

"ИСКУССТВО АКТЕРА В ЕГО НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ". АРХИВ Н.В ДЕМИДОВА (1884-1953)

Новое - это основательно забытое старое

Театральные дела России пребывают в полном запустении. Скучно нынче на театре. Артисты старательно *исполняют* изобретенный постановщиком рисунок. Внешний и внутренний. И скучают. Зрители присутствуют при этом процессе и тоже скучают. Скучно... И виной тому не плохой президент или плохое правительство, не упадок культуры или засилие дурного телевизионного тона и даже не отсутствие денег (да простят мне мои коллеги, живущие из непонятных средств). Вышеперечисленное очень существенно, но не определяет положение театрального дела в стране.

Корень зла - дурное образование. Тоталитарное образование. Время казармы ушло. Ушло, если Бог даст, навсегда, (хотя в нашей стране любовь к доброму диктатору всегда пересиливала самоуважение). Время прежнее ушло, однако образование казарменное осталось. Дедовщина в искусстве.

Режиссер - начальник. Педагог - тоже. Собственный чувственный опыт значения не имеет. Роли не играет. Все театральное образование страны построено на насилии. Изошренном насилии. Начальник знает *как* и знает *что*. А мальчики и девочки не в счет. Они - ученики. Пусть и учатся. Станиславский, как единственный и непререкаемый авторитет в театральном деле, был в свое время назначен таковым большевиками, да так и остался в этом качестве до сих пор. Другого мы не знаем. И знать не хотим. А может, хотим? Читаем же и Михаила Чехова и Ли Страссберга и другие всякие книжки...

Но вот обращаюсь к известным театральным людям, - очень известным, очень талантливым, очень авторитетным, - прошу помочь с изданием трехтомника Н. В. Демидова, а в ответ слышу: "А это кто?"

"А это ваш МХАТовский великий педагог! Он Сулержицким был приглашен. Он Станиславскому книжку писать помогал. Он так учил артистов, что они и сами не знали, как с ними сегодня произойдет на сцене. И потому играли азартно, как в футбол. Или на миллиарде. Денег помогите достать. На книжку. А?.." "Но... где бы почитать что-нибудь?.." "А было издано полкнижки. Не читали? В шестидесятые. На волне разоблачения культа личности. Называлось "Искусство жить на сцене". Не читали?" "А-а... что-то было, вроде..."

И так все.

Короче говоря, есть книга. По-настоящему необходимая нынче. По нашим переходным временам. Книга о том, как воспитать артиста-художника, артиста-творца, артиста - композитора спектакля каждый день, каждую минуту, каждую секунду. Целых три тома высочайшего педагогического опыта, выкинутого коммунистической партией из истории отечественного театра.

И чтобы не искать на стороне новых средств для освежения воздуха в театральном зале, эту книгу нужно издать. Может и опять у нас будут учиться, как учить драматическому искусству.

А зритель в зале будет *жить* и сочувствовать *живущим* перед ними персонажам.

З.а. России А.И. Романцов.
актер С.-Петербургского Большого драматического театра,
педагог С.-Петербургской Академии театрального искусства.

АРХИВ Н.В ДЕМИДОВА (1884-1953)

Архив Николая Васильевича Демидова - это не мемуары, не дневники и письма - это рукописи, материалы, наброски и заметки к целой серии задуманных Н.В. Демидовым книг о творчестве актера: исследование естественных закономерностей процесса творчества актера и создание на этой основе методологии обучения и воспитания актера-художника. А точнее - актера--самостоятельного художника.

Каково содержание этого определения?

Вот одна из записей в архиве:

"...теперешние требования от актера (предъявляемые режиссером) не требуют творчества, силы свободного вдохновения, острейшей и глубокой восприимчивости в процессе спектакля, живой реакции и т.д., а больше всего требуют точного исполнения предписанного режиссером рисунка, формы. И "оправдания" предписанного - лишь бы все было достаточно правдоподобно. Лишь бы не нарушало установленного по вкусу и разумению режиссера.

Отсюда и сама школа театральная стала вырабатывать в актере иные качества, качества хорошей подделки под творческую жизнь на сцене; качества послушания и подчинения сторонней воле; качества хорошего и скорого выполняльщика указаний режиссера.

Но можно ли, допустимо ли, не преступно ли забывать о силе воздействия на зрителя Мочалова и других?! Да и не только прославленных и великих, а и многих тех самых самородков в лучшие их минуты? О совсем недавнем Леонидове в Мите Карамазове? И не в соединении ли такого актерского искусства с современными постановочными успехами и есть та самая полная, истинная сила театра? Театра, способного поистине потрясать и формировать душу зрителя?

Возможен ли такой театр? Можно ли думать о создании такого театра? Ведь назывались все великие таланты, гении?

Коли возможны, - хотя бы случайные, - проблески, вспышки настоящего и подлинного, - то дело только в том, чтобы найти способ (секрет) вызывать их по своему желанию, а затем мгновенные проблески превратить в длительно горящее пламя - словом, найти подход к ним и овладеть этим случайным.

В этих поисках, в этой борьбе и заключается весь ход прогресса человечества.

Почему же нашему искусству быть исключением из этого пути прогресса?

Все равно, рано ли, поздно ли, но здесь найдутся беспокойные люди и любой ценой выцарапают у природы ее тайны. Не прислушиваться к ним - по меньшей мере легкомысленно, а противодействовать им - преступление".

Серия книг, задуманных Н.В. Демидовым, состоит из четырех названий.

1. "ИСКУССТВО АКТЕРА В ЕГО НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ".

В этой книге Н.В. Демидов стремится проследить эволюцию творческих критериев в искусстве театра и актера, анализирует потенциальные возможности его и его будущее.

Можно упомянуть и запретные во времена Демидова, но все же затрагиваемые им в рукописи, вопросы, условно говоря, биополя творящего на

спектакле актера, мыслительной и эмоциональной энергетики и охвата ими зрителя в процессе творчества, силе природных автоматизмов и др.

Вслед за К.С. Станиславским, Н.В. Демидов все свое внимание сосредотачивает на "школе переживания". Десятилетия после Станиславского, новации и спекуляции в театре размыли и выхолостили конкретный смысл этого определения. Н.В. Демидов по-новому раскрывает условия и требования школы "искусства переживания". Это:

а) Создание (точнее - возникновение, еще точнее - зарождение, рост и формирование) образа в процессе перевоплощения.

Процесс перевоплощения специально, подробно и по-новому раскрывается Н.В. Демидовым, как процесс, принадлежащий исключительно "искусству переживания".

б) Свободная и произвольная жизнь образа в предлагаемых обстоятельствах, жизнь не актера, а образа, персонажа, рожденного актером-художником в процессе перевоплощения. Это принципиально иное, в самой сути своей новое раскрытие такого кардинального понятия в "школе переживания", как жизнь на сцене.

Рукопись книги собрана воедино, систематизирована, многие главы автором отредактированы и, в целом, книгу можно считать почти законченной.

(Примерно, 10 авторских листов).

2. "ТИПЫ АКТЕРОВ".

Кроме "школы переживания", Н.В. Демидов подробно анализирует и другие школы актерского искусства. Он приходит к выводу, что сама одаренность актеров не однозначна - есть явно выраженные четыре типа ее, причем, актеру каждого типа органически присуща своя собственная технология (внутренняя техника). Есть различие принципиальное.

Трудно переоценить значение этого открытия для теории и практики театра, педагогики и режиссуры.

Материал книги собран, систематизирован, вся книга обозначается ясно и конкретно.

(Примерно, 6 авторских листов).

3. "ИСКУССТВО ЖИТЬ НА СЦЕНЕ"

По сути своей книга является учебником начального обучения актера, но с полным основанием можно сказать, что это учебник на всю жизнь, примерно так же, как гаммы для музыканта. Аналогия слишком прямая и слишком упрощающая, но в учебной своей сути верная.

Принцип "этюдной техники" Н.В. Демидова, созданной и разработанной им, тем и отличается от всех других педагогических принципов, что в этих этюдах ученик с первых же шагов обучается, так сказать, не "беглости пальцев", и не "верности уха", а сразу же "творчеству". Это, можно сказать, этюды на процесс творчества актера, это экзерсисы его творчества. Процесс творчества в таких этюдах сразу же (при верной душевной¹ технике) возникает, и ученик обучается процессу в ходе самого процесса (можно для наглядности вспомнить обучение езде на велосипеде) - такова единственно возможная специфика обучения актера "школы переживания", обусловленная единством творца и живого материала его, актера и образа.

(Примерно, 34 авторских листа).

В 1965 году, в сильно сокращенном и специально отредактированном виде книга была издана издательством "Искусство".

4. "РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ, ВЫСШИЕ ДОСТИЖЕНИЯ, "ВЫСШИЙ ПИЛОТАЖ"

(название условное).

Содержание книги (задуманное и во многом уже осуществленное в набросках и заметках) много шире буквально понимаемой работы над ролью - это исследование целого, быть может наиболее скрытого, периода работы актера. Вопросы возникновения "эмбриона" роли и его развития, вопросы перевоплощения, становления "образа", "взаимоотношения актера и образа", прорыва на этажи вдохновения и др. Вопросы, пожалуй, впервые затрагиваемые и исследуемые в теоретическом плане.

Материал автором в книгу не собран, но систематизирован, т.е. собран по темам. Например, "Творчество", "Труд, работа", "К.С. Станиславский", "Вдохновение" и т.д. до 15 тем. (Озаглавлено не Демидовым).

(Примерно, 9 авторских листов).

В наши дни, вероятно неизбежен вопрос: если "актер-художник", "актер-самостоятельный художник" - что же, по Демидову, - театр будет вовсе без режиссера?! Конечно, не так. Сам Демидов был и педагогом, и режиссером, и постановщиком, но всегда, какие бы не возникали постановочные соблазны или соблазны "трактовки", "прочтения", высшей творческой задачей его было достижение свободного и произвольного творчества на спектакле самого актера-художника.

Концепция же и решение спектакля органически возникали совсем на иных основаниях, нежели в современной театральной практике. Но это особая тема.

В заключение, еще одна запись из архива Н.В. Демидова:

"... не надо забывать, что Станиславский объявил, что "одна из главных задач, преследуемых "системой", заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием" ("Работа актера над собой").

Подсознание же у него однозначно органической, произвольной свободе.

Конечно же, он хочет творчества - чего же и хотеть ему, который всю жизнь искал путей только к творчеству!"

¹ Демидов предпочитал, дабы уйти от медицинского оттенка, название "душевная техника" "психотехнике" (психея - душа). Его этюды тренируют творческое начало, т.е. душу.

КОЕ-ЧТО ИЗ Н. В. ДЕМИДОВА

* * *

...Предлагаемые теперь вниманию читателя страницы - сильно сокращенные (сокращения не обозначены) две главы из "ВСТУПЛЕНИЯ" к книге Н.В. Демидова "Искусство актера в настоящем и будущем" ¹. Думается, само название книги говорит и о ее содержании.

Страницы эти предлагаются для того, чтобы хотя бы в намеке ответить на часто задаваемый вопрос: "Каков же он, тот театр, к которому стремился Демидов? Чем по сути своей он отличается от знакомого нам сегодня театра?"

Поэт Н. Заболоцкий предостерегал: "Очень трудно рассказывать о писательском труде: рассказывать - значит упрощать его". Тем более это справедливо по отношению к "труду" актера.

В книге "Искусство жить на сцене"² Демидов вспоминает, как Станиславский после разговора с известным актером, руководителем крупнейшего московского театра, повторял в досаде: "Неужели так и нельзя объяснить? Неужели нельзя?! Уж если этого актера невозможно сдвинуть - что же говорить о других!.. Самое страшное, что говорит он все те же слова, что и мы: правда, подлинность, жизнь... Ждешь, что он их понимает так же, как и ты, а у него за этими словами совсем другое..."

Мы все свидетели, как вольно или невольно, но неуклонно, подменяется, а то и начисто игнорируется тот творческий "полюс", к достижению которого всю жизнь стремился Станиславский, ради достижения которого и создавалась его "Система".

То же самое и с Демидовым - наблюдая сегодня занятия и репетиции тех, кто познакомился с его книгой "Искусство жить на сцене" и решил работать "по Демидову", почти как правило приходится констатировать, что и здесь прежде всего упускается из виду именно самый "полюс", к которому направлена вся методология, вся педагогика Демидова - творческая правда в сложнейшем процессе произвольной жизни ее каждый вечер, на каждом спектакле.

На нашей сцене сегодня такой творческой правды нет, она нам неведома, поэтому подменяется она тем, что нам ведомо, т.е. правдоподобием, а то и того проще - имитацией.

Вся книга Демидова (345 машинописных страниц) "Искусство актера в настоящем и будущем" и посвящена обоснованию и утверждению той высшей цели, того "полюса", к которому и должно быть направлено творчество актера, его подлинное мастерство.

О. Г. Окулевич
март 1992 г.

ВСТУПЛЕНИЕ

отсталость театра. величие его задач

В 1923 году (когда главная часть труппы находилась в американской гастрольной поездке), - в Московском Художественном театре состоялось экстренное собрание, на которое, кроме руководящего состава, не вошедшего в поездку, были приглашены руководители и режиссеры всех четырех существовавших тогда студии Московского Художественного театра.

Цель собрания: выяснить - как теперь играть и как ставить? Революция привела в театр очень странного и неприятного для актера зрителя: он смеялся там, где, казалось бы, надо плакать и угрюмо молчал, где следовало бы, как будто, смеяться... Зрителя, который уходил большей частью мало тронутый спектаклем, толкуя о своих делах и заботах.

Театр забеспокоился: дальше так идти не может - надо выяснить: в чем дело?

Берет слово один молодой режиссер и говорит приблизительно следующее: "Дело очень постое: пришла некультурная публика. Где же ей понять все прелести и тонкости нашего искусства. Нужно отказаться от всех тонкостей и действовать другими, более грубыми средствами. Вещи надо выбирать попроще да позазвонистей, играть надо похлеще, поглубже; ставить побольше музыки, иллюминаций всяких, шума, треска, танцев... Декорации менять почаще - вот, тогда они будут довольны и скажут: "здорово!" А искусство... придется попридержать до поры до времени".

Встает другой режиссер и говорит: "За последние 9 лет (начиная с 1914 года), мы пережили чрезвычайно много: империалистическую войну, гражданскую войну, разруху, голод, эпидемии... кто из нас не видел смерть лицом к лицу? Кто не потерял своих родных, близких, друзей?.. И все те, кто приходит в валенках к нам в театр, все они пережили, если не больше, то, во всяком случае, не меньше нас. Зритель сам пережил трагедию - как же вы собираетесь обмануть его подделкой? Признаюсь, и мне самому что-то частенько скучновато бывает в театре. Думаю - тоже поэтому. Вы говорите: зритель мало культурен... А что вы хотите? Чтобы все знатоками были? Не просчитайтесь. Знатоков существует только два рода: подлинные, которые видят и замечают все тонкости, которые замечают и радуются малейшим просветлениям, но которые не пропустят также ни одной вашей ошибки, - что ж говорить о таких? Где они? Раз, два и обчелся. Другой же род - воображающие себя знатоками, бывающие на всех премьерах, знающие поименно всех московских актеров. В громадном большинстве своем это люди с извращенным восприятием. Нечто вроде того, как бывают любители-гастрономы с извращенным вкусом: свежая, здоровая пища им не по вкусу, - им нужно с душиком, с гнильцой.

Такие извращенные ценители (а еще того хуже, если они в то же время и критики) едва ли нас устроят. Я, во всяком случае, предпочитаю зрителя непосредственного. Вот именно такой-то зритель к нам и пришел. Пришел и сразу соскучился... Вы говорите: не понимает, не дорос... а, может быть, и понимать-то нечего? Может быть, "король-то - голый"? Вы предлагаете играть и ставить "покрепче", да "позазвонистей"? Что ж... это ничего: подействует... Но хода к его сердцу и уму вы этим не найдете. Ему будет, пожалуй, интереснее, занятнее... Но тот, кто только занятен, - не будет вами уважаем: ни в друзья себе, ни в учителя мы ведь не возьмем его.

Хотите ли вы ограничиться ролью "занимателя", "развлекателя", ролью почти что шута? Нет? Я тоже не хочу.

Если вы хотите захватить зрителя, если хотите взять в свои руки сердца и умы, - сейчас нужно играть и ставить не будем бояться слов: гениально. Да, да, товарищи! На ремесле, на "благородной халтуре" и на всяких фокусах сейчас далеко не уедешь. Поэтому я предлагаю обсудить вопрос: что сделать, чтобы мы могли играть и ставить прежде всего максимально хорошо?"

Приблизительно так говорил этот принципиальный человек.

Со времени этого заседания прошло более двух десятков лет. Каждый из участников и не участников его шел присущим ему путем, каждый в своем роде совершенствовался. Совершенствовались и театры, но, конечно, не достигли той победной точки, на которую звал режиссер-максималист.

А зритель?.. За эти года он привык к театру, втянулся в него. И, так как ничего другого не видел, то, вероятно, решил, что вот это и есть искусство.

.....
Не пора ли нам еще раз созвать "собрание" и честно, как подобает "взыскательным художникам", задать себе и друг другу вопрос: можем ли мы считать пределом достигнутое нами и успокаиваться на этом? И главное: в том ли направлении идут наши искания и усовершенствования?

Подумайте, что создала за это время техника и наука. Что ни наука - то колоссальная проблема; что ни открытие, то великая сила, данная в руки человечества.

А что сделали мы в нашем искусстве? Какие чудеса? Какие открытия? Чем новым и великим осчастливили мы человечество? Подумаем, и нам станет очень и очень стыдно. И это не только в искусстве актера, а и вообще в искусстве: были великие художники, музыканты, писатели - казалось бы, после них уже нельзя писать плохо, а разве это так? Кое-что, правда, схвачено, но что? Разве самая суть? Самое волшебство их искусства? Стали после них несколько грамотнее, но суть проглядели. Проглядели и проглядываем каждый день. В чем секрет этого совершенства? Строим теории и объяснения, а попробуем на основании этих объяснений - ничего и не выходит. Значит, плохое объяснение, неверная теория...

Тогда выдвигаем главный аргумент: это делал гений. А отсюда вывод: значить, для простого смертного это непостижимо и недостижимо. И успокаиваемся. Непостижимо, недостижимо - и успокаиваемся.

Что, если бы в науке так - непостижимо, недостижимо?!

Когда играл Мочалов, не один раз бывало: занавес опускался и только тут зрители замечали, что они стоят. Стоят все как один. Как это случилось? Когда они встали? Долго ли стоят?

Никто не помнит!

Мы даже и представить себе не можем такого самозабвения. А почему? Люди стали другие? Более холодные? Ничуть не бывало. Достаточно пойти на какое-нибудь состязание - например, футбольное - и увидишь такие степени самозабвения, что глазам своим не веришь!

Нет. На публику сваливать нечего. Она способна забыть все на свете. Лишь бы было бы - ради чего забыть.

Но что же тогда будет! - с негодованием возопят некоторые из правоверных поклонников театра - если зритель так себя поведет, что же тогда будет?! Базар?! Вавилонское столпотворение!

Вот тогда-то театр и станет наконец тем, чем он должен быть: могучим, ни с чем не сравнимым! Высочайшим художественным наслаждением, где сочетались воедино автор, музыкант, художник и, наконец, самое главное, - актер-художник, играющий на самом чудеснейшем из инструментов: свой человеческой душе!

Не совершеннейшее ли это из искусств? Не самое ли сильное и всем, всем понятное?

"...во время представления трагедии - все это дышало такой скрытой, неведомой, но чувствуемой как давление кошмара, силою, что кровь леденела в жилах у зрителей, и все эти люди, разных званий, характеров, склонностей, образования, вкусов, лет и полов, слились в одну огромную массу, одушевленную одною мыслью, одним чувством и, с вытянувшимся лицом, заколдованным взором, притая дыхание, смотревшую на этого небольшого черноволосого человека с бледным, как смерть, лицом, небрежно полуразвалившегося на скамейке..." (одна фраза из статьи Белинского: "Гамлет в исполнении его Мочаловым", перечитайте ее).

Понимает ли театр свою власть? Знает ли актер в себе эту силу? Он должен знать. Обязан! Искусство - дело не безразличное, особенно, искусство актера - оно действует: поднимает в стратосферу мысли, чувства, морали или швырнет в бездну обывательщины, мещанства, лжи, ничтожества и порока...

Раз уж взялся за дело, так уж по крайней мере хоть знай, что оно за дело.

Где наши бронепробивающие метровую стальную броню, которой окована душа человека?

Где сила взрыва, способная сносить целые города пошлости и самодовольства.

Где ракеты мысли, перекидывающие нас в заветные планеты высшей морали, постижения жизни, ее задач и путей будущего человечества?

Где чудеса прививки мыслей и чувств великих художников всех времен - прививки зрителю нашему?

Где наши науки, создающие артиста-гиганта, артиста чудодея и волшебника?

Нет их...

Может показаться, что все это одно упоение собственным героизмом, "жюльвернство" и безответное фантазерство.

Ничуть. Только реальность, только практика. Ведь вот те, описанные современниками случаи с Мочаловым, Ермоловой, были? Были.

А были другие, подобные им? Сотни, тысячи! Если не такие могучие взрывы и взлеты, хоть и меньшие, но были. И почти в каждом спектакле, даже самом беспомощном, вдруг мелькнет такая секунда, только умей видеть ее...

А вы, актер! Разве вы не знаете за собой таких секунд, когда вдруг, словно толкнет кто изнутри - вот "оно"... вот это - "оно"!

Не может быть, чтобы не знали!

Ради этого-то, ради предчувствия таких просветлений, вы и в театр-то бросились. А совсем не за тем, что в конце концов нашли там...

Значит, эти секунды и мгновения нисколько не фантазия, а полная реальность. А, что вы не владеете ими, не хозяин им - что ж такого? Понаблюдаем, подумаем, изловчимся, да и ухватим чудесную жар-птицу.

Вот изобретается аппарат, на котором можно, разбежавшись с горы, пролететь несколько сажень. Ну, и что же? Игрушка. Куда она годится? Забава для ярмарки, для какого-нибудь сорвиголовы, акробата.

Однако, люди трудятся, усовершенствуют, доходят до того, что аппарат может летать часами.

Трезвые скептики на моей памяти говорили: "Ну, и что же? Все-таки игрушка! Попади ваша гордая птица в бурю - и конец!"

Мы свидетели того, как самолеты одним махом облетают вокруг земного шара, не считаясь ни с бурями, ни с грозамми...

А ведь казалось бы - невозможно, непостижимо!

Почему бы не встать и нам в искусстве на эту единственно правильную точку зрения?

Беда: нет надобности.

В театре преспокойно можно и так прожить, не развивая никакой "полетной" техники, шагать себе по твердому грунту - шагать-то мы все умеем! - можно устроить тут удобные дороги, шоссе, мосты, разнообразные развлечения по обочинам... Только бы не летать!

Пройдет каких-нибудь 40-50 лет, и экраны телевидения будут в каждой квартире, в каждом уголке земного шара...

Что к тому времени ты, актер, сможешь показать "всему человечеству"? Чем порадовать? Неужели и через 100 лет мы собираемся кормить людей тем же примитивным искусством, каким кормим сейчас, этим привычным "ползанием по твердому грунту"? На что рассчитываем? На безграничность долготерпения человечества? Кино, телевидение и мало ли еще какие "показывающие механизмы"

появятся в будущем? И современный театр, такой, каков он есть, просто не нужен будет человечеству. Не нужен, потому что ничего нового он не сможет сказать ни душе, ни духу его, ничего нового по сравнению с тем, что будут "показывать", "демонстрировать" ему кино, телевидение и другие технические средства, даже включенные в спектакль. Но актер-художник, "играющий" на чудеснейшем из инструментов - живой человеческой душе, не знаешь ты силы своего искусства, и не видишь ты его блестящего пресветлого будущего. Только работай неустанно над тем, чтобы научиться максимально использовать свои способности и возможности, чтобы развивать их - развивать, а не глушить!

Юноша смотрит с завистью и восторгом, как другие, взрослые, ворочают пудовые гири... сердце его разгорается и он решает добиться того же - так же поднимать одной рукой ту самую большую гирю, какая есть в любой лавке, в любом хозяйстве - заветные два пуда ("двойник"). Он начинает тренировку с маленького веса... постепенно прибавляет по одному, по два фунта в неделю...

Приходит время, и он поднимает одной рукой не два, а пять пудов!

Как бы не были дерзки наши мечты, мы мечтаем куда о меньшем, чем этот тщеславный юноша. Он мечтает поднимать вес, который он сейчас едва-едва может отодрать от земли, то есть мечтает делать то, чего сейчас сделать просто не способен.

Мы мечтаем куда более скромно: у всех у нас были минуты, а если не минуты, то хоть секунды "вдохновения", когда мы бывали "в ударе", когда нам "удавалось". И мы мечтаем (на первое время), чтобы эти секунды приходили к нам чаще и были бы более длительными. Вот пока и все.

И не в том беда, что мы слишком дерзко мечтаем, а в том, что слишком легко сдаемся.

1 Всего в книге, кроме Вступления, четыре части, 44 главы.

2 Издательство "Искусство", Москва, 1965 г. (Издана через 12 лет после смерти автора, отредактирована издательством, сокращена более чем наполовину).

ПРИЧИНЫ ПАДЕНИЯ ИСКУССТВА АКТЕРА

Путь не только искусства, но, должно быть, всякого прогресса - путь не прямой и ровный, а чрезвычайно извилистый, и то - вверх, то - вниз со всевозможными потерями и находками по дороге.

Возьмите ремесла, народные лечебные средства и др. - были удивительные достижения и все потеряно. Отчасти из-за высокомерного предубеждения и переоценки своих собственных находок, отчасти по небрежности. И главное - от присущей большинству узости горизонта и неспособности вместить в одной своей голове не только десяток, а даже две несколько враждующие друг с другом мысли.

На искусстве это особенно хорошо видно.

Здесь нет надобности погружаться в дебри всех деталей. Вот один пример.

В Греции и Италии всегда хорошо пели. Самый климат располагает к этому. Пели хорошо, и называлось это просто: пение - canto.

Но вот, мало-помалу, маэстро вокала дошли до того, что стали добиваться какого-то особого звучания. Звучания, прямо сказать, волшебного. Певец, наученный этому искусству, выходил на сцену, давал одну ноту, - какое-нибудь "А-а-а-а!.." И она сразу проникала слушателю в самое сердце. Этот звук мгновенно растапливал весь лед, открывались все замки сердечных тайников и, откуда ни возмись, сами собой лились слезы... Этот удивительный звук открывал в

слушателях по законам какого-то особенного резонанса - все глубинное... со дна души поднималось все лучшее, чистейшее, заветнейшее... Пробуждался восторг и вдохновение...

Это пение по справедливости стало называться не просто *canto*, а - *belcanto* - прекрасное пение.

Когда теперь просматриваешь старые итальянские оперы тех времен, - охватывает недоумение, не знаешь, что и думать: мелодия примитивна, слова - еще того более... "Я люблю тебя, ты любишь меня, мы оба любим друг друга..." и т.д. - 30-40 страниц таких неоригинальных и несложных любовных излияний.

Публика таяла от восторга.

Но... подождите издеваться. Проследим дальше.

При той силе воздействия вокального искусства, певцу не было надобности затруднять себя усложнением и обогащением мелодии, тем более, что всякая такая добавочная нагрузка нехорошо отражалась на самом главном: легкости и совершенстве *belcanto*. И певцы не только не искали новых более богатых мелодий, а, наоборот, всякое новшество в этом отношении встречали протестом.

Однако, пение пением, а музыка в это время не стояла на месте, она развивалась. Появились крупные композиторы, такие как Глюк, они требовали от певца исполнения более сложные мелодии, либреттисты брали более сложные фабулы. Все это мешало певцам.

Борьба была горячей и трудной для обеих сторон. Победила музыка. Победил прогресс.

И *belcanto*, волшебное *belcanto*, не сумев идти в ногу с прогрессом, принуждено было уступить свое первое место новому кумиру.

Виновато, конечно, не оно, а певцы, не способные сочетать в себе оба эти искусства. И вот, *belcanto* стало понемногу теряться... Кроме того, мастера его - певцы и вокальные маэстро - "алхимики" этого дела, умирали один за одним и уносили с собой в могилу секрет чудодейственного звука.

Музыкантов это ничуть не смущало: теперь певцы без всяких капризов выполняли все их требования, и музыка - сложная, богатая, иногда гениальная - торжествовала.

Постепенно совершенствовалось и сюжетно-театральное построение оперы, и она дошла до психологических музыкальных драм и комедий.

Теперь уже привыкли к тому, что в опере поются деловые беседы, разговоры по телефону, приглашения "присесть", "пройтись", "с тем и до свиданьица!" и т.д.

Мы не имели счастья слышать *belcanto*, но представьте себе, что сейчас во время наших вокально-драматических представлений; т.е. опер, вы услышали бы у певца этот никогда еще вами не слыханный, дивный волнующий звук - "стой, стой!" - захотелось бы крикнуть вам, - перестань там передвигать мебель, делать всякие глупости и болтать о разных неурядицах и пустяках в своей жизни! Сейчас я услышал что-то такое, от чего перевернулось мое сердце... Повтори!.. Повтори этот звук!.. Он, как луч света через вечные потемки... После него я не могу слышать и видеть все твои прежние ухищрения и искусничества..."

Вот что сказали бы вы.

Потом, когда вы вдоволь наслушались бы этого небожительского звука, - может, вам захотелось бы вернуться к тому лучшему, что есть сейчас в наших операх. Но, раз послушав *belcanto*, вы вряд ли могли бы обойтись без него. Вы захотели бы во что бы то ни стало присоединить это чудо вокала к тому, что есть

сейчас самого лучшего. Но... уже его нет. Оно потеряно. Потеряно удивительнейшее из искусств.

Можно ли найти его? Вероятно, можно. Надо только приложить к этому достаточно воли, настойчивости. И надо уметь искать.

Но, пока что, нет его. Пропал и след. Самое большое подтверждение этому то, что слово *belcanto* вы услышите всюду, самый захудалый преподаватель пения учит своих учеников *belcanto*. И почему не учить? Ведь никто не знает истинного *belcanto*. Все называют этим словом просто более или менее красивый, мелодичный звук. И говорят: "вот это *belcanto*". Ну, значит, и всё, можно пожинать лавры.

Таким образом, появившееся новое (и действительно достойное внимания) принесло новые заботы и мало-помалу совсем вытеснило старое.

Есть книги, картины, скульптурные произведения, архитектурные шедевры - смотри и учись.

А *belcanto*... прозвучало 200-300 лет тому назад, и нет его... Может быть, его никогда и не было? Может, это просто миф?

Возвратимся к нашему делу, драматическому театру.

В нем произошло то же самое. Гениальные взлеты Мочалова, вдохновенная игра Ермоловой, безудержная страсть Стрепетовой, беспредельная искренность и глубина Дузе - все это наше драматическое театральное волшебство. Наше *belcanto*. Может быть, даже еще более сильное, потому что едва ли эстетическое наслаждение звуком давало такой результат, чтобы все зрители, как один "с вытянутым лицом, с заколдованным взором, притая дыхание" смотрели артиста; чтобы "стоная" слушали монологи Гамлета-Мочалова, чтобы, стоя как один человек, смотрели целый акт, не замечая и не помня, как и когда они встали.

Это в наших старых театрах встречалось, и, как видно, не так уж редко. Оно, это подлинное искусство, этот подъем всех творческих сил артиста, было прекрасно. Но зато все, что окружало его - было так безвкусно, беспомощно и так скверно, что выносить это можно было только одним способом: стараться не замечать. Эти безграмотные бездарные актеры, с которыми иногда приходилось вести свою сцену артисту-гастролеру, эти статисты, набранные с улицы для изображения толпы, эти декорации - три, четыре "павильона" на все постановки, и многое, многое другое!.. Зритель прощал ради тех минут высокого наслаждения, какое получал от выступления гениальных актеров. И уже привыкли к тому, что в театре так странно и противоречиво переплетались ничтожество с величием, балаган - с храмом. Иного себе не представляли.

Но появились мейнингенцы, и всем стало ясно, что толпа должна играть, что каждый из толпы - актер, а не мертвый статист, что лучше, когда на сцене декорации, соответствующие каждой пьесе и каждому действию, что лучше, когда спектакль организован согласно требованиям автора одним человеком - режиссером - при такой организованности получался цельный, гармоничный спектакль. У нас же получались отдельные прекрасные куски вперемешку с самым жалким безграмотным кривлянием.

Мейнингенцы поразили и пристыдили. Наш театр увидел свои смешные стороны...

Однако, увлекшись новой идеей и не обхватив в своем творчестве всего театра в целом, мейнингенцы сделали тяжелую ошибку. Придавая такое значение

обстановке, вещам, костюмам, гримам, они и актеров приравнивали... к вещам. Нужным, важным, но все-таки вещам.

Для режиссера мейнингенцев Кронегга каждый актер был только материалом, только исполнителем его замысла. Кронегг со своими помощниками так все обдумывал за каждого малого и большого артиста, что им уже не оставалось ничего делать - только исполнять план и выдумку режиссера. Волей-неволей они отдались в его полную власть. А он, увлеченный своей идеей, муштровал и дрессировал их до тех пор, пока они не исполняли в точности того, что им было задумано. Так все без различия они превратились в его руках в послушных марионеток.

И о творчестве, о живых минутах, а тем более о взрывах темперамента, к которым мы привыкли у своих актеров, не было и не могло быть никакой речи.

После этих спектаклей вот что записал в своем дневнике А.Н. Островский: "Игра их не оставляет того полного удовлетворения, какое получается от художественного произведения: что мы видели - не искусство, а умение, ремесло".

То, что у мейнингенцев было лучшего, прогрессивного, не могло не заинтересовать наших режиссеров, главная их забота перешла на тщательное создание гармоничного спектакля, на создание ансамбля.

Но ансамбль ансамблю - рознь.

Ансамбль мейнингенцев был таков: по сцене ходили обученные, выдрессированные люди-марионетки. Согласованность их была внешней, механической. Но это была все-таки согласованность и своеобразная гармония.

Наши режиссеры-новаторы, оценив по достоинству такой ансамбль, не могли не заметить главной слабости мейнингенцев: механичности их игры и бездушности ее. Наши режиссеры хотели, чтобы все у актера было правдой, чтобы он не только понимал каждое положение своей роли, но и чувствовал его. Чтобы он был так же естественен, как в жизни.

Для этого постепенно выработались специальные приемы. Целая система приемов. Если то или иное место долго не выходило, они не жалели ни времени, ни сил, пока вместе с актером не находили то, что было нужно.

Казалось бы, все шло правильно: и внешняя, и внутренняя сторона спектакля и каждой роли поднималась на должную высоту. Но главная установка режиссера была все-таки: создание спектакля. И эта установка создавала, может быть и бессознательную, но твердую линию действия: все для спектакля. Как актеру ни помогали, как за ним ни ухаживали, но все-таки, в конце концов его стесняли и лишали творческой свободы.

Такого рода неотступное попечительство режиссера, а главное: обязательная фиксация того, что найдено на репетициях, хотя бы и в совместных, дружных поисках с режиссером - привели к тому, что свобода актера была связана. А этим убита его непосредственность. Когда все заранее обдумано и заранее решено, и приходится только повторять совершенно точно свои действия и свои слова (да еще с определенными раз и навсегда интонациями) - о какой же непосредственности и произвольности, т.е. о какой же правде тут можно говорить?

Добиться того, что все будет похоже на правду - будет производить впечатление как бы правды - это можно. Но и только. Т.е. добиться правдоподобия, а не правды. Так оно и вышло.

Что же касается свободного творчества и всякого рода неожиданных "импровизаций" актера на сцене - это стало не только не нужным, но и вредным, опасным.

Если бы актер и сыграл вдохновенно, подобно Мочалову или Ермоловой ту или иную сцену - хорошего бы из этого вышло мало - чем выше бы он поднялся, тем больше этим своим полетом нарушил все построение спектакля.

Мочалов это делал, и ничего плохого от этого не получалось. Но почему? Потому что построения-то никакого не было. А раз оно есть и есть хорошее - разумно ли разбивать его ради одной удачной сцены?

И вот, постепенно и незаметно, стали устанавливаться совершенно новые для того времени требования к актеру. А вместе с тем и новая школа. Она требовала от актера уже не правды, не свободы, не вдохновения, а умения верно и правдоподобно выполнять найденные на репетициях под наблюдением режиссера задачи и действия, положения и даже интонации.

И если ансамбль мейнингенцев можно было назвать ансамблем марионеток - наш ансамбль стал ансамблем актеров правдоподобия.

Что это? Прогресс? - Конечно, прогресс, вне всякого сомнения. В театре главным и должен быть спектакль - целостное произведение, а не отдельные случайные куски его.

В этом отношении дело развивается правильно. А вот, можно ли при этом спокойно смотреть, как из театра исчезает свобода творчества, по ходу самого спектакля, на зрителе, как искренность и правду замещает правдоподобие, как актер переходит на второе и третье место, превращаясь в исполнителя воли режиссера, и вдохновению уже не стало места в театре?...

На это нельзя смотреть без возмущения и содрогания.

Если дело так пойдет и дальше, то совсем не далеко то время, когда наше драматическое чудодейство канет в Лету, как и волшебное итальянское *belcanto*.

Но как же сочетать гармонический, полный единства, спектакль и творческую свободу, вплоть до импровизации на сцене? Как создать ансамбль не правдоподобия, а правды?

Это одна из основных тем всей этой серии книг.¹

Но прежде всего, следует постичь на деле, почувствовать и прочувствовать до конца, в полной мере, что это такое - правда, художественно-творческая правда.

Многие из нас, театральных работников, знают - плохо ли, хорошо ли, но знают все-таки - что такое целостный спектакль. Остается поосновательнее познакомиться с тем, что такое художественно-творческая правда. Памятуя, что эта правда отнюдь не привычное нам правдоподобие. А там многие из вопросов ансамбля разрешатся сами собой.

Этот ансамбль не будет чем-то совсем новым и небывалым. Кое-что подобное уже бывало. Не надо далеко ходить - в нашем Московском Малом театре, в конце 19 столетия.

Что касается декораций и всей постановочной стороны, дело там обстояло неудовлетворительно, но зато в отношении актерской игры, актерского ансамбля, там было чему поучиться. Недаром А.Н. Островский считал эту труппу актеров лучшей труппой в Европе.

Ансамбль этот был не во всех спектаклях, а когда пьеса была близка и до конца понятна актерам, когда в пьесе было мало действующих лиц и на сцене встречались друг с другом только наиболее сильные и умелые актеры. На

репетициях договаривались относительно главного, а в остальном были свободны и играли так, как им сегодня само игралось, т.е. перевоплощались - и чувствовали, и действовали в предлагаемых пьесой обстоятельствах, произвольно и непосредственно.

И часто спектакль - в актерском отношении - звучал, как совершенная мелодия творческой правды.

У автора нет ни малейшего поползновения тянуть назад, в 19 век. Единственное его устремление - вперед. Но глаза, неотрывно устремленные только вперед - плохой советчик. Ведь впереди, что ж там? Там пока что и нет еще ничего - одно пустое место, да наши мечтания.

Это не так мало, конечно. Но будет больше, если устремившись вперед, не забывать посматривать по сторонам, да порой оглядываться и на старое. Там есть, право же есть, очень поучительные вещи - есть Фидии, Рафаэли, Моцарты, Пушкины... Не рано ли откидывать их, хоть и в почетное, но только прошлое? Возможно, в чем-то мы опередили их, но в чем-то, а скорее всего, во многом, так далеко отстали, что не верится: догоним ли когда.

Поэтому, не теряя времени: вперед! К гармоническому слиянию совершенного построения спектакля с совершенной, творчески-свободной игрой художника-актера!

1 См. в выпуске "О Н. Демидове, авторе книги "Искусство жить на сцене"...", описание архива Н.В. Демидова. (Инициативная группа)

Страницы одной из глав книги Н.В Демидова "ИСКУССТВО АКТЕРА В ЕГО НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ"

Третья часть О ХУДОЖЕСТВЕ И ХУДОЖНИКЕ

(...)

Степень совершенства чрезвычайно разнообразна. Самые лучшие образы, самые высокие замыслы могут быть осуществлены так слабо и беспомощно, что своей первоначальной цели искусство в этом случае не только не достигает, а наоборот, унижает и дискредитирует высокую и благородную идею, превращает ее в пошлость.

А рядом с этим: художник, взяв маленькую скромную идею, иногда настолько увлекается самим выполнением, самим процессом своего творчества, что сам в эти минуты расширяется и перерастает себя. А расширяясь сам, - расширяет невольно и идею, и она перерастает все свои первоначальные границы и становится огромной.¹

И в этом смысле, сила искусства заключается не столько тематике, сколько в степени совершенства исполнения.

О целях искусства, о целях того или иного произведения, о содержании его - написано очень много. Везде и всюду вы найдете рассуждения о том, - верно ли принят образ, так ли он истолкован (он или событие) с той, да с другой, да с третьей точки зрения.

Гораздо меньше говорят о степени совершенства исполнения, о том, в чем заключена сила или бессилие актера, о технике его творчества, об истоках творческих сил, о законах творческого процесса, о методах развития его и о причинах умаления и извращения - об этом как будто и не стоит разговаривать, все само собой ясно.

Избранный нами ² путь - говорить о процессе актерского творчества (да и не только актерского, а всякого исполнительского: певца, рассказчика, чтеца, музыканта, даже, пожалуй, и лектора и оратора) - о верности или неверности его.

К этому и переходим.

Знатоки говорят, что до тех пор, пока вы все еще слышите скрипку в руках скрипача, - как бы ни восхищала вас его игра, - он играл далеко не совершенно. А вот, когда скрипка исчезает, и вы начинаете слышать какие-то небывалые, волшебные звуки, вздохи какой-то необъятной тоскующей или переполненной восторгом души, - тут начинается настоящее.

Искусство ли это? Если производить от слова искусность, - то, пожалуй, что и нет - это уже не искусность, это шаг дальше - за нее, за искусность. Для этого есть и слово хорошее, хотя и не новое: художество. Это шаг в область художества. (...)

Мне довелось видеть в Дрездене "Сикстинскую Мадонну". Она висит одна в небольшой сравнительно комнате. Когда я вошел - захватило дух: прямо на меня по движущемуся, клубящемуся воздуху несется женщина... Покрывало ее отдувается и слегка колеблется, грудь дышит, краска то покрывает ее лицо, то исчезает, глаза ее лучатся и пронизывают насквозь...

Нет! Нет! Ведь это же только картина! - спохватился я. И все-таки, сколько ни смотрел, я не видел "картины". Я видел человека. Человека, от присутствия которого меня охватил такой мир и такой покой, что после двух часов, незаметно проведенных мной в этой комнате, казалось, душа моя стала чистой и прозрачной, как горное озеро. (...)

Было время, часто смотрел на картины старых итальянских мастеров. Сначала, - когда еще рассеян, - видишь одни недостатки, условности, наивности... Но, чем больше смотришь, - успокаиваешься, перестаешь видеть внешние шероховатости, и тебя охватывает одно цельное спокойное чувство наполненности и удовлетворения.

Особенно это бывало от картин Рафаэля (на другие тогда, может быть, еще не научился смотреть). Смотришь на какое-нибудь "Обручение" и постепенно, хоть и нравиться одно, другое или третье, но захватываешься одним общим, основным, что есть во всей картине, что есть в душе художника.

Это одно делает картину живой. Мало того, оно делает ее живым существом, со своей душой, с собственными законами своего бытия. И законам этим невольно подчиняешься. И вот уже исчезло все, что вначале мешало... Многое казалось условностями, детской наивностью и даже невежеством, а тут, видишь - наоборот - все сделанное возникло в строгой радостной закономерности и, главное - в творческом высоком спокойствии! (...)

"Одухотворяющее-одно", "живописное-одно"... я не знаю, как назвать его, но в нем-то и есть самое волшебство художественного произведения. Без него оно мертвое, хоть может быть и искусное. (...)

Трупик птицы есть ли форма птицы?

Это только форма мертвеца. Птица жива, а все живое дышит, пульсирует, и форма живого подвижна и трепетна. Она ни секунды не стоит на месте.

Я видел в Лувре Монну Лизу. Ничем она меня не поразила: некрасивая, безбровая, как будто раскосая... Побродил по музею и, выходя, опять подошел. Что такое?! Освещение ли переменялось, или что... Только почему она не улыбается?

Тогда улыбалась, а теперь - нет... И глаза не раскосые... Смотрит на меня с каким-то не то упреком, не то сожалением...

Пришел на другой день и прямо к ней. Смотрит с ехидным любопытством прямо в глаза... хитрая... губки сдерживает, чтобы не рассмеяться... Что, дескать, каково я тебя вчера озадачила! Долго вглядывался, заходил со всех сторон - изучал, запоминал - теперь не надуешь!

Подхожу часа через два - улыбка осталась. Только совсем другая - скорбная... глаза серьезные и смотрят куда-то совсем мимо, и до меня ей никакого дела...

Что за притча? Наваждение!

И опять, и опять пришел... целую неделю ходил.

Всегда разная, всегда новая. То друг, то враг, то сестра, то мать, то чужая, то тайная ото всех возлюбленная...

Конечно, - от перемены освещения, конечно, - от перемены моего собственного настроения... Но почему другие картины не меняются? Почему они замерли, застыли и не реагируют ни на что? А эта, как волшебное зеркало, отражает мою мысль, мое чувство, мою жизнь. Я боялся говорить об этом - засмеют: фантазер, мечтатель, "мистик"...

Однако, мне посчастливилось, судьба свела меня с одним очень крупным европейским живописцем. Осторожно, издали, я навел разговор на эту закружившую мне голову картину... Видя, что и собеседник мой относится к ней как-то по особенному, слово за слово, и я рассказал ему все со мной происшедшее. Он слушал внимательно и серьезно. Когда я кончил, он молчал. Молчал и думал. Казалось, он был удручен и расстроен. - Что он, - думалось мне, - злится на меня? Вот, мол, профан, лезет тут со своими глупыми "впечатлениями"!

Наконец, все-таки, я решился и спросил: "Конечно, может быть, я ничего не понимаю... это только мое личное... но, все-таки... в чем же тут дело? Ведь это секрет какой-то... Вы вот специалист, вы-то, конечно, знаете?"

Не говоря ни слова, он вскочил, забежал по комнате, поднял пятерней на дыбы всю копну своих пышных волос и, остановившись передо мной, рявкнул:

- А черт его знает! Черт его знает, как это он, дьявол, сделал! Вот живая и живая! Двигается и движется, а что, как и почему - поди, пойми, разгадай! Говорят, в народе в его время ходили темные толки, что за глаза своей Лизы он продал душу черту! Легенда, конечно, но вот и тогда, значит, глаза эти людям покоя не давали...

Тут и увидел я, что это не была только глупая фантазия с моей стороны. Раз такой признанный всеми художник сокрушается и мучается над этим неразгаданным чудом, - значит, говорить об этом не только можно, а и нужно. Смеяться будут, но далеко не все. Я пишу для тех, кто способен отнестись к этому серьезно.

Гамлета надо понимать так! Гамлета надо понимать сяк! Гамлета надо понимать эдак!!! И сражаются из-за этого люди, и исписывают сотни пудов бумаги... А Гамлет - живой, как Монна Лиза. А она одному приветливо улыбнется, над другим посмеется, на третьего с грустью взглянет, а от четвертого просто отвернется.

И вот, спорят. Думают, что и со всеми так, как случилось с ними. А самое курьезное, что и с ними-то каждый день будет по-разному.

А все потому, что Гамлет и Монна Лиза - живые.

Втиснуть Гамлета в одну твердую постоянную форму, - не то же ли это самое, что остановить насильно сердце и прекратить дыхание человека?

Когда хотят установить незыблемую форму и когда хотят определить точное содержание художественного произведения - это не что иное, как убийство. В руках этих операторов уже не форма, а омертвелость, труп формы; а вместо тайны живого содержания - сухой препарат.

Даже тогда, когда попытаешься уловить и передать не все содержание, а только главные мысли художественного произведения (казалось бы это-то уж во всяком случае можно), и то, оказывается, форма его неуловима, она скользит и тает. Вот-вот схватил! А посмотришь: она уже мертва. Так и не уловишь, как не уловишь чародейской улыбки Лизы-Джиоконды. Сегодня она об этом, завтра - о другом, а послезавтра - ее совсем нет.

И потому все это, что подлинное художественное произведение обладает странным и пока еще непонятным качеством: ему придана способность меняться на наших глазах. Оно, как живое существо, вместе с нами меняется, предается чувствам, мыслит, болеет, выздоравливает, стареет, вновь молодеет... Словом: живет! И только одно ему не дано: не умирает. Разбить его можно, разорвать, вообще, уничтожить, но само не умрет. Испортить можно, желая поправить неумелой кистью или скверным исполнением, но само не испортится.

Таких подлинных, "живых" художественных произведений мало... совсем мало. Наперечет. Несколько больше "полуживых" - они начинают дышать и двигаться, когда другой художник-исполнитель приложит к ним частицу своего я.

А больше всего "полумертвых" и совсем мертвецов. Надо вывернуться наизнанку и вложить в них всю свою волю, всю страсть, всю жизнь - потому что в них самих ничего этого нет - только тогда воскресают они на несколько часов или минут...

Магомет запретил искусству заниматься изображением людей. Ибо в час всеобщего воскресения, - говорил он, - все эти мертвые изображения потребуют от художника, чтобы он воскресил их. И ему ничего другого не останется, как отдать им для этого свою собственную душу.

Вот почему все магометанские храмы и дома испещрены сложными хитрыми узорами и орнаментами, но изображения людей там нет.

Пусть это и не так - со "всеобщим воскресением" - но какая замечательная мысль! Монну Лизу, Гамлета и еще несколько десятков (а может быть, и сотен) подлинно художественных творений воскрешать не придется - они и так "живые". Но сколько же кроме них накопилось в искусстве всякой мертвечины и сора!

Если в живописи и скульптуре художник стремится к тому, чтобы его мертвый материал "ожил" - и в лучших своих работах достигает этого, - то в театре это, казалось бы, совсем излишне, ведь здесь материал не мертвый, не краски и не камень, а подлинно живой человек - актер. И, таким образом, главная часть дела уже сделана самой природой. Остается только воспользоваться ее дарами.

На деле же получается обратное: режиссеры, да и сами актеры, всеми средствами стараются лишить свой материал свободы, непосредственности и изменчивости, подвижности, свойственных живому существу. Они утверждают раз навсегда толкование каждой сцены и каждого характера. Они устанавливают крепко-накрепко мизансцены, они фиксируют речь: каждая фраза, каждое слово говорится с определенной, раз навсегда установленной интонацией; они предписывают твердо натвердо ритм и темп каждой сцены. И, если спектакль разыгрывается, как по нотам, и идет по хронометру, - это считается верхом достижения.

Между тем, что ж тут хорошего? Превратить живой творческий материал в мертвых, говорящих марионеток - заслуга небольшая.

Вот и получается, что придет зритель на спектакль - пьеса новая, постановка новая - смотрит он, и интересно ему. Кажется, играют хорошо, все кажется живым. Но придет второй раз - пьесу уже знает, постановочные штучки все видел - неожиданностей нет, и он видит теперь все пустые, слабые, мертвые места.

Не понимая сути дела, он говорит: "Сегодня играют почему-то хуже". Но это совсем не так. Просто ведь спектакль мертвый, механичный.

Есть режиссеры, которые умеют так всего нагородить и такую дать быстроту и стремительность всему происходящему на сцене, что публика не успевает ни опомниться, ни вздохнуть, ни охнуть! Так и обваливается на публику впечатление за впечатлением - с шумом, с треском, с молниеносной быстротой. Не успев ничего сообразить (а большей частью и не поняв пьесы), зритель говорит: "Здорово!"

Но если он посмотрит эту шумиху второй, а еще того горше - третий раз, то увидит дыры и склейки этого сооружения. Кроем дыр и склеек он, собственно говоря, ничего не увидит. Второй раз смотреть такой спектакль уже не интересно: содержания и жизни там нет и не было никогда, вот и бросается в глаза новое: дыры.

Но не только такие спектакли, - годные лишь на один раз, - нельзя считать произведением искусства, а тем более художества... Если смотрел 9 раз, и все нравилось, а вот смотрю в 10-й, и что-то начинает надоедать, значит... Значит, это еще очень и очень несовершенное произведение. Значит, в нем много мертвого, фиксированного, неподвижного, механичного, обманного и безыдейного.

Художественно только то, что можно смотреть без конца и без счета, что с каждым разом пленяет все больше и больше, забирает все глубже и глубже и кажется все новее и новее.

А для этого необходимо, чтобы спектакль, как живое существо, каждый раз был чем-то новым. Он и не может не быть новым, если актеры верно выучены и верно воспитаны и каждый раз живут и творят на сцене, не гоняясь за выполнением выученной твердой "формы" и режиссерского рисунка, и заботясь не о прославленном правдоподобии, а о подлинной полновесной правде до дна.

А правда, как жизнь - неповторима. Повторима только в общих чертах, но не в деталях и не в точности.

Вот, повсеместная погоня за повторением в точности, - она-то больше всего и отдаляет театральные произведения от подлинной художественности. От той пленительной и неотразимой подлинной жизни, какую мы видали в лучших ролях лучших актеров в лучшие минуты их творчества. (...)

Пример надо брать не с худшего, а с шедевров.

Почему же как режиссеры, так и актеры, вместо того, чтобы использовать данную им природой способность жить, - всячески глушат и связывают у себя эту способность и ограничиваются дрессировкой и выучкой?

Да просто потому, что способность жить это еще не все. Это только материал, из которого предстоит создать художественное произведение. Материал, которому надо уметь дать верное направление.

Если же вспомнить все, что сказано о противоестественности условий сцены, то станет вполне понятно, что способность жить (как мы живем в жизни) еще не покрывает собою всех требований жизни на сцене перед публикой. Тут нужна своеобразная и специальная психическая техника.

Некоторым, особо одаренным людям, многое от этой техники дается с детства. Но таких очень мало. Большинство же нуждается в прохождении специального сложного курса воспитания и тренинга. А без этого их способность "жить", - в противоестественных условиях сцены обращается против них же.

Вот и делается более простой и более практичный вывод: уничтожить, во избежание всяких бед, эту способность, выключить ее и превратиться в машину, заводную куклу и граммофон. Это, по крайней мере, не подведет.

Конечно, когда актер не умеет творчески жить на сцене, - ничего другого не остается делать, как искать наиболее верную и выразительную форму для его поведения на сцене. Искать, найти и фиксировать эту форму, выучить ее, задолбить.

Если форма выразительна, найдена со вкусом и делается с некоторым добавлением чего-то похожего на правду (для этого есть специальное выражение: если форма "оправдана"), то вот спектакль на двух-трех представлениях может даже производить впечатление правдивого и живого.

Надо, все-таки, знать, что действие такого искусства весьма ограничено.

И не в нем будущее театра.

Будущее театра в другой актерской технике (подразумеваю психическую - душевную технику), а также и в другой технике и в другой устремленности режиссуры.

Роль должна быть выношена и создана так, чтобы она могла меняться всякий день, в зависимости от сегодняшнего душевного содержания актера и от партнеров.

Спектакль и вся его атмосфера должны быть в полной зависимости от актеров: при одних исполнителях - он один, при других (в этом же театре) он должен быть иным.

Главное же, необходимо так найти всю форму спектакля, чтобы она могла меняться каждый день! Чтобы спектакль не коснел, не "заштамповывался" (т.е. не механизировался), а развивался бы, рос, обогащался, становился все более и более многогранным, более и более тонким и совершенным в своей правде и живости.

"Бога ради, дайте мне какую-нибудь тему", - умолял всех своих знакомых Гоголь, - и я обещаю вам, я чувствую, что напишу комедию смешнее черта!"

Пушкин рассказал ему анекдот о том, как провинциальные чиновники приняли случайно застрявшего в городе молодого человека за высокую особу, и Гоголь пишет "Ревизора".

Что же из этого получилось? "Комедия смешнее черта"? И только? Смешное там есть, смешного там много, но главное там совсем не в смехотворности; получилась злая и беспощадная сатира на весь уклад нашей тогдашней российской жизни. Да и теперь она не утратила этой своей остроты. На долгие времена остался всечеловеческий образ Хлестакова - враля и пустого человека.

Художник вначале совершенно не думал ни о чем подобном. "Комедия смешнее черта" - вот, что привлекало его. А начал писать, и само собой написалось другое - большое и глубокое.

Сервантес, приступая к "Дон Кихоту", в первую очередь хотел высмеять ненавистные ему рыцарские романы. Начал писать некоего дурачка и горемыку, некоего недалекого, со слабыми мозгами фантазера, который совсем рехнулся от чтения этой превыспренней литературы. Начал писать такого... А что ж получилось дальше?

Оказалось, что он написал великий, вечный человеческий образ. "Дон Кихот" вышел не столько сатирическим произведением, сколько - глубоко психологическим и философским.

Сживаясь с образом злосчастного Дон Кихота и увлекаясь им, Сервантес на страницах этого своего шуточного издевательского романа вскрыл одну из трогательнейших и красивейших черт человеческой души: способность верить в прекрасные химеры; способность отдаваться им до конца, служить им всей своей жизнью, всем сердцем и телом и душой до гроба.

В каждом из великих ученых, исследователей, изобретателей, поэтов - в каждом из этих благодетелей человечества сидит такой Дон Кихот.

Разве не химера толкает Колумба на его безрассудное путешествие? Всякий здравомыслящий Санчо Панса мог только удивляться и смеяться над его глупостью, непрактичностью и детской наивностью: сиди-ка, милый, дома, да занимайся своим делом! И разве не такая же печальная участь постигла этого прозорливца и гения, как и рыцаря Печального Образа? Гонения, болезни и смерть в нищете!

А ученые, изобретатели, вкладывающие в свои поиски десятки лет труда, все свое состояние, все благополучие, всю свою жизнь и жизнь своей семьи? Разве не Дон Кихоты? И ведь редкий, редкий из них пожинает плоды от трудов своих. Чаще всего их гонят, издеваются над ними, а плодами рук их и ума пользуются другие, более ловкие, "практичные", "реальные"...

А поэты, а поборники новых философских идей, как Джордано Бруно, как Ян Гус? А общественные деятели? Разве узколобым практикам не кажутся они полоумными Дон Кихотами, а борьба их - борьбой с ветряными мельницами?

И не сидит ли в каждом из нас частица Дон Кихота, который борется в нас с нашим Санчо Панса?

Так истинный художник, взяв самый мелкий, самый злободневный материал, увлекаясь, дает себе волю, и... создает великое произведение. При этом он не только выходит за грани своих первоначальных намерений, но захватывает и идеи вечного. (...)

Хочется предостеречь как авторов, так и режиссеров, от той опасной мысли, что художественность заключается только в крупном, сильном, титаническом.

Разве Джиоконда - что-то титаническое? Это только портрет молодой женщины. Только. И вот, смотрите, что из этого получилось!

Также не следует гнаться в театре непременно за "большими полотнами", за "мировыми вечными образами", вроде Гамлета, Шейлока, Макбета, Лира, Жанны д'Арк и т.п.

И маленький придорожный цветочек может быть столь же прекрасен, как пышная роза Ливана.

И во всяком случае, никак не могут идти в сравнение с ним всякие искусственные розы из бумаги, проволоки и тряпок, как бы ни были они цветисты и огромны...

Он - высокохудожественное, непревзойденное произведение природы - чудо совершенства. А они - жалкая попытка обмануть бросающимся в глаза грубым сходством.

Надо брать только посильное. И доводить это до высочайшего совершенства. Таков путь искусства.

Для создания таких, особенно совершенных произведений, вероятно, нужны какие-нибудь особенные способности? Едва ли каждый человек может создавать такое совершенство лишь по своему собственному желанию. Недаром мало что-то таких совершенных произведений.

Что же это за способности?

Вопрос как будто бы не мудреный и долго задумываться нечего: живописец должен обладать склонностью и способностью к рисованию, музыкант - к игре на музыкальных инструментах, слухом и т.д.

Однако, дело совсем не так просто. Этим специфических способностей достаточно, чтобы стать недурным работником в своей области и даже профессионалом. Но и только.

Быть профессиональным и даже признанным живописцем, скульптором, пианистом, литератором, стихотворцем, актером - это еще не значит уметь создавать совершенные произведения. Говоря одним словом: это еще не значит быть художником.

Для создания художественных произведений надо быть особым образом одаренным и особым образом развитым. Как об одном, так и о другом необходимо говорить отдельно.

Одаренность художника не исчерпывается каким-нибудь одним качеством, полезным в его профессии.

Одаренность, способная привести к созданию художественных произведений - это, непременно, сочетание у одного лица очень многих качеств, как специфических, так и общечеловеческих.

Только от гармонического сочетания всех этих качеств и зависит, может ли быть этот человек художником в своей области, или не может.

Интересно, что среди нужных качеств, специфические способности (рисовать, играть на музыкальном инструменте, легко писать или подбирать рифмы, недурно лицедействовать на сцене и т.д.) занимают далеко не всегда первое место. Частенько гению, одарившему человечество каким-нибудь великим произведением, приходилось сначала проделать над собой титаническую работу, чтобы победить в себе неспособность к выбранному им виду искусства. Как это ни странно, но это так.

О величайшем ораторе своего времени Демосфене мы знаем, что его освистали при первой его попытке выступить перед народом. Он был косноязычен, голос его был так слаб, что его не было совсем слышно, манера держать себя была такова, что вызывала смех. Бальзаку его литературная работа давалась чрезвычайно трудно. А Л.Н. Толстой так об нем прямо и говорил: "Писать он не умел. Но это был гений. Т.е. то, что иначе не назовешь: гений."

То же самое бывало и со многими крупными актерами, которые, прежде чем завоевать себе славу, должны были победить то свои физические недостатки - слабость голоса, дефекты речи, неподвижное, непослушное тело - то важные психические недочеты, как заикание, страх перед публикой, отсутствие способности легко возбуждаться (столь ценной для актера), заторможенность и проч.

Очевидно, какие-то другие способности имеют более существенное значение.

Первое, без чего не может быть художник, - без способности видеть и чувствовать прекрасное и великое.

Человек, не видящий прекрасного и не понимающий великого, никогда не может быть художником. Он обыватель. Лакей великого человека никогда не считает своего хозяина великим. Он видит в нем только бытовые слабости. Величие этого человека закрыто для лакея.

Когда входил в комнату Станиславский, - одни продолжали свою болтовню, до тех пор, пока их не обрывали, - это лакеи и обыватели. Другие мгновенно бросали свои разговоры, становились серьезны и выжидательны... Это те, которые понимали, с кем они имеют дело. В них пробуждалось лучшее, значительное и вытесняло их мелкое, житейское.

Вот что пишет о Ермоловой Щепкина-Куперник - ее родственница и близкий человек, имевший возможность наблюдать ее в повседневной жизни: "...ей вовсе не нужны были рампа, зритель, аплодисменты для того, чтобы проявлять себя. Стоило ей открыть книгу Пушкина и начать читать ее любимые стихи, - в ней тотчас же ощущалось волнение. Точно зыбь колыхала водную стихию, точно ветер задевал струны инструмента... Когда она читала, по ее лицу пробегала рябь, которую в просторечии называют "мурашки", - это у нее всегда было признаком волнения".

Автор воспоминаний (Щ.-К.) объясняет это ее постоянной "готовностью" к творчеству. Но не случайно, все-таки, ей пришлось упомянуть о "книге Пушкина". Какова бы ни была готовность Ермоловой - едва ли ее охватывало волнение от всякой взятой в руки книги. Именно Пушкин, да еще к тому же и не все, а ее "любимые стихи" вызывали такую сильную реакцию. Значит, готовность готовностью - отрицать ее нет оснований - но есть и другая причина; она-то как раз и волновала актрису.

После Мочалова, короля всех трагиков, случайно уцелели две-три начальные страницы рукописи "Рассуждение об искусстве актера". И вот что пишет он:

"Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта".

Глубина души! Вот, поди ж ты!

У меня есть две приятельницы: Верочка и Сонечка. Той и другой по семь лет. И вот, недели две тому назад с ними случилось несчастье: они шли с елки и почти у самого дома на них напали мальчишки и отняли все их елочные подарки: игрушки, фрукты, сласти...

Сонечка поплакала, погоревала, но, когда ей обещали купить новые игрушки, - успокоилась и все забыла.

Верочка - не так. Она оскорбилась. Глубоко, глубоко оскорбилась, Ей не было жалко самих игрушек, когда ей купили взамен этих другие - лучше, интереснее, - она была довольна, но несколько не забыла обиды.

Как смел скверный мальчишка отнимать? Если он сильнее, так думает, ему можно всех бить?

В ее серьезных взрослых глазках виден страх. Ей жутко. Она впервые столкнулась со злом, существующим в мире. Не в игрушках дело, они забыты. Она помнит только глаза мальчишка, его наглый самодовольный смех...

Несколько дней она смотрела на всех с удивлением и настороженностью... она испытала, что значит зло, несправедливость, и насилие...

И из глазок ее, когда я встретился с ними, меня обдало такой бездонной, такой безысходной тоской, что у меня упало сердце.

Есть дети со взрослыми, грустными, много-много понимающими глазами. Про таких говорят: "не жилец на этом свете" - слишком хорош, слишком умен, слишком чуток...

Есть художники с таким же пронизывающим насквозь взглядом. Как будто смотрит он из самой глубины веков своего наследственного опыта и видит много-много такого, что скрыто от остальных. (...)

Актер с душой "Сонечки" видит факты и вещи только такими, каковы они есть: игрушки есть игрушки, мальчишки - мальчишки, а лужа - лужа. (И хорошо! Хорошо, что так верно видит, - другие и этого не видят.)

Актер же с душой "Верочки", через простые слова, через обычные факты, через эту маленькую, человеческую жизнь видит все огромное счастье, все огромное горе, всю огромную жизнь человеческую. Жизнь на нескончаемые века.

Душевная глубина, ширина и обхват у всех разные. Есть маленькие веселенькие речушки - полуручейки, есть речки... а есть реки как Волга, Амазонка, Обь, Миссисипи...

Не надо обольщаться - не каждый представляет из себя не только крупную, но даже и среднюю реку. Чего нет, так уж нет. Однако, не следует чересчур легко и разочаровываться в себе. Не дело пренебрегать и малой речкой, даже ручейком. Поухаживайте за ним, запрудите его, и он будет вам вертеть мельницы, давать свет и тепло.

Бывает ведь, что и хорошая река разольется таким болотом, что все кругом загноит, да заразит малярией. Так что дело не только в величине.

Но конечно, величина есть все-таки величина. И настоящие просторы и глубины возможны только у больших рек.

Что же? Если нет глубины, обширности, обхвата и большой вместительности, - значит, и нет надежды создавать что-то крупное, совершенное?

Конечно.

Ведь крупное и совершенное не лежит на поверхности, как крупная рыба не водится в мелководной речушке.

Все-таки как-то обидно. Хочется создавать совершенные вещи... и не только посильные - вроде комедий, - а хочется играть Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Гюго...

Если хочется, - не значит ли это, что есть в душе отклик этим мыслям, образам и страстям? А попробую - не выходит - слабо. С комедией - туда-сюда, справлюсь, а как драма, еще того больше - трагедия, так и вязну. Профанировать же и кривляться под трагедию - противно... должно быть, и впрямь - мелководная речушка.

Вспомним, однако, что у каждого из нас за плечами многовековой наследственный опыт, полученный нами через зародышевую клетку. И глубину души любого из нас не так-то легко измерить.

Поэтому вернее будет думать так: глубина души есть у каждого, только двери к ней у иных закрыты, забиты, замурованы и сверху засыпаны еще целой горой всякого мусора. Если сумеешь пробраться к этим запретным дверям, и открыть их, окажется - не все уж мы такие бедняги обойденные. Весь вопрос только в том: как? Как пробраться и как открыть? Возможна ли тут какая "техника"?

И раньше говорилось, и теперь скажу, и впредь буду повторять: да, возможна.

Все мои книги - первый шаг для овладения этими и другими, столь же, как думали раньше, недоступными областями человеческой психики.

1 см. главу "Художник и вечные идеи"

2 т.е. в данной книге.

"Вот уже 15 лет нас разводят какие-то силы..."

Из письма Н.В. Демидова к Вл.И. Немировичу-Данченко.

Этот выпуск из материалов архива Н.В. Демидова, четвертый по счету, в известной мере является дополнением к первому "Выпуску", посвященному биографии и характеристика Демидова как режиссера и педагога.

Многие, даже посвященные в долгую историю отношений К.С. Станиславского и Н.В. Демидова, невольно задаются вопросом: почему отношения эти в последние годы жизни Константина Сергеевича, после 25 лет самой искренней доверительности, вдруг так изменились?

Конечно, ни со стороны Станиславского, ни со стороны Демидова причиной к такому расхождению не могла быть случайная, бытовая неурядица. И тем не менее...

Да и Вл.И. Немирович-Данченко занял в этой размолвке какую-то стороннюю, в лучшем случае нейтральную позицию. А ведь он ставил Демидова, как режиссера и педагога, чрезвычайно высоко...

Что же случилось?

Больше того, после смерти Станиславского, в особенности после образования так называемой "Группы Станиславского", отстранение Демидова от Станиславского приобрело, прямо говоря, характер гонения и травли: сокрушительные "внутренние рецензии" в издательство на рукопись книги Демидова "Искусство жить на сцене", полное исключение самого имени Демидова из истории МХАТа, да и вообще из театроведения и т.д. Не случайно Демидову, чтобы продолжить работу режиссера и педагога, в последнее десятилетие жизни приходилось уезжать в Карелию, на Сахалин, в Бурято-Монголию.

Нужна большая работа, чтобы последовательно и глубоко разобраться во всем этом, работа с письмами, мемуарами, документами, наконец, анализ ситуации, как в Художественном театре, так и вокруг него, анализ процесса работы Станиславского над самой системой, анализ участия Демидова в этой работе и многое другое.

Будет ли проделана такая работа? Когда?.. Кем?..

Остается надеяться, что предлагаемая ниже подборка известных нам документов, писем, архивных записей (часть из них публикуется впервые) поможет искать ответ в принципиально верном и плодотворном для искусства театра направлении.

Инициативная группа "Архив Н.В. Демидова".

Из "автобиографии" Н.В. Демидова.

"С 1907 года началось сближение с Художественным театром, сначала через Сулержицкого Л.А.¹, а потом - Станиславского К.С.

Так как театр, со всеми его творческими процессами по созданию спектакля, был мне с детства знаком и понятен (я присутствовал на всех репетициях моего отца и братьев и играл под их руководством) - то очень скоро я оказался полезен и нужен Станиславскому.

Некоторое время по окончании Университета я совмещал занятия по медицине (работал врачом в терапевтической клинике N 9) с занятиями в театре, а с 1919 года по настоянию К.С. Станиславского, я перешел на театр окончательно и целиком".

Архив Н.В. Демидова.

Из письма Н.В. Демидова к Смирновой Н.А. (1938-1939 гг.)²

"...в моем переходе на театр К.С. сыграл, откровенно говоря, не такую уж большую роль. Я ведь сын актера и режиссера. (...)

Отец мой был человек принципиальный, резкий, прямой, словом, плохой "дипломат". (...) Он был, как я понимаю это сейчас, истинным и очень крупным художником. Только благодаря его воспитанию и его советам (я много играл под его наблюдением) я мог понять К.С. так, как следует. Так же, как Вы начали понимать его именно потому, что до этого у Вас был М.П. и О.О. Садовские.³

Будем откровенны: у него сотни учеников, а из них дай бог 1% понимающих и чувствующих его до конца. Не потому, что они глупы, а потому, что он не умел передать суть того, что хочет. И вот, эти 99% таких, которые воображают, что знают и понимают... грустно сказать, но большинство ведь взяло от него только его ошибки..."

ЦГАЛИ, ф. 131. Гуревичи. оп.2, ед. хр. 376, л.1

1922 г. 13 сентября.

Распоряжение К.С. Станиславского
по Московскому Художественному театру:

"До приезда В.И. Немировича-Данченко, - общее руководство школой 1-ой группы МХТ - поручается Н.В. Демидову. Со всеми вопросами, касающимися школы - обращаться к нему.

К. Станиславский".

Архив Н.В. Демидова.

В авторском "Введении" к своей книге "Искусство жить на сцене" Н.В. Демидов пишет:

"В начале 20х годов Художественный театр почти в полном составе отправился на гастроли в Америку, а на автора этой книги, как на "специалиста-системщика" была возложена ответственная обязанность быть руководителем этой школы и преподавать в ней "систему".

В этой школе все было построено по заранее продуманному плану. Каждый "элемент", из которых, как думалось, слагалось творческое состояние актера, прорабатывался отдельно - и теоретически и практически. (...) Но, надо быть откровенным, результатов, на которые мы рассчитывали, не получалось: головы наших учеников были полны интереснейшими сведениями; ученики, как нам тогда казалось, очень тонко понимали искусство актера, хорошо видели недостатки и достоинства чужой игры, всё знали, во всем разбирались, но сами делать, увы, ничего толком не умели... (...) Естественно, я был обескуражен и все допытывал себя: в чем дело? Почему не запылала огнем та искорка, которая так ярко мерцала на вступительных экзаменах у этих молодых людей.⁴

(...) Отчего же наша первая попытка оказалась неудачной? Может быть, совсем не оттого, что в школе работа проводилась слишком строго и систематично, а оттого, наоборот, что она была недостаточно систематичной?

И снова с удвоенным рвением началось преподавание "системы" - как в этой школе, так и в других".⁵

Демидов Н.В. "Искусство жить на сцене".

М., "Искусство", 1965, с. 32, 33, 34.

1926 г. 7-го сентября.

Из ходатайства К.С. Станиславского в Моссовет:

"Николая Васильевича Демидова я знаю 15 лет. Это - человек, полный любви к искусству и самоотверженный энтузиаст.

Со времени нашего знакомства он так увлекся театром и в частности внутренней (душевной) техникой актерского творчества, что всецело отдал себя искусству.

Все время он помогал мне в разработке этого богатого и сложного вопроса об актерском творчестве. В настоящее время, я думаю, это один из немногих, кто знает "систему" теоретически и практически.

К.С. Станиславский."

Архив Н.В. Демидова. Нотариальная копия.

1929 г., 9-го декабря.

Из ходатайства Вл.И. Немировича-Данченко в ЦКУБУ:

"(...) Николай Васильевич является отличным воспитателем актера в духе Художественного театра и, сверх того, крупным специалистом в области психотехники сценического творчества.

В этом отношении все, что найдено у нас в театре, получило у него широкое развитие. Кроме того, взяв за основу наши наблюдения и открытия, он не ограничился только разработкой и усовершенствованием полученного, но и сам непрерывно шел и идет вперед, находя много своего нового, что обогатит и будущие школы театрального искусства и самую науку о теории и психологии творчества.

Считаю этого неустанного работника, всецело отдающего себя искусству, одним из полезнейших и необходимейших в деле театральной культуры.

Нар. Арт. Республики Вл.И. Немирович-Данченко".

Архив Н.В. Демидова. Нотариальная копия.

В 1934 г. Станиславский приглашает Демидова принять участие в редактировании книги "Работа актера над собой".

Следующая запись из архива Н.В. Демидова, судя по всему, относится не к тому окончательному варианту книги, который мы знаем, а, видимо, к одному из предварительных ее вариантов. Чтобы точно назвать дату этой записи, нужны специальные изыскания, но как характеристика отношения Демидова к Станиславскому того времени, к которому относится запись - она драгоценна.

"На мою долю выпало редчайшее счастье участвовать в окончательном оформлении и выпуске этой книги.

Автор за много лет писания так пригляделся, что понадобился посторонний глаз знающего дело человека.

Не могу без волнения вспоминать, с каким сосредоточенным вниманием, с какой жадностью он прочитывал и прорабатывал мои заметки на левой стороне листа.

Должен однако сознаться, что почти всегда моя, новая мысль, так повертывалась в его голове, что появлялась на свет в другом, совершенно неожиданном, в десять раз, в сто раз более интересном и замечательном виде. Как желудь в земле, она целиком сгнивала, а на ее месте стоял уже целый столетний дуб...

Сколько радостного, победного юного блеска было в глазах удивительного человека, когда он видел полное мое поражение, замешательство и... восхищение!

Раньше я сам хотел систематизировать, оформить и издать все свои записки и заметки по его "системе" психотехники актера с теми дополнениями, каким научила меня жизнь, опыт, наука. Но теперь, по-видимому, это не понадобится - книга исчерпывает собою все самое главное.

Можно говорить о некоторых дополнениях, о научно-философском освещении, можно говорить о дальнейшей разработке, можно мечтать о продвижении по этому пути дальше. Но излагать еще раз "Систему Станиславского" - бессмысленно".⁶

Архив Н.В. Демидова.

Уместно здесь же напомнить о тех словах благодарности, с которыми обратился к Демидову К.С. Станиславский при издании книги "Работа актера над собой":

"Большую помощь оказал мне при проведении в жизни "системы" и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н.В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры; он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность".

Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938, с.16,17.

Благодарность Демидову, высказанная Станиславским за помощь в работе над книгой, оставляет в стороне то принципиально-конфликтное содержание, которое к этому времени стало характеризовать их отношения.

Сомнения, посетившие Демидова, как отмечалось выше еще в 1922 году не утихли, а, наоборот, крепли, развивались и привели Демидова через годы к методологии противоположной той, которой следует "система". Ниже приводятся два затрагивающих эту тему отрывка из черновика к книге Демидова "Типы актеров" ("Автор" в тексте - это сам Демидов)

"То, к чему привела автора в деле воспитания актера многолетняя работа, - это по своим принципам и приемам нечто почти противоположное тому, что он (автор) делал вначале; казалось, что оно родилось совершенно независимо от "Системы Станиславского" и никак с ней не связано - или же в противовес ей - настолько оно противоречит рационалистическому духу "системы".

На самом же деле сейчас, больше, чем двадцать лет спустя, видно, что это новое родилось в самих недрах "системы Станиславского", выросло как ее естественное и неизбежное продолжение. И, не пройди автор через нее, не стукнись больно лбом о некоторые ее рационалистические увлечения и поспешные теоретизирования, - он, может быть, никогда не пришел бы в такой отчетливой форме к выводам и методам, изложенным здесь.

(...)

Как же реагировал Станиславский на все это новое?

Когда он столкнулся с утверждением, что истинная причина неудач преподавания, как в студиях, так и в школе, была не в спешке, не в театральном профессионализме и в недостаточной одаренности учеников, а также когда он получил предложение попробовать воспитывать актеров по-другому, совсем по-новому - он удивился и возмутился: как так? Ведь это получается без "задач"?! Без "объектов"?! И вообще без "элементов"? Что же это будет?! Такими огромными

усилиями положено начало науки искусства актера, а теперь все зачеркнуть? Была - любительщина - ее уничтожали, а теперь вы предлагаете вернуться к ней?!

Он возражал, он не хотел слушать, он бурно негодовал и решительно всеми мерами противодействовал.

Словом, началась "война".

Обостряясь и смягчаясь, она длилась не менее 10 лет. Немало крови и нервов она стоила той и другой стороне. При неравенстве сил, больше страдала, конечно, сторона "несовпадающая". (...)

Были также и причины, хоть лично для Станиславского игравшие и большую роль, но принципиально не столь серьезные, поэтому их не стоит описывать - это было бы только впутыванием в дело мемуарных подробностей".

Архив Н.В. Демидова.

Судя по документам, осенью 1935 года, во время пребывания Станиславского в санатории в Покровском-Стрешневе, при очередном обсуждении рукописи книги "Работа актера над собой", между Станиславским и Демидовым произошло решительное объяснение, которое вдова Н.В. Демидова, Е.А. Книшек, называет "роковым".

Есть в архиве Демидова сделанная ею выписка из письма Станиславского к В.С. Алексееву от 21 августа 1935 г. и следующая пометка самой Книшек: "Это выписка из письма, написанного после критики Н. В-ем книги "Работа актера над собой" и после рокового объяснения".

...Ничего серьезного, но ужасная кислятина, нервы, большая усталость и отсутствие покоя даже здесь, в санатории. Я еще не начинал отдыхать и не вижу, когда начну, т.к. обязан кончить книгу и застрял на нескольких главах так, что ни вперед, ни назад. Мне чудится, что предстоит переделывать и то, что написано. Могу сказать - вляпался в грязное дело: взялся за непосильное и вот теперь расплачиваюсь и как выкарабкаться - сам не знаю. Плохо сплю, ослаб, тужусь сделать непосильное..."

Станиславский К.С. Собр. соч. т.8, М., 1961, с. 412

В архиве Н.В. Демидова есть очень личная, написанная в минуту эмоционального срыва запись, помеченная 27-м сентября 1935 г., Покровское-Стрешнево. Вот несколько строк из этой записи - чтобы дать представление о степени душевного потрясения, которое владело автором в ту минуту.

"Да здравствует хамство! (...) Да процветает во веки вечные!! (...)

Разве не во время моей безработицы и голодовки, неожиданно свалившейся на меня благодаря грубости, эгоизма (...), разве не в это невыносимо оскорбительное время принялся я за работу над собой и наизобретал и наоткрывал столько, сколько не было за все время моего благополучного житья? (...)

Как жаль, что мало, что не через край было этого хамства и грубости! - Теперь бы не был я ни режиссером оперного театра, растрачивающим свое время черт знает на какую ерунду, ни "редактором" книги старика, ... (...) разве не простак и растяпа? Теперь бы я мож. б. Уже кончил свою книгу. (...)... словом, я обокрал себя и отдал все это (...).

Может быть, после и моей смерти начнут обо всем этом догадываться... но ни мне, ни ему, ни близким моим - это не будет нужно. А теперь - я оплеван (...) и в сущности уничтожен.

1935 г. сент. 27 дня. Покровское-Стрешнево".

Автограф. Архив Н.В. Демидова.

Следующая запись из архива Н.В. Демидова - помеченная 5-м янв. 1936 г., т.е. разделяет ее от предыдущей три месяца с днями. Это запись явно совсем не простого разговора некоего "Л" с Демидовым.⁷

"Л" - Н.В., у вас, вероятно, много записок по технике искусства, я очень прошу дать мне их для прочтения.

Д. - Пожалуйста, никогда не поднимайте об этом разговор. Записки у меня есть и очень много, но дать их никому не могу. Меня об этом просили не раз. Между проч. Мордвин(ов?)⁸, перед тем, как начать читать лекции в ГИТИСе, просил об этом же. А почему вы не составляете их сами? Ведь вы слушаете К.С., З.С. и Вл.С. 9 лет 10? Сами размышляете?

Л. - У меня есть кое-какие записи. Но меня интересует не только то, что говорит К.С., а также и лично ваше.

Д. - Лично мое вы скоро и легко узнаете из моих занятий. Вы ведь приписаны ко мне. Не очень понимаю, почему вы интересуетесь "лично моим", оно заключается, главным образом, в практической разработке все тех же принципов техники К.С. Опыт показывает, что для большинства актеров нужен более упрощенный подход, вот этим волею судеб я и занимаюсь. Да вы все это частью видели и слышали, и остальное услышите дальше.

Л. - То, что вы делаете, так интересно... Оно совершенно не похоже на то, что говорит К.С.

Д. - Так ли? Что это интересно - может быть. За этим большой опыт, немало ошибок, поправок, изменений. Это я принимаю. Но странно, что для вас, для режиссеров, не ясно, что это именно самый К. Сергеевич и есть. Разве не на том спотыкается он в актерах, что они зажаты, механичны, без всякого "я"? Разве большинство репетиций не проходит в том, что он выманивает жизнь из актера? Я делаю то же самое: выманиваю жизнь, свободу, непринужденность.

Л. - Да, но вы говорите, что не надо "задачи".

Д. - Плохо слушали. Я говорю: давайте забудем о задачах, об объекте и даже о внимании, скажем себе, что этого ничего будто бы нет. А то у некоторых за долгое время не совсем верно понимаемых "задач", "объектов", и проч. образовалась психологическая привычка. Давайте забудем о "задачах" и прочем и научимся не вмешиваться в свою природу. А когда это мы хоть чуть-чуть постигнем, тогда я буду подбрасывать вам предлагаемые обстоятельства. И вы, не теряя свободы и произвольности, будете их воспринимать по живому. Мне даже неудобно вам это повторять; я столько раз говорил об этом.

Л. - Все-таки, интересно бы почитать ваши записки.

Д. - Может быть, и интересно, но, во-первых, там едва ли то, что вы думаете. Во-вторых, не дам.

Л. - А что же так?

Д. - Вас интересуют записки по технике? Они есть, но больше других - касающихся психологии и философии творчества. Я пишу книгу и первая часть скоро будет готова. Но это не о технике, это психологическое и философское дополнение к книге К.С. О технике я мож. б. когда-нибудь и буду писать, но сейчас нет никакого смысла, т.к. у К.С. все самое нужное и существенное уже будет написано внятно, убедительно и практично.

Л. - Так что же, значит, все свое, касающееся техники, передали К.С.?

Д. - Я этого не говорил. Да, К.С. и пишет не столько о технике педагогики, сколько о технике творчества, так что ему это не очень и нужно.

Л. - Но как же? К.С. сам говорит, что он вместе с вами работает над книгой. Значит, вы все время вносите туда свое.

Д. - "Свое" касается больше литературной части. Я слышал сам, как К.С. говорил, что "мы с Н.В. много думали и говорили о таком-то вопросе", но что "вместе пишем" - не слышал.

Л. - Это он говорил без вас. Он вас очень ценит.

Д. - Ну что ж... Это меня смущает и очень бодрит. Только все-таки это преувеличение.

Л. - Почему преувеличение? Вы слишком хороший человек, Н.В., вы все отдаете, лишь бы это было для искусства, а ведь надо и самому пользоваться своими накоплениями.

Д. - Я и пользуюсь.

Л. - Нет, не пользуетесь. Если бы я был на вашем месте, я бы делал свое собственное, а не давал бы другим.

Д. - Что вы хотите сказать? Я напрасно здесь работаю и напрасно помогаю К.С. в его книге?

Л. - Сколько вы здесь получаете?

Д. - Пока 400.

Л. - И дальше 400!

Д. - Не знаю.

Л. - Сколько вы получаете от К.С. за книгу?

Д. - Видите ли, с К.С. у меня счет очень строгий и сколько бы я не получал, все рано я останусь у него в неоплатном долгу.

Л. - Вы, Н.В., не верите мне и отвечаете уклончиво. А напрасно, я здесь ценю после К.С. только вас.

Д. - Если, по-вашему, я уклоняюсь от ответа, вероятно, вы ждете от меня какого-то другого, известного вам, ответа, может быть сами мне его скажете?

Л. - Скажу! Не зевайте и не позволяйте залезать к себе в карман.

Д. - Спасибо за совет. Не хочу думать, что вы шутите надо мной. Поэтому все-таки отвечу. Начет зевания - не учите, все равно прозеваю, потому что это не моя стихия. О залезании в карман... не знаю, на кого вы намекаете. О моих счетах с К.С. я вам уже сказал. Что театр залезает в мой карман - тоже едва ли. Что вы все, учащиеся у меня, залезаете, так как же без этого?

Л. - Не вывертывайте ваших карманов, Н.В.!

Д. - Не умею.

Л. - Это плохо кончится.

Д. - Я фаталист.

Л. - Жаль!

Д. - Ничего, как-нибудь проживем и кое-что сделаем, несмотря на тысячу недостатков и нехваток.

Л. - Удивляюсь вашей вере, Н.В. Жизнь трудна и жестока. Надо кусаться и царапаться. А если очень мешают, так - и в горло вцепиться.

Д. - Не учите, бесполезно. Говорю - не моя стихия. Если вы наврете в построении спектакля или вывихните актера, так не обессудьте - горло перегрызу и не пожалею, а насчет денег и положения - буду страдать, терзаться, а сделать так, чтобы было мне хорошо, едва ли сумею. Что делать? Не наделил Господь.

Л. - Эх, мне бы ваши знания, умение и талант!

Д. - Тогда бы вы, пожалуй, лишились вашей практичности и хватки.

Л. - А вам бы моего напора.

Д. - У меня напор есть. Только на другое.

Л. - Так что, переделываться не хотите?

Д. - Не прочь бы, да не в моей власти. Если я смородина, так, пожалуй, нечего стараться родить крыжовник. А смородина у меня, кажется, получается, по моему, не плохая. Так что, уж пускай как есть.

Л. - А записок не дадите?

Д. - Не дам.

Л. - Напрасно. До свидания.

Д. - До свидания."

Архив Демидова. Автограф.

И наконец - отрывок из письма Н.В. Демидова к Вл.И. Немировичу-Данченко, написанного в конце 1937 - начале 1938 года.

"(...) Обращаюсь только во имя дел искусства и ради искусства. И обратиться мне больше не к кому.

В свое время, как вы знаете, я был знатоком и поборником "системы", но за последние 15 лет жизнь и практика незаметно, шаг за шагом отвела меня от нее, во всяком случае, от ее основных положений.

Это случилось просто. Когда мне не удавалось привести в нужное состояние актера методами правоверной "системы", я приписывал неудачу своим ошибкам и неумению, начинал повертывать методы так и этак и в конце концов добивался того, что мне было нужно, но обертываясь назад, я видел, что действовал, помимо своего желания, другими средствами. Я стал приглядываться и вспоминать работы других режиссеров и увидел, что когда у них получалось - они действовали совсем иными - своими способами или под видом приемов "системы" применяли незаметно для себя и прямо противоположные приемы (так же делал и сам автор "системы").

Константин Сергеевич предложил мне редактировать его книгу. Я взялся. В продолжении 2-х с лишним лет занимался этим, часто с ним споря и склоняя на многие уступки, но все-таки в конце концов, в результате этих принципиальных споров, как выразился Константин Сергеевич, "творческие пути наши разошлись", (хоть внешне и формально я сейчас режиссер Оперного театра Станиславского). (...)

Больше 20 лет назад на гражданской панихиде по Сулержицкому Вы сказали замечательные слова, может быть Вы этого уже и не помните:

"Истинное искусство всегда революционно, всегда радикально и всегда идеально".

Мне кажется, моя работа не отстывает ни от одного из этих требований. Сейчас я прошу немногого: прочесть десяток-другой страниц из моей книги. Я посылаю 2-ю главу".

Архив Н.В. Демидова. Черновик. Автограф.

В архиве Н.В. Демидова ответа Вл.И. Немировича-Данченко на письмо к нему Демидова не обнаружено.

Спустя год после смерти К.С. Станиславского Н.В. Демидов счел для себя невозможным продолжение работы в Оперном театре им. Станиславского. 15 июля 1939 г. он подает заявление об уходе:

"В дирекцию Оперного театра им. К.С. Станиславского.

От режиссера-педагога

Н.В. Демидова.

Заявление.

Прошу не считать меня служащим во вверенном Вам театре, начиная со следующего сезона 39-40-го года.

Причина: расхождение точки зрения художественного руководства театра на воспитание актера с моей точки зрения, которой я придерживаюсь за все время моей педагогической и режиссерской работы.

Москва. 1939 г. Июль 15-е.

Демидов".

Архив Н.В. Демидова. Автограф.

1 У Н.В. Демидова хранилось 25 адресованных к нему писем Л.А. Сулержицкого. Во время пребывания Демидова на Сахалине и в Бурятии (1946-1949 гг.) они были похищены из его московской квартиры.

2 Смирнова Н.А. (1873-1951), актриса Малого театра (с 1908 г.), была знакома с Демидовым через К.С. Станиславского.

3 Михаил Провыч и Ольга Осиповна - актеры Малого театра, были учителями Н.А. Смирновой.

4 Следует отметить, что эти первые сомнения, укрепляясь и развиваясь, в дальнейшем и привели Н.В. Демидова к пересмотру своего отношения к "системе".

5 Кроме школы 1-го МХАТ, а Н.В. Демидов в эти годы преподавал "систему" в Оперной студии Большого театра (потом Оперная студия К.С. Станиславского), в 4-ой студии МХАТа, будучи ее организатором и художественным руководителем (затем Реалистический театр), в качестве художественного руководителя Государственной Грузинской студии (до ее перевода в Тифлис), в Государственном Камерном театре и его экспериментальных мастерских, в Гос. Муз. Театре им. Немировича-Данченко, в Моск. Гос. Консерватории и др.

6 Здесь существенно не упустить следующее: Демидов говорит о бессмысленности еще раз излагать "Систему Станиславского", именно излагать, а не обсуждать или анализировать ее.

7 "Л" - Лоран Юрий Николаевич, артист и режиссер Оперного театра им. Станиславского. В Автобиографии Демидов пишет: "1935-1939 гг. - (Режиссерская и вся педагогическая часть), теория и практика (включая работу с режиссерами) - Оперный театр им. Станиславского".

8 Мордвинов Борис Аркадьевич - зав. Худ. частью и гл. реж. Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

9 Зинаида Сергеевна Соколова и Владимир Сергеевич Алексеев (сестра и брат К.С. - режиссеры Оперного театра им. Станиславского).

Страницы из заключительной главы книги Н.В. Демидова "Типы актеров", в которой он определяет и анализирует четыре творческих типа актера: "Имитатор", "Эмоциональный", "Аффективный", "Рационалист".

О К.С. Станиславском в связи с типами актера.

Основываясь на нескольких строчках, написанных К.С. Станиславским по моему адресу в предисловии к его последней книге "Работа актера над собой"¹, ко мне неоднократно обращались, как официально, так и неофициально, с просьбами рассказать о моем участии в работе Константина Сергеевича, о том, какие я "высказывал... свои суждения о книге и вскрывал допущенные... ошибки".

Здесь не место рассказывать обо всех сложной многолетней работе. Что исправлено, то исправлено, что вошло в книгу, то вошло. Об этом, может быть, как-нибудь потом.

Здесь следует сказать о другом. О том, что не вошло в книгу целиком и о том, что оказалось по ряду причин еще не исправленным. И еще надо, пожалуй, сказать или напомнить о главной творческой цели К.С. Станиславского как художника театра.

Речь обо всем этом уместна как раз здесь, при обсуждении вопроса о "типах творчества".

Преподавание так называемой "системы", до появления в свет книги К.С. Станиславского, шло таким образом: рассказывалось ученикам об одном из "элементов творческого состояния" актера, и в упражнениях пытались натренировать этот "элемент".

Я говорю только о лучших преподавателях "системы", о тех, которые действительно знали ее, изучили на практике, почерпнули из первых рук.

"Элементов", как известно, много: круг, общение, объект, освобождение мышц и многие другие. Все они в отдельности изучались и усваивались с тем, чтобы потом, когда они будут в нужной степени поняты и освоены, их можно было бы соединить и получить творческое состояние. Именно творческое состояние и было той конечной целью, для достижения которой шла вся работа над "элементами".

Но вот беда! Чем исполнительнее был ученик, чем больше он узнавал всякой премудрости по части "элементов", чем лучше он усваивал эти знания, тем труднее "элементы", разъединенные, при изучении, соединялись, т.е. тем труднее было получить творческое состояние.

Речь, конечно, идет о таком творческом состоянии, которого требовал К.С. Станиславский, и о том содержании, которое вкладывал он в это понятие.

Что же произошло?

Константин Сергеевич ежедневно работал в театре и для театра не менее 18 часов в сутки, а, может быть, и больше, все 24 часа: нередко он рассказывал, как та или другая мысль пришла к нему ночью во сне. Но вот что нужно не забывать, - работа эта была режиссерская: над пьесой, над спектаклем, над ролью.

Если Константин Сергеевич и занимался педагогикой, то лишь по ходу репетиции, попутно: чтобы оживило то или иное мертвое место роли у актера. Школы он сам никогда не вел - некогда было. Ее вели ученики его, начиная с Сулержицкого и Вахтангова. Он просто не имел возможности для последовательной и постоянной проверки результатов от всех предложенных им приемов и от всей программы обучения в целом.

А работа преподавателей давала иногда хорошие результаты, иногда плохие... Отчего?

Должно быть, от того, что один талантливо применял "систему", другой не талантливо.

И как-то само собой получилось, что при неудаче педагога никогда не приходила мысль: а может быть виной тому несовершенство приема?

А при удаче не приходило в голову, что может быть, педагог действовал не только установленными, но еще и какими-то своими способами, даже и сам порой этого не замечая?

Так получилось, и удивляться этому не приходится - так часто получается. Здесь лишь обратим внимание на это противоречие между теорией и практическими результатами, проявившееся при осуществлении установленной нами же "программы обучения"

Обратимся к последней книге К.С. Станиславского "Работа актера над собой". Эта книга - дневник ученика. День за днем, урок за уроком описывается весь путь, пройденный учеником в театральной школе.

Но вдруг, на одном из самых последних уроков (за каких-нибудь 25 страниц до конца книги) преподаватель Торцов (т.е. сам Станиславский) преподносит ученикам "очень большую и важную новость", без которой нельзя "познать подлинную правду жизни изображаемого лица".

"Если бы вы знали, до какой степени эта новость важна!" - восклицает он.

Эта новость: "доведение до предела" каждого из психотехнических приемов.

Доведение до предела, - говорит он дальше, - "способно втянуть в работу душевную и органическую природу артиста с ее подсознанием. Это ли не новость, это ли не важное добавление к тому, что вы уже знали!"²

Тут еще ничего особенного нет, как видите, ведь каждый урок приносил ученикам что-нибудь новое, чего они до сих пор не знали. Но дальше... дальше все идет вверх ногами!

Торцов продолжает: "В полную противоположность некоторым преподавателям, я полагаю, что начинающих учеников, делающих подобно вам первые шаги на подмостках, надо по возможности сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах..."

Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально, по словесной кличке и сухой терминологии... Пусть они на деле почувствуют это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках".³ (разрядка моя - Н.Д.)

Что же выходит? Ученик сидел целый год в школе, и в один из последних уроков ему преподносят новый прием, которого он до сих пор не знал, "очень большую и важную новость", и тут же говорят: начинать надо с этого.

Возникает вопрос: почему же со мной, с учеником, так не начинали? Значит, эта школа неверная? Без этого "чрезвычайно важного" приема, и даже можно сказать принципа, я, значит, "знакомился со всем самым важным только номинально, по словесной кличке, по мертвой и сухой терминологии"? И не только знакомился, а и тренировался неверно: втренировывал в себя ошибку?

Надо ответить прямо: да, именно так. И Константин Сергеевич это понял. Понял и поспешил хоть последними главами книги направить дело на верный путь, т.е. повернуть его на 180 градусов. То, что раньше считалось завершением школы ("творческое сценическое самочувствие"), должно стать тем, с чего надо начинать, началом.

Как быть? Писать книгу сызнова? Это долго. Кроме того, нужны годы для накопления практического материала. Оставить все как было - нельзя.

И вот он пытается что-то переиначить в уже написанном, делает дополнения, поправки, кое-что удаляет во избежание противоречий - и книга выходит в свет.

Чтобы уберечь и предостеречь от ошибок, он в предисловии подчеркнуто (курсивом) предлагает читателю остановить свое внимание на "...последнем XVI

отделе книги. К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней - суть творчества и всей "системы".⁴

Но это предупреждение, этот призыв отнестись с исключительным вниманием к XVI отделу не исправляют дела, потому что все XV первых отделов построены капитально, прочно, фундаментально и последовательно.

"Система" в том виде, в каком она была до последних 2-3х лет жизни К.С. Станиславского, в основе своей (почти целиком) рационалистическая. (...) Многие думают, а по первым почти пятистам страницам его книги это кажется даже очевидным, что Станиславский весь на рассудочности, весь на учете и расчете, что это сухой, мучительно трудный теоретик и дрессировщик. Договорились даже до того, что это чуть ли не "Сальери"!

А между тем, больше всего он - "Моцарт". Доверчивый, веселый, хохотун, трогательно-чувствительный и нежный, неутомимый фантазер и отчаянный смельчак в искусстве.

Что же сделало его в его "системе" "рассудочным", "расчетливым", словом, таким сугубо рационалистом?

Первое: довольно обычная в нашем деле нерадивость актеров. Редкий из них дорабатывает роль дома и приносит на репетицию готовое. Большинство же... теряют, рассыпают и то, что было на репетиции добыто упорным трудом режиссера. Теряют и приходят на следующую репетицию пустые, вялые, предоставляя режиссеру вновь их "накачивать" и приводить - куда уж тут в творческое! - хоть бы просто в рабочее состояние.

Второе: огромная требовательность к спектаклю. Допустить, чтобы та или иная сцена была сыграна плохо - невозможно, урон всему театру! Хочет, не хочет, а плохо сыграть ему не удастся, Константин Сергеевич не позволит.

И вот тут начинаются взаимные мучения.

Актер рассеян, вял... его надо "увлечь"... Режиссер с жаром рассказывает о роли, о сцене... актер чуть-чуть приободрится, проснется... Но через 2-3 минуты опять погас. Снова с горящими глазами режиссер пытается рассказывать и "показывать"... актер заинтересовался, увлекся, но... у него нет умения, и он скоро чувствует, что ему это не по силам и... скидает окончательно. С героическими усилиями, с полным самоотвержением режиссера это повторяется 10... 20 раз. Мало помалу режиссер видит, что этих требований актер выполнить не в состоянии и - сам вянет, теряет энтузиазм... Но время не ждет: надо сделать спектакль! И снова за работу!

Актер не может исполнить то, чего требует режиссер - давай помогать ему другим способом, давай как только можно облегчать ему его задачу. Он не понимает своей сцены - давай обдумаем ее, обмозгуем. (...) - вся сцена раскладывается на мельчайшие частички, каждая из частичек разрабатывается, выверяется, "оправдывается"... Потом все складывается и связывается. (...)

Наконец, настойчивыми и терпеливыми повторениями, вопреки инертности и даже нежеланию актера, вопреки его капризам, его приучают-таки, если не к настоящему "переживанию" нужной сцены, то хоть к приблизительному, похожему на правду. У актера всѣ под наблюдением, всѣ сознательно, всѣ видимость, но делать нечего! Для спектакля это все-таки лучше, чем пустить его на произвол судьбы. Со временем все это может и "ожить". А сейчас хорошо уже то, что все это верно с точки зрения похожести на правду и с точки зрения последовательности и "логики" событий пьесы...

Конечно же, так было не со всеми актерами! Наиболее одаренные ухватывали суть дела с первых же слов режиссера или приносили такой проработанный и яркий материал, что режиссеру только оставалось принять и поощрить. За ними дело не стояло.

Но зато другие, менее одаренные!.. А спектакль должен быть без сучка, без задоринки. А отстающих много. И выходит так, что главная работа с актером падает именно на них.

Так и сложился мало-помалу такой порядок: первая забота - спектакль, вторая - актер. (...)

Для того же, чтобы спектакль сделать хорошим, верным, гармоничным, надо, чтобы не было расхождений с автором (и с режиссерским замыслом), а для этого актер должен научиться действовать на сцене, как действует в моем режиссерском представлении "действующее лицо" - он должен "хотеть" того, чего хочет действующее лицо, он должен "быть внимательным" к тому, к чему внимательно действующее лицо, он должен... должен... должен и без конца должен...

И актеру от всего этого становится скучно: его собственное творчество таким образом в самом начале сжимается тисками, но... иначе нельзя, обстоятельства не позволяют - сроки! Спектакль!

Актер, чувствуя, что мечты о собственном творчестве, о создании собственного художественного произведения придется отложить до лучших времен, а теперь следует ограничиться посильным исполнением режиссерских требований - душой и сердцем выключается, холодеет... (Ведь как бы ни была интересна психология действующего лица, рассказанная режиссером - она ведь не моя, она извне, а не из моей души, и я лишен одного из решающих условий всякого творчества - чувства авторства).

Но если актер "вянет и холодеет", если у него "не выходит", "рассыпалось", "неправда", "наигрыш", "штампы" - что следует делать? Вчера кое-чего уже добились, кое-что начинало выходить... Значит, то же самое надо делать и сегодня! Значит, надо продолжать! Других методов, которые возбуждали бы творческий энтузиазм актера, ведь еще нет? Нет. Плохо ли, если бы они были, да ведь нет!

И тут постепенно и незаметно произошел первый вывих: эмоциональный и даже (частично) аффективный художник Станиславский, в работе с актером превращался частенько в рационалиста: он приучил себя сознательно анализировать чувство, он стал разлагать роль и сцену на мельчайшие частички, он заставлял актера здесь "хотеть" одного, здесь другого, он стал требователен в исполнении мизансцен, он даже стал предписывать актеру определенные интонации.

Все это - для создания спектакля.

И вот, в результате этих кропотливых и мучительных работ по созданию спектакля, пришли к тому, что актеру стали рассматривать как субъекта холодноватого, которого надо раскачивать для творчества, - это первое; и второе, - как субъекта рассудочного, которому надо все разжевать, т.е., если вспомнить нашу классификацию, как актера рационалиста.

Кстати, тут же и выяснилось, какими качествами следует обладать актеру, чтобы он легче поддавался этой муштре. (это "выяснение" имело и продолжает иметь очень серьезные последствия, потому что, вольно или невольно, но определило критерий отбора актеров).

И тут произошел второй вывих: репетиционную рационалистическую, императивистскую работу над пьесой перенесли в школу, и стали воспитывать там... актеров-рационалистов.

Примут в школу эмоционального или даже аффективного, "поработают" над ним и... получается рационалист. (Не потому ли аффективные актеры - Ермолова, Орленев, Комиссаржевская, например, - несмотря на приглашения, не шли в МХТ?).

Константин Сергеевич в глубине души чувствовал, что здесь что-то неладно, мучился, искал... И когда перед ним реально мелькнул другой путь, гораздо более близкий его "моцартовской" природе, этот "поневоле рационалист" пошел на уступки. И для начала уступки немалые: взял, да и объявил в своей книге, что преподавание творческой техники следует повернуть сразу же на 180 градусов.

Не хочу и не должен отрицать того, что в этом повороте Константина Сергеевича есть большая доля моей "вины". И можно подумать, что этот навеянный мной поворот только испортил книгу Станиславского. Ну что, в самом деле, как же теперь по ней заниматься и преподавать? По первым 500 страницам или по последним 70-ти?

Да ведь и выбора, по правде сказать, нет: на последних 70-ти страницах нет точных указаний, как же именно следует работать... Это все может быть и убедительно для практической, утилитарно мыслящей головы. Но без этих последних 70-ти страниц Станиславский не был бы Станиславским.

Какова его главная цель? - вот самое важное, на что следует прежде всего обратить внимание при изучении этой книги К.С. Станиславского.

А она вот какова: он всегда и неизменно хотел видеть на сцене только одно - подлинную искренность и беспредельную правду, т.е. жизнь на сцене или, говоря другими словами, процесс, а не результат. В разных выражениях, напрямую или косвенно, открыто и между строк он повторяет об этом чуть ли не на каждой странице.

И как странно! Именно это почти всеми пропускается.

Вероятно, потому что достижение этого считается простым, легким и само собой разумеющимся: "конечно, правда, конечно искренность! А как же иначе? Я всегда стремлюсь к этому!"

Скажу по горькому опыту педагога и режиссера: кто так говорит и думает про себя, тот обычно и не представляет, и не подозревает даже, о каком "самочувствии правды" на сцене говорит Станиславский. Оно совсем не "само собой разумеющееся", его еще искать надо, искать, да искать! ⁵

Существует миф, что Станиславский все время менялся. Люди, проработавшие с ним (или повертевшиеся около него) год-два, с пренебрежением говорили тем, кто работал с ним раньше, скажем, лет за 10-15 до этого: "О, вы уже отстали! Станиславский давным-давно ушел от этого! Все это забыто и брошено! Теперь - вот что!"

Те, кто так говорил - очень поверхностно знали К.С. Станиславского.

Я проработал с ним бок о бок около тридцати лет (больше всего именно над теорией и практической техникой творческого состояния актера на сцене), подолгу жил непосредственно с ним вместе и могу засвидетельствовать: Станиславский в существе своем никогда не менялся. Он всегда стремился только к одному (только к одному!): он старался найти способ по-настоящему жить на сцене, как жили лучшие из мировых актеров в лучшие минуты своего творчества.

Это одно и соединило двух величайших художников театра нашей эпохи: его и Вл.И Немировича-Данченко. И это одно было у них неизменно. Те, кто это прозевали - прозевали главное. Они не знают ни Станиславского, ни Немировича-Данченко.

К.С. Станиславский менял приемы, при помощи которых пытался достичь главной цели, но сама цель оставалась неизменной.

Потому так и менялись прием за приемом, что поставленная цель была слишком трудно достижимой, а найденные приемы не давали необходимого результата. И вот - искали новые. Новые приемы, новые методы, чтобы со всех сторон, с каких только можно, подобраться к этому главному.

Станиславский потому-то и мог сочетать все это множество разноречивых подходов, что брал от них только одно: то, что нужно для достижения главной цели.

Те же, кто знал Станиславского мало, или знал, да не уловил в нем этого главного (а без него Станиславский, как электрическая лампочка без волоска), те видели Станиславского только в том методе, каким он сейчас увлекался.

Так же неверно судили и о Станиславском и о Немировиче-Данченко по тем спектаклям, какие они выпускали, словно в этих спектаклях и воплотился их идеал, то есть, объединившая их главная цель. А бывали спектакли очень далекие от идеала... Но что же было делать, когда сроки невыносимо малы, актеры не справлялись так, как нужно, а приемы работы с актерами, видимо, еще не на высоте?... И К.С. Станиславский, и В.И. Немирович-Данченко выпускали спектакли, но прекрасно знали их истинную ценность...

Отношение Станиславского к приемам своей "системы" очень хорошо было видно в таких случаях: бывало, он упорно выдерживает актера на каком-нибудь одном из приемов "системы", но, как только у актера (от этого приема или по другой причине) жизнь пошла по-настоящему, - он всегда крикнет: "Теперь забудьте все "системы" и лупите дальше, играйте, как вам играется!" Смотрел и радовался.

Если актер в порыве творчества менял мизансцены, если он нарушал все установленные "законы речи", о которых только что самым категорическим образом говорилось, - он все принимал, все одобрял, лишь бы то, что делал актер, было творческой правдой. "Система", - говорил он тут же, - нужна только для того, чтобы найти верное творческое состояние. Когда оно найдено, система не нужна. А если об ней все еще думать - испортишь все дело!"

Все это было так и могло так быть, потому что он был творческий человек, практически творческий, а не кабинетный догматик.

Подчиняясь на репетициях инстинкту художника - "сделать во что бы то ни стало" - он применял все, какие только возможны приемы и методы. Иногда, желая быть последовательным проводником своей "системы", он начинал педантично и пунктуально действовать по всем ее правилам, но, как только от чего бы то ни было дело упиралось, он незаметно соскальзывал на другое, как будто бы противоположное и враждебное "системе".

Многих это сбивало с толку, и они ворчали: "то и дело противоречит сам себе!" А для него это не было противоречием - ему нужно было одно: яркая художественная правда. Если достижению ее помогала "система" - давай ее сюда! Если не помогала "система" - найдем другое. Свет не сошелся клином!

Он был художник. Художник-создатель. Не будь в нем этого практического художника-создателя - не было бы встречи с Немировичем-Данченко, не было бы Художественного театра, не было бы новой эры в искусстве театра.

Так работал он изо дня в день больше 40 лет!

Как легко было бы ему написать не одну, а две или даже три книги о том, как ставить спектакль, как режиссировать, как делать роль - ведь все это он знал так тонко, как невозможно себе представить! (Написал же он свою первую книгу "Моя жизнь в искусстве" в полтора года, да еще при чрезвычайно неблагоприятных условиях, во время трудной поездки по Америке 1922-24 гг.)

Но он хотел быть последовательным и решил сначала выпустить книгу о подготовке актера к сцене, о "школе". А потом уже и те. Но... так как практика чисто педагогического дела была ему известна очень мало, а требования к себе были большие, то задуманная книга приковала его к себе более чем на 25 лет! А те книги... те книги так и остались не написанными...

Он был вечно юным искателем, и борцом за все более высокие ступени постижения драматического искусства и актерского творчества. На этом пути, пути незавершенном, в этом стремлении вперед и настигла его смерть.

1 К.С. писал: "Большую помощь... и т.д. М., 1938, с. 16,17

2 "Работа актера над собой", М., 1938, стр. 549

3 Там же, стр. 549

4 Там же, стр. 14

5 Когда по каким-нибудь случайным причинам актер на сцене попадает в это состояние полной правды, вместо того, чтобы отдаться ему, он пугается, он теряется, он говорит: "я выбился..." До того это состояние ему незнакомо, чуждо и даже страшно.

НИКОЛАЙ ДЕМИДОВ о спектакле "Кукольный дом" и новой душевной технике творчества на сцене

Предыдущие выпуски "Инициативной группы "Архив Н.В. Демидова""¹, думается, дают основание для первого знакомства с Николаем Васильевичем Демидовым (1884-1953), как с выдающимся исследователем, педагогом и режиссером, открывшим новую страницу в деле создания науки об актерском творчестве и о театре в целом.

В пятом выпуске "Инициативной группы "Архив Н.В. Демидова"" публикуется стенограмма доклада Н.В. Демидова на совещании во Всероссийском Театральном Обществе в августе 1944-го года. Стенограмма отредактирована и дополнена самим Н.В. Демидовым (стенографисткой сделана была на крайне низком профессиональном уровне).

Большую часть доклада Демидов посвятил рассказу об открытом им новом методе воспитания актера и новой технике актерского творчества (Демидов подчеркивает: "Говоря о технике, я имею в виду душевную технику, а не технику внешнюю - физиотехнику"), и о том, как это новое осуществлялось на практике, уже не только в школе, но и в работе над спектаклем (этой темой мы и руководствовались, вынужденные, по нашим техническим возможностям, к некоторым сокращениям в тексте).

В конце 1942-го года Демидов был приглашен руководить Финским театром Карело-Финской ССР (театр был в эвакуации). Здесь, после нескольких месяцев специальных учебных занятий, он притупил к репетициям спектакля "Кукольный

дом" ("Нора") Г. Ибсена. Театроведы С. Колесенок и М. Митрофанова вспоминают: "Премьера состоялась в Беломорске. Истинные ценители театрального искусства были ошеломлены свалившимся на них чудом. Это был спектакль, в котором с исключительной полнотой раскрылись режиссерские и актерские способности коллектива.

Не скрывали своих восторгов и приехавшие из Москвы критики Г. Штайн и режиссер одного из московских театров Ф. Каверин, которые актрису Ирью Вийтанен сравнили с блистательной исполнительницей роли Норы В.Ф. Комиссаржевской".²

Критик Георгий Георгиевич Штайн, посмотрев спектакль, рассказал о нем в Москве на совещании Кабинета национальных театров ВТО. Рассказ Г. Штайна и тот интерес, который он вызвал, побудили Кабинет национальных театров пригласить Демидова сделать доклад о его работе в Финском театре.

Вот несколько цитат из рассказа Г. Штайна о спектакле "Кукольный дом" ("Нора") в Финском театре К.Ф.ССР, они помогут вернее понять некоторые места в докладе Демидова:

"...первое и наиболее сильное впечатление заключается в том, что этот спектакль отличается наибольшей внешней и внутренней культурой, стройностью ансамбля, чувством формы, и самое главное все-таки, культурой исполнения, культурой актерского мастерства".

"Даже не понимая языка, можно положительно утверждать, что театр проделал большую работу над текстом, в том смысле, что театральный текст стал текстом действующих лиц. Каждое слово текста в спектакле было наполнено большим человеческим, осознанным и прочувствованным содержанием".

"...Каверин³, как раз закончивший в эти дни свою поездку по Карельскому фронту, возвращался домой, ему было некогда, он устал и все же остался до конца спектакля и ушел в совершенном восторге".

"...этот спектакль, в котором вы следите не только за тем, как и что скажет актер, но и за мельчайшими деталями, выражающими внутреннюю жизнь образа. Вы следите не только за тем, как Нора посмотрела на Гельмера, но и за тем, как вздрагивают длинные ресницы, вы понимаете, что происходит сию минуту с Норой.

Вы видите, как ее рука лежит на скатерти, как она тербит кисточки. Вы следите за тем, как Кругстадт в сцене объяснения с фру Линде, берет ее за руку и большим пальцем руки нежно и как-то удивительно целомудренно поглаживает ее руку. В этой детали сказано больше, чем то, что он говорит фру Линде.

В спектакле много тщательно продуманных деталей, отличающихся большой одухотворенностью. В каждой мельчайшей детали, которую театр всегда умеет, не насилуя зрителя, поставить в фокус внимания зрительного зала, есть большая внутренняя правда, и даже когда театр ошибается в выборе средств, вы, видя эту ошибку, не можете не поверить ему".

Существенно важно обратить внимание на то, что говорит о "работе над деталями" в этом спектакле сам Демидов.

Слово Н.В. Демидову.

Стенограмма Совещания Кабинета Национальных театров ВТО 14 августа 1944 г.

Доклад т. Демидова: "Моя работа в Карело-Финском театре".

Тов. Демидов:

(...)

Для того, чтобы с самого начала внести ясность, я должен оговорить несколько положений, иначе для присутствующих дело предстанет в неверном виде. Одно из не подлежащих сомнению утверждений т. Штайна таково: "спектакль поставлен режиссером Демидовым, воспитанником Станиславского". "Постановщик Демидов работал по системе Станиславского". Для того, чтобы не было никаких недоразумений, я должен кое-что разъяснить.

За мной укрепилось название "системщика", т.е. преподающего систему Станиславского. Да, в 1922 г. я взял на себя руководство школой Художественного театра; да, я преподавал "систему" в этой школе, пока она не была закрыта; да, я вел "систему" в оперной студии Станиславского, (сначала она была при "Большом театре", а затем стала просто Оперной Студией Станиславского), потом в "Оперном театре Станиславского", причем преподавал не только актерам, а и режиссерам.

Словом, я был официально специалистом по вопросам "Системы" - сам проводил ее в жизнь и помогал в этом деле Станиславскому, как он говорил об этом в своей книге (в предисловии). Но, когда я преподавал систему в Художественном театре в 22-24 гг., получилась одна очень странная и неожиданная вещь: поступившие к нам люди были, казалось бы, достаточно одаренные (в первый прием из тысячи мы отобрали десять человек, а в следующий - из шестисот приняли шесть). С этими тщательно отобранными людьми я и мой помощник занимались ежедневно по несколько часов как теоретически, так и практически. Система была пройдена нами в течение двух лет. И вот, в результате двухлетней работы, эти молодые актеры, так блестяще проявившие себя на экзаменах, как будто что-то утратили: они прекрасно разбирались в спектакле, они знали все, что полагается знать о верном актерском самочувствии, они могли сделать ряд ценных указаний актерам и даже режиссерам, но сами почему-то играли плохо. Объяснить это отсутствием практики нельзя, так как практика была. Очевидно, на экзаменах они играли "как Бог на душу положит", в силу своей одаренности, в силу какой-то своей горячности действовали неплохо, а тут, когда они стали во всем разбираться и все анализировать, горячность и непосредственность пропали и все завяло. Некоторые, правда, от этого пострадали меньше. Кто же? Это как раз те, которые посещали наши занятия неаккуратно. В частности, Борис Николаевич Ливанов, который был отъявленным манкировщиком и, несмотря на это, как вы знаете, играет очень хорошо, именно так, как хотелось бы Художественному театру. И даже, пожалуй, иногда и лучше.

Что же случилось?

Как вам, вероятно, известно, в системе Станиславского творческий момент актера разложен на элементы. Их много: "внимание", "круг", "общение", "задача", "кусочек", "излучение"... насколько я помню, у нас было кажется до 83-х названий. Теоретическое и практическое изучение каждого из этих отделов у нас занимала неделю-две. Ученики наши привыкли творческий процесс разбивать на эти многочисленные части. И вот что получилось на деле: выходит актер на сцену и думает: "Что мне надо сделать? Сначала надо "освободить мышцы"... Взять объект, "быть внимательным к объекту"... Затем я должен выполнять задачу, - какая у меня задача? Допустим, - я пришел к человеку, "хочу", чтобы он выслушал мою жалобу... А какая же у меня сверхзадача? Мне нужно, чтобы был принят один мой проект..." Но тут я замечаю, что "общение"-то с партнером у меня потеряно. Значит, надо поскорее найти это "общение". Хорошо. Нашел "общение", но ощущаю какое-то

"напряжение", надо от него освободиться... Тем временем теряется "внимание", затем поиски "круга", оценка предлагаемых обстоятельств, "ритм", и проч. и проч.

В результате такой нашей работы из десятка юношей и девушек четыре человека почувствовали себя непригодными для сцены и совсем ушли из театра (Грызунов, Степанов и др.), а из оставшихся некоторые до сих пор ходят в толпе Художественного театра и дальше этого пойти не смогли.

Несколько человек, правда, прорвались, и в их числе Ливанов, Блинников.

Этот огорчительный факт навел на подозрение, что, видимо, есть какая-то серьезная ошибка в методе. И вот, я различными способами, - отчасти постепенно, отчасти толчками, - стал выходить на путь совсем иной техники, иного подхода, не аналитического, а синтетического. Я не хотел бы здесь говорить о том, что было положено в основу, так как по этому вопросу я как раз заканчиваю книгу, которая скоро будет напечатана,⁴ и я считаю, что не стоит рассказывать в несовершенной форме эти не совсем-то простые вещи. Об них надо говорить подробно, иллюстрируя все это примерами из практики. В книге это у меня как будто бы сделано. Во всяком случае, я старался это сделать.

Однако, дело тут, может быть, совсем в другом? И разгадка моего неуспеха самая простая: не сумел, не хватило ни ума, ни таланта использовать прекрасный метод? Ведь вот Станиславский делал же им чудеса! Великолепно ставил пьесы, создал мировой театр. А ты, голубчик, запутался... В тебе, милый мой, дело, а совсем не в методе. Метод давно оправдал себя.

Если бы все было так, - чего бы проще! Но штука в том, что Станиславский никогда не пользовался только одной своей системой. При работе с актерами над постановками пьес не было времени следить за единством метода, приходилось пользоваться всем. Кроме установленных приемов, как "внимание", "задача", "объект", "оценка предлагаемых обстоятельств", "круг" и проч., Станиславский пользовался ежеминутно и другими: то начинал сам играть за актера - "показывал", как надо играть эту сцену или этот образ и вызывал своим блестящим показом у актера невольное подражание. То горячил актера интересными рассказами из жизни действующего лица, увлекал его, и актер начинал возбуждаться и верить в правду происходящего с ним по пьесе. То вызывал актера на интимный разговор и связывал личное актерское с тем, что было похожего у действующего лица. То дрессировал актера (если все остальные методы не давали результата), поправляя каждое его движение, каждый поворот головы, каждую интонацию. Другого выхода не было - актер слаб, а пьесу выпускать надо. Если не будет грубых внешних ошибок, - дело пойдет, а там, актер обыграется, успокоится, смотришь, даже и оживет в этом, данном ему строгом внешнем рисунке.

И не один Станиславский так это делал. То же самое проделывал и Сулержицкий и Вахтангов и все, все, кто слыл у нас за хороших режиссеров.

По "системе" ли все они работали? Той самой системе, которая описана в книге Станиславского?

Вся их режиссура была самой пестрой смесью и теоретических измышлений, и невольных позывов их дарования (не укладывавшегося ни в какие рамки анализа и дробления на элементы), и невольного воздействия на актера своим личным обаянием... Словом, система их (так же, как и самого Станиславского) состояла в невероятной бессистемности.

Да что тут! Если присмотримся и к самой книге Станиславского, мы увидим то же. Где там единство? С одной стороны анализаторское деление на куски и

насильническая задача (я должен хотеть того-то - а если не хочется? Должен, и дело кончено! Хоти!). С другой - "я есмь". То есть, самое высшее в творчестве - перевоплощение - я есмь действующее лицо. Всесильное "я есмь", обхватывающее весь организм, все существо актера.

Можно обрадоваться и сказать: вот, вот! Это и надо - там два полюса: сознательное и подсознательное, рассудок и интуиция. Система полярна, как все на свете.

Да, если бы это только было так. На самом же деле об этом втором полюсе в руководстве по системе нигде не сказано. И как достигать этого самого "Я - есмь", и как получить у себя подлинную правду всей жизни действующего лица - это... как будто бы "само собой разумеется". Нет, не разумеется, и само оно не является, и система оказывается с одним полюсом. Как птица с одним крылом.

И причина моей неудачи заключается в том, что, в силу некоторых качеств моего характера, я не имею склонности к эклектике и к половинчатости. Если идея задела меня, - я отдаюсь ей целиком, а отдаваясь, - невольно доходишь до самого дна.

Так вышло и тут. Познакомившись с "системой" и познав ее до самых глубин ее (об этом говорит и К.С. в предисловии к своей книге), я стал таким завзятым проповедником, апостолом "системы" - куда более системщиком, чем сам Станиславский. Усвоив основные идеи и принципы "системы", я стал додумывать каждую мысль до конца и развивать любое положение до последних его пределов.

Так же как и в книге Станиславского, я говорил и о "правде", и о "я есмь", и о "вере", как о чем-то, что непременно воспоследует в результате правильного и настойчивого применения приемов "элементов" сценического самочувствия... Но упор был на "элементы" - в них виделся корень всего и чудесный ключик, отпирающий таинственные двери творческого состояния. Я был пуританин системы, фанатик главной идеи ее.

И вот как хорошо, как исчерпывающе полно ответила жизнь и практика на вопрос - что такое "система"? универсальна ли она? и панацея ли она от всех зол?

Проводи я эту систему не так принципиально, а с гибким компромиссом - постольку поскольку, - подбавляй я во все ее приемы того, другого и третьего, ей противоречащего - результаты преподавания были бы лучше. Но это не было бы испытанием "системы". И кто знает, до сих пор я был бы, вероятно, уверен, опираясь на свои удачи, что вся сила в чудесном действии непогрешимой "системы".

Правда, на это испытание ушло немало времени, и нервов, и труда. Но мне не жаль потраченных лет - они прошли не даром. Теперь-то на основании опыта и додуманных до конца мыслей я знаю, что, во-первых, само по себе деление на элементы сценического творческого состояния дело гибельное, а, во-вторых: "внимание", "излучение", "активность" и проч. - они ли являются элементами сценического творческого состояния? Совсем не они. Они только случайные явления, как вот этот красный блик на стене, зависящий от лучей заходящего сейчас солнца. Солнце зайдет, блик исчезнет, и искать его напрасный труд. С того трудного и печального для меня периода, но в то же время и самого ценного, на протяжении 20-ти лет я ежедневно, вместе с некоторыми моими учениками прорабатываю этот новый путь и проверяю на опыте свои новые наблюдения, открытия, изобретения.

Проверены они и в школе, и в студии, и в театре. Это было сделано не один раз. Приведу хотя бы такой пример: в театре Станиславского по моей просьбе мне дали для обучения вновь набранных хористов. Я исходил из того, что многие из них, по существу, не актеры, а просто люди с хорошей глоткой, очень мало заинтересованные в искусстве. И если с ними удастся этот эксперимент, то для проверки метода это будет иметь большое значение. Мне дали хористов, и я стал с ними работать по новому методу. Через два месяца они поступили в работу к режиссеру, и он заявил: "Какой у нас на этот раз удачный прием! Все они очень даровитые люди! Такие понятливые! С ними так легко работать!" Ну, это все, что мне было нужно!

Второй случай: меня просили взять в одном техникуме преподавательскую работу. Я согласился с условием, чтобы мне отобрали самых слабых. Так и сделали, и когда после шестимесячной работы режиссер Королев присутствовал на экзамене 1-го курса, он сказал: "Это не ученики, это уже актеры и актеры хорошие". Затем, когда они кончали, один из театроведов (старый опытный театровед, известный в Москве), посмотрев спектакль горьковской пьесы, сказал ученикам: "Ну, школы у вас, конечно, нет, не чувствуется никакой, но все вы просто очень талантливые люди; вы так легко чувствуете себя на сцене, так свободны".

Наконец, последней проверкой была работа, сделанная мной в Карело-Финской республике. Я принял там на себя руководство Финским театром, причем мне было сказано, что я могу делать все, что считаю нужным для создания театра с серьезной творческой художественной установкой.

Познакомившись с коллективом, я увидел, что той свободной техники, какая мне нужна, у них нет. Да и откуда бы ей быть? Одни из них неопытные, с дилетантскими установками самодеятельности, другие - чересчур опытные - заштатные актеры. Я начал с ними, как с учениками первого курса. Начал с азов новой техники. Говоря о технике, я имею в виду душевную технику, психотехнику, а не технику внешнюю - физиотехнику.

И вот, судя по докладу т. Штайна ⁵, можно подумать, что это уже актеры, развившиеся, законченные, талантливые...

После трехмесячного практического изучения новой "синтетической" техники, мы взяли "Нору". О результатах постановки Вам здесь докладывали.

Таким образом, это еще одна проверка нового пути, новой душевной техники творчества актера.

Вам, вероятно, интересно, знал ли Станиславский об этом новом пути? Знал. Каково его отношение к нему? Сейчас расскажу.

Как вы, может быть, знаете из предисловия К.С. вот к этой самой книге - его последней книге - я принимал большое участие в создании ее. ⁶

Стараясь помочь выразить более понятно и показательно те мысли, которые К.С. считал основными, я (на основании своего горького опыта), в то же время не мог удержаться и все время оспаривал действенность большинства описанных там приемов, таких как "круг", "внимание" и проч., и кроме того протестовал против самих принципов, как преподавания, так и подходов к творческому процессу.

К.С. отмахивался, называл это фантазерством, прожектерством, желанием побунтовать. Так длилось несколько лет. И вот, наконец, я показал К.С. группу молодых людей. Не отобранных по специальному экзамену, а просто случайно соединившихся "любителей драматического искусства". Они занимались в течение трех месяцев по 2-3 часа 2-3 раза в неделю с одной из моих учениц.

Они продемонстрировали перед К.С. наши упражнения-этюды. Он заинтересовался, увлекся, начал сам давать им всевозможные задания и вообще остался доволен. Некоторых из них отметил, нашел, что они настолько свободны и подвинуты, что хоть сейчас могут быть приняты в Художественных театр в качестве молодых актеров.

Когда же он узнал, в какое время, как и с каким случайным материалом это достигнуто, он круто изменил отношение к моим замечаниям о вредности наших прежних методов преподавания и неверности принципов "деления на элементы" и проч.

Это совпало с написанием последних глав его книги.

Книга закончена, в ней изложена аналитическая "система" - по существу своему чуждая и природе Станиславского, который был в своем творчестве искристым свободным импровизатором, а совсем не педантичным, сухим учителем математики - книга закончена, "система" написана... А вот рядом совсем другая система, сразу понятная, сразу близкая его сердцу и... диаметрально противоположная по своим принципам.

Как быть? Переписывать всю книгу нет ни времени, ни возможности - ведь нужен и новый фактический материал - и Константин Сергеевич делает спешный пересмотр всей книги, вносит поправки, некоторые переделки. Главное же, читайте, вот что он пишет на 549 странице своей книги, за 25 страниц до окончания ее: "В полную противоположность некоторым преподавателям, я полагаю, что начинающих учеников, делающих, подобно вам, первые шаги на подмостках, надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах, при работе над элементами, над внутренним сценическим самочувствием, во всех упражнениях и при работе над этюдами. Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально, по словесной кличке, по мертвой и сухой терминологии, которые вначале только пугают начинающих, а по собственному чувству. Пусть они на деле полюбят это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках".

Не правда ли, странно? Я - ученик, на одном из последних уроков узнаю, что начинать надо вот с этого. Почему же со мной, с учеником, с этого не начинали? Очевидно, школа, описанная в этой книге, школа, которую заставили меня пройти, совсем не та, о которой мечтает Торцов (т.е. Станиславский). Да, очевидно, так.

После этого поворота многое в первых главах книги было исправлено, чтобы оно не противоречило этому последнему и основному утверждению. Но все-таки, весь план книги и весь склад мыслей настолько был написан прочно и выпукло, что изменения эти мало кем замечаются. И вот, вся книга вызывает массу недоумений. Ее не понимают, она кажется противоречивой, трудной... Пользуются ею поверхностно, не продумав. Так, например, в предисловии К.С. курсивом подчеркивает, что надо обратить особенное внимание на последний 16-й отдел книги, что именно в нем ключ к творчеству актера, а это пропускают и преподают так, как им написано было раньше - т.е. так, как он категорически забраковал преподавать.

Эта оплошность не должна умалять в наших глазах Станиславского. Один человек никогда, во все времена, не мог создать совершенной, законченной и незыблемой науки. Он создавал направление, создавал целую эпоху в своем деле...

За ним другие подхватывали его мысли и шли по этому пути дальше (так же, как и он в свое время подхватил мысли своих предшественников). Они приходили к новым выводам, иногда подтверждающим, иногда противоречащим прежнему. И так, отклоняясь вправо и влево, наука в общем идет вперед и вперед.

(...)

Итак, новая школа делает все совсем не так, как старая. Делает все наоборот, шиворот навыворот. Делает задом наперед. Раньше к творческому процессу подходили осторожно, постепенно, исподволь. Тренировали актерский аппарат на "элементах", а теперь мы прямо начинаем с конца: с творческого процесса. Как это делается - в двух словах говорить не буду, чтобы не ввести в заблуждение. Моя книга ответит на все эти вопросы.

Этот новый метод еще не совершенен, в нем есть целый ряд недостатков, кое-какие из недостатков уже известны. Так, например, у менее даровитых актеров, пока пьеса не обыграна, - получают затяжки и паузы. Т. Штайн посчитал это за "психологизм", он говорил, что "Демидов любит паузы", "любит всячески их обыгрывать".

Дело совсем в другом. Дело в недостатке техники у актеров. Ведь вот такого "психологизма" у Вийтанен нет. А почему? Потому, что она лучше и полнее восприняла и усвоила всю эту новую душевную технику, а у других эти затяжки получаются от их еще неумения. Только и всего. Чаще всего происходит то, что у нас называется простым словом "прозеывание".

Я покажу это на примере. Вот вы мне, например, что-то говорите, убеждаете меня... во время ваших слов я уже понимаю не только то, что вы говорите, но и то, к чему клонится вся ваша речь, и не успеваете вы закончить ваших слов, а у меня уже вырывается в ответ вам возражение - паузы никакой не происходит. А актер частенько "отдыхает" во время слов партнера и пропускает их мимо ушей, "прозеывает" их. Ну, а раз "прозевал", - ему нечего отвечать. И вот, чтобы ответить, - он вспоминает в общих чертах слова партнера, и тогда у него появляется потребность ответить на них. На это идет время, и получается ненужная пауза. Ничего тут "психологического" нет, а просто еще неумение, рассеянность. Паузы эти - актерские кляксы, а не "психологизм". Но спектакль от спектакля паузы эти уменьшаются. И в конце концов сведутся на нет.

К тому же надо учесть, что спектакль, который видел докладчик, был вторым или третьим спектаклем и совсем необыгранным. В дальнейшем актеры будут чувствовать себя все свободнее, и свободнее и будут все ближе к тому верному самочувствию, которое нужно.

(...)

Вторая часть моего доклада менее важна и относится, главным образом, к некоторым замечаниям докладчика. Например, он обижен тем, что исполнители не всегда "умеют преодолевать свою молодость". Это большое недоразумение. Непонятно, почему в "Норе" должны быть не просто взрослые люди, а старики? Почему Гельмер должен быть старым? По пьесе Норе 28 лет. Гельмер женился на ней по окончании курса, курс тогда кончали 20-22-х лет, 23-24-х лет он женился. Значит, ему от силы 32-35 лет. Однокашник его Кругштадт, а также и Ранк, очевидно, того же возраста. Наши актеры были по большей части 30-35-летние, что же касается актера, игравшего Гельмера, который так обидел докладчика своей молодостью, то ему как раз около пятидесяти лет. Эта молодость в "Норе" сделана сознательно. Так и надо, чтобы все были молоды, веселы, полны сил;

потом жизнь начинает их трепать, мять, рвать на части и дотрепывает до того, что они делаются много, много испытанными и мудрыми, как старики. У нас привыкли видеть исполнителями в "Норе" пожилых актеров, и это очень печально. Это ведь совсем искажает автора. Вообще, я не думаю, что хорошо, когда 13-летнюю Джульетту играет 45-летняя актриса, а в Москве у нас практикуется и это. По мнению Георгия Георгиевича, фру Линде у нас также очень молода, и он не понимает, как это может быть, когда у нее взрослые дети. Это досадная ошибка, так как это не дети фру Линде, а ее братья, и ей должно быть никак не более 30-32-х лет, что приблизительно совпадает с действительным возрастом исполнительницы.

Должен сказать, что я был взволнован и тронут тем отношением, которое проявил Георгий Георгиевич, а также Каверин, к этому спектаклю. Я видел большое понимание сути дела с их стороны и бесконечно благодарен за этот тонкий подход. Все мелкие замечания и догадки по части технологии самого производства, не совсем соответствующие действительности, должны потонуть в этом глубоком, верном анализе, который т. Штайн дал в своем докладе. Да ведь они все - скорее, пожалуй, недоразумения, чем недостаточное понимание дела.

Что касается купюр, то это было вызвано необходимостью применяться к силам актеров. Текст будет восстановлен по мере того, как опытность актеров будет возрастать.

Дело ведь не только в постановке спектакля, а в создании театра, театральной культуры; спектакль является одним из способов, одной из ступенек лестницы, по которой театр поднимается вверх. Поэтому иной раз сознательно идешь на некоторую несценичность, хотя бы на те пресловутые паузы... Путь будут затяжки, лишь бы не ломать школу.

(...)

Есть один важный момент, который надо отметить особо. Докладчик подошел к этому спектаклю, как к обычной режиссуре, когда пьеса разбивается на "куски", на "задачи", когда находится какая-то постоянная форма, при которой актер всегда делает одну и ту же мизансцену, всегда садится на одно и то же место, одинаково обращается к своей партнерше, делает те же самые жесты, повторяет те же самые интонации... В этих случаях спектакль всегда идет одинаково.

Здесь у нас все делается по-другому: здесь совершенно не фиксируются ни мизансцены, ни душевное состояние. Перед первым спектаклем я пригласил на наш прогон актеров русской драмы, и они говорили, что все очень разработано, каждый жест, каждое движение оправданы, какая тонкая филигранная работа! Как все продумано и выверено!

Затем они пришли на спектакль и были удивлены, не увидев ни одной мизансцены, которые они видели на прогоне, но опять-таки без конца повторяли, как все "продумано" и "филигранно"... каждый жест, каждый поворот головы и проч.

На третьем спектакле около меня была актриса из русского театра, которая все время спрашивала: "Не понимаю, как они играют? Ведь каждый раз все по-разному и так хорошо разработано! Каждый жест, каждая интонация..."

Таким образом, каждый спектакль отличается от предыдущего. Тут важное и новое, но, говоря по правде, не совсем-то уж это "новое". Многие из больших актеров, как наших, так и иностранных, играли именно так. Например, Леонидов. Я сам присутствовал при споре троих, восторгавшихся его игрой зрителей. Один

говорил: "Но как замечательно он сказал эти слова - встал, посмотрел кругом и страшным шепотом спросил..." Другой перебивает: "И совсем не так он ведет это место, его он ведет сидя и при этом грустно улыбается..." Третий поправляет: "И оба вы не помните, при этих словах он стоит, опершись обеими руками об стол, и так смотрит на партнера, что жутко делается..." Кто же из них прав? Все правы. Каждый из них был на спектакле, на котором другие не были. А на каждом спектакле актер играл так, как его влекла сегодня его "правда". Вот и все. К этому стремимся и мы.

Так же играл Степан Кузнецов, который пишет в своих записках: "Интересно, как я буду играть сегодня эту сцену? Совсем не знаю..."

То же самое у Дузе: ни мизансцены, ни интонации у нее никогда не повторялись, все шло от главной пружины - от сердца. Таким образом, ничего сверхъестественного и бунтарски-нового в этом нашем устремлении нет. Есть такие мизансцены, которые понравились актерам и сохраняются (например, сцена Норы и Ранка на полу у камина - актеров всегда в этом месте тянет к камину). Все остальное делается само собой и по-разному. Все под влиянием той новой техники, которая вырабатывается как предварительной учебной работе, так и в репетиционной.

Не будет ли лучше, если я приостановлю свой доклад и буду отвечать на вопросы? Вероятно, многое не понятно?

Тов. ПЕЛЬШЕ

Я просил бы докладчика продолжить свое сообщение. Насколько я понимаю, речь идет о пересмотре некоторых принципов теории Станиславского, о роли творчества над одной и той же вещью, в какой степени он творит и в какой степени на каждом спектакле его творчество различно от предыдущих спектаклей. Это очень интересный вопрос и хотелось бы более подробно его рассмотреть.

Тов. АСПЕЛУНД

Я понимаю, что Николай Васильевич не хочет излагать детально те вопросы, которым посвящена его книга, но может быть, он привел бы хотя бы некоторые примеры того, что им делается и тех результатов, которые достигнуты.

Тов. ДЕМИДОВ

Я считаю, что если актер, сделав роль, в дальнейшем только ее повторяет, то говорить о его творчестве на сцене уже не приходится, он только копировщик, он просто каждый раз делает какую-то энную копию роли. Когда Степан Кузнецов говорил, что он не знает, как будет играть сегодня, когда Ермолова выходит и не знает, как сложится у нее сцена - это творчество. У Дузе каждый раз все выходит по-новому. Старое только одно: она и есть именно та "Дама с камелиями", сердце которой разбивается на глазах зрителя несчастной любовью.

Если можно говорить о творчестве актера на сцене, то лишь в том случае, когда он не повторяет вчерашнюю роль. Слова остаются те же, но что ж слова? Их можно сравнить как бы с рельсами, по которым можно двигаться быстро, или медленно, плавно или рывками. Если же фиксировать каждое движение, то о каком же творчестве на сцене можно говорить?

Здесь, в стенограмме доклада Георгия Георгиевича сказано еще, что все у нас очень оправдано. Очевидно, он представляет дело так, как оно идет везде и всюду: режиссер дает мизансцену или интонацию, или ритм, или действие и требует, чтобы актер это "оправдал", сделал своей правдой. У нас этого нет и в помине, а слова "оправдание" актеры, я надеюсь, и не слышали. Все у актера идет

непроизвольно. Все подчиняется верному его "я" (образ, слившийся с личностью актера), все зависит от верного восприятия верных обстоятельств пьесы, а также и сегодняшних случайных толчков, исходящих как изнутри самого актера, так же и от его партнера.

Я не могу предъявлять претензии критике. Он судит, подходя с обычной меркой. Теперь к нашим спектаклям он будет подходить иначе. Он предупрежден. А до спектакля я ведь нарочно ничего ему не говорил. Пусть смотрит, как обычно. И к чести критика надо сказать - он увидел это новое. Увидел этот "крупный план", увидал "правду", увидал "жизнь". Глазастый критик. Редкостный критик.

А что он ошибся - не так себе представил технологию нашего производства - разве можно этого требовать? Для этого надо быть крупным специалистом в области этой технологии.

Я сказал, что повторение все одного и того же на сцене - не творчество. Могут возразить, а как же, если актер умеет и хорошо повторить найденное на репетиции и при этом взволноваться - что же, это разве не творчество? Да, это не творчество, отвечу я. Это значит только, что актер обладает в большой степени одним из многих нужных актеру качеств - обладает эмоциональностью, отзывчивостью - он легко возбуждается, но эта легкая возбуждаемость еще далеко не все для актера. Она способна обмануть зрителя - он примет такого рода легкую отзывчивость и возбуждаемость за правду, но это не творчество, не логическая жизнь чувства, а привычное самовозгорание без всякой разумной причины. Вспышки от нервности.

Обычно недоумевают: как же можно давать полную свободу актеру? - он ведь сыграет совсем другую роль и другую пьесу.

Репетиции в том и проходят, чтобы актер верно ознакомился с пьесой и ролью, чтобы она стала его жизнью, его бытием. Чтобы он стал ролью. А когда он стал ею - нет опасности, что он выскочит из нее. Ведь вот вы, каждый из вас - всегда вы, при всех ваших обстоятельствах. Не выскакиваете из себя.

Что же касается метода, которым это все достигается - об этом нельзя сказать в двух словах. Он результат 30-летней экспериментальной изыскательской практической работы. В книге все будет изложено достаточно подробно, и я надеюсь, быстро распространится среди тех людей, которым это все нужно знать.

Что в этом во всем общего со Станиславским, и в чем разница? Общее - идеал. Он тоже хотел, чтобы актеры на сцене жили и творили. Но как этого достичь? - Какими путями? По каким принципам? В этом огромная разница. Он, как я уже говорил, предлагает в своей "системе" разложение на элементы всего самочувствия актера. Читающие его книгу обычно вводятся в заблуждение. Они думают, что так именно он и работал с актерами. На самом же деле К.С. действовал на актера всеми средствами: где "системой" (чтобы охладить излишний пыл или организовать разлетающиеся мысли актера), где "показом" - сам начнет играть и заражать актера, где заденет его личное бытовое и т.д. Все это выпадало из "системы" и проходило без учета. А дело свое делало. В репетициях он был всяким: то сухим теоретиком, то заставляльщиком, дрессировщиком, то искристым фейерверком. И тогда он пользовался приемами совсем отличными от его "системы". Простите за повторение, но надо, чтобы это хорошо запомнилось.

ВОПРОС.

Как будет называться ваша книга?

Тов. ДЕМИДОВ.

Она будет называться "Душевная техника творчества актера".⁷ Я пишу ее с 1926 г. Так долго потому, что стараюсь написать ее всем понятно, доступно и не скучно, с приведением примеров из практики и с описанием хода работ. Хочу написать ее не словами и рассуждениями, а фактами. Пусть они говорят сами за себя.

Тов. ТРОИЦКИЙ.

(...)

В чем конкретно выражалась ваша работа как режиссера? Кроме педагогической работы, которую вы вели с коллективом, имеется ли новая форма чисто режиссерской работы?

(...)

Тов. ДЕМИДОВ.

(...)

По вопросу о режиссерской работе. Здесь тоже все новое. Педагогическая и воспитательная работа, конечно, идет также и во время работы над ролью, но и сама работа над ролью существенно отличается от обычной.

По этапам все как будто бы остается по старому: знакомство с пьесой, вхождение в обстоятельства пьесы и роли, поиски образа, но на деле все иное.

Начать с того, что принято "оговаривать" образ, т.е. принято, чтобы как режиссер, так и актер очень много говорили об образе. И предполагается, что тот актер, который много и хорошо говорит о своем образе, хорошо его и сыграл.

У нас делается совсем не так: об образе не говорится по возможности ни одного слова. Тем более запрещается говорить о своей роли самому актеру. Если понаблюдать, то очень скоро будет ясно, что тот актер, который хорошо и красно говорит о своей роли - играть ее хорошо не может. Ничего парадоксального в этом нет. Ведь ни я, ни вы не можете рассказать о себе, кто вы, какой вы, что вы любите, чем живете, каковы ваши идеалы, - говорить о себе - самое трудное - именно себя-то мы и знаем меньше всего. Если же кто очень пространно и очень картинно любит говорить о себе, можно с уверенностью сказать, что он совсем не такой, каким себя расписывает. Роль это не пальто, не пиджак - сунул руки в рукава и готово - роль входит в меня постепенно, капля по капле... и я вхожу в нее, как в мало знакомое помещение в полутьме... - не знаю, что где - ориентируюсь, приглядываюсь, прислушиваюсь, прошупываю, знакомлюсь, сживаюсь. И постепенно, незаметно для себя, становлюсь действующим лицом с его особенностями, с его внутренней жизнью и бытом.

Много есть способов, помогающих этому. Расскажу хотя бы об одном. Первое появление Норы. Обращаюсь к актрисе с вопросом: "Что сейчас было? Откуда вы пришли?" Актриса отвечает: "Она (Нора) пришла с улицы, она делала закупки на праздник". - ""Она" меня не интересует, меня интересуют вы, ведь входите вы, а не какая-то "Она". Так откуда же вы пришли?" - "Ах, я?.. Так это значит я сейчас делала покупки?" - "А то ко же? Вы, Нора Гельмер. Ведь вы знаете, что вы замужем?" - "Да... уже 8 лет..." - "Кто ваш муж? Коммерсант? Доктор?" - Актриса испытывает новое небывалое ощущение, ей непривычно и не очень удобно, но в то же время и интересно: она как будто бы делается понемножку "не она", а какая-то другая женщина... вроде той, посторонней ей Норы... И так постепенно она осваивается с тем, что у нее дети, что на дала заемное письмо и проч., и проч.

Эта работа не только нужна в начале, она проходит через все репетиции. Она необходима и во время спектаклей, т.к. актер очень склонен терять самое важное: что это он - персонально он - живет в этих данных обстоятельствах. Пусть он совсем какой-то другой - мало похожий на себя, но именно он - ведь руки, ноги, сердце, мозги, - остались те же, его собственные.

К режиссуре же следует отнести и выверку актерской техники - эта работа не оставляется ни на одну минуту. Она многообразна и описывать ее нет возможности.

Возьму такой случайный пример: актриса играет как будто бы хорошо, но вы заметили, что партнер ее (допустим, Кругштадт) в одном месте улыбнулся на ее слова, а она не заметила этого. А по ходу дела, не заметить как будто бы не могла. По окончании пройденной сцены вы спрашиваете ее: "А как вам показалось, почему он смеялся над вами, когда вы говорили о болезни Торвальда?" - "Разве он смеялся? Я не видела?" - "Как, не видели? А вспомните - он еще слегка отвернулся от вас." - "Да... что-то помню..." - "Разве вам не важно, как он слушает вас? Понимает ли вас? Верит ли вам? Для кого вы говорите? На ветер? Для меня? Меня нет, есть только Кругштадт, да вы. От чего и от кого все зависит? От Кругштадта. Что же вы зеваете! Каждая ваша ошибка может провалить все ваше дело. Дело всей вашей жизни!"

И актриса уже больше не пропустит ни одного движения своего страшного партнера, она читает все его мысли. Ее - нет, есть только Кругштадт и что-то таинственное, страшное в тайниках души этого человека...

Так, выправляя, выверяя, ободряя, пугая, приводишь к верной технике, а этим самым, к правде и к перевоплощению.

(...)

ВОПРОС:

Что вы еще скажете о ваших актерах?

Тов. ДЕМИДОВ.

Актеры Карело-Финского театра, как и во всех театрах, делятся на две группы: на таких, которые серьезно относятся к своему делу, глубоко его любят и жертвенно работают и на таких, которые воображают, что они серьезно к нему относятся, что любят и что работают. Мне не хочется сейчас персонально указывать, что тот или иной актер несерьезно относится к своей работе, т.к. все это изменяется и через полгода, может быть, такой актер проснется, протрезвеет и будет работать совершенно по-другому.

(...)

Что касается Вийтанен, то это очень серьезный, очень умный человек, честный в искусстве. По отношению к себе она мало сказать бесцеремонна, она зла, она жестока... Репетировать она может буквально до бесчувствия. После сцены с тарантеллой у нее бывали обмороки. Что же вы думаете, как она реагировала на это? Разозлится на себя, изругает себя, да и снова в дело!.. Целый год я работал с ней часа по 3-4 изо дня в день - а последние полгода она перешла в руки моего помощника Богачева - и ни разу ни одной жалобы на утомление, ни одного каприза, только требовательность к себе, только недовольство собой и только сетование на то, что ничего еще она не знает и так мало, мало может.

Вначале у не была эта общая всем ее товарищам беда - заторможенность и, следовательно, недостаточность темперамента. Теперь дело поправляется и обещает в дальнейшем дойти до большой высоты.⁸

Тов. ПЕЛЬШЕ.

Я хочу задать несколько вопросов теоретического порядка, поскольку ваш театр находится на несколько иных принципах.

Меня интересует вопрос о самоконтроле в процессе актерского творчества. Вопрос о взаимодействии сознания и подсознания. Затем, ваше отношение к теории и практике "нутра". В какой степени каждый новый спектакль в творчестве актера представляет собой новое. Является ли преобладающим элемент нового творчества, или же он является дополнительным в отношении основного образа, который остается постоянным и неизменным.

(...)

Тов. ДЕМИДОВ.

О взаимодействии сознания и подсознания. Станиславский, как я уже приводил вам цитату - в конце своей книги говорит, что "в полную противоположность некоторым преподавателям, надо стараться сразу доводить начинающих до подсознания". Вот этим-то именно мы и занимаемся. Говорю ли я при этом о сознании? О контроле над собой? Нет. О контроле не говорю. Актер ведь и так - хочет он этого или не хочет - все время полусознательно контролирует себя. Себя и все окружающее. Например, - публика, - он ведь чувствует ее, он помнить о ней, не может не помнить, и если мы говорим ему: публики нет, забудьте ее - то знаем при этом, что все равно он ее не забудет, но мешать она ему будет значительно меньше - он будет ее помнить и воспринимать (инстинктивно!) ровно столько, сколько нужно. Если же обратить его внимание на публику и заставлять его следить за ней, то кроме полезного и невольного наблюдения за публикой, будет еще и нарочное, которое убьет в актере произвольный творческий процесс.

Так и в роли и в технике - все время уводить от сознательного наблюдения за собой. Под влиянием этой техники сознание участвует ровно столько, сколько нужно. Оно не может не участвовать, об нем заботиться нечего. Самонаблюдения развивать не надо - его всегда достаточно. Надо заботиться только лишь о том, чтобы всемерно сократить его. Это не теоретические измышления, а только практика.

О "нутре". Все эти споры и разговоры о "нутре" - только одно сплошное недоразумение, не больше. А еще вернее: они порождение лени. Лени помыслить, лени додумать до конца.

А ведь дело-то проще простого. Обычно вопрос ставится так: вы за "нутро" или технику? Вот Мочалов был актер "нутра", он не имел техники, а играл так, как играет, как его несло сегодня. Когда он был в ударе, получалось замечательно, потрясающе - когда же не в ударе, он играл скверно. Так скверно, что было стыдно за него. А вот Каратыгин - актер техники - у него все было разработано, разделано, он не был во власти капризного чувства, у него все заранее было установлено, рассчитано, выучено, каждый жест, каждая поза. И он хоть и не потрясал неожиданными взрывами вдохновения, но зато всегда играл хорошо, ровно и наверняка. У Мочалова же это была лотерея: удачный день - блестяще; неудачный - провал.

Что же это за "нутро" Мочалова и что за "техника" Каратыгина?

"Техника" эта - начнем с нее, долго она нас не задержит - техника эта - та самая "внешняя" техника представляльщиков и изобретальщиков, которая имеет своей целью обмануть зрителей. Идеал ее: никогда не "переживать" на сцене, а только изображать, что будто бы переживаешь. Меня эта "техника" никогда не

интересовала, да у нас она, при наших общих установках на социалистический реализм, вообще не может быть в почете. Правда под шумок она проходит и на общем фоне серости даже имеет успех, но задерживаться на ней долго не стоит.

А что такое "нутро" Мочалова? О внешней "технике" он не заботился: он играл как играет, как его влечет сегодня его творческий порыв. Его пылкое воображение мгновенно преображало для него все окружающее в мир Гамлета... сам он ощущал себя Гамлетом... это была для него незыблемая, несомненная правда... А так как он был художником огромного неопишуемого темперамента, то под влиянием обстоятельств пьесы в глубине души его начинали клокотать такие ключи жгучих страстей... и вырывались в конце концов таким все испепеляющим потоком лавы, что смотреть на все это было и страшно и больно и нестерпимо сладостно.

Говорили: он играет "нутром". Без фокусов, без хитростей, без подделок, а "нутром" - всей своей огромной вулканической душой.

Что это такое? Не есть ли это как раз то самое, к чему стремится каждый из нас, поборников искусства переживания на сцене?

Разница только в том, что содержание нашей маленькой средней человеческой души куда-куда меньше, и глубина наша измеряется не верстами, а саженьями или даже вершками. Но и мы, к чему мы стремимся? Именно к тому, чтобы играть нашим нутром, нашей правдой. Нужды нет, что аппарат наш не может грохотать, как пушка, как колокол, пусть звучит он скромно, какова и вся наша душа. Но мы хотим именно этого.

У Мочалова иногда это удавалось, а иногда и срывалось - у него не было выверенных подходов к себе, не было душевной техники. Ему это прощалось - уж очень велики были его гениальные взлеты в минуты вдохновения - стоило ли вспоминать о неудачах!⁹

Если же мы, средние люди, будем полагаться только на удачу - скука и провалы будут следовать за нами по пятам.

И вот, чтобы удачи наши не были только случайными и редкими, мы и отыскиваем особую технику - технику психическую, душевную - внутреннюю.

Игра Мочалова, Ермоловой (у нее, кстати сказать, эта техника была), Иванова-Козельского настолько потрясала, что ввела в соблазн многих актеров. Они тоже захотели поражать и потрясать публику. Для их немудрой головы дело казалось очень простым: кричи, вопи, несись по сцене, вывертывайся наизнанку и дело в шляпе. И вот, какой-нибудь Днепров-Заволжский, саженный детина с широченной глоткой, будоражил себя, доводил до кликушества, до полуприпадного состояния - публика "потрясалась" этим звериным сумасшествием, а он уверял, что играет "нутром". А за ним и другие стали повторять эту глупость. Какое же это нутро? Где тут "нутренняя наша"? Где тут правда? Здесь только жила, только патология, только раскаченные нервы.

А вдохновение "нутра" - совершенное, гармоничное сочетание всех творческих сил души и тела.

Тов. ПЕЛЬШЕ.

В какой степени актер в своем творческом процессе каждый раз изменяет образ? Очевидно, он меняет только форму выражения, вносит какие-то частичные изменения?

Тов. ДЕМИДОВ.

Все репетиции идут к тому, чтобы актер сделался человеком, которого он играет. Когда же он им сделался и вошел во все обстоятельства жизни роли и пьесы, то зачем и охотиться за несущественными "оттенками". Обычно долго выясняют, в каком состоянии, в каком ритме, с каким настроением должна играть та или другая сцена. Найдут, остановятся на этом и потом фиксируют и все стараются повторить. А ведь дело-то совсем не в этом. Дело в фактах, а не в настроениях.

"Нора" начинает пьесу. Она весела, она приходит с покупками, она поет. Как будто бы, так. Как будто бы, в этом сцена. И вот во что бы то ни стало от актрисы добиваются веселости, оживления, безмятежности. Если эта безмятежная веселость совпадает сегодня с душевным состоянием актрисы, то все пойдет гладко. И только когда Кругстадт предъявит к ней свои требования - у ней все сломается, и веселость превратится в ужас.

Если же актриса сегодня совсем не расположена ни к беззаботности, ни к легкомыслию - как вы ее ни раскачивайте, как ни приказывайте - веселость ее будет напускная. Это будет ложью для актрисы.

А зачем, спрошу я вас, зачем так настаивать на этом? Разве, не будь этой искренней веселости - не будет Норы?

Допустим, актриса сегодня чем-то взволнована своим личным, у нее какое-то предчувствие, опасения - совсем не до веселья... ну пусть так и будет - пусть будут опасения, предчувствия, а вот завтра праздник... надо закупить игрушки, убрать елку... а на душе кошки скребут... Торвальд назначен директором, теперь будут деньги, будет легко жить... скоро расплачусь с Кругстадтом... а на душе камень... почему? Зачем? Нет, надо развеселиться, надо петь, надо забавлять Торвальда... трудно, а надо! Надо! И актриса делает над собой усилие... Ей это не удастся - так и должно быть - ведь это ее правда, это то, что есть, физически есть в ее душе.

Может быть, где-то она на минуту и увлечется, забудется, но потом что-то опять уколет ее сердце, какая-то тоска...

И вот, когда Кругстадт отмеряет ей полной мерой все, что ему нужно - тогда в секунду, во мгновение ока, она поймет: вот оно! Вот почему была тоска! Вот почему не могла веселиться... И начнется трагедия Норы. Полноценная, правдивая, такая, которую сегодня ближе всего может сыграть актриса.

А сломай ее - требуйте веселья и выполнения рисунка, вы выключите сегодняшнее живое трепетное сердце актрисы, ее душевное сегодняшнее богатство.

По этому же принципу не фиксируются мизансцены, за исключением самых важных, помогающих актеру или необходимых автору. Конечно, такую свободу можно давать без риска только актеру, верно и до конца воспитанному в этой технике, иначе могут происходить весьма конфузные сюрпризы. И у нас такие сюрпризы бывают, как, например, было с этой злосчастной щеткой, забытой невнимательным реквизитором на сцене. Представьте себе: в таком трепетном моменте последнего объяснения с Торвальдом, Нора, сама не замечая, берет в руки эту нелепую и совсем некстати подвернувшуюся щетку и ведет сцену, теребя этот неподходящий предмет. Критик не преминул отнести этот случай к "заумным выдумкам" режиссера, а режиссер в это время сидел и ругал про себя неряху-реквизитора.

К вопросу о национальном театре я подхожу с большой осторожностью. Сначала, мне кажется, надо пробудить и развить актерское существо этих людей, а потом уже и пускаться в поиски стиля.

Однако, если подумать, что это такое: стиль такого-то театра? Может быть просто его душевная техника, да его малая и большая многогранность. Понятное дело, что финские пьесы финский театр должен играть по-фински, а не по-русски. Если он будет их играть не по-фински, и не согласно с автором, то это совсем не будет финский стиль, а просто безграмотный спектакль. Только так же, если испанскую вещь финский театр будет играть со своей скандинавской сдержанностью, то это будет, может быть, и занятно, но совсем не художественно. Лучше бы и не брался. У каждого спектакля должен быть свой стиль. Театр это ведь не кулинария: судак по-польски, щука по-еврейски... Гюго по-фински, "Гроза" по-итальянски...

В заключение приведем еще одну запись из архива Н.В. Демидова:

"Бальзак по двенадцать раз переписывал свои произведения. Леонардо да Винчи семнадцать лет писал Джиоконду.

По тем или иным причинам и условиям, человек большей частью, рано или поздно устает бороться и сдает свои первоначальные позиции. А результат: недоделка, нечто среднее и даром потраченная жизнь.

Только единицы до конца дней своих не теряют из вида первоначального, блеснувшего в далекой тьме идеала, видят его все более совершенным и все более высоким - но из великих художников нет ни одного, кто не был бы такой единицей.

Это качество - стойкость и настойчивость в достижении идеала - первое, какое надо было бы воспитывать в учениках всех наших школ искусства. Ведь все талантливые, многообещающие неудачники. Все "несостоявшиеся гении" именно на этом и срезаются: все есть, нет только этой стойкости, упорства, непреклонности.

Второе необходимое качество: ясное видение своего идеала. Это он заставляет по 12-ти раз переписывать свое произведение, и по десяткам лет сидеть над одной картиной".

1 В 1990-92 гг. Вышли следующие выпуски:

1. "О Николае Демидове, авторе книги "Искусство жить на сцене"".
2. ""О искусстве и художнике" - статья Николая Демидова".
3. ""Искусство актера в настоящем и будущем". Страницы из неизданной книги Н.В. Демидова".
4. "Что же случилось? Н.В. Демидов - К.С. Станиславский. (документы, письма, записи из архива)".
5. См. также об архиве Н.В. Демидова статью в журнале "Театр", (10, 1992 г.
- 2 С.В. Колосенок, М.М. Митрофанова "Ее биография - театр. Очерк творчества нар. арт. СССР Е.С. Томберг". Петрозаводск, "Карелия", 1978 г., с. 17, 18.

3 Федор Николаевич Каверин - режиссер, руководитель известного в 30-е годы в Москве "Каверинского театра"

4 Книга была завершена в 1945-м г., дважды представлялась автором в издательство "Искусство", но после внутренних рецензий специалистов по "Системе Станиславского", издательством отклонялась.

Усилиями учеников Н.В. Демидова при поддержке ученых-физиологов книга была издана лишь в 1965-м г., спустя 12 лет после смерти автора. По требованию издательства (Москва, "Искусство") объем книги сильно сокращен.

5 Доклад Г.Г. Штайна на совещании ВТО 22 марта 1944 г.

6 К.С. Станиславский. Работа актера над собой.

7 Окончательное название книги, избранное Демидовым: "Искусство жить на сцене".

8 Ирья Вийтанен трагически погибла в конце 1944 г.

9 Теперь стало доподлинно известно, что Мочалов был серьезно озабочен поиском приемов душевной техники. В своей неоконченной статье о творчестве актера, набрасывая план ее продолжения, он писал, что хотел бы еще говорить "о средствах сделать верными минуты своего вдохновения и о возможности найти эти средства". (см. публикацию в журнале "Театр", 1986, (8, с. 97-101).

О Николае Демидове, авторе книги "ИСКУССТВО ЖИТЬ НА СЦЕНЕ", вышедшей в 1965 году, а также еще трех книг, которые, видимо, не будут опубликованы НИКОГДА...

(с) Инициативная группа "Архив Демидова"
Санкт-Петербург 1992г.

Николай Анейчик

глава из дипломной работы

"Станиславский был требовательный режиссер. Иногда он не различал режиссуру от педагогики и относился к актерам как к плохим ученикам".ⁱ

Если в этом высказывании Михаила Чехова пренебречь словом "иногда", обнаруживается предмет для размышления, далеко выходящий за рамки частного случая. Актер, педагог и режиссер, прошедший школу МХТ и удостоившийся от самого реформатора театра и творца системы наивысшей похвалы: "система" - это Миша Чехов"ⁱⁱ - обращал внимание на недопустимость смешивания двух стихий, двух сил, которые воздействуют на актера и с которыми связаны его судьба и профессия. Отсутствие такой черты, а вместе с тем и отчетливого представления о двух принципиально отличных подходах к актеру, наиболее отрицательно сказывается при обучении, когда мастерство преподается с позиций режиссерского опыта и видения.

Режиссер использует актера в театре как материал для спектакля, применяя особенности его дарования в создании сценического образа, помогает ему в раскрытии его творческих возможностей. Так что актер проявляет владение арсеналом творческих средств в совместной работе с режиссером, а затем в спектакле перед зрительным залом. В свою очередь, на режиссере - кроме репетиции с актерами - бремя конъюнктуры дня: состав труппы, репертуар, идеология, мода, коммерческие соображения, оформление постановки и т.д.

В этом смысле, у педагога нет конечной станции, т.к. изучение техники является не самоцелью, а лишь средством в процессе раскрытия творческой природы актера, раскрепощения его, что не может иметь завершения. Если же говорить о цели, то для педагога она - пользуясь понятием категорического императива - в самом актере, в человеке, к которому он относится не как к средству, а именно как к цели.

Глубоко убежденный в том, что искусство сцены нуждается в науке, в том, что "система" не есть направление, стиль, - "Это то же, что постановка голоса..."ⁱⁱⁱ - в том, что "система" - ход к вдохновению, а не само вдохновение. Она нужна и тем, кто способен, и тем, кто не способен к самому моменту вдохновения"^{iv}, Станиславский довольно рано понял, что "система", воспринятая как канон, откроет необозримые и непредвиденные возможности для толкований, а вместе с тем, для профанаций и спекуляций.

Он задумывался: "Вред в том, что это названо Системой"v. Он негодовал: "Все преподают мою систему... На будущее время того прошу считать моим учеником, кто предоставит письмо от меня"vi. Наконец, категорически: "Отречься от всех своих учеников, которые сделали математику из системы"vii.

Ученики ученикам рознь. Можно ли сказать, что Михаил Чехов не оправдал надежд своего учителя? Разве его творчество и в годы жизни в США не углубляло и наставнически не развивало дальше начатое Учителем? Справедливости ради нельзя не сказать и о человеке, чья жизнь малоизвестна даже историкам театра, отчего она не может быть менее значительной, так как им была предпринята попытка крупного творческого диалога со Станиславским еще при жизни творца "системы", в недрах самой "системы" и продолжена в самые немислимые - для такого диалога - годы. Речь идет о НИКОЛАЕ ВАСИЛЬЕВИЧЕ ДЕМИДОВЕ.

Предоставим ему слово.

В 1965 году издательством "Искусство" была выпущена в свет небольшим тиражом, ставшая сразу библиографической редкостью книга Н.В. Демидова "Искусство жить на сцене"viii. В предисловии к ней народный артист СССР Борис Ливанов писал: "Взяв в руки книгу, многие молодые читатели могут спросить: "А кто это, Демидов?"ix.

С той поры прошло четверть века, но ситуация мало изменилась, и вопрос остается вопросом. Имя Демидова упоминается в трудах по истории русского и советского театра, но всякий раз лишь в применении к кому-либо и чему-либо: к разработке "системы" Станиславского и проведении ее в жизнь, к возникновению и деятельности студий МХТ и МХАТ, к судьбе советского финского театра и т.д.

В одном из писем еще довоенного времени Николай Васильевич обрисовал ту роль, которую, по его мнению, уготовят ему историки театра, предугадал отношение к себе, к своим работам, предвосхитил тот снисходительный тон, в котором будут писать о нем впоследствии: "...совершенно отчетливо встает такая картина: был толковый студент, кончил, - стал очень дельным врачом, но, сбитый с толку гением Станиславского, оставил медицину и сделался... режиссером. Должно быть, плохим. Потому что ни орденов, ни званий он не имеет, и даже имя его нигде не попадается"x.

"Человеком необычайной чистоты и цельности, глубоким знатоком и горячим энтузиастом своего дела помнят Демидова его многочисленные ученики"xi.

Автор этих строк М.О. Кнебель, заведующая кафедрой режиссуры ГИТИС, народная артистка республики, была одной из учениц Николая Васильевича во Второй студии МХАТ в 1921-24 гг. По ее словам, он был педагогом, который "вел занятия, ища собственных путей в осуществлении заданий К.С. Станиславского", специалистом, "чьи знания и талант высоко ценили руководители Художественного театра"xii. В подтверждение тому она приводила высказывание Вл. Немировича-Данченко: "...все, что найдено у нас в театре, получило у него (Демидова) широкое развитие. Кроме того, взяв за основу наши наблюдения и открытия, он не ограничился только разработкой и усовершенствованием полученного, но и сам непрерывно шел и идет вперед, находя много нового, что обогатит и будущие школы театрального искусства и самую науку о теории и психологии творчества"xiii.

Ценность этих признаний достоверна, ибо это не фразы из юбилейного приветствия или некролога. Подтверждено свидетелем.

Но уже в автобиографической книге "Вся жизнь"xiv бывшая ученица Демидова факт своего пребывания в его студии не упоминает вообще, а о самом наставнике говорит мимоходом, да и то в анекдотическом контексте. Это не случайно. Во внутренней рецензии 1956 года на демидовскую рукопись, которая первоначально называлась "Творческий процесс на сцене", М.О. Кнебель не скрывала своего возмущения еретическим, как ей казалось, характером написанного: "...моментами теряешься, не понимаешь, какое место в жизни Н.В. Демидова занимает К.С. Станиславский? То ли это учитель, чье дело он хочет страстно продолжать и ищет для этого естественных новых путей (выделено М.О. Кнебель). То ли это учитель, с которым он спорит по самым основным разделам психотехники?"

В качестве основного аргумента: рукопись Н.В. Демидова производит впечатление "написанной человеком, оторванным от живой практики советского театра и советской педагогики" (выделено М.О. Кнебель)xv. При этом, правда, автор рецензии незамедлительно признавалась в том, что ей неизвестно, "как сложилась жизнь Николая Васильевича, в какой мере он был связан с работой в профессиональном театре и с постановкой преподавания мастерства актера в театральных Вузах"xvi.

В том не было вины Демидова: до конца дней своих он работал как режиссер, как педагог, писал книги по актерскому мастерству.

Вывод рецензии был оглушающим: "Далеко не все предложенное К.С. Станиславским еще осуществляется на практике, еще многое не осознано, многое не понято, не изучено, но богатство его наследия неисчерпаемо. Поэтому нельзя и думать о противопоставлении методики Н.В. Демидова - К.С. Станиславскому. Это величины несравнимые"xvii.

К счастью, Демидов не мог прислушаться к этому сногшибательному аргументу. Вероятно, автор внутренней рецензии не знала, что ее учителя у этому времени не было в живых уже три года.

В "Автобиографии" Демидов кратко упоминает факт, который на деле стал поворотным в его судьбе: "С 1907 года началось сближение с Художественным театром, сначала через Сулержицкого Л.А., а затем - Станиславского К.С."xviii.

За год до этого Сулержицкий был утвержден режиссером МХТ. Это был божьей милостью наставник: "Мы видели его горячую душу и острый сердечный ум больше, чем слышали, - вспоминал о нем М. Чехов, - Сулержицкий знал секрет всякого водительства и управления. Он знал, что человеку, желающему вести других людей к определенной цели, нужно прежде всего следить за самим собой и быть строгим к самому себе. Он знал, что ведомым нужно предоставить при этом полную свободу и тогда они сами пойдут за своим руководителем. Так поступал с нами Сулержицкий. Он знал и еще один секрет. Он заключался в ясном понимании мысли о том, что руководить - значит служить руководимым, а не требовать услуг с их стороны"xix. У него был нюх на талантливых людей. Он-то и привел Демидова в МХТ.

Для Станиславского то время было порой зарождения "системы", когда он искал друзей и помощников, которые поддержали бы его в его работехх. Чем же привлек к себе его внимание молодой - Демидову было 23 года - провинциал из Иваново-Вознесенска? Возможно, притяжение было взаимным.

К этому времени Демидов успел попробовать свои силы как исполнитель в "Воскресных народных художественных чтениях" для фабричных рабочих (1901-

03 гг.). Вместе с отцом и братьями принял участие в создании "Народного театра при Иваново-вознесенском обществе трезвости" (1902-06 гг.). В нем он был и руководителем, и актером, и режиссером, набирался опыта работы на любительской сцене.

По семейному преданию Демидовы вели свой род от одного из братьев Волковых, тех, что стояли у истоков русского театра. Достаток в семье обеспечивался текстильным делом. Василий Викторович, отец, видимо посчитал, что фабрика слишком отвлекает его от любимого занятия - театра, и передал управление ею родственникам. Сам же не без успеха писал пьесы, которые ставились; сам играл; поддерживал оживленную переписку с А.Н. Островским.

Демидов с достоинством отмечал: "...в моем переходе на театр К.С. Станиславский, откровенно говоря, сыграл не такую уж большую роль. Я ведь сын актера и режиссера. Вырос (почти буквально) в театре. С 6-летнего возраста не пропускал ни одной репетиции и, уж конечно, ни одного спектакля. Отец мой был человек принципиальный, резкий, прямой, словом, плохой "дипломат", поэтому в театрах не уживался. Он служил и у Лентовского, и в Петербурге, но кончил тем, что устроил в провинции свой театр. Он был, как я понимаю это сейчас, истинным и очень крупным художником. Только благодаря его воспитанию и его советам (я много играл под его наблюдением), я мог понять К.С. так, КАК СЛЕДУЕТ" (курсив Н.В. Демидова)xxi.

Станиславскому должны были импонировать в Демидове не только его увлеченность театром, природный артистизм, но и задатки аналитика, которым впоследствии предстояло сильно развиться и повлиять на окончательный выбор жизненного пути. И еще: при очевидной рефлексии, не столь уж редкой в среде художественной интеллигенции, были в нем удивительная внутренняя собранность, стремление к порядку, гармонии.

Во втором классе реального училища он стрелялся, был на грани жизни и смерти. В 16 лет, увлекшись французской борьбой, самостоятельно занялся гимнастикой, стал чемпионом России, мало того, - создал "Иваново-вознесенское отделение С. -Петербургского Атлетического общества", преподавал в нем, имел учеников.

Б.Н. Ливанов много лет спустя вспоминал о своем учителе и друге: "Говорили, что Николай Васильевич был слабым и болезненным в детстве. Мы же знали могучего человека, атлета... Он сам воспитал в себе огромную физическую силу и огромную силу воли... Он мог преодолеть все, как преодолел свои детские недуги... И я не знаю, только ли занятия Демидова воспитывали учеников, может быть, больше формировали их именно необыкновенный характер, требовательность и сильная воля учителя"xxii.

Так как речь идет о человеке, для которого наставничество, передача знания, духовное подвижничество станут естественным продолжением начатого им в молодые годы, важно не упустить характерные детали его биографии.

Какая необходимость привела его на медицинский факультет Московского Университета, который он окончил с блеском, что, в свою очередь, дало ему приглашение в клинику выдающегося терапевта Д.Д. Плетнева? Почему в то время, как в московской артистической среде за ним утверждается репутация модного и удачливого врача, он совершает неожиданный поворот от традиционной европейской медицины к П.А. Бадмаеву, который в те горы в Петербурге "открыл

русско-бурятскую школу на Поклонной горе, где молодые люди изучали монгольский и тибетский языки, осваивали премудрости тибетской медицины"xxiii?

Кстати, увлечение восточной медициной позволило Демидову в первую мировую войну в московском госпитале исцелить раненых от сепсиса, т.е. заражения крови, что считалось тогда делом почти безнадежным.

За всеми этими поступками можно проследить определенную последовательность: забота о своем здоровье; возможность врачевать других; поиск первопричин телесных недугов в их взаимосвязи с недугами душевными; лечение их с помощью психотерапии, мобилизации внутренних сил.

Отсюда более глубинное погружение в Восток, тяга к антропоцентризму, его философии, к психопрактике йоги, даосизма, зороастризма, дзен.

В конце прошлого века, пытаясь сделать близкой западному разуму идею йоги, индийский философ-гуманист Свами-Вивекананда интерпретировал ее "как метод изменения взаимоотношений между явлениями сознания (вритти) и психическими феноменами, относящимися к сфере бессознательного (санскари васаны)"xxiv.

Когда готовился сборник памяти Станиславского (1939 г.), имя Демидова было еще как-то неприлично не упоминать, и автор одной из статей писала о том, чему была свидетельницей когда-то: летом 1911 года Станиславский с семьей отдыхал на французском курорте Сен-Люнер; Константин Сергеевич работал над книгой, проверяя на близких и друзьях основательность своих размышлений. Одним из его оппонентов был гувернер его сына студент-медик Николай Демидов. "Слушая Константина Сергеевича, он однажды сказал ему: "Зачем придумывать вам самому упражнения и искать названия тому, что уже давным-давно названо. Я дам вам книги. Почитайте "Хатх-йогу" и "Раджа-йогу". Это вас заинтересует, потому что множество ваших мыслей совпадает с тем, что написано". Константин Сергеевич заинтересовался, и, кажется, ему эти книги многое из его собственных открытий в области психологии сценического творчества разъяснили и подтвердили"xxv.

Прочтя статью, Демидов внес некоторые поправки в свой давний разговор со Станиславским: "...развитие воли, сосредоточенность внимания, концентрация - обо всем этом есть и у персов, и у греков, и у индусов, и у японцев, и у китайцев"... Константин Сергеевич заинтересовался, достал в Москве кое-какие книги модной тогда науки индийской йоги"xxvi.

Из-за войны работа над сборником памяти Станиславского была приостановлена, выпустили его в 1948 году.

К этому времени уже не было в живых его прежнего редактора - Л.Я. Гуревич, старинного друга и постоянного литературного редактора Константина Сергеевича. Имя Демидова из статьи исчезло магическим образом, а про Станиславского в ней было сказано, что "в это время он был уже увлечен дошедшими до него довольно распространенными тогда книгами, которые описывали систему индийского йоги - "науки" восточных мудрецов"xxvii.

Между тем, лето в Сен=Люнере осталось и для Станиславского памятной вехой в его отношениях с Демидовым. В письме к нему от 1922 г. Он напоминал о времени, "...когда Вы стали изучать систему, посещать меня, присутствовать на всех моих занятиях"xxviii.

В 1926 г. в отзыве на деятельность своего сподвижника и помощника: "Николая Васильевича Демидова я знаю 15 лет. Это - человек подлинной любви к

искусству и самоотверженный энтузиаст"ххix. Снова о нем: "Со времени нашего знакомства он так увлекся театром, и, в частности, внутренней (душевной) техникой актерского творчества, что всецело отдал себя искусству"xxx.

Из "Автобиографии" Н.В. Демидова: "...с 1919 года по настоянию К.С. Станиславского я перешел на театр окончательно и целиком"ххxi.

Каждое время по-своему сложное. Общий фон жизни в России 1918 года: установление Советской власти почти по всей территории страны; Брестский мир, за ним - интервенция и все разгорающаяся гражданская война; покушение на Ленина, белый террор, красный террор; разруха, голод, безработица.

Обстоятельства вынудили Станиславского на совещании ТВО Наркомпроса обратиться к Луначарскому с призывом помочь актерам, вынужденным "халтурить самым дурным способом": "...если актер действительно нужен обществу, спасайте его самыми экстренными мерами". Одновременно он же выступает с инициативой создания "Пантеона русского искусства" - объединения основателей МХТ с его студиями на основах равноправия, единого творческого метода, выработанного практикой Художественного театра. Но это предложение не находит поддержки внутри труппы и среди студийцев. Репертуар остается тем же, что и прежний, дореволюционный. "Известия" пишут о выступлении руководителей МХТ: "К.С. Станиславский определенно признал себя представителем буржуазного театра, который все хоронят, но он все же не умирает. Он признает, что новый театр создается, но он требует бережного отношения к новорожденному. Он верит в новый театр, потому что он верит в русскую душу, в русский талант"ххxi.

Обсуждается организация Артистической студии, для нее даже заготовлено название - Интимный театр. Но дальше наименования дело не продвинулось.

Зато там, где была прямая поддержка государства, затруднений, препятствий было значительно меньше. К примеру, многие профессиональные актеры и режиссеры смогли найти пристанище в театральных студиях Пролеткульта. В Петрограде обучением студийцев занимались сотрудники вчерашней императорской сцены - Александринки. В Москве в 1919 году насчитывалось 17 районных студий Пролеткульта. Из мхатовцев к ним пришли М.А. Чехов, В.С. Смышляев, Н.В. Демидов.

Необходимо подчеркнуть это обстоятельство: на студийную работу в Пролеткульт Демидов был приглашен как человек МХТ, единомышленник Станиславского и специалист по "системе".

В мае 1919 года начала действовать Первая Центральная драматическая студия Московского Пролеткульта, в марте 1920-го - Вторая. Оба коллектива обслуживали спектаклями фронт, поэтому регулярные занятия могли начаться только по окончании гражданской войны. К названным педагогам и режиссерам присоединились Н.М. Форрегер и С.М. Эйзенштейн. Едва ли между коллективами и их руководителями могла царить тишь и благодать, слишком разные направления в искусстве они представляли, да и время мало подходило для мирного существования.

Тем не менее, жизненная ситуация предоставила Н.В. Демидову уникальную возможность в предельно сжатые сроки проверить себя в роли педагога, организатора учебного процесса, режиссера.

В одно и то же время он: руководит Первой Центральной студией пролеткульта, преподает в ней мастерство актера, ставит спектакли со студийцами; в Оперной студии Большого театра по соглашению с МХТ ведет "систему" для

вокалистов, приобщает их к драматическому искусству; читает курс лекций по психотехнике актера для пролеткультовцев Иваново-Вознесенска, а в Москве для студентов ГИСа - Государственного Института Слова.хххiii

К тому же не стоит забывать, что свои первые самостоятельные шаги на театральном поприще Демидов делал в Москве, на виду у признанных мастеров сцены: актеров и режиссеров МХТ; В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова; рядом с Е.Б. Вахтанговым и М.А. Чеховым. Разумеется, это к немалому обязывало.

Демидов был проводником "системы", но он не занимался копированием приемов, предложенных Станиславским, старался следовать духу творческой психотехники, а не ее букве. О трудностях этого процесса он позднее напишет в своих книгах. Студии, которые, по замыслу, на молодом актерском материале могли бы стать пробным камнем для "системы", для настоящей проверки ее сильных и слабых сторон, - на практике слишком рано приобщались к профессионализму, включались в репертуарную работу. Это крайне затрудняло учебу, снижало ее качество.хххiv

Тем не менее, Демидов свое первое испытание прошел с честью. С 1918 года существовала районная группа МХТ, созданная Г.С. Бурджаловым и В.В. Лужским главным образом из молодых актеров Художественного театра, которая давала спектакли в народных домах и рабочих клубах Москвы. Было решено весной 1921 года на основе этой организовать Четвертую студию МХАТ: "...еще перед открытием в студию были приняты пятнадцать выпускников Центральной студии Московского Пролеткульта вместе с их руководителем Н.В. Демидовым. Через некоторое время бывшие пролеткультовцы ...заняли ведущее положение в театре"хххv.

Хотя Четвертая студия, по сравнению с другими студиями МХАТ, открылась сразу как профессиональная сцена, посещение учебных занятий было обязательным. Преподавались: постановка голоса, художественное чтение, фехтование. Курс актерского мастерства вели Н.В. Демидов и В.Н. Татаринов.

Результаты не замедлили сказаться. Рецензент отмечал: "Отношение Четвертой студии к актеру, как к единственной живой ткани театрального организма, обещает сыграть свою роль в возрождении драмы"хххvi.

Это был отзыв на постановку "Земли обетованной" по С. Моэму, с режиссурой К.М. Бабанина и Н.В. Демидова. В связи с другим спектаклем студии: "Четвертой студии суждено сыграть заметную роль в пропаганде театра актера. Если одной из болезней русской сцены наших дней является гипертрофия постановочной механики, то одним из лекарств этого недуга будет Четвертая студия"хххvii.

В сентябре 1922 года в Оперной студии должна была состояться премьера "Евгения Онегина" в постановке Станиславского, в ней Демидов дебютировал в качестве оперного режиссера. В это же время МХАТ начинал свои гастроли в Европе, чтобы затем продолжить их за океаном, в США. Станиславский со "стариками" покидал Москву на два года без малого. В этой нервной суматохе произошла размолвка его с Демидовым. Тот отказался вести занятия по "системе" в школе МХАТ, ссылаясь на перегрузку. Это недоразумение можно было оставить без внимания, если бы за ним не прочитывалась судьба театрального наставника: бери группу, доводи ее до "ума", привыкай к ученикам, потом отдавай другим, бери следующих и т.д.

Из дневника Станиславского от 13 сентября 1922 года: "Канун отъезда. Большие багажи отправлены морем, остались малые. Укладки немного. Был в театре, говорил с учениками, вновь принятыми во вновь учреждаемую школу 1-ой группы МХАТ. Передал их Демидову и 2-ой студии"xxxviii.

"В этой школе все было построено по заранее обдуманному плану. Каждый "элемент", из которых, как думали, слагалось творческое состояние актера, прорабатывали отдельно теоретически и практически"xxxix. Кстати, о той поре ученичества у Демидова вспоминала М.О. Кнебель. Студийцам предстояло за два года пройти подробный и основательный курс психотехники актера.

Но, как писал об этом позднее Н.В. Демидов, чем больше студийцы получали знаний, образовывались, тем беспомощнее они чувствовали себя на сцене. Парадоксальная ситуация никак не разрешалась сама собой. Складывался порочный круг. В чем же была причина?

На репетициях у Станиславского "система", как правило, срабатывала в нужном направлении. Но там ее приемы (подсказать актеру "задачу", вывести его на "действие", помочь установить "общение", снять напряжение - "ослабление мышц" и тому подобное) проявлялись по мере надобности, вне какого-то установленного порядка, спонтанно, и диктовалось это тем, чтобы актер находился в творческом состоянии, чувствовал себя раскрепощенным. Да, но "ведь эта-то хаотичность и бессистемность и не устраивала Станиславского. Желая создать нечто более систематичное и планомерное, он начинал то студию, то школу!"xl

Демидов идет до крайней черты. По его мнению, неудача произошла "не оттого, что занятия в школе проводились слишком строго и систематично, а оттого, что она была недостаточно (выделено Н. Демидовым) систематичной"xli.

Обострение противоречий оказалось плодотворным. Возникали вопросы, требующие решения. А потом начали проступать контуры еще, может быть, неясные, того, что со временем превратится в твердую уверенность: "Ошибка была... в том, что мы рассудочным расчленением на элементы неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность жизни на сцене, то есть убивали творческий процесс"xlii. (Курсив Н. Демидова).

Когда К.С. Станиславский после двух лет зарубежных гастролей вернулся в Москву, он с удовлетворением констатировал: "Наша школа, подготовленная Демидовым, по=видимому, носит в себе бога. В школе Третьей студии - тоже. А во Второй народ неплохой, но они уже вкусили сцены и профессиональных замашек"xliii.

Б.Н. Ливанов описывает своего учителя именно той поры: "Будучи молодым актером МХАТ, я попал в 1924 году в Школу-студию театра - к Николаю Васильевичу Демидову. Он поражал своей неутомимостью, своей требовательностью и своей щедростью. Он работал, не зная усталости, не щадя ни сил, ни времени. В настойчивых поисках точной психологической правды, он мог замучить себя и актера, потому что не признавал здесь полумер"xliiv.

Если рассмотреть послужной список Н.В. Демидова довоенных лет, совершенно очевидно, что это был человек, заметный в мире театральной Москвы и что на него был большой спрос как на педагога - организатора учебного процесса, специалиста по актерскому мастерству.

Так в середине 20-х годов он руководит Государственной Грузинской студией, до ее перевода в Тифлис. Как педагог и режиссер он был приглашен А.Я. Таировым в Камерный театр. Но более всего он сотрудничает с музыкальными

театрами столицы: в разные годы он занимается режиссурой и преподавательской деятельностью в музыкальном театре им. В.И. Немировича-Данченко, в Оперном театре им К.С. Станиславского, в Театрально-музыкальном училище им. А.К. Глазунова. В Московской Государственной консерватории Николай Васильевич был штатным доцентом оперного класса. Станиславский в 1928 году писал в ее дирекцию: "Я получил программу преподавания моей системы в консерватории, составленную Н.В. Демидовым, и нашел ее хорошей, простой... Н.В. Демидова я считаю человеком, знающим свое дело, хорошим педагогом"xliv.

Для режиссеров-производственников студии "Мосфильм" он читал курс по технике режиссуры (теория и практика). Для НИИ Радиовещания и Телевидения в 1930 г. проводил исследования по творчеству радио-актера. И это далеко не весь перечень.

Из "Автобиографии":

"1930-1934 гг. - создание из группы молодых актеров, путем 2-х летнего обучения и воспитания, молодого "Творческого Студийного театра" (во главе учредителей К.С. Станиславский), его организация, управление, режиссура, педагогика и передача его в другие руки по причине перехода на работу над книгой К.С. Станиславского "Работа актера над собой"... "xlv

Когда Демидова пытались уличить в таком смертном грехе, как намерение оспорить правоту Станиславского "по самым основным разделам психотехники", это не было преувеличением и искажением истины.

Был то ли 1937, то ли 1938 год. Черновик письма Демидова к Вл.И. Немировичу-Данченко. По выбору адресата, по содержанию письма и его эмоциональной напряженности нетрудно догадаться, что на этот отчаянный шаг он решился как на крайнюю меру, от безысходности. Об этом свидетельствует уже начало послания: "Через вашего секретаря узнал, что у Вас не найдется времени разговаривать со мной ни теперь, ни в будущем. Вот уже 15 лет нас разводят какие-то силы... Я обращаюсь к Вам не с просьбой по личному делу!"xlvi

Это было своего рода открытое письмо, хотя Демидов адресовал его конкретному человеку, а не для публикации. Он изначально понимал как сложившуюся реальность недоброжелательное отношение к себе со стороны Немировича-Данченко. Но самим фактом обращения он как бы призывал Владимира Ивановича подняться над повседневностью, в которой всегда есть место страстям, спорам и расхождениям. Ведь речь шла об искусстве, одинаково дорогим каждому из них.

В те годы, когда индивидуальное "я" считало благоразумным в коллективном "мы" заслониться им, Демидов предпочел говорить от первого лица. Он хотел быть услышанным. Он заявил о своем существовании.

Демидов объяснил причины, в силу которых после многолетнего плодотворного сотрудничества, двух с лишним лет редактирования будущей книги "Работа актера над собой", к которому его привлек сам автор, Станиславский пришел к выводу: "Творческие пути наши разошлись"xlvi.

Таким образом, сложилась ситуация, которая сама по себе исключила возможность дальнейшего творческого контакта с Константином Сергеевичем. Оставалось одно: идти на поклон к Владимиру Ивановичу.

В его лице он обращался не к народному артисту и орденоносцу, а к памяти, к идеалам прежнего МХТ: "Больше 20-ти лет назад на гражданской панихиде по Сулержицкому Вы сказали замечательные слова, может быть, вы это уже и не

помните: "Истинное искусство всегда революционно, всегда радикально и всегда идеально" xlix.

Такой взгляд на искусство Демидов исповедовал всю свою жизнь. И это давало ему силы отстаивать свою точку зрения на природу творческого процесса на сцене и воспитание актера. По сути дела, это письмо являлось одной из последних, если не единственной попыткой открытой творческой полемики с "системой" еще при жизни ее создателя.

Демидов писал: "В свое время, как вы знаете, я был знатоком и поборником "системы", но за последние 15 лет жизнь и практика незаметно, шаг за шагом, отвела меня от нее, во всяком случае, от основных ее положений". I

Демидов не скрывал, даже, наоборот, со всей определенностью обнажал мотивы своей апелляции к Немировичу-Данченко: "Скоро выходит из печати эта книга К.С. ("Работа актера над собой"). Все последние 10 лет я тоже много писал. В результате у меня получилась своя книга, совершенно противоположная по содержанию. Первая ее часть почти готова для печати. В ней на практических примерах я показываю новую душевную технику (выделено Демидовым) актера и новую педагогику. В противовес аналитическому методу К.С., я пишу о методе синтетическом. Он говорит о разложении творческого процесса на элементы, я говорю о неделимости его, он говорит об "активности" на сцене, я говорю о "пассивности", об умении пассивно подставиться под обстоятельства". II

Он забегал значительно вперед, предлагая Театру "вторую технику", тогда как "первая" III - "система" еще не вполне была театрами осмыслена и освоена (в этом М.О. Кнебель была по-своему права). Но Демидову изнутри были видны подводные камни и рифы "системы", и потому он опасался ее безграничного воцарения.

Его доводы опирались на практику: "Когда мне не удавалось привести в нужное состояние актера методами правоверной "системы", я приписывал неудачу своим ошибкам и неумению, начинал повертывать методы так и этак и в конце концов добивался того, что мне было нужно, но обертываясь назад, я видел, что действовал, помимо своего желания, ДРУГИМИ (курсив Демидова) средствами. Я стал приглядываться и вспоминать работы других режиссеров и увидел, что когда у них получалось - они действовали или совсем иными - своими способами, или под видом приемов "системы" применяли незаметно для себя и прямо противоположные приемы (так делал и сам автор "системы)". IIII

Было бы наивным в этой полемической заостренности предполагать призыв к ниспровержению и забвению созданного Станиславским. Тем более, что Демидов, как режиссер, как педагог и теоретик вырос в недрах МХАТ, обязанного всем и таланту и энергии Станиславского и Немировича-Данченко. Но не было ничего сверхъестественного и парадоксального в том, что метод Демидова родился и оформился в результате его активного участия в разработке "системы", общения в ней, применения ее на практике и осмысления эффективности тех или иных ее приемов.

Взывая к идеалам, в которых черпали веру мхатовцы первых поколений, Демидов мог бы напомнить Немировичу его собственные проникновенные наставления: "Истинно говорю Вам, если пшеничное зерно, когда падет на землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода. Великая по простоте евангельская истина изумительно объясняет всякое духовное творчество. Также и артистическое". IV

Письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко осталось без ответа.

Современный театровед, оценивая дискуссию, которая происходила на полюсах "Советского искусства" в течение 1950-51 годов и была посвящена состоянию "системы" в то время, не удержался от сарказма: "Она обнаружила страшное оскудение театральные идеи, гибельное для наследия Станиславского. Система не развивалась, а только толковалась, она была законсервирована, освобождена от движущих ее противоречий".lv

В дискуссии принимали участие М. Кедров и В. Топорков, Ал. Попов и И. Судаков, В. Балюнас и А. Бучма, Г. Кристи и П. Ершов, И. Берсенев и Л. Макарьев, М. Кнебель. "За научный подход к "системе" - так называлось выступление сотрудников кафедры нормальной физиологии Киевского мединститута В. Фролькис и Р. Салганик. Был и обязательный "глас народа" - в споре профессионалов принял участие инженер, начальник отдела металлургического завода из Кировской области С. Богопольский со статьей "О системе и методе". Может быть, кое-кого из упомянутых авторов постигла в газетной публикации та же участь, что выпала проблемной статье Н.В. Демидова.

Благо, что сохранился экземпляр ее, еще не изуродованный редакторскими ножницами. Появление ее в варианте, предложенном автором, придало бы дискуссии то оживление, которого не хватало А. Смелянскому. Для Демидова это была последняя попытка обнародовать свои взгляды на театр. Последняя при жизни.

Отстаивая примат актера в театре, Демидов ссылаясь на опыт Станиславского: "Он давно забыл думать о тех крупных изменениях, какие сам внес в построение спектакля, в анализ пьесы. Они для него стали привычными буднями - без них нельзя уже обходиться. Он подбирался к самому главному: какова бы ни была постановка - если нет настоящих актеров - спектакль не имеет силы".lvii Это было вычеркнуто.

Автор статьи обращал внимание на то, что Станиславский упрощается, адаптируется в тех положениях, которые были для него основополагающими, что наглядно демонстрирует формальное отношение к грамоте актерского поведения на сцене. Восстановим еще одну купюру: "Не надо понимать грамоту как что-то элементарное и настолько легкое, что нечего и утруждать себя для ее усвоения. Это не так: грамота психотехники актера охватывает собою умение видеть и слышать на сцене, мыслить на сцене и вообще творчески жить в образе роли и в обстоятельствах сцены".lviii

Как человек, более всего занимавшийся разработкой творческой психотехники, Демидов прежде всего выделял два пути, по которым может идти обучение актера.

Первый путь - это школа, "где главной целью является вскрытие и развитие актерских способностей и качеств. Здесь нет необходимости создавать законченное театральное зрелище, и материал, на котором упражняется актер, имеет чисто педагогическое значение. Здесь в центре внимания сам актер и развитие его актерских качеств".lviii

Другое дело - работа актера в театре, где на первом плане - спектакль и сроки его сдачи. Здесь актером занимаются попутно, разве что в пределах роли.

Под этим углом зрения Демидов переходит к оценке "системы". Он видит главное ее своеобразие в том, что "все находки и открытия Станиславского как режиссерские, так и педагогические, по психотехнике сценического поведения

актера, все они случались во время подготовки спектакля". Его вывод: "Таким образом, "система" - результат не педагогического подхода к актеру, а режиссерского со всеми вытекающими отсюда последствиями".

Демидов видел главную ошибку при воспитании актера именно в пренебрежении тем, что так очевидно: нельзя смешивать режиссуру с педагогикой. Но это неизбежно, покуда преподавание мастерства актера в школе отдано на откуп режиссерам: "Вместо того, чтобы находить способы вскрывать индивидуальное дарование художника-актера и развивать в нем главные актерские способности, они продолжают свое обычное дело - тоже ставят этюды, отрывки, водевили, пьесы... работают над материалом спектакля, а не над материалом актера."

Демидов в продолжение своей мысли призывает режиссеров театра не подавлять воспитанную в недрах школы актерскую индивидуальность, а поддерживать в ней творческие качества, не превращать ее в послушного исполнителя.

В предисловии к книге "Работа актера над собой" Константин Сергеевич утверждал, что все в ней написанное "относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох". Книга была написана как учебник для воспитания актера, так ею и пользуются в школах. На деле она отражает опыт режиссера и в этом смысле: "система" оправдала себя в режиссуре".ix

Грамота психотехники актера на период обучения, по мнению Демидова, не может строиться на тех же основаниях, на каких возникали "элементы" психотехники Станиславского, то есть, в процессе работы над тем или иным куском роли.

Он показывал на примере "задачи", что во время репетиции, как правило, актеру требуются подсказки, поиски нужных предлагаемых обстоятельств, внутренних мотивировок. Таким образом, "задача" становится сама по себе результатом, а не первопричиной действий актера. Как это может быть "методом"?

И "активность" - одно из основных свойств актера на сцене - при выполнении "задачи" может появиться лишь при потребности реагировать на необходимые предлагаемые обстоятельства. Которые, в свою очередь, должны быть подсказаны.

В этом плане обманчивы представления и о таком элементе как "действие". Кажется, что достаточно начать действовать, найти нужный тон, и на верном самочувствии все пойдет само собой. Но и здесь, замечает Демидов, "в замаскированном виде то же восприятие предлагаемых обстоятельств".ix

Для других элементов: "внимание", "фантазия", "идти от себя", "общение", и так далее - должны находиться свои первопричины. И если термины "системы" вполне приемлемы и даже необходимы на стадии понимания роли и для ее обдумывания, то при переводе роли на себя они нуждаются в иных толкованиях, затрудняют органичность работы.

Метод физический действий - один из наиболее действенных и общепринятых методов. Он открывал для жизни актера на сцене, казалось бы, неограниченные возможности. Актер отвлекался от публики. У него появлялась физическая занятость. В конце концов, с помощью этого приема Станиславский "приводил актера к "я есмь" и к осязательному восприятию предлагаемых обстоятельств".ixi Замена психического действия, каковым была, к примеру,

"задача" - на менее умозрительное на первый взгляд, не только упрощала движение актера к роли, но и соответствовала его органическому самочувствию.

В своей статье Демидов, положительно оценивая сильные стороны метода физических действий, предостерегал от опасностей, которые, по его наблюдениям, в нем таятся. Выстраивается целая цепочка из физических действий, одно поддерживает другое, укрепляет "я есмь" роли, чтобы оно могло существовать уже без подпорок, уже без физических действий. Это - в теории. На практике - достаточно оборваться одному звену, и цепочка перестает работать. Нужно восстанавливать утраченное.

На этом пути есть еще преграда. Физическое действие, там, где суть заключается в словах, в передаче мыслей персонажа, может только повредить, а не помочь.

Еще одна проблема, с которой постоянно сталкивается театр. От частого повторения одного и того же физического действия неизбежно появление штампа. Для Станиславского, превыше всего ставящего художественную правду, такие мелочи не могли служить помехой, поэтому, как вспоминал Демидов, он "нисколько не стеснясь, менял физическое действие и уже на другом получал нужное самочувствие актера в данных обстоятельствах".lxii

Все эти волевые принципы хороши для режиссера. А что же остается на долю актера?

Станиславского при жизни почтительно-насмешливо называли мистиком и идеалистом. Потом уже не решались на подобные эпитеты. Демидов был идеалистом, потому что верил в возрождение театра через актера, через его творческую культуру. Верил в то, что тупиковая ситуация заставит Театр пересмотреть свои позиции и вернуться к актеру. Поэтому он и посвятил себя педагогике, наставничеству. В своем методе он выделял главное: "Когда-то давно по примеру других преподавателей и я знакомил учеников сначала с общими основами творчества. Давал общий обстоятельный как теоретический, так и практический обзор. Ученики знакомились с каждым приемом, с каждым элементом приблизительно, не усваивая его до конца. При этом ученику указывалось, что это только первые шаги, только знакомство, в дальнейшем он должен стремиться к совершенному выполнению каждого "элемента" творчества. Потом практика показала, что надо начинать с создания верного творческого процесса. Говоря точнее - с культивирования процесса творческого переживания. И для этого прежде всего - удалять все мешающее ему".

С этим было связано понимание Демидовым творческой свободы как главного принципа воспитания актера.

"Мне говорил Станиславский, а к его мнению нужно очень прислушиваться, что он считает единственным своим учеником, который знает его систему - это Демидова" - писал В.Э. Мейерхольд 9 апреля 1939 года.

Сам Станиславский признавался в Предисловии к "Работе актера над собой": "Большую помощь оказал мне при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н.В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры: он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность".

Действенность демидовской школы воспитания актера смогли проверить на себе его многочисленные ученики. Помнят его занятия студенты-щепкинцы

последнего довоенного курса; в годы войны он руководил Петрозаводским Финским театром; в послевоенные годы Николай Васильевич как режиссер и педагог работал в Москве (художественный руководитель 4-го Передвижного Гастрольного театра), на Сахалине и в Бурятии.

22 марта 1944 года в Москве представители ВТО Г. Штейн и В. Каверин докладывали о результатах смотра театров Севера. По счастливой случайности сохранились стенограмма доклада, который был, по сути, посвящен детальному разбору "Кукольного дома" по пьесе Ибсена, поставленного Демидовым с труппой Финского театра и сыгранного на финском языке. Московская комиссия была от этой работы в "совершенном восторге", поэтому считала возможным вести обсуждение без скидок, по "гамбургскому счету", хотя и отмечала, что "актеры живут очень скверно. Художественный руководитель в бытовом отношении живет хуже рядового артиста в Мурманске или Кировске".lxiii

Вероятно, режиссер остановился на "Кукольном доме", посчитав, что внутренний мир норвежцев будет близок психологии северян-финнов. Пьеса малолюдная, камерная, для ее постановки не требовались дорогостоящие декорации. Не исключено, что решающим для Демидова было то, что у него была Нора - Ирья Вийтанен. В связи с этой постановкой он писал о том, что школа прошла хорошую проверку, что "когда она попадает на талантливого и умного актера, то ловлю себя на мысли: "а ведь я, ей-богу, не зря прожил жизнь!"lxiv

Исполнители "Кукольного дома" оказались, может быть, главной загадкой для компетентной комиссии. Это была встреча с незнакомым театром, не имевшим ничего общего с провинциальной сценой довоенной поры: "...все артисты, занятые в спектакле, замечательно носят костюм, замечательно двигаются, свободно существуют на сцене. Каждое движение актера органично, оно не является актом насилия над его физической природой".lxv Но откуда все это? Ведь "почти все участники спектакля молодые актеры, не имеющие специального театрального образования", (здесь был очевидный перехлест, т.к. актеры учились своему делу). В свою очередь нельзя было обосновать успешность игры только тем, что участники труппы "одаренные, но прежде всего, культурные люди".lxvi

Свежие, непосредственные впечатления от постановки вступали в противоречие с логикой и практикой театра. Результат был налицо, но причина его скрыта и непонятна. В этой ситуации оказалось легче согласиться с неким феноменом самозарождения талантливого коллектива, нежели с фактом встречи с новой школой актерского воспитания. Между тем, описание игры актеров напрямую перекликается с методологией Демидова, нашедшей отражение в его книге "Искусство жить на сцене", изданной 21 год спустя после работы над "Кукольным домом".

В ней, в частности, Николай Васильевич рассказывал на примере работы с актером над образом Крокстада, как происходило усвоение одного из главных положений его школы - "свободно пускать себя на то, чтобы у тебя все делалось и говорилось само собой":

"Преподаватель, желая избавить актера от прежней скованности и этим расчистить путь его основной задаче, говорит:

- Ведь вам хотелось встать, - что же вы не встали? Зачем боролись с собой? Вам нужно победить Нору, а вы занимаетесь борьбой с самим собой. И разве вы не могли бы разговаривать с ней дальше и стоя? Хотелось, так не мешайте себе, делайте, что хочется.

- Я не хочу отвлекаться от главной своей задачи.

- Вот пока мы сейчас разговариваем, вы смахнули несколько раз со своей щеки надоевшую муху, и это, как видно, ничуть не помешало беседовать со мной и не нарушило вашей главной задачи. Оба ваши желания удовлетворяются, не мешая друг другу, - и вопрос ясен, и от мухи избавились.

Актер мало-помалу позволяет себе все больше и больше... Вот Крокстад - чтобы скрыть волнение, когда рассказывает о своем падении, о детях, оставшихся после жены, - сам не замечая как, взял со стола подвернувшийся под руку альбом итальянских видов, перелистывает их, не видя всех красот, которыми только что восхищались Линде и Нора... И это несколько ему не мешает, а зритель видит по этим бесцельным, нервным движениям, как он беспокоен и чего стоят ему эти вынужденные признания... Ободренный успехом, актер все меньше и меньше запрещает себе делать то, что "хочется" ему".lxvii

Не подозревая о существовании самостоятельной творческой лаборатории Демидова, критики постоянно попадали в тупик. К их чести они этого и не пытались скрывать: "В спектакле много продуманных деталей, отличающихся большой одухотворенностью. В каждой мельчайшей детали, которую театр всегда умеет, не насилуя зрителя, поставить в фокус внимания зрительного зала, есть большая внутренняя правда и даже когда театр ошибается в выборе средства, вы, видя эту ошибку, не можете не поверить ему".lxviii Демидов сокращал диалоги, вымарывал сцены, а у взыскательных зрителей не возникало сомнений в том, что "театр шел от автора и не грешил против истины". Не зная финского языка, лишь следя за игрой актеров, они ощущали, что "каждое слово в спектакле наполнено большим человеческим, осознанным и прочувствованным содержанием".

Сегодня после кинематографа Бергмана и Тарковского, театральной лаборатории Васильева прием "саспенс" никого не удивляет. Впрочем, и в те времена были широко известны "мхатовские паузы", "партитура атмосфер", но, вероятно, в "Кукольном доме" это было воплощено в острой непривычной форме, что вызвало замечание: "Демидов любит паузы, любит всячески их обыгрывать", и тут же: "...но странное дело, даже эту ненужную паузу актеры сумели оправдать...", то же самое о замедленности действия, которое достигалось и наличием пауз: "...статика, присущая этому спектаклю, не мешала нам, так как нам было интересно познакомиться с актерами нового театра. Мы с волнением следили за каждым словом".lxix

Истинным потрясением было исполнение роли Норы Ирмей Вийтанен: "Каждый взмах ресниц, каждое движение рук, все это не только раскрывает ее состояние в данную минуту, секунду, но и ее человеческую сущность. Как великолепно она в тарантелле, с каким безудержным отчаянием она танцует этот танец, еще на одну минуту оттягивая решающую развязку. Как замечательно сочетается техника танца с глубоким драматизмом чувства. Реплика Торвальда: "Что с тобой, Нора? Не больна ли ты?" - удивительно изобличает в нем отсутствие чуткости, потому что эта маленькая женщина преисполнена такого потрясающего драматизма, который может быть незамечен только человеком без сердца".lxx

Рецензенты подытоживали свои впечатления: "...спектакль отличается наибольшей внешней и внутренней культурой, стройностью ансамбля, чувством формы и самое главное, все-таки, культурой исполнения, культурой актерского мастерства"lxxi; в то же время, как сам Демидов писал своему ученику и другу Борису Ливанову: "Успех спектакля большой. Главное, что написано на всех

физиономиях - удивление: что это такое? Откуда это такое? Вроде как даже и не театр!.. Сам я, скажу откровенно, многим доволен. Школа моя оправдывается целиком".lxxii

Первая компетентная защита "школы Демидова" пришла со стороны естественников, врачей, психологов. Словно в память о его первой профессии. Из рецензии на рукопись "Творческий процесс на сцене": "...ценность основных идей, из которых исходит автор, делает НЕОБХОДИМЫМ ОПУБЛИКОВАНИЕ ЕГО ТРУДА (курсив рецензента), даже в том случае, если ряд его предложений встретит возражение со стороны самых авторитетных работников театра".lxxiii Такой значительной показалась работа Демидова не одному Б.М. Теплову - психологу, действительному члену АПН, чьи основные труды были посвящены исследованию способностей и индивидуально-психологических особенностей человека, для экспериментального изучения которых им были разработаны новые методики. Научную обоснованность рукописи Демидова - с точки зрения нейрофизиолога - защищал доктор медицинских наук М.Г. Дурмишьян.lxxiv

Те же, кто считал себя истинным поборником "системы", всеми силами противились выходу книги в свет, заявляя, что ее издание "не может быть полезным для воспитания советского актера"lxxv, при этом пользуясь аргументами в духе обыкновенного доносительства: "...призыв к подсознанию, к сомнамбулическому состоянию является глубоко враждебным всякому реалистическому искусству, враждебным нашему мировоззрению".

И с первой рецензией на вышедшую книгу Демидова выступил не человек театра, а доктор биологических наук: "Ценность книги Н.В. Демидова... определяется, на мой взгляд, тем, что говоря об искусстве жить на сцене, он затронул вопросы творчества в их широком генерализованном значении"lxxvi, и еще: "Достаточно прочесть главы, посвященные подсознанию, воображаемым действиям, вхождению в творческое состояние, постепенность перехода от внешнего к внутреннему психологическому различению внутренней правды от правдоподобия, характеристике качеств, необходимых для творчества, созданию условий для свободной реакции, единству восприятия и действия, соотношению произвольного и непроизвольного и т.д., чтобы убедиться в необычайной для режиссера и театроведа широте кругозора и глубине психологического подхода к анализу творчества".lxxvii

Десятилетия спустя после Станиславского театр снова возвращается к обнаженной истине: театр - это актер. Что делать, если при этом задеваются самые высшие авторитеты.

У Демидова не было своего театра, он продолжал поиск среди глухих и слепых к тому, что он делал и к чему пришел. В студиях МХАТ на него смотрели как на поставщика актеров. Нет пророка в своем отечестве. Тем не менее, обстоятельства, внешняя несвобода при внутренней свободе вывели Демидова на путь наставничества, к тому, в чем театр, актер более всего нуждается и будет нуждаться, потому что это - выход из замкнутой системы.

i Чехов М.А. Литературное наследие: в 2т.М.,1986, т.1,с.181

ii Эфрос А.В. О благородстве. Огонек, 1987, N 34, с.23

iii Станиславский К.С. Из записных книжек: в 2т.М.,1986,т.1,с.254

iv Там же т.2,с.260

v Там же т.1,с.293

- vi Там же т.2,с.410
- vii Цитируется по: Эфрос А.В. О благородстве, с 23.
- viii Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. М.,1965, тираж 5000 экз.
- ix Ливанов Б.Н. Об этой книге и ее авторе. Демидов Н.В. "И.Ж.н.С",с.5
- x Демидов Н.В. Письмо Н.А. Смирновой. ЦГАЛИ, ф.131, оп.2,Ед.хр.376
- xi Кнебель М.О. Об этой книге и ее авторе. "И.Ж.н.С",с.8
- xii Там же с.8
- xiii Там же с.8-9
- xiv Кнебель М.О. Вся жизнь. М. ВТО, 1967
- xv Кнебель М.О. Внутренняя рецензия на книгу Н.В. Демидова "Творческий процесс на сцене", ЦГАЛИ, ф.2977, оп.1, ед.хр.79, л.59
- xvi Там же.
- xvii Там же.
- xviii Демидов Н.В. Автобиография, Личный архив О.Г. Окулевича.
- xix Чехов М.А. Литературное наследие: В 2т,М.,1986, т.1,с.76
- xx Сулержицкий Л.А. М., 1970, с.542
- xxi Демидов Н.В. Письмо Смирновой Н.А.,ЦГАЛИ,ф.131,оп.2,ед.хр.376.
- xxii Ливанов Б.Н. Об этой книге и ее авторе. "И.Ж.н.С"
- xxiii Грекова Т. Тибетская медицина в России. "Наука и религия". 1988 N 8,с.11.
- xxiv Костюченко В.С. Вивекангада. М.,1948,стр.496.
- xxv Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского
- xxvi Демидов Н.В. Письмо Смирновой Н.А.,ЦГАЛИ,ф.131,оп.2,ед.хр.376.
- xxvii Смирнова Н.А. Сборник о Станиславском,М.,1948, стр.496
- xxviii Станиславский К.С. Письма. Собр. Соч. Т.8,стр.25
- xxix Там же, стр.486
- xxx Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского,т.2,с.291
- xxxi Демидов Н.В. Автобиография. Личный архив О.Г. Окулевича.
- xxxii Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского,т.3,с.120
- xxxiii См. Демидов Н.В. Автобиография. Личный архив О.Г. Окулевича.
- xxxiv См. Демидов Н.В. "И.Ж.н.С.", с.131
- xxxv Русский советский театр: 1921-1926, Л., 1975, с.196
- xxxvi Федин К.А. Обетованная земля. "Жизнь иск-ва", 1923, N 23, с.18
- xxxvii Федин К.А. Своя семья. "Жизнь иск-ва", 1923, N 24, с.10
- xxxviii Станиславский К.С. Собр. соч. т.6, с.398
- xxxix Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. с.32, 33
- xl Демидов Н.В. Там же. с. 33
- xli Там же. с.33,34
- xlii Демидов Н.В. Творческий процесс на сцене. ЦГАЛИ, ф.1970, оп.2, ед.хр.19,л.71.
- xliiii Станиславский К.С. Собр. соч., т.8, с.93
- xliv с.6,7
- xlv Станиславский К.С. Собр. соч., т.8, с.178
- xlvi Демидов Н.В. Автобиография. Личный архив О.Г. Окулевича.
- xlvii Демидов Н.В. Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко. Черновик. Личный архив О.Г. Окулевича.
- xlviii Там же.
- xliv Там же.

- i Там же.
- ii Там же.
- iii Термины Е. Гротовского
- iiii Письмо Немировичу-Данченко.
- liv Немирович-Данченко Вл.И. О творчестве актера. М.,1984
- lv Смелянский А.М. Профессия - артист. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.,1989, т.2, с.30
- lvi Демидов Н.В. "Система" Станиславского и воспитание актера. Личный архив О.Г. Окулевича.
- lvii Стенограмма совещания по постановке спектакля "Нора" Г. Ибсена в Карело-финском театре. 1944. 22 марта. Личный архив О.Г. Окулевича., стр. 7
- lviii Там же.
- lix Демидов Н.В. "Система" Станиславского и воспитание актера. Личный архив О.Г. Окулевича.
- lx Там же.
- lxi Там же.
- lxii Там же.
- lxiii Стенограмма совещания по постановке спектакля "Нора" Г. Ибсена в Карело-финском театре. 1944. 22 марта. Личный архив О.Г. Окулевича., стр. 7
- lxiv Демидов Н.В. Искусство жить на сцене.
- lxv Стенограмма совещания по постановке спектакля "Нора" Г. Ибсена в Карело-финском театре. 1944. 22 марта. Личный архив О.Г. Окулевича стр. 7
- lxvi Там же.
- lxvii Демидов Н.В. Искусство жить на сцене.
- lxviii Стенограмма совещания по постановке спектакля "Нора" Г. Ибсена в Карело-финском театре. 1944. 22 марта. Личный архив О.Г. Окулевича., стр. 7
- lxix Там же.
- lxx Там же.
- lxxi Там же.
- lxxii Личный архив О.Г. Окулевича.
- lxxiii Теплов Б.М. Рецензия на рукопись Н.В. Демидова "Творческий процесс на сцене". Личный архив О.Г. Окулевича.
- lxxiv Дурмишьян М.Г. О работе Н.В. Демидова "Творческий процесс на сцене". Личный архив О.Г. Окулевича.
- lxxv Радомысленский В.З. Рецензия на рукопись Н.В. Демидова "Творческий процесс на сцене". Личный архив О.Г. Окулевича.
- lxxvi Гэллерштейн С. Наука о творчестве. Театр. 1968, N 7, с.77, 78
- lxxvii Гэллерштейн С. Наука о творчестве. Театр. 1968, N 7, с.77, 78