Н. ДЕМИДОВ

**СИСТЕМА ЗА И ПРОТИВ.**

Санкт-Петербург 1995 г.

**ВЫПУСК 6-й**

И конце 1950-го - начале 1951 гг. газета "Советское искусство" открыла дискуссию, посвященную вопросу освоения наследия К.С.Станиславского. В ней приняли участие многие деятели театра, в том числе и Н.В.Демидов. Статья Демидова была опубликована 27 января 1951 г. в отредактированном и сокращенном варианте. Шестой выпуск инициативной группы "Архив Н.В.Демидова" предлагает сохранившийся авторский текст статьи с незначительными сокращениями.

Уместно напомнить некоторые сведения, касающиеся учас­тия Н.В.Демидова в работе К.С.Станиславского.

Станиславский уже в 20-е годы считал Н.В.Демидова од­ним из немногих, кто действительно знал его "систему" тео­ретически и практически. В самом начале 20-х годов Станиславский поручил Демидову преподавание "системы" в школе I MXT, а уезжая в 1922 г. на гастроли в Америку, из­дал следующее распоряжение: "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. 1922 г. 13 сентября."

Многие годы Н.В.Демидов преподает "систему" в 4-й сту­дии МХТ, оперной студии Станиславского, Музыкальном театре им Немировича-Данченко, в Грузинской студии и др. В 1935 г. К.С.Станиславский привлекает Н.В.Демидова в качестве советника и редактора к своей работе над книгой "Работа актера над собой". В изданной книге Станиславский обраща­ется к Демидову со словами благодарности за большую помощь "при проведении в жизнь "системы" и при создании этой кни­ги", отмечая, что Демидов давал ему ценные указания, мате­риалы, примеры, высказывал свои суждения о книге и вскры­вал допущенные им ошибки (не грамматические, разумеется).

Вл.И.Немирович-Данченко, особо подчеркивая твор­ческий характер педагогической и исследовательской деятельности Н.В.Демидова, писал: "... взяв за основу наши наблюдения и открытия, он не ограничился только разработ­кой и усовершенствованием полученного, но и сам беспрерыв­но шел и идет вперед, находя много своего нового, что обо­гатит и будущие школы театрального искусства и самую науку о теории и психологии творчества."

Именно творческий характер многолетней педа­гогической и исследовательской работы привел Демидова к пересмотру ряда, порой принципиальных, положений "систе­мы" Станиславского - именно, и только, ради достижения об­щей и для Станиславского и для Демидова конечной цели, к которой они стремились и которая всю жизнь объединяла Де­мидова со Станиславским: "НАЙТИ СПОСОБ ПО-НАСТОЯЩЕМУ ЖИТЬ НА СЦЕНЕ, КАКИМ ЖИЛИ ЛУЧШИЕ ИЗ МИРОВЫХ АКТЕРОВ В ЛУЧШИЕ МИ­НУТЫ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА" \*).

\*) Архив Н.В.Демидова. Н.В.Демидов "Типы актеров", с. 124.

"СИСТЕМА" СТАНИСЛАВСКОГО И ВОСПИТАНИЕ АКТЕРА.

В наше время театр призван быть огромной просветитель­ной силой. ...

Я говорю не только о театре, но не менее того и о кино.

Если под впечатлением прочитанной книги мы ходим иногда день, и два, и неделю; если иногда одна такая книга меняет все направление нашей жизни, перестраивает весь жизненный путь наш, - если такова сила писателя, какова же сила театра?! Ведь писатель вошел сюда только как часть.

Известно, что в спектаклях Мочалова впечатление от иг­ры его граничило прямо с потрясением.

"Люди разных званий, характеров, образования, вку­сов, лет и полов сливались в одну огромную массу, одушев­ленную одною мыслью, одним чувством"... "Притая дыхания, стоная слушали мы. Так велика была гнетущая душу сила впе­чатления. И так-то шло целое представление." (Отрывки из статьи И.В.Белинского " "Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета".)

Подробнее же мы знаем о Ермоловой, Стрепетовой и неко­торых других.

Но хоть и знаем, хоть и читали, — еще не понимаем или, быть может, боимся понять истинное значение театра как вообще в жизни, так особенно в наше время.

...На наших глазах коренным образом перестраивается жизнь и сознание человека. О таких глубоких и огромных сдвигах до сих пор мало кто и мечтать дерзал. А теперь это становится явью для большей части земного шара.

И пора поднять вопрос о высокой актерской технике. Только тогда, когда между идейной драматургической силой и силой художественного воплощения идеи будет полное соот­ветствие и единство — только тогда можно говорить о под­линной силе и значении нашего театра.

Пока же художественная сторона, главным образом ак­терская, сильно отстает.

Объявление этой дискуссии и свидетельствует об этом отставании.

Мы знаем всю ценность достижений нашего театра. Но разве этого достаточно? Разве не обидно мало дает он по сравнению с тем, что время наше ждет от него и что он в силах дать?

Именно это и чувствовал Станиславский, и горевал, уби­вался, когда встречал у актеров равнодушие и довольство сегодняшним.

Однажды, придя к Константину Сергеевичу, я застал его очень раздраженным и взволнованным. Ничего не объясняя, он указал мне на большой альбом, лежащий на столе.

- Посмотрите.

Это был альбом с крупными снимками всех наших вновь построенных заводов с блюмингами, домнами, гигантским Днеп­рогэсом.

- Черт знает что! - гневно заговорил он, указывая на  
альбом, - Вы понимаете?

Что, дунаю, ему тут не понравилось?

- Вы посмотрите, что сделано! Какие машины, заводы,  
постройки! Разве могло быть! Ведь это чудеса! А мы в нашем  
искусстве?! Мы что сделали за это время? Где наши Днепрогэ-  
сы? Где чудеса? Черт знает что!

Я, пожалуй, никогда еще не видел его таким взволнован­ным, таким по-крупному раздраженным.

- Расскажите мне что-нибудь еще, что сделано в других  
областях.

И когда я говорил ему об открытиях астрономии, об электронном микроскопе, о работах в то время с атомом, о синтезе молекулы белка, о Мичурине, о Циолковском, - он все время только прибавлял: "Вот видите, вот видите!"

И нельзя понимать Станиславского, если не учитывать этой его крупноты человеческой, этого гнева его и на себя и на все, что делалось кругом него в театре. Он прекрасно по­нимал, что театр наш уже не тот, каким был 50 лет назад. Но уж и помнить не хотел старого: мало, мало! Только совер­шенство и не меньше!

Он давно забыл думать о тех огромных изменениях, какие сам внес в изменение спектакля, в анализ пьесы. Они для не­го стали привычными буднями - без них уже нельзя обходиться.

Он подбирался к самому главному: какова бы ни была пос­тановка -ЕСЛИ НЕТ НАСТОЯЩИХ, БОЛЬ­ШИХ АКТЕРОВ - СПЕКТАКЛЬ НЕ ИМЕ­ЕТ СИЛЫ.

Бывали случаи, что в спектаклях Мочалова, когда занавес опускался, - только тут зрители замечали, что они стоят. Стоят все, как один. Как это случилось? Когда они встали? Долго ли стоят? Никто не помнит.

Вот истинная сила актера. Вот НАСТОЯЩЕЕ.

Только как достичь его? Соблазнительно сразу протянуть руку к такому вдохновенному творчеству. Но К.С. уже давно знает, что дело совсем не так просто и дерзость таких попы­ток всегда обречена на неудачу.

Надо уловить, в чем истоки этих вдохновенных состояний.. понять законы творчества... выяснить, каковы должны быть первые шаги... вообще, усвоить первоначальную грамоту вер­ного творческого сценического поведения, а потом уж и стре­миться к большему.

Только где же грамота? Ее ведь и нет совсем. Ее созда­вать надо. И вот, запретив себе даже и думать о чем либо большем, он ограничивает себя только поисками первых подс­тупов к правде, к маленькой бытовой правде.

На много лет затаил он в себе мечту о высшем творчестве актера и путях к нему. Пусть другие, получив из его рук грамоту творчества, примутся разыскивать эти пути к совер-\* шенному искусству.

И "систему" его не надо рассматривать как руководство к достижению высших проявлений творчества, она только первые ступени лестницы к ним. Обойтись без первых ступеней нель­зя, но они - только грамота.

Всю ли грамоту нашел он или только часть, все ли най­денное им верно и безупречно - не в этом, в конце концов, дело. Он первый указал путь к созданию науки по искусству театра и актера. А если тут, рядом с подлинными огромными ценностями и есть некоторые недодумки и даже заблуждения -это не имеет большого значения.

С первыми летательными аппаратами было куда хуже. В них

было так много ошибок ... кроме ошибок-то, там мало и было

чего. Но мысль перейти с воздушных шаров на аппараты тяже­лее воздуха была гениальным предвидением. И теперь наши многотонные машины летают со скоростью звука, не считаясь ни с бурей, ни с непогодью.

Так же будет и с искусством актера, если подойти к нему как к серьезной нашей необходимости - как подошли мы к воз­духоплаванию - а не как к развлечению и занятной игрушке.

Итак, Станиславский создавал свою "систему" только как первую ступень на пути к достижению вершин искусства акте­ра. Так нам и следует ее рассматривать.

Станиславский занимал одно из самых виднейших мест в борьбе за создание серьезного и подлинного искусства теат­ра.

Когда в первые годы Революции всплыли, как пена, в на­шем театре всякие формалисты, биомеханисты, неореалисты и другие "новаторы", и все они дружной семьей изо всех сил старались опорочить и уничтожить все лучшее в нашем искусс­тве, К.С. только и говорил: "Надо спасать искусство. Надо все делать, чтобы хоть как-нибудь задержать его падение. Под гору скользить ведь куда легче, чем вверх карабкаться".

Этот период, вероятно, хоть и временно, все-таки порас-шатал устои нашего искусства.

Почувствовав эту неустойчивость, К.С. еще строже стал требовать от своих актеров и подлинности и правды.

И в тех случаях, когда, несмотря на его усилия и требо­вания, театр не мог сделать того, чего хотел он, - это было для него большим горем.

Вероятно, не попал еще в историю театра случай с "Та­лантами и поклонниками", над которыми К.С, будучи больным, работал только дома. Работал около полутора лет. Когда же отважился посмотреть этот спектакль на сцене в театре, то после 2-х просмотренных действий ушел к себе в кабинет, а затем, почувствовав себя плохо, уехал. Настолько не порадо­вали его в этом спектакле актеры. И это был последний раз, что он приехал в свой театр.

Не попал в историю и другой случай, когда К.С. решился посмотреть в своем оперном театре "Бориса Годунова". Но то­же досидел только до сердечного припадка, и его увезли до­мой, с тем чтобы и в этот театр он уже больше не показывал­ся.

Все это говорит о его крайне серьезном и строгом отношении к делу актера. И еще о том, что от самих актеров требуемого им отношения он не видел кругом себя. Во всяком случае, оно его не удовлетворяло: "Я потерял 40 лет", -после таких ревизий горестно говорил он.

Станиславский, как художник, действовал прежде всего тем, что противопоставлял старой рутине свои театральные находки: идейную целостность спектакля, гармоничное постро­ение его, актерский ансамбль. А в основе всего для него бы­ла ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА как всего спектакля, так и каждого отдельного исполнителя.

Художественная правда в театре всегда была его идеалом, и борьбе за нее он отдал всю свою жизнь.

В поисках ее у него вырастали те новые приемы работы: а) над пьесой, б) над постановкой спектакля и ,наконец, в) приемы психотехники актера.

Как человек, занимавшийся больше всего разработкой

творческой психотехники актера, я ограничу себя тем, что выскажу несколько мыслей, касающихся именно этой стороны "системы".

Обучение актера может итти двумя путями.

Первый - 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.

Второй путь - работа театральная. Здесь на первом месте - спектакль, который во что бы то ни стало должен быть сделан к сроку. Готов актер, чтобы быстро справиться с порученной ему ролью - хорошо. А если это еще сырой матери­ал, и нужных качеств для сцены пока не выработано, - делать роль все-таки надо. И если режиссеру и придется задержаться на этом, то только попутно, не как на главном, а лишь в пределах роли. Главное - спектакль.

И вот основное, чего нельзя не иметь в виду при разборе "системы", это то, что все находки Станиславского как ре­жиссера, так и педагогические, по психотехнике сценического поведения актера, все они случались во время под­готовки спектакля.

И это не могло не отразиться на содержании и характере его открытий и на теоретических построениях и выводах.

Примером может быть любой из "элементов" его психотех­ники. Все они сложились на репетициях в поисках того, как должен исполнять актер данный кусок порученной ему роли.

Возьмем общеизвестную "задачу". Актер вышел на сцену. Зачем он вышел? Надо думать затем, зачем вышло действующее лицо. Допустим, что по ходу действия он пришел для того, чтобы достать деньги.

Актер до сих пор говорил слова, старался наполнить их тем или другим подходящим, как он думает, чувством, но главное: зачем он пришел сюда, он упустил - он не думал об этом.

Теперь же, когда ему объяснили его "задачу", т.е. зачем он пришел сюда, чего он хочет, - вся сцена делается для не­го более осмысленной и более понятной.

Обычно, впрочем, и после всего объяснения сцена прово­дится им недостаточно верно. В этом случае Станиславский поправлял актера и дополнял его.

Например так: "Я вижу теперь, что вы пришли, чтобы вып­росить у него деньги, но они как будто бы вам не очень-то и нужны. Ведь они вам необходимы для спасения вашей больной матери. Вспомните, в каком состоянии ваша бедная больная... И у нее никого, кроме вас, нет.?% Теперь лучше, но вы не просите, а требуете. Он вас npocSVO прогонит за ваш слишком независимый тон... Хорошо, но Имейте в виду, что больше просить не у кого, - вы уже всех обошли и неудачно"... И так дальше, до тех пор пока "задача" попросить деньги не будет выполнена так, как нужно для данной сцены.

Оглянемся на весь ход репетиции. Ч«чэ мы видим? Разве режиссер действовал методом "задачи"?, т.е. только и требо­вал от актера: вы должны хотеть выпросить деньги - и больше ничего? Совсем нет, - он все время поп­равлял и подсказывал актеру те действительные обстоятельст­ва , которые толкали бы на то, что персонаж не­пременно , во что бы то ни стало будет просить денег, не может не просить. И просить именно так, как это нужно для пьесы.

Выходит, что "задачу" узнать актеру было нужно, но это­го очень мало. Главное было - подобрать все обстоятельства, какие могли толкать его на появление этой задачи. Причем для того, чтобы задача была верна, на деле приходится все время подбавлять и уточнять нужные предлагаемые обстоятель­ства.

И "задача", в конце концов, оказывается не первопричина для появления актера на сцене и поведения его там, а ре­зультат.

Не с хотения надо начинать, а с причин этого хо­тения .

Приблизительно то же и относительно другого "элемента" системы - "активности". Она как будто бы одно из основных свойств актера на сцене. Там нельзя быть пассивным. Но ведь и активность имеет свои причины, и она возникает у всякого нормального человека как ответ на воздействие окружающей действительности.

Станиславский, хоть и считал свой прием методом выпол­нения "задачи", но на самом деле действовал подсказом необ­ходимых предлагаемых обстоятельств. Т.е. побуждал актера к полноценному восприятию их. От ВОСПРИЯТИЯ ОБ­СТОЯТЕЛЬСТВ рефлекторно появлялась потребность реагировать на них, т.е. возникала "задача", и тут же само собой происходило выполнение ее.

Вот "действие" - это как будто бы совсем другое: не ду­май ни о каких обстоятельствах, а просто заставь себя начи­нать действовать, а во время действия верное самочувствие уже придет само собой.

Но дело-то в том, что сознательно я только на­чинаю, делаю только первые движения, а дальше, в следу­ющий же момент, само это занятие мое будет подсовывать мне действительные обстоятельства, которые я не могу не воспри­нимать, и они заставляют меня реагировать на них. Что бы ни начинать делать - лишь бы оно подходило данному моменту пь­есы: шить, умываться, пить чай, - оно непременно вызовет во мне необходимость восприятия.

Тишка в "Своих людях - сочтемся" может без всякого же­лания начать подметать пол. Шаркнет щеткой раз-два, а там, смотришь, окурок, и сама рука двигается, чтобы подмахнуть и его, а там скомканные бумажки, а под столом веревочка... и уже потянуло заглянуть под диван, а там в углу целая куча сора... Тут и сам не заметишь, как вырвется: "Эх житье, житье! Вот чем свет тут, ты полы мети! А мое ли дело полы мести?..." и т.д.

Так что и "действие" - в замаскированном виде тоже восприятие предлагаемых обстоятельств.

Как произошло это с "задачей", "активностью" и "дейс­твием", так произошло это и с другими общепринятыми теперь "элементами": "вниманием", "фантазией", "итти от себя", "общением" и многими другими. Только если с "задачей" -первопричиной было восприятие предлагаемых обстоятельств, здесь для каждого из них - было другое ВОСПРИЯТИЕ, свое собственное.

Все термины "системы" очень нужны и даже необходимы для ПОНИМАНИЯ РОЛИ И ДЛЯ ОБДУМЫВА­НИЯ ЕЕ, но при переведении роли на себя они нуждаются в особых толкованиях и в дополнительных других приемах.

Иногда прямо противоположных.

Таким образом, "система" - результат не педагогического подхода к актеру, а режиссерского со всеми вытекающими от­сюда последствиями.

И этот уклон ее как в развитии дарования актера, так и в использовании этих дарований, не видный режиссеру, резко бросается в глаза педагогу-воспитателю, если он руководс­твуется в своем деле тем же: стремлением к подлинной худо­жественной творческой правде актера.

К.С, по его собственному признанию в книге "Моя жизнь в искусстве", вначале был "режиссером-деспотом". Потом пос­тепенно он начал давать актеру все большую и большую свободу.

Для того чтобы актер отвлекался от публики и тем осво­бождался от своего стеснения, он давал ему физическую занятость - всякие несложные физические действия. А в конце эти физические действия, видоизмененные и дополненные, ста­ли у него одним из наиболее частых приемов, каким он приво­дил актера и к "я есмь" и к ощутительному восприятию пред­лагаемых обстоятельств.

Работа с актером, в общем, проходила по тому же порядку, какой был и при описанной работе над "задачей". Только здесь действование чисто физическое легче сосредота­чивало внимание актера, чем "задача", которая была действи­ем психическим.

Как пример, открывание двери, чтобы войти на сцену так, как должен войти данный персонаж. И когда, после многих поправок, актер не просто входил, а входил потихоньку, бо­ясь чтобы скрипнула дверь — не разбудила или не побеспокои­ла лежащего в этой комнате больного. Да не просто больного, а тяжело больного. Больного друга, с которым давно не ви­дался, и в тяжелом положении которого сам виноват. Что при­шел с желанием решительно все сделать, чтобы спасти его и проч. и проч.

Когда таким образом физическое действие (вхождение в дверь) связывалось с сознанием всех обстоятельств сцены и роли, актер начинал чувствовать ощутительно, почти физиоло­гически, всю жизнь действующего лица.

После многих таких вхождений в дверь, актер все ощути­тельнее и ощутительнее чувствовал и кто он, и куда он вхо­дит, и зачем, и что за жизнь и в нем и вокруг него. В ре­зультате, он чувствовал себя тем персонажем, какого играет, — он делался тем "образом", каким должен быть, он получал творческое "я есмь" — "я есмь образ".

И теперь, творчески почувствовав себя этим "образом", актер проводился через другое, третье, десятое "физическое действие", чтобы с разных сторон укрепить это "я есмь" ро­ли, и чтобы оно уже само по себе, без помощи физических действий, жило бы в нем и распространялось на всю роль.

Но что-то мешало: как только прекращалось физическое действие, хотя бы по счету и десятое, так вместе с ним ис­чезало и "я есмь" и творческая свобода актера, и нужно было придумывать одиннадцатое, а за ним двенадцатое... Ив конце концов, всю роль приходилось склеивать из таких физических действий, чтобы они шли одно за другим и между ними не было никаких перерывов.

Но физическое действие возможно далеко не всегда. Иног­да весь смысл, вся суть заключается в словах, в мыслях пе-

- 9 -

рсонажа. И какое бы ни было внешнее действие, оно только мешает зрителю, отвлекает от главного, происходящего на сцене.

Другое затруднение заключается в том, что от повторения одного и того же физического действия, актер "заштамповал" его, — оно уже не вызывало в нем нужных для роли эмоций и мыслей. Тогда К.С, нисколько не стесняясь, менял физичес­кое действие и уже на другом получал нужное самочувствие актера в данных обстоятельствах.

На этом смерть остановила исследования К.С-ча, и к чему привели бы они — неизвестно.

Дальнейшая работа принявших из рук Станиславского этот прием должна бы развиваться в том направлении, в каком всегда шел К.С., имея неизменным идеалом и целью всех своих исканий и трудов ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ПРАВДУ. И если теперь "я есмь" получено, — как же сделать, чтобы оно не терялось у актера? как отдаться ему, этому "я есмь11 и всей воображаемой окружающей жизни?

Но отдаваться, оказывается, совсем не так просто. Это требует особой ТВОРЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

Вместо поисков этого основного — некоторые из тех, кто объявляет себя последователями и приемниками Станиславско­го, пошли по линии наименьшего сопротивления.

Сначала они не уклонялись с пути своего учителя. Они так же при помощи верного применения "физического дейс­твия" находили и "я есмь" и ощутительное восприятие данных в пьесе обстоятельств.

Но нетрудно было заметить, что логически верно постро­енное и выверенное во всех своих деталях "физическое дейс­твие" и без переживания актера производит достаточное впе­чатление .

Это и понятно: выбрано действие с учетом того, чтобы оно подходило к условиям быта пьесы, к характеру и положе­нию действующего лица. И по тому, как оно шло во всем раз­нообразии его изменением, было видно душевное состояние пер­сонажа .

Таким образом, ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, какая оказалась у хорошо подобранного и искусно проделанного "фи­зического действия" было вполне достаточно, — оно ведь са­мо играло за актера. Можно было не заботиться о подлинном переживании.

Это свойство "физического действия" - играть за актера -настолько привлекло к себе работающих с ним, что шаг за ша­гом они сползли с главной дороги и сделали его не средством для приведения актера к творчеству и правде, а средством режиссерской выразительности и постановки.

Они не только не боялись заштамповать его многократным повторением (чего боялся Станиславский), а наоборот механи­чески заучивали с актером "физическое действие", превращали выполнение его в автоматическое, доводили его, как они вы­ражались, до "спасительного автоматизма". И теперь, как это видно по многим их высказываниям, пропагандисты этого по-новому разработанного ими "физического действия" не очень-то заботятся о полноценности переживания на сцене. Они хоть и говорят о правде и художественности, но ограничи­ваются ПРАВДОПОДОБИЕМ.

Конечно, зритель ловкой подделкой обманут может быть, но только это уж чистый формализм. И с реализмом, и с серь­езными современными требованиями к театру не имеет ничего общего.

В редакционной статье отношение некоторых пропагандис­тов "физического действия" названо фетешизацией его. Пожа­луй, и так, но вместе с тем следует упрекнуть их в недопо­нимании как самого приема, так и цели его, по крайней мере в том виде, как он стал складываться у Станиславского.

Другое дело, что прием этот оказался еще не завершен­ным; Но смысл его ясен и извращать его не следует.

"Физическое действие" следует рассматривать как следую­щую ступень "системы", как наиболее изощренный способ при­ведения актера к подлинной художественной правде образа. Наиболее изощренный из всех ранее предложенных Станиславс­ким.

Но он, при всех его положительных качествах, еще далек от завершения. Что показал факт - как легко извращался он и приводил вместо подлинной правды к обратному: формализму в искусстве актера.

В редакционной статье совершенно справедливо указано, что "игнорирование творческих принципов Станиславского ве­дет к театральной рутине, ремесленничеству, к искажению и обеднению идеи и образов пьесы, к искажению действительнос­ти в спектакле".

Это верно. Не надо только думать, что усвоение этих творческих принципов просто и легко.

В 21-м году на репетициях молодой Оперной студии Ста­ниславского, присутствовал один из известных тогда режиссе­ров Большого театра, некто Ш. Просидев на них недели три, он, наконец, подошел к К.С. и сказал в таком плане: "Я очень внимательно наблюдал все ваши репетиции, изучил ваш метод и теперь хотел бы, чтобы вы дали мне самостоятельную работу, так как считаю, что все главное я усвоил и могу приступить к делу".

К.С. ответил ему приблизительно так: "Вы окончательно погубили себя в моих глазах. Если вы говорите, что все уже усвоили, — это значит, что вы не только не усвоили, но и никогда не можете усвоить того, что мы тут делаем. Есть люди, которые не отходят от меня, живут со мной одними мыслями лет 15, — вот те, вероятно, главное начинают усваивать. Если бы вы сказали: вот я сижу здесь три недели и начинаю понимать, что я, собственно говоря, ничего не знаю и ничего не умею в области подлинного ис­кусства, — вы бы обрадовали меня, и я начал бы верить в вас. . . "

Так многие, прочитав книгу Станиславского и исчеркав ее цветным карандашом, считают, что они все уже знают и овла­дели методом.

К.С. писал эту книгу не менее 25 лет. Писал потому, что надо, что обязан. Много знает, много умеет, и все это пропадет...

Перед сдачей книги в печать, он услышал несколько расс­казов о том, как некоторые предприимчивые люди преподают в провинции его "систему"... И стал сомневаться: надо ли пе­чатать книгу? можно ли ее обнародовать? "Я не Толстой. Не умею писать так, чтобы были понятны все тончайшие движения души. Получилось рассудочно, сухо, путано, трудно. Проч-тут, — выберут оттуда только мои ошибки, да и их изуроду­ют, вот как эти (о ком ему рассказали)... будут делать вреднейшие вещи, прикрываясь тем, что они там вычитали. Еще некоторые, кто хорошо знает на опыте "систему", могут как

нужно понять эту книгу, а другие..."

И он решил создать молодую студию, ученики которой поз­нали бы на практике всю "систему" и в дальнейшем могли правильно "читать" его книгу и передать таким об­разом весь его богатый опыт другим. Вот истинная причина создания им молодой студии, а не та, указанная редакционной статьей, будто бы "эта студия была призвана стать центром большой экспериментальной работы по созданию теории актерс­кого искусства".

Да и как мог К.С. возлагать на молодых учеников такое ответственное дело, когда в конце своей жизни на самой пос­ледней странице книги словами Торцова он признается: "Слиш­ком много было разочарований. Я работаю в театре давно, че­рез мои руки прошли сотни учеников, но только НЕСКОЛЬ­КИХ из них я могу назвать своими последователями, поняв­шими СУТЬ того, чему я отдал жизнь."

Но почему так долго и так мучительно трудно усваивается весь этот метод? Или все дело наше настолько трудное, что несмотря на достаточные специфические актерские способности надо еще много-много знать и многому учиться?

Или сам метод недостаточно разработан? Или разработан не совсем верно, и рядом с правильным встречаются и заблуж­дения, — и они-то и уводят в сторону от верного пути? И даже такой художник как Станиславский, идет в своем твор­честве ощупью? И даже такой художник как Станиславский, идет в своем творчестве ощупью? Вероятно, не даром в конце своей книги (стр.572 и 573) он пишет: "Я с сожалением утверждаю: наша техника слаба и примитивна... необходимо много и долго работать над техникой нашего искусства, которая еще находит­ся в первобытном состоянии." И если что его поддерживало и окрыляло, так это устремление к одному — к художественной правде в театре.

Как-никак творческие принципы Станиславского из его книг усваиваются далеко не всегда так, как нужно.

То они совсем не усваиваются, а выхватываются только его термины. То усваиваются неверно, извращенно. То усваи­ваются "со скидкой" (это относится не только к читателям его книг, но и к тем, что учились у него). Со скидкой: вместо подлинности и правды — правдоподобие, вместо внут­реннего ритма — внешний, вместо органического внимания и общения — показное, а затем — прикрывание актерской сла­бости яркостью постановки.

ВОПРОСЫ, "СИСТЕМОЙ" НЕ РАЗРЕШЕННЫЕ.

"Переживание", "правда", "жизнь на сцене"... Не выяснив себе, что такое "переживание", мы ведь не знаем, чего же нам добиваться.

Кедров в своей статье (30/XII-50 г.) разъясняет это де­ло так, что если руководствоваться его разъяснением, то анализ искусства актера никогда не сможет попасть на путь науки, заблудившись в идеалистических выдумках.

Начинает он с того, что своей основой он объявляет ма­териалистический подход:

"Наши ощущения и представления есть психологический процесс, возникающий в результате воздействия внешнего, ма­териального мира на наши органы чувств. Следовательно, источник ощущений, вызывающий в нас то или иное эноциональное психологическое состояние, лежит не внутри, а вне нас."

"Но", — следои за этим предупреждает он, — "между воздействием на нас в жизни и воздействием на сцене имеется существенная разница. В жизни окружающий мир воздействует на нас непосредственно, в то время как на сцене мы сами должны создать эту жизнь и поверить в правдоподобность сво­его вымысла. Только в этом случае созданный нашим воображе­нием мир будет воздействовать на наше творческое сознание и психику."

Однако, что это значит: "МЫ ДОЛЖНЫ ПОВЕ­РИТ Ь"?

Это уж совсем не реакция на внешнее воздействие. Здесь действительность этого воздействия становится целиком в за­висимость от субъективного состояния (поверю или не пове­рю) .

Так, храбро начав с материализма, Кедров тут же через минуту срывается в субъективный идеализм.

Давайте проследим, как действует на нас реальное и как — воображаемое. Вы вбиваете гвоздь. Если вместо того, что­бы бить по шляпке гвоздя, вы неловко ударите по пальцу, то мгновенно почувствуете щемящую боль, испуг...

Так в быту.

Теперь, не имея в руках ни конкретного гвоздя, ни мо­лотка, только хорошо представьте себе, что, поддерживая од­ной рукой гвоздь, другой вы заколачиваете его. Ударяете три, четыре, пять раз... все идет хорошо... Вдруг молоток срывается и бьет по пальцу! В тот же миг вы испытаете все ощущения такого неожиданного удара.

То, что одно только воображение уже вызвало и испуг, и физическое ощущение, и физиологические явления (сердцебие­ние, спазм сосудов пальца и проч.), как будто этот факт действительно случился, — такое явление чрезвычайно поучи­тельно. Оказывается, и воображаемое действует почти так же, как факт.

Почему? Как это может быть?

Очень просто. Все, что с нами случается, каждое воспри­ятие наше откладывается в нашей памяти, опускается туда как некая энергия, заряжающая аккумулятор. Когда-то и с нами был подобный случай — ушиб, неожиданное ранение, испуг... И вот теперь одно только представление о подобном ударе вы­зывает все ощущения, когда-то сопровождавшие его.

Таким образом, сейчас удар и все ощущения от него не рождены внутри нашего сознания. Они происходят от реального удара, который когда-то имел здесь свое место и сохранился в нашей памяти.

Что же освобождает этот аккумулированный заряд из скла­дов нашей памяти? Здесь нет реального конкретного удара, здесь есть только мысль о нем — воображение удара. Вот это-то и является тем раздражителем, который вызывает те, когда-то бывшие при нем ощущения. Не реальный БЕЗУСЛОВНЫЙ раздражитель (действительный удар молотком по пальцу), а ' УСЛОВНЫЙ.

Таким условным раздражителем для человека, по наблюде­ниям И.П.Павлова, является слово, мысль. По «fro терминоло­гии — ВТОРАЯ СИГНАЛЬНАЯ СИСТЕМА.

Когда же школа Кедрова отрицает возможность нормального воздействия на нас воображаемого, то этим самым она отрица­ет и всякую возможность переживания на сцене.

Только поняв, что воображаемое вызывает нашу реакцию так же, как и действительное, и, проследив как это на деле бывает, — уяснишь себе, что творческое переживание на сце­не не только возможно — оно не­обходимо.

После этого не будут также представлять из себя ничего чудесного взрывы темперамента и другие проявления глубокой правды, наблюдавшиеся у великих актеров. Станет понятна их искренность и полное творческое слияние себя с действующим лицом и его жизнью.

Так же, как удар по пальцу молотком, — под влиянием услышанного или только подуманного можно почувствовать и все обстоятельства своей роли как физические, так и психи­ческие. Как свои собственные, так и окружающие. Почувство­вать и отдаться им.

И дело совсем не в том, чтобы "ПОВЕРИТЬ в правдоподоб­ность своего вымысла", а в том, чтобы НЕ ЗАДЕРЖИВАТЬ, НЕ ТОРМОЗИТЬ ЕСТЕСТВЕННУЮ РЕАКЦИЮ, ВОЗНИКШУЮ ПОД ДЕЙСТВИЕМ ВТОРОЙ СИГНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ, А ОТДАВАТЬСЯ ЕЙ. Это не только материалистическое объяснение действия на нас воображения, а основной принцип творчества актера.

Недаром Мочалов говорит в своей статье для артиста: "Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта".

Глубины души можно требовать от исполнителей великих характеров и больших страстей, что же касается воображения — им должен обладать всякий, посвятивший свою жизнь сцене.

Да оно и есть всегда, только надо не мешать ему и уметь дать ход.

Тема о жизни на сцене настолько серьезна и велика, что нуждается не в таком беглом обсуждении. Здесь же приходить­ся ограничиться только отдельными замечаниями.

Второй вопрос: о творческой свободе.

Когда смотришь на сцене крупного актера или в удачных местах исполнения актера и среднего, то первое, что броса­ется в глаза, — полная органическая свобода.

И сам Станиславский, когда у актера не выходило, чего добивались от него, — не выдерживал и сам показывал как надо, т.е. проигрывал сцену. Что было при этом?

Тут были и "действие", и "задача", и "внимание"... Но главное, что поражало и прельщало — всегда была огромная, удивительная, беспредельная творческая свобода. Казалось, не он делает или играет, а как-то у него все само собой де­лается, и что иначе нельзя, настолько это убедительно, вер­но, органично.

И когда актер "заражался" этой органичностью, этой творческой свободой Станиславского, то его повторение под свежим впечатлением сразу сдвигало дело. Если же актер поп-режнему пытался "обмозговать" да разобраться в том, что и как надо, — дело стояло.

Как относился сам К.С. к этой творческой свободе? Тео­ретически она у него почти не затронута, но практически те, кто достаточно внимательно приглядывался к нему и его репе­тиционной работе, могли видеть, что она у него играла ог­ромную роль.

Знаменательны слова Станиславского Хмелеву на одной из последних репетиций "Горячего сердца": "Вы будете хорошо играть только тогда, когда добьетесь внутренней и внешней свободы". Такие слова, такие "случайные" мысли, брошенные I как-бы между прочим, если их соединить с наблюдением за его I личным поведением в минуты творчества, значат очень многое.I

Самому ему эта сценическая творческая свобода была свойственна, как нам свойственно дышать. Может быть, потому I он и не выделял ее: о чем говорить? Дышать — это разумеет- I ся само собой.

Между тем, это совсем не так просто.

Станиславский много говорил о связанности актера, и I причину этого он видит, прежде всего, в наличии зрительного I зала — актер сжимается и делается сам не свой. Все естест- I венные его проявления извращаются, и о той свободе, какая у I него в жизни, не может быть и речи.

Чтобы отвлечь актера от такого влияния публики, К.С. вначале давал "физические задачи". Это помогало. В конце он I перешел на "физические действия". При исполнении их актер I полностью отвлекался от публики и становился творчески сво­бодным. Но как только "физическое действие" кончалось, так кончалась и свобода. И надо было переходить на другое дейс­твие, чтобы теперь оно спасало от зрительного зала.

Только актер, в силу своей особой одаренности, или тот, который путем верного воспитания и тренировки владеет твор­ческой свободой, в таких поддержках не нуждается. Он полу­чил "я есмь" (все равно каким путем, а в данном случае при помощи "физического действия"). И теперь достаточно только не мешать себе, и оно, это появившееся "я есмь", не затормаживается, не спугивается и полностью захва­тывает его. Он не препятствует, свободно пускает себя на это состояние, и этим самым творчески становится действую­щим лицом. А теперь, находясь в образе и обстоятельствах его, он репетирует дальше.

Итак, давая себе, своему творчеству, свободу пускать себя на то, что органически идет само собой, без этой куль­туры творческой свободы быть творческим актером нельзя. Все, что возникло хоть на мгновение в воображении, должно захватывать актера и становиться для него жизнью. Если же оно, едва появившись, в следующее мгновение затормаживает­ся — в нем нет никакого толка.

Поэтому, выработка этой творческой свободы должна быть поставлена на одно из первых мест.

Педагогический опыт показывает, что и начинать воспита­ние ученика надо именно с нее. Это должно быть основ-нымпринципом воспитания актера. Только такой-то актер и способен быть художником сцены, а не послушным вы-полнителем воли режиссера или (что уж никуда не годится) копировщиком его.

Этот принцип — не измышление теоретика, он возник в деле преподавания и воспитания актера и показал свою целе­сообразность как в школе, так и на сцене.

Третий вопрос: о главной цели воспитания ученика теат­ральной школой. Т.е. надо ли его готовить для работы с пос­тановщиком-режиссером, или же делать упор на вскрытие его дарования и на развитие основных его творческих качеств и сил.

Об этом уже было кое-что сказано, остается только до­полнить .

Станиславский принужден был работать так с актером по­тому, что был связан выпуском спектакля. Так же поступали и

- 15 -

поступают и все другие режиссеры.

В театральных школах ведут преподавание "мастерства ак­тера" тоже режиссеры театров. И 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. Т.е. работают над материалом спек­такля, а не над материалом актера.

В этом подходе к актеру кроется причина многих и многих ошибок театральных школ. Благодаря ему, понимание того, что такое дарование актера, как вскрывать и воспитывать его, каковы необходимые для творческого актера качества — пони­мание всего этого как у педагога, так и у самого ученика, повернулось совсем не той стороной, какой бы следовало.

Сюда же относится и вопрос о режиссере. Если актер бу­дет воспитан с наклонностью и готовностью к творчеству, а не только к исполнению заданий режиссера, — надо, чтобы и режиссер умел использовать эти творческие актерские качест­ва, а не гасил бы их.

\* \* \*

За 4 месяца дискуссии в газете появилось много выступ­лений, которые основанием "системы" и главным открытием Станиславского считают определение и выявление ИДЕИ как пь­есы, так и каждого образа.

Как идея, как сверхзадача и сквозное действие — спора нет — живительны и необходимы, и Станиславский придавал им огромное значение. Но это не специфично ТОЛЬКО для актерского или режиссерского искусства. В каком искусстве это не обязательно? И в живописи, и в скульптуре, и в лите­ратуре — в любом произведении любого искусства везде обя­зательно. Без этого произведение и художественным не может называться.

\* \* \*

Редакционная статья и все дискуссанты одинаково утверж­дают, что "система" научна. Остается только принять все ее положения.

Это не так.

Во-первых, сам Станиславский на первой же странице сво­его предисловия утверждает: "Как эта книга, так и все пос­ледующие не имеют претензии на научность. Их цель исключи­тельно практическая. Они пытаются передать то, чему меня научил долгий опыт актера, режиссера и педагога".

Во-вторых, многие положения "системы" в теоретическом отношении, как здесь показано, нуждаются в серьезном перес­мотре .

В-третьих, необходимо понять, уяснить себе почему имен­но тот или другой прием "системы" приводит или не приводит к должному результату. Этим будет положено истинно научное основание актерского творчества.

В-четвертых, это нисколько не будет умалением ни Ста­ниславского, ни его "системы". Все науки начинались с эмпирического накопления фактов и только в дальнейшем своем продвижении шаг за шагом переходили к познанию своих зако­нов и к созданию научного фундамента.

\* \* \*

Каких бы мы ни хотели достижений в творчестве актера, хотя бы и самых высших, но началом всего — как и думал Станиславский — будет грамота актерского поведения на сце­не.

Не надо понимать грамоту как что-то очень элементарное и настолько легкое, что нечего особенно и утруждать себя для ее усвоения. Это не так: грамота психотехники актера охватывает собою УМЕНЬЕ ВИДЕТЬ И СЛЫ­ШАТЬ НА СЦЕНЕ, МЫСЛИТЬ НА СЦЕ­НЕ И ВООБЩЕ ТВОРЧЕСКИ ЖИТЬ В ОБРАЗЕ РОЛИ И В ОБСТОЯТЕЛЬСТ­ВАХ ПЬЕСЫ.

Удовлетворять всем этим требованиям не так-то просто, и мало кто это делает. И мы привыкли к этому. Так привыкли, что тех, кто с этим справляется, считаем уже мастерами сво­его дела — исключениями. Между тем, это только то, без че­го всякое присутствие на сцене — ложь и фальш. Не будем же обольщать себя и, вместе со Станиславским, признаемся: "На­ша техника находится в первобытном состоянии". Надо сделать все, чтобы разрабатывать ее дальше.

И не бояться при этом самой строгой критики, как он ее никогда не боялся, лишь бы она была деловая и во имя созда­ния подлинного искусства.

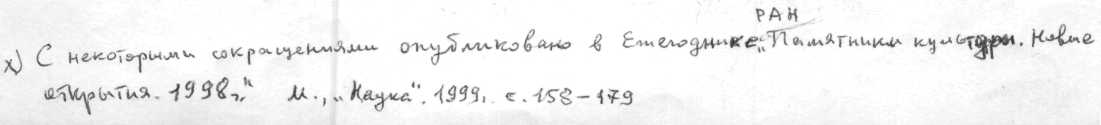
Инициативная группа "Архив Н.В.Демидова'

М.Н. Ласкина

Забытое имя

Из архива Н.В.Демидова. 1884-1953 г.г.

С.-Петербург 1996 г.

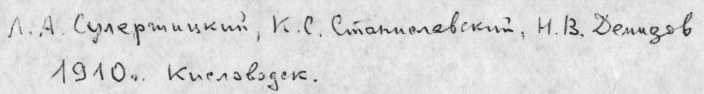
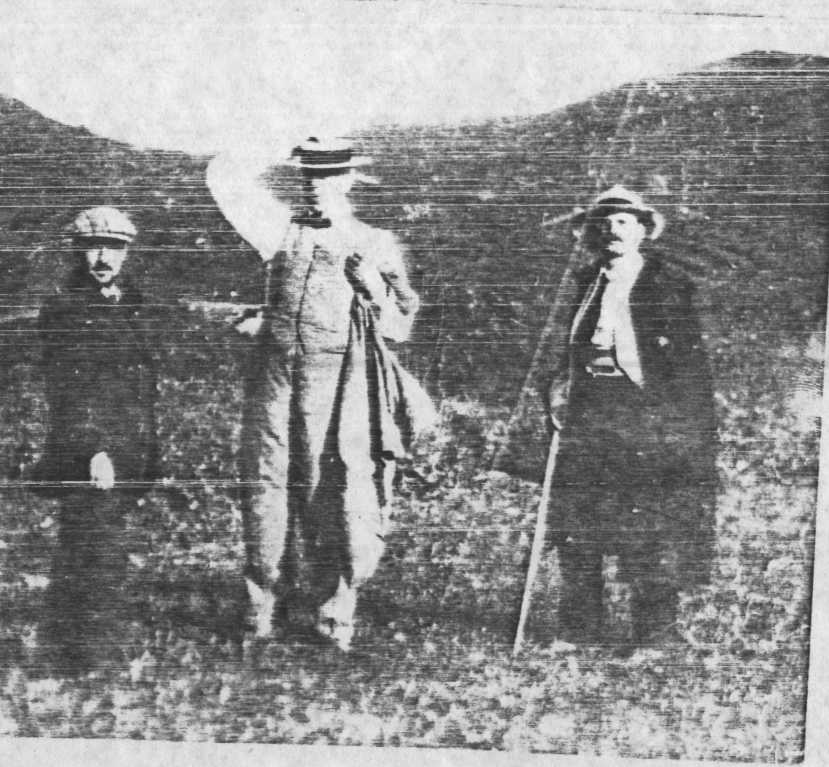
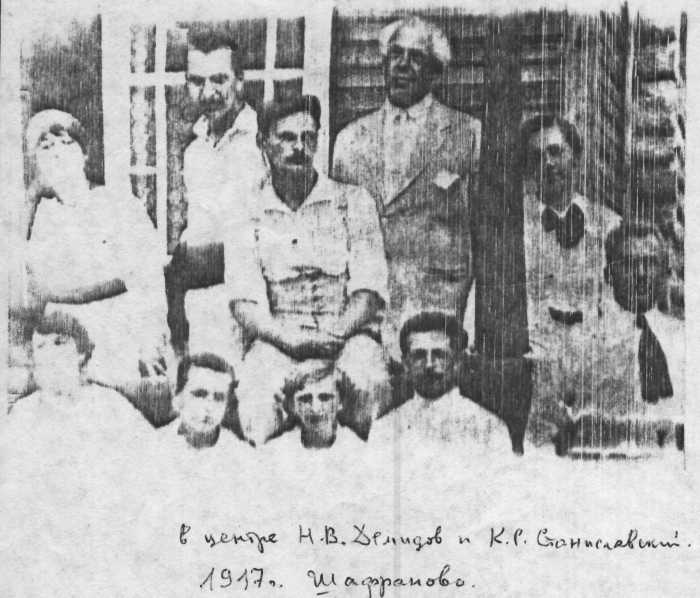


Н. В. Демидов. 1951 г.



Н. В. Демидов среди учеников студии при Бурят-Монгольском музыкально-драматическом театре

Улан-Удэ. 1948 г. Y '



Выпуск 7

Распространяется бесплатно



К.С.Станиславскмй и Н.В.Демидов на репетиции оперы Г.Доницетти "Дон Паскуале". 1935 г.

-1-

ЗАБЫТОЕ ИМЯ. (Из архива Н.В.Демидова. 1884-1953г.г.)

М.Н.Ласкина

Перед нами несколько старых фотографий: 1910 г. К.С.Станиславский (1), Л.А.Сулержицкий (2) и Н.В.Демидов, гуляют в предгорьях Кавказа, беседуют; лето 1917 г. - ве­ранда дачи в Шафраново - в центре Н.В.Демидов, за ним К.С.Станиславский с сыном Игорем и дочерью Кирой (3) (публикуется впервые); 1935 г. К.С.Станиславский и Н.В.Де­мидов на репетиции оперы Г.Доницетти (4) "Дон Паскуале" в оперной студии К.С.Станиславского.

Кто же этот человек, в течение многих лет находившийся так близко к К.С.Станиславскому, и в домашней обстановке, и в работе? Человек, которому Станиславский в Предисловии к книге "Работа актера над собой" приносит благодарность: Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь "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."(5) Почему так ничтожно мало говорится о Н.В.Демидове историка­ми театра? А между тем личность этого человека весьма и весьма интересна, подробное и глубокое знакомство с ним, внимательное изучение его трудов сулит много открытий не только в области театра, но и в мире науки.

Николай Васильевич Демидов родился 8 декабря (25 ноября ст.ст.) 1884 г. в Иваново-Вознесенске, в семье актера, ре­жиссера, драматурга Василия Викторовича Демидова — основа­теля в г. Иваново-Вознесенске первого в России театра для рабочих и с участием самих рабочих (в городе есть улица имени В.В.Демидова). С детства Николай Васильевич живет в атмосфере театральных интересов, участвуя в спектаклях отца вместе со своими старшими братьями (один из них, Константин Васильевич Демидов стал впоследствии засл. арт. РСФСР).

Незаурядный характер младшего из братьев проявился уже в юности: четырнадцатилетним гимназистом, почувствовав, что начинает сомневаться в вере в Бога, потрясенный этим, он пытался покончить жизнь самоубийством, чудом выжил, но пуля так и осталась около сердца. По состоянию здоровья учение пришлось прервать. И вот, вернувшись к жизни, юноша ставит себе целью стать здоровым и сильным. Самостоятельно упорно занимаясь гимнастикой и французской борьбой, он, наконец, достиг таких успехов, что смог организовать и возглавить "Иваново-Вознесенское отделение С-Петербургского Атлетичес­кого общества", преподавал в нем, получал благодарности от учеников, а сам установил рекорд по поднятию тяжестей (вес сзади на вытянутых руках). Уже в этой деятельности ярко проявились педагогические способности Н.Демидова: он сам разрабатывает методику преподавания, применяет индивидуаль­ный подход, одновременно включая нравственное воспитание ученика.

Укрепившееся здоровье позволило Демидову завершить курс гимназии и в 1907 г. поступить в Московский Университет на медицинский факультет. Продолжая занятия борьбой, гимнасти­кой и немного боксом, Н.Демидов становится председателем правления, инструктором и преподавателем "Студенческого

-2-

Гимнастического Общества при Московском Университете".

Творческая натура Демидова проявляет себя и в области медицины. Наряду с традиционной медициной (с уклоном в пси­хиатрию) , он изучает тибетскую медицину, знакомится с уче­нием йогов, занимается гомеопатией, и в этой области дости­гая значительных успехов. По окончании университета в 1913 г. он был приглашен в клинику Д.Д.Плетнева, а затем к П.А.Бадмаеву (6), специалисту по тибетской медицине. В годы империалистической войны Демидов, разыскав старинный рецепт тибетской медицины против сепсиса, спасал жизнь раненных воинов, что тогда было делом необыкновенным.

В Москве с новой силой Н.В.Демидова притягивает к себе театр. Возникшее знакомство и дружба с Леопольдом Антонови­чем Сулержицким приближает его к Московскому Художественно­му театру, через Сулержицкого Демидов знакомится с Констан­тином Сергеевичем Станиславским. Станиславский настолько проникается доверием к молодому медику, что поручает ему физическое и нравственное воспитание своего пятнадцатилет­него сына Игоря. Николай Васильевич становится близким че­ловеком в доме К.С, сопровождая семью Алексеевых в летних поездках то в Париж и Сен-Люнер во Францию, то на Кавказ, та в Шафраново ла лумыс, то на подмосковные дачи.

Общение со Станиславским приобретало все более тесный и все более глубокий характер. Станиславский в эти годы начи­нал свои поиски по созданию "системы" воспитания актера. Естественно-научная и филосовская подготовка молодого врача Н.Демидова в соединениии с его практическим знанием театра, педагогической одаренностью и исследовательскими наклоннос­тями пришлись весьма кстати для осмысливания многих вопро­сов творчества актера, волновавших Станиславского. Демидова и Станиславского объединил общий идеал — стремле­ние к художественной правде, к подлинной жизни актера на сцене — то, что получило у Станиславского название "ис­кусства переживания" в противоположность "искусству предс­тавления". По определению Станиславского, актер "искусства представления на спектакле показывает лишь "результаты твор­чества", происходившего до спектакля — дома или на репети­циях, т.е. зритель видит "... не самое переживание, а его наглядные результаты..." — "... телесное проявление, под­меченное в момент переживания при подготовительной рабо­те. "(7)

В "искусстве переживания", по Станиславскому: "Артист должен создавать в каждой роли, на каждом спектакле (особо подчеркнем: на каждом спектакле! М.Л.) не только сознательную, но и бессознательную часть жизни человеческого духа роли, наиболее важную, глубокую, проникновенную, не только в нашей реальной, но и в сцени­ческой жизни. [ ... ] Такая задача по силам лишь самой при­роде, которая одна может бессознательно творить живые соз­дания . Ей и книги в руки! Вот почему искусство переживания ставит в основу своего учения принцип естест­венного творчества самой при­роды по нормальным законам, ею самой установленным." (8)

Итак, у актера "искусства переживания", на каж­дом спектакле, НА ГЛАЗАХ ЗРИТЕЛЯ происходит процесс переживания, т.е. процесс творчества самой природы. К такому идеалу и были направлены, как у Станиславского, так и у Де­мидова, все их дальнейшие поиски методов воспитания актера, актера, владеющего искусством жить на сцене.

Начиная с 1911 г. Станиславский привлекает Демидова к педагогической практике в театре. Демидов посещает занятия Станиславского с актерами, присутствует на репетициях, про­должаются их беседы о законах творчества актера. Все это склоняет Демидова к профессиональному переходу от медицины в область театра. "С 1919 г. по настоянию К.С.Станиславско­го я перешел на театр окончательно и целиком" — писал Н.В. Демидов в "Автобиографии" (9).

Несколько лет Демидов преподает актерское мастерство в студиях Пролеткульта, с 1920 г. ведет занятия по "системе" в Оперной студии Большого театра, руководимой Станиславс­ким, участвует в подготовке спектакля "Евгений Онегин". В 1921 г. организует и возглавляет 4-ю студию МХТ (ставшую потом Реалистическим театром), преподает в Государственном Институте Слова.

Осенью 1922 г., перед отъездом основной труппы МХТ в продолжительные зарубежные гастроли Станиславский обращает­ся к Демидову:

"Дорогой Николай Васильевич.

Вы говорите, что Вы так заняты, что все ваше время ра­зобрано, и Вы недоумеваете, как Вам быть со школой первой группы, куда мы Вас приглаша[ли], куда Вы обещались мне, не только в том, или в третьем году, а десять лет тому назад, когда Вы стали изучать систему, посещать меня, присутство­вать на всех моих занятиях.

Разве тогда я говорил Вам, что "у меня нет времени за­няться Вами" и т.д.

Теперь же, когда я обращаюсь к Вам — оказывается, что Вы заняты повсюду, но только не у меня —

Это какой-то рок! [...]

Все, что я ни сделаю, ни заготовлю, — у меня вырывают из-под рук, а я -- на бобах.

Простите, что пишу так резко, но я искренне огорчен.

Правда, Вы не отказываетесь, а только недоумеваете. Но я думаю, что после 15 летн[ей] работы вместе и этого не на­до. Будьте, как Сулерж[ицкий]: его гнали, изводили, пригла­шали, увольняли, но он не забывал того, что мы делали — страдали вместе.

Ваш

К. Станиславский.

10/IX — 922 г." (10)

Соединение имен Сулержицкого и Демидова знаменательно (и прозвучало пророчески, как мы увидим в дальнейшем).

Несколько лет спустя Станиславский так характеризует Демидова: "...Это — человек подлинной 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, который знает "систему" теоретически и практически." (11)

Понятно, почему, уезжая в Америку, Станиславский остав­ляет вновь организованную школу I МХТ на попечение именно Н.В.Демидова:

"1922 г. 13 сентября.

Распоряжение К.С.Станиславского

по Московскому] Худ [ожественному] 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." (12)

Вплоть до закрытия школы в 1925 году Демидов ведет в ней занятия по "системе".

Однако, результаты работы с учениками строго по " системе " не удовлетворяют Демидова. Он недоумевал, почему "...молодые люди, принятые в школу по весьма строгому отбору, пройдя весь положенный курс обучения, не поражали ни своим умением, ни талантом." (13) Демидов начинает  
искать — в чем, в чем ошибка? И приходит к выводу: "...мы рассудочным расчленением неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность жизни на сцене, то есть убивали творческий процесс.

Наши бедные ученики повторяли ту печальную историю, ко­торая случилась с одной злополучной сороконожкой в извест­ной сказке." (14)

Верное творческое состояние на сцене проявляется — по Демидову — в следующем:

"1) живое ощущение предлагаемых автором обстоятельств;

свободное восприятие окружающего;

свободная реакция на впечатления;

нет излишнего старания, зависящего от присутствия  
зрителей.

И в конце концов -- свобода процесса творчества и твор­ческое перевоплощение." (15)

Именно такое творческое состояние отличало великих ак­теров прошлого, таких как Дузе, Гаррик, Кин, Сальвини и особенно корифеев русского театра — Мочалова, Ермолову, Стрепетову, Комиссаржевскую, Орленева и других в лучшие ми­нуты их творческого подъема. (16)

"Так нельзя ли уже само воспитание, ' — задается вопро­сом Демидов, — с первых же шагов, вести таким образом, чтобы, во-первых, поставить актера на путь этого "нормаль­ного творческого состояния", а во-вторых, сделать это сос­тояние настолько привычным и естественным, чтобы оно всегда сопровождало его на сцене." (17)

И дальше: "Если в основу как фундамент будет заложена эта свобода, и заложена крепко, так крепко, что она станет второй натурой актера, что без нее он уже не может и быть на сцене, — тогда присоединение сюда анализа, связанного с общепринятой разработкой роли, и даже присоединение некото­рой императивности (приказательности) не нарушит свободного творческого самочувствия и во многих случаях будет даже плодотворным и необходимым." (18)

На этом новом пути к достижению общей для Станиславско­го и Демидова цели: "НАЙТИ СПОСОБ ПО-НАСТОЯЩЕМУ ЖИТЬ НА СЦЕНЕ, КАК ЖИЛИ ЛУЧШИЕ ИЗ МИРОВЫХ АКТЕРОВ В ЛУЧШИЕ МИНУТЫ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА " (19) , по ходу многолетней педагогичес­кой работы Демидову удается сделать немало наблюдений, отк­рытий и "изобретений" новых приемов воспитания актера "те­атра переживания", т.е. актера-художника, актера-творца.

Чтобы правильно понять "новое", предложенное Демидовым, еще раз дадим слово ему самому: "Эти мысли о гармоническом единстве сознания и непроизвольности в творчестве, о взаим­ном проникновении их друг в друга появились и уточнились у меня значительно позднее [ ... ]. Но тогда, вначале, когда стала так очевидна сила и неотразимость именно не рассудочного поведения на сцене, а непринужденного, р е ф л е к торного, - тогда казалось, что все дело только в нем, что культивировать надо только его, что надо совсем вычерк­нуть из обихода рассудочность и слежку за собой.

Была ли в этом ошибка — увлечение и ослепление? Теоре­тически была, а практически -- нет. Практически оказалось, что только в том случае, если сказать актеру: откажись полностью от рассудочности — тогда толь­ко он и дает, хоть маленькую, хоть едва заметную, но все тав свободу своим творческим проявлениям. А иначе он чуть ли не целиком затормаживает их. Так показала прак­тика." (20)

Демидов поспешил поделиться своими наблюдениями и новы­ми соображениями со Станиславским. В архиве Демидова есть набросок, рассказывающий о реакции Станиславского:

"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 совсем 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 уничтожили, 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". (21)

Дальнейшая судьба Демидова складывалась поистине "по рецепту", прописанному Демидову Станиславским: "Будьте, как Сулержицкий: его гнали, изводили, приглашали, увольняли, но он не забывал того, что мы делали — страдали вместе".

Школа I MXT закрыта, а Демидов, ее преподаватель, оста­ется вне МХТ. Расстается он и с 4-й студией МХТ — словом, как вспоминает Демидов: "Художественный театр обтянулся для меня сплошным круговым забором колючей проволоки".(22)

Грузинская студия, художественным руководителем которой был Демидов с 1924 по 1926 г. переводится из Москвы в Тиф­лис.

Но и в эти тяжелые для него дни Демидов продолжает свое дело. Именно с 1926 г. он начинает самостоятельную науч­но-литературную работу, готовя материалы к целой серии сво­их книг, обобщая и систематизируя все новое, что ему уда­лось найти в разработке психической техники актерского творчества. При этом он всегда настоятельно подчеркивал, что его "Новый метод не отрицает метода Станиславского — он продолжает дальше и развивает его.

Новый метод, — пишет Демидов, — и вырос из метода Станиславского, путем дальнейшего естественного его разви­тия, а также и преодоления некоторых его недостаточно про­веренных установок. " (23)

Впоследствии, в письме к Ивану Михайловичу Москвину Де­мидов признается: "Так ли, этак ли, если не случится какой катастрофы, я доведу свое дело до конца. Я чувствую себя так, как, вероятно, чувствует себя пуля, пущенная в цель: ей уже невозможно остановиться и нет другого пути." (24)

В это время А.Я.Таиров (25) спешит пригласить свободно­го Демидова в Камерный театр в качестве режиссера и педаго­га мастерства актера в экспериментальных мастерских театра. Демидов вынужден согласиться, хотя и не разделял творческих взглядов Таирова. И как только вернувшийся из зарубежья Вл.Ив.Немирович-Данченко приглашает Демидова в свой Музы­кально-драматический театр, в 1928 г. Демидов оставляет Ка­мерный театр и переходит к Немировичу.

Немирович-Данченко высоко оценил творческий потенциал деятельности Демидова. В характеристике, данной им Демидову 9.XII.29 г. он пишет: "... 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 беспре­рывно 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 отдавшего себя искусству, одним из полезнейших и необходимейших в де­ле театральной культуры.

Народный Артист Республики В.И.Немирович-Данченко." (26)

В эти же годы Н.В.Демидов преподает мастерство актера в оперном классе Московской Государственной Консерватории, а также ведет исследовательскую работу по творчеству ра­дио-актера в Научно-исследовательском Институте Радиовеща­ния и Телевидения. И все же главная цель его работы и глав­ная его любовь — драматический актер. Он мечтает создать, хотя бы маленький, но свой театр, где можно было бы соста­вить труппу из актеров, воспитанных открытыми им новыми приемами. Так возникает "Творческий студийный театр" (на кооперативных началах).

Первая работа была показана Станиславскому, практичес­кие результаты работы по методу Демидова заинтересовали Станиславского, и он становится во главе учредителей нового театра. В отношених Станиславского с Демидовым происходит потепление.

Наступает 1934 год. Станиславскому необходимо завершать работу над книгой "Работа актера над собой", и он вновь прибегает к помощи Николая Васильевича Демидова — пригла­шает его в качестве редактора и помощника вместе работать над книгой. Демидов соглашается, передает руководство "Творческим студийным театром" в другие руки, а сам целиком погружается в работу над книгой Станиславского.

Одновременно Станиславский зачисляет Демидова в штат Оперного Театра своего имени в качестве режиссера-педагога. Снова начинается период тесного общения Демидова со Станис­лавским.

В архиве Н.В.Демидова сохранился набросок, по-видимому, "Предисловия от редактора", которое, вероятно, должно было предворять книгу "Работа актера над собой": "На мою долю выпало редчайшее счастье участвовать в окончательном оформ­лении и выпуске этой книги.

Автор за много лет писания так пригляделся, что понадо­бился посторонний свежий глаз знающего это 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, повидимому, 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." (27)

Говоря так, Демидов, очевидно, надеялся все же убедить Станиславского в необходимости синтетического подхода в противовес аналитическому, положенному Станиславским в ос­нову "системы", убедить в необходимости с первых же шагов воспитывать в актере "способность свободно отдаваться реакции, рефлекторно возникшей от воспри­ятия воображаемого", (28) "прививать акте­ру ту психотехнику, которая позволила бы ему быть в состо­янии творчества на каждой репетиции, на каждом спек­такле." (29) Иначе говоря, свободу и непроизвольность жизни на сцене сделать органическим свойством актера, когда про­цесс этот во многом становится уже подсознательным и даже подсознательно поддерживается, корректируется у актера.

Демидов был готов внести в книгу Станиславского многое из того нового и необходимого с его точки зрения, что ему открыл его личный педагогический опыт. И мы знаем признание Станиславского: "Он (Демидов — М.Л.) давал мне ценные ука­зания, материалы, примеры, он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки". (30)

Станиславский, видимо, понимал справедливость утвержде­ний Демидова, но "зачеркнуть" написанное и выйти на новый путь уже не было времени, это потребовало бы годы и годы новых исканий (путь, уже пройденный Демидовым!). Как быть ?...

Осенью 1935 года во время пребывания в санатории в Пок­ровском-Стрешневе, где Станиславский работал над завершени­ем книги при деятельном участии Демидова, Станиславский пи­шет 21 августа брату , B.C. Алексееву: "Я еще не начинал отдыхать и не вижу, когда начну, так как обязан кончить книгу и застрял на нескольких главах так, что ни вперед, ни назад. Мне уж чудится, что предстоит переделывать и то, что написано. Могу сказать — вляпался в грязное дело: взялся за непосильное и вот теперь расплачиваюсь и как выкарабка­юсь - - сам не знаю. Плохо сплю, ослаб, тужусь сделать не­посильное." (31)

Через месяц, в том же санатории в Покровско-Стрешневе происходит "роковое" объяснение между Станиславским и Деми­довым в результате которого, по выражению Станиславского (со слов Демидова в письме к Вл.И.Немировичу-Данченко), их "творческие пути разошлись"...

Однако, несмотря на принципиальные споры, совместная

работа продолжалась вплоть до сдачи книги Станиславского в печать. В архиве Демидова есть запись беседы некоего "Л" (32) с Демидовым, помеченная 5 января 1936 г., которая гово­рит как о продолжающейся работе Демидова со Станиславским, так и о продолжении самостоятельной работы Демидова. Вот эта запись:

"5-го января 1936 г.

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

Д. - Пожалуйста, никогда не поднимайте об этом разгово­ров. Записки у меня есть и очень много, но дать их никому не могу. Меня об этом просили не раз. Между проч. Мордвин[ов](33), перед тем как начать читать лекции в ГИТИС'е, просил об этом же. А почему вы не составляете их сами? Ведь вы слушаете К.С, З.С. и Вл.С. (34) 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 я волею судеб 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 режис­сера, не ясно, что это именно самый К.Сер­геевич-то 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 попробуем забыть 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 непроизвольности, 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 там?

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.(35) О технике я мож. б. когда-нибудь и буду писать (36), но сейчас нет никакого смысла, т.к. у К.С. все самое важное и существенное уже будет написано и написано доста­точно внятно, убедительно и практично.

Л. - Так что вы, 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. - "Мое" касается больше литературной части. Я слышал сам как К.С. говорит, что "мы с Н.В. много думали и говорили о таком-то вопросе", но что "вместе пишем" - не слыхал.

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? Что 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 счеты очень старые и

сколько бы я не получил, все равно 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. Насчет 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 все-таки сделаем, несмотря на тысячу недостатков и недохваток.

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, кстати, 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." (37)

Завершая работу над своей книгой, Станиславский, как подлинный художник, не мог, в конце концов, не прислушаться к доводам Демидова -- так возникла дописанная им последняя, XVI-я глава: "Подсознание в сценическом самочувствии артис­та". В Предисловии он счел нужным особо подчеркнуть, что к этой главе "следует отнестись с иск­лючительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей си с т е м ы." (38) В XVI-ой главе Станиславский так фор­мулирует мысль Демидова (увы, не ссылаясь на него, конечно):

"В полную противоположность некоторым преподавателям, я полагаю, что начинающих учеников [ ... ] надо по возможнос­ти стараться 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." (39)

Однако, возникает вопрос: какими приемами, как воспи­тать у молодого актера способность к свободному и непроиз­вольному существованию на сцене, которое стало бы его "вто­рой натурой"? В книге Станиславского этот вопрос остается, по существу, открытым. Разговор идет только о "манках".

Между тем, "ключи" к этому уже были в руках у Н.В.Деми­дова (в разработанной им специальной этюдной технике)!

Оставляя в стороне то принципиально-конфликтное содер­жание, которое к этому времени стало характеризовать их от­ношения, Станиславский в Предисловии к книге все же считает необходимым выразить публично благодарность Демидову за большую помощь "при проведении в жизнь "системы" и при соз­дании этой книги", а в 1937 г. в одном из документов он пи­шет: "Н.В.Демидова знаю по совместной работе около 30-ти лет. Это чрезвычайно ценный работник в искусстве и мой бли­жайший помощник по педагогической и исследовательской дея­тельности ." (40)

Книга Стансилавского сдана в издательство, но Демидов уже не числится ее редактором -- "творческие пути разош­лись", ... и Демидов снова оказывается окруженным каменной стеной отчуждения. Он пытается пробить эту стену — пишет к Станиславскому, к Ивану Михайловичу Москвину и, наконец, к Вл.И.Немировичу-Данченко. В архиве Демидова сохранились черновые наброски этих писем. Вот они: [конец 1936-1937 г.] (41)

"Дорогой Константин Сергеевич, Вы не хотите при­нять меня. Ну, что ж, прибегну к обычному, хоть и мало действительному средству — напишу.

На днях прошли мои зачеты в драматическом техникуме. Это жалкое захудалое учебное заведение, куда идут экзамено­ваться только тогда, когда провалятся во всех других поря­дочных местах. Тогда идут в Глазуновский техникум на так назыв[аемое] "отделение детского театра".

Здесь принимают почти без разбора, особенно мужчин. Вот сюда то и сунулся я в прошлом году, ради заработка и от тоски по драматической работе.

Фактически я занимался с ними 11 месяцев (с перерывом в 3 месяца) 2 раза в шестидневку. На днях прошли мои за­четы. Присутствовавшие там режиссеры говорили так: "у вас из всего техникума самая сильная группа". "У вас уже готовые актеры". "У вас чрезвычайно талантливые и опытные люди". Что мне говорить на это? Что это была самая слабая группа? Что я не понял, зачем, собственно говоря, набрали таких лю­дей? Чтобы им жизнь испортить?

Стоит ли говорить? — ведь не поверят.

Я просмотрел работы других режиссеров: 3-й и 4-й курсы (мой — 2-й). Я видел работы моего ученика Минаева (42), (который ночи работал, чтобы не ударить в грязь лицом). Его работы гораздо лучше всех других, но будь мои работы хоть наполовину такими, я считал бы свою жизнь потерянной.

Мало того, что это обычная театральная дрессировка --ни один ученик техникума о правде, о жизни на сцене не имеет никакого реального практического представле­ния.

Вы говорите, что главная моя сила — писать. Вероятно, Вы очень правы. Но тут я на деле увидал, что есть у меня и другая сила, и что не зря рвусь я в это дело, не зря. Одно время под влиянием своей жизни в оперн[ом] театре я было начал сомневаться [в этом]. А теперь вижу: нет — и писать то я могу только о том, что я знаю в совершенстве, а в со­вершенстве я постигаю только на деле, на практике.

А что я делаю, чем занимаюсь последние годы?

Микель Андж[ело] (43) по приказанию папы Пия V принуж­ден был несколько лет отдать на живопись. Он справился с ней. Он заслужил себе славу. Но когда, к концу своей жизни ему случалось взглянуть на одну из своих юношеских скуль­птурных групп: Бой Гер[акла] с цент[авром] — он плакал. И один раз сказал: "Если бы я занимался одной скульпт[урой], если бы я не расточал своих сил на все, чем заниматься мне не следовало: живопись-архитектура... я мог бы создать что-нибудь достойное внимания. Человек, который в начале своей жизни мог изваять такую группу — обладал немалыми спо-собн[остями]..."

Я всегда избегал оперы — с самого начала. Вы говорите: "Почему? Ведь в опере гораздо легче и ставить и играть."

А пускай. Бог с ней, что там легче, я не легкости ищу, что мне легкость — мож[ет] б[ыть] всего бы легче мне было заниматься медициной — ведь я не думаю об этом.

Одно органически близко, другое дальше, вот и все.

Природа этих искусств разная, в этом и дело.

У живописи краски, но нет объема; у скульптуры — нет красок, зато есть объем — третье измерение.

Так и у нас: опера, как живопись — много красок, бо­гатство рисунка, но — одна плоскость — полотно — два из­мерения; в драме — три измерения -- полная свобода, но нет такого богатства в красках (музыка, оркестр).

И так же как скульптура, СОПРИКАСАЯСЬ с живописью, в сущности своей — совершенно ДРУГОЙ ПРИРОДЫ, так и опера с драмой: соприкасаются, но в актерской сущности своей совер­шенно различны.

Что драматические режиссеры делают оперные спектакли, это говорит только о том, что оперных режиссеров совсем ЕЩЕ НЕТ. (Вы — первый и пока что — единственный). Когда дра­матический режиссер устраивает из оперы музыкальную дра­му. .. нет, не музыкальную драму, а ДРАМУ ПОД МУЗЫКУ, это уже кажется достижением, а по делу говоря, тут — ни драмы, ни музыки!

Заниматься делом, которое я не могу постичь до конца и в совершенстве — я не могу — я делаюсь вялым, скучным, а значит и не талантливым (может быть и не хуже других, но с кем сравнивать? Повторяю, оперных режиссеров еще нет) (44),

Теперь посмотрим, чем же я занимаюсь в этом чуждом для меня деле? Вот уже два года я не исполняю никакой другой работы кроме как преподаю вновь принятым хористам грамоту драматической актерской техники — и смех и грех -- т.е. делаю то дело, о котором Вы однажды сказали: "Это должны де­лать ученики ваших учеников". Картина будет еще смешнее, если знать, что 80% этих самых хористов, пробыв несколько месяцев обычно покидают НАШ театр.

Что же еще я делаю? Режиссерская работа? ее нет. Более широкая педагогическая? Для нее у театра "нет места", "нет времени", "об этом будем думать в новом помещении". А "шко­ла на ходу" — "одна из очередных фант[азий] Константина] С[ергеевича], ведь он соверш[енно] не практ[ический] чело­век" (это самое последнее).

При желании, при энтузиазме все это можно было бы про­ломить, но зачем? Зачем пробивать лбом стену, чтобы попасть в комнату, где занимаются живописью?, да я -- чистый скуль­птор? На что дне это? Чтобы в конце концов лить над собой слезы? Так я уж и теперь лью.

В оперн[ом] театре судьба моя всегда зависела и будет зависеть от всяких "Орловых" (45).

Пора с этим кончить.

Конечно, К.С-у некогда. У К.С. 5 театров! и он тратит сотни часов и пуды нервов на обсуждение злободневных произ­водственных дел.

А не важнее ли один Сулержицкий всего второго МХАТа? Не важнее ли Станиславский всего Худ[ожественного] и оперного театра?

Не важнее ли человек, умудряющийся в полтора года из случайных людей где-то на окраине Москвы делать настоящих горячих, понимающих дело, энтузиастов-актеров? Вскрывающий их намеки на способности и доводя [неразб. - М.Л.] их до таланта?

Конечно, Сервантес (46) только 50-ти с лишком лет, ту­беркулезный, с отрубленной рукой, голодный и в тюрьме начал писать и написал своего "Дон Кихота"... Может быть и я, вы­кинутый из Оперного театра за непригодностью, пробиваясь случайными уроками, найду, наконец, свое скромное Я.

Но считает ли К.С. это верным и нужным для искусства?

Считает ли, наконец, он это верным и нужным для себя?

Перечел письмо... И Микель Анджело, и Сервантес, и Сулержицкий. Целая галерея гениев. Не иначе, сам — великий человек!

Смутился... А потом и подумал: а не потому ли и делаешь сверх всяких сил и вопреки всяким житейским невзгодам и не­возможностям, что есть в глубине души чувство своей приз-ванности и значительности?

Убей в себе веру, вот и обыватель.

Герой... ну и что ж? Не самое ли презренное из преступ­лений убивать в душе своей героя?

Нечего смущаться. А потому... Вот Вам еще несколько наводящих на мысль примеров ( не даром же теперь так много говорят о героизме, НЕ отрицается сейчас и "роль личности в истории" ). Не будь Галилея и Коперника (47) мы может быть до сих пор не подозревали бы, отчего бывает день и ночь и каковы законы вращения светил.

Проломи себе голову лет 60 назад Эдиссон (48), — не было бы сейчас ни телефона, ни граммофона (а значит, и ра­дио) ; что сидели бы мы все с керосиновыми лампми, так это наверное.

И наконец, не родись на свет Станисл[авский] и Немиро­вич, — высочайшим театральным искусством было бы то, что мы видим сейчас в Мал[ом] Т[еатре]." (49)

Письмо к И.М.Москвину [1936-1937 гг.] (50)

"Глубокоуважаемый Ив[ан] Мих[айлович], с Вашего разре­шения дополняю свою рукопись еще несколькими отрывками.

Вы недоумеваете, почему К.С. не хочет использовать меня в своей драм[атической] студии. Прочтя эти отрывки из моей книги, Вы вероятно поймете, что он, при своем характере, сделать иначе и не может. Мои методы преподавания, хоть и приводят к тому, чего он хотел бы сделать, значительно от­личаются от тех, какими увлекается сейчас сам К.С. А ведь Вы знаете, что у него все периодами: период "общения", пе­риод "круга", период "сквозн[ого] действ[ия]", период "фи-зич[еских] задач", сейчас — период "физич[еских] дейс­твий" .

В этих увлечениях — его слабость, но так же и его "сила". Вероятно, лучше, чтобы он остался таким же, каким был до сих пор.

Моих приемов и методов К.С. и не знает. Почему? — об этом детальнее — при встрече.

Тем не менее, они — результат 20-ти летней ежедневной практической работы и на деле показали себя, как единствен­но правильные (пока не найдены еще лучшие).

Те несколько десятков страниц, которые находятся у Вас — заключительная часть моей книги — попытка перевести эту новую "технику" и новую педагогику на бумагу. Часть са­мая скучная и трудно читаемая — специальная. Причем, у Вас приблизительно 1/5 доля всего, касающегося "техники".

Все равно, Иван Михайлович, шила в мешке не утаишь, и этот новый путь должен обнаружиться.

Очень хотел бы, чтобы Вы помогли дать ход тому, что на это имеет права и что сейчас НЕОБХОДИМО.

Я прошу немногого: только познакомиться лично с тем, что я написал, а там — буде это заинтересует, поближе по­беседовать со мной.

Так ли, этак ли, если не случится какой катастрофы, я доведу свое дело до конца.

Я чувствую себя так, как, вероятно, чувствует себя пу­ля, пущенная в цель: ей уже невозможно остановиться и нет другого пути." (51) Письмо к Вл.И.Немировичу-Данченко [1937-1938 г.г.]: (52)

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

Через Вашего секретаря я узнал, что у Вас не найдется времени разговаривать со мной ни теперь, ни в будущем.

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

Я обращаюсь к Вам не с просьбой по личному делу. Нас­колько Вы меня знаете, я никогда не умел устраивать свои личные дела. Они так, вероятно, и останутся неустроенными.

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 основных ее положений.

Это случилось очень 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 обернувшись назад, я видел, что действовал, помимо своего желания, ДРУГИМИ средствами. Я стал приглядываться и вспо­минать работы других режиссеров и увидал, 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 же делал и сам автор "системы").

Константин] С[ергеевич] предложил мне редактировать его книгу. Я взялся. В продолжении 2-х с лишком лет зани­мался я этим, часто с ним споря и склоняя на многие уступки, но все-таки в конце концов, в результате этих принципиаль­ных споров, как выразился К[онстантин] С[ергеевич], "твор­ческие пути наши разошлись", (хоть внешне и формально я сейчас режиссер Оперн[ого] т[еатра] Станиславского).

Скоро выходит из печати эта книга Константина] Серге­евича] .

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 актера и новую педагогику. В противовес аналитич[ескому] методу Константина] С Сергеевича] 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 уменьи пас­сивно подставиться под обстоятельства.

В противовес нашей прежней методе преподавания, когда мы в продолжении двух лет забивали головы учеников всякими театрально-психологическими терминами, я проповедую полное отсутствие терминов и только верную практику. Ученики наши много знали, но ничего не умели.

Все это я иллюстрирую примерами из практики и рассказы­ваю, как именно это надо делать.

Так как в продолжение] последних 12 лет я занимаюсь этим делом ежедневно по несколько часов, то за это время накопился достаточный материал. Я читал некоторые главы ак­терам и режиссерам, они говорят, что все написано просто, понятно и легко, — "только скорее печатайте".

Я рассказывал содержание книги и системы Константина] С[ергеевича] некоторым современным ученым профессорам пси­хологам. Они говорят: "Это страшно интересно, убедительно и ново... было бы 40 лет назад." Я читал им некоторые из глав моей книги, они гворят: "это страшно интересно, убедительно и ново... будет через 5 лет — сейчас в психологии еще только росток того, о чем вы говорите определенно и совер­шенно практически". Один из них сказал: "выпускайте скорее, иначе вы задерживаете мою работу: мне нужно будет восполь­зоваться некоторыми цитатами из вашей книги."

Вы сами понимаете, что не к Константину] Сергеевичу] обращаться мне за сочувствием или помощью касательно этой книги.

Что из того, что я оказался формально от Вас так далеко, как будто даже и "врагом"? Вот смотрите, к чему привело меня настойчивое, честное и горячее отношение к моему делу, и кто, в конце концов, оказывается мне чужим и далеким.

Как только я стал набредать на все то новое, что, мне кажется, является единственно верным, с того времени все яснее и яснее становилось для меня, что не Константину] Сергеевичу], а именно Вам близко будет то, что я думаю и над чем работаю.

Я обращаюсь к Вам с совершенно открытой душой и полным доверием: вся Ваша творческая жизнь свидетельствует о том, что вы поступаете так, как с Вашей точки зрения нужно сей­час для дела искусства, а не своей личной карьеры.

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 отступает ни от одного из этих требований.

Сейчас я прошу немногого: прочесть десяток-другой стра­ниц из моей книги. Я посылаю 2-ю главу". (53)

Ответов на письма Демидова к Станиславскому, к Москвину и к Немировичу-Данченко в архиве Демидова не обнаружено. Может быть в какой-то мере откликом на письмо Демидова к Станиславскому было то настроение Станиславского, его чувс­тво одиночества, на которое он жалуется Качалову (54) в де­кабре 1936 г., упрекая себя в том, что "на многих не обра­тил должного внимания, многих недооценил, многим не помог как следует вскрыться и проявиться вовсю." (55)

Как знать, может быть, не помешай смерть Станиславско­го, общая цель, дух новаторства снова объединили бы Станис­лавского с Демидовым в общей работе? Увы, она помешала...

После смерти Станиславского отстранение Демидова от Станиславского "верными последователями" "системы" приобре­ло, прямо говоря, характер гонения и травли: увольнение Де­мидова из Театрального Училища им. Щепкина при Малом теат­ре, где он преподавал в предвоенные годы, полное исключение самого имени Демидова из истории МХАТ'а, да и вообще из театроведения, сокрушительные "внутренние рецензии" в изда­тельство "Искусство" на рукопись книги Демидова "Искусство жить на сцене" — на его голову посыпались грозные обвине­ния в "идеализме", "мистицизме", в "безыдейности" и т.д. и т.п. в духе того времени. Не случайно Демидову, чтобы про­должать работу режиссера и педагога, в последнее десятиле­тие жизни приходилось уезжать из Москвы то в Карелию, то на Сахалин, то в Бурято-Монголию.

Но и в этих тяжелейших условиях Демидов продолжал свою работу. В 1943 г. в Карело-Финском национальном театре, эвакуированном из Петрозаводска в Беломорск, Демидов показал великолепный по отзывам Каверина и Штайна (56) спектакль "Нора" Г.Ибсена (57). К сожалению, трагическая смерть ис­полнительницы роли Норы, Ирьи Витайнен, не позволила, как планировало ВТО, привезти этот спектакль для показа в Моск­ву. Спектакли Театра Советской армии сахалинского военного округа, где Демидов был художественным руководителем, также были высоко оценены зрителями и критикой. Самую высокую оценку получила работа Демидова в Бурято-Монгольской теат­ральной студии в г. Улан-Удэ.

Тяжелая болезнь сердца вынудила Демидова вернуться в Москву и приковала его к постели. Последние три года жизни он целиком посвятил работе над своими книгами и попыткам пробить окружившую его "стену" — издать хотя бы одну из книг. Увы, "оборона" была слишком крепкой.

Осенью 1953 года Н.В.Демидова не стало. Смерть прервала работу. "Дон Кихот!.." — были его последние слова.

Остался огромный архив Н.В.Демидова — кладезь новых открытий и исследований в области творчества актера и твор­ческой деятельности человека вообще.

Итогом многолетних исследований Демидова явились ру­кописи трех книг и подготовленные по темам записи к четвертой книге:

"Искусство актера в его настоящем и будущем",

"Типы актеров",

"Искусство жить на сцене",

"Работа актера над ролью, его высшие достижения и  
путь к ним" (название условное).

В 1965 году, спустя 12 лет после смерти Н.В.Демидова, в годы краткой "оттепели", усилиями учеников Демидова, при поддержке ученых-физиологов удалось, наконец, издать одну из книг — "Искусство жить на сцене", хотя и в сильно сок­ращенном варианте (с 34-х до 20 авт. л.). Предисловия к книге написаны Б.Н.Ливановым и М.О.Кнебель. (58)

Крупные ученые-физиологи (академик Б.М.Теплов, доктор медицинских наук М.Г.Дурмишьян, доктор биологических наук С.Г.Геллерштейн) (59), познакомившись с этой книгой, отме­чали, что значение исследований и открытий Демидова выходит за рамки собственно театра. Так профессор Геллерштейн писал в рецензии на книгу "Искусство жить на сцене": "Написанная еще в те годы, когда наука о творчестве находилась в заро­дыше, книга эта во многом предвосхитила искания ученых, посвятивших себя углубленному изучению творческих процес­сов. [...] Чрезвычайно характерно, что Н.В.Демидов самосто­ятельно и независимо от литературных влияний пришел к идее построения специальных упражнений, с помощью которых твор­ческое состояние зарождается, зреет и расцветает. Поэтому мы вправе оценить книгу Демидова как богатый источник идей о творческом процессе вообще. В книге этой мы находим под­линные признаки предвидения путей, по которым должна разви­ваться наука о творческом процессе. [...]

...книга эта — живой пример творческого подхода к ана­лизу творчества." (60)

Книга Н.В.Демидова "Искусство жить на сцене" была выпущена издательством "Искусство" минимальным тиражом (5 тыс. экз.) и сейчас стала библиографической редкостью. Та­ким образом, архив Н.В.Демидова все еще ждет своего издате­ля. А между тем интерес к наследию Н.В.Демидова просыпает­ся.

ПРИМЕЧАНИЯ

Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), актер, режиссер, основатель Московского Художественного Театра, основоположник "системы" Станиславского — психотехники творчества актера театра "переживания".

Сулержицкий (Сулер) Леопольд (Лев) Антонович (1872—1916), режиссер, театральный деятель, педагог, художник.

Алексеев Игорь Константинович (1894—1974), сын Станиславского,

впоследствии сотрудник музея МХАТ и хранитель дома-музея К.С.Станиславского.

Алексеева-Фальк Кира Константиновна (1891—1977), дочь Станиславского, художница, впоследствии хранительница дома-музея К.С.Станиславского.

Доницетти Гаэтано (1797—1848), итальянский оперный композитор.

Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч. в 9 т., М. , 1989, т.2, с.44.

Плетнев Дмитрий Дмитриевич (1873—1944), выдающийся терапевт, представитель функционального направления в клинической медицине, что нашло отражение в его уменье лечить не болезнь отдельного органа, а целиком организм больного.

Бадмаев Петр Александрович (Жамсаран) (1851—1920), представитель тибетской медицины, автор первых работ по ти­бетской медицине, опубликованных на русском языке, основал клинику тибетской медицины в России, лечил наследника Нико­лая II, Алексея.

Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма М., 1953, с.452.

Там же. с. 4 61.

Демидов Н.В. Автобиография. Автограф. Архив Н.В.Демидова. Хранится у одного из ближайших учеников Н.В.Демидова актера Окулевича Олега Георгиевича. СПб.

Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. М., 1961, т. 8, с.25.

Нотариальная копия. Архив Н.В.Демидова.

Маш. копия. Архив Н.В.Демидова.

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943), ре­жиссер, педагог, драматург, основатель Московского Худо­жественного Театра.

13) Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. М., 1965, ее.  
 40,41.

Там же. с. 41.

Там же. с. 51.

Дузе Элеонора (1858—1924), Великая итальянская актриса; Гаррик Дэвид (1717—1779), великий английский актер; Кин Эдмунд (1789—1833), великий английский актер; Сальвини Томмазо (1829—1915), великий итальянский актер; Мочалов Павел Степанович (1800--1848), великий русский актер; Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), великая русская актриса; Стрепетова Пелагея Антипьевна (1850—1903), великая русская актриса; Орленев Павел Николаевич (1869—1932), великий русский актер.

Демидов Н.В. Искусство жить на сцене, с. 51.

Там же. с. 52.

Демидов Н.В. Типы актера. Маш. рукопись, с. 124. Архив Н.В.Демидова.

Демидов Н.В. Искусство жить на сцене, с. 47.

Демидов Н.В. Автобиография. Автограф. Архив Н.В. Демидова. Публикуется впервые.

Там же.

Демидов Н.В. Набросок "Вместо предисловия" (к книге "Искусство жить на сцене") Маш. рукопись. Архив Н.В.Демидова. Публикуется впервые.

Черновик письма Н.В.Демидова к актеру МХАТ, Москвину Ивану Михайловичу (1874—1946) Автограф. Архив Н.В.Демидова, (см. также прим. 50 и 51)

Таиров Александр Яковлевич (1885—1950), режиссер, основатель и художественный руководитель Камерного театра (до 1949 г.) .

Нотариальная копия. Архив Н.В.Демидова.

Демидов Н.В. Набросок "Предисловия от редактора" к книге Станиславского "Работа актера над собой". Маш. рукопись. Архив Н.В.Демидова. Публикуется впервые.

Демидов Н.В. Искусство жить на сцене, с. 35.

Там же. с. 29.

Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч. в 9 т., т. 2, с. 44.

Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т., т. 8, с. 412.

Лоран Юрий Николаевич, оп. артист (тенор), режиссер Оперного Театра им. Станиславского (с 1924 г.).

Мордвинов Борис Аркадиевич, зав. худож. частью и гл. режиссер Музыкального Театра им. Вл.И.Немировича-Данченко .

Станиславский К.С; Соколова Зинаида Сергеевна (1865-1950), сестра Станиславского, режиссер Оперного Театра им. Станиславского; Алексеев Владимир Сергеевич

(1861-1939), брат Станиславского, режиссер Оперного Театра им. Станиславского.

Имеется в виду до сих пор неизданная рукопись книги Демидова "Искусство актера в его настоящем и будущем". Хранится в архиве Н.В.Демидова.

Такая книга была написана Демидовым — "Искусство жить на сцене". В ней излагается новая этюдная техника и педагогика, разработанные Демидовым для воспитания актера школы "переживания". Эта этюдная техника и педагогические приемы, найденные Демидовым, тренируют у актера ту психо­технику, которая (как пишет Демидов) "позволила бы ему бытьв состоянии творчества на каждой репитиции, на каждом спектакле". (Н.В.Демидов. Искусство жить на сцене, с. 29) Книга издана в сильно сокращенном варианте в 1965 г., двенадцать лет спустя после смерти ее автора.

Автограф. Архив Н.В.Демидова. Публикуется впервые.

Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч. в 9 т., т. 2, с. 42.

Там же. с. 439.

Нотариальная копия. Архив Н.В.Демидова.

Датируется по содержанию.

Минаев Минай Германович, режиссер, педагог мастерства актера.

Микель Анджело Буонаротти (1475—1564), итальянский скульптор, архитектор, живописец, поэт.

Величайшая требовательность к себе, высокий идеал в искусстве заставляли Демидова так строго-критично относиться к своей деятельности в области музыкального театра. Демидову не раз приходилось преподавать актерское мастерство оперным актерам: в студии Большого театра, в Московской Консерватории, в Музыкальном Театре им. Немировича-Данченко, в Оперном Театре им. Станиславского. Всюду ученики и актеры сохранили о занятиях с Демидовым самые теплые и благодарные воспоминания. Так, студенты Консерватории писали

Черновой автограф. Архив Н.В.Демидова. Публикуется впервые.

Датируется по содержанию. Адресат определяется по обращению и по содержанию письма. И.М.Москвин преподавал во вновь открытой в это время студии Станиславского (затем — Драматический Театр им. Станиславского). Демидов, повидимому, дал на прочтение Москвину главы из рукописи своей книги  
"Искусство жить на сцене". Возможно, к ряду отзывов актеров  
об этой рукописи Демидова, о которых Демидов говорит в публикуемом ниже письме к Немировичу-Данченко, имеется в виду и отзыв Москвина по прочтении им глав рукописи.

Черновой автограф. Архив Н.В.Демидова. Публикуется впервые.

Устанавливается адресат и датируется по содержанию.

Черновой автограф. Архив Н.В.Демидова. Публикуется впервые.

54) Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875—1948), актер МХАТ'а.

Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись в 4-х т., М., 1976, т. 4, с. 459.

Каверин Федор Николаевич (1898—1957), режиссер, худож. руководитель Московского Драматического театра. Штайн Георгий Георгиевич (р. 1911), театральный критик.

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург, поэт.

Ливанов Борис Николаевич (1904—1972), актер МХАТ'а, воспитанник Н.В.Демидова по школе МХТ-1. Кнебель Мария Осиповна (1898—1985), актриса, режиссер, педагог. Среди учеников Демидова, кроме Ливанова, можно назвать таких ставших впоследствии известными актеров, как Плотников  
Н.С., Блинников С.К., Морес Е.Н., Аксенов В.Н. и др., а также таких певцов, как Печковский Н.К., Кругликова Е.Д., Садовников В.И., Мельтцер М.Л., Гольдина М.С., Алексеев А.И. и мн. др.

Теплов Борис Михайлович (1896—1965), психолог, действ, член АПН РСФСР. Основные труды посвящены исследованию способностей и индивидуальных психологических особенностей человека, разработке новых методик их экспериментального изучения. Геллерштейн Соломон Григорьевич (ум.1967), психолог, доктор биологических наук, профессор Института психологии АПН СССР, член секции авиационной медицины Московского Общества физиологов. Занимался вопросами  
изучения психологических возможностей человека в связи с космонавтикой. Дурмишьян Мушег Григорьевич, доктор биологич. наук, физиолог-павловец.

Геллерштейн С.Г. Наука о творчестве. Театр. 1968, N 7, с. 78.