

Глава II

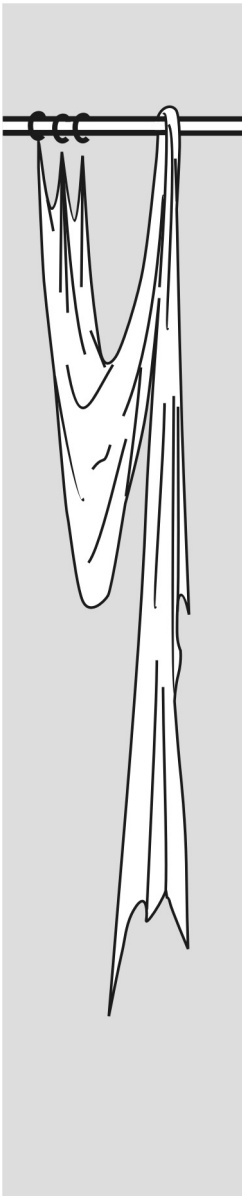
Действие и чувство

Как рождаются чувства? Мы начинаем с действия. Чем действие отличается от движения? Книга М. Чехова «О технике актера». Интересные результаты. Вскрывать подтекст произведения. Словесное действие. Наша система образования. «Открытие с глаголами» (на примере стихотворения). История, которая может показаться странной...

Чувство и действие - это сочетание, на первый взгляд, кажется даже непривычным. Как?! Ведь главное, что составляет жизненную ценность человека - его чувственная сфера, эмоции. Слово «бесчувственный» воспринимается как «ругательное», — вроде и совсем уж никудышный, не человек даже, а ... пень, дуб, табурет.

Из деревьев почему-то наиболее «бесчувственным» считается дуб. А тонкая рябина, которая не может «к дубу перебраться» и от этого сильно страдает, вызывает сочувствие, особенно подвыпившей компании, иной раз и слезу «вышибает»...

Помню, что меня в юности поразила есенинская строчка: «Ты меня не любишь, не жалеешь...» Любить, — значит «жалеть», сочувствовать, — как бы высшая форма эмоции. За этим зритель и ходит в театр: сопереживать, испытывать те же чувства, что и герои спектакля, словом, зритель ходит в театр, чтобы поплакать и посмеяться. Это



всегда рядом: «смех до слез» и «смех сквозь слезы».

Но что интересно: если актер на сцене плачет (иногда и «настоящими» слезами), зритель в зале остается равнодушным, — ответной реакции у него не возникает. А вот если актер *сдерживает* слезы или смех, — плачет и смеется зритель в зале.

Вспомните, если мы начинаем утешать плачущего человека, он начинает рыдать с удвоенной силой. Почему? Потому что человек (уж так он устроен!) плачет в жизни всегда только в одном случае, — когда жалеет себя. Обычно возмущенно возражают: «Как?! А если оплакивают скончавшегося близкого человека?» В деревнях раньше, да и теперь, впрочем, «голосили» по покойнику: «На кого же ты меня покинул... Как же я без тебя теперь жить буду?..» и т.п.

И еще есть в чувствах одна интересная тонкость: они неповторимы. Каждый из нас неоднократно влюблялся, — и всякий раз это было новое чувство, еще неиспытанное. А страх? Разве мы одинаково боимся мчащегося на нас автомобиля, идущего по пятам подозрительного типа или лающей свирепой собаки? Чувство одно и то же — страх, но какое же оно непохожее: в разных обстоятельствах — разное. И никогда не возникает по «заказу», мы не можем приказать «любить» или «ненавидеть», не можем



Э. Мане
«В оранжевое»

*Какие чувства
владеют этими
людьми? А каковы их
действия?*



Э. Мане
«У папаша Латюиля»

«Заметили ли вы, что нам труднее определить, что бы мы чувствовали, чем что бы делали в одних и тех же предполагаемых обстоятельствах? Почему же это так?»

К. С. Станиславский

Ответ Станиславского найдете на стр. 9

насиловать свое чувство, оно возникает непроизвольно: потом мы со смехом или удивлением вспоминаем первые встречи с любимым человеком и, как правило, не можем определить: когда и какое чувство возникло, в какое мгновение — говорят, что это проделки озорного мальчишки-крепыша Амура, который вынимает из своего колычана стрелу в самый подходящий момент...

Как рождаются чувства?

Но если серьезно: как рождаются чувства?

С давних пор у меня хранится пожелтевшая уже вырезка из газеты: академик педагогических наук СССР, доктор биологических наук А. Фонарев, отвечая на вопросы читателей, пишет о том, как формируется характер ребенка: «Даже совсем крошечный младенец знает: чтобы добыть из материнской груди молоко, нужно усилие, действие, которое приносит желаемый результат, удовольствие. Так уже в самом раннем детстве возникает эталон ожидания положительных эмоций в ответ на действие. Вот почему нам с вами надо не столько давать ребенку готовую радость, сколько *формировать действию, с помощью которых он добудет эту радость сам.*»¹

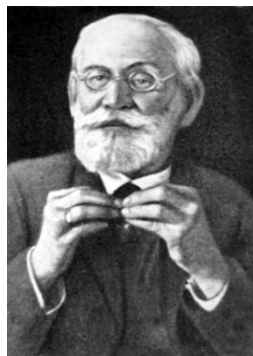
Вот вам научно обоснованная связь между чувством, эмоцией, и действием.

Эта закономерность легла в основу одного из величайших открытий К. С. Станиславского: действие вызывает чувство, в актерской профессии — главное — действие. Ведь в переводе с греческого (а родина театра именно эта солнечная страна) «актер» — дословно означает «действующий человек», иногда у нас в пьесах пишут по-русски: «действие первое», иногда — «первый акт».

Как-то мало значения придается тому, что К. С. Станиславский, работая над «системой», переписывался с И. П. Павловым и даже встречался с ним перед отъездом МХАТа в Америку: «...знаменитый профессор Павлов говорил о слиянии искусства с наукой», — напишет Станиславский в письме к сыну.²

И. П. Павлов интересовался «системой», он даже предложил «познакомиться с материалами книги о работе актера над собой».³

«Если бы Иван Петрович мог присутствовать при том, как я занимаюсь здесь, у себя, в этой комнате, с актерами, он бы сделал наблюдения и соответствующие заключения большего значения, чем если я буду писать ему и говорить. Я силен в показе, а в разговоре и даже в вопросах я чувствовал бы смущение перед Иваном Петровичем и терялся бы»⁴, — говорит Станиславский артисту Малого театра, одному из инициаторов организации при Всероссийском теат-



И. П. Павлов

ральном обществе лаборатории по изучению проблем, связанных с творчеством актера. Этой работой ВТО руководили рекомендованные И. П. Павловым профессора Н. А. Подкопаев и В. И. Павлов.

Вот на каком уровне возникала «система»! Станиславский является создателем науки об искусстве, поэтому он с горечью говорил о том, что... «система» не поваренная книга. Понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу — и готово. Нет. «Система»... (это) целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы»⁵.



К. С. Станиславский

«До Павлова нам далеко. Но учение его к нашей актерской науке применимо.»

К. С. Станиславский

Несколько лет тому назад, на первых «Товстоноговских чтениях» выступал профессор из Японии. Небольшого роста, в изящно сидящем на нем смокинге, на чистейшем русском языке он говорил: «Вы, русские, не знаете своего Станиславского, это мы — японцы, досконально изучаем «систему», мы знаем в ней каждую буковку, каждую запятую...» И зал взорвался аплодисментами.

Но Станиславский говорил: «Только знать «систему» — мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры. ...проведите такую работу в жизнь, познайте свою природу, дисциплинируйте ее, и, при наличии таланта, вы станете великим артистом»⁶.

Станиславский придумал блестящее, классическое упражнение, с которого обычно начинаются занятия по «системе», — это упражнение с воображаемым предметом, он называл его еще «работа с пустышкой».

Начинающему актеру предлагается по желанию взять какой-нибудь настоящий предмет: тюбик губной помады, очки, ручку или карандаш, ручные часы, зажигалку и т.п. Сперва следует внимательно рассмотреть этот предмет, использовать его в действии, запомнить объем, форму, вес; проделать эти нехитрые манипуляции несколько раз, а затем, отложив предмет в сторону, попробовать выполнить все то же самое, но уже с воображаемым. Потом уточнить с настоящим и снова вернуться к воображаемому. Эти возвраты необходимо совершать до тех пор, пока воображаемый предмет станет как бы «настоящим», «видимым» и обращение с ним делается быстрым и легким, как в жизни. Потом присоединить к этому, уже «отработанному», предмету еще какой-нибудь, но так, чтобы он сочетался с первым: например, к губной помаде — зеркальце и т.д. Раз методика уже ясна, можно дать второй и даже третий предмет, как домашнее задание. Но следует с самого начала добиваться тщательности в исполнении. В Консерватории на режиссерском курсе у меня занималась девушка из Кореи, она бритвой затачивала простой

«Метод физических действий К. С. Станиславского базируется на объективных законах работы головного мозга и объективных законах сценического творчества.

Метод физических действий может быть развит, усовершенствован, дополнен, видоизменен. Но его нельзя «опровергнуть» или «отвергнуть», как нельзя отказаться от использования таблицы Менделеева в химии или принципа условного рефлекса в физиологии высшей нервной деятельности.»

П. В. Симонов
Метод
К. С. Станиславского
и физиология эмоций

карандаш (воображаемый, разумеется,) с таким искусством, что настоящий предмет уже казался менее достоверным.

Все упражнения комплексные: в них срабатывают многие элементы «системы» — эмоциональная память, внимание, воображение, чувство веры и правды.. Это правильно: как в медицине, мы не можем заниматься лечением какого-то одного органа не имея в виду весь организм. Но главное, *мы начинаем с действия*, самого простого, внешнего — физического.

Мы начинаем с действия

И опять гениальное открытие Станиславского, опирающееся на научные данные: о взаимосвязи внутреннего действия, психического и внешнего — физического. Это диалектика содержания и формы в искусстве, — одно без другого не существует, поэтому, говорит Станиславский, и *действие может быть только психофизическим*. Конечно, главным является внутреннее действие. По Станиславскому мысль — это внутреннее, психическое действие, — и опять открытие: чтобы докопаться до внутреннего, следует начинать с внешнего, простого, физического.

«Предположим, вам надо сыграть Сальери в пьесе Пушкина «Моцарт и Сальери». Психология Сальери, решившегося на убийство Моцарта, очень сложна: трудно решить-

ся взять бокал, налить в него вина, всыпать яд и поднести бокал своему другу и гению, музыкой которого восхищаешься. А ведь все это физические действия. Но сколько в них от психологии! Или, вернее говоря, все это сложные психологические действия, но сколько в них от физического!

...А вот другой пример.

Чем занят близкий друг или жена умирающего? Охраной покоя больного, исполнением предписаний врача.. Все эти маленькие действия приобретают решающее значение в жизни больного.. в них вкладывается вся душа..

А вот вам и третий пример.

Чем занята леди Макбет в кульминационный момент трагедии? Простым физическим действием: стиранием с руки кровавого пятна⁷.

Попробуйте проиграть эти примеры, — и наступит та напряженная тишина среди смотрящих, по которой определяется подлинность искусства. Все гениальное — просто, — нет пыhtенья, потуг со стороны актера, наигрыша и того ужасного лошадиного оскала, от которого и пошло, видимо, выражение: «наигрывает, как лошадь».

«Нам, артистам, нужно широко пользоваться тем, что эти физические действия, поставленные среди важных предлагаемых обстоятельств, приобретают большую силу.

В этих условиях создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее: стирание кровавого пятна помогает выполнению честолюбивых замыслов леди Макбет, и честолюбивые замыслы заставляют стирать кровавое пятно»⁸.

Очень важно, чтобы студент видел перспективу, и тогда все упражнения приобретают смысл: «Я понимаю, для чего это нужно делать». И тут снова возникает перед нами открытие Станиславского: «Метод физических действий». Оказывается, пьесу, отрывок можно репетировать, идя по линии физической жизни роли («по линии тела», — как говорил Константин Сергеевич), — и прийти к внутренней линии: постичь «жизнь человеческого духа роли».

«...физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; потому что, физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; потому что физическое действие имеет связь со всеми другими элементами.

Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия».

К. С. Станиславский

Следующую мысль Станиславский считал «ключевой», поэтому выделил ее курсивом: *«...пусть актер по чистой совести ответит мне, что он будет физически делать, т.е. как будет действовать (отнюдь не переживать, сохрани бог думать в это время о чувстве) при данных обстоятельствах...*

Когда эти физические действия ясно определяются, актеру останется только физически выполнить их. (Заметьте, я говорю физически выполнить, а не пережить, потому что при правильном физическом

действию переживание рождается само собой...»⁹.

Как правило, уже с самого начала обучения удастся привить будущему актеру понимание значения действия, примат действия над чувством. Но когда актер попадает в руки режиссера, тут-то и начинается тот «парадокс об актере», который и не снился Дидро. «Что я тут делаю?», — уверенно спрашивает артист режиссера. «Ты идешь из правой кулисы в левую, но дойдя до середины сцены...» «Нет, я хочу понять, чем я занят по физической линии...» «Я же тебе объясняю...» «Хорошо, тогда что у меня по внутренней линии?...», — уже сдает свои позиции актер. После пространных объяснений режиссера, что персонаж должен чувствовать в этой сцене, утомленный и сломленный, сбитый с толку актер, упавшим голосом спрашивает режиссера: «Скажите, куда я должен идти из правой кулисы?»

Г. А. Товстоногов, «размышляя о характере работы с актерами», — говорит: «Я прихожу к выводу, что на репетициях, мы, режиссеры, бесконечно много говорим. С моей точки зрения, в процессе репетиции актер даже не должен ощущать того, что режиссер разговаривает... иногда бывает полезнее вместо большого режиссерского монолога двумя словами подсказать актеру верное физическое действие, которое поможет ему скорее найти

«Никакого академизма не было в его (Станиславского) репетициях. Была поразительная эмоциональная отдача, ни с чем не сравнимая по своей силе и заразительности».

М. Кнебель



нужное самочувствие в данной сцене»¹⁰. Говоря о действии, часто путают его с движением.

Чем действие отличается от движения?

У действия обязательно существует цель. «...Вопрос — для чего? — имеет очень большое значение: он заставляет нас уяснять цель наших стремлений, а эта цель намечает будущее и толкает к активности, к действию.

«Волнение, например, на сцене изображается порывистыми движениями, а в жизни волнение часто выражается в неподвижности.

Отбрасывайте ложь сценической физики. Движений и жестов не надо, нужны действия.»

К. С. Станиславский

Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь»¹¹.

Итак, наличие цели в действии формирует его признаки: активность, внутреннюю обоснованность, логику, последовательность, возможность выполнения.

Наглядность этого достигается простым, но очень полезным упражнением: вышедшему на сценическую площадку предлагается совершить целый ряд движений: попрыгать, присесть, покрутиться и т.п. По хлопку движение останавливается, человек замирает в той позе, в которой застиг его хлопок. А теперь предлагается движение перевести в действие, т.е. оправдать какой-то целью. Например: остановка застала сидящим на корточках, действие — что-то нашла, рассматриваю на земле, полю глядку... Хлопок застал с поднятыми вверх руками, действие — что-то достаю с полки, вешаю белье и т.п. Нельзя

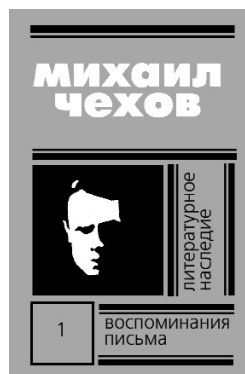
оправдывать позу танцевальными или спортивными движениями — это приводит к иллюстративности.

Важно помнить, что действие обязательно протекает в предлагаемых обстоятельствах. Это придает ему определенность и конкретность.

И еще: чем больше препятствий на пути к достижению цели, тем активнее, а, следовательно, и выразительнее становится действие.

Интересные упражнения в своей книге «О технике актера» предлагает Михаил Чехов.

Вот одно из упражнений. Оно называется «Действия с определенной окраской». «Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое действие, сделали простой жест. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое действие, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас снова произвести то же действие, придав ему на этот раз определенную окраску. Пусть этой окраской будет осторожность. Вы выполнили ваше действие с прежней легкостью. Однако теперь в нем уже был некоторый душевный оттенок: может быть, вы почувствовали легкое беспокойство и настороженность, может быть в вас появилось теплое и нежное





М. Чехов

чувство или, наоборот, холодная замкнутость, может быть, в вашей душе зародилось удивление или любопытство и т.п. Что же, собственно произошло? *Окраска осторожности*, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были, все же связаны с *осторожностью*, вызвавшей их. Выбранная вами *окраска* заставила звучать в вашей душе целый *аккорд* чувств в тональности «осторожность». Насиловали ли вы свою душу, для того, чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на *действие*, но не на чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали ему *окраску* осторожности. Чувства сами проскользнули в ваш жест. Если бы вы *бездейственно* ждали появления чувств или, наоборот, действовали без того, чтобы придать вашему действию *окраску*, чувства ваши, вероятнее всего, остались бы пассивными. Творческим чувствам нельзя приказать непосредственно. Они не лежат на поверхности души. Они приходят из глубин подсознания и не подчиняются насилию. Их надо увлечь. Своим действием, которому придана определенная *окраска*, вы увлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заклю-

чить, что *действие* (всегда находящееся в вашей воле), если вы производите его, придав ему определенную окраску (характер), вызовет в вас чувство»¹³.

Книга М. Чехова «О технике актера»

Книга М. Чехова «О технике актера» удивительна своей «простотой», — она носит деловой, практический характер. Конечно, есть в ней и своя философская подоплека: автор — поклонник Рудольфа Штайнера, основателя антропософского общества, которое рассматривалось им как высшая ступень культурного постижения «высших миров». Способом такого постижения Штейнер считал развитие интуиции, как сверхестественной способности ясновидения, возвышающей человека над ограниченным земным знанием, он проповедовал «философию свободы».

Михаил Чехов не занимался специальными философскими проблемами, но призыв к духовному прозрению, интуитивная (чувственная) способность познания была близка его представлениям о духовной значимости искусства. И в этом, в постижении высоты «жизни человеческого духа», о котором мечтал К. С. Станиславский, — их совпадение; Чехов своеобразно развивает открытия своих учителей: Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова в области актерской техники. Именно Михаил Чехов своими замечательными упражнениями под



названием «Психологический жест» натолкнул меня на некоторые «открытия» в области глаголов.

«...что происходит в нас, когда мы говорим или слышим такие выражения, как

Коснуться проблемы

Порвать отношения

Впасть в отчаяние

Поставить вопрос и т.п.

О чем говорят эти глаголы? О жестах, определенных и ясных. И мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, касаемся проблемы, мы касаемся ее не физически, но *душевно*. Природа же душевного жеста касания та же, что и физического, с той только разницей, что один жест... совершается невидимо в душевной сфере, другой... выполняется видимо, в физической сфере. ...Невидимые жесты живут в каждом из нас как прообразы наших физических, бытовых жестов. Они стоят за ними (как и за словами нашей речи), давая им смысл, силу и выразительность. В них, невидимо, жестикулирует наша душа. Это — ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ»¹⁴.

Старайтесь же вникать в нашу работу и понимать ее пути. Слова «понимать, вникать» — означает *чувствовать*. В творчестве чувству принадлежит первая роль; разум лишь помогает чувствовать, а тело рабски подчиняется ему и отражает то, что приказывает чувство.»

К. С. Станиславский

Сокращенно М. Чехов называл психологический жест — ПЖ. Как здорово! Станиславский, говоря о подтексте, имел в виду внутреннее психологическое действие — мысль. Мы, как правило, говорим совсем не то, что думаем, отсюда и возникает тот уди-

вительный жизненный контрапункт, дающий живые, неожиданные интонации, паузы, в момент которых лихорадочно пульсирует невысказанная мысль, и в результате такого «внутреннего монолога» (это термин В. И. Немировича-Данченко) «выдавливается» одно или два каких-нибудь слова.

В пьесах А. П. Чехова часты ремарки: пауза, молчание, смех, плачет, рыдает... Пьесы этого великого драматурга наполнены подтекстом, невысказанными мыслями, затаенными в глубине души чувствами. Вот, например, сцена из пьесы «Три сестры»:

«Вершинин (смеется). Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... (поет) Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... (смеется).

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Там-там...

Маша. Тра-ра-ра?

Вершинин. Тра-та-та (смеется)»¹⁵

Разве можно сыграть эту сцену, выучив текст? Да и вообще сыграть невозможно — надо прожить внутренне. И Михаил Чехов предлагает актеру ПЖ для выражения подтекста. «Невидимый психологический жест вы можете сделать видимо, физически. Вы можете соединить его с определенной окраской и пользоваться им для пробуждения ваших чувств и воли».¹⁶



А. П. Чехов
«Три сестры»

БДТ, 1965 г.
Вершинин — Е.
Копелян
Маша — Т. Доронина

«Ну, это для гениев», — сказал мне главный режиссер одного из театров. Неправда! Разве Станиславский создавал свою «систему» для гениев? Ведь в театральных кругах издавна бытует такой анекдот, похожий на правду: подходит к Константину Сергеевичу известная актриса А. А. Яблочкина и говорит: «Я слышала про Вашу «систему», не могли бы Вы пояснить мне некоторые ее положения?» Станиславский рассмеялся и ответил так: «Вам, Александра Александровна, это не нужно, Вам не нужна моя «система», потому что Вы и есть «система», я ее с Вас писал». «Система» предназначена для «средняков», актеров, каких в театре большинство.

Михаил Чехов преподавал в Голливуде, у него учились Мерилин Монро, Марлон Брандо. В Америке не любят болтовни, «время — деньги», — закон бизнеса. «Фабрика грёз», как иронично величают Голливуд, — это производство без всякой романтики. Книга «О технике актера» построена на перечне практических упражнений, я бы сказала, что жесткий практицизм американского толка лежит в основе ее конструкции, — деловито, скупое все расшифровано. Руководство к действию. Я делала и до сих пор практикую упражнения М. Чехова в работе со студентами как средних, так и высших театральных учебных заведений. И это дает интересные результаты, — просто надо пробовать...

Интересные результаты

И я попробовала. На первом курсе режиссерского факультета в Гуманитарном Университете Профсоюзов мы, как всегда, проводили семинарские занятия по книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». В одной из глав Константин Сергеевич пишет о том, с каким трудом давалась ему роль Барона в пушкинском «Скупом рыцаре». «А давайте попробуем психологическим жестом?» — предложил кто-то.. И мы стали выписывать в столбик глаголы из сцены в Подвале. Почему глаголы? Да потому, что нас интересует действие в первую очередь, а глаголы его выражают. Почему в столбик? Для наглядности — получается действенная цепочка и вырисовывается еще особенность: есть в этом столбце глаголы, которые выделяются из перечня: они длиннее или короче по написанию и, как бы, дисгармонируют с теми, одинаковыми, даже на слух. Не знаю почему, мы стали называть их «опорными», — видимо потому, что они несут в себе то основное действие, которое составляет сквозную линию роли. Их и надо выразить психологическим жестом.

Вот столбец глаголов начала сцены:

Ждет

Ждал

Всыпать

Растут

Читал

Велел

Снести

Возвысился

Мог

Озирать

Бежали

Вознес

Могу

Взирать

Править

Захочу

Воздвигнутся

Сбегутся

Принесут

Поработится

Будут

Ждать

Свистну

Вползет

Будет

Лизать

Смотреть...

Выделенные глаголы выбиваются из общего ритма, как бы «пересекают» его, они несут главную нагрузку подтекста. Даже абстрагированные от сюжета они содержат в себе определенную образность и взаимосвязь.

Всыпать — возвысился — мог (могу) — захочу — воздвигнутся — поработится. М.

Чехов призывает к тому, чтобы «жесты остались беспредметными, не натуралистическими. Пусть они будут широкими, красивыми и свободными (как наброски углем на большом полотне). Делать движения надо всем телом, стараясь использовать по возможности все окружающее пространство»¹⁷. Еще одну особенность заметили мы в ПЖ: идет чередование открытости и закрытости; глагол «всыпаться» ведь не вызывает внутренней открытости — он тайный, сокровенный, устремленный в себя, зато последний в этой цепочке — «поработится» — открытый, торжествующий над всеми, правящий, все охватывающий. Какая амплитуда: от себя, из себя ко всеуслышанию! А ведь именно на слове «поработится» исполнители обычно приглушают звук, иллюстрируя это слово еще и бытовым жестом, т. е. принижая, показывая, что-то у ног ползающее.

Идя по подтексту, т. е. по мысли, вдруг понимаем конструкцию пушкинского замысла, конфликт, заложенный уже в названии: если «скупой», то какой же «рыцарь»? Внутреннее действие идет контрапунктом к тексту — это, как правило, всегда. Поэтому вначале Барон — рыцарь, скупым он становится в финале сцены. Финальные глаголы вызывают спад, человек из распрявленного положения, из распахнутых и вытянутых рук превращается в скрюченное, сторблен-



*«Я царствую!»
Жест раскрытия*



*«Я царствую...»
Жест закрытия*

*«Скупой рыцарь»
в исполнении
К. С. Станиславского*

ное существо, в жалкий комочек, — такова перспектива роли и открывает ее нам психологический жест М. Чехова.

Таким образом, можно графически выразить конфликт сцены, выделить ее основное событие — амплитуда жеста от раскрытия, величия, до закрытия, скрючивания — очевидна. Барон впервые осознает свое бессилие. Как всегда неожиданно у Пушкина стоят подряд два одинаковых глагола: «царствую», но первый выглядит так — «царствую!», а второй так — «царствую...» именно здесь происходит перелом, падение Барона с высоты утверждения восклицанием в раздумья и неуверенность многоточия.

Действенная цепочка глаголов проигрывается студентами психологическим жестом. Последовательность жестов создает конструкцию характера, передает атмосферу. Даже в черновом рабочем варианте это производит сильное впечатление.

Преимущество психологического жеста в том, что он выражает действие, а, значит, повторяем. Не притрагиваясь еще к тексту, актер осваивает действенную структуру роли. И это очень важно. Актер «проникает в сущность роли интуитивным путем, минуя рассудочный анализ. (И рассудок может предъявлять свои права — судить, проверять, вносить изменения, поправки, дополнения, давать советы и пр., но только после то-

го, как художественная интуиция сделала свое дело.)

При такой работе вы не зависите ни от случайностей, ни от настроения, но с самого же начала стоите на твердой почве: вы знаете *что* и *как* вы делаете»¹⁸.

Повторив многократно цепочку психологических жестов, можно подключить текст, т.е. попробовать сыграть то или иное место роли со словами. Вначале это может быть только один момент, одна фраза, не более.

«Продолжая работу таким образом, вы приходите постепенно к моменту, когда вся роль оживает в вас и вы начинаете играть ее со всеми возможными деталями, уже не думая больше о ПЖ. Он уходит в ваше подсознание и оттуда «следит» за вашей игрой»¹⁹.

Психологический жест не может быть использован на сцене, его задача в репетиционном периоде пробудить чувства и волю актера, «психологический жест, как подготовительный прием, должен быть скрыт от публики»²⁰.

Использование психологического жеста практически оснащает студента, будущего актера или режиссера, методологией, умением идти по действенному пути в работе над ролью, а в ролях классического репертуара просто служит поводом для молодому нео-

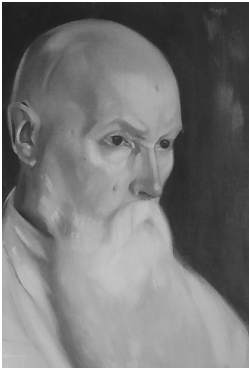
«Только творческие задачи роли должны быть сознательны, а способы их достижения — бессознательны. Бессознательное через сознательное»

К. С. Станиславский

пытному исполнителю, зачастую незнающему с чего надо начинать работу над ролью. Наши практические занятия на материале «Скупого рыцаря» убедили меня в результативности метода психологического жеста.

Вскрывать подтекст произведения

Чудодейственная цепочка глаголов просто завораживала, таила в себе еще какие-то неиспользованные возможности, и очень скоро с помощью глаголов я научилась вскрывать подтекст произведения и проникать в его глубинный потайной смысл. Я поняла, что если при чтении произведения со сцены актер «пробрасывает» глаголы, а не акцентирует их, — действие, смысл — исчезают.



С. Н. Рерих

С помощью глаголов мне удалось докопаться до сути даже такого сложного философского автора, каким является Н. К. Рерих. К сожалению, его, как литератора, знают мало, он больше известен как живописец и философ. Замечательные сказки Рериха вряд ли кто читал, а они ведь очень игровые, театральные, они напоминают его живописные полотна: синие отроги гор, пронизанные лучами оранжево-красного солнца, — величественные и таинственные.

Однажды в горах Н. К. Рерих увидел наскальный рисунок — три меча — загадка, знамение, — кто знает? Кто мог взобраться так высоко и высечь рисунок на скале... В

1937 году Рерих написал притчу «Три меча», состоящую из трех частей: I — «Меч деревянный», II — «Меч железный», III — «Меч огненный». В 1913 году Николай Константинович написал картину «Меч мужества», где изображен спящий страж, которому ангел приносит меч огненный, призывая к пробуждению. Мир был близок к Первой мировой войне, а в 1937 году приближалась Вторая мировая война и пророческий гений Рериха угадывал новые разрушения и войны.

Вот она, эта притча, последняя из триптиха о мечах.

Меч огненный.

1913 год. Спящим стражам приносится меч огненный. «Меч мужества» понадобился. Приходят сроки. Тогда же и в начале 1914 года спешно пишутся: «Зарево» — с бельгийским львом, «Крик змия», «Короны» — улетевшие, «Дела человеческие», "Город обреченный" и все те картины, смысл которых мы после поняли.

Меч огненный — к новым вратам. А вот 1931 год, и все три меча напомнились. В Западном Тибете на скалах высечены издревле три меча. Граница ли? Победа ли? Знак трех мечей встал в памяти.

1937 г.²¹

А вот цепочка глаголов:

Приносится

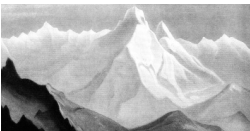
Понадобился
 Приходят
 Пишутся
Поняли
Напомнились
Встал



Н. К. Рерих
 «Канченджунга»

«...я искренне восхищаюсь вашим искусством и могу сказать без преувеличения, что никогда еще пейзажи не производили на меня столь глубокого впечатления, как эти картины»

А. Эйнштейн в письме к Н. К. Рериху



Н. К. Рерих
 «Гималаи»

Поняли — напомнились — встал, — вот три глагола, несущие действенный смысл произведения: как только поняли, так сразу напомнилось и тогда встал (народ, дух, сила). От понимания (осознания) пробуждается память, напоминание, как говорит Рерих, — напоминание о прошлом, о долге, о том, что надо отстаивать свои принципы жизни, и глагол «встал». Если эти глаголы выразить психологическим жестом, то амплитуда от «закрытия» к «раскрытию», противоположная амплитуда психологического жеста пушкинского Барона, будет очевидна.

И, конечно же, есть определенная символика в последовательности названий картин сперва «Зарево», потом «Крик змия», — может ли «змий» кричать? Он шипит, обвивая жертву, кричит уж скорее жертва. «Коронь» пошатнулись («улетевшие», — говорит Рерих), «Дела человеческие» (а скорее, нечеловеческие), которые приводят к «Городу обреченному», — к обреченной и гибнущей планете, — и тогда, в последний момент, встает духовная сила — с Мечом огненным...

Хочется обратить внимание на то, что опять действие с текстом образует некий контрапункт: главное всегда остается в тайниках души, недосказанное, потому что это — область чувств: «А душу можно ль рассказать?», — написал поэт. Чувство словами не передается — оно передается только действием.

Ну, как вы расскажете о чувстве страха, испытанным вами? Примерно так: «Я *испугался, побежал, стал кричать, звать* на помощь, *оглянулся*, потом *увидел* приоткрытую дверь парадной, — *решил спрятаться, забежал, прижался* к стенке, *замер, старался сдержать* шумное дыхание» и т. д. Мы передаем чувство сплошными глаголами и только глаголами, выражающими действие. Проживая их заново, мы возбуждаем чувство. То же происходит и на сцене — актер действует, зритель получает переживание, чувство. Этот психологический феномен, конечно же, имеет физиологическое, научное обоснование. Жаль, что едва успев начаться, оборвалась совместная деятельность И. П. Павлова и К. С. Станиславского. Остался лишь театральный анекдот: «Павлов обнадеживал Станиславского: «Закончил опыты на собаках, вот завершу теперь на обезьянах и примусь за актеров».

И в этой связи нельзя не коснуться **слова**, как результата действия, ведь К. С. Ста-

«Один известный ученый говорит, что если попробовать описать чувство, то получится рассказ о физическом действии.»

К. С. Станиславский

ниславский даже термин такой создал: «Словесное действие».

Словесное действие

Слово никогда не бывает «пустым сотрясением воздуха», оно всегда несет в себе заряд огромной действенной силы:

*Словом можно убить,
словом можно спасти,
Словом можно полки
за собой повести.
Словом можно продать,
и предать, и купить,
Слово можно в разящий
свинец перелить.*

Это строки из стихотворения Вадима Шефнера «Слова».²²

К. С. Станиславский поясняет: «Что значит словесное действие?»

«Это один из моментов процесса речи, превращающий простое словоговорение в подлинное, продуктивное и целесообразное действие.»

«Надо очень серьезно и с большой осторожностью относиться к моменту заучивания слов роли. В противном случае можно превратить живую человеческую речь изображаемого лица в мертвое, механическое, актерское словоговорение.

Чтобы избежать этой ошибки, надо помнить, что душа слов скрыта в подтексте».²³

А что «делается в любом театре обычно-го типа, говорит Станиславский, — там читают пьесу, раздают роли с предупреждением, что к третьей или к десятой репетиции все должны их знать наизусть. Начинается считка, а потом все идут на сцену и играют, читая по тетрадкам. Режиссер показывает мизансцену, актеры ее запоминают».²⁴

Как будто и не было его «системы», не было величайших открытий и достижений в области режиссуры и актерского искусства, создавших мировую славу русскому театру!

Остепененные профессора, народные артисты, руководители престижных театров работают как простые ремесленники, — и это не в конце XIX века, а уже в начале XXI!

Величайшие открытия Станиславского попораны и преданы забвению, «Метод действенного анализа пьесы и роли» не находит применения не только в театре, но и в педагогике, а Станиславский предлагает сравнить достижения его метода с тем, «что делается в театре», с тем, о чем с такой болью и иронией он говорит выше.

«...При начале нашей работы над ролью я первым долгом отобрал у вас текст и заставил всех долгое время говорить своими словами мысли роли в той же логической последовательности, какая существует в самой пьесе.

«... не ремеслу мы посвятили себя, а искусству, ремесло же интересует нас постольку, поскольку нужно его знать, чтоб искоренять. Мы хотим сами творить жизнь человеческого духа на сцене. Искусство — в творчестве.»

К. С. Станиславский



К. С. Станиславский

...Что же произошло в результате? То, что чужие слова стали вашими собственными. Теперь вы не болтаете роль, а вы действуете ее словами ради выполнения основных задач пьесы». ²⁵

Вот такая «незначительная», но принципиальная разница! Искусство оказалось благодаря Станиславскому оснащено методом, и актер, и режиссер должны твердо знать с чего начинать работу над пьесой и ролью, к какому результату вести коллектив, занятый в спектакле, а не работать «методом тыка», как получится, попробуем и так и этак.

Самое страшное, — многие актеры и режиссеры твердо убеждены, что главное в профессии — выученный текст. Зубрить стихотворения нас учат еще в средней школе, ребята пытаются запомнить слова, не понимая их значения, о какой мысли может идти речь, о каком выразительном или хотя бы членораздельном чтении стихов и прозы? А ведь это — Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Фет...

Мы сетуем на то, что молодежь не читает книг, да потому что ее не учат этому! Конечно, скучно тратить время на поверхностное чтение, если не понимаешь мысли, не понимаешь значения слов, выражающих эту мысль.

Русский драматург и поэт Я. Б. Княжнин говорил: «Читается тройким образом: пер-

вое — читать и не понимать; второе — читать и понимать; третье — читать и понимать даже то, что не написано». Совсем немногие владеют третьим способом чтения, и тогда мы вынуждены согласиться с великим Гете, поняв его правильно: «Не подозревают, каких трудов и времени стоит научиться читать. Я сам употребил на это 80 лет и все еще не могу сказать, что вполне достиг цели».

Наша система образования

Являясь членом Международной славянской академии науки, образования, искусства и культуры, я вынуждена была столкнуться с тем, что носит название: «Наша система образования» в средней школе. Невозможно описать ту рутинность, тот формализм и начетничество, жертвами которых становятся дети; наиболее способные просто бегут из школы, бросают ее, потому что, подвергаясь оскорблениям учителей, с ужасом вспоминают атмосферу уроков. Но что более всего повергло меня в шок, так это повсеместное распространение «беглого, быстрого чтения», читают «на время», надо оттараторить, разумеется, при этом ни о чем не задумываясь, как можно быстрее слова, — по сравнению с этим наши речевые скороговорки — задания для детского сада: в школах изготавливают таблицы со словами для быстрого чтения, потом эти навьи-

ки переносятся на чтение художественной литературы.

«Послушайте, как Оля бегло читает», — попросила меня молодая учительница.

«Дюймовочка», — бойко прочитала девочка, но тут произошла заминка.

«Почему так называется эта сказка?» — спросила я.

«Она маленькая», — ответила Оля.

«С дюйм? Покажи, какая же?»

Оля развела в стороны руки, как рыболов, показывая большую пойманную рыбу.

«Дюйм — это сколько?» Учительница заволновалась, она ведь еще и математику преподает. «Надо посмотреть в техническом справочнике...»

«Ну, это долго, давайте попробуем читать дальше...» Во второй фразе выяснилось, что девочка родилась в тюльпане. А когда дошли до слов: «Блестящая лакированная скорлупка грецкого ореха была ей колыбелькой, голубые фиалки матрацем, а лепесток розы одеяльцем», — стало ясно, какой величины дюйм и какого роста сама Дюймовочка.

В восьмом классе проходят «Ревизора», расшифровать название не может никто. Про Городничего знают все — это «мэр города», какого? — уже неясно. «А как зовут Городничего, как его фамилия?», — допыты-

ваюсь я, и как-то даже растерялась, когда услышала, что у персонажей нет ни имен, ни фамилий. Дальше вести разговор было бессмысленно.

В этом же восьмом классе чуть ли ни месяц читали тургеневскую «Асю». В пятом классе проходят «Муму», в шестом — «Бежин луг», в седьмом — «Хорь и Калиныч», а в восьмом — «Асю», — с таким Тургеневым ребята еще не сталкивались. Я помню, что в телеигре «Кто хочет стать миллионером?» задавали вопрос: как полное имя героини? Предлагалось, как всегда, четыре варианта: Александра, Анастасия, Анна и еще какое-то. На этом вопросе путь в миллионеры закончился. А звали тургеневскую героиню Анна Николаевна. И даже известна ее фамилия. «Какая?»

Мальчишка, с которым я разговариваю, краснощекий рыжеватый блондин с голубыми глазами и короткими белесыми ресницами. Его зовут Денис. Он смешно морщит лоб, надувает щеки и густо краснеет. Конечно, он не знает фамилии героини повести, зато помнит, что фамилия ее брата — Гагин. С Гагиным и познакомился господин N, от лица которого ведется рассказ. Удивляет простая несообразительность Дениса, — «Ну, значит и ее фамилия Гагина.» «А ты слышал про такую птицу — гагу? Она живет на севере и чем «знаменита»? «Мы прохо-

*Антон Антонович
Сквозник-
Амухановский,
городничий.*



*И. И. Сосницкий-
Городничий
«Ревизор» Н. В. Гоголя.
1836 г. Первое
исполнение пьесы в
Мариинском театре.*

дим земноводных», — потупившись, ответил Денис. «У гаги самый теплый и нежный пух, он так и называется «гагачий». А где у птицы располагается этот пух?» Денис надавил щеки и упрямо повторил: «Мы проходим земноводных». «Ну ты сообрази: на крыльях и хвосте — перья, значит под крыльями и на грудке, у самого сердца... Ну, а как же закончились их взаимоотношения, что же случилось в финале?» «Она сказала, что любит его». «А он?» «Он ее «послал», — уверенно ответил Денис. «А если бы тебя «послала» любимая девушка, как было бы тебе — больно, неприятно?» «Со мной такого не было», — густо покраснел Денис. «А если бы ты так поступил с девочкой, которая призналась тебе в любви?» Щеки Дениса запылали и, потупясь, с хрипотцой в голосе, он повторил: «Со мной ничего такого не было...» «А как ты думаешь, почему этот господин, от лица которого ведется рассказ, нигде не называет себя ни по имени, ни по фамилии, просто «господин N»? Ведь прошло много времени с той поры, он вспоминает об этом...» Голубые глаза Дениса расширились, он как-то удивленно посмотрел на меня, — ведь я логическим путем подвела его к идее произведения, «господин N поступил так не с Анной Николаевной, а с Асей...» Щеки Дениса стали пунцовыми, словно задохнувшись, он глотнул воздух и сипло сказал: «Не знаю...»

Я многим знакомым рассказывала эту историю, — согласитесь, она поучительна. Большинство оказывалось в положении Дениса, плохо помня это произведение, но, дойдя до логической точки, эмоционально воспринимали раскрывшийся неожиданно подтекст, а мне был интересен подтекст нашего с Денисом общения: я «прочитывала» его реакцию (чувства), а словами (как правило, все отрицающими), он закрывал свою эмоцию, душевную ранимость, тем самым еще больше обнажал свою незащищенность. Дети очень ранимы и открыты эмоционально, с ними надо обращаться бережно, они плохо переносят боль и, жалея себя, плачут чаще, чем взрослые. Детские душевные раны заживают долго (это не синяки на коленках), иногда шрамы остаются на всю жизнь... Как правило, мы забываем об этом.

Открытия с глаголами» на примере стихотворений

Тут все «на острие ножа», — потому что стихи всегда эмоциональны, а чувства передаются глаголами...

Я даю обычно задание: выбрать какое-нибудь короткое стихотворение А. С. Пушкина и выписать в столбик глаголы, — тогда открывается подтекст.

Цветок

*Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя.*

*Где цвел? Когда? Какой весной?
И долго ль цвел? И сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?*

*На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?*

*И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?*

Цепочка глаголов:

Вижу

Наполнилась — это самое важное

Цвел

Цвел

Сорван

Положен

Жив

Жива

Увяли

Цепочку глаголов всегда можно «проверить» логически:

- Если *не вижу* (не увидел бы цветок), то и *не наполнилась* (бы);

- Если бы *не наполнилась*, то и не подумал бы, что *цвел*;

цвел (этот повтор не случаен — их же двое!)

- Если бы *не цвел*, то и не был бы *сорван*;

- Если бы не был *сорван*, то и не был бы *положен* (ударение тут тоже не случайно, хоть и связано с размером стиха: сравните — *положен* и *положен* — второе — жесткое, звучит словно «нож»);

- Если бы не был *положен* (звучит ведь как и сорван), то не возникло бы и мысли о том, что *жив* и *жива*;

-Если бы были *жив* и *жива*, то не *увяли* (бы) — и это главная мысль.

И обратным ходом можем этой цепочкой проверить «конструкцию» мысли поэта:

Они бы не *увяли*, если бы были *живы*, были бы живы, если бы не *положен*(ы) и сорван(ы), и *цвел*(и) бы, и тогда душа не *наполнилась* (жалостью к ним) и, может быть, так бы ничего и не увидел поэт.

Вот ведь как, — речь идет совсем не о растении... Цветок — это образ красоты и

хрупкости любви, чувство можно погубить, затоптать, как цветок. Речь идет о духовном наполнении чувствами, мыслями (в данном случае поэта), которое заставляет людей бережно относиться к чувствам, своим и чужим, *понимать, уважать, оберегать* их. (Смотрите сколько глаголов!)

Поэтому в стихотворении глагол «наполнилась» (душа поэта) такой «длинный» в столбце глаголов, такой значимый.

Чем же наполнилась душа поэта? Только вдумайтесь: «мечтою странной», — мечтою о духовном понимании, объединении людей, об их чуткости и нежности друг к другу, об уважении к чувствам других, о бережном отношении к духовному миру человека, который он вынужден защищать от окружающих, закрывая подчас циничными и грубыми словами.

А теперь попробуйте прочесть это стихотворение, и впрямь напоенное тонким ароматом весеннего цветка, быстро-быстро, — «на скорость», беглым чтением и еще при этом громко!

Когда понимаем, о чем это стихотворение, его идею, ничего не надо заучивать, надо попытаться рассказывать его своими словами, разумеется, не обытовыми, а сберегая его поэтичность, музыкальность, постараться уловить темпо-ритм размышлений, разду-

мий, задавая себе вопросы и пытаясь найти на них ответы, даже возможен «подгляд» в авторский текст.

история, которая может показаться странной

Ничего не хочу навязывать и утверждать, просто попытаюсь подвести к раздумьям, как говорят, «натолкнуть на мысль»...

Речь идет о стихотворении, знакомом нам с детских лет (а, может быть, и незнакомом для нас вовсе, может быть, надо что-то додумать, на что-то взглянуть по-иному).

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.*

*В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный,
И снились милые черты.*

*Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.*

*В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.*



*Душе настало пробужденье.
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.*

*И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.*

Вот цепочка глаголов, а выделенные являются «опорными», важными:

Помню
Явилась
Звучал
Снились
Шли
Рассеял
Забыл
Тянулись
Настало
Явилась
Бьется
Воскресли

Явилась — снились — тянулись — явилась — воскресли.

Попробуем восстановить логику обратным ходом:

- Воскресли, потому что явилась;
- Явилась, потому что тянулись;
- Тянулись, потому что снились;

- Снились, потому что явилась;
- Явилась, (поэтому) и воскресли.

Какая «железная» логика, как все «завязано» между собой! Речь идет о чем-то божественном, нереальном, о воскрешении души. Неслучайно глагол «явилась» повторяется дважды: первое «явление» происходит как во сне, — явилась — снились, а во второй раз явилась — воскресли. А между этими божественными озарениями — будни, которые — тянулись. Вот вам и вся конструкция: если человек живет, существует на уровне быта «без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви», — он несчастен. Значит, смысл человеческой жизни в этих божественных озарениях свыше, в необыкновенных явлениях: к Деве Марии ангел тоже явился, он же не пришел! Христос умер во плоти, но потом воскрес. Значит, частица божественного есть в человеке, и это божественное Пушкин называет любовью. Чувства посещают нас свыше — это божий дар, который материализуется в действии, т. е. в глаголах. Разве не это же утверждал Станиславский? Вернитесь к началу нашего разговора... Чувства не передать — они эфемерны, реальны действия. Стоит обратить внимание на сочетание: «Шли годы», — шли — реальный, бытовой глагол, но в соединении с невидимым, ирреальным рождается образ.. Колдовское стихотворение, магическое.



Анна Петровна Керн

История, с ним связанная, тоже загадочная. Вот как это было: «Утром Анна Керн уезжала. Пушкин подарил ей вышедшую тогда вторую главу «Евгения Онегина». Между неразрезанными страницами лежал листок с написанным стихотворением..»



А. Керн

Анна Керн собиралась уже спрятать драгоценный поэтический подарок. Пушкин «долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил стихи и не хотел возвращать; насильно выпросила я их опять, — вспоминала Анна Керн, — что у него мелькнуло тогда в голове, — не знаю..».²⁶

В современном литературоведении появились некие догадки о том, что это стихотворение было посвящено вовсе не Керн.

Пушкин в Царском Селе видел императрицу, женщину неземной красоты и такой же космической недоступности. Пушкин в Царском Селе встречал императрицу Елизавету Алексеевну, принцессу Баденскую, которая в пятнадцать лет стала супругой русского императора Александра I в 1793 году.

Елизавета Алексеевна была очень хороша собой, художница Виже-Лебрен, увидев ее впервые в Царском Селе, в окне дворца, среди цветов, так пишет о ней: «Ей было не более 16 лет, черты ее были тонки и правильны, а овал лица безупречен; прекрасный цвет лица не был ярок, его бледность гармониро-

вала с выражением, кротость коего была чисто ангельской; ее пепельные волосы вились вокруг шеи и надо лбом.

Она была одета в белую тунику, перехваченную на тонкой и стройной, как нимфы, талии небрежно завязанным поясом... Я воскликнула: «Психея!» Позже она называла Елизавету Алексеевну «Ангел красоты».

Современники говорили о ней: «Она была из числа тех женщин, кои, к чести прежнего времени и к стыду настоящего, встречались тогда чаще, чем ныне. Их образцом была императрица Елизавета Алексеевна. Не покидая земли, она вся казалась на дороге к небу и если бы могла быть убьель в ангелах, то из таких существ делали бы их новый набор».

Возможно, такой она и «явилась» поэту — в ангельской ипостаси и в космической недоступности.

Отношения с Керн были иного толка: «Сейчас ночь, — писал ей Пушкин, — и Ваш образ встает передо мной, полный грусти и сладострастной неги, — я будто вижу Ваш взгляд, Ваши полуоткрытые уста... Мне чудится, что я у ног Ваших, сжимаю их, ощущаю ваши колени, — я отдал бы всю свою жизнь за миг действительности...»²⁷

Судите сами: мечта и действительность, божественное и земное...



Елизавета Алексеевна



Ах, как написано число! Как будто век XIX — два креста разделены вертикальной чертой.

А слово «Михайловское»!

Поразительна рукопись стихотворения. Может быть, никто не обращал внимания, но два сердца отчетливо вырисовываются в заглавной букве «К», что означает отнюдь не Керн. Там зашифрован адресат в трех звездочках: получается два сердца во вселенной...

Последнее слово стихотворения «любовь», в котором буква «б», точно в полете, а фамилия поэта под ней как бы повторяет этот полет, и внизу опять «сердце», лежащее у ног. Слово «сердце» удивительно написано: оно окольцовано любовью, а, может быть, это — петля...

Судьба их развела, потом вновь соединила, они сошлись, потом расстались. Чтобы быть ближе к Пушкину, Анна Петровна поселилась в одном доме с его родителями, часто бывала у них, потом стала близкой подругой с молодой жены Дельвига.

Увидев Анну Петровну в 1827 году в Петербурге, Пушкин не нашел в своей душе былого чувства. Он мог кататься с ней на лодке, подарить ее колечко с тремя маленькими бриллиантами другой, находиться с ней в близких отношениях, когда ему этого хотелось, и совершенно отдаляться, когда его занимала работа или другие увлечения. «Бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты...»

В сорок два года Анна Петровна после кончины своего первого мужа вышла второй

раз замуж за троюродного брата, который только что окончил кадетский корпус и был на двадцать лет моложе ее, но, тем не менее, брак был удачным.

Анна Петровна дожила до глубокой старости, и незадолго до кончины, снова «встретилась с Пушкиным»... Странная это была встреча: мимо окон ее московской квартиры везли необычайной величины гранитную глыбу для пьедестала памятника Пушкину. «А, наконец-то! Ну, слава Богу, давно пора!» — сказала старушка с блаженной улыбкой на лице и тихонько вздохнула, быть может вспомнив «чудное мгновенье»...

Мне захотелось сравнить глаголы стихотворения и письма Пушкина. Вот столбик глаголов из письма:

Встает
Вижу
Чудится
Сжимаю
Ощущаю
Отдал

Какие жесткие, реальные, «бытовые» глаголы — действия: вижу — сжимаю — ощущаю... Их может сыграть любой актер на сцене, они активны и действенны. А «явилась — снилась — томилась...» — это не реализовать в жизни — это мечта, сон, виденье... Чувства и там, и там, — но какие различные! И как странно: в действительнос-

«...чувство не за-
фиксируешь. Оно, как
вода уходит между
пальцев...»

Мы будем говорить
о чувстве — его наси-
ловать нельзя, его надо
делать... Оно само
придет в зависимости
от... физической линии
действия...»

К. С. Станиславский

«...чувства, похожие на нежные, изящные цветы...»

А. П. Чехов. «Чайка»

ти, в жизни чувство у Пушкина исчезло — он охладел к Керн, а она до конца дней жила его поэзией и ее чувство не проходило. Какая же любовь «прочнее»? Получается, что та — эфемерная, неземная, которую «нельзя увидеть». Про это чувство говорил Маленький Принц Сент-Экзюпери: «Вот мой секрет, он очень прост: Зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь».

А мне вспомнилась, поразившая еще в юности, мысль Флобера: «Нельзя прикасаться к идолам, — их позолота остается у нас на руках...»

Литература ко второй главе:

1. Фонарев А. Как рождаются привычки// Известия.- 27.11.1976
2. Станиславский К. С. Соч.- Т. 8.- с. 24
3. Там же.- С. 405
4. Там же.- С. 573 - 574
5. Там же.- Т. 3.- С. 309 - 310
6. Там же.- Т. 2.- С. 376
7. Там же.- Т. 2.- С. 160 - 161.- С. 178 - 179
8. Там же.- С. 179 - 180
9. Там же.- Т. 4.- С. 267
10. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены.- Л., 1980.- С. 230
11. Станиславский К. С. Соч.- Т. 2.- С. 91.- С. 47
12. Чехов М. А. Жизнь и встречи.- М., 1986.- Т.1.- С. 171
13. Там же.- Т. 2.- С. 199 - 200
14. Там же.- С. 203 - 204
15. Чехов А. П. Дядя Ваня.- любое издание
16. Чехов М. А. О технике актера.- М., 1986.- С. 203 - 204
17. Там же.- С. 204
18. Там же.- С. 208
19. Там же.- С. 209
20. Там же.- С. 210
21. Рерих Н. К. Меч огненный. Сказки.- Л. 1991.- С.63
22. Шефнер. Слова. (стихотворения).- Л. 1965.- С.103-105
23. Станиславский К. С. Соч.- Т. 3.- С. 450.- С. 499
24. Там же.- Т. 4.- С. 273
25. Там же.- Т. 4.- С. 272-273
26. Гессен А. Все волновало нежный ум. М. 1965. С. 203-204
27. Там же.- С. 204

