя чувство.

А сегодня утром в каком темпо-ритме вы проснулись? – снова допрашивал нас Аркадий Николаевич.

Ученики нахмурили брови и отнеслись к вопросу чрезвычайно глубокомысленно.

– Да неужели же вам нужно так сильно напрягать себя, чтоб ответить на мой вопрос? – удивился Аркадий Николаевич. – Ощущение темпо-ритма у нас всегда тут, так сказать, под рукой. Общее приблизительное представление о каждом пережитом нами моменте мы всегда более или менее знаем, помним.

Я мысленно представил себе предлагаемые обстоятельства сегодняшнего утра и вспомнил, что оно было хлопот-

ливое. Я опаздывал в школу, надо было побриться, пришли деньги по почте, несколько раз вызывали к телефону. Отсюда суетливый, быстрый темпо-ритм, который я продирижировал и которым я вновь зажил.

После небольшого перерыва Торцов придумал такую игру: он продирижировал нам довольно скорый и путаный темпо-ритм.

Мы неоднократно простукали этот темпо-ритм для себя, чтоб лучше вслушаться и усвоить его.

– Теперь, – приказал Аркадий Николаевич, – решите: при каких предлагаемых обстоятельствах и переживаниях мог бы создаваться в вас такой же ритм?

Чтобы выполнить задачу, нужно было придумать соответствующий вымысел воображения (магическое «если б», предлагаемые обстоятельства). В свою очередь, чтоб сдвинуть с мертвой точки свое воображение, пришлось, как полагается, задавать себе ряд вопросов: *где, когда, для чего, почему* я сижу здесь? Кто эти окружающие меня люди? Выяснилось, что я нахожусь в больнице на приеме у хирурга и что сейчас решится моя участь: или я серьезно болен и мне предстоит операция, а после нее, может быть, и смерть, или же я здоров и скоро уйдут отсюда, как пришел. Вымысел подействовал, и я заволновался от сделанного предположения гораздо больше, чем того требовал указанный мне темпо-ритм.

«Важно, что вы своими поисками темпо-ритма вскрываете внутри себя чувство»

Пришлось смягчить вымысел, и я очутился не у воображаемого хирурга, а у дантиста, в ожидании выдергивания зуба.

Но и это оказалось слишком сильно для назначенного темпо-ритма. Пришлось мысленно переселиться к ушному доктору, который должен был лишь продуть мне ухо. Этот вымысел больше всего подошел к заданному мне темпо-ритму.

– Итак, – резюмировал Торцов, – в первой половине урока вы прислушивались к своему внутреннему переживанию и внешне выявляли его темпо-ритм с помощью дирижирования. Сейчас же вы взяли чужой темпо-ритм и оживили его своим вымыслом и переживанием. Таким образом, от чувства к темпо-ритму и, наоборот, от темпо-ритма к чувству.

Артист должен владеть технически как тем, как и другим подходом.

В конце прошлого урока вы интересовались упражнениями по выработке в себе темпо-ритма.

Сегодня я указываю вам два главных пути, которыми следует руководиться при выборе упражнений.

– А где же взять самые упражнения? – допытывался я.

– Вспомните все проделанные раньше опыты. Во всех них необходим и темп и ритм. В результате у вас получится достаточный материал для «тренинга и муштры». Как видите, сегодня я ответил на ваш вопрос, оставшийся в прошлый раз неразрешенным, – сказал мне Аркадий Николаевич, уходя

из класса.

Темпо-ритм речи

Согласно намеченному плану мы сначала проследили, как темпо-ритм действия непосредственно влияет на наше чувство, – вспоминал Аркадий Николаевич пройденное на предыдущих уроках.

– Теперь произведем такую же проверку с темпо-ритмом речи.

Если и в этой области результаты воздействия на чувство окажутся такими же или еще более сильными, чем в области действия, то *ваша психотехника обогатится новым весьма важным орудием воздействия внешнего на внутреннее, то есть темпо-ритма речи на чувство.*

Начну с того, что звуки голоса, речь являются отличным материалом для передачи и для выявления темпо-ритма внутреннего подтекста и внешнего текста. Как уже было сказано мною раньше, «в процессе речи текущее время заполняется произнесением звуков самых разнообразных продолжительностей, с перерывами между ними». Или, иначе говоря, линия слов протекает во времени, а это время делится звуками букв, слогов и слов на *ритмические части и группы.*

Природа одних букв, слогов и слов требует обрывистого произношения, наподобие восьмых или шестнадцатых нот в музыке; другие же звуки должны передаваться более растянуто, увесисто, как целые или полуноты. Рядом с этим одни

буквы и слоги получают более сильную или слабую ритмическую акцентуацию; третьи, напротив, совершенно лишены ее, четвертые, пятые и т. д. соединены наподобие дуолей и триолей и пр. и пр.

В свою очередь эти речевые звуки прослаиваются паузами и люфт-паузами самых разнообразных длительностей. Все это речевой материал, речевые возможности, с помощью которых создается бесконечно разнообразный темпо-ритм речи. С помощью всех этих возможностей артист вырабатывает в себе размеренную речь. Она нужна на сцене как при словесной передаче возвышенных переживаний трагедии, так и веселых, бодрых настроений комедии.

Для создания темпо-ритма речи необходимы не только деления времени на звуковые части, но и счет, создающий *речевые такты.*

В области действия их воспроизводили метроном и звонок. Чем мы заменим их в области слова? С чем будут совпадать отдельные моменты, те или иные буквы и слоги слов текста? Приходится прибегнуть вместо метронома к мысленному просчету и постоянно, инстинктивно прислушиваться к его темпо-ритму.

Размеренная, звучная, слиянная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой.

Буквы, слоги и слова – это музыкальные ноты в речи, из которых создаются такты, арии и целые симфонии. Недаром

же хорошую речь называют музыкальной.

От такой звучной, размеренной речи сила воздействия слова увеличивается.

В речи, как и в музыке, далеко не все равно – говорить по целым нотам, по четвертным, по восьмым, по шестнадцатым или по квадриолям, триолям и пр. Большая разница – сказать размеренно, плавно и спокойно по целым и полунотам:

«Я пришел сюда (пауза), долго ждал (пауза), не дождался (пауза) и ушел», или сказать то же самое с другой длительностью и размеренностью: по восьмым, шестнадцатым, квадриолям и со всевозможными паузами разных длительностей:

«Я……пришел сюда……долго ждал……

не дождался……и ушел……»

В первом случае – спокойствие, во втором – нервность, возбужденность.

Это хорошо знают талантливые певцы «милостию божией». Они боятся грешить против ритма, и потому, если в нотах написаны три четвертных, то подлинный певец даст именно три таких звука одинаковой длительности. Если же у композитора целая нота, то подлинный певец додержит ее до самого конца. Когда по музыке нужны триоли или синкопы, то подлинный певец передаст их так, как того требует математика ритма и музыки. Эта точность производит неотразимое воздействие. Искусство требует порядка, дисциплины, точности и законченности. И даже в тех случаях, когда нужно музыкально передать аритмию, то и для нее необходима

ясная, четкая законченность. И хаос, и беспорядок имеют свои темпо-ритмы.

Все сказанное о музыке и о певцах в равной мере относится и к нам, драматическим артистам. Но существует великое множество не подлинных певцов, а просто поющих людей, с голосами и без них. Они с необыкновенной легкостью подменяют восьмые – шестнадцатыми, четвертные – полунотами, три ровные восьмые сливают в одну и т. д. В результате их пение лишается необходимой для музыки точности, дисциплины, организованности, законченности и становится беспорядочным, смазанным, хаотичным. Оно перестает быть музыкой и превращается в простой показ голоса.

То же самое происходит и в речи.

Вот, например, у актеров типа Веселовского существует путаный ритм в речи. Он меняется не только на протяжении нескольких предложении, но даже в одной и той же фразе. Нередко одна половина предложения произносится в замедленном, другая – в сильно ускоренном темпе. Так, например, допустим, фраза «Почтенные знатнейшие синьоры» произносится медленно и торжественно, а следующие слова – «и добрые начальники мои» – вдруг, после длинной паузы, проговариваются очень быстро. Даже в отдельных словах замечается такое же явление. Например, слово «непременно» в первой своей половине произносится скороговоркой, а оканчивается затяжкой для большей убедительности: «непре……м… е… нн… оо…» или «нн… е… пре… мен-

но».

«Размеренная, звучная, слиянная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой»

У многих актеров, небрежных к языку и невнимательных к слову, благодаря бессмысленной торопливости речи просыпание концов доходит до полного недоговаривания и обрывания слов и фраз.

Переменный темпо-ритм еще ярче сказывается у актеров, принадлежащих к некоторым народностям.

В правильной и красивой речи не должно быть всех этих явлений, если не считать исключительных случаев, когда переменный темпо-ритм допускается умышленно, ради характерности роли. Само собой понятно, что перерывы в словах должны соответствовать скорости или медленности речи с сохранением в них того же темпо-ритма. При быстром разговоре или чтении остановки короче, при медленном – длиннее.

Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее *плавность, медленная, звучная слиянность,* а с другой стороны – *быстрота, легкое, четкое и чеканное* произнесение слов. В самом деле, редко приходится слышать на русской сцене медленную, звучную, слиянную или по-настоящему скорую, легкую речь. В подавляющем большинстве случаев только паузы долги, а слова между ними проговариваются быстро.

Но для торжественной, медленной речи прежде всего надо, чтоб не молчание, а звуковая кантилена слов безостановочно тянулась и пела.

Очень медленное чтение под метроном при соблюдении слиянности слов и речевых тактов, при хорошем внутреннем оправдании поможет вам выработать медленную, плавную речь.

Еще реже приходится слышать на сцене хорошую *скороговорку,* выдержанную в темпе, четкую по ритму, ясную по дикции, по произношению и по передаче мысли. Мы не умеем, наподобие французских и итальянских актеров, блеснуть своей быстрой речью. Она у нас выходит не четкой, а смазанной, тяжелой, путаной. Это не скороговорка, а болтание, выплевывание или просыпание слов. Скороговорку надо вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. От долгого и многократного повторения одних и тех же слов речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обойтись без скороговорок. Итак, не берите примера с плохих певцов, не нарушайте ритма речи. Берите за образец подлинных певцов и заимствуйте для своей речи их четкость, правильную размеренность и дисциплину в речи.

Передавайте правильно длительность букв, слогов, слов, остроту ритма при сочетании их звуковых частиц, образуйте

из фраз речевые такты, регулируйте ритмическое соотношение целых фраз между собой, любите правильные и четкие акцентуации, типичные для переживаемых чувств, страсти или для создаваемого образа.

«Искусство требует порядка, дисциплины, точности и законченности»

Четкий ритм речи помогает четкому и ритмичному переживанию и, наоборот, ритм переживания – четкой речи. Конечно, все это помогает, если эта четкость хорошо оправдана изнутри предлагаемыми обстоятельствами или магическим «если б».

Темпо-ритм прозаической речи

Сегодня Аркадий Николаевич велел завести большой метроном и установил его на медленный темп. Иван Платонович, как всегда, отмечал звонком такты.

Потом завели один малый метроном, указывавший ритм речи.

Аркадий Николаевич предложил мне говорить под их аккомпанемент.

– Что говорить? – не понимал я.

– Что хотите! – отвечал он. – Расскажите нам случай из вашей жизни или что вы делали вчера, или о чем думали сегодня.

Я стал вспоминать и рассказывать то, что видел накануне в кино. Метрономы тем временем отбивали удары, а звонок звонил, но это не имело никакого отношения к моим словам. Механизм работал сам по себе, а я говорил сам по себе.

Аркадий Николаевич рассмеялся и заметил:

– На нашем жаргоне это называется «музыка играет, штандарт скачет».

– Неудивительно, потому что мне неясно, как говорить под метроном! – нервничал и оправдывался я. – Можно петь, произносить стихи в темп и в такт, стараясь, чтоб цезура и скандирование совпадали с известными моментами ударов механизмов. Но как проделать то же самое с прозой? В ка-

ких местах должно происходить это совпадение, мне непонятно, – жаловался я.

И в самом деле, то я опаздывал, то слишком рано делал акцентуацию, то слишком затягивал темп, то слишком ускорял его.

Во всех этих случаях происходило расхождение с ударами метронома.

Но вот вдруг, совсем случайно, произошло подряд несколько совпадений, и мне стало от этого чрезвычайно приятно.

Но радость продолжалась недолго. Темпо-ритм, случайно усвоенный, жил по инерции лишь несколько секунд, скоро исчез, и снова наступил разнобой.

Я насильно налаживал новое совпадение, подделываясь под метроном. Но чем напряженнее я это делал, тем сильнее запутывался в ритме, тем больше мне мешали удары аппарата. Я перестал понимать, о чем говорил, и в конце концов остановился.

– Не могу! У меня нет чувства темпа и чувства ритма! – решил я, едва сдерживая слезы.

– Неправда! Не запугивайте себя! – ободрял меня Аркадий Николаевич. – Вы слишком требовательны к темпо-ритму в прозе. Поэтому он и не может дать вам того, что вы от него ждете. Не забывайте, что проза не стихи, совершенно также, как обычные действия не танец. В них ритмические совпадения не могут быть строго регулярны, тогда как в сти-

хах и в танце они старательно и заблаговременно подготовляются и подстраиваются.

У ритмичных людей больше случайных ударных совпадений, у менее ритмичных их меньше. Вот и все.

Я и стараюсь понять, кто из вас принадлежит к первой, а кто ко второй категории.

Лично вы можете быть спокойны, – поправился он, – потому что я причисляю вас к ритмичным ученикам. Но только вы не знаете еще одного приема, помогающего управлять темпо-ритмом. Слушайте внимательно. Я буду объяснять вам один важный секрет речевой техники.

Не только в музыке и в стихах, но и в прозе есть темпо-ритм. Но в обыкновенной речи он неорганизованный, случайный. В прозе темпо-ритм путаный: один такт произносится в одном ритме, а следующий – совсем в другом. Одна фраза длинная, другая – короткая, и у каждой из них свой особый ритм.

Все это в первую минуту наводит на грустную мысль: «Доступен ли ритм прозе?!»

Вместо ответа спрошу вас. Приходилось ли вам слышать оперу, арию, песню, написанную не на стихотворный, а на прозаический текст? В таких произведениях ноты, паузы, такты, музыкальный аккомпанемент, мелодия, темпо-ритм организуют буквы, слоги, слова, фразы речи. Из всего взятого вместе складываются стройные, ритмические звуки музыки, подтекстованные словами. В этом царстве математи-

ческого и размеренного ритма простая проза звучит почти стихом и получает стройность музыки. Попробуем и мы пойти по тому же пути в нашей прозаической речи.

Вспомним, что происходит в музыке. Звуки нот или голоса поют мелодию со словами. Там, где не хватает нот со словами, там вступает аккомпанемент или ставятся паузы, заполняющие недостающие счетные ритмические моменты такта.

То же самое мы делаем и в прозе. Буквы, слоги, слова заменяют нам ноты, а паузы, люфт-паузы, просчеты заполняют собой те ритмические моменты, на которые недостает словесного текста в речевом такте.

Звуки букв, слогов, слов, наконец, паузы, как вы уже знаете, являются превосходным материалом для создания самых разнообразных ритмов.

При перманентном совпадении слогов и слов с сильными моментами ритма наша прозаическая речь на сцене может быть до известной степени приближена к музыке и к стиху.

Мы это видим в так называемых «стихах в прозе», а также и в произведениях новейших поэтов, которые можно было бы назвать «прозой в стихах» – так близко они подходят к разговорной речи.

Таким образом, темпо-ритм прозы создается из чередования сильных, слабых моментов речи и паузы. При этом надо не только говорить, но и молчать, не только действовать, но и бездействовать в темпо-ритме.

Паузы и люфт-паузы в стихотворной и прозаической речи получают большое значение не только потому, что они являются частицей линии ритма, но и потому, что им уделена важная, активная роль в самой технике создания и овладения ритмом. Паузы и люфт-паузы налаживают совпадения сильных моментов ритма речи, действия, переживания с такими же моментами внутреннего просчета.

Этот процесс дополнения недостающих ритмических моментов паузами и люфт-паузами некоторые специалисты называют «тататированием».

Объясню происхождение слова, тогда вы лучше поймете и самый процесс.

Когда мы напеваем мелодию с забытыми или неизвестными нам словами, последние заменяются нами ничего не значащими звуками, вроде «та-та-ти-ра-ра» и т. д.

И мы пользуемся этими звуками при мысленном просчете ритмических пауз, заполняющих в наших речевых тактах нехватку слов и движений. Отсюда и название «тататирование».

«Прозаическая речь на сцене может быть до известной степени приближена к музыке и к стиху»

Вас смущала случайность ритмических совпадений в прозаической речи. Теперь вы можете успокоиться: есть средство бороться со случайностями. Это средство – в «тататировании».

С его помощью можно сделать прозаическую речь рит-

мичной.

Стихи чувствуются иначе, чем проза

Фамусов

Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

Молчалин

Я-с.

Фамусов

Зачем же здесь, и в этот час? – проговорил Аркадий Николаевич из первого акта «Горя от ума» Грибоедова. Потом, после некоторой паузы, он повторил:

– Вот так оказия! Это ты, братец мой, Молчалин?

– Да, это я.

– Как же ты очутился здесь и в такое время? – проговорил Аркадий Николаевич те же фразы в прозе, лишив речь как стихотворного ритма, так и рифмы.

– Смысл один и тот же, что и у стиха, а какая разница! В прозе слова расплылись, потеряли сжатость, четкость, остроту и категоричность, – объяснял Аркадий Николаевич. – В стихах же все слова необходимы и нет лишних. То, что в прозе говорится в целой фразе, в стихах нередко передается одним-двумя словами. И какая отделка, какая чеканка! «Проза – квёлая, стихи – дробненькие», – определил мне совсем простой человек.

Скажут, что разительное отличие между сопоставляемыми мною примерами стихов и прозы происходит оттого, что

первые писал сам Грибоедов, вторые же неудачно придумал я.

Да, это, конечно, правда. Тем не менее утверждаю, что если б даже сам великий поэт написал прозу, он не смог бы передать в ней того драгоценного, что есть в стихах Грибоедова, их четкости *ритма* и остроты *рифмы.* Например, при встрече с Фамусовым в первом акте для выражения панического ужаса Молчалина ему дается *только одно слово:* «Я-с». На что следует вопрос и реплика Фамусова, кончающаяся словом «час».

Чувствуете ли вы четкость, законченность ритма и едкость рифмы: «я-с» и «час»?

Совершенно так же законченны, четки и остры должны быть у исполнителя Молчалина его внутренние чувствования, переживания и внешняя передача скрытого под словами ужаса, растерянности, подобострастия, извинения, словом, всего подтекста, переживаемого внутри Молчалиным.

Стихи чувствуются иначе, чем проза, потому что у них другая форма. Но можно сказать и наоборот: у стихов другая форма, потому что их подтекст переживается иначе.

Одно из главных отличий между прозаическими и стихотворными формами речи в том, что у них разные темпо-ритмы, что их размеры по-разному влияют на нашу эмоциональную память, на наши воспоминания, чувствования, переживания.

На основании этого мы устанавливаем, что *чем ритмич-*

нее стихотворение или прозаическая речь, тем четче должны переживаться их мысли, чувства и весь подтекст. И, наоборот, чем четче и ритмичнее мысли, чувства и переживания, тем больше они нуждаются в ритмичности словесного выражения.

В этом проявляется новый вид воздействия темпо-ритма на чувство и чувства – на темпо-ритм.

Помните, как вы выстукивали и дирижировали темпы и ритмы разных настроений, действий, даже образов, рисовавшихся вашему воображению? Тогда мертвые стуки и их темпо-ритмы возбуждали вашу эмоциональную память, чувство и переживание.

Если это удавалось с помощью простых стуков, то тем легче добиться того же через посредство живых звуков человеческого голоса, темпо-ритма букв, слогов и слов, скрывающих в себе подтекст.

Но даже при полном непонимании смысла слов их звуки действуют на нас своим темпо-ритмом. Например, мне вспоминается монолог Коррадо из мелодрамы «Семья преступника» в исполнении Томазо Сальвини. Этот монолог описывал побег каторжника из тюрьмы.

Не зная итальянского языка, не понимая слов, того, о чем рассказывали, я вместе с артистом сильно чувствовал все тонкости его переживания. Этому способствовали в значительной степени не только прекрасные интонации артиста, но и необыкновенно четкий и выразительный темпо-ритм

его речи.

«То, что в прозе говорится в целой фразе, в стихах нередко передается одним-двумя словами»

Кроме того, вспомните целый ряд стихотворений, в которых с помощью темпо-ритма рисуются звуковые образы, то звук колоколов, то скач лошади. Так, например:

Вечерний звон,
Вечерний звон,
Как много дум
Наводит он!

Или:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.

Паузы и темпо-ритм речи

Речь складывается не только из звуков, но и из остановок, – объяснял сегодня Аркадий Николаевич. – Как те, так и другие должны быть пропитаны темпо-ритмом.

Он живет в артисте и проявляется во время его пребывания на сцене, как в действиях и движениях, так и при неподвижности, как в речи, так и в молчании. Интересно теперь проследить, как сочетаются между собой в эти моменты темпы и ритмы движения, бездействия, речи и молчания. Этот вопрос особенно важен и труден в стихотворной форме речи. К ней я и обращаюсь теперь.

Трудность в том, что в стихе существует предел продолжительности остановки речи. Этот предел нельзя безнаказанно переступать, потому что чрезмерно затянутая пауза рвет линию темпо-ритма речи. Благодаря этому как говорящий, так и слушающий забывают предыдущую скорость, размеренность стиха и выбиваются из власти темпа и ритма. Тогда приходится заново входить в них.

Это разбивает стих и создает в нем трещину. Однако бывают случаи, когда такие продолжительные остановки неизбежны по требованию самой пьесы, которая вклинивает в стих длинные, безмолвные действия. Вот, например, в первой сцене первого акта «Горя от ума» Лиза стучится в дверь спальни Софьи, чтоб прекратить затянувшееся до рассвета

любовное свидание ее барышни с Молчалиным. Сцена идет так:

Лиза

(у двери комнаты Софьи)

…И слышут, не хотят *понять,*

Ну что бы ставни им *отнять?*

(Пауза. Видит часы, соображает.)

Переведу часы, хоть знаю: будет гонка,

Заставлю их *играть.*

(Пауза. Лиза переходит, открывает крышку часов, заводит или нажимает кнопку, часы играют. Лиза пританцовывает. Входит Фамусов.)

Лиза

Ах! барин!

Фамусов

Барин, *да.*

(Пауза. Фамусов идет к часам, открывает крышку, нажимает кнопку, останавливает звон часов.)

Ведь экая шалунья ты, *девчонка.*

Не мог придумать я, что это за *беда!*

Как видите, в этих стихах очень длинные обязательные паузы из-за самого действия. Нужно еще добавить, что трудность выдерживания пауз среди стихотворной речи усложняется заботой о сохранении рифмы.

Чересчур длинный перерыв между словами *«гонка»* и

«девчонка» или между *«да»* и *«беда»* заставляет забывать рифмующиеся слова, что убивает и самую рифму, а чересчур короткий перерыв и торопливое, скомканное действие нарушают *правду* и *веру* в подлинность совершаемого *действия.* Необходимо сочетать между собой время, перерывы рифмованных слов и правду действия. Во все эти моменты чередования речи, пауз и безмолвных действий «тататирование» поддерживает внутренний ритм. Он создает настроение, вскрывающее чувство, которое естественным путем втягивается в творчество.

Многие из исполнителей ролей Лизы и Фамусова, боясь продолжительных бессловесных остановок речи, чересчур торопливо выполняют обязательные по пьесе действия, чтоб поскорее вернуться к словам и к нарушенному темпо-ритму. Создается суетливость, убивающая правду и веру в совершаемые на сцене действия. Суетливость комкает подтекст, его переживания, а также внутренний и внешний темпо-ритм. Такая скомканность действия и речи становится простым сценическим недоразумением. Как то, так и другое скучно на сцене и не привлекает внимания зрителей, а, напротив, отталкивает его и ослабляет интерес к тому, что происходит на подмостках. Вот почему актеры, о которых я говорю, напрасно так торопливо бросаются к часам, так суетливо заводят или останавливают их. Этим они только выдают свою беспомощность, боязнь пауз, неоправданную суетливость и отсутствие внутреннего *подтекста.* Следует поступить ина-

че, а именно: спокойно, не торопясь, но и не перетягивая перерыва речи, выполнить действие, не останавливая внутреннего просчета, руководясь чувством правды и чувством ритма.

«Трудность выдерживания пауз среди стихотворной речи усложняется заботой о сохранении рифмы»

При возобновлении речи после длинной паузы надо на секунду усиленно подчеркнуть стихотворный темпо-ритм. Такое преподнесение его поможет как самому исполнителю, так и зрителям вернуться к нарушенным и, может быть, забытым скорости и размеру стиха. Вот в эти минуты «тататирование» снова оказывает нам неоценимую услугу. Оно, во-первых, наполняет длинную паузу мысленным ритмическим просчетом, во-вторых, тем самым оживляет ее, в-третьих, держит связь с темпо-ритмом предыдущей фразы, прерванной паузой, в-четвертых, при возобновлении чтения мысленное «тататирование» вводит в прежний темпо-ритм.

Вот что происходит в это время в речи и с остановками произносящего стихи.

Как видите, во все указанные моменты речи, действия и паузы роль темпо-ритма является важной. Он вместе со сквозным действием и подтекстом пронизывает, точно нить, линии действия, речи, паузы, переживания и его воплощения.

Верно взятый темпо-ритм вызывает правильное переживание

Сегодня Аркадий Николаевич говорил: – Пришло время подвести итог нашей долгой работе. Просмотрим наскоро все, что было сделано. Помните, как мы хлопали в ладоши и как создаваемое этими хлопками настроение механически вызывало внутри соответствующие чувствования? Помните, как мы выстукивали все, что приходило в голову: то марш, то лес зимой, то какие-то разговоры? Стуки также создавали настроение и вызывали переживания, если не в слушающих, то в самих стучавших. Помните три звонка перед отходом поезда и ваши искренние волнения путешественника? Помните, как вы сами забавлялись темпо-ритмом, как вы с помощью мнимого метронома вызывали в себе самые разнообразные переживания? Помните этюд с подносом и все ваши внутренние и внешние превращения из президента спортивного общества в пьяного лакея маленькой железнодорожной станции? Помните вашу игру под музыку?

Во всех этих этюдах и упражнениях в области действия каждый раз темпо-ритм создавал настроение и вызывал соответствующее чувствование и переживание.

Аналогичные работы были произведены и в области слова. Помните, как влияли на ваше душевное состояние речь по четвертным, восьмым, дуолям и триолям?

Вспомните опыты по соединению стихотворной речи с ритмическими действенными паузами. Какую пользу принес вам в этих упражнениях прием «тататирования»! Как общий ритм стихотворной речи и размеренного, четкого действия соединял слова и движения!

Во всех этих перечисленных упражнениях в большей или меньшей степени, в том или ином виде происходило одно и то же – *создавалось внутреннее чувствование и переживание.*

Это дает нам право признать, что темпо-ритм механически, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание. *Тоже происходит и во время творчества*–пребывания на сцене.

Теперь слушайте меня со всем вниманием, потому что я буду говорить об очень важном моменте не только в области темпо-ритма, которым мы заняты теперь, но и в области *всего нашего творчества.*

Вот в чем заключается наше новое важное открытие.

Торжественно, выдержав паузу, Аркадий Николаевич начал объяснять.

– Все, что вы узнали о темпо-ритме, приводит нас к тому, что он самый близкий друг и сотрудник чувства, потому что он является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания.

Из этого, естественно, следует, что:

Во-первых, нельзя правильно чувствовать при неправильном, несоответствующем темпо-ритме.

Во-вторых, нельзя найти правильный темпо-ритм, не пережив одновременно соответствующего ему чувствования. Между темпо-ритмом и чувством и, наоборот, между чувством и темпо-ритмом – нерасторжимая зависимость, взаимодействие и связь.

Вникните глубже в то, что я говорю, и оцените до конца наше открытие. Оно исключительной важности. Речь идет о *непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпо-ритм на наше капризное, своевольное, непослушное и пугливое чувство! На то самое чувство, которому нельзя ничего приказать, которое пугается малейшего насилия и прячется в глубокие тайники, где оно становится недосягаемым, то самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путем, через манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, непосредственный подход!!!*

Ведь это же великое открытие! А если это так, то *верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание.*

Это огромно! – радовался Аркадий Николаевич. – Спросите у певцов и актеров, что значит для них петь под дирижерство гениального музыканта, который угадывает верный, острый, характерный для произведения темпо-ритм. «Мы не

узнаем себя!» – восклицают в восторге певцы-актеры, окрыленные талантом и чуткостью гениального дирижера.

> *«Темпо-ритм механически, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание»*

Но представьте себе обратный случай, когда певец правильно почувствовал и пережил свою партию и роль и вдруг неожиданно встречается на сцене с неправильным, противоречащим его чувству темпо-ритмом. Это неминуемо убьет и переживания, и *чувство,* и самую роль, и *внутреннее сценическое самочувствие* артиста, необходимое при творчестве.

Совершенно то же происходит и в нашем деле, когда темпо-ритм не идет в соответствии с переживаниями чувства и с воплощением его в действии и речи.

К чему же мы в конце концов приходим?

К необыкновенному выводу, который открывает нам широкие возможности в нашей психотехнике, а именно: оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни.

На ум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм.

Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!

Характерность

Внешнее воплощение и характерность создаваемого образа

Вначале урока я сказал Аркадию Николаевичу, что умом понимаю процесс переживания, то есть взращивания и воспитания в себе необходимых для изображаемого образа элементов, скрытых в душе творящего. Но для меня остается смутным вопрос физического воплощения внешности роли. Ведь если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующей образу характерности, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа.

– Да, – согласился Торцов, – без внешней формы как самая внутренняя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли.

– Вот-вот, – поддакивали мы с Шустовым. – Но как и где добыть эту внешнюю, физическую характерность? – спрашивал я.

– Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее во-

площение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души, – объяснял Аркадий Николаевич. – В книге «Моя жизнь в искусстве» приведено немало такого рода примеров. Хотя бы, например, случай с ролью доктора Штокмана Ибсена. Лишь только был установлен правильный склад души роли, правильная внутренняя характерность, сотканная из аналогичных с образом элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнобойная походка, вытянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия.

– А если не произойдет такой счастливой случайности? Как быть тогда? – допрашивал я Аркадия Николаевича.

– Как? Помните, что говорит в «Лесе» Островского жених Аксюши Петр, объясняя своей невесте, что нужно сделать, чтоб их не узнали при побеге: «Один глаз зажмурил, вот тебе и кривой».

Внешне укрыться от себя нетрудно, – продолжал объяснять Аркадий Николаевич. – Со мной произошел такой случай. У меня был хороший знакомый, говоривший густым басом, носивший длинные волосы и большую бороду с торчащими вперед усами. Вдруг он остригся, а бороду и усы сбрил. Под ними у него обнаружились мелкие черты лица, короткий подбородок и торчащие уши. Я встретился с ним, в его новом виде, у знакомых на семейном обеде. Мы сидели напротив, разговаривали. «Кого это он мне напоминает?» –

спрашивал я себя, не подозревая, что он напоминает мне его же самого. Шутник знакомый подделал свой голос и, чтоб скрыть свой бас, говорил на высоких нотах. Прошло полобеда, а я общался с ним, как с новым для меня лицом.

А вот вам и другой случай. Одну очень красивую женщину укусила пчела. У нее раздулась губа и перекривился рот. Это изменило до неузнаваемости не только ее внешность, но и дикцию. Встретясь случайно в коридоре, я проговорил с ней несколько минут, не подозревая о том, что это была моя хорошая знакомая.

Пока Аркадий Николаевич рассказывал нам примеры из своей жизни, он едва заметно прищурил один глаз, точно от начинающегося ячменя, а другой открыл более чем нужно и приподнял над ним бровь. Все это было сделано едва-едва заметно даже для стоявших рядом. От такого ничтожного изменения получилось что-то странное. Он, конечно, остался Аркадием Николаевичем, но… каким-то другим, которому не доверишься. В нем почудились плутоватость, хитринка и вульгарность, мало ему свойственные. Но лишь только он бросал игру глаз, то опять становился обычным нашим милым Торцовым. А прищурит глаз, опять появится подленькая хитринка, меняющая его лицо.

– Замечаете ли вы, – объяснил нам Аркадий Николаевич, – что сам я внутренне все время остаюсь тем же Торцовым и все время говорю от собственного лица, независимо от того, прищурен у меня глаз или открыт, поднята ли или

опущена моя бровь. Если б у меня начинался ячмень и от него прищурился бы глаз, я бы внутри тоже не изменился и продолжал бы жить своей естественной, нормальной жизнью. Почему же я должен душевно меняться от слегка прищуренного взгляда? Я тот же как с открытым, так и с закрытым глазом, как с приподнятой, так и с опущенной бровью.

Или допустим, что я укушен пчелой, как та моя знакомая красавица, и что у меня скривило рот.

Аркадий Николаевич с необыкновенным правдоподобием, легкостью, простотой и совершенством внешней техники передвинул рот направо, отчего соответственно изменились и его речь и произношение.

– Разве от этого внешнего искажения не только лица, но и речи, – продолжал он говорить с сильно измененным произношением слов, – должна пострадать внутренняя сторона моей личности и естественного переживания? Разве я должен перестать быть самим собой? Как укус пчелы, так и техническое искривление рта не должны влиять на внутреннюю жизнь моего человеческого духа. А хромота ноги (Торцов захромал) или, например, паралич руки (в туже минуту у него точно отнялись руки), сутуловатость (спина приняла соответствующий вид), вывернутые внутрь или наружу ступни ног (Торцов прошелся и так и сяк) или неверный постав рук, слишком вперед или слишком назад, за спиной (то и другое было показано тут же)? Разве все эти внешние мелочи имеют отношение к переживанию, общению и воплощению?!

Достойны удивления та легкость, простота и естественность, с которыми Аркадий Николаевич моментально, без подготовки, сразу принимал те физические недостатки, то есть хромоту, паралич, сутуловатость, разные поставы рук и ног, о которых говорил в своем объяснении.

– А какие необычайные внешние трюки, совершенно изменяющие исполнителя роли, можно проделать с голосом, речью и произношением, особенно согласных. Правда, голос требует при изменении речи хорошей, правильной постановки и обработки. Без нее нельзя безнаказанно говорить долго на очень высоких или, наоборот, на очень низких нотах своего голоса. Что же касается изменения произношения, и особенно согласных букв, то это делается очень просто: втяните язык внутрь, то есть сделайте его короче (при этом Торцов сделал то, о чем говорил), и тотчас у вас получится особая манера говорить, напоминающая английское произношение согласных; или, напротив, удлините язык, выпустив его слегка вперед за зубы (Торцов сделал и это), и у вас получится выговор придурковато-шепелявый, при надлежащей доработке пригодный для Недоросля или Бальзаминова. Или еще, попробуйте придать вашему рту иное, необычное положение, и у вас образуется новая манера говорить. Например, помните нашего общего знакомого англичанина – у него очень короткая верхняя губа и очень длинные, заячьи передние зубы. Сделайте себе короткую губу и обнажите посильнее зубы.

«Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли»

– Как же это сделать? – пытался я проверить на себе то, что говорил Торцов.

– Как? Очень просто! – ответил Аркадий Николаевич, доставая из кармана платок и утирая им досуха нёбо верхних зубов и внутреннюю сторону верхней губы. Приподняв незаметно последнюю, в то время когда он якобы утирал губы платком, он отвел руку от рта, и мы увидели действительно заячьи зубы и короткую верхнюю губу, которая, приподнятая кверху, держалась потому, что слиплась с сухими деснами над зубами.

Этот внешний трюк скрыл от нас обычного, хорошо знакомого нам Аркадия Николаевича. Казалось, что перед нами тот подлинный знаменитый англичанин. Чудилось, что все в Аркадии Николаевиче изменилось вместе с этой глупой короткой губой и заячьими зубами: и произношение, и голос стали иными, и лицо, и глаза, и даже вся манера держаться, и походка, и руки, и ноги. Мало того, даже психология и душа точно переродились. А между тем Аркадий Николаевич ничего не делал с собой внутренне. Через секунду он бросил трюк с губой и продолжал говорить от своего имени.

Оказалось для него самого неожиданным, что почему-то одновременно с трюком с губой его тело, ноги, руки, шея,

глаза и даже голос сами собой как-то изменили своему обычному состоянию и принимали соответствующую с укороченной губой и длинными зубами физическую характерность.

Это делалось интуитивно. Только после, когда мы сами проследили и проверили это явление, Аркадий Николаевич осознал его. Не Торцов сам, а мы объяснили ему (со стороны виднее), что все интуитивно появившиеся характерности соответствуют и дополняют образ господина с короткой губой и длинными зубами, явившийся от простого внешнего трюка.

Углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри, Аркадий Николаевич заметил, что и в его психологии помимо воли произошел незаметный сдвиг, в котором ему трудно было сразу разобраться. Несомненно, что и внутренняя сторона переродилась от создавшегося внешнего образа в соответствии с ним, так как слова, которые стал говорить Аркадий Николаевич, стали, по нашему наблюдению, не его, и речь изменила присущий ему стиль, хотя мысли, которые он объяснял нам, были его подлинные, настоящие…

Простой внешний трюк

На сегодняшнем уроке Торцов наглядно показал нам, что внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка.

Но где добыть эти трюки? Вот новый вопрос, который стал интриговать и беспокоить меня. Нужно ли их изучать, выдумывать, брать из жизни, случайно находить, вычитывать из книг, из анатомии?..

– И то, и другое, и пятое, и десятое, – объяснил нам Аркадий Николаевич. – Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая – все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя. Да, вот что мы сделаем, – придумал тут же Аркадий Николаевич, – на следующем уроке мы устроим *маскарад*.

?!..... Общее недоумение.

– Каждый из учеников должен создать внешний образ и скрыться за ним.

– Маскарад? Внешний образ? Какой внешний образ??

– Все равно! Тот, который вы сами выберете, – пояснил

Торцов. – Купца, крестьянина, военного, испанца, аристократа, комара, лягушки или кого или что заблагорассудится. Гардероб, гримерская предупреждены. Идите туда, выбирайте костюмы, парики, наклейки.

Это заявление вызвало сначала недоумение, потом толки и догадки, наконец, общий интерес и оживление.

Каждый про себя что-то придумывал, соображал, записывал, потихоньку рисовал, готовясь к выбору образа, костюма и грима.

Один Говорков, как всегда, оставался холодно-равнодушным.

Подготовка к учебному маскараду

Сегодня всем классом мы ходили в огромные костюмные склады театра, помещающиеся одни очень высоко над фойе, а другие, напротив, – очень низко, под зрительным залом, в подвальном этаже.

Не прошло четверти часа, как Говорков выбрал все, что ему было нужно, и ушел. Другие тоже недолго задержались. Только Вельяминова да я не могли остановиться на определенном решении.

У нее как у женщины и кокетки разбежались глаза и закружилась голова от бесчисленного количества красивых нарядов. Что же касается меня, то я сам еще не знал, кого буду изображать, и рассчитывал при выборе на случай, наудачу.

Пересматривая внимательно все, что мне показывали, я надеялся напасть на костюм, который сам подсказал бы мне тот образ, который увлечет меня.

Мое внимание остановила простая современная визитка. Она была замечательна особой, никогда мною не виданной материей, из которой была сделана, песочно-зеленовато-серого цвета и казалась линялой, покрытой плесенью и пылью, перемешанной с золой. Мне чудилось, что человек в такой визитке будет казаться призраком. Что-то гадливое, гнилое, едва заметное, но вместе с тем и страшное, фатальное шевелилось у меня внутри, когда я смотрел на эту старую визитку.

Если подобрать в тон ко всей паре шляпу, перчатки, нечищенную, запыленную, сероватую обувь, если сделать и грим, и парик тоже серовато-желто-зеленоватые, линялые, неопределенные в соответствии с цветом и тоном материи, то получится что-то зловещее… знакомое…?! Но что это, я не мог тогда понять.

Выбранную тройку отложили, обувь, перчатки и цилиндр обещали подобрать, парики бороду тоже, но я не удовольствовался этим и продолжал искать еще дальше, до последнего момента, когда, наконец, любезная заведующая гардеробом объявила мне, что ей пора готовиться к вечернему спектаклю.

«При всех внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя»

Делать нечего, приходилось уходить, ничего определенного не решив, имея лишь в запасе заплесневелую визитку.

Встревоженный, недоуменный, я ушел из костюмерной, унося с собой загадку: кто тот, которого я одену в это платье с гнилью?

С этого момента и вплоть до маскарада, назначенного через три дня, со мной все время что-то творилось. Я был не я, каким обыкновенно себя чувствовал. Или, вернее, я был не один, а с кем-то, кого искал в себе, но не мог найти. Нет, не то!

Я жил своей обычной жизнью, но что-то мне мешало отдаться ей целиком, что-то разжижало мою обычную жизнь.

Точно вместо крепкого вина мне поднесли напиток, наполовину разбавленный чем-то непонятным. Разжиженный напиток напоминает о любимом вкусе, но лишь наполовину или на одну четверть. Я чувствовал лишь запах, аромат своей жизни, но не ее самое. Впрочем, нет, и это не то, потому что я чувствовал не только свою обычную, но и какую-то другую происходившую во мне жизнь, но не сознавал ее в достаточной мере. Я раздвоился. Обычная жизнь ощущалась мной, но казалось, что она попала в полосу тумана. Я хоть и смотрел на то, что приковывало внимание, но видел не до конца, а лишь в общих чертах, «вообще», не докапываясь до глубокой внутренней сути. Я думал, но не додумывал, я слушал, но не дослушивал, нюхал и недонюхивал. Половина моей энергии и человеческой способности куда-то ушла, и эта утечка ослабляла и разжижала энергию и внимание. Я все не доканчивал то, что начинал делать. Казалось, что мне необходимо еще что-то совершить – самое, самое важное. Но тут туман точно застилал мое сознание, и я уже не понимал дальнейшего, отвлекался и раздваивался.

Томительное и мучительное состояние! Оно не покидало меня целых три дня, а между тем вопрос о том, кого я буду изображать на маскараде, не двигался.

Сегодня ночью я вдруг проснулся и все понял. Вторая жизнь, которой я все время жил параллельно со своей обычной, была тайная, подсознательная. В ней совершалась работа по исканию того заплесневевшего человека, костюм кото-

рого я случайно нашел.

Однако мое просветление длилось недолго и снова куда-то ушло, а я томился в бессоннице и томился от неопределенности.

Точно я что-то забыл, потерял и не могу ни вспомнить, ни найти. Это очень мучительно, но вместе с тем, если б волшебник предложил стряхнуть с меня такое состояние, кто знает, может быть, я бы и не согласился.

А вот и еще странность, которую я подметил в себе.

Несомненно, что я был уверен, что не найду образа, который искал. Тем не менее поиски его продолжались. Недаром же все эти дни я не пропускал ни одной витрины фотографий на улицах и подолгу простаивал перед ними, вглядываясь в выставленные портреты и стараясь понять, кто эти люди, с которых они сняты. Очевидно, я хотел найти между ними того, кто мне нужен. Но, спрашивается, почему я не входил в фотографию и не просматривал груды карточек, которые там валяются? Под воротами у букиниста были тоже груды грязных, запыленных фотографий. Как было не воспользоваться этим материалом? Как не просмотреть его? Но я лениво перебрал одну самую маленькую пачку и с брезгливостью отошел от других, чтоб не пачкать себе рук.

В чем же дело? Чем объяснить такую инертность и двойственность? Я думаю, что она происходила от неосознанной, но утвердившейся во мне уверенности в том, что песочный господин с плесенью рано или поздно оживет и выручит ме-

ня. «Не стоит искать. Лучше заплесневевшего не найти», – вероятно, говорил внутри бессознательный голос. Были и такие странные моменты, которые повторились два или три раза.

Я шел по улице, вдруг сразу все понял, остановился и замер, чтоб до самого последнего предела схватить то, что само давалось в руки… Еще секунда-другая, и я постиг бы все до конца… Но… прошло десять секунд, и только что возникшее в душе уплывало, а я опять оставался с вопросительным знаком внутри.

В другой момент я поймал себя на какой-то не свойственной мне путаной, аритмичной походке, от которой не сразу мог отделаться.

А ночью во время бессонницы я как-то по-особенному долго тер ладонь о ладонь. «Кто их так трет?» – спрашивал я себя, но припомнить не мог. Знаю только, что у того, кто это делает, маленькие, узенькие, холодные, потные руки с красными-красными ладонями. Очень противно пожимать эти мягкие, без костей кисти. Кто он? Кто он?

Маскарад

В состоянии раздвоенности, неопределенности и непрестанных поисков того, что не давалось, я пришел в общую ученическую уборную при школьной сцене. Прежде всего меня охватило разочарование. Оказывается, что нам отвели общую уборную, в которой пришлось одеваться и гримироваться всем вместе, а не каждому в отдельности, как тогда, на показном спектакле на большой сцене. Гул, возня и разговор мешали сосредоточиться. А между тем я чувствовал, что момент облачения себя впервые в заплесневевшую визитку, так точно, как момент одевания желто-серого парика, бороды и прочего, чрезвычайно важны для меня. Только они могли подсказать то, что я в бессознании искал в себе. На этот момент возлагалась моя последняя надежда.

Но все кругом мешало. Говорков, сидевший рядом, уже загримировался Мефистофелем. Он уже надел богатейший черный испанский костюм, и все кругом ахали, глядя на него. Другие помирали со смеху, глядя на Вьюнцова, который, для того чтобы казаться стариком, испещрил свое детское лицо всевозможными линиями и точками, наподобие географической карты. Шустов внутренне злил меня тем, что он удовольствовался банальным костюмом и общим видом красавца Скалозуба. Правда, в этом была неожиданность, так как никто не подозревал, что под его обычным

мешковатым платьем скрыта красивая стройная фигура с чудесными прямыми ногами. Пущин смешил меня своим стремлением выработать из себя аристократа. Этого, конечно, он и на этот раз не добился, но нельзя отказать ему в представительности. Он в своем гриме, с выхоленной бородой, с высокими каблуками башмаков, поднявшими его рост и сделавшими его худее, казался внушительным. Осторожная походка, вызванная, вероятно, высокими каблуками, придавала не свойственную ему в жизни плавность. Веселовский тоже рассмешил всех и вызвал одобрение неожиданной смелостью. Он, прыгун и скакун, балетный танцор и оперный декламатор, вздумал укрыться под длиннополым сюртуком Тита Титыча Брускова, с шальварами, с цветным жилетом, толстым брюхом, бородой и прической «а ля рюсс».

Наша ученическая уборная оглашалась восклицаниями, точно на самых заурядных любительских спектаклях.

– Ах! Невозможно узнать! Неужели это ты? Удивительно! Ну молодец, не ожидал! и т. д.

Эти восклицания бесили меня, а реплики сомнения и неудовлетворения, бросаемые по моему адресу, совершенно обескураживали.

– Что-то не то! Не знаю, как-то… непонятно! Кто он? Кого ты изображаешь?

Каково выслушивать все эти замечания и вопросы, когда нечего на них ответить.

Кто тот, кого я изображал? Почем я знаю? Если б я мог

догадаться, я бы первый сказал, кто я!

Черт бы побрал этого мальчишку-гримера. Пока он не приходил и не сделал из моего лица банального бледного театрального блондина, я чувствовал себя на пути к осознанию тайны. Мелкая дрожь трясла меня, когда я постепенно облачался в старый костюм, надевал парик и прикладывал бороду с усами. Будь я один в комнате, вне рассеивающей меня обстановки, я бы, наверно, понял, кто он, мой таинственный незнакомец. Но гул и болтовня не давали уйти в себя, мешали постигнуть непонятное, творившееся во мне.

Наконец все ушли на школьную сцену показываться Торцову. Я сидел один в уборной в полной прострации, безнадежно смотря в зеркало на свое банально-театральное лицо. Внутренне я уже считал дело проигранным, решил не показываться, раздеваться и снимать грим с помощью стоявшей рядом со мной зеленоватой противной мази. Я уже зацепил ее на палец, водил им по лицу, чтоб смазать грим… и… смазал… Все краски расплылись, как на смоченной водой акварели… Получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в pendant к костюму… Трудно было разобрать, где нос, где глаза, где губы… Я мазнул той же мазью сначала по бороде и усам, а потом и по всему парику… Кое-где волосы сбились комьями, образовались сгустки… Потом, точно в бреду, дрожа, с сердцебиением я совершенно уничтожил брови, кое-где посыпал пудрой… смазал свои руки зеленоватой краской, а ладони ярко-розовой… оправил костюм,

растрепал галстук. Все это я делал быстро и уверенно, так как на этот раз я уже знал… кто тот, кого я изображал, какой он из себя.

Цилиндр надел чуть-чуть набок, франтовато. Почувствовал когда-то шикарный фасон широких брюк, теперь истертых и изношенных, подладил свои ноги под образовавшиеся складки, сильно скривил носки ступней внутрь. Получилась глупая нога. Замечали ли вы у некоторых людей *глупую ногу?* Это ужасно! К таким людям у меня гадливое чувство. Благодаря неожиданному поставу ног я стал меньше ростом и походка стала другой, не моей. Все тело почему-то наклонилось вправо. Не хватало тросточки. Какая-то валялась рядом, и я взял ее, хотя она и не совсем подходила к тому, что мне мерещилось… Недоставало еще гусиного пера за ухо или в рот между зубов. Я послал за ним мальчика-портного и в ожидании его возвращения ходил по комнате, чувствуя, как сами собой все части тела, черты и линии лица находили для себя верное положение и утверждались в них.

«Кто тот, кого я изображал? Почем я знаю? Если б я мог догадаться, я бы первый сказал, кто я!»

После двух-трех обходов комнаты путаной, аритмичной походкой я мельком взглянул в зеркало и не узнал себя. С тех пор как я смотрелся в последний раз, во мне уже совершилось новое перерождение.

– Он, он!.. – воскликнул я, не в силах сдержать душившей

меня радости. – Скорей бы перо, и можно идти на сцену.

Послышались шаги в коридоре. Очевидно, это мальчик несет мне гусиное перо, я бросился к нему навстречу и в самых дверях столкнулся с Иваном Платоновичем.

– Какая страсть! – вырвалось у него невольно при виде меня. – Дорогой мой! Кто же это? Штука-то какая! Достоевский? Вечный муж, что ли? Это вы, Названов?! Кого же вы изображаете?

– *Критикана!* – ответил я каким-то скрипучим голосом с колючей дикцией.

– Какой критикан, дружочек мой? – допрашивал меня Рахманов, немного растерявшись от моего нахального и пронзительного взгляда. Я чувствовал себя пиявкой, присосавшейся к нему.

– Какой критикан? – переспросил я с нескрываемым желанием оскорбить – Критикан – жилец Названова. Существую, чтоб мешать ему работать. Высшая радость! Благороднейшее назначение моей жизни.

Я сам удивился наглому, противному тону, неподвижному, в упор направленному на него взгляду и циничной бесцеремонности, с которой я обращался с Рахмановым. Мой тон и уверенность смутили его. Иван Платонович не находил нового ко мне отношения и потому не знал, что говорить. Он терялся.

– Пойдемте… – неуверенно произнес он. – Там уже давно начали.

– Пойдемте, коли там давно начали, – скопировал я его, не двигаясь и нагло пронизывая взглядом растерявшегося собеседника. Произошла неловкая пауза. Мы оба не двигались. Видно было, что Ивану Платоновичу хотелось скорее покончить сцену, так как он не знал, как себя вести. На его счастье, в этот момент прибежал мальчик с гусиным пером. Я выхватил его и зажал посредине между губ. От этого рот стал узкий, как щель, прямой и злой, а тонкий, заостренный конец пера с одной стороны и широкий с перьями другой конец еще больше усиливали едкость общего выражения лица.

– Идемте! – тихо и почти застенчиво промолвил Рахманов.

– Идемте! – пародировал я его едко и нагло.

Мы шли на сцену, причем Иван Платонович старался не встречаться со мной глазами.

Придя в «малолетковскую гостиную», я не сразу показался. Сначала спрятался за серый камин и из-за него едва-едва показывал свой профиль в цилиндре.

Тем временем Аркадий Николаевич просматривал Пушина и Шустова, то есть аристократа и Скалозуба, которые только что познакомились друг с другом и говорили глупости, так как иного сказать не могли по свойству ума изображаемых лиц.

– Что это? Кто это? – вдруг заволновался Аркадий Николаевич. – Мне чудится или там кто-то сидит за камином? Что за черт? Все уже просмотрены. Кто же этот? Ах да, Назва-

нов… Нет, это не он.

– Кто вы? – обратился ко мне Аркадий Николаевич, сильно заинтригованный.

– Критик, – отрекомендовался я, привстав. При этом, неожиданно для меня самого, моя глупая нога выставилась вперед, тело еще больше искривилось вправо.

Я утрированно изящно снял цилиндр и отвесил вежливый поклон. После этого я сел и снова наполовину скрылся за камином, с которым мы почти сливались в тонах красок.

– Критик?! – проговорил Торцов в недоумении.

– Да. Интимный, – пояснил я скрипучим голосом. – Видите перо… Изгрызанное… От злости… Закушу его вот так, посредине… затрещит и… трепет…

Тут совершенно неожиданно из меня вырвался какой-то скрип и визг вместо хохота. Я сам опешил от неожиданности. По-видимому, он сильно подействовал и на Торцова.

– Что за черт? – воскликнул он. – Идите сюда, поближе к свету.

Я подошел к рампе своей путаной походкой, с глупыми ногами.

– Чей же вы интимный критик? – расспрашивал меня Аркадий Николаевич с впившимися в меня глазами и точно не узнавая.

– Сожителя, – проскрипел я.

– Какого сожителя? – допытывался Торцов.

– Названова, – признался я скромно, по-девичьи опуская

глаза.

– Втерлись-таки в него? – давал мне нужные реплики Аркадий Николаевич.

– Вселен.

– Кем?

Тут снова визг и хохот душили меня. Пришлось успокаиваться, прежде чем сказать:

– Им самим. Артисты любят тех, кто их портит. А критик…

Новый порыв визга и хохота не дал мне договорить мысли. Я опустился на одно колено, чтоб в упор смотреть на Торцова.

– Что же вы можете критиковать? Ведь вы же невежда, – ругал меня Аркадий Николаевич.

– Невежды-то и критикуют, – защищался я.

– Вы же ничего не понимаете, ничего не умеете, – продолжал поносить меня Торцов.

– Кто не умеет, тот и учит, – сказал я, жеманно садясь на пол перед рампой, у которой стоял Аркадий Николаевич.

– Неправда, вы не критик, а просто критикан. Нечто вроде вши, клопа. Они, как и вы, не опасны, но жить не дают.

> *«Вторая жизнь, которой я все время жил параллельно со своей обычной, была тайная, подсознательная»*

– Извожу… потихоньку… неустанно… – проскрипел я.

– Гадина вы! – уже с нескрываемой злобой воскликнул

Аркадий Николаевич.

– Ой! Какой стиль! – я прилег около рампы, кокетничая с Торцовым.

– Тля! – почти кричал Аркадий Николаевич.

– Это хорошо!., очень, очень хорошо! – я уже кокетничал с Аркадием Николаевичем без зазрения совести. – Тлю ничем не отмочишь. Где тля, там и болото… а в болоте черти водятся и я тоже.

Вспоминая теперь этот момент, я сам удивляюсь своей тогдашней смелости и наглости. Я дошел до того, что стал заигрывать с Аркадием Николаевичем, точно с хорошенькой женщиной, и даже потянулся своим жирным пальцем суженной руки с красными ладонями к щеке и носу учителя. Мне хотелось его поласкать, но он инстинктивно и брезгливо оттолкнул мою руку и ударил по ней, а я сожмурил глаза и через щелочки продолжал кокетничать с ним взором.

После минутного колебания Аркадий Николаевич вдруг обхватил любовно мои обе щеки ладонями своих рук, притянул меня к себе и с чувством поцеловал, прошептав:

– Молодец, прелесть!

И тут же почувствовав, что я его вымазал жиром, который капал с моего лица, прибавил:

– Ой! Смотрите, что он со мной сделал. Теперь действительно и водой не отмочишь.

Все бросились его отчищать, а я, точно обожженный поцелуем, вскочил, выкинул какое-то антраша ногами и побе-

жал со сцены своей названовской походкой под общие аплодисменты.

Мне кажется, что мой минутный выход из роли и показ своей настоящей личности еще больше оттенил характерные черты роли и мое перевоплощение в ней. Прежде чем уйти со сцены, я остановился и снова на минуту вошел в роль, чтоб повторить на прощание жеманный поклон критикана. В этот момент, повернувшись в сторону Торцова, я заметил, что он с платком в руке, приостановив свое умывание, замер и пронзал меня издали влюбленными глазами.

Я был по-настоящему счастлив, но не обычным, а каким-то новым, по-видимому, артистическим, творческим счастьем.

В уборной спектакль продолжался. Ученики давали мне все новые и новые реплики, на которые я без запинки, остро отвечал, в характере изображаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключения положениях, в которых бы я ни очутился. Какое счастье так овладеть образом! Это продолжалось даже и тогда, когда грим и костюм были сняты и я рисовал образ своими личными природными данными, без помощи грима и костюма. Линии лица, тела, движения, голос, интонации, произношение, руки, ноги так приспособились к роли, что заменяли парик, бороду и серую тужурку. Два-три раза случайно я видел себя в зеркале и утверждаю, что это был не я, а он – критикан с плесенью. Я берусь сыграть эту роль без

грима и костюма в своем лице и платье.

Но это еще не все: мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пути домой и придя в квартиру я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа.

И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хозяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и задирал не как я, а как критикан. Хозяйка даже заметила мне:

– Что это вы какой сегодня, прости господи, липкий!..

Это меня обрадовало.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность. Это самые важные свойства в даровании артиста. Сегодня во время умывания я вспомнил, что, пока я жил в образе критикана, я не терял себя самого, то есть Названова. Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением. Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана. Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой? Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась, как зритель.

Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его.

Разбор и критика маскарада

Сегодняшние занятия были посвящены разбору и критике того, что мы, ученики, дали на последнем уроке, прозванном «маскарадом».

Торцов говорил, обращаясь к Вельяминовой:

– Есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни *характерность,* ни *перевоплощение,* потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на *обаяние* своей человеческой личности. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос.

Все, что закрывает от зрителей человеческую природную индивидуальность, страшит таких актеров.

Если на зрителя действует их красота, они выставляют ее. Если обаяние проявляется в глазах, в лице, в голосе, в манерах, они преподносят их зрителям, как это делает, например, Вельяминова.

> *«Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность. Это самые важные свойства в даровании артиста»*

Зачем вам перевоплощение, раз что от него вы будете хуже, чем вы сами в жизни. Вы больше любите *себя* в роли, чем *роль* в себе. Это ошибка. У вас есть способности, вы можете

показывать не только себя, но и создаваемую роль.

Есть много артистов, которые полагаются на обаяние своей внутренней природы. Ее они и показывают зрителю. Например, Дымкова и Умновых верят в то, что их манкость – в глубине чувства и в нервности переживаний. Под них они и подводят каждую роль, пронизывая ее наиболее сильными, боевыми своими природными свойствами.

Если Вельяминова влюблена в свои внешние данные, то Дымкова и Умновых неравнодушны к внутренним.

Зачем вам костюм и грим – они вам только мешают.

Это тоже ошибка, от которой надо отделаться. Полюбите роль в себе. У вас есть творческие возможности для ее создания.

Но бывают актеры другого типа. Не ищите! Их нет между вами, потому что вы не успели еще выработаться в них.

Такие актеры интересны своими оригинальными приемами игры, своими особенными, прекрасно выработанными, им одним присущими актерскими штампами. Ради них они и выходят на сцену, их они и показывают зрителям. На что им перевоплощение? На что им характерность, раз что она не дает показать то, чем сильны такие актеры?!

Есть и третий тип актеров, тоже сильных техникой и штампами, но не своими, лично ими для себя выработанными, а чужими, заимствованными. У них и характерность, и перевоплощение тоже создаются по высочайше установленному ритуалу. Они знают, как каждая роль мирового репер-

туара *«играется»*. У таких актеров все роли однажды и навсегда подведены под узаконенный трафарет. Без этого они не смогли бы играть чуть ли не триста шестьдесят пять ролей в год, каждую с одной репетиции, как это практикуется в иных провинциальных театрах.

Те из вас, у кого есть наклонность идти по этому опасному пути наименьшего сопротивления, пусть вовремя остерегаются.

Вот, например, вы, Говорков. Не думайте, что при просмотре грима и костюма на последнем уроке вы создали характерный образ Мефистофеля, что перевоплотились в него и скрылись за ним. Нет. Это ошибка. Вы остались тем же самым красивым Говорковым, только в новом костюме и с новым ассортиментом актерских штампов, на этот раз «готического, средневекового» характера, как их называют на нашем актерском жаргоне.

В «Укрощении строптивой» мы видели такие же штампы, но приспособленные не к трагическим, а к комедийным костюмным ролям.

Мы знаем у вас, так сказать, и штатские штампы для современной комедии и драмы в стихах и прозе. Но… как бы вы ни гримировались, как бы ни костюмировались, какие бы манеры и повадки ни принимали, вам не уйти на сцене от «актера Говоркова». Напротив, все ваши приемы игры еще больше приведут вас к нему.

Впрочем, нет, это не так. Ваши штампы приводят вас не к

«актеру Говоркову», а «вообще» ко всем актерам-представляльщикам всех стран и веков.

Вы думаете, что у вас *ваши* жесты, *ваша* походка, *ваша* манера говорить. Нет, *всеобщая,* однажды и навсегда утвержденная для всех актеров, променявших искусство на ремесло. Вот если вам вздумается как-нибудь показать со сцены то, что мы еще никогда не видали, явитесь на подмостках самим собой, таким, какой вы в жизни, то есть не «актером», а человеком Говорковым. Это будет прекрасно, потому что *человек* Говорков куда интереснее и талантливее *актера* Говоркова. Покажите же нам его, так как актера Говоркова мы смотрим всю жизнь, во всех театрах.

Вот от человека Говоркова, я уверен, родится целое поколение характерных ролей. Но от актера Говоркова ничего нового не родится, потому что ассортимент ремесленных штампов до удивления ограничен и до последней степени изношен.

После Говоркова Аркадий Николаевич принялся за проборку Вьюнцова. Он заметно становится к нему все строже и строже. Вероятно, для того, чтоб забрать в руки распустившегося молодого человека. Это хорошо, полезно.

– То, что вы нам дали, – говорил Торцов, – не образ, а недоразумение. Это был не человек, не обезьяна, не трубочист. У вас было не лицо, а грязная тряпка для вытирания кистей.

А манеры, движения, действия? Что это такое? Пляска

святого Витта? Вы хотели укрыться за внешний характерный образ старика, но вы не укрылись. Напротив, вы больше, чем когда-нибудь, со всей очевидностью и яркостью вскрыли актера Вьюнцова. Потому что ваше ломание типично не для изображаемого старика, а лишь для вас самих.

Ваши приемы наигрыша лишь сильнее выдали Вьюнцова. Они принадлежат только вам одному и ни с какой стороны не имеют отношения к старику, которого вы хотели изобразить.

«Полюбите роль в себе. У вас есть творческие возможности для ее создания»

Такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и представляет вам повод к ломанию.

Вы не любите характерность и перевоплощение, вы их не знаете, они вам не нужны, и о том, что вы дали, нельзя говорить серьезно. Это было как раз то, чего никогда, ни при каких обстоятельствах не надо показывать со сцены.

Будем же надеяться, что эта неудача образумит вас и заставит наконец серьезно подумать о вашем легкомысленном отношении к тому, что я вам говорю, к тому, что вы делаете в школе.

Иначе будет плохо!

К сожалению, вторая половина урока была сорвана, так как Аркадия Николаевича опять вызвали по экстренному делу и вместо него занимался с нами Иван Платонович своими «тренингом и муштрой».

Правильные и неправильные пути характерности и перевоплощения

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал критику «маскарада», прерванную в прошлом уроке.

Он говорил:

– Я рассказал вам об актерах, которые избегают, не любят характерности и перевоплощения.

Сегодня я вам представлю другой тип актеров, которые, напротив, по разным причинам любят их и стремятся к ним.

В большинстве случаев они это делают потому, что не обладают исключительными по красоте и силе обаяния внешними или внутренними данными. Напротив, их человеческая индивидуальность несценична, что и заставляет таких актеров укрываться за характерность и в ней находить недостающие им обаяние и манкость.

Для этого нужна не только утонченная техника, но и большая артистичность. К сожалению, этот лучший и наиболее ценный дар встречается нечасто, а без него стремление к характерности легко попадает на ложный путь, то есть ведет к условности и наигрышу.

Для того чтоб лучше объяснить вам правильные и неправильные пути характерности и перевоплощения, я сделаю беглый обзор тех актерских разновидностей, которые мы знаем в нашей области. При этом вместо иллюстрации я буду

ссылаться на то, что вы сами показали мне на «маскараде».

Можно создавать на сцене характерные образы «вообще» – купца, военного, аристократа, крестьянина и пр. При поверхностной наблюдательности, у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетрудно подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки. Так, например, военные «вообще» держатся прямо, маршируют, вместо того чтоб ходить, как все люди, шевелят плечами, чтоб играть эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть погрубее, и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканьем, утираются полой тулупа и т. д.

Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грассируя, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и пр. и пр. Все это штампы «вообще», якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадаются в действительности. Но не в них суть, не они типичны.

Так упрощенно подошел к своей задаче Веселовский. Он дал нам все, что полагается для изображения Тита Титыча, но это не был Брусков, это не был также просто купец, а это было «вообще» то, что на сцене называется «купцом», в кавычках.

То же следует сказать и о Пущине. Его аристократ «вообще» – не для жизни, а специально для театра.

Это были мертвые, ремесленные традиции. Так «играются» купцы и аристократы во всех театрах. Это неживые существа, а актерский представляльный ритуал.

Другие артисты, с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян *отдельные группы,* то есть они отличают среди всех военных армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев и прочих солдат, офицеров, генералов. Они видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов. Они усматривают среди всех аристократов придворных, петербургских, провинциальных, русских, иностранных и т. д. Всех этих представителей групп они наделяют типичными для них характерными чертами.

В этом смысле на просмотре показал себя Шустов.

Он из всех военных «вообще» умел выбрать группу армейцев и снабдил их элементарными типичными чертами.

Данный им образ был не военный «вообще», а военный армеец.

У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдательность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный «вообще», несомненно, армеец, но, кроме того, он еще и Иван Иванович Иванов.

В этом смысле, то есть создания личности, индивидуаль-

ности, показал себя на просмотре один Названов.

То, что он дал, – смелое художественное *создание,* и потому о нем надо говорить подробно.

Я прошу Названова рассказать нам подробно историю рождения его критикана. Нам интересно знать, как в нем совершался творческий процесс.

Я исполнил просьбу Торцова и вспомнил шаг за шагом все то, что у меня подробно записано в дневнике о созревании во мне человека в заплесневевшей визитке.

Выслушав меня внимательно, Аркадий Николаевич обратился ко мне с новой просьбой.

– Теперь постарайтесь вспомнить, – говорил он, – что вы испытывали, когда крепко почувствовали себя в образе.

– Я испытывал совершенно особое наслаждение, ни с чем не сравнимое, – отвечал я, воодушевляясь. – Нечто подобное, а может быть, даже и в большей степени, я узнал на мгновение во время показного спектакля в сцене «Крови, Яго, крови!». То же повторилось моментами и во время некоторых упражнений.

– Что же это? Постарайтесь определить словами.

– Прежде всего это полная, искренняя вера в подлинность того, что делаешь и чувствуешь, – вспоминал и осознавал я испытанные тогда творческие ощущения. – Благодаря такой вере явилась уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий. Это не самоуверенность влюбленного в себя, зазнавшегося актера,

а это что-то совсем иного порядка, близкое к убеждению в своей правоте.

Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики. В частной жизни они меня сковывают и не дают развернуться, до конца забыть о том, с кем я нахожусь, не позволяют распоясаться или распуститься при вас, раскрыться вовсю. Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось. У меня было такое ощущение, что не я с вами общаюсь, а кто-то другой. Мы же вместе с вами смотрим на этого другого. Вот почему ваша близость ко мне, ваш взгляд, направленный мне прямо в душу, не только не смущали, а, напротив, подзуживали. Мне было приятно нагло смотреть на вас и не бояться, а иметь на это право. Но разве я посмел бы это сделать от своего собственного имени? Никогда. Но от чужого имени – сколько угодно. Если я смог так чувствовать себя лицом к лицу с вами, то уж со зрителем, сидящим по ту сторону рампы, я бы не церемонился.

«Характерность – та же маска, скрывающая самого актера-человека»

– А как же черная дыра портала? – спросил кто-то.

– Я ее не замечал, потому что был занят более интересным, охватившим всего меня.

– Итак, – резюмировал Торцов. – Названов подлинно жил в образе отвратительного критикана. А ведь жить можно не

чужими, а своими собственными ощущениями, чувствами, инстинктами. Значит, то, что дал нам Названов в критикане, – его собственные чувствования.

Спрашивается, решился ли бы он показать их нам от своего собственного имени, не скрываясь за созданным образом? Может быть, у него есть в душе еще какие-то зерна, из которых может вырасти новый сад? Пусть он нам покажет его сейчас, не меняясь, не гримируясь и не костюмируясь.

Решится ли он на это? – вызывал меня на признание Аркадий Николаевич.

– Отчего же. Я уже пробовал играть тот же образ критикана без грима, – ответил я.

– Но с соответствующей мимикой, манерами, походкой? – спросил опять Торцов.

– Конечно, – ответил я.

– Так это все равно, что с гримом. Не в нем дело. Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима. Нет, вы покажите мне от собственного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровенные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? – приставал ко мне Торцов.

– Стыдно, – признался я, подумав.

– А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?

– Тогда могу, – решил я.

– Вот видите! – обрадовался Торцов. – Здесь происходит то же, что и в настоящем маскараде.

Мы видим там, как скромный юноша, который в жизни боится подойти к женщине, вдруг становится нахальным и обнаруживает под маской такие интимные и секретные инстинкты и черты характера, о которых он боится заикнуться в жизни.

Откуда же смелость? От *маски* и костюма, которые закрывают его. От своего имени он не решится сделать того, что делается от имени чужого лица, за которое не являешься ответственным.

Характерность – та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

Это важные для нас свойства характерности.

Заметили ли вы, что те актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными. И, наоборот, заметили ли вы также, что характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче контуры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезывается в память зрителей.

Характерность при перевоплощении – великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевопло-

щение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует.

Внешнее сценическое самочувствие

Телесный аппарат воплощения

Представьте себе, – говорил Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке, – что вы просыпаетесь, лежите заспанный, с заскорузлым телом; вам не хочется двигаться, не хочется вставать; у вас легкий утренний озноб. Но вы пересиливаете себя, делаете гимнастику, согреваетесь, расправляете мускулы не только тела, но и лица. Восстанавливается правильное кровообращение. Все члены, каждый палец рук и ног, все мышцы и мускулы свободно переливают энергию по всем направлениям от головы до ног и обратно.

Приведя в порядок тело, вы принимаетесь за голос и распеваетесь. Звук находит крепкую опору, становится плотным, сгущенным, металличным; проникает во все резонаторы: и в переднюю часть маски, и в носовые раковины, и в голову, и в жесткое нёбо. Оттуда звук свободно вылетает, наполняя собой всю комнату. При этом резонаторы превосходно резонируют, а акустика комнаты звонко возвращает вам звук, точно для того, чтоб еще сильнее бодрить, будить энергию, жизнь и активность.

Ясная дикция, четкая фраза, красочная речь ищут мысли, чтоб ее отчеканить, сделать выпуклой и сильной.

А неожиданные интонации, просящиеся изнутри, заостряют речь и дают выразительность.

После этого вы входите в волны ритма и качаетесь в них при самых разнообразных темпах.

Во всей вашей физической природе создается порядок, дисциплина, стройность и гармония.

Все становится на свое место и получает указанное природой значение.

Теперь все части вашего физического аппарата *воплощения* сделались гибкими, восприимчивыми, выразительными, чуткими, отзывчивыми, подвижными, как хорошо смазанная и налаженная машина, в которой все колесики, ролики работают в полном соответствии друг с другом.

Трудно устоять на месте, хочется двигаться, действовать, выполнять внутренние приказы, выражать *жизнь своего человеческого духа.*

Во всем теле ощущаешь зуд к действию. Чувствуешь себя «на парах». Подобно детям, не знаешь, куда девать избыток энергии, и потому готов растратить ее зря на что попало. Нужны задача, внутренний приказ, духовный материал, жизнь человеческого духа для воплощения ее. Если они явятся, то весь физический организм бросится на них со страстностью и энергией, не уступающей детской.

Такое физическое состояние артист должен научиться вы-

зывать в себе на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения.

> *«Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли»*

Это состояние мы и называем на нашем языке *внешним сценическим самочувствием.*

Наподобие внутреннего сценического самочувствия, оно складывается из своих составных частей – элементов, каковыми являются мимика, голос, интонация, речь, движение, пластика, физическое действие, общение и приспособление.

Все эти элементы внешнего сценического самочувствия должны быть превосходно упражнены, подготовлены, для того чтоб сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным, как то капризное чувство и неуловимая жизнь духа роли, которые он призван выражать.

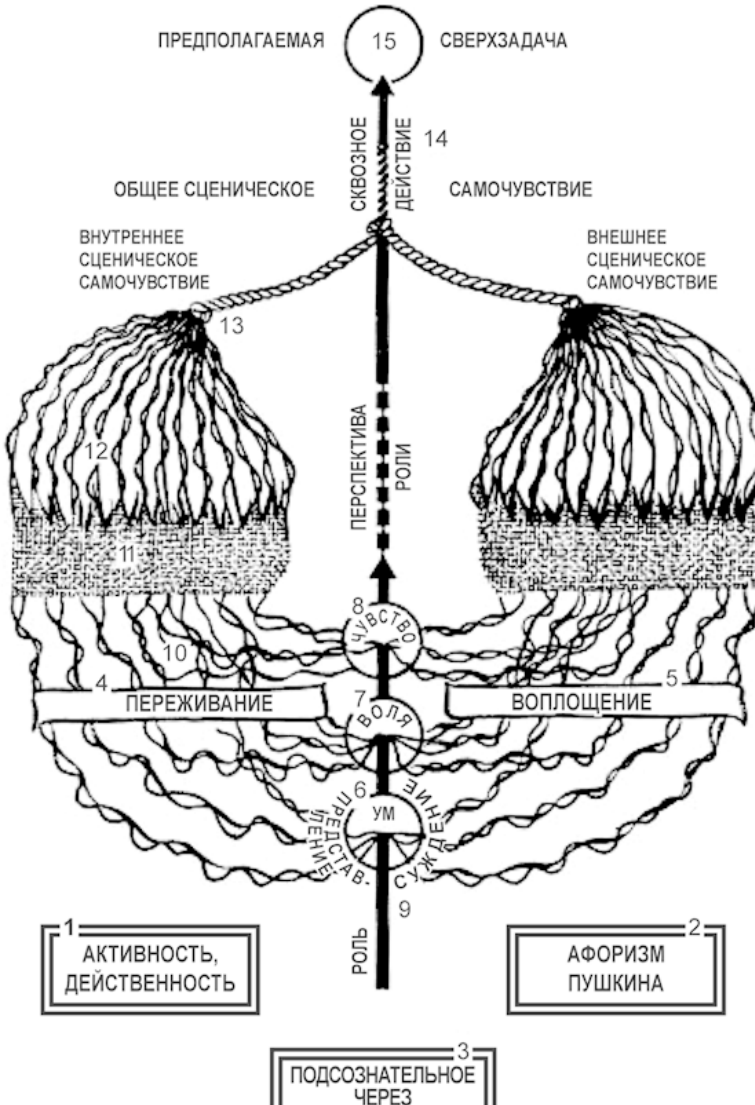
Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли. Связь его с внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного, бессознательного, инстинктивного *рефлекса.*

Общее сценическое самочувствие

Что происходит в душе артиста в процессе творчества

Не успел Аркадий Николаевич закончить свое объяснение, как занавес на сцене раздвинулся по знаку Ивана Платоновича, и мы увидели посередине «малолетковской гостиной» большую черную классную доску с прикрепленным к ней чертежом. Он изображал то, что происходит в душе артиста в процессе творчества. Вот копия этого чертежа.

Поясняя его, Аркадий Николаевич говорил: – Внизу (точно три кита, на которых покоится земля) заложены три идеи, три главные, непоколебимые *основы нашего искусства.* На них вы должны все время опираться.


ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ
15
СВЕРХЗАДАЧА
СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ
14
ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ
ВНУТРЕННЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ
ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ
13
12
11
ПЕРСПЕКТИВА РОЛИ
8
ЧУВСТВО
10
4
ПЕРЕЖИВАНИЕ
7
ВОЛЯ
5
ВОПЛОЩЕНИЕ
6
УМ
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
СУЖДЕНИЕ
9
РОЛЬ
1
АКТИВНОСТЬ, ДЕЙСТВЕННОСТЬ
2
АФОРИЗМ ПУШКИНА
3
ПОДСОЗНАТЕЛЬНОЕ ЧЕРЕЗ

№ 1. Первая из них говорит: *Искусство драматического актера – искусство внутреннего и внешнего действия.*

№ 2. Вторая основа – формула А. С. Пушкина: *«Истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах…»*

№ 3. Третья основа: *Подсознательное творчество самой природы – через сознательную психотехнику артиста.*

На этих трех главных основах нашего искусства построены две большие платформы:

№ *4. Процесс переживания,* который мы изучили в общих чертах, и

№ 5. *Процесс воплощения.*

На этих платформах восседают, точно три виртуоза-органиста перед двумя огромными органами:

№ 6, 7, 8. *Три двигателя психической жизни: ум, воля и чувство* (по прежнему научному определению), или *представление, суждение и воле-чувство* (по последнему научному определению).

№ 9. Новая пьеса и роль пронизывают двигателей психической жизни. Они забрасывают в них семена и возбуждают творческое стремление.

№ 10. Линии стремления двигателей психической жизни, несущие с собой заброшенные в них семена пьесы и роли. Сначала эти стремления обрывчаты, клочковаты, беспорядочны и хаотичны, но по мере выяснения основной цели

творчества становятся беспрерывными, прямыми и стройными.

№ 11. Внутренняя область нашей души, наш творческий аппарат со всеми его свойствами, способностями, дарованиями, природными данными, артистическими навыками, психотехническими приемами, которые мы называли раньше «элементами». Они необходимы для выполнения процесса переживания. Заметьте, что на чертеже каждому элементу дана своя особая краска, а именно:

а) Воображению и его вымыслам («если б», предлагаемым обстоятельствам роли)–… краска.

б) Кускам и задачам –… краска.

в) Вниманию и объектам –… краска.

г) Действию –… краска.

д) Чувству правды и вере –… краска.

е) Внутреннему темпо-ритму–… краска.

ж) Эмоциональным воспоминаниям –… краска.

з) Общению –… краска.

и) Приспособлениям –… краска.

к) Логике и последовательности –… краска.

л) Внутренней характерности –… краска.

м) Внутреннему сценическому обаянию –…краска.

н) Этике и дисциплине –… краска.

о) Выдержке и законченности –… краска.

Все они живут в той области души, куда врываются двигатели психической жизни артиста (ум, воля и чувство) вместе

с прививши мися к ним частицами души роли.

Вы видите на чертеже, как линии стремления пронизывают насквозь эту область и как они постепенно сами окрашиваются тонами красок «элементов» артиста.

№ 12. Это те же, но уже переродившиеся линии стремления двигателей психической жизни артисто-роли. Сравните их до (№ 10) и после прохождения душевной области (№ 11) и вы увидите разницу. Теперь, постепенно воспринимая в себя не только «элементы» пьесы, но и тона и краски «элементов» самого артиста, линии стремления ума, воли и чувства становятся неузнаваемыми (№ 12).

№ 13. Это тот узел, в который завязываются все линии стремления двигателей психической жизни; это то душевное состояние, которое мы называем «внутренним сценическим самочувствием».

№ 14. Это сплетенные друг с другом, точно жгут, линии стремления двигателей психической жизни, которые стремятся к сверхзадаче. Теперь, после их перерождения и сближения с ролью, мы называем их «линией сквозного действия».

№ 15. Пока еще призрачная, не определившаяся до конца «сверхзадача».

– Что изображает пунктир на правой стороне чертежа? – интересовались ученики.

– Пунктир изображает второй процесс: *внешнего воплощения.*

«Все ониживут в той области души, куда врываются двигатели психической жизни артиста (ум, воля и чувство) вместе с привившимися к ним частицами души роли»

Общее сценическое самочувствие– соединение внутреннего и внешнего самочувствия

Теперь, когда все три музыканта уселись на свои места и заиграли, оба органа – и левый и правый – зазвучали. Резонаторы, собирающие в себе голоса отдельных элементов, действуют превосходно.

Аркадий Николаевич указал на нарисованные на чертеже флажки с надписями: «Внутреннее сценическое самочувствие» и «Внешнее сценическое самочувствие».

– Остается соединить оба резонатора воедино. Тогда образуется то состояние, которое мы называем на нашем языке *общее сценическое самочувствие.* Как видно из чертежа, оно соединяет в себе *как внутреннее, так и внешнее самочувствие.*

При нем всякое создаваемое внутри чувство, настроение, переживание, *рефлекторно* отражается вовне. В таком состоянии артисту легко откликаться на все задачи, которые ставят перед ним пьеса, поэт, режиссер, наконец, он сам. Все душевные и физические элементы его самочувствия у него начеку и мгновенно откликаются на призыв. На них можно играть, как на клавишах или на струнах. Чуть ослабнет одна – подтянул колок и опять все налажено.

Чем непосредственнее, ярче, точнее рефлекс от внутреннего к внешнему, тем лучше, шире, полнее почувствует зритель ту жизнь человеческого духа роли, которая создается на сцене, ради которой написана пьеса и существует театр.

Общее сценическое самочувствие – рабочее самочувствие.

Что бы ни делалось артистом в процессе творчества, он должен находиться в этом *общем* душевном и физическом состоянии. Читает ли актер в первый или сотый раз пьесу и роль, учит ли или повторяет ее текст, приступает ли к домашней или к репетиционной работе, ищет ли он духовного или физического материала для роли, думает ли о жизни ее человеческого духа, об ее внутреннем и внешнем образе, об ее страстях, чувствованиях, о помыслах и действиях, об общем внешнем виде, о костюме и гриме, словом, при всяком малейшем соприкосновении с ролью он должен непременно находиться в состоянии внутреннего и внешнего, или общего сценического самочувствия.

Без них нельзя подходить к роли. Они должны стать для каждого из нас на сцене однажды и навсегда нормальными, естественными, органическими – нашей второй натурой.

Сегодняшним уроком мы оканчиваем беглое изучение *работы над собой.* Этим оканчивается и первый год нашего трехлетнего курса.

Теперь, после того как вы усвоили и умеете создавать в себе общее сценическое самочувствие, мы можем переходить с будущего года ко второй части программы – *к работе над*

ролью.

Полученные вами за год сведения громоздятся, бродят в голове и сердце. Вам трудно совместить, поставить на свое место каждый из элементов, которые мы вынимали из нашего самочувствия поодиночке и рассматривали в отдельности.

Между тем то, что так тщательно в течение целого года изучалось, является самым простым, естественным человеческим состоянием, которое нам хорошо знакомо в действительности. Когда мы в жизни переживаем какие-то чувствования, в нас естественно, само собой создается то состояние, которое мы, стоя на подмостках, называем общим сценическим самочувствием.

Оно и в реальной действительности складывается из тех же элементов, которые мы ищем в себе, когда выходим перед рампой. И в жизни нельзя без такого состояния отдаваться переживанию своей внутренней жизни, нельзя внешне выражать ее при общении.

К удивлению, то, что так хорошо нам известно, что в подлинной жизни приходит естественно, само собой, то бесследно исчезает или уродуется, лишь только артист выходит на подмостки. Нужны большая работа, изучение, привычка и техника, для того чтоб вернуть на сцену то, что в жизни так нормально для каждого человека.

Сложенное по отдельным элементам, общее сценическое самочувствие оказывается самым простым, нормальным человеческим состоянием. Среди мертвого царства декораци-

онного полотна, кулис, красок, клея, картона и бутафории на подмостках общее сценическое самочувствие говорит нам о подлинной, живой, человеческой жизни и о правде.

Как странно! Самые простые, естественные чувства и переживания превращаются в сложные явления, лишь только мы пытаемся анализировать и выражать их словами. Вот например: – Хотите конфетку? – протянул он нам коробочку, которую до того держал в руках. – Съешьте, а потом расскажите словами то, что вы будете ощущать и чувствовать при этом.

Вот видите! Куда легче выполнить самое обычное действие, чем потом описывать его. Для этого потребуются целые тома. Если сознательно вникать в самые привычные ощущения или механические действия, поразишься сложности их и непостижимости того, что мы в жизни совершаем без усилия и часто без сознания.

> *«При всяком малейшем соприкосновении с ролью артист должен непременно находиться в состоянии внутреннего и внешнего, или общего сценического самочувствия»*

При изучении «системы» и в частности сценического самочувствия происходит то же. Самое состояние, которое мы разбираем, просто, естественно и хорошо знакомо, но анализ его является сложным.

Теперь, когда это трудное осталось позади, вам будет легко справиться с остальным и привыкнуть к правильному,

естественному, живому самочувствию на сцене.

Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит

Сегодня Аркадий Николаевич пришел в класс с каким-то молчаливым незнакомцем, как говорят, режиссером. Урок посвящен был опять проверке сценического самочувствия у учеников.

Торцов вызвал на сцену Вьюнцова, который просил позволения показать вместе с Пущиным сцену Несчастливцева и Счастливцева из «Леса» Островского. Должно быть, последнее – произведение их тайного халтурного репертуара.

Откровенно каюсь, что я самым нахальным образом подслушивал интимный разговор Торцова и Рахманова. Я случайно сел на такое место, где все было слышно. Прикрывал же я свое подслушивание сосредоточенностью над черновой записью дневника и чрезмерной углубленностью в работу.

Виноват ли я в том, что слышал их разговор?

– Молодец! – шептал Торцов Рахманову, радуясь на Вьюнцова. – Смотрите, пожалуйста! Какой у него крепкий объект и плотный круг внимания! Это, несомненно, самое подлинное сценическое самочувствие. Конечно, оно создалось случайно. Нельзя же заподозрить Вьюнцова в том, что он прилежно изучил и овладел техникой сценического самочувствия. Ой! Разбойник! Вот вам, не угодно ли! Уже наиграл, как самый последний кривляка! Еще! Ну, конечно, от прež-

него самочувствия не осталось и следа.

Каков, смотрите, пожалуйста! Ай да молодец! Выправился! Снова явились и правда, и вера. Даже мысли доносит, а ведь это его больное место. Ух, как опять хватил! – страдал за Вьюнцова Аркадий Николаевич, когда тот выкинул грубейший фортель, подменил задачу и потерял «круг». – Пожалуйте, так и есть, объект уже здесь, в зрительном зале. Теперь пойдет каша. Поздравляю: все элементы уже вывихнулись, чувство правды бежало, весь одеревенел от напряжения, голос сдавился, полезли актерские аффективные воспоминания, а за ними следом ломанье, трюки, штампы, да еще какие! Ну, конечно, теперь уж ничем не поправит!

Торцов не ошибся. Вьюнцов того наиграл, чего, как говорится у нас в школе, и «не пересмотришь». Так, например, для того чтобы показать, как Счастливцева ради тепла закатывали в ковер, а потом по приезде раскатывали, Вьюнцов ловко и, пожалуй, даже смешно катался по грязному полу сцены вдоль рампы.

– Хоть бы платье-то пожалел, бесстыдник, – вздыхал от огорчения Аркадий Николаевич и отвернулся.

– Какое изумительное создание наша природа, – философствовал он, чтобы отвлечься от сцены, обращаясь к незнакомцу – Как все в ней сцеплено, слито и друг от друга зависит. Вот, например, сценическое самочувствие артиста. Малейший вывих одного из слагаемых нарушает все целое. Стоит подменить лишь один из правильных элементов, как

остальные, в зависимости от него, логически и последовательно, начинают перерождаться. Неверная задача или объект, или неправильный круг внимания, или вывихнутое чувство правды и пр. перерождают аффективные воспоминания и чувствования, приспособления и пр. В связи с этим уродуются все остальные элементы и самое самочувствие. Совершенно также, как в музыке. И там – стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и благозвучие тотчас же превращается в какофонию, консонанс в диссонанс. Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит.

То же и у нас: вырвите неправильный элемент, поставьте на его место правильный, и снова сценическое самочувствие зазвучит всеми нотами аккорда.

Оно нуждается во всех без исключения правильных элементах, из которых слагается. Лишь при их наличии создается то состояние артиста на сцене, которое мы определяем словами *сценическое самочувствие.*

Когда отрывок кончился и исполнители спустились в партер, Торцов сказал Вьюнцову:

– За начало – поцелую, а за конец – побью! Во что выродилось ваше хорошее самочувствие? Из каких элементов оно в конце концов сложилось?

Объект по ту сторону рампы, плюс изнасилованное чувство правды, плюс театральные, а не жизненные аффективные воспоминания, плюс общение, излучение, приспособления профессионального актерского, а не человеческого про-

исхождения. Кроме того, все эти неправильности вызывали сильнейшее мышечное напряжение, отчего еще больше множились и крепли неправильности общего состояния.

Из всех этих фальшивых элементов складывается не «сценическое», а специфически «актерское» самочувствие, при котором нельзя ни творить, ни переживать, а можно только *ломаться* и забавлять глазеющих зевак.

Такое неправильное самочувствие не может привести ни к творчеству, ни к искусству, а неизбежно ведет к самому плохому ремеслу.

Понимаете ли вы теперь, как важно и именно для вас правильное сценическое самочувствие. Только при нем вы можете выходить на сцену, без него вас нельзя пускать на нее. Вы совмещаете в себе двух разных актеров, не только друг на друга непохожих, но друг друга уничтожающих. Один с хорошими данными и способностями. Другой – испорченный и безнадежный. Надо из них сделать выбор и пожертвовать тем или другим. Есть над чем вам задуматься. Возьмите же себя в руки и попросите Ивана Платоновича, чтобы он муштровал вас каждый урок, чтобы он помог вам сделать как самое самочувствие, так и процесс его создания в себе привычным, нормальным. Для этого нужен теперь только «тренинг» под наблюдением.

– Разве я не понимаю, – печалился Вьюнцов с подступавшими к глазам слезами. – Рад бы в рай, да… Во! Кишка тонка!.. Не пускает! Не знаю, что и делать.

– Слушайте меня, я вас научу, – обратился к нему Аркадий Николаевич ласково, ободряюще и нежно. – Прежде всего научитесь подготовлять, разминать элементы самочувствия, как внутренние, так и внешние. Сначала вырабатывайте каждый из них в отдельности, а потом соединяйте их между собой. Так, например, ослабление мышц с чувством правды, объект – с лучеиспусканием, действие – с физической задачей и т. д. При этом вы заметите, что два элемента, правильно соединенные вместе, создают третий, а втроем вызывают четвертый и пятый, впятером родят шестой, десятый и т. д.

«Вырвите неправильный элемент, поставьте на его место правильный, и снова сценическое самочувствие зазвучит всеми нотами аккорда»

Однако при этой работе не надо забывать важного условия, а именно, нельзя создавать самочувствие ради самочувствия. В таком виде оно неустойчиво и скоро рассыпается на свои составные части или же перерождается в неправильное, актерское *самочувствие.* Это совершается с необычайной быстротой и легкостью, почти не поддающейся учету. Нужна большая привычка, чтобы разбираться в тонкостях самочувствия, и эта привычка приобретается упражнением и опытом. Кроме того, при этой работе не надо забывать, что сценическое самочувствие нельзя создавать «всухую», а непременно на какой-нибудь задаче или на ряде задач, создающих сплошную линию действия. Эта линия является как

бы стержнем, соединяющим все элементы самочувствия воедино, ради одной, основной цели произведения.

Эта линия и все задачи, из которых она создается, не могут быть мертвыми, механическими. Необходимо сделать их живыми, жизненными, правдивыми. Для этого нужны *волнующие вымыслы воображения (магическое «если б», предлагаемые обстоятельства).* Они в свою очередь требуют *правды и веры, внимания, хотения и т. д.* Одно сцепляется с другим и вместе создают из отдельных элементов одно целое «самочувствие». В этом процессе логика и последовательность играют не последнюю роль.

После этого Аркадий Николаевич обратился к Рахманову с таким предложением:

– Ты видел в прошлый раз, как я подводил Названова к правильному самочувствию и как оно постепенно слагалось в нем. То же нужно проделывать и с Вьюнцовым.

Конечно, при этом следует прежде всего стараться, чтобы он сам разбирался в своем состоянии. Однако это ему долго не будет удаваться, так как, чтобы наладить самочувствие, необходимо хорошо развитое, чуткое чувство правды. Но оно как раз вывихнуто у Вьюнцова. Это та самая фальшивая нота в общем аккорде, которая портит общее целое. Поэтому на некоторое время тебе придется взять на себя роль «исполняющего обязанности его чувства правды», через интересный вымысел, то есть, другими словами, через предлагаемые обстоятельства. У него недурная эмоциональность.

Она несомненно есть у Вьюнцова. Но прежде чем вызывать ее, надо верно направить его внимание, потому что если он начнет возбуждаться совсем не тем, что нужно, то ошибка заведет его бог знает куда, в противоположную и неверную сторону. Поэтому Вьюнцова надо очень сильно тренировать кроме чувства правды и *на верную задачу*.

Есть люди, которых притягивает зрительный зал против их собственного желания. Но есть другие, которые любят зрительный зал и сами охотно тянутся к нему. Вьюнцов из таких. И потому для него задача, притягивающая его назад на сцену, – якорь спасения. Словом, при работе с Вьюнцовым борись с его актерским самочувствием, которое он не отличает еще от подлинного сценического самочувствия.

Изо дня в день направляй Вьюнцова на путь правды, этим ты приучишь его к ней, и он начнет отличать ее от лжи. Это трудная, кропотливая и мучительная работа.

– А с Пущиным-то как же? Быть-то с ним, говорю, как? Не то ведь самочувствие-то у него. Будь уверен, – просил Иван Платонович указаний у Торцова.

– По Несчастливцеву судить нельзя. Сама роль наложном пафосе. Пусть сыграет Сальери, – сказал Торцов.

Пока Пущин с Вьюнцовым играли, Аркадий Николаевич говорил тихим голосом Рахманову:

– Если ты начнешь добиваться от Пущина подлинного переживания, такого, как мы его понимаем, то пока из этого ничего не получится. Пущин не эмоционален, как Малолет-

кова и Названов. Он переживает от ума, по литературной линии, – объяснял Аркадий Николаевич.

– Как же сценическое-то самочувствие? Самочувствие-то сценическое установить как же? – приставал Рахманов.

– Для него это пока и является сценическим самочувствием, – сказал Аркадий Николаевич.

– Без переживания? – недоумевал Иван Платонович.

– С переживанием «от ума». Откуда же взять другое, коли его пока нет. Там дальше будет видно, способен он к сценическому переживанию, которое нам нужно, или нет, – продолжал объяснять Аркадий Николаевич. – Сценическое самочувствие имеет свои разновидности. У одних преобладает ум, у других чувство, у третьих воля. От них оно и получает свой особый оттенок. Когда на нашем актерском инструменте с клавишами из элементов главную партию ведет, допустим, *ум,* получается один вид или тип сценического самочувствия. Но может быть иначе, то есть *воля* или *чувство* поведут главный голос. Это создаст новые два оттенка того же сценического самочувствия. У Пущина уклон к рассудку и литературе. Спасибо и за это. Все, что он делает, ясно и понятно, внутренняя линия намечена правильно. Он хорошо понимает и оценивает, что говорит.

> *«Сценическое самочувствие имеет свои разновидности. У одних преобладает ум, у других чувство, у третьих воля. От них оно и получает свой особый оттенок»*

Правда, все это мало согрето чувством. Что ж тут сделаешь! Чувства не вложишь. Старайся расшевелить его магическим «если б», предлагаемыми обстоятельствами. Развивай воображение, придумывай интересные задачи. Через них оживет или вскроется само чувство, и тогда, быть может, немного он прибавит тепла. Но многого от него в этом смысле не добьешься. Пущин – типичный «резонер» с великолепными голосовыми данными, с прекрасной фигурой, которую, конечно, надо усиленно развивать, приводить в человеческий вид. Когда это будет сделано, из него получится не скажу, чтобы очень хороший, но нужный актер – полезность. Ты увидишь, что он будет занят во всех пьесах. Словом, пока для него это сценическое самочувствие с большим уклоном в сторону «рассудочности» приемлемо.

«Бедный Пущин, – подумал я. – Столько труда, чтобы стать лишь „полезностью“. Впрочем, он не взыскателен. Будет доволен и этим».

Не правда и даже не правдоподобие

Сегодня опять была проверка сценического самочувствия учеников.

Аркадий Николаевич просил Говоркова сыграть что-нибудь. Конечно, потребовалась и Вельяминова.

У наших обер-халтуристов свой особый, никому не известный репертуар из второсортных пьес невысокого вкуса и качества.

Говорков изображал прокурора, допрашивающего преступницу-красавицу, в которую он влюблен и которую вынуждает отдаться ему.

– Слушай, – шептал Торцов Ивану Платоновичу – Вот слова, которые даны Говоркову глупым автором: «Из пламенных недр народа, через мою карающую власть миллионы голодных и восставших граждан шлют проклятие вам». Теперь вспомни, как он произнес этот пошлый набор слов.

Все отдельные трескучие слова фразы выделил ударениями, чуть не на каждом слоге. Но самое важное слово, ради которого написана вся тирада, оставлено без всякого ударения и скомкано.

– Какое слово? Слово-то какое? – переспросил Иван Платонович.

– Конечно, слово «вам». Все дело в том, что народ шлет проклятие именно *вам.*

Оказывается, что Говорков не имеет представления о законах речи. Что же делает учитель…?! На этот предмет обрати серьезное внимание. Он один из самых важных. Если преподаватель не подходит, надо его скорее сменить. Нельзя же так говорить.

Боже мой, какая ерунда, – страдал Торцов за Говоркова. – Лучше не вникать, а просто слушать голос, – старался он утешиться.

– Звук хорошо оперт, достаточного диапазона. Хороший, звучный, не сжатый, выразительный, недурно поставленный.

– Но ты послушай, как он произносит согласные: «Пллламммнннныхх… нннеддррр… ччччерррезззз… ммою ккрающщщую вввлассссть».

Ты думаешь, что он это делает для упражнения и для выработки согласных? Ничуть не бывало. Ему кажется, что от удесятерения согласных голос звучит красивее. Но если убрать эту пошлость и аффектацию в произношении, то в остальном дикция вполне прилична.

Что можно сделать с такими данными? Смотри! – вдруг встрепенулся Аркадий Николаевич. – Если бы я был иностранцем, ничего не понимающим по-русски, я бы ему зааплодировал за этот широкий жест рукой, заканчивающийся раскрытием всех пальцев ладони. В дополнение к жесту даже голос его опустился вместе с рукой до самых низких, предельных нот.

Что говорить, красиво, выработано, и, если бы речь шла о

снижающемся аэроплане, я бы простил ему и аффектацию, и театральность. Но вопрос-то идет не о спуске и полете, а просто о том, что он пойдет вниз, где заседает суд. И говорит он это для того, чтобы напугать свою бедную жертву, чтобы через испуг понудить ее к согласию на предложение инквизитора.

Я чувствую, что уже при первом знакомстве с этой глупой пьесой Говоркову померещился красивый жест, две-три эффектные декламационные интонации. Их он долго и старательно отделывал в тиши своего кабинета. Это-то он и называет «работать над ролью». Для того чтобы блеснуть публично этими позами, интонациями, и была выучена и срепетирована эта пошлая пьеса.

Какая ерунда! Боже!

Вот ты тут и пойми, чем он живет. Из каких элементов составляется его самочувствие: безграмотная речь, плюс снижающийся аэроплан, плюс «пппламмменнные нннедррры». Сложи все это! Попробуй, что получится? Окрошка!

А спроси Говоркова – он будет божиться, что именно это и есть сценическое самочувствие и что никто лучше его не ощущает «сцены и подмостков», что это возвышенный стиль игры, а не пошлый натурализм переживания.

– Вот ты их и гони! Обоих вместе! Будь уверен! – науськивал Иван Платонович. – Пущина с Веселовским к ним же в придачу. Пущина с Веселовским, говорю, к ним же. Не надо нам чужих! Будь покоен!

– Ты думаешь, что они ни для какого дела непригодны в театре? – вызывающе спросил Торцов Рахманова.

– Будь уверен! – ответил тот.

– Посмотрим, – сказал Аркадий Николаевич, встал и пошел к рампе, так как наши представляльщики кончили свою сценку.

Аркадий Николаевич попросил Говоркова рассказать подробно, в чем дело, как он понимает роль, в чем заключается содержание сцены и т. д.

Тут случилось невероятное.

Ни он, ни она не знали, в чем главная суть сцены, для чего она написана. Чтобы рассказать содержание, им пришлось сначала механически произносить зазубренный текст, вникать в его смысл и объяснять его содержание своими словами.

– Теперь давайте я вам расскажу, – сказал Аркадий Николаевич. И начал рисовать чудесную сцену из средневековой жизни.

У него, как я, кажется, уже говорил, совершенно исключительный дар излагать содержание пьес. При этом он великолепно досочиняет то самое главное и интересное, что плохие авторы забывают дописать в своем произведении.

Говорков, только что сыгравший свою сцену, впервые вникал в ее внутреннее содержание. Оно оказалось куда больше, чем то, которое было показано на сцене Говорковым и Вельяминовой.

Обоим исполнителям, как видно, понравилась трактовка Аркадия Николаевича. Они с охотой и без противоречия стали исправлять сцену по новой внутренней линии.

С своей стороны, Торцов не насиловал их воли и не касался самих приемов игры, которые так отзывались актерством, что, казалось бы, прежде всего подлежали исправлению. Но нет. Аркадия Николаевича интересовало лишь выправление внутренней линии, задач, магического «если б», предлагаемых обстоятельств.

– А штампы, а чувство правды, а вера?

– Правда-то, говорю, где же? Почему же ты не исправляешь условность? – приставал Иван Платонович.

– Для чего? – спросил спокойно Торцов.

– Как для чего? – поразился Рахманов в свою очередь.

– Так, для чего? – еще раз переспросил Аркадий Николаевич. – Ведь это же ни к чему не поведет. Они по своей природе типичные представляльщики, так пусть же по крайней мере представляют верно. Вот все, что от них пока можно требовать.

> *«Одно дело почувствовать роль внутри, чтобы познать ее рисунок, а другое дело переживать в момент творчества»*

Наконец, после долгой работы, Говорков и Вельяминова исполнили свою сцену с помощью и с подсказами Аркадия Николаевича.

Должен признаться, что мне понравилось, Все понятно,

ясно, со смыслом, интересный рисунок ролей. Правда, вышло далеко не то, что рассказал раньше сам Аркадий Николаевич. Но несомненно, что теперешнее было неизмеримо выше того, что они играли раньше. Правда, они не захватывали, они даже не вызывали веры; все время чувствовался наигрыш, манерность, условность, аффектация, декламационность и прочие типичные для исполнителей недостатки. Тем не менее…

– Что же это, искусство? Ремесло?

– Пока это еще не искусство, – объяснял Аркадий Николаевич. – Но если поработать над приемами воплощения, если очистить их от простых актерских изношенных штампов, если выработать приемы игры, хотя и условные, но черпающие свой материал из самой природы, тогда такую актерскую игру можно довести до искусства.

– Но это же не наше направление, – волновался Иван Платонович.

– Конечно, это не переживание. Или, вернее, скажу так: рисунок роли схвачен и может быть пережит правильно, но воплощение остается условным, со штампами, которые со временем можно довести до приличного вида. В результате их игра не правда и даже не правдоподобие, а недурной намек на то, как эту роль можно хорошо пережить. Это не игра, а образное толкование роли, которая может быть передана с блестящей техникой. Разве мало таких актеров иностранцев, гастролеров, заезжающих к нам, и ты им аплодируешь.

Годится Говорков нашему театру или нет, об этом будем говорить при выпуске. Но пока он в школе и надо из него сделать того наилучшего актера, которого возможно выработать или *слепить* из него. Может быть, он будет пожинать лавры в провинции. Что же, Христос с ним! Но пусть он будет грамотен. Для этого надо из его данных скомпилировать приличную манеру и технику игры и добиваться выработки того самого необходимого, без чего нельзя из его данных сложить общий, так сказать, ансамбль или аккорд, который бы звучал прилично.

– Что же нужно сделать? Сделать-то нужно что? – нервничал Рахманов.

– Прежде всего, – объяснял Торцов, – надо помочь ему выработать в себе приличное сценическое самочувствие. Для этого подготовь более или менее приличный букет элементов. Пусть правильное самочувствие поможет ему не подлинно переживать (на это он будет способен в случайные, редкие моменты), пусть созданное в нем сценическое самочувствие поможет ему идти под суфлера.

– Но чтобы получить этот рисунок, будь уверен, дорогой мой, нужно же переживать, переживать нужно, – горячился Иван Платонович.

– Ведь я же тебе сказал, что без переживания не обойдется. Но одно дело почувствовать роль внутри, чтобы познать ее рисунок, а другое дело переживать в момент творчества. Научи его пока чувствовать линию роли и грамотно,

хотя и условно, передавать эту линию или рисунок роли. Но для этого, конечно, надо исправить, облагородить, переменить и заменить новыми все его ужасные штампы и приемы игры.

– Что же получится? Назвать-то как такое «самочувствие»? – продолжал нервничать Иван Платонович. – Актерское?

– Нет, – заступился Аркадий Николаевич. – Актерское основано на механическом, ремесленном действии, а тут все-таки есть маленькие следы переживания.

– То есть то, что ты показал, – заметил Рахманов.

– Может быть. Пусть, – ответил Торцов. – Тем не менее это маленькое переживание давно называют «полуактерским самочувствием», – придумал Торцов.

– Ну ладно. Черт с ним. Полуактерское так полуактерское. Ладно, говорю, – страдал Иван Платонович. – А с нею, с кокеткой-то, что делать? – волновался он. – Самочувствие-то ей какое вырабатывать?

– Постой, дай понять, – сказал Аркадий Николаевич и стал внимательно всматриваться в нее.

– Ах, эта Вельяминова! – страдал Аркадий Николаевич. – Все показывает, показывает и показывает себя. Никак не может собой налюбоваться. В самом деле, для чего она играет эту сцену? Так ясно, что кто-то похвалил или она сама увидела в зеркале свою искривленную позу, красивую линию торса, и теперь весь смысл ее игры в том, чтобы вспомнить

и повторить облюбованное движение и живую картину.

Видишь, забыла о ноге и сейчас же ищет, по зрительным воспоминаниям, как она тогда лежала… Слава богу, кажется, нашла… Нет. Все еще мало. Видишь, как оттягивает носок ноги, отброшенной назад.

Теперь послушай-ка то, что она говорит по своей роли, – почти шептал Торцов Рахманову – «Я стою перед вами как преступница». *Стою,* а она лежит. Слушай дальше, – продолжал Аркадий Николаевич. – «Я устала, у меня болят ноги». Неужели ее ноги болят от лежания? Она их отлежала или оттого, что она оттягивает носок?

Разгадай-ка, какое у нее самочувствие. Чем она живет внутри, если слова так противоречат действию? Курьезная психология. Внимание так сильно ушло в ногу, в самолюбование, что у нее не хватает времени вникать в то, что говорит язык. Какое презрение к слову, к внутренней задаче! О каком же сценическом самочувствии можно говорить!

Оно заменено состоянием самовлюбленной кокетки. У нее свое особое «дамское самочувствие», с которым она не расстанется. И элементы, из которых оно складывается, тоже дамского происхождения. Как назвать то, что она делает? Ремесло? Представление? Балет? Живая картина? Ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое. Это «публичный флирт», – нашел наконец название Аркадий Николаевич.

Закрепление общего сценического самочувствия публичным выступлением

На доске вывешено объявление, призывающее нас, учеников школы, на репетицию пьесы, которая готовится в театре.

Я остолбенел, когда прочел это, и сердце забилось от предчувствия дебюта в настоящем театре, в настоящем спектакле, с настоящими артистами.

Аркадий Николаевич объяснил нам на сегодняшнем уроке смысл и педагогическое значение предстоящего выступления на сцене. Он говорил:

– Театр призывает учеников совсем не потому, что они ему нужны, а потому, что им самим стал необходим театр.

> *«Театр призывает учеников совсем не потому, что они ему нужны, а потому, что им самим стал необходим театр»*

Ваше выступление в народных сценах лишь очередной этап в школьной программе. Это тот же класс, но только на публике, в полной обстановке спектакля и в условиях публичного творчества.

То, что для нас, актеров, – репетиция, для вас, учеников, – лишь *подготовка к публичному выступлению;* то, что для нас – спектакль, для вас–*урок на публике.*

В стенах школы, без посторонних зрителей, мы намекнули ученикам на то, что со временем им придется испытать на подмостках театра в момент публичных выступлений.

Теперь этот момент настал, и надо, чтоб вы пережили на самой сцене то, о чем говорилось в школе.

Только после того, как это совершится и вы на собственном ощущении познаете на сцене правильное самочувствие, вам удастся по-настоящему оценить то, чему мы вас учили в школе.

В самом деле: где как не на подмостках театра и не в условиях публичного творчества можно лучше всего понять практическое значение *«если бы»,* концентрирующего внимание артиста на самой сцене в рассеивающей обстановке спектакля? Где как не перед тысячами зрителей можно испытать подлинное «публичное одиночество» или важность общения с объектом? Где как не на сцене, перед черной пастью портала нужно создавать, вырабатывать и утверждать в себе *правильное* сценическое самочувствие? Таким образом, после ряда подготовительных работ, направленных на выработку элементов творческого самочувствия, мы подошли к самому созданию этого самочувствия на сцене в условиях публичного творчества.

Знаете ли вы, что именно к нему-то и подводили наши предыдущие работы всего этого года.

Я не говорил об этом раньше, чтоб не подытоживать того, что еще не было сделано, и чтоб не усложнять ваших вос-

приятий, но теперь, post factum, объявляю вам, что *первый курс школьной программы целиком посвящен созданию общего (или рабочего) сценического самочувствия и первоначальному его закреплению на театральных подмостках, перед зрительным залом, в условиях публичного творчества.*

Мы начинаем с этого потому, что никакая дальнейшая созидательная работа немыслима без правильного сценического самочувствия.

Поздравляю вас с *новым этапом* в нашей программе, то есть с *публичным сценическим выступлением,* ради *создания и укрепления на сцене правильного самочувствия.*

Оно будет постоянно усовершенствоваться и исправляться вами на протяжении всей вашей артистической карьеры.

Тем более важно, чтоб теперь, в самом начале, при первых же ваших выступлениях, работа на публике была верно направлена. Однако это потребует от вас исключительного внимания и добросовестности, умения разбираться в ваших невидимых внутренних ощущениях и действиях. Но мы, преподаватели, можем лишь угадывать их, и, если вы будете нам говорить неправду, то есть не то, что чувствуете, тем хуже для вас, потому что обман повредит в первую очередь вам же самим. Он лишит нас возможности правильно судить о том, что происходит внутри вас, и я с Иваном Платоновичем не сможем дать вам полезного совета.

Поэтому не мешайте, а всячески помогайте нам понимать то, что будет невидимо происходить в вас во время публич-

ных выступлений.

Если вы всегда, неизменно, при каждом выходе перед рампой будете исключительно внимательны, пытливы, добросовестны, если вы будете относиться к вашим творческим задачам на сцене не сухо, формально, а сознательно, с увлечением, отдавая им всего себя, наконец, если вы будете при каждом выступлении выполнять на сцене то, чему мы вас учили в школе, то вы постепенно овладеете правильным самочувствием.

Мы же, со своей стороны, позаботимся о том, чтоб ваши публичные выступления были хорошо организованы в педагогическом отношении. Но помните, что в этой работе нельзя останавливаться на полпути. Необходимо доводить ее до победного конца, до того предела, при котором правильное самочувствие на сцене становится единственно возможным, нормальным, естественным, привычным, органичным, а неправильное, то есть актерское самочувствие – невозможным; да, именно невозможным! Беру себя в пример: после того какя нашел и однажды навсегда закрепил на сцене правильное рабочее самочувствие, мне стало уже невозможно выходить без него на подмостки. Только при нем я чувствую себя там как дома, а при актерском самочувствии я становлюсь на сцене чужим, лишним, ненужным, и это убивает меня. Необходимо большое усилие, чтоб вывести себя из привычного мне теперь общего, рабочего самочувствия, так крепко оно внедрилось в меня после огромной и правиль-

ной работы в народных сценах и после долгой артистической практики. Мне почти невозможно теперь безнаказанно перекинуть объект по ту сторону рампы, где сидит зритель, и не общаться с партнером на сцене. Еще труднее стоять перед тысячной толпой без творческих задач. Если же это случается, то я теряюсь, как новичок.

Старайтесь же скорее, однажды и навсегда выработать в себе правильное общее, рабочее самочувствие на сцене.

– Это то же, что сказать: «старайтесь однажды и навсегда творить на сцене и быть гениями», – заметил Шустов.

– Нет, выработка правильного самочувствия доступна всем, кто умеет работать и доводит начатое до конца.

Не спорю. То, что предстоит вам сделать, – трудно, но сама *природа* придет вам на помощь, лишь только она почувствует органическую правду в том, что вы будете делать на сцене. Тогда она сама возьмет инициативу творчества в свои руки, а вы знаете, что ничто не сравняется с ней в области созидательной работы.

Сценическое самочувствие, согласованное с органическими потребностями природы, является наиболее правильным, устойчивым состоянием артиста на сцене. Идите же вместе с природой по указываемому вам школой пути и вы удивитесь быстроте вашего артистического роста.

О, если б только у меня были время и возможность, – мечтал Торцов, – я бы вернулся к народным сценам, к маленьким ролям и с увлечением играл бы их в качестве статиста!

Ведь большая часть того, что мне удалось понять в области психотехники искусства, добыта мною в народных сценах.

– Почему же именно в них, а не в больших настоящих ролях? – хотел я понять.

– Потомучто большие роли, ведущие пьесу, нельзя по-ученически ощупывать. Их нужно играть в совершенстве. Они требуют законченного мастера, а не школьника, делающего первые пробы.

Большие роли налагают большую ответственность за весь спектакль. Они обязывают и вместе с тем они ставят непосильные задачи для малоподготовленных, как вы. Они вызывают в них насилие, творческие потуги. А вы знаете, к чему это приводит. В народных сценах, и в маленьких ролях совсем другое. Там и самая ответственность, и творческие задачи несравненно меньше; там они делятся между большой группой лиц, участвующих в массовой сцене. Там можно безнаказанно для себя и для спектакля производить некоторые пробы, этюды, конечно, если таковые не противоречат сверхзадаче и сквозному действию передаваемого произведения.

Все эти этюды возможны и лучше всего закрепляются на публике. Вот почему я придаю публичному классу такое значение…

Кроме того, то, что делается в классе, не всегда доходит и не всегда звучит со сцены театра. Это тоже вызывает необходимость выносить наши уроки и занятия на публику.

Какая школа мира дает своим ученикам такие условия и обстановку для уроков?! Подумайте только: тысячная толпа зрителей, полная обстановка спектакля, декорации, мебель, бутафорские вещи, реквизит, полное освещение, световые, звуковые, шумовые эффекты, костюмы, грим, музыка, танцы; волнения публичного выступления, закулисная этика, дисциплина и условия коллективного творчества, интересная и содержательная тема творчества с увлекательной сверхзадачей, сквозным действием, объекты общения, режиссерские указания, прекрасный литературный текст, на котором можно учиться красиво говорить; большое помещение, к акустике которого надо приспособлять голос и дикцию; удобные группировки, мизансцены, переходы, живые партнеры и мертвые объекты для общения, – целый ряд поводов для упражнения чувства правды, для создания веры и пр., что мне не приходит теперь в голову…

Все это ежедневно предоставляется театром для пользования нашей школе, при ее систематических и каждодневных уроках. Какая роскошь и богатство! Оцените их до конца и по достоинству. Неужели же вы не воспользуетесь всеми этими возможностями, чтоб стать подлинными артистами, неужели вы предпочтете все это обычному пошлому пути актера – карьериста, театрального «премьера», тягающегося за первенство и высший оклад, думающего только о банальном успехе, популярности, о дешевой славе, о рекламе и об удовлетворении своего маленького гнилого самолюбия?!

Если это так, скорее бегите от театра, потому что он может одинаково возвышать и принижать человека, отравлять его душу. Пользуйтесь же тем, что дает театр для вашего нравственного роста, а не для падения. Рост артиста – в беспрерывном познавании искусства, а падение – в его эксплуатации. Пользуйтесь же предстоящими публичными выступлениями для того, чтоб извлечь из них до дна все, что от них можно взять, и в первую очередь скорее вырабатывайте в себе правильное общее (рабочее) сценическое самочувствие.

«Рост артиста – в беспрерывном познавании искусства, а падение – в его эксплуатации»

Торопитесь, пока это возможно и не поздно, потом, когда вы станете артистами, будет поздно думать об ученической работе. Исполнение же больших ролей невозможно без правильного самочувствия. Тогда вы можете очутиться в безвыходном положении, которое толкнет вас к ремеслу и штампу…

Но горе вам, если вы отнесетесь к новому этапу школьной программы, то есть к публичным выступлениям в народных сценах, лишь формально, без должного, исключительного внимания. В этом случае результат получится совсем обратный, нежелательный, губительный, и вы с необычайной быстротой, о которой тоже ученики не имеют представления, выработаете в себе опасное, вредное для творчества актерское самочувствие.

Публичные выступления – обоюдоострый нож. Они могут

одинаково принести как пользу, так и вред. Причем шансы последнего перевешивают, и вот по какой причине:

Дело в том, что публичные выступления обладают свойством *закреплять, фиксировать* то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Всякое действие или переживание, проделанное с творческим или иным волнением, вызываемым присутствием толпы, запечатлевается в эмоциональной памяти сильнее, чем в обычной, интимной репетиционной или в домашней обстановке. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене в обстановке спектакля, закрепляются прочнее на публике. Ремесло доступнее подлинного искусства, а штамп легче, чем переживание. Поэтому они быстрее и легче закрепляются в роли при ее публичном исполнении.

Труднее схватить и закрепить то, что скрыто глубоко в душе, чем то, что на поверхности, или, иначе говоря, жизнь тела фиксируется легче, чем жизнь человеческого духа роли. Но зато когда эта жизнь духа увидит свет рампы и толпа зрителей укажет артисту своим откликом верные, сильные, человеческие органические моменты переживания и поможет артисту найти и поверить в них, тогда фиксаж публичного выступления навсегда утверждает в артисте удачные живые места роли…

Участие в репетиции настоящего спектакля

Яне понял, какая репетиция была сегодня. Артисты играли без остановки всю пьесу, но гримов не делали и костюмов не надевали. Нас же, учеников, заставили костюмироваться и гримироваться, как для спектакля. Декорация, все аксессуары тоже были даны полностью.

За кулисами чувствовалось торжественное настроение, вероятно, такое же, как на спектакле: великолепный порядок, тишина, все на сцене и около нее даже во время антрактов ходили на цыпочках. Перемены декорации делались без шума и крика, по знакам и хлопкам в ладоши.

Общее благочиние настраивало торжественно и волновало. Сердце билось усиленно.

Иван Платонович провел нас заблаговременно на сцену и заставил меня в качестве часового при небольшой провинциальной тюрьме долго ходить по намеченной им линии или стоять на посту в указанных им местах.

Пущин и Веселовский несколько раз прорепетировали свой «проход арестантов с ушатом воды» из тюрьмы и обратно. Надо было сделать это просто, скромно, чтоб не привлекать на себя излишнего внимания зрителей.

– Помните, дорогие мои, что вы играете на втором плане. Поэтому не лезьте на первый, не выпирайте, говорю! Осо-

бенно во время главных сцен действующих лиц. В эти минуты действуйте особенно осторожно и оправдывайте эту осторожность. Штука-то какая!

Очень трудно ходить так, чтоб не привлекать на себя внимания. Нужна для этого плавность. Чтоб ее вызвать, пришлось направить все внимание на ноги. Но лишь только я начал думать о них, исчезло равновесие и способность двигаться. Того гляди, споткнешься! Я, как пьяный, не мог идти по прямой линии; меня шатало, я боялся натолкнуться на забор с воротами и повалить его. Это делало движения и самую игру напряженной, неестественной. Я так волновался, что задохнулся и должен был остановиться.

Лишь только прекратилось самонаблюдение, внимание разлетелось и стало искать новые объекты. Меня потянуло за кулисы.

Я напряженно следил за тем, что там делалось. Вот какие-то актеры, в гриме, остановились и смотрели на меня. «Это что за фигура?» – вероятно, говорили они друг другу про меня.

Пошептавшись и разобрав меня по косточкам, один из них засмеялся, махнул рукой и пошел, а я покраснел, так как мне показалось, что его смех и презрение относились ко мне.

Подошел Иван Платонович и знаками приказывал мне ходить по намеченной им линии. Но я не мог двинуться, так как ноги мои были точно парализованы. Пришлось притвориться, что я не вижу Рахманова.

В это время из тюрьмы выходили на сцену Пущин и Веселовский в качестве арестантов с ушатом. Надо было помочь им пройти через ворота, но я забыл об этом. Мало того, я заслонил их собой от зрителей и тем испортил сцену. Им пришлось протискиваться сквозь щель полуприотворенных ворот. Пущин чуть не повалил декорацию, чуть не потащил ее за собой.

Скандал!

Только по окончании акта я сообразил, что неудачи произошли потому, что я весь был скован мышечным напряжением.

Освобождение от напряжения перед выходом на сцену

Участвовал на выходе в первом спектакле возобновленного «Горячего сердца» и старался избавиться от напряжения.

В своей уборной, до начала нашей сцены, мне удалось этого добиться скоро и хорошо, но с переходом в нервную атмосферу кулис, среди волнующей суматохи, я почувствовал на себе серьезную ответственность, и все в душе и в теле сразу сильно напряглось. И это случилось, несмотря на большее, чем в прошлый раз, самообладание.

После настойчивой борьбы с напряжением мне удалось направить внимание на тело и найти зловредные зажимы. Но мало направить – надо и удержать внимание на указанных ему объектах. В спокойной обстановке школы это достигается легко, но в волнующих и рассеивающих условиях жизни на сцене этот первый и необходимый этап большого процесса освобождения от напряжения превращается в упорный и трудный поединок творящего артиста с неестественными условиями выступления. Эта борьба длится все время пребывания на сцене. Ненадолго одолеешь препятствия, найдешь зажим, освободишь его. Но лишь только перейдешь к третьему, закрепляющему моменту оправдания создавшегося самочувствия, встречаешься с капризным воображением. Как известно, оно должно создавать предлагаемые обсто-

ятельства и другие вымыслы, оправдывающие физическое состояние. Но с воображением трудно сговориться в нервной обстановке публичного творчества. В это время оно особенно нервно, несговорчиво и увиливает от работы. Хорошо, если у артиста хватит твердости и он настоит на своем. Но далеко не всегда это удается, а если не подчинишь себе воображение, то оно спутает, деморализует внимание и все другие элементы самочувствия.

> *«С воображением трудно сговориться в нервной обстановке публичного творчества. В это время оно особенно нервно, несговорчиво и увиливает от работы»*

Таким образом, сегодняшний спектакль был целиком посвящен третьему моменту процесса мышечного освобождения, то есть внутреннему *оправданию* создавшегося общего физического состояния.

При этой работе мне вспомнилось, как в прошлом году, лежа на своем диване с Котом Котовичем, я принял трудную тянущуюся позу. Ощупав и назвав точки напряжения мышц в теле, я освободил их, но не до конца. Для завершения и закрепления процесса требовалось «оправдание», а для «оправдания» нужны предлагаемые обстоятельства, задачи, действие. Не мудрствуя лукаво я придумал их: «Вот ползет по полу великий таракаша. Хлоп его по чекрыге!»

С этими словами я придавил воображаемое насекомое, оправдал этим действием трудную позу и помимо воли освободил тело от лишнего напряжения, так как при наличии его

я бы не смог дотянуться до своей воображаемой жертвы. То, чего не могли выполнить техника и сознание, доделала сама природа с ее подсознанием.

Сегодня я решил повторить этот прием на сцене перед тысячной толпой и стал искать соответствующего действия. Оно должно быть активно. Как же найти его в бездейственном состоянии и топтании солдата на сторожевом посту?

Я стал соображать! Подумайте только, соображать в рассеивающей обстановке сцены! Для меня такая работа своего рода подвиг.

1. Лично я мог бы ходить по прямой линии и от скуки переставлять ноги в такт напеваемой про себя мелодии или в ритм мысленно произносимых стихов, – соображал я про себя.

2. Я мог бы шагать по намеченной линии и искоса поглядывать на крыльцо городничего, к которому вереницей подходили просители.

3. Я бы мог стушеваться, уничтожиться, стать незаметным или, напротив, ходить напоказ, чтоб все видели, как я несу свою службу, как я готов в каждую минуту «ташшить и не пушшать» тех, кто попадется мне в руки.

4. Я бы мог исподтишка покурить трубочку за углом тюремного забора.

5. Я бы мог заинтересоваться каким-нибудь жучком, ползущим по стене тюремного забора; я бы мог поиграть с ним, подсунуть ему под лапки сучок или травку, заставить его пе-

реползти на них, поднять повыше и ждать, чтоб насекомое расправило крылья и улетело.

6. Но вернее всего, я бы просто прислонился к забору, недвижно стоял, пригревшись на солнце, и думал о своих делах, наподобие того, как солдат думает о своей деревне, доме, пахоте, урожае, семье.

При непосредственном, искреннем выполнении всех этих действий природа и ее подсознание сами, естественным путем, втянулись бы в работу. Они оправдали бы и освободили лишнее напряжение, мешающее подлинному, продуктивному и целесообразному действию.

Но приходилось сдерживать себя и помнить наставление Ивана Платоновича не привлекать на себя внимания зрителей чрезмерной активностью в ущерб главным исполнителям пьесы.

Вот почему пришлось избрать пассивную задачу: стоять, пригревшись на солнышке, и думать о своих делах. Тем более, что мне самому необходимо было сообразить, что делать дальше. Вот я и прислонился к забору, пригрелся в лучах электрического солнца и думал.

Оказалось, что у меня внутри не заготовлено никакого душевного материала для роли.

Как могла случиться такая оплошность?!

Как Иван Платонович мог выпустить меня на сцену внутренне пустым? Непостижимо!

Будь Аркадий Николаевич в Москве, он ни за что не до-

пустил бы такой халтуры.

Не теряя времени, тут же, на сцене, я стал создавать прошлое, настоящее и будущее моего милого солдатика.

– Откуда он пришел сюда, на дежурство? – спрашивал я себя.

– Из казарм.

– А где находятся эти казармы? По каким улицам надо идти к ним?

Этот вопрос был решен применительно к знакомым мне улицам окраин Москвы.

Создав в своем представлении дорогу в казармы, я стал думать о жизни в этих солдатских помещениях. Потом представил себе деревню, избу, семью изображаемого мною солдатика. Жаркий луч электрического рефлектора приятно пригревал и слепил меня, точно солнце. Я даже принужден был надвинуть на свои глаза кепку.

Мне было хорошо, покойно, уютно, и я забыл о существовании закулисного мира, публичного выступления и всех его условностей. Каково?! Я могу мечтать на глазах тысячной толпы! До сих пор нельзя было даже помышлять об этом!

«Освоился на сцене»

Все свободное время отдаю думам о роли солдата и сочиняю предлагаемые обстоятельства его жизни.

Паша мне помогает, а я ему, так как и он занят тем же для своей безмолвной роли просителя в сцене с городничим того же акта.

Окунувшись в жизнь провинциального полицейского, я мысленно исполняю его служебные обязанности: хожу за городничим в Гостиный двор и на рынок, таскаю конфискуемые им у купцов товары; сам не брезгаю, где можно, взяткой, могу и стибрить то, что плохо лежит.

Теперь у меня другие, более активные хотения, которые я определил словами: «ташшить и не пушшать».

Но я боюсь без спроса изменять прежние, установленные действия. Надо вводить новое осторожно, незаметно, без излишней активности, которая могла бы привлечь внимание и отвести его от исполнителей пьесы.

Но главная причина моего сомнения не в этом, а в том, что моя роль солдата раздвоилась на два совершенно противоположных друг другу образа: милого крестьянина, семьянина, мечтающего о деревне, и полицейского, цель жизни которого – «ташшить и не пушшать».

Кого из них избрать?

А что если оставить обоих: у тюрьмы – милого крестьяни-

на, у крыльца городничего – полицейского. При такой комбинации я убью двух зайцев; с одной стороны, создам две роли, а с другой – поиграю на двух планах, на втором, более легком, приучу себя к правильному самочувствию, а на первом, более трудном плане, буду работать над устранением препятствий при публичном выступлении.

Пока я соображал таким образом, прислонившись к забору тюрьмы, вдруг ворвалась на сцену пьяная орава во главе с Хлыновым. Начались его смешные выверты, ломания и пьяная бравада перед городничим.

Актеры захватили меня своей игрой, я разинул рот, впился в них глазами, хохотал от всей души, во весь голос, забыв, что нахожусь на сцене. Чувствовал себя великолепно и не думал ни о каких мышцах. Они сами о себе подумали.

После, когда шумная сцена прошла и началось тихое, лирическое объяснение влюбленных, я долго стоял спиной к зрительному залу и искренне любовался широкой далью и перспективой, изображенной на заднем холсте. При этом мне вспомнились любимые изречения Аркадия Николаевича: «Сосредоточиваясь на том, что по нашу сторону рампы, отвлекаешься от того, что там, по другую ее сторону». Или в другой редакции: «Увлекаясь тем, что на сцене, отвлекаешься от того, что вне ее».

Я был счастлив, чувствовал себя победителем и радовался тому, что смог забыть себя на глазах тысячной толпы, в неестественных условиях публичного выступления.

Смущало только то, что я действовал от своего собственного лица, а не от лица изображаемого мною солдатика. Но ведь сам Аркадий Николаевич требует не терять себя самого в роли. Значит, не беда, что я действую от своего имени.

Таким образом, все дело в интересном объекте, в интересной задаче по сю сторону рампы.

Как же я мог забыть об этой важной и хорошо знакомой мне по школе истине?!

По-видимому, сцена хочет, чтобы все хорошо известное в жизни было заново узнано, понято, испытано на подмостках, в условиях публичного творчества?!

Что ж, я готов заново изведать все уже познанное. Пусть учат меня сама практика, сцена, ее условия работы, тысячеглавое чудовище – зритель, сцена с ее огромной пастью, черной дырой портала.

Вот она, зияет вдали, на авансцене.

Да… это она! Почему же я не замечал ее раньше? Узнаю чудовище по противному ощущению всасывания в свою бездонную пасть, по особому свойству насильственно закрепощать артиста, держать на себе все внимание стоящих на сцене. Что бы я ни делал, как бы ни отвертывался, как бы ни отвлекался, я постоянно чувствую ее присутствие. «Я здесь! – кричит она мне нагло во все моменты. – Не забывай меня, как и я тебя не забуду».

«Пусть учат меня сама практика, сцена, ее условия работы, тысячеглавое чудовище – зритель, сцена с ее

огромной пастью, черной дырой портала»

С этой секунды закулисный мир, второй план, все, что происходило на сцене, ушло из области моего внимания. Остался самый первый план с открытой, зияющей, бездонной пастью чудовища, и снова я вспомнил о панике, которую испытал в свое время на показном, вступительном спектакле. Я стоял, как окаменелый, смотрел в темную, далекую бездну, а мышцы мои напряглись так, что опять не было возможности двинуться.

Если чудовище – портал действует на меня подавляюще здесь, на втором плане, то что же было бы там, на первом плане, в самой пасти черной дыры портала!!!

По окончании акта, когда я проходил мимо конурки помощника режиссера на сцене, на меня накинулся какой-то незнакомый мужчина, оказавшийся дежурным по просмотру спектакля.

– Я запишу в протокол, – объявил он мне, – чтоб на будущее время вам было предоставлено место в первом ряду партера на все спектакли «Горячего сердца». Из зрительного зала вам будет удобнее любоваться игрой артистов, чем со сцены, на сторожевом посту, на втором плане. Переходите лучше в зрительный зал!

– Браво, браво! – сказал мне какой-то милый молодой человек, вероятно, артист труппы. – Ваш солдат – художественное пятно в общей картине. Какая простота и непринужденность!

– Это хорошо, что вы освоились, дорогой мой, и чувствовали себя как дома. Хорошо, говорю я! – сказал мне Иван Платон ович. – Но… где же магическое «если б»? А без него нет искусства. Вот штука-то какая! Найдите его, создайте и смотрите на все, что происходит на сцене, не глазами Названова – зрителя спектакля, а глазами солдата, действующего лица пьесы.

?……

В самой пасти чудовища – портала

Ужас! Сегодня на спектакле «Горячего сердца» мне пришлось экстренно заменять заболевшего сотрудника и стоять на часах у крыльца городничего, то есть на самой авансцене, в самой пасти чудовища – портала.

Я обмер, когда мне объявили этот приговор режиссера. Отказываться было невозможно. Моего заступника Ивана Платоновича не было в театре.

Пришлось подчиниться.

Очутившись на самой авансцене, в пасти чудовища – черной дыры портала, я опять был раздавлен ею.

Я ничего не видел из того, что делалось за кулисами, не понимал того, что происходило на сцене. Я смог только стоять, придерживаясь незаметно за декорацию, и не упасть в обморок. Ужасно!!

Минутами мне казалось, что я сижу на коленях у зрителей первого ряда. Слух мой обострился так, что я слышал отдельные фразы сидевших в партере. Мое зрение напряглось так сильно, что я видел все, что делалось в зрительном зале. Меня тянуло по ту сторону рампы, и надо было приложить большое усилие, чтоб не повернуться лицом в сторону толпы. Но если б я это сделал, то потерял бы последнюю власть над собой и стоял бы перед рампой с испуганным лицом, с окоченевшим телом, беспомощный, готовый распла-

каться от конфуза. Я ни разу не взглянул на публику и все время был обращен к ней в профиль, но тем не менее видел все, что происходило в зале: каждое шевеление отдельных лиц, каждый блеск стекол биноклей. Мне казалось, что все они направлены на меня одного. Это еще сильнее заставляло следить за собой. Опять внимание, направленное на собственное тело, сковало движения и вызывало одеревенение. Я чувствовал себя жалким, бессильным, смешным, нехудожественным и уродливым пятном в общей прекрасной картине.

Какое это было мучение! Как долго тянулся акт! Как я устал! Чего мне стоило не упасть от головокружения.

Чтоб не бежать с позором с поля битвы, я решил скрыться незаметно, уничтожиться и с этой целью прибегнул к хитрости – стал незаметно пятиться в сторону кулис и наполовину спрятался за первое сукно портала. Там черная дыра казалась менее страшной.

По окончании действия около конурки помощника режиссера меня опять остановил дежурный по спектаклю и съязвил:

– Из-за кулис тоже плохо видно актеров. Право, переходите к зрителям, в партер!

На сцене на меня смотрели с сожалением. Может быть, мне это только казалось, а на самом деле никому не было дела до меня, жалкого статиста, каким я чувствовал себя весь вечер и чувствую сейчас, пока пишу эти строки в дневнике.

Какой же я ничтожный, бездарный актеришка!

Спасительный «круг внимания»

Сегодня я шел в театр, точно на казнь, и с ужасом думал о муках стояния в пасти чудовища – черной дыры портала.

«Где, в чем средства защиты от нее?» – спрашивал я себя и вдруг вспомнил о спасительном «круге внимания».

Как могло случиться, что я забыл о нем и не использовал его в первую же очередь при моих публичных выступлениях!

У меня точно отлегло от сердца при этом открытии; точно я надел на себя непроницаемый панцирь перед вступлением в кровопролитный бой. Во время грима, одевания и приготовления к выходу я вспоминал и проделывал школьные упражнения, имеющие отношение к кругу внимания.

«Если публичное одиночество на глазах десятка учеников в школе давало мне неописуемое наслаждение, то каково же будет наслаждение в театре, на глазах тысячной толпы», – говорил я себе.

«Замкнусь в круг, найду себе в нем точку и буду ее рассматривать. Потом отворю окошечко моего непроницаемого круга, минутку погляжу, что делается на сцене, а может быть, даже дерзну заглянуть в зрительный зал и скорее опять к себе домой, в круг, в одиночество», – соблазнял я себя…

Но на самом деле все произошло иначе. Меня ждала неожиданность, с одной стороны, приятная, а с другой – досадная. Помощник режиссера объявил мне, что я должен

возвратиться на свое прежнее место, на второй план, к тюремному забору.

Я побоялся расспрашивать его о причине такого решения, беспрекословно повиновался и был рад тому, что там мне будет уютнее и спокойнее, но вместе с темя пожалел о случившемся, потому что мне казалось, что с забронированным кругом я бы победил сегодня свой страх перед черной дырой портала.

На втором плане, с кругом, я блаженствовал и чувствовал себя как дома. То плотно запирался в нем, наслаждаясь ощущением одиночества на тысячной толпе, то наблюдал за тем, что делалось вне круга. Любовался игрой актеров и далью пейзажа, смело смотрел на авансцену – в самую черную дыру портала. Сегодня благодаря броне круга, как мне казалось, я бы устоял даже и там, на авансцене, в самой пасти чудовища.

> *«Если публичное одиночество на глазах десятка учеников в школе давало мне неописуемое наслаждение, то каково же будет наслаждение в театре, на глазах тысячной толпы»*

Но приходилось себя сдерживать и помнить последнее замечание Ивана Платоновича о том, что надо жить на сцене не просто своей, названовской жизнью как таковой, а своими, названовскими переживаниями, пропущенными через магическое «если б», среди предлагаемых обстоятельств роли. Не будь во мне этой новой заботы, я разошелся бы сегодня вовсю.

Как же понять, где кончается моя личная жизнь и где начинается тоже моя жизнь, но примененная к условиям существования изображаемого лица на сцене?

Вот, например, я стою и любуюсь далью. Я делаю это от своего лица, в условиях своей жизни или же от своего лица, но в условиях жизни солдата?

Прежде чем решить вопрос, я захотел понять, будет ли крестьянин любоваться далью в нашем смысле слова.

«Чего же ею любоваться! – ответил бы он. – Даль как даль!»

Крестьянин однажды и навсегда налюбовался ею и крепко любит ее, как и всю природу, во всех ее видах и проявлениях, без сентиментальности. Таким образом, самое действие, выбранное мною, не типично для солдата. Было бы типично смотреть на чудесный вид безучастно, как на привычное, хорошо знакомое явление.

А как мой солдатик смотрит на пьяную компанию Хлынова, как он относится к их безобразию?

«Бары балуются. Чудно, право! Ишь надрызгались! А еще господа!» – сказал бы он неодобрительно, лишь слегка улыбаясь в самых смешных местах. Он привык и не к таким вывертам.

Значит, и это мое действие мало типично для солдата из крестьян.

Мне вспомнился совет Аркадия Николаевича, который говорил: играя крестьян, помните об их необыкновенной

простоте, естественности и непосредственности. Если он стоит или ходит, то это потому, что ему нужно стоять или идти. Если у крестьянина почешется бок, он его почешет, коли надо сморкнуться, кашлянуть, сделает и то и другое, и притом ровно столько, сколько необходимо, а потом бросит руку и замрет в неподвижности до следующего необходимого для него действия.

Пусть и мой солдатик-крестьянин делает ровно столько, сколько нужно. Поэтому для этой роли необходима большая сдержанность, выдержка. Бездействие типично для моего солдатика из крестьян. Надо стоять, вот он и стоит, слепит солнце – надвинет кепку. И больше ничего, никаких добавлений.

Однако разве такая статика, такое полное отсутствие действия сценичны? В театре нужна активность.

Если так, то в данном случае, при исполнении роли солдата, придется найти действие в бездейственном стоянии на посту. Это трудно.

Еще труднее, не теряя себя самого в изображаемой роли солдата, найти себя в нем и его в себе.

Все, что я могу сделать в этом смысле, – это остаться самим собой в предлагаемых обстоятельствах.

Попробую создать эти предлагаемые обстоятельства и мысленно поставить себя в них.

Статика, неподвижность – одно из предлагаемых, бытовых обстоятельств роли, принимаю и включаю их. Буду, по

возможности, стоять на месте.

Но я – Названов, мне не свойственно, я не умею ни о чем не думать. К тому же и для солдатика не исключается возможность мечтать при неподвижности. Ведь он такой же человек, как и я. Встает вопрос: являются ли для меня необходимыми те же самые думы и мечтания, как у солдатика?

Нет. Ограничивать себя в этом было бы насилием, которое внесет ложь и разрушит веру. Буду мечтать о чем мечтается. Сохраню лишь аналогию в общем характере мысли. Они должны быть спокойные, не волнительные и очень интимные.

Опасные моменты публичных выступлений

Сегодня я добился свидания с Иваном Платоновичем и вместе с Пашей был у него на дому, где у нас произошел длинный разговор. Я высказал ему все свои мысли и планы.

– Похвально, похвально, дорогие мои! – умилился Иван Платонович. – Но…

Он поморщился, сделал гримасу и после паузы сказал:

– Рядом с хорошим всегда прячется плохое! Штука-то какая! Плохое, говорю я. В публичных театральных выступлениях есть *много опасных моментов!*

Слов нет, полезно, важно каждый день выходить на публику и вырабатывать на практике то, что приобрел в школе. Если сознательный, добросовестный, талантливый ученик проработает так целый год изо дня в день, по законам органической природы, то правильное внутреннее сценическое самочувствие превратится для него во вторую натуру! Вот какая штука-то замечательная! Кричу браво и аплодирую. Чем чаще на сцене в верном самочувствии, тем оно крепче, устойчивее.

После паузы и таинственного взгляда на обоих нас Иван Платонович наклонился и по секрету, почти шепотом спросил нас:

– А если нет?!. Если каждый день в течение целого вече-

ра будет создаваться неправильное самочувствие?! Вот будет штука-то какая!.. В один год талантливый человек превратится в скверного актеришку, в ломаку! В этом случае, дорогие мои, чем чаще выходить на сцену, тем хуже, тем опаснее, губительнее! Ведь это не школьное, а публичное выступление! А знаете ли вы, что такое публичное выступление? Это вот штука какая.

Когда играешь перед своими домашними или перед учениками и имеешь успех, то приятно! А если, наоборот, проваливаешься, то плохо! Приятен успех-то, говорю, приятен. А провал – нехорошо, неприятно. Штука-то какая! Дней пять, шесть, а то и месяц в себя не придешь. Месяц, говорю я! Это при домашнем или школьном выступлении, перед папой, мамой, перед своими же товарищами!!

А знаете ли вы, дорогие мои, что значит иметь успех или провалиться перед тысячной толпой, в театре, в обстановке спектакля!.. Во всю жизнь не забудешь и после смерти помнить будешь!.. Спросите у меня… у меня спросите! Я знаю… Секрет в том, штука-то какая замечательнейшая, что всякое публичное выступление, как хорошее, с подлинным переживанием, так и плохое, с штампованным ломанием, фиксирует и то и другое. Фиксирует, говорю я. И эмоциональные воспоминания, и мускульные действия, и хорошие и плохие предлагаемые обстоятельства, и плохие и хорошие задачи, и приспособления… все, все фиксируют рампа и театр!

Плохое скорее, крепче и сильнее фиксируется, чем хоро-

шее. Плохое – легче, доступнее, потому и сильнее, потому и крепче. Штука-то какая. Хорошее – труднее, недоступнее, потому дольше, труднее и не так прочно фиксируется.

«Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, каботинство, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги – опасные бациллы для молодого организма неискушенного новичка»

Мой расчет такой.

Сегодня вы сыграли хорошо, правильно, потому что все элементы работали верно, потому что удалось их приспособить на сцене, как в жизни. Пишите скорей в плюс, в кредит один. Только один, говорю!

Завтра не удалось направить элементы, закапризничали, а техника еще слаба, пишите скорее в минус, в дебет десять! Целых десять, говорю я!

– Так много?!

– Много, дорогой мой, очень много! Потому что актерские привычки сильнее. Они въедаются, как ржавчина. Штука-то какая! Они не борются с условностями сценического выступления. Не борются, говорю я, а, напротив, всячески подлаживаются под них. Они приучают отдаваться во власть штампов. Это легче, чем бороться, искоренять их, идти против течения, как в нашем искусстве. А отдаться во власть штампа ничего не стоит – садись и плыви. Вот почему после одного такого неправильного спектакля придется сыграть десять правильных. Десять, говорю, ни одним меньше! Шту-

ка-то какая, дорогой мой! Только тогда вернете свою творческую природу в то состояние, в котором она была до злосчастного актерского выступления. После небольшой передышки Иван Платонович продолжал:

– В ежедневных выступлениях ученика в театре есть еще одно страшное «но».

– Какое же?

– Очень плохое! Плохое, говорю я. Закулисный мир театра деморализует ученика. Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, каботинство, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги – опасные бациллы, опасные, дорогие мои, для молодого организма неискушенного новичка.

Надо, прежде чем его пускать в нашу заразу, применить все профилактические средства, обезвредить, подготовить ко всем соблазнам. Оспу ему надо привить.

– Как же она прививается?

– Художественной, творческой, руководящей идеей, развитием любви искусства в себе, а не себя в искусстве. Собственным сознанием, крепким убеждением, привычкой, волей, закалкой, дисциплиной, пониманием условий коллективного творчества, развитием чувства товарищества. Все это – сильное противоядие. Оно нужно, дорогие мои! Без него заразитесь.

– Где же их взять?

– В школе! Вкладывать в процессе воспитания. Штука-то какая важная… Или же здесь, в театре, на деле, на практи-

ке… Учить молодежь самим оберегаться от опасностей.

– Пусть учат! Мы готовы!

– Нужна организация, люди, преподаватели здесь на сцене, в артистических уборных, в фойе.

– А вы попробуйте пока без них. Мы люди сознательные, сами к вам пришли. Не маленькие, а взрослые, своим умом дошли. Скажите нам, что нужно делать, как себя вести, а мы обещаем исполнить беспрекословно каждое ваше приказание. Сцена и своя уборная, и больше никуда. Доверьтесь только нам.

– Вот это правильно: сцена и уборная, и больше никуда. Одобряю, аплодирую, дорогие мои. А почему? Сейчас скажу. Сейчас…

Вот штука-то какая. Самый опасный момент в нашей закулисной жизни – долгое ожидание выхода на сцену и ничегонеделание во время перерывов между игрой. Уйти из театра нельзя, а делать во время ожидания нечего. Штука-то какая! Часто артист бывает занят в первом и последнем актах, причем в каждом из них всего по две фразы. Длинные часы ожидания ради нескольких минут игры. Вот и сиди и жди. Таких часов набирается много в закулисной жизни. Много, дорогие мои. Это время ничем не заполнено. Вот оно и отдается пустым разговорам, сплетне, пересудам, анекдотам. И так изо дня в день. Штука какая скверная! Вот где источник разложения закулисных нравов.

Курьезнее всего то, что эти невольные шалопаи постоян-

но жалуются на то, что им некогда, что они страшно заняты и потому не могут работать над собой. Пусть пользуются часами ожидания за кулисами.

– Может быть, работа над собой в это время спектакля отвлекает от исполняемой роли, – заметил я.

– А сплетни и анекдоты не отвлекают? Сплетни и анекдоты, говорю я! – накинулся на меня Иван Платонович. – Где же упражнять свою технику, как не в перерывах актов и выходов? Певцы распеваются, музыканты настраивают инструменты, а артисты сцены пусть упражняются. Наш творческий инструмент посложнее, чем скрипка. У нас и руки, и ноги, и тело, и мимика, и голос, и хотения, и чувствования, и воображение, и общение, и приспособление. Шутка сказать, целый оркестр! Оркестр, говорю! Есть что настраивать!

По утрам актерам некогда упражняться, так пусть взамен работают по своим уборным, группами или в одиночку над исправлением элементов самочувствия: внимания, воображения, чувства правды, общения и пр. Пусть работают над дикцией и словом. Пусть делают логично, последовательно, правдиво беспредметные действия и пр. Пусть доводят эти занятия до того предела, где вступает в работу природа с ее подсознанием.

Словом, пусть повторяют всю программу первого курса. Они должны развиваться и укрепляться ежедневно в течение всей карьеры артиста.

А вот и еще, штука-то какая: ваши выходы на сцену будут

производиться во внеурочное время, после школьных занятий. Когда же вы, дорогие мои, будете учить уроки?! Уроки-то учить когда?!

– В перерывах между выходами, – ответили мы в унисон с Пашей.

– Устанете! Штука-то какая! Отразится на школьных занятиях! – сомневался Иван Платонович.

– Ничего, не устанем, мы люди молодые!

– Бесплатный труд-то, заметьте, дорогие мои. Бесплатный.

– Нам самим платить надо за такую роскошь. Шутка сказать: публичный урок!

– Похвально, похвально, дорогие мои! – еще раз умилился нашему усердию Иван Платонович.

– А что скажут другие ученики? – вдруг вспомнил и сообразил он.

– Коли захотят пожертвовать свое время, то и им надо предоставить такое же право и туже возможность, что и нам, – ответили мы.

– Не всем, не всем, дорогие мои, можно это дозволить, – запротестовал Рахманов. – Не все достаточно сознательны для этого.

Не все! И вам, коли не будете относиться сознательно, придется запретить. Штука-то какая досадная!

Нагорит мне из-за вас от Аркаши, дорогие мои!.. – вздохнул он. – Скажет, зачем из учеников статистов делаю? Пусть

сначала пройдут с умом и толком всю школьную программу, а уж после практикуются. Нельзя соединять службу с учением! Вначале – учение прежде всего. Статисту не хватит времени толком пройти школьную программу. Из статиста выходит полуграмотный актер-практик. А нам нужны вполне, до конца грамотные и подготовленные артисты. Практике-то научатся в свое время. Для нее будет много времени в будущем, вся жизнь, а на учебу, дорогие, время ограничено четырехлетним курсом. Штука какая сложная, дорогие мои.

Вот что скажет мне Аркаша. Уж и достанется мне от него! – опять вздохнул Рахманов.

«Нельзя соединять службу с учением! Вначале – учение прежде всего»

В результате сегодняшней беседы было решено, что:

1) Иван Платонович выхлопатывает разрешение от режиссера мне и Шустову на право меняться ролями солдата и просителя в спектакле «Горячее сердце»;

2) Иван Платонович контролирует нашу работу и переводит нас на сцену;

3) Иван Платонович выхлопатывает разрешение ввести нас в другие акты той же пьесы;

4) я с Пашей обязуемся наладить наши совместные занятия по подготовке задаваемых нам школьных уроков и упражнений по «системе» в антрактах между актами и выходами на спектакле «Горячее сердце»;

5) мы обязуемся кроме своей уборной и сцены никуда не

ходить.

На этом и закончился наш разговор.

Константин Сергеевич Станиславский. Избранные афоризмы

«Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придет само собой, а надо упорно продолжать искать, искать и искать»

«Произношение на сцене – искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности»

«Какая вместимость в слове и фразе! Какое богатство у языка! Он силен не сам по себе, а постольку, поскольку содержит в себе человеческую душу и мысль!»

«Там, где жизнь – там и действие, где действие – там и движение, а там, где движение – там и темп, а где темп – там и ритм»

«Размеренная, звучная, слиянная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой»

«Искусство требует порядка, дисциплины, точности и законченности»

«Какое счастье обладать чувством темпа и ритма! Как важно смолоду позаботиться о его развитии!»

«Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой

жизнью и что такое перевоплощение и характерность. Это самые важные свойства в даровании артиста»

«При всех внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя»

«Полюбите роль в себе. У вас есть творческие возможности для ее создания»

«Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима»

«Характерность – та же маска, скрывающая самого актера-человека»

«Нехарактерных ролей не существует»

«Одно дело почувствовать роль внутри, чтобы познать ее рисунок, а другое дело переживать в момент творчества»

«Театр призывает учеников совсем не потому, что они ему нужны, а потому, что им самим стал необходим театр»

«Сценическое самочувствие, согласованное с органическими потребностями природы, является наиболее правильным, устойчивым состоянием артиста на сцене»

«Рост артиста – в беспрерывном познавании искусства, а падение – в его эксплуатации»

«Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, каботинство, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги – опасные бациллы для молодого организма неискушенного новичка»

«Нельзя соединять службу с учением! Вначале – учение

прежде всего»