

Проф. В. М. КОГАН-ЯСНЫЙ

ТВОРЧЕСТВО
И НАУКА О ЧЕЛОВЕКЕ

Два года назад, когда я написал маленькую книжечку, где пытался показать, как тесно связаны процессы творчества вообще и, в частности, творчество актера с наукой о человеке, с широким знанием биологии, антропологии и основ медицины, — два года назад, когда эти «еретические» мысли я излагал актерам, журналистам, критикам и редакторам, одни мне говорили, что связывать процессы творчества с биологическим началом, по меньшей мере, невежественно, ибо творчество связано только с социальным, как-будто в биологическом нет социального, как-будто социальное в творчестве надо еще доказывать, — другие говорили: артисту и так надо много учиться, много работать и незачем из него делать врача; третьи, отмахиваясь от назойливого вопроса, попросту заявляли, что каждому актеру все это давно ведомо.

Это было два года назад.

Но мы хорошо запомнили слова великого вождя тов. Сталина, что «наука потому и называется наукой, что она не признает фетишей, не боится поднять руку на отживающее, старое и чутко прислушивается к голосу опыта, прак-

тики» (И. Сталин. Речь на I Всесоюзном совещании стахановцев).

Мы робко постучались тогда в Харьковский государственный театр Русской Драмы, и неожиданно двери театра широко распахнулись.

«Актёр призван изображать жизнь,— говорили мы,— жизнь суровую и тяжелую, непреклонную и побеждающую, радостную и постоянно обновляющуюся, печальную и смеющуюся, буднично - серую и героически - прекрасную. Как же может он выполнить свою задачу, если он не знает основных законов и основных процессов жизни?»

Даже самый талантливый, даже самый чуткий и наблюдательный актер должен знать науку о нормальной жизни организма — биологию и основные медицинские науки, если он, призванный красочно и ярко, и в то же время правдиво и захватывающе, изображать человеческую жизнь хочет суметь передать точно не только движения тела, его пластику и ритм в норме и в патологии, но и выявления так называемой души его, передать конституцию человека, его характер, его темперамент: то гнев, то печаль, то эгоизм и жестокосердие, то порыв и экстаз, то любовь и улыбку, то презрение и сарказм, а самое главное — пафос строительства новой жизни.

Искусство должно опираться на науку, искус-

ство должно иметь научную базу и владеть научным методом, ибо сценическое творчество, как и всякое творчество, есть не только большое искусство, но и большая наука.

И создать новый, невиданный еще в мире советский театр сможет только культурный, социально развитый, просвещенный советский актер, вооруженный всеми необходимыми знаниями вообще и в частности знаниями о живой жизни и о живом человеке, знающий, как живут здоровые люди, как они страдают и радуются, болеют и умирают».

Так я писал два года назад.

Харьковский театр Русской Драмы решил провести опыт вооружения театрального искусства основами биологии и медицины. Затем и другие театры также отважились пойти по этому пути, осознав, что «актер должен знать человека, чтобы быть истинным инженером человеческих душ» (М. Жадановский, статья «Творческие встречи»).

Медицину когда-то (еще совсем недавно) не хотели считать наукой. Говорили: «медицина — искусство, математика — точная наука».

Медицина доказала, что она наука, требующая большого искусства, что она — искусство, опирающееся на науку, вооруженное большой наукой.

Утверждаем, что каждая наука требует большого искусства. Мы доказывали, что всякое искусство без науки не может иметь широких горизонтов, не может иметь больших достижений.

Советское искусство в прошлом, советский театр, его пути, его искания, его достижения, — это большое, красочное полотно, это гордость нашей страны.

Советское искусство, и в частности советского актера, надо вооружить до зубов, ведь, ему надо создавать не только правдивые волнующие образы, ему надо создать образы, потрясающие человека, массы, мир, потрясающие своей особой правдой, силой, социалистической человечностью.

Прошли два года.

Цикл лекций в Харьковском театре Русской Драмы закончен.

Анатомия, пластика и красота.

Физиология и творчество.

Физиология высшей нервной деятельности.

Психопатология и творчество.

Конституция, эндокриния, характер, темперамент и творчество.

Слово и эмоции.

Вот содержание этого цикла.

С напряженным вниманием и исключительным,

неослабевающим интересом прослушали этот цикл актеры. Мы имели редкого слушателя, ловящего каждое слово, каждый жест, впитывающего факты, мысли, гипотезы, и все это примеряя, проверяя в себе самом, на сцене, в жизни, все это анализируя, отбрасывая ненужное, сохраняя и собирая важное, ценное, полезное.

В предисловии к моей маленькой книжке заслуженный деятель искусств Н. В. Петров писал: «Мы примитивно и дилетантски пользуемся средствами выразительности человеческого организма, мы не представляем всех бесконечных возможностей раскрытия содержания в том материале, которым мы владеем».

«Знание психологии, слово, мимика и движение, — вот основа актерского искусства, из них мы строим сложные образы художественных произведений».

Считая наш опыт началом «прочной связи науки с искусством», Н. В. Петров правильно отметил: «Наш длинный и сложный путь только начинается».

В театре теперь много и упорно учатся.

В театре теперь хорошо знают, что талант тоже должен учиться, что вдохновение, интуиция необходимы для большого творчества, но одним этим нельзя еще создать больших масте-

ров, что вдохновение — спутник подлинного творчества, но не причина его, и что творческий акт может начаться и без вдохновения.

Именно поэтому И. С. Тургенев, которому нельзя отказать в известном авторитете по интересующему нас вопросу, советовал: «Что касается до труда, то без него, без упорной работы всякий художник остается дилетантом: нечего тут ждать так называемых благодатных минут вдохновения: придет оно — тем лучше, а нет — все — таки работать надо».

Талантливый писатель наполеоновской эпохи, великий мастер слова Анри Стендаль писал так: «Литература есть труд, а не вдохновение, писатель должен руководствоваться тем, что предписывает логика».

Какая же разница между наукой и литературой? Никакой.

Литература есть форма точного описания и анализа почти так же, как «язык цифр». Я не могу доверять капитану парохода, находящемуся в состоянии опьянения. Я не могу доверять и писателю, лишенному трезвости.

Ряд великих творцов, больших художников и мастеров слова говорят о большом труде, о большой подготовительной работе, о большой науке, необходимой для искусства.

«Я люблю работать в утренние часы и ощу-

щать тогда новые мысли в освеженном и оживленном мозгу» (Виктор Гюго).

«Я люблю работать днем, люблю полную ясность вокруг себя» (Стендаль).

«Я люблю работать ночью, к вечеру мой мозг обогащается тяжелыми и полновесными мыслями» (Бальзак).

Вот что повторяют лучшие представители литературы.

А вот что исповедует бывший рабочий и солдат, писатель Шервуд Андерсон — одна из самых ярких фигур американской литературы XX столетия: «Искусство, в конечном счете, не что иное, как более совершенное старое мастерство ремесленника, которому те, кто любят его, отдаются с религиозным пылом и стойкостью, и возможно, что в глубине души каждый человек больше всего на свете хочет быть искусным мастером».

К. С. Станиславский, величайший знаток творческих процессов, в своей книге «Моя жизнь в искусстве» так описывает интуицию, необходимую для творческого начала:

«Я познал, что творчество есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы.¹ Оно захватывает не только

¹ Курсив мой. В. К - Я.

зрение и слух, но все пять чувств человека. Оно захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувства, и память, и воображение».

К. С. Станиславский дал свое определение не совсем точно, ибо раз захвачено и тело, и мысль, и память, то творчество есть полная сосредоточенность «всей духовной и физической природы», т. е. выражение всех знаний, всего опыта. Все это и создает, так называемую, интуицию.

Что такое интуиция?

Возможно ли без знаний, без большого опыта самому талантливому врачу поставить правильный диагноз?

Возможно ли без знаний, без опыта, без долгой тренировки артисту создать образ; художнику написать яркое полотно; скульптору оживить, одухотворить глину, мрамор, металл; архитектору воздвигнуть величайшее произведение зодчества; писателю родить новый эпос, написать пламенную, потрясающую трагедию, создать общечеловеческий тип; наконец, охотнику налету сбить птицу, наповал свалить зверя?

Нам кажется, что невеждам, людям без опыта, без знаний, и талант не поможет.

М. Пришвин рассказывает о том особенном умении, без которого нельзя быть хорошим стрелком:

«Весь секрет в том, чтобы уловить момент, когда надо спустить курок. Птица налету, ружье колеблется в руках, нажмешь немного раньше, немного позже — промахнешься. Надо угадать сотую, тысячную секунды, чтобы попасть в точку. Эта «угадка» дается интуицией».

Когда охотник ищет мгновения нажать курок, что происходит с его сознанием? Он собирает в одну точку все свои силы, и рассуждающую математическую способность ума, и силу зрения, и способность ловить ритм, внутренне отмеряет расстояние, вычисляя быстроту лета птицы и колебания руки, словом, всю совокупность чувственных и рациональных способностей. Этим действием, когда забыт весь остальной мир, когда сконцентрировались в одну точку все психические силы, он и находит «момент».

Если охотник обладает только способностью объединять все свои инструменты в один, если при этом каждый из инструментов в отдельности достаточно тонок и остер — глаз, слух, быстрота мысли, четкость работы моторного аппарата, — он «угадает» момент.

Перед нами работа «сознания», перед нами психический акт, в котором нет ничего «бессознательного» или подсознательного.

Все это целиком применимо и для интуиции как в медицине, так и в другой области знания

науки или искусства, ибо нет науки без искусства и нет искусства без науки.

Наши блестящие врачи - клиницисты учили: «Культивируйте неустанно в себе природой данные вам средства: наметывайте глаз, упражняйте палец, изощряйте слух, развивайте догадку, углубляйте свою аналитическую мысль», — тогда явится интуиция, дающая и гениальный диагноз и правильное лечение.

На примере величайшего гения прошлого века Луи Пастера видно, что только сочетание всех трех путей, ведущих к познанию истины, дает возможность ею обладать — догадка, доходящая до прозорливости, глубина аналитической мысли и блестящий эксперимент.

Это же видно на примере и величайшего ученого нашего столетия, только - что умершего нашего соотечественника И. П. Павлова.

Итак, для искусства нужна наука, а для науки искусство.

Можно ли противопоставить одно другой или это теза и антитеза, соединяя которые вместе, получаешь синтез?!

Все параллели искусства и науки большей частью банальны и поверхностны, антагонизм между наукой и искусством полон вымысла, неправильных и ложных построений, обобщений и измышлений. Искусство и наука — общи,

они имеют общий материал для своих построений: мир человеческого опыта.

Наука мыслит образами. Наука, научное мышление не лишено фантазии и воображения, как и искусство.

Ученые филистеры и «мастера» искусства не знают того, что еще на XI съезде партии не кто иной, как В. И. Ленин, указывая, что фантазия чрезвычайно ценна, сказал: «Напрасно думают, что она нужна только поэту. Это глупый предрассудок! Даже в математике она нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчислений невозможно было бы без фантазии. Фантазия есть качество величайшей ценности...»¹.

«Если срезать крылья у фантазии, они вырастут вдвое», — говорили раньше. Эту истину надо всегда напоминать филистерам.

Итак, творческая фантазия, «сила воображения» в такой же мере присущи теоретическому научному мышлению, как и художественному.

Без фантазии, без способности воображения Роберт Кох не открыл бы туберкулезной бациллы, Гальвани не использовал бы наблюдения над сократившейся мышцей лягушки, человечество не имело бы лучей Рентгена, пара и элек-

¹ В. И. Ленин, изд. 3, т. XXVII, стр. 266.

тричества, радио, воздухоплавания, звукового кино и телевидения.

Без труда, без большой работы, без накопления многих знаний не было бы симфоний Чайковского, который написал однажды: «Ждать нельзя вдохновения — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых»; не было бы творений Зола, который каждый день обязательно садился за работу, Метерлинка, Алексея Толстого, наконец, Пушкина, который писал о своем творчестве, «как о труде и вдохновении».

Микель Анджело принадлежит афоризм: «Художник рисует не руками, а мозгом».

О том же говорил Леонардо да - Винчи, у которого как ни у кого другого, мы находим единство мысли и творчества: наука и искусство были для него неразделимы. Леонардо — художник и Леонардо — ученый был один человек Леонардо да - Винчи.

А какой труд, какой багаж знаний необходим артисту, режиссеру, художнику сцены, чтобы воплотить на сцене живую жизнь, живые, яркие образы, чувства, волнующие слова!

Перед нами «рассказ о прошлом» великого актера В. Н. Давыдова (Самарин).

«Нашей науки нет, — говорит Давыдов. — Наша единственная наука - грамматика — анато-

мня и физиология, а все остальное зависит от личных восприятий артиста, от его дара, образования, начитанности и больше всего от умения наблюдать и ощущать человеческую природу».

Разве это не лучшее подтверждение наших слов и наших положений?! Смотри игру великого негра трагика Ольдриджа, Давыдов как-то сказал: «Я понял, что все в искусстве актера должно быть строго и точно разработано. Это альфа и омега сценического искусства. Вдохновение, воодушевление окрылит артиста на сцене, темперамент сделает его образы живыми и убедительными, но только подготовительная работа, по заранее продуманному плану, дает артисту возможность в процессе творчества, на глазах зрителя строго контролировать каждый жест, каждый звук голоса».

Недавно вышла чрезвычайно интересная книга молодого психолога Л. С. Выготского¹ «Мышление и речь». Автор скончался перед выходом книги в свет, но в ней он успел много рассказать ценного о методах, приемах и выводах советской психологии.

Для того, чтобы пояснить, какую большую работу надо проделать, чтобы мысль вопло-

¹ Л. С. Выготский, «Мышление и речь», 1934.

тить в слово, он приводит подтекст К. С. Станиславского к постановке «Горе от ума».

«Действительное и полное понимание чужой мысли,— пишет Выготский,— становится возможным только тогда, когда мы вскрываем ее действительную, аффективно-волевую подоплеку. Это раскрытие мотивов, приводящих к возникновению мысли и управляющих ее течением, можно проиллюстрировать на использованном уже нами примере раскрытия подтекста при сценической интерпретации какой-либо роли. За каждой репликой героя драмы стоит хотение, как учит Станиславский, направленное к выполнению определенных волевых задач. То, что в данном случае приходится воссоздавать методом сценической интерпретации, в живой речи всегда является начальным моментом всякого акта словесного мышления. За каждым высказыванием стоит волевая задача. Поэтому, параллельно тексту пьесы, Станиславский намечал соответствующее каждой реплике хотение, приводящее в движение мысль и речь героя драмы. При понимании чужой речи всегда оказывается недостаточным понимание только одних слов, но не мысли собеседника. Но и понимание мысли, без понимания ее мотива, того, ради чего высказывается мысль,— есть неполное понимание».

Отношение мысли к слову есть живой процесс рождения мысли в слове. Слово, лишенное мысли, есть прежде всего мертвое слово.

«И как пчелы в улье опустевшем,
Дурно пахнут мертвые слова».

«Гегель рассматривал слово, как бытие, оживленное мыслью».

Какая для всего этого нужна колоссальная работа, какие знания.

Вот определение искусства, которое дает Лев Толстой:

«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,— в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно¹ известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

Итак, как - будто бы, несомненной является и тесная неотъемлемая связь искусства с наукой, и интимная связь творческого воображения с творческой работой, и необходимость ежеднев-

¹ Курсив мой. В. К.-Я.

ного накапливания знаний для дальнейшего творческого развития и совершенствования.

А знания биологии и медицины, что они смогут дать актеру?

Подслушаем разговоры самих актеров в кулуарах в перерыве, или после лекций, или когда они между собой оценивают все прослушанное и учитывают все полученное.

Во - первых, с радостным удовлетворением мы можем констатировать, что большинству слушателей наших теперь ясно, что нельзя, изучая жизнь, сцену, ее законы, ее приемы, нельзя не изучать самого человека. Наука о человеке расширяет круг знаний, необходимый для каждого культурного человека, для каждого имеющего дело с процессами творчества, для каждого, кто должен в образах, в движениях, в словах изображать человека, его поступки, его переживания, его жизнь.

Далее, понятным стало, что прав был Мейерхольд, тренируя тело актера. Анатомия, ее знание, ее изучение помогает этому. Пластика, моторика, мимика — легкость тела, движение его, полет, гибкость, эластичность, игра мышц, умение развивать свое тело, владеть им, каждым его движением, движением каждой группы мышц лица, тела, — все это дается долгим трудом, тренировкой, основанной на изучении анатомии.

Тренировка не только тела, но и психомоторных и психосенсорных процессов, тренировка воли, чувств, психических движений нужна также актеру: физиология вообще и в особенности мозга и нервной системы, физиология высшей нервной деятельности — психоанализ, законы об условных рефлексах Павлова, суггестия, гипноз, — все это не только помогает изучать образ, но и создавать образ, часто долго отучая себя от своих условных рефлексов, часто прививая себе новые условные рефлексы, переключая себя перед выходом на сцену от тех эмоциональных движений страха, волнения, тягостных привычек, передающихся через вегетативную систему аппаратов кожи и потовых желез, носоглотки и голосовых связок, сердца, желудочно-кишечного и мочеполового тракта.

Эта тренировка, это подавление рефлексов, это переключение и давало в результате длительной над собой работы возможность таким художникам, как Певцов, Аркадин, Россов, перевоплощаясь в другой образ, раздеваясь, вместе со своей одеждой, оставлять заикание, обрывать ясный, зычный или волнующий голос для своих образов, для своих героев. Знание этих физиологических законов, их изучение, и даже эмпирическое применение давало часто актеру

не только волю к победе над собой, над образом, но и часто над своими партнерами и над всем зрительным залом. Только большая работа и большое знание всех движений человеческой души, процессов высшей нервной деятельности могли помочь такому гениальному творчеству, какое показал Михоэлс в роли короля Лира.

А «психопатология и творчество» — вот глава в медицинской науке, без которой положительно невозможно понять и изобразить жизнь. Где норма, где патология, где здоровое, где больное, — как трудно иногда разобраться в этом даже нам, врачам?!

Как стерты иногда грани, как много иногда сходства, мимики.

И актеру надо видеть хотя бы резкие формы патологии.

Если Орленев, творя образ душевнобольного героя в «Привидениях» Ибсена, ездит по психиатрическим заведениям, ходит там и изучает типы.

Если Московский Художественный театр для постановки «На дне» М. Горького посещает Хитров рынок с его притонами, даже участвуя в драке его обитателей; для постановки «Власти тьмы» Л. Толстого выезжает на две недели в деревню и привозит оттуда даже персонажи; посылает Вл. Ив. Немировича - Данченко с груп-

пой актеров в Рим для изучения эпохи, стиля и образов для пьесы «Юлий Цезарь».

Если театр им. Шевченко должен был посещать хирургическую клинику и присутствовать на операциях для постановки пьесы «Платон Кречет», для изучения не только хода операции, но и поведения и переживаний больного, хирурга и всего персонала, для обучения и актеров, и критики, и зрителя тому, что в операционную вход воспрещен не только в одежде, но и в халатах всем, кто не участвует в операции...

Если мы были свидетелями шумного успеха поставленной Харьковским театром Русской Драмы, при консультации Харьковского Медицинского Общества, пьесы американского писателя С. Кингслея «Люди в белых халатах», где так социально правдиво, так остро и, вместе с тем, так жизненно удалось театру, до жути сильно, показать драму у операционного стола.

То теперь уже наши слушатели - актеры поняли, что психопатологию необходимо изучать и для того, чтобы понять то патологическое, что может проявиться иногда в душе, в поступках, в движениях самого здорового человека, что может пронестись, как самум, как смерч, как ветер, как град в здоровом организме, в здоровой душе,— и затем снова небо безоблачно и солнце радостно сияет, или все

вырвано с корнем, все выбито градом, опустошена целиком душа, и настал мрак, депрессия, помянуто надолго или навсегда сознание.

Лекции о конституции, эндокринии, характере, темпераменте и творчестве осветили актеру эту как - будто таинственную прежде, загадочную и, вместе с тем, чрезвычайно заманчивую и увлекающую главу медицины — науку о железах внутренней секреции.

Актер познакомился с тем, что такое конституция и какое значение имеет различное строение тела, различные типы людей для выявления их предрасположения, их склонностей, их болезней, их привычек, их характера и темперамента.

Мы учили нашу аудиторию, что, создавая каждому типу людей необходимые для его жизни и работы условия, устраняя, наоборот, все вредящее ему, мы сможем осуществить новое социалистическое общество здоровых, счастливых людей.

Мы им показывали на животных, на людях, на больных, какое влияние имеют условия, среда на изменение конституции и как конституция влияет на привычки, на поведение, на творчество, как лишенные щитовидной железы способные, талантливые люди дегенерируют, превращаются в неполноценных людей, подоб-

ных животному, подобных растению, и наоборот, как кретины, как идиоты - дети превращаются, под влиянием кормления щитовидной железой, в полноценных, способных людей.

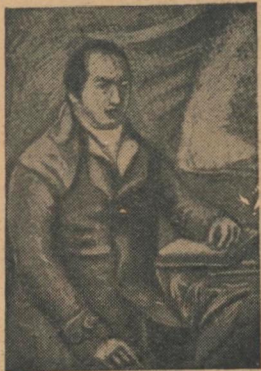
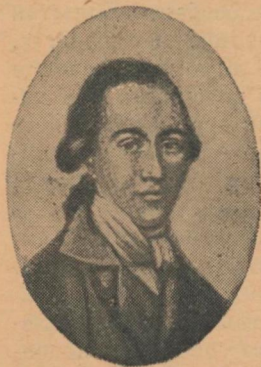


Рис. 1 и 2. Известный немецкий писатель и ученый Гете в возрасте 30 лет (слева) и 48 лет (справа).

Как меняется конституция и характер людей под влиянием жизненных условий и даже возраста, показывает хотя бы пример гениального немецкого поэта, мыслителя и ученого Гете.

Вот перед нами (см. рис. 1 и 2) слева Гете¹

¹ Рисунки взяты из книги Е. Лубочкой — „Различия в строении тела людей“, Госиздат, 1931.

в 30 лет — продолговатое лицо, слегка выдающиеся скулы, длинный нос, большие живые глаза — астенический тип.



Рис 3.

Справа Гете в 48 лет. Не особенно большая разница в возрасте, но огромная разница во внешности и в характере. Слева Гете подходит к узкодливному типу людей, справа Гете — сильно пополнившийся, с округлившимся лицом, с маленькими заплывшими глазами, толстым двойным подбородком, большим свисающим брюшком — тип пикника.

Вот (см. рис. 3) как будто комическая пара американских супругов, — ей 18½ лет, вес ее 200 кг, она кругла, как бочка; он тонкий, как жердь, резко астенический тип; крайности, действительно, сошлись, но это не только край-

ности физической конституции, это и крайности характеров, дающие им лад в семье: она — пикнический тип: добродушна, незлобива, все прощает, ненавидит свой жир, стремясь к исхуданию; он астеник — желчный, всем недовольный, ворчливый, ненавидит свой рост и свою худобу, стремясь к ожирению.

Как проявляется характер и темперамент у различных лиц, — разве не важно знать актеру?!

Вот, например, художник Штиллер (см. рис. 4, стр. 80) изобразил на картине игру в карты. Играют четыре различных конституциональных типа, четыре темперамента: налево спокойно сидит добродушный сангвиник, с веселой улыбкой он следит за разгорячившимся холериком, вскочившим в пылу азарта со стула; мрачно настроенный меланхолик печально смотрит на сангвиника, — он не сочувствует веселью товарища; ни на что и ни на кого не обращает внимания толстый и неподвижный флегматик (крайний справа).

Наш великий ученый Павлов, основываясь на силе нервных процессов, также дал характеристику четырех типов отдельных нервных систем у животных, с бесконечным разнообразием переходных форм.

С сильной нервной системой, но неуравновешенной он относит к холерическому или безу-

держному типу. У таких типов возбуждение преобладает всегда над торможением. Сильные, но уравновешенные, с медленным течением нервных процессов, могут быть отнесены к спокойному медлительному или флегматическому типу.



Рис. 4.

Затем следует сильный и вполне уравновешенный, но очень живой и подвижной тип — сангвинический. И, наконец, слабый тип меланхолический, который характеризуется легким торможением и быстрой истощаемостью нервной системы.

«Мы поняли, как много для создания образа, для его воспроизведения дает знание типов человеческих и их характеров» — говорили нам теперь актеры.

Целый переворот вызвали лекции: «Слово и эмоции».

Я не могу дальше останавливаться на оценке биологических и медицинских знаний для актера, — лучшей оценкой будет издание сборника лекций всего этого цикла.

Я с радостью должен только отметить, что эти лекции произвели большой сдвиг даже в миропонимании актеров: жизнь и смерть — их чередование, их превращения, «все течет — все меняется», — расцвелись целым рядом самых радостных, самых бодрящих представлений в разрезе марксо - ленинского понимания всех научных законов и гипотез о жизни.

Мы говорили, что любовь к жизни есть качество человека, мы рассказывали, что за много лет врачебной деятельности почти не приходилось нам встречать человека, который до конца дней своих хотел бы умирать даже в предельной старости, как это описывает Мечников в своих «Этюдах оптимизма», а в особенности теперь в нашей прекрасной стране.

Когда - то на войне, — когда я был совсем юным врачом, — мне пришлось видеть больного,

умирающего в госпитале, на фронте, от тяжелой сердечной астмы, после отравления удушливыми газами. В часы удушья, тяжело страдая, он звал меня и молил: «Хлопчик, дайте смерть мне, помогите умереть, проклиная жизнь, хоть бы умереть», — и хватал мои руки и ловил меня, прося впрыснуть ему смерть. Но когда на минуты приступ проходил, когда он мог на мгновение вздохнуть полной грудью, — лицо его преображалось, оно сияло, оно жило и, дыша полной грудью, он говорил: «Как хорошо дышать, хлопчик, как хорошо жить, как прекрасна жизнь!» И этого я никогда забыть не могу. Я понял тогда на всю жизнь, что хотя люди, живя, часто призывают смерть, но умирая — всегда благословляют жизнь.

Мы говорили актерам, что в каждом образе, в каждом человеке, в каждом типе надо показать его любовь к жизни, ибо у каждого эта любовь к жизни, эта жажда жизни проявляется по-своему, у одних она заражает и влечет на подвиг, у других вызывает ненависть и проклятья.

В первой статье¹ мы писали о смерти, — как

¹ «Творчество актера и наука о человеке», изд. Харьковского гос. театра Русской Драмы, серия «Творческие вечера», 1934.

надо изображать смерть, чтобы она потрясала своей простотой, но не была смешна.

Нам часто возражали: смерть на сцене должна быть показана социально: смерть друга, героя нашей жизни, нашей страны должна вызывать печаль, горе; смерть врага нашего Союза, нашего строя должна вызывать отвращение, удовлетворение и даже радость.

Мы настаивали — смерть на сцене должна быть социально правдива, но и правдива биологично. Пусть она вызывает печаль или радость, сожаление или удовлетворение, но пусть не вызывает смеха.

Павший от пули, пронзившей сердце, может пасть бездыханным трупом без единого стога, удар стилетом в сердце, цианистый калий также могут вызвать моментальную смерть на сцене, но отравленный грибами или крысиным ядом, или получивший удар штыком в живот — пусть лучше умирает за сценой, уползая туда со стенами, с проклятиями, в страхе за жизнь, цепляясь за нее каждым своим словом, движением, чувствованием.

Однажды я увидел, как артистка У - ая в «Чио - Чио - Сан» вонзила себе кинжал в шею, и шарф, окутывающий шею, покрылся багровыми пятнами, и, истекая кровью, в страданиях она умерла на сцене. Это было смешно.

Я ей сказал,— почему вам удар кинжала не нанести (как обычно в жизни стремятся сделать самоубийцы) прямо в сердце, дав действительное жизненное представление об ударе самоубийцы, о пронзенном сердце, о льющейся крови и о быстрой естественной смерти от ранения сердца, от паралича сердца? Умирая, вы дадите сильную картину смерти.

Она выполнила мой совет.

Я смотрел снова «Чио - Чио - Сан» и вместе со всем зрительным залом был захвачен сильной драмой и тяжелой картиной смерти тихо, в лирических песнопениях, умирающей, истекающей кровью девушки — жертвы капиталистической «культуры и цивилизации».

Заканчивая, я вместе с Н. В. Петровым говорю: «Наш длинный и сложный путь только начинается».

Советскому актеру нельзя «ограничиться наследством, нельзя только хранить наследство», он должен завоевать новые страны в искусстве, он должен раскрыть новые дали, и это он сможет сделать вооруженный наукой.

Я верю, что именно советский театр проложит новые пути, что взберется он на новые высоты, откуда развертываются беспредельные, необъятные, невиданные, прекрасные горизонты.