Комиссаржевский Ф. Ф. **Творчество актера и теория Станиславского**. Пг.: Свободное искусство, [1916]. 120 с. («Библиотека иллюстрированных монографий. Вып. 5»).

Актер и фантазия 7 [Читать](#_Toc273212506)

К. С. Станиславский и душевный натурализм  
в Московском Художественном театре 79 [Читать](#_Toc273212507)

{4} Константину Сергеевичу Станиславскому  
в знак уважения и любви

# **{7}** Актер и фантазия

## Вместо предисловия

Настоящий и следующий за ним очерк, озаглавленный: «К. С. Станиславский и душевный натурализм в Московском Художественном театре», — оба вместе могут служить введением в мою теорию сценической игры.

Эта теория не «выдумана» мною, а является результатом моей практической деятельности, как преподавателя, режиссера и актера. Хотя я и не играю на сцене перед зрителями, но все те приемы сценической игры, о которых я здесь говорю, я проверял на самом себе, «играя» для себя и переживая то, что я играл. В том, что мои теоретические утверждения жизнеспособны и не идут «вразрез с естественной эволюцией театрального зрителя», как сказал один уважаемый критик моей книги «Театральные прелюдии», убеждает меня моя практика. К слову не могу не сказать: — я не знаю, что такое эта «естественная» эволюция театрального зрителя, в какую сторону он естественно эволюционирует и может ли он, не будучи {8} художником, сам собою, без надлежащего художественного руководительства, *художественно* эволюционировать. В жизнеспособности моих утверждений убеждает меня тот прием, который встречает большинство моих театральных постановок, в которых я всегда обращаю главное внимание на актера, у непосредственных зрителей, — постановок как всех тех театров, где я работал и работаю, так и моего собственного театра. Мои теоретические утверждения подтверждаются, как манерой игры, так и «заветами» великих актеров. Подтверждаются они и данными психологии, и тем отношением ко мне, как к «учителю сцены», со стороны моих учеников и актеров, которое они выказывали мне, работая по моему методу, и теми результатами, которых я с ними достигал. Свои принципы сценической игры сначала робко, потом все более и более уверенно я проводил, насколько это мне удавалось, во всех моих постановках. Говорю: насколько это мне удавалось, потому что для того, чтобы «играть» так, как считаю нужным, я, актер, должен забыть все свои «театрально-трафаретные» приемы и освободить от всякого мусора путь к своей душе. Для игры по моему методу актер должен проделать над собой большую работу, иногда для него уже невозможную, если путь к его душе законопачен театральничаньем, в плохом смысле этого слова. Я не признаю никаких принятых на сцене замазываний часто временных недостатков актера, никаких подлаживаний роли под актера, под те его *внешние* данные, которые могут произвести эффект на зрителя. Пусть молодой актер {9} сначала играет неровно; пусть он, пока не вполне развита еще его душевная техника, порою теряет внутренний рисунок роли; пусть он сначала кажется неопытным, немеющим в течение всего спектакля согласовать сплошь внутренний рисунок роли с внешним. Для меня главное в молодом актере правильное переживание роли, из которого является для каждой роли у каждого актера своя особая техника. Когда в работе разовьется душа актера, то разовьется и его уменье владеть четко и ярко формой выражения. Учить же актера прежде всего форме выражения переживаний, учить его изображению сценических положений я считаю крупной ошибкой, ведущей к безнадежным шаблонам. Учитель сцены, режиссер должен прежде всего уметь раскрыть ученику или актеру душу пьесы, ее внутренний ход, внушить ему те переживания, которые определяют этот внутренний ход. Наконец, учитель или режиссер должен помочь актерам найти средства выражения этих переживаний и должен уметь установить общение на сцене между актерами. Эта работа для режиссерского успеха, для режиссеров, ищущих «бума» и оваций от зрителя — работа неблагодарная. Она, обыкновенно, зачитывается в актив только актерам. Но режиссеру, любящему актера, а не только самого себя, ее результаты доставляют большое внутреннее удовлетворение, хотя они всегда и не замечаются зрителями, как нечто, *созданное* именно режиссером. Теперь у нас настоящих учителей сцены, режиссеров, душевно направляющих актера, душевно его раскрывающих, почти нет. Первым таким режиссером был К. С. Станиславский в России. И его {10} значение, как учителя русского актера, несмотря на его теоретические заблуждения, громадно. И тате режиссеры, именно учителя сцены, режиссеры-психологи нужны актеру. Только они, *чувствуя* автора и актера, наблюдая за актером со стороны, душевно воспринимая его действия на сцене, чувствуя вместе с ним движение роли и понимая это движение, могут быть помощниками актеру, могут связывать внутренне актеров на сцене друг с другом, могут создавать на сцене нечто цельное в душевном смысле.

Молодой актер под руководством такого режиссера будет душевно развиваться, будет вырабатывать свою индивидуальную манеру выражения своих переживаний. А разные пластические, вокальные и дикционные упражнения, необходимость которых не может отрицать истинный художник сцены, помогут молодому актеру сделать из себя инструмента, подчиняющийся творческим переживаниям и пригодный для их выражения.

Вследствие того, что мои принципы игры противоположны принципам игры тех актеров, которые всегда на сцене «представляются», а также вследствие того, что мои принципы расходятся с принципами той, модной в наше время, теории сценической игры, которая проповедует «житейский» психологический натурализм, — называемый по недоразумению театральными деятелями и некоторыми театральными критиками художественным реализмом, — мне приходилось и приходится, проводя свои принципы на сцене, вступать и в борьбу. Но из этой борьбы на самой сцене я выходил почти всегда победителем. В редких случаях я сам оставлял {11} поле эстетического сражения, когда мой закованный в свой внешний театральный шаблон противник поднимал против меня *нехудожественное* оружие. Не могу не сказать, что закулисные «сражения» редко бывают рыцарскими, и редко за кулисами идейные битвы не превращаются в битвы «интрижного» характера. В большинстве же случаев мои закулисные противники, или недоброжелатели, или просто вообще скептики, привыкшие к шаблону или к другому методу игры, всегда скоро сдавались, потому что чувствовали *своей душой*, что мой метод, — может быть, да и вероятно, еще далеко не совершенный, — во всяком случае — метод душевный, «естественный», и что я, как режиссер, ищу корни творчества актера в самой душе актера и мечтаю видеть его независимым и культурным творцом, а не подражателем чему и кому бы то ни было и не психологическим экспериментатором. Театральные зрители, смотря на игру актеров, желавших приблизиться к моему необычному методу игры, часто «опасаются», но не могут не чувствовать, что я хочу пробудить как в актерах, так и в них — зрителях не житейские, каждодневные переживания, а переживания творческие. Говоря о зрителях, я, разумеется, имею в виду не тех, которые ходят в театр лишь для пищеварения и боятся, как бы не растревожили их сонное сознание чем-либо им незнакомым; таким зрителям нужно на сцене только повторение привычных для них их собственных будней или повторение того, что они часто слышат и видят, заставляющее их в театре и поплакать немного, и посмеяться. Они не хотят чего-нибудь {12} утруждающего их сознание проложением в нем новых обогащающих путей. Я не хочу сказать ничего дурного об этих зрителях, рабах своих привычек, но им искусство не нужно, не нужен им и театр. К счастью для театрального искусства, которое не может жить без зрителей, таких совершенно косных зрителей — не большинство, и настоящее искусство способно будить не впавшие в полную летаргию сознания.

Вышеуказанные оба очерка по моему плану должны служить введением также в мою историю «искусства русского актера», которую я предполагаю построить на разборе «манер» игры русских актеров и в которой хочу попытаться дать классификацию школ русских актеров. Отдельные главы этой истории будут выпущены, как и это введение, издательством «Свободное искусство».

*Ф. К*.

## **{13}** 1

Игра актера на сцене напоминает нам игру ребенка. И действительно, как детская игра, так и игра людей, стоящих на уровне так называемой детской непосредственности, — игра, в которой преобладает «фантазирование», является прообразом актерской игры. И та и другая вытекают, в общем, из одних и тех же психических мотивов.

Называя игру прообразом искусства актера, я, само собой разумеется, имею в виду не те игры, в которых играющие только подражают традиционным, унаследованным играм, выродившимся в шаблон. Я говорю только об играх, свободно созданных ребенком или ему подобным человеком, на основании того, что им непосредственно воспринято из действительной жизни и в самом себе претворено.

В этих играх играющие как будто подражают действиям тех, кто их окружает в действительной жизни, и сами представляют, воображают себя не тем, чем они {14} являются в действительности, — в данный только момент или вообще. Таким образом, главным элементом игры является *действие*, выражаемое личностью *перевоплощенного действующего*. Без этого действия и без действующего нам всем не представляется возможным и театральное представление. Но действие как играющих в игру, так и играющих на сцене — не только действие внешнее: перевоплощение основано на действии внутреннем. Внешнее действие является только выражением действия *внутренним*, душевного, является выражением настроений играющих, действующих.

Говоря выше о подражании в игре, я сказал, что играющие *как будто* подражают действительности. И сказал потому, что фактически они своей игрой не подражают действительности, а преображают эту действительность, согласно своему индивидуальному ее восприятию. Играющий ребенок берет предмет, явление из жизни и в нем выражает волнующие его лично чувствования и мысли. А так как сознание взрослого человека, актера, богаче сознания ребенка, то он, выражая в жизненном предмете или явлении свое более широкое и глубокое индивидуальное внутреннее содержание, еще значительнее преображает предмет или явление: — то до большей или меньшей неузнаваемости, а то создает под впечатлением воспринятого из действительной жизни нечто новое, соответствующее сложности его внутреннего содержания, вызванного воспринятым предметом или явлением.

Как мы сказали, ребенок, играя, видит в себе самом, играющем, не то, что он в действительности {15} есть. Но он видит и в объектах своей игры и в партнерах не то, что они представляют в действительности. Ребенок во время игры видит в стульях — лошадей, в игрушке, изображающей собаку, — льва, слона или ту собаку, которую он хочет в ней видеть, в себе самом — своего папу, деда Мороза, генерала и т. д. И все это для него — живое, ему близкое, его собственное, его собственные индивидуальные воплощенные представления. Таким образом, детская игра основана на способности и на потребности ребенка придавать действительную жизнь создавшимся в нем «образам». Способность же придавать действительную жизнь образам своих представлений зависит прежде всего от сильного чувствования и от интенсивности проявления этого чувствования. Главным образом, сильное и интенсивно выраженное чувствование заставляет жить в пространстве или во времени или сразу и в пространстве и во времени образы представлений. Отсюда ясно, что искусство актера, имеющее целью превращать в живые образы личность самого творца этого искусства, личность актера, основано на той же способности. И следовательно актеру, как и ребенку, необходимо обладать сильно развитой эмоциональностью.

Говоря о большой роли чувствования в творчестве, я не хочу сказать, что художник должен руководиться *только* чувствованием. У художника та сторона его психической жизни, которая называется эмоциональной, должна быть сильно развитой. Но чувствование для художественного творчества совсем не все, хотя театральные люди обычно не считают «чувство» именно «всем». Трагическое заблуждение, {16} ведущее актерское искусство к хаосу и вырождению! Прежде всего, никакой человек не может жить *только* чувствованием. Из элементарной психологии известно, что ни одна из трех (умственной, эмоциональной и волевой) сторон нашей психической жизни не может встречаться в чистом виде. Всякое *выражение* даже только одного чувствования представляет собою уже акт мысли. И чем сложнее чувствование, тем большее участие в выражении его принимает мысль, создавая это выражение. И чем *искуснее* выражение этого чувствования, тем больше оно требует работы мысли. Следовательно, всякое выражение какого бы то ни было нашего внутреннего состояния, а тем более сложного творческого состояния, есть процесс сложный и непременно включающий в себя, кроме работы чувствования, и работу мысли (ума) и работу воли. Если мы что-нибудь чувствуем или представляем, то мы непременно отмечаем в своем сознании наличность некоего стремления. А это стремление и есть воля.

Таким образом, уже творчество ребенка, его игра, является результатом сложного психического процесса. Актерская игра, хотя и аналогична игре ребенка, но является результатом еще более сложного психического процесса. Во-первых, потому, что актеры — взрослые люди, и их сознание богаче, и его работа сложнее. Во-вторых, потому, что игра на сцене является творчеством художественным и требует искусного выражения сложных и глубоких эмоций. Следовательно, для того, чтобы быть актером, необходимо быть и подобным ребенку, и нужно обладать, как мы увидим ниже, *всесторонне* развитой {17} богатой душой, и, наконец, нужно уметь владеть художественной формой выражения.

## 2

Для того, чтобы выяснить психические функции, управляющие игрой актера, его творчеством, посмотрим, какие внутренние мотивы побуждают ребенка к игре и развивают ее ход.

Прежде всего, для игры нужно, чтобы ребенок желал играть. Следовательно, в сознании ребенка необходимо накопление некоторой психической энергии, обусловленной воспринятым из действительной жизни, — энергии, стремящейся «излиться». Для того, чтобы это излияние произошло, ребенку нужно получить раздражение извне, которое бы и вызвало соответствующий воспринятый образ. Если соответствующее раздражение оказывается налицо, то излияние энергии сопровождается чувствованием удовольствия, которое и живет в ребенке в продолжение всей игры и двигает его игру.

Из этого мы видим, что для игры нужен прежде всего в субъекте игры запас таких содержаний, которые бы сильно волновали его; нужно чувствование, вызываемое накоплением воспринятых впечатлений; чувствование возбуждения, напряжения и неудовольствия, пока ребенок не находит раздражителя; как только раздражитель является, чувствование неудовольствия превращается в чувствование удовольствия. Чувствование, побуждающее к игре и сопровождающее ее, — когда речь идет о художественном {18} творчестве, — обычно называется «чувством творческим» или «творческим экстазом», «вдохновением» и тому подобными терминами. Наконец, для игры ребенка нужен раздражатель, в котором ребенок часто и воплощает свое внутреннее содержание, свой образ.

Вспомним теперь одну из детских игр. Все знают, видели и видят, как дети играют в «солдатиков». В наше время эта игра у детей в большой моде. Предположим, что какой-нибудь Федя или Коля ни разу еще не играл в эту игру, никогда солдат не видел и ничего о них не слыхал. Но вот, однажды, наш Федя или Коля, гуляя с няней по улице, увидел проходящих мимо него солдат. Солдаты производят на нашего мальчика впечатление и воспринимаются им, его сознанием, *индивидуально*. И вот почему: смотря на солдат, ребенок не сознает *всех* их составных частей, а сознает лишь какие-нибудь их *отдельные* признаки, т. е. получает лишь известные *ощущения* от того явления, которое перед ним. Тот факт, что ребенок сознает лишь отдельные некоторые признаки явления и притом отличные от тех отдельных признаков явления, которые сознавал бы другой ребенок, указываешь уже на индивидуальность его сознания. Но, *ощутив* солдат, ребенок еще их не *воспринял*; для этого его сознанию нужно претворить в себе полученные от явления ощущения. Сознание нашего ребенка само прибавляет к полученным ощущениям различный, хранящиеся в его сознании, данные из полученного им прежде. Иначе говоря, воспринимая, наше сознание одновременно воспроизводит данные прошлого опыта. От слияния, от ассимиляций настоящего {19} с прошедшим происходит *восприятие*, т. е. ребенок *сознает* находящийся перед ним материальный объект и как-то *по-своему* понимает его и *по-своему* чувствует. Его чувствование воспринятого объекта будет тем сильнее, чем богаче было чувственное содержание ассимилированных в момент восприятия данных прошлого опыта и чем с большим количеством этих данных ассимилировал ребенок свои ощущения от предмета. Следовательно, как мы видим, *наше восприятие индивидуально*, хотя и соответствует предмету.

Но наш Федя или Коля, как мы говорили, никогда еще не видел солдат и не знает о них ничего. Интересуясь ими, он спрашивает у своей няни: «Кто это? Куда идут? Зачем?» Няня объясняет. Объяснения, воспринимаясь ребенком, вызывают в его сознании новые ощущения, которые, ассимилируясь с первоначальным восприятием, еще более усложняют и индивидуализируют это восприятие.

Таким образом, мы видим, что воспринимаемый действительный объект отражается в нашем сознании так, как позволяет этому *качество* нашего сознания. И чем с большим количеством содержаний нашего сознания мы ассимилируем то, что получаем с помощью наших чувств от объекта, тем шире наше восприятие этого объекта. Таким образом, наше восприятие любого действительного объекта никогда не может быть его абсолютной копией, всегда будет *индивидуальным*, хотя, при условии психической нормальности воспринимающего, и будет всегда ему *соответствовать*.

{20} Заинтересовавшись солдатами, ребенок может их воспроизвести в своем сознании, когда они уже пройдут мимо. Такое *воспроизведение* действительного объекта, соответствующее восприятию, т. е. его *представление*, всегда будет также *индивидуальным*. Но для воспроизведшая нужно *вспомнить* действительный объект, для чего необходима соответствующая ассоциация и новая ассимиляция. Поэтому всякое воспроизведение будет еще более индивидуальным, чем соответствующее ему восприятие. С другой стороны воспроизведение прошлого, — вследствие того, что наше сознание постоянно ассимилирует данный прошлого с соответствующими данными настоящего, — никогда не явится точным или чистым повторением этого прошлого, а будет ему лишь соответствовать. Наконец, воспроизведение прошлого, т. е. представление, будет менее ярким, колоритным и менее реальным, чем соответствующее ему восприятие. В особенности мало интенсивным будет эмоциональный элемент представления, ибо, как известно, чувствования сохраняются в нашей памяти хуже, чем данные познавательного порядка. Для того же, чтобы наше представление было ярким и колоритным, для этого его эмоциональное содержание должно быть богатым. А, как мы знаем, богатством эмоционального содержания характеризуется настоящее, а не прошедшее. Следовательно, те солдаты, которых ребенок хочет воспроизвести, должны ожить в его сознании, т. е. он должен те ощущения, которые получило его сознание от солдат в прошлом, слить, ассимилировать с ощущениями, полученными в момент настоящий. Тогда в ребенке создастся новое, настоящее чувствование солдат, {21} и он воспроизводись новых солдат, соответствующих его чувствованию. Следовательно, для игры на сцене, требующей сильных чувствований, мы не можем пользоваться воспроизведением испытанных нами в жизни «чистых» чувствований. Эти воспроизведенные «чистые» чувствования нашего прошлого не могут нами интенсивно проявляться и не могут способствовать нашему перевоплощению. Мы должны создать, сотворить какие-то новые чувствования, чувствования «настоящего момента», которые настойчиво требовали бы выражения. Такие чувствования мы можем создать, если мы способны к творчеству. Сознание художника-творца создает из целого ряда своих содержаний, — из полученных впечатлений, из отдельных ощущений — новые, сложные, скомбинированные представления, скомбинированные образы. Художник создает их сообразно со своей индивидуальностью, со своим мироощущением и миропониманием. И эти образы являются выразительными для его личного отношения к жизни, к миру, к временному и вечному. Созданные таким способом образы, образы скомбинированные, сложные, содержат в себе и скомбинированный, сложные чувствования. И, само собой разумеется, эти чувствования и реальнее и ярче и проявляются интенсивнее, чем те чувствования, которые заключаются в образах «чистого» воспоминания. Эти скомбинированные чувствования, содержащиеся в скомбинированных образах, являются результатом *сложной ассимиляции нашего сознания, ассимиляции творческой*.

Такая функция нашего сознания, которая дает нам возможность как создавать сложные творческие представления, {22} так и воспроизводить их, называется *фантазией*. Фантазия не воспроизводит «чистое» прошлое, прошлую нашу жизнь, а создает новое, новую жизнь из различных содержаний нашего сознания по определенному плану. Но она не отличается от воспоминания, как некая особая психическая сила. Она присутствует в известной степени в нем всегда. Ибо вполне чистого воспоминания быть не может. «Фантазия, — говорит Вундт, — совсем не есть особая психическая способность, сила, присоединяющаяся к другим душевным силам; она везде действует в них самих… Продуктивная фантазия даже в своих высших творениях может быть рассматриваема, как *усиление* нормальных психических функций, подобно тому, как само анормальное и патологическое отличается от нормального хода жизненных явлений не своим родом, но степенью, т. е. повышенною или пониженною интенсивностью основных органических функций» (В. Вундт. Психология народов Н. Т. II, гл. I).

Преобладание в проявлениях фантазии чувственного или же интеллектуального содержания зависит от прирожденного преобладания в сознании эмоциональности или интеллектуальности. Богатством преимущественно чувственного содержания характеризуются образы фантазии ребенка и художника — в то время, как образы фантазии человека науки характеризуются преимущественно интеллектуальностью.

Таким образом, само собой понятно, что *не может быть творческой деятельности, которая не была бы деятельностью фантазии*, и «для искусства во всех степенях его развития фантазия является центральной» (В. Вундт. {23} Там же). Термин фантазия обозначает творческую способность души, творящую нечто новое, что не может быть точно сведено ни к каким определенным испытанным впечатлениям.

Человека, который не обладает фантазией, — если он даже не художник (фантазия последнего должна быть развита в значительной степени), человека, способного только «воспроизводить», нельзя не считать ограниченным и «нищим духом». Способность более или менее точно воспроизводить прошлый переживания обратно пропорциональна способности к обобщению, к ассимиляции, необходимой для всякого творчества. Джемс, говоря о лицах, способных только к более или менее «точному» воспроизведению явлении или фактов из своей прошлой жизни, пишет: «Каждому из нас очень хорошо знакомы типы нестерпимо болтливых старух, сухих существ, лишенных всякого воображения, которые, рассказывая о каком-нибудь событии, не упускают ни малейшей частности и уснащают свой рассказ множеством и существенных и совершенно ничтожных подробностей; эти типы — рабы буквального воспроизведения минувших явлений, совершенно не способные охарактеризовать прошлое в общих чертах» (В. Джемс. Психология).

Само собой понятно, что для обладания художественной фантазией, дающей возможность создавать образы, наделенные обобщающей силою, необходимы, — кроме *сильной эмоциональной* возбудимости, — во-первых, *богатое сознание*, а во-вторых: *развитое мышление*. Последнее необходимо потому, что данные фантазии, не объединенные *общей идеей*, представляют собою беспорядочный хаос представлений и чувствований.

## **{24}** 3

В сознании ребенка, который не может обладать ни богатым сознанием, ни развитым мышлением, не может создаваться стройных, законченных обобщающих образных представлений. Но зато ребенок, по сравнению с взрослым, обладает большей эмоциональной возбудительностью, благодаря чему создаваемые им в игре для себя образы, — ведь ребенок творит только для себя, — хотя и примитивнее образов художника и хаотичнее, но ярче.

Вернемся к ребенку, которого мы покинули на улице. Пока мы рассуждали, он уже успел вернуться к себе домой и заняться своими игрушками. Ему захотелось воспроизвести виденных им солдат, т. е., конечно, тех солдат, которые у него в сознании. И вот наш Федя или Коля ищет соответствующего раздражителя волнующих его чувств, — нечто, напоминающее ему солдат. Предположим, он находит какие-нибудь кубики, бутылочки или несколько самых разнообразных фигурок. Все это он составляет вместе, как солдат. И тогда весь комплекс чувствований, связанных с его представлением, как бы вырывается наружу, проецируется на объекты игры, и представление ребенка становится образом, воплощенным в этих кубиках, бутылочках и фигурках.

Во время игры объекты, на которые направлены чувствования ребенка, — объекты, преображенные этими чувствованиями, — продолжают ребенком последовательно восприниматься, и происходит то, что я называю сочувствием. Воплощая {25} в объектах игры свое индивидуальное представление, наделяя объекты игры своими чувствованиями, ребенок воспринимает от каждого объекта то, чем он его наделил сам, как бы впечатление, которое может произвести этот объект и в самом деле. Ребенок представляет, что кубик есть солдат в зеленой форме, и воспринимает от кубика эту воображаемую зеленую форму. Ребенок представляет, что солдаты идут, сам передвигает кубики, а воспринимает это движение, как идущее от кубика. Ребенок, иначе говоря, *сочувствует* им. При «сочувствии» наши собственные ощущения и чувствования, сливаясь с возбуждениями, обусловленными тем, что мы воспринимаем, переносят возбужденную впечатлением деятельность нашего сознания на воспринимаемое; и это воспринимаемое кажется нам живым и действующим, видится и слышится нами, вне нас, т. е. перед нами. Если, продолжая игру, ребенок представит, что солдаты приветствуют командира, и сам закричит: «здравия желаем, ваше высокородие», то он может или воспринять этот свой крик, как идущий от его кубиков-солдат, или же как идущий из него самого по направлению какого-то им вымышленного командира-офицера. В первом случае, если ребенок желает быть сам командиром, т. е. полон теми чувствованиями, которые вызывают такое желание, он почувствует себя самого командиром. Во втором случае ребенок почувствует себя солдатом. В обоих случаях через *вчувствование* в желанный образ ребенок *перевоплощается*. Когда, став командиром или солдатом, ребенок начинает кричать, махать шашкой, {26} колоть штыком или простой палкой, то он воспринимает все эти свои крики и движения, как действия настоящего солдата или командира, и еще более убеждается в том, что он настоящий солдат или командир. Как мы видим, для перевоплощения ребенку или актеру нужно не подражание тому образу его фантазии, которому он сочувствует, а слияние с ним. Для этого слияния необходима еще более интенсивная психическая деятельность, чем для сочувствия. Наши собственные ощущения и чувствования, перенесенные на объект и слитые с возбуждениями, обусловленными самим объектом, должны снова восприниматься нами, принимать участие в движении нашей собственной жизни, преображать ее. Таким образом появляется в нас чувствование нашего единства с объектом нашей фантазии. Это чувствование единства усиливается теми образами, которые мы представляем вне нас и которые вместе с нами действуют; оно усиливается и от тех наших собственных движений, звуков и слов, которые мы проделываем и произносим под влиянием фантазии и которые являются репродуктивными элементами фантазии. Каждое такое наше движение, звук и слова мы снова воспринимаем, и в нас появляется новое внутреннее состояние, вызывающее новое движение, звук, слово. Воспринимая же созданные нашей фантазией или ею преображенные образы, вне нас лежащие, образы наших партнеров по сцене и сценических предметов, мы вызываем в себе опять же новые внутренние состояния, которые в свою очередь вызывают движения, а эти движения вызывают опять новые внутренние состояния и т. д. и т. д. Таким образом, мы видим, {27} что только актер *перевоплощающийся* является настоящим художником сцены, ибо только он по-настоящему *живет* на сцене, и только он живет и действует на сцене не как «он сам», а как определенный пьесой художественный образ. Перевоплощающийся актер не представляет собою на сцене ни подражателя драматурга, ни иллюстратора драматурга, ни подражателя кому-то виденному в жизни, ни, наконец, подражателя самому себе в жизни. Он не представляет собою и подражателя вне его лежащим образам его фантазии.

Для того, чтобы могло произойти *сочувствие*, объекты игры ребенка должны способствовать деятельности фантазии, а не препятствовать ей. Они должны или сами возбуждать фантазию, — каковыми возбудителями для ребенка являются хорошие игрушки и сказки, а для взрослых — художественные произведения, — или должны представлять собою только раздражителей фантазии, нечто, что ребенок может наделить своими ощущениями, т. е. большие или меньшие схемы тех действительных предметов, которые ребенок хочет воспроизвести. «Легко можно заметить тот факт, — пишет Вундт, — что объекты, имеющиеся в распоряжении фантазии, в большинстве случаев возбуждают ее деятельность только тогда, когда они, напоминая представляемые предметы, все же остаются далекими от последних», потому что «игра фантазии проявляется непременно в такой форме, в которой с наибольшей возможностью может выразиться творящая или изменяющая сила фантазии… Она должна или сама создать свой объект, или приспособить уже имеющийся {28} объект к своим целям… Там, где фантазии нечего делать, там она покидает объект». Поэтому объект, воплощающий в себе образ фантазии ребенка (его игрушка), должен представлять собою не копию предмета, возбудившего деятельность его фантазии, а лишь подобие этого предмета, схему, легко наделяемую ощущениями играющего ребенка. Ребенка, как мы знаем, если он не испорчен современным рационалистическим воспитанием, не удовлетворяют искусные игрушки — натуральные копии действительности. Он, обычно, не играет ими, а если играет, то приспосабливает к своим целям: или просто видит в них не то, что они на самом деле суть, или ломает их и играет уже с их остатками. Точно так же неиспорченного рационализмом театрального зрителя не должны удовлетворять на сцене копирующие действительность декорация. Ему нужны или *художественные* произведения, способствующие деятельности его фантазии, или же схемы действительности.

Для того, чтобы могло произойти «*вчувствование*», «сознание» ребенка, воплощающего в себе самом образ своей фантазии, в моменте «игры» должно предоставлять полную свободу игре фантазии. Центральное, светлое поле его сознания не может быть, так сказать, *полным* содержаниями, не относящимися к его игре и отвлекающими его от творчества. Недовольный, расстроенный ребенок, как мы знаем, не может играть до тех пор, пока не успокоится, т. е. пока не уйдет в полумрак его сознания все то, что огорчило ребенка и что заполняет в минуты расстройства светлую область его сознания. Перед игрой ребенок должен {29} как бы освободить центральную светлую область своего сознания от всего ненужного его фантазии. Тогда фантазия вступает в свои права, и все постороннее ее «образам» в течение игры ребенок воспринимаешь лишь пассивно. И достаточно какого-нибудь одного активного восприятия, не относящегося к игре, — восприятия, которым не могла бы воспользоваться фантазия, чтобы игра мгновенно прервалась. Из этого ясно, что и актер не может полно отдаваться игре образов своей фантазии во время спектакля (после того, как роль его уже готова), если перед выходом на сцену он не постарается «забыть» все то, что его только что волновало в жизни, или же не постарается, как говорят, «развлечься». Актер должен привести себя перед игрой в состояние подходящего для фантазии объекта. Для того, чтобы достигнуть этого, некоторые актеры, дожидаясь за кулисами своего выхода, стоят, закрывши глаза и уши, не позволяют с собой разговаривать, другие же просят развлечь себя какой-нибудь веселой ерундой. И совсем не только для того, «чтобы возбудить в себе вдохновение» (*вдохновение* в ироническом смысле), прибегали к различным ухищрениям перед выходом на сцену некоторые актеры. «Никчемность» этих средств совсем не «вполне очевидна» и эти средства совсем не служат признаком того, что актеры, прибегавшие к ним, играя, «ничего не переживали», а «только представляли». Совсем не исключительно для того, чтобы «взвинчивать себя», Макриди, перед выходом на сцену, что-то «нашептывал sotto voce и яростно раскачивал прислоненную к стене лестницу». Совсем не для того, чтобы {30} опять же только взвинчивать себя, какой-то актер, «перед комическими сценами, прислонясь к кулисе, кричал на себя и проклинал себя» (О перевоплощаемости в художественном творчестве — И. Лапшин. «Вопросы теор. и псих. творч.» Т. V). Они могли это делать и для того, чтобы освободить свое сознание от мешающих их творчеству содержаний. Эти приемы грубы, но для того, чтобы утверждать, что этими приемами вышеуказанные актеры только взвинчивали «свой» темперамент, а на это может указывать лишь первый пример, но ни в каком случае не второй, нужно знать, *как* они играли: только лишь на одном темпераменте, на одном «возбуждении» или иначе. Это знание *системы* игры может указать нам на никчемность вышеприведенного приема, но не знание одного только этого приема.

## 4

Во время игры ребенок, как мы знаем из своего детского опыта, верит в то, что его кубики — настоящие солдаты, а сам он — настоящий офицер. Верит, но в то же самое время, как будто, и не верит, потому что сознает, но сознает затемненной областью своего сознания, что эти солдаты только кубики, и что он сам просто мальчик Федя или Коля. В ясности его сознания — только игра и вера, а неверие в свою игру, как и весь остальной мир, там, в сумерках сознания. То обстоятельство, что ребенок, *веруя* в действительность созданного им самим фантома своего представления, в то же самое {31} время *знает*, что этот фантом — только фантом, объект его игры, и отличает игру как ребенка, так и актера, от галлюцинации. Во время последней объект или отсутствует или субъектом не узнается, принимается им за другое и сам руководит внутренним состоянием субъекта, доводя его до полного аффекта. Во время же игры субъект господствует над объектом, приспосабливая его к своим целям, воплощая в нем комплекс своих ощущений. Это господство субъекта над объектом представляет собою существенный признак фантазии.

Как мы видели, игра ребенка, основанная на фантазии, является *необходимым* внешним *выражением* его внутреннего состояния. Ее движения и действия параллельны внутреннему движению и вызываются им. Ребенок, играя, по-настоящему *живет* игрой. Но при этом он не может (и не может *естественно*) забыться, не может он (ему этого не надо) и спокойно обсуждать своих действий во время игры, потому что деятельность фантазии сама по себе *не допускает* ни *обсуждения*, ни *забытья*. Ребенок, играя, свободно отдается свободной игре *своих собственных* образов. Играя «в кондитерскую», воображая кубики пирожками и «делая вид», что он их ест, ребенок верит тому, что ест пирожок. Но в то же самое время он *не может* забыться до того, чтобы съесть этот кубик.

Точно так же, играя в войну с товарищем, он не может начать избивать своего товарища, которого воображает вражеским воином. Если ребенок дошел до этого, то, значит, кончилось действие фантазии, {32} кончилась игра, и ребенок видит уже в своем товарище не вражеского воина, не *свой* образ, а настоящего своего товарища, чувствование к которому и вызвало это избиение; или же фантазия перешла в галлюцинацию, и ребенок вдруг увидел в своем товарище не образ воина, *созданного им самими*, а настоящего воина, который и начал господствовать над чувствованиями ребенка.

Фантазия ребенка, в отличие от фантазии художника, не отличается постоянством того признака, на который я выше указал: господством субъекта над объектом. И, главным образом, потому, что ребенок отличается очень сильной эмоциональной возбудимостью и не ищет наиболее совершенного объекта для воплощения своих чувствований; его интересуют преимущественно волнующие его чувствования, а не стройная гармония между ними и представлением.

На вопрос, каким образом происходит то, что в играющем с помощью фантазии (как в ребенке, так и в актере) беспрепятственно соприкасаются такие противоречия, как, с одной стороны, полная вера в действительность своих фантастических образов, а, с другой стороны, более или менее смутная уверенность в том, что эти образы — но действительность, дает ответ не только психология, но и физиология. Физиологи говорят нам, что нервные процессы, от которых зависит восприятие, обособлены от тех нервных процессов, которые управляют воспроизведением и воображением. «Если бы мы не обладали таким специфическим распределением физиологических процессов восприятия и воспроизведения, {33} то мы не были бы в состоянии приспособить наши действия к окружающим явлениям внешнего мира; мы не имели бы возможности отличать действительность от фантазии, и наше поведение было бы нецелесообразным, бессмысленным, и мы не могли бы жить» (Гуго Мюнстерберг. Основы психологии).

Наделяя объект игры своими ощущениями и воспринимая то, чем мы наделили объект, как его действительные свойства, мы в то же самое время не перестаем воспринимать этот объект нашей фантазии и как действительный объект. Но только первое совершается сильно и активно, а второе — слабо и пассивно. Четкость и яркость того предмета, который является объектом нашей фантазии, сильно стушевывается и скрывается за теми признаками, которыми наша фантазия его наделяет. Так же пассивно, смутно мы воспринимаем, — хотя нам кажется во время игры, что мы и не воспринимаем, — все окружающее нас, не относящееся к нашему творчеству. Актер, играющий на сцене с помощью фантазии, *пассивно* и *смутно* воспринимает рампу, зрительный зал, хотя, играя по-настоящему, он и *не должен думать обо всем этом*. Если актер подумает об этом или увидит все это, то, значит, действие фантазии кончилось, и он уже не художник сцены. Чтобы вернуться в «роль», ему нужно сделать волевое напряжение: вызвать снова образ фантазии. Если же актер пассивно и смутно не сознает, что он «актер», что он — «на сцене», то такой актер просто галлюцинатор, готовый всякую минуту свалиться через рампу в партер или по-настоящему убить свою сценическую возлюбленную.

## **{34}** 5

Фантазия ребенка, изменяющая заимствованное из действительной жизни, сходна с фантазией художника. Но игра ребенка, как и его фантазия, отличается от игры актера, управляемой художественной фантазией. Характерными признаками игры ребенка являются, главным образом, чувствования. Художник же, творя, обращает свою фантазию «с самого начала с такой же энергией, как к представляемому образу, так и к обусловленным им чувствованиям, стараясь соединить их наиболее совершенным образом» (В. Вундт). Фантазию ребенка мы можем считать более или менее невольной, *пассивной* в то время, как в фантазии художника преобладает *активность*. Образы фантазии художника — всегда обобщенны, и эта обобщенность придает им особенную силу. Образы фантазии ребенка, вследствие его недостаточно богатого сознания, приближаются к образам воспоминаний и отличаются от непосредственного созерцания тем, что могут включать в себя каждое отдельное впечатление, воспринятое не в данное время, но и когда-либо раньше.

Здесь следует сделать оговорку, что это говорится применительно к обыкновенным детям, а не к детям выдающимся, отличающимся от первых душевным богатством и исключительной восприимчивостью, и поэтому способных к более широкому фантазированию, даже к художественному. Вспомним хотя бы ребенка Моцарта. Их восприимчивость, т. е. внимательность, внимание, развивающееся на благодарной почве *прирожденной* {35} оригинальной душевной организации, является источником их фантазии. Полагая, что дар глубокого внимания представляет собою свойство гениев, Джемс пишет, что гениальные люди «отличаются от простых смертных не столько характером своего внимания, сколько природою тех объектов, на которые оно поочередно направляется. У гениев объекты внимания образуют связную серию, все части которой объединены между собою известным рациональным принципом. У обыкновенного человека серия объектов внимания бывает большею частью бессвязной, не объединенной общим рациональным принципом». Такое обычное внимание Джемс называет «неустойчивым», «шатким», в отличие от внимания «поддерживаемого», которое необходимо для мышления и которое нужно в себе развивать, если желать пополнять свое сознание и делать какие бы то ни было выводы из данных чувственного или умственного порядка — все равно.

Я остановился на «внимании», потому что считаю его развитие очень существенным для актера и его фантазии. Устойчивое внимание должен развивать в себе каждый художник, отучаясь от обычного в жизни произвольная внимания. Произвольное внимание ведет к неспособности создавать обобщающие представления и суждения, а художника делает неспособным к созданию глубоких и многообъемлющих образов.

Выше я сказал, что в фантазии художника преобладает активность. Я этим хотел указать на тот факт, что хотя фантазия художника принимает часто форму и пассивной фантазии, похожей на внезапное «откровение», но {36} целое художественное произведение подчиняется его созидающей воле. Данные, как активной, так и пассивной, фантазии объединяются художником в стройное гармоническое целое. В непосредственной жизни художник фактически находит хаос. Его окружают отрывки и клочки разрозненных содержаний жизни. Художник, творя, преодолевает жизнь, отыскивая то, что его самого утверждает, и в своем художественном переживании выражает как свое мироощущение, так и миропонимание. Он превращает хаос непосредственной жизни в гармонию и придает непосредственной жизни в своем творении какой-то свой, особый смысл.

Поэтому первым принципом творческой, художественной фантазии является самостоятельность деятельности сознания художника в образовании материала его впечатлений. «Эта самостоятельность, — говорит Вундт, — выражается в том, что хотя творческое состояние художника вызывается посредством материала ощущения, приносимого извне, но сам художник действует определяющим образом на этот материал, чтобы через его посредство воплотить свои собственный представления».

## 6

Говоря все время о фантазии, я указывал, что образы фантазии комбинируются из данных, когда-либо воспринятых нами из окружающей нас действительности. Но я позволяю себе думать, что настоящий творец может творить и из «ничего». Если личность каждого из нас составляет одно целое с миром, с вселенной, то мы {37} можем и предчувствовать и догадываться, познавать бессознательной областью нашего сознания то, что никогда сознательно не воспринимали. Из целого ряда фактов и я убеждаюсь, убеждаются и многие современные психологи, что это — так. Следовательно, мы можем, находясь перед новым для нас фактом или явлением, постигнуть бессознательной областью нашего сознания этот факт или явление. Такая чисто «чувственная», иррациональная способность познавать вещи, не прибегая к заранее известным их элементам, а проникая сразу, непосредственно в «абсолютную реальность» вещей, называется *интуицией*. С ее помощью через *чувствованье* вещи мы приходим к ее объяснению, к ее пониманию. Таким образом, в творческом переживании художника объединяется как сознательная, так и бессознательная душевная деятельность.

Спешу сказать, что под термином переживание я понимаю совсем не то «нечто», что подразумевается в театральном обиходе: то «чувствительность», то «чувствование», то темперамент, то, наконец, совокупность процессов нашего сознания, поддающихся исследованию естественнонаучной психологии.

*Под переживанием я разумею неразложимое единство процессов сознания: воли, чувствования и мысли, выражаемое всегда индивидуально, причем, употребляя термит сознание, я считаю*, — как говорит Мюнстерберг, — *что «сознание подразумевает в себе и бессознательную деятельность»*.

У больших художников бессознательная область сознания является руководителем творчества. Ее содержания, {38} вложенные в произведения, обладают наиболее могущественной и живой силой воздействия на воспринимающих. «Художественное произведение, — писал Гельмгольц, — приводит нас в восторг и в восхищение именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от тех частей, которые мы можем анализировать в совершенстве».

Настоящий художник прежде всего доверяет своей интуиции, а потом уже прибегает к анализу того, что было дано ему в интуиции. Данные интуиции и анализа он сливает в синтезе, одновременно выражая и в действии. Этот тройной процесс совершается в художнике всегда одновременно, но начинающий молодой актер должен, по-моему, делить процесс творчества своей роли на три вышеуказанных отдельных момента, хотя в каждом из них все же будут присутствовать все три момента вместе.

Интуиция является существеннейшим фактором творческой фантазии. Интуитивное постижение данных мира рождает тот восторг, который называется «вдохновением», — восторг, вследствие *открытия* художником чего-то такого, чего он никогда не видал своими глазами, не слышал своим слухом.

Об интуиции Фета, об его способности познавать бессознательное говорил К. Р., когда писал:

Есть помыслы, желанья и стремленья,  
И есть мечты в душевной глубине;  
Не выразить словами их значенья.  
Неведомо таятся в нас оне.

{39} Ты понял их; ты вылил в песнопеньи  
Те звуки, что в безгласной тишине  
Пленяют нас, — те смутные виденья,  
Что грезятся лишь в мимолетном сне.

Могучей силой творческого духа  
Постигнув все неслышное для уха,  
Ты угадал незримое для глаз…

Об интуиции говорит сам Фет, характеризуя свое вдохновение:

Одним толчком согнать ладью живую  
С наглаженных отливами песков.  
Одной волной подняться в жизнь иную,  
Учуять ветр с цветущих берегов,  
Тоскливый сон прервать единым звуком,  
Упиться вдруг неведомым, родным,  
Дать жизни вздох, дать сладость томным звукам,  
Чужое вмиг почувствовать своим,  
Шепнуть о том, пред чем язык немеет,  
Усилить бой бестрепетных сердец, —  
Вот чем певец лишь избранный владеет!  
Вот в чем его и признак, и венец!

## 7

Актер, как и всякий художник, воплощает свои индивидуальные переживания в образы, которые можно назвать символами этих индивидуальных переживании. Актеру материалом для воплощения его образов служит прежде всего *он сам*, а затем те лица и те предметы, которые {40} окружают его во время игры. Таким образом, актерское искусство отличается от всех искусств тем, что здесь материалом творчества является сам творец, сам актер.

Вследствие этого от актера требуется интенсивная деятельность тех душевных функций, которые входят в состав фантазии. И актер, не обладающий фантазией в высокой степени или почему-либо во время творчества ею не руководящийся, — не художник. Без помощи фантазии актер сыграть «душевно» ничего не может.

В течение последнего времени от настоящего источника сценической игры, от фантазии отвлекали молодого актера все, кто мог. Прежде всего: служащая ему примером рутинная, «традиционная» игра на большинстве современных сцен. Должен сказать, что между «рутиной» и «традицией» я не вижу большой разницы на современной сцене. Как рутина, так и традиция в наше время есть подражание тем приемам игры, которыми пользовались прежде. Внешние приемы каждого актера, если этот актер — настоящий актер, совершенно индивидуальны. Следовательно, подражание им есть не что иное, как шаблон и душевное убожество. Развитие артистической души не может быть для молодого актера результатом подражания хотя бы самой замечательной игре другого актера. Молодому актеру нужно прежде всего развитие его психики. Руководители его должны указать ему не внешние приемы игры, хотя бы самых величайших актеров, а такие методы, которые способствовали бы развитию его способностей чувствовать, мыслить и выражать. Относительно разницы между рутиной и *настоящей* традицией говорит итальянский {41} актер Э. Росси. Он указывает на то, что настоящая традиция, традиция духовная (tradizione spirituale) передает внутренний, идейно-психологический анализ интерпретации роли тем или иным большим актером или писателем. К такой духовной традиции нужно относиться со вниманием, но и не без своего критерия. Росси указывает, что духовную традицию «актер *может* принять, но только для того, чтобы рассмотреть и извлечь из ее данных разумное наставление». Он может «применить традицию на практике, если его собственный критерий совпадает с традицией» и считает ее данные вполне применимыми. «Во всяком случае, — говорит Росси, — актер хорошо сделает, если не впадет в грех подражания тому или иному артисту; голос, жесты, выражения, градации чувствовании каждого большого артиста, наконец, вся интерпретация им роли всегда бывает целиком его собственной. Если собственное художественное вдохновение не введет актера в аналитическое рассмотрение личности, которая создана автором, то актер оденет свою собственную личность в одежду Арлекина, жестикулировать будет, как Тит, а говорить, как Кай… Такие нелепости являются логическим результатом рабства подражания и традиций». Подражание традициям «ставит преграды собственной фантазии, и подражающий актер может превратить театр в школу обезьянства (scimmiottamento), гибельного для развития и прогресса искусства» (Studii Drammatici. Ernesto Rossi).

Отвлекало актера от единственно-истинного и возможного метода игры на сцене, от игры с помощью творческой фантазии, и косное преподавание в театральных {42} школах, заключавшееся в обучении тем или иным традиционным, шаблонным приемам игры, а также всевозможные «руководства» к сценическому искусству, предлагающие готовые рецепты — «как играть».

Эти руководства вредны актеру не потому, что наука ему вообще, не нужна. Учиться своему искусству нужно и необходимо, потому что только тот — художник, кто может владеть материалом своего искусства, кто может преодолевать сопротивление этого материала. А для этого владения и преодоления прежде всего необходимо знать свой материал и уметь пользоваться им так, чтобы, творя, *не думать* о том, как взяться за него. Художник должен быть властителем своего материала, а не материал — властителем художника. У нас, к сожалению, мало учатся театральному искусству, а большинство и совсем ему не учится. Не желающие учиться и враги театральной науки, обыкновенно, говорят: «на сцене нужно чувствовать, а чувству учиться нечего». Во-первых, выражать *художественно* чувствования нужно уметь, а для того, чтобы это уметь, нужно учиться. Старый московский знаток и любитель театра С. А. Юрьев в своей очень хорошей статьи «Несколько мыслей о сценическом искусстве», которую, кажется, мало кто из театральных людей теперь читает, а если и читает, то недостаточно вдумчиво, говорит: «хотя несомненно и неопровержимо то, что в искренности глубокого чувства вся сила игры артиста и источник творческих откровений его таланта, но эмоция, предоставленная самом себе и ничем, кроме инстинктов чувства, не управляемая, может всегда стать источником безобразного хаоса в выражениях {43} душевных движений и состояний… Сама по себе талантливая игра не только может обратиться в бессмысленную, но даже производить удручающее и даже отвратительное впечатление». Можно думать, что, говоря эти слова, Юрьев вспоминал друга своей молодости Мочалова. «Художественное произведение, — продолжает Юрьев, — должно быть результатом интеллектуального творчества всех наших (душевных) сил… Оно должно быть созданием фантазии, гармонирующей совокупное художественное творчество всех сил нашей души». О том же говорит Тальма, когда, указывая на необходимость для актера «чувствительности», прибавляет: «l’intelligence, qui procéde et n’agit qu’après la sensibilité, juge les impressions que nous fait éprouver celle-ci, elle les choisis, les ordonne… Il faut que (chez l’acteur) l’intelligence soit toujours en éveil, agissant de concert avec sa sensibilité pour en regler les mouvements et les effets»[[1]](#footnote-2).

Цитируя Юрьева, я не хочу быть ложно понятым в том смысле, будто я думаю вместе с ним и с некоторыми другими театральными теоретиками, что актер, играя, находясь в действии на сцене, должен чувствовать свою роль и в то же время должен «спокойно обсуждать» свои чувства и действия. Фантазия сама, как мы видели, объединяет в себе все стороны нашей душевной жизни. Актер, играя, живет на сцене образами своей фантазии. Эти образы, подчиненные его воле, управляют во время спектакля его эмоциями и действиями. И актеру *не нужно* {44} за ними наблюдать. «Спокойно обсуждать» свои чувствования и действия актер во время спектакля не может, ибо, как мы видели, раз начинается какое-либо обсуждение, даже «спокойное», кончается действие фантазии. Критическая мысль и наблюдение за собой, анализ своей роли и выразительных средств — дело *создания* роли, репетиций, домашней работы, а не *игры*, не спектакля.

О том, что выражать свои чувствования необходимо *уметь* и о необходимости для актера *знать*, говорили все большие актеры прежнего времени. Старик Gustayo Modena, — как называет его Росси: «дед всех итальянских актеров», — говорил: «учись, исследуй твоих авторов и только, когда будешь убежден в том, что изучил их, будешь убежден в том, что и как ты должен делать, только тогда представляй». Говоря это, Модена повторял, в общем, лишь то, что говорили все умные великие и большие актеры до него и после него.

В течение последнего времени отвлекали актера от творческой, душевной манеры игры и так называемые «театрализаторы» театра, — хотя, в общем, они делают и полезное дело, возвращая театру его истинный смысл; — и так называемые «душевные натуралисты», уподобляющие театр жизни и считающие основой актерского творчества «жизненное переживание»[[2]](#footnote-3). Первые отвлекали и отвлекают актера потому, что думали и думают, главным образом, только о технике сцены, о внешних приемах игры, об {45} ее внешних формах и исследуют в старом театре только эти внешние «театральные» формы. Вторые потому, что считают, будто задача актера заключается в фотографически точном изображении им своих испытанных в жизни психических состояний. Первые не стараются указать актеру и не указывают ему на необходимость развития его фантазии. А вторые эту сложную душевную функцию убивают в актере или парализуюсь теми своими экспериментами, которые они производят над ним, стараясь вызвать в нем «чистые» воспоминания испытанных им в жизни эмоций.

## 8

Избрание того или иного рода художественной деятельности зависит от того, к какому типу принадлежит художник: к зрительному, слуховому или индифферентному. Отсюда — склонность художника к тому или иному материалу воплощения его образов. Один создает образы «пространственные», другой — «временные», третий совмещает в своем творчестве создание и тех и других.

К последнему типу должны принадлежать лица, чувствующая влечение играть на сцене.

Но «влечение играть на сцене», как показывает мне практика, не всегда есть художественное влечение, обусловленное запасом творческой энергии, ищущей воплощения в пространственно-временных образах. Слишком много посторонних искусству элементов, к несчастью, притягивает людей к сцене. И, к несчастью, слишком {46} мало противодействуют люди театра поступлению молодых людей на сцену, привлеченных совсем не художественными стремлениями. «Я часто спрашивала себя, — пишет одна актриса, — что могло привести в театр этих людей, работающих рядом со мной? Если бы я спросила их об этом, они ответили бы, что их влекла любовь к искусству. Но это ложь! Я полагаю, что девять десятых артистов и артисток, которых я знаю, сами не отдают себе отчета, почему они пошли на сцену. В большинстве артистов, вероятно, говорило полусознательное стремление казаться чем-либо более крупным и значительными чем в прежней области деятельности. Они видели успехи актеров, отзывы о них в печати, обожание поклонниц, возможность изображать на сцене важных, своеобразных и оригинальных людей; все это искушает юного приказчика, вечно распекаемого хозяином, и гимназиста, ведущего нескончаемую войну с учителем, и студента, знакомого не столько с лекциями, сколько с внешним видом университетского здания».

Ложное стремление к сцене одних и непротивление этому стремлению других создали то, что многие современные сцены переполнены людьми, не имеющими ни возможности, ни права играть на сцене, людьми мало что бездарными, но, вдобавок, и до последней степени невежественными в самых элементарных вопросах своего же дела. В прежнее время, правда, к сожалению, очень далекое, в экспансивной Италии, кидали в таких актеров из зрительного зала гнилыми яблоками и дохлыми кошками, если они добровольно не желали покинуть сцену. {47} Это — не анекдот, а счастливый факт, переданный мне моим отцом. Бывали подобные случаи и в России. А в настоящее время таких «актеров» не только терпят на сцене, но и приглашают на нее, ибо, говоря правду, не очень многих интересует, *как* идет спектакль и *что* этот спектакль по своей художественной ценности представляет. Ведь, главным образом, важно только то, что спектакль как-нибудь «идет», «пьесочка расходится», «сбор» взят и жалованье актеры получили. Важно театральное ремесло, а не искусство.

## 9

Актер воплощает свои *творческие* переживания, как мы видели, прежде всего в себе самом. Подчеркиваю опять «творческие», потому что, повторяю, фотографически точные изображения человеком своих обычных житейских переживаний не есть искусство, не есть творчество. Актер выражает свои переживания, во-первых, в своих движениях (тела и лица), — в характере этих движений и в их смене во времени (т. е. в ритме движений); во-вторых, актер выражает свои переживания в словах и в звуках (интонациях), — в характере этих слов (в форме слов и мелодии звуков) и в смене слов и звуков во времени (т. е. в их ритме). При этом нужно сказать, что всякое внешнее *выражение* переживания — самому переживанию параллельно, с ним нераздельно связано и из него вытекает. Следовательно, для того, чтобы что-нибудь на сцене выражать, нужна наличность {48} некоего внутреннего содержания, которое требует этого выражения.

Актер для игры на сцене должен уметь, как видно из вышесказанного, владеть материалом своего творчества: своей психикой, своим телом, словом и звуком своего голоса. Он должен сделать свою психику послушным орудием своей воли, а внешние выразительные средства — послушным орудием своей психики. Ни то, ни другое невозможно без практических упражнений и без теоретического изучения принципов актерского творчества, тесно связанных, как мы видели, с принципами творчества вообще, с психологией творчества, которой нельзя заниматься, не занимавшись общей психологией.

В ритме движений тела и в ритме речи актер выражает свое внутреннее движение. В характере движений тела и в характере слов и в их интонации актер выражает характер своего внутреннего состояния.

Ритм, являясь, по выражению А. Белого, «естественной напевностью души», изображает, как говорит Вундт, «движение чувствований в аффекте», нужно прибавить: «и в настроении». Звук изображает характер настроения. Слово же, само по себе, выражает мысль, или, вернее, только один ее признак. По выражению Потебни («Язык и мысль»), в слове есть два содержания: одно — «ближайшее этимологическое, другое — субъективное содержание», зависящее от внутреннего состояния говорящего и от внутреннего состояния слушающего.

Мы удостоверяем наличность ритма в движениях, звуках и в речи в том случае, когда «поет душа», и {49} человек выражает в них движение своей душевной мелодии.

Следовательно, научиться чувствовать ритм какого-либо художника, писателя или музыканта — нельзя, как нельзя научиться, вообще, чувствовать. Но, так как сознание каждого нормального человека ритмично, и каждый человек обладает в известной степени чувством ритма, то ритмичность актер может в себе развивать и должен развивать. Ибо только чувство ритма дает нам возможность чувствовать писателя. Только чувство ритма дает нам возможность согласовывать наши переживания в стройной гармонии с их внешними выражениями, и только благодаря чувствованию ритма мы можем глубоко внутренне понимать, чувствовать друг друга, чувствовать внутреннее содержание слова и жеста, чувствовать то, что скрыто за словами, что не сказано явно тем человеком, на которого мы направляем наше внимание. От индивидуальности чувствования ритма каждым из нас зависит то обстоятельство, что мы, понимая друг друга, понимаем друг друга индивидуально; наши внутренние состояния, при так называемом «понимании» друг друга, не тождественны, но только аналогичны. Как говорит В. Гумбольдт: «всякое понимание есть в то же время и непонимание, всякое согласие в мыслях есть в то же время и несогласие». Индивидуальностью нашего чувствования ритма объясняется то, что каждый актер, исполняя драматическое произведение, если он это произведение чувствует, чувствует его внутреннее движение своеобразно и своеобразно его передает. Он претворяет в своем ритме {50} ритм поэта. Процесс творчества поэта и процесс понимания его актером никогда не могут совпасть, а являются только аналогичными.

## 10

Развитию чувствования ритма способствует так называемая ритмическая гимнастика. Но она не учит ритмичности. Она развивает только способность согласовывать движения нашего тела с нашим внутренним ритмом. Она имеет большое значение для психофизиологического воспитания, объединяя у ритмичного человека его внутренние движения с внешними. Ритмическая гимнастика служит очень существенным пособием при тех занятиях, которые в наших школах называются «пластикой». «Пластические» же упражнения необходимы для того, чтобы мышцы тела и лица актера сделались послушным материалом его творчества. Говоря о «пластических» упражнениях, я, само собой разумеется, имею в виду совсем не те «poses plastiques» и декадентские выверты в духе дешевых подражаний Денкан и не те упражнения в виде «салонных» и «характерных» танцев, с помощью которых развивают тела наших театральных учеников. Танцами заниматься, конечно, нужно, ради изучения танцев, но мышцы лица и тела развиваются только с помощью здоровых гимнастических упражнений. В настоящее время этими упражнениями актеры не занимаются совсем или занимаются очень мало. Поэтому мышцы тела и лица у многих современных актеров или не развиты {51} вовсе, или представляют собою нечто заскорузлое в трафаретах сцены; тела наших актеров обычно неизменно принимают на сцене формы скудной серии привычных, шаблонных «выразительных» движений, жестов, поз, а лица их способны часто только к театральным, в самом скверном смысле этого слова, шаблонным «мимированиям» эмоций[[3]](#footnote-4).

## 11

Изучение «мимики» таким способом, какой обычно рекомендуется «учебниками» сценического искусства, я считаю не только ненужным, но и вредным, ведущим исключительно к выработке внешних, шаблонных приемов. Такая школьная мимика есть не что иное, как искусство «строить рожи» и рожи бессмысленные, потому что нельзя на сцене корчить гримасы горя, страдания, удивления, страха и т. п., не чувствуя *вызывающих их* эмоций, а чувствуя эти эмоции — не нужно изучать гримасы.

Изучение театральными учениками «мимических рож» основано на том мнении, что актер «есть подражатель жизни». Это мнение с давних пор распространено в театральном мире; пошло оно в ход из Англии в конце XVII века, распространилось во Франции и Германии, {52} с помощью создателей так называемой «слезливой комедии» и «мещанской драмы». Русские «учебники» театрального искусства особенно отстаивают его в течение последней четверти прошлого столетия. Перевоплощение понималось тогда, как подражание. Поэтому, например, преподаватель сценического искусства в императорском Театральном училище Н. Сведенцов писал, что «вполне натуральной мимики на сцене быть не может, потому что она соответствует личному ощущению человека, а такой субъективной игры актер должен избегать». Правда, что «субъективной игры», т. е. изображения самого себя, «актер должен избегать». Но, тем не менее, это замечание театрального педагога, на первый взгляд, кажется непонятным. Если актер должен жить на сцене не личными, свойственными его сознанию, ощущениями, то откуда же рекомендуется ему заимствовать другие, не личные, не свойственные его сознанию? Ведь представления и чувствования, создаваемый фантазией, суть сложные комбинации личных ощущений фантазирующего художника. Их нельзя взять «напрокат» у кого-нибудь другого вместе с сознанием этого другого. Замечание театрального педагога нам станет понятным, а также станет понятным и то течение русского театра, которое развилось особенно сильно в конце деятельности Щепкина, во времена Островского, — если мы обратим внимание на другие теоретические замечания Сведенцова. Игра «реальной» школы, — говорит Сведенцов, — считая ее, на ряду со «школой идеальной», современной, «имеет на первом плане верную передачу, *копировку* явлений жизни». «игра же идеальная, — по его {53} мнению, — содействует *образовательным, облагораживающим* целям искусства и является поучением и воспитанием народных масс» (Руководство к изучению сценического искусства. Составил Н. Сведенцов). Из сопоставления этих замечаний мы видим, что актеры школы, современной Сведенцову, *внешне представляли* то лицо, которое изображено автором, и для этого «представления» заимствовали движения и интонации из действительной жизни. Само собой разумеется, были и в то время, как и во все другие театральные эпохи, настоящие актеры-творцы, но традиция рассматриваемого нами периода говорила: «подражай действительности», и эта традиция не могла не отражаться и на актерах-творцах. Так называемая «реальная» игра с «идеальной» тенденцией, современная Сведенцову, представляет собой игру *имитационную*, и актеры, игравшие так, должны быть названы не творцами, а имитаторами; это то самое «обезьянство», о котором говорил Росси, только обезьянство не литературно-артистических традиций, а внешности жизни. Актеры-имитаторы, разумеется, и не могли признавать иной мимики, кроме мимики подражательной.

«Корни мимики лежат глубоко в области бессознательного, — пишет проф. А. Л. Погодин. — Можно принять веселое или печальное выражение лица, но для этого надо, чтобы настроение соответствовало мимике. Артист, играющий на сцене, воплощает себя в изображаемом герое; холодная, чисто рассудочная игра не вызывает на лице его *игры* и не передается в виде интонации восприимчивости зрителей, которые чувствуют фальшь игры, т. е. чувствуют {54} несоответствие произносимых слов и совершаемых жестов — игре лица и интонации… Связь мимики с настроением оказывается инстинктивного происхождения» (Язык, как творчество. Проф. А. Л. Погодин. «Вопр. теор. и псих, творч.». Т. IV). Мимические движения, за исключением ограниченного количества гримас, изобразительных, иллюстративных, зависят только от индивидуального настроения. Но и изобразительный гримасы — только более или менее схожи у различных людей; у каждого в такой гримасе мы можем отметить наличность индивидуальных, черт, которые и являются характерными для выражения его индивидуального внутреннего состояния. И чем индивидуальнее, «интереснее» человек по своему внутреннему содержанию, тем независимее его мимические выражения. Не изобразительные, не иллюстративные мимические движения, главным образом, выражают душевное состояние человека. Некоторые психологи (напр., Джемс) говорят, что если мы при спокойном состоянии духа сделаем правильную гримасу лица и движение, соответствующее какой-либо эмоции, то мы вызовем в себе и эту эмоцию. На подобном же утверждении основывался Лессинг, когда говорил, что наилучший актер есть тот, который хорошо подражает гримасам и движениям наблюдаемых в жизни людей. Лессинг ошибочно полагал, что такая удачно заимствованная гримаса должна вызвать и соответствующее чувствование. Но его теория привела только к тому, что появилось множество актеров — бездушных имитаторов и ряд школ, проповедовавших принципы «обезьянства». Если мы даже предположим, что то, о чем говорит {55} Джемс, и правильно, то актеру не представляется возможным изучить все не иллюстративные, внешние выражения всех возможных внутренних состояний; их так много, что ему пришлось бы изучать их до самой своей смерти, и, все равно, он не выучил бы всех нужных и для одной роли мимических выражений.

Изучение мимики вначале, пока не развита внутренняя техника будущего актера, возможно и нужно только в пределах упражнения и развития мышц лица. Позднее могут быть полезными и хорошие руководства, как, например, система Дельсарта; могут быть полезны для этой же цели произведения живописи и скульптуры, но все это только как средства, развивающие фантазию актера.

## 12

Переходя к словам и интонациям, мы должны сказать, что желающему быть актером необходимо развивать свое *произношение* и *качество звука* своего *голоса* (его гибкость и звучность). К этому развитию, если судить по очень многим современным спектаклям, актеры относятся весьма пренебрежительно. Модный в течение последнего времени «полутон», т. е. разговор вполголоса, разговор «как в жизни», с проглатыванием слов, весьма дурно отразился на качестве произношения и на голосах русских актеров. «Полутон» требует от актера еще большей ясности дикции и сильно развитого голоса. Однако, у нас, вместо того, чтобы сначала научить актера ясно и звучно говорить, заставляют его прямо {56} вести «полутонные» разговоры и этим приучают его к неправильности произношения, а его голос так и остается неразвитым. Язык и голос для большинства современных актеров не помощник его, а его враг. Можно сказать: язык актера — враг актера.

Само собой разумеется, что только по «тону», которым произнесено слово и звук, можно узнать то чувствование, которое вызвало это слово или звук. Какое-нибудь «ха‑ха‑ха», или «а», «о», произнесенные без тона — пустые звуки без всякого смысла. Тон зависит от душевного состояния, таящегося под знаком звука или слова. И при отсутствии первого не может быть правдиво произнесено второе. Но, с другой стороны, слова роли представляют собою форму художественного литературного произведения, — форму, которая *неотделима* от внутреннего содержания этого произведения. И только посредством характера этих слов и их ритма передается воспринимающему лицу внутреннее содержание литературного произведения. Поэтому актеру нужно уметь не только *чувствовать* и *понимать* свою роль, но и *произносить* ее. Для этого ему необходим развитой голос и четкое произношение; сценическая речь, по сравнению с речью жизненной, речь всегда более звучная, четкая, ибо говорящий актер не может не сообразовываться с размерами сцены и зрительного зала.

В «руководствах» к изучению сценического искусства, даже в новейших, предлагается актеру *изучать* «тона» и интонации. В этих книгах и статьях, рядом с подробным разбором гримас и общих внешних признаков таких, например, «внутренних» {57} состояний, как «голод», «жажда», «эгоизм», «гордость», «сластолюбие», «пьянство», «азарт», «любовь к ближним», «болезнь» и даже «смерть», наследуются и классифицируются, опять же на основании принципов имитационной игры, те тона, которыми должны пользоваться в разговорах на сцене актеры. Мы встречаем в этих сочинениях даже разделения тонов по родам драматических произведений: «лирический», «драматический», «комедийный», «буффонный», «разговорный». В одном, совершенно недавно напечатанном, руководстве предлагается следующая классификация тонов, служащих «для проявления стиля выдающихся драматургов»: «тон настроения, тон эмоциональный, тон повышенной эмоции (патетический), тон аффективный (тон больших страстей)». В этом же руководстве подробно разбираются тона, в которых следует играть Островского, Ибсена, Чехова, Метерлинка, Шекспира и других авторов, причем для каждого автора указывается свой особый стереотипный тон. Этот разбор «тонов» по своей нелепости недалеко ушел от совета другого театрального «учебника», рекомендующего изучать средства выражения «половой любви». Все это было бы очень смешно, если б не было так грустно! Подобные книги указываюсь на тот уровень, на котором стоит в наше время театральное искусство. И сейчас, через сто слишком лет, мы можем с грустью и убежденно повторить слова Лессинга: «у нас есть актеры, но нет театрального искусства». И я боюсь, как бы не пришлось нам вскоре сказать: «у нас нет ни театрального искусства, ни актеров». Потому что, если наши театральные ученики {58} и молодые актеры будут попадать в руки таких режиссеров или таких старших актеров, которые, по выражению вышеуказанного недавно изданного руководства, будут «вырабатывать и проявлять в них тот или другой тон автора», то этим театральным ученикам и молодым актерам суждена несомненная гибель, а театру в его целом суждено превратиться в очаг невежества и школу обезьянства.

Как я говорил выше, цитируя слова проф. Погодина, интонация наша непроизвольна, корни ее лежат в глубине бессознательного, и зависит она только от нашего внутреннего состояния. Следовательно, какие бы «тона» ни придумывали «театральные руководства», — «тонам» и интонациям учиться еще более бессмысленно, чем учиться мимике.

Но ученику театральной школы для того, чтобы он мог полно чувствовать ритм речи как исполняемого писателя, так и своего сценического партнера, необходимо развивать свою чувствительность к ритму речи. Для того, чтобы чувствовать ритм писателя, ему нужно уметь разбираться в воплощении этого ритма на страницах сочинения писателя.

Это воплощение называется метром. Метр есть то, что в общежитии всегда называется ритмом. Он есть формальное распределение «напевности души писателя» в художественном произведении. Метр это — неподвижное воплощение вечно подвижного ритма, представляющее собою в музыке и поэзии формальную отметку ударений и пауз. Метр можно понимать, ритм — только чувствовать. Научиться {59} находить в речи метр, а также развить в себе чувствование ритма речи можно, главным образом, при помощи чтения и изучения стихов. Всякая внятная нашей душе речь ритмична, ритмичны как и проза поэта, так и его стих. Но стихи, по сравнению с прозой, в большей степени «нагружены» ритмом. Вследствие этого чтение стихов более способствует развитию чувствования ритма, нежели чтение прозы. Но должен сказать, что занятия стихами должны вестись не на основании принципов пресловутого «выразительного чтения» или «декламации», преподаваемых в театральных школах. Для того, чтобы что-нибудь выражать, нужно иметь *в себе* нечто, требующее выражения. Всякое *выражение* при чтении индивидуально, а поэтому учиться выразительно «тонировать», т. е. правильно ставить логические ударения, которые, в большинстве случаев, не совпадают с ударениями эмоциональными, — не нужно. В стихах прежде всего необходимо чувствовать *мелодию* души поэта и *движение* этой мелодии. Для этого очень многим, не обладающим тонким чувством ритма, нужно учиться понимать формальный средства выражения этой мелодии души поэта. Те же, кто читает стихи по системе «выразительного чтения», этому научиться не могут, ибо «выразительная» система не учит выражать именно того, что составляет характерный признак стиха — его мелодию, его ритм. Изучавшие «выразительное чтение» или «осмысленно» декламируют стихи, передавая их внешний смысл, их фабулу, или «говорят» стихи, как прозу, чтобы было «поближе к жизни». Ибо: «нельзя, ведь, актеру жизненно переживать, чувствовать, говоря размеренной речью, потому что стихами {60} в жизни не говорят». Но в том-то и дело, что «в жизни» не говорят, а переживающие творческие состояния — говорят, и как раз в ритме этих стихов выражают свои самые глубокие творческие состояния и движения этих внутренних состояний. И тот, кто пытается или старается говорить на сцене стихи, как прозу, для того, чтобы натуральнее передать свои чувствования, тот поэта не чувствует и превращает в какофонию мелодию души поэта.

## 13

Ученику театральной школы для обогащения его сознания необходимо широкое и вдумчивое общение с жизнью и природой. Возможность такого общения должна ему предоставить школа. Школа, кроме того, с той же целью должна знакомить ученика с произведениями искусств, произведениями музыкальными, литературными и пластическими. Знакомство с литературными произведениями и литературой вообще необходимо для ученика и потому, что актер является на сцене *истолкователем* драматических произведений. Знакомство с историей живописи, скульптуры, музыки и архитектуры необходимо ему, помимо того, что это знакомство развивает его фантазию, и потому, что материалом, из которого творит актер, является и все то, во что актер одевается на сцене, и то, что его окружает на сцене. Обстановка сцены, — ее формы, линии, краски, — краски и форма актерского костюма, освещение сцены, шумы и музыкальные звуки, — все это сопровождает игру актера, действуя согласно с его художественным замыслом на впечатлительность {61} зрителя. И актер должен уметь пользоваться этими средствами, как выразителями своих переживаний.

Все теоретические предметы, преподаваемые в театральной школе, должны в то же время способствовать и развитию фантазии ученика. Для этого они должны преподаваться, на сколько возможно, живо и образно.

## 14

Собственно сценических упражнении для развития фантазии ученика может быть множество. Результата, к которому должны стремиться преподаватели, ведущие практические занятия в школе, должен выражаться в том, чтобы ученик прежде всего умел воображать, а затем и воплощать воображенное в себе самом.

Развивает фантазию ученика и приучает его к логике сценического действия, во-первых, *импровизация*. Если считать актерское искусство в сущности своей совершенно самостоятельным, а актера существующим и без поэта-драматурга, в чем я не сомневаюсь, то импровизация представляет собою и средство для развития непосредственного творчества актера, и является вершиной творческих исканий актера. Развивает фантазию ученика и игра небольших пьес, осмысленно выбранных преподавателем и задаваемых ученику в порядке постепенности его внутреннего индивидуального развития. Вследствие отсутствия достаточного количества таких небольших пьес, можно разыгрывать и отрывки из пьес; но это допустимо только {62} после вчувствования во всю пьесу целиком, ибо внутреннее движение избранного отрывка начинается или до этого отрывка, или же, если избранным отрывком начинается сама пьеса, это внутреннее движение не кончается избранным отрывком, а продолжается до конца пьесы; таким образом, характер каждого действующего лица пьесы слагается из данных всей пьесы.

Разыгрывание толково заданных отрывков из художественных драматических произведений иногда может более способствовать развитию фантазии ученика, чем импровизация. А именно в тех случаях, когда преподаватель имеет дело с малоразвитыми душевно учениками. В литературных пьесах художественные образы автора, как наделенные обобщающей силой и содержащие комплексы чувствований, усиленно действуют на аналогичные чувствования ученика или актера, вызывая в нем образные представления, аналогичные образным представлениям автора. Ученик, читая пьесу, интуитивно «сочувствует» тому или иному действующему лицу пьесы. Ученик видит это лицо живыми, перед собой. От такого «сочувствия» некоторым ученикам легче перейти к «вчувствованию», необходимому для их *перевоплощения*.

Импровизация же прямо ведет театрального ученика к источникам непосредственного и свободного творчества. Она развивает его фантазию непосредственнее, чем игра отрывков, ибо не связывает его формой автора отрывка, а предоставляет ему самому создавать ту форму, которой требует его индивидуальное внутреннее содержание. Кроме того, играя импровизацию, труднее увлечься внешними приемами, {63} труднее начать «представляться», чем играя написанную пьесу. Поэтому я лично предпочитаю начинать со своими учениками с импровизаций.

Я не буду здесь подробно разбирать того, как нужно, но моему мнению, вести занятия импровизациями и «отрывками». Это — предмет особой работы, работы большой и сложной. Я укажу только, для примера и для выяснения некоторых основных положений игры на сцене, общие основания этих занятий.

Стремясь к развитию внутренней техники ученика, нельзя заставлять его, как мы выше видели, «вспоминать» его собственные, пережитые внутренние состояния, иначе говоря, нельзя развивать в нем память на «чистые», испытанные в жизни, чувствования, которую, кстати, вообще нельзя развить и старания развить которую ведут ученика к душевной ограниченности и убивают его творческие способности. Игра с помощью «памяти на чувства» низводит всякий *художественный* образ, обобщающий в себе чувствования и идеи, на степень жизненного факта, ничего общего с художественным образом не имеющего. Нельзя также на уроках указывать ученику искомое эмоциональное состояние отвлеченно, не «образно», т. е. глаголами или существительными: «вы боитесь», «здесь у вас страх» и т. п. Ученику нужно давать готовые «образы» и такие, которые соответствовали бы замыслу задачи. Это необходимо потому, что ученик не может что-нибудь *почувствовать*, не создав соответствующего *представленья*. Это необходимо потому, что на сцене, обычно, для игры нужно не то чувствование, которое {64} в данный момент живет в актере N. N., как в человеке N. N., или которое испытал он когда-то в жизни, как человек N. N.; на сцене нужно чувствование, *соответствующее* художественному образу, — чувствование, представляющее собою, как и самый образ, сложную комбинацию. Преподаватель должен нарисовать перед учеником такой образ, который бы вызвал в ученике искомое или аналогичное искомому — чувствование. Этот образ дает возможность ученику образовать в своем сознании ясное представление того, что ему нужно увидеть и во что ему нужно вчувствоваться, чтобы самому стать живым образом. Совсем не все равно, как говорят некоторые театральные деятели, *какую* радость будет испытывать ученик, радость ли свою собственную, радость ли вымышленного героя пьесы. Да и в разных пьесах у разных образов радости разные. Радость Журдена, посвященного в Мамамуши, совсем не то, что радость Бальзаминова у Островского. Да и радости Журдена и Бальзаминова, у каждого порознь, в разных местах пьесы разные, в зависимости от разности представлений, от образов, вызвавших эти радости. И любовь Отелло — совсем не любовь Ромео.

Задавая задачу, скажем, на эмоцию страха, мы не должны забывать образно рассказать ученику, где должно происходить действие, кто действующее лицо задачи. Если мы говорим, например, ученику: «вы — путешественник; убегаете по африканской пустыне от льва, который настигает вас», то ученик представляет себе одни образы: — представляет себе африканскую пустыню, {65} льва, а себя представляет путешественником, и чувствует страх одного порядка. Если мы говорим ученику: «вы — бедный торговец, продающий цветы на том углу улицы, где это полицией не позволено; вы убегаете от преследующего вас городового». Ученик представляет себя торговцем, представляет себе цветы, улицу, городового и т. п., и убегает под влиянием чувствования страха другого порядка. Наконец, если мы говорим ученику: «вы — вы сами; когда никого не было в столовой, вы стащили конфету, которую есть вам не позволено; вы слышите приближающиеся шаги и убегаете». Здесь эмоция страха будет опять нового порядка.

Последняя из приведенных здесь для примера задач будет для ученика самой легкой. Она напоминает, как мы видим, детскую игру, и для ее решения можно и не обладать широкой творческой фантазией, а достаточно фантазии детской. Но, само собой разумеется, без помощи фантазии *живое* решение даже этой задачи, т. е. яркое выражение в ней чувствований, — невозможно. Она, как и другие задачи, основана на вымышленных образах, только слагающихся из данных, более близких играющему.

Во время уроков необходимо указывать занимающимся на то обстоятельство, что *поток сознания человека — непрерывен, что один образ вытекает из другого, что одно чувствование рождает другое, и что не может быть никакого внешнего действия, которому не предшествует соответствующее внутреннее состояние. Только непрерывно текущий ряд образов и чувствований и вытекающих* {66} *из них действований является залогом живой и цельной игры на сцене*. На этом основании, задавая задачи, нужно указывать ученику их внешний ход, логически последовательно, сообразуясь с их внутренним ходом, т. е. сам преподаватель должен *чувствовать* этот внутренний ход. Ученика нужно также приучать к мысли, что *никакое якобы начинающееся перед зрителем после поднятия занавеса действие — не начинается в момент поднятия занавеса, не рождается из ничего, а является продолжением того действия, которого зритель не видел, но которое актер должен вообразить. Для этою воображения материалом служат данные пьесы и фантазия актера*. Возьмем для примера задачу. Я говорю ученику: «Вы входите к себе в комнату, берете шляпу и уходите». Чтобы *исполнить* эту задачу, мало — войти, взять и уйти. Для ее исполнения ученику, во-первых, нужно представить себе, *кто* этот «он», кто входит. Если ученик представляет себе, кто этот «он», образ этого «его», то он может вчувствоваться в «него» и сделаться этим «им», т. е. в него перевоплотиться. Затем ученик должен представить себе, *откуда* «он» входит. Предположим, ученик, вообразив себя гимназистом, воображает себя вышедшим из столовой, где у него был неприятный разговор с родителями, которые не пускали его к барышне, в которую он влюблен. В зависимости от того, — какими основными чертами характера наделил себя, перевоплотившись в гимназиста, наш ученик, — будет то его внутреннее состояние, в котором он появляется на сцену, он будет огорчен или рассержен, {67} испуган и т. п. Таким образом, *характер* действующего лица пьесы является той основой роли, на которой всякое впечатление принимает своеобразную окраску. Характер же слагается из тех чувствований, которые наиболее присущи какому-либо субъекту. Эти чувствования можно назвать основными чувствованиями в роли. Предположим, что наш ученик, войдя в комнату, боится своих родителей. Но ему хочется уйти к своей барышне, потому что он ее любит. И от столкновения чувствования страха и любви, если чувствование любви в нем сильнее страха, появляется решение уйти из дому потихоньку от родителей. Таким образом, мы видим, что после чувствований, определяющих характер роли, для нашего ученика в роли «гимназиста» в данной сцене является доминирующим чувствованием — чувствование любви. Это чувствование можно назвать основным чувствованием данной сцены пьесы. В предложенной мною схематической задаче это основное чувствование той сцены, которую мы назовем сценой «прихода за шляпой и ухода с ней», есть чувствование, вызывающее желание уйти. Для каждого ученика, по своему решающего внутренний ход моей схематической задачи, оно будет другим, зависящим от того, какую причину, заставляющую его «уйти со шляпой», он себе представляет. В конце концов, для решения этой задачи ученику нужно, войдя, увидеть шляпу, взять ее, надеть, т. е. почувствовать ее в своих руках, и на голове, хотя бы на самом деле ее на сцене и не было, и уйти в том настроении, которое было вызвано чувством страха и любви.

{68} Из этого примера выясняется, во-первых, что *всякая роль и пьеса состоишь из непрерывного внутреннего потока чувствований, текущих под текстом, что поток чувствований вызывается в актере образами, что от внутреннего движения зависит внешнее*. Во-вторых, что *начало всякой роли определяется тем «образом», или, вернее, тем комплексом образов, которые создают то психическое состояние, в котором актер появляется на сцене в данном спектакле в первый раз*.

При игре вдвоем, втроем и т. д. *воспринимаемыми* образами для всех играющих служат не только те образы, которые один играющий создает вне себя, но и партнеры в игре, живые люди, которые действуют каждый по своему и образно представляют других и себя, каждый по-своему. Следовательно, если всех играющих не объединяет автор пьесы, а исполняют они импровизацию, то необходим между ними уговор, в виде сценария. При занятиях импровизациями вдвоем, втроем и т. д. необходимо указывать играющим, что они должны друг друга «слушать» и друг на друга «смотреть», потому что только через внешние выразительные средства человека передаются его чувствования, мысли и желания. Только увидав движение партнера и услыхав его слова или звуки, актер создает соответствующий увиденному и услышанному образ, который вызывает ответные партнеру чувствования, мысли и желания. Только слушая и смотря на своих партнеров, можно чувствовать их, *сцепляться* с ними.

Как это все ни ясно, но на современной сцене актеры, играя друг с другом, друг друга не слушают и друг {69} друга не видят; некоторые даже умудряются отвечать на то, что партнер еще не успел сказать. В одном «учебнике», недавно изданном, для «живости диалога» даже рекомендуется «покрывать реплики партнера, не задерживать их и иногда прерывать его на полуслове». Большинство современных актеров если и слушает своего партнера, то только для того, чтобы, как говорят, «быть с ним в тоне», т. е. отвечать ему в ту же «ноту», — выше, ниже, или подражать его трафаретному тону. У прежних актеров, у имитаторов, да и у многих современных, имеется всегда готовый запас таких «тончиков». Когда понадобится, они достают тот тон, который им кажется наиболее подходящим для данной роли, и пользуются им. Мне приходилось слышать, как актеры за кулисами говорили: «сегодня я махну четырнадцатым номером». Это должно было значить, что сегодня он будет играть четырнадцатым тоном из своего запаса. Хотя это и очень дико, но в провинции обычно тот актер считается лучшим, у которого больший запас «крепких тонов». Покойная В. Ф. Комиссаржевская в одном из своих писем, говоря о том, что актер для живой игры должен слушать своих партнеров, писала: актер непременно должен «переживать все, что не только им, но и другими перед ним говорится. Он, играя так, удивится, как все тогда глубже и ярче будет, а главное теплее».

На современной сцене встречаются и такие актеры, которые слушают только самих себя. Эти актеры если они и перевоплощаются в тех местах роли, где они действуют одни, то в ансамблях они выскакивают из {70} своего образа и становятся или самими собою, или начинают представляться, ибо фактически не слышат того, что говорится вокруг них, они не могут. Если они не слышат, то или они лишены чувства слуха или галлюцинируют. Если же они галлюцинируют, то они — не актеры и могут в своем припадке принять кресло за человека или обнимать пустое пространство. Но так как эти актеры все же могут играть на сцене, не галлюцинируя, то, значит, они в ансамблях намеренно не слушают партнеров, а «отдыхают» до следующего эффектного места своей роли. Этих актеров интересуют только «реплики» своих партнеров. К такого рода актерам принадлежат, обычно, все гастролеры.

Надо сказать, что существуют и такие актеры, которые совсем не перевоплощаются, а, играя, подражают тому образу, который они видят вне себя, перед собой и который они почерпнули из пьесы. «При изучении роли, — пишет один известный актер из этой категория, — воображением своим актер создает тот идеал, сходства с которым он будет стремиться достичь при его воплощении, и в котором нет ничего сходного с самим актером… он (т. е. актер) старается сколь возможно точнее *подражать* интонациям, мимике, походке, всему, что только он подметит в нем». Такие актеры также не могут играть в ансамблях, потому что не могут слушать и смотреть на своих партнеров, ибо это слушанье и смотренье мешает им наблюдать за тем образом, которому они подражают. Если же они «слушают» и «видят» своих партнеров, то выскакивают даже из {71} подражательной линии игры. Слушанье и смотренье мешает им играть даже тогда, когда они уже заучили интонации и движения своего образа и перестали наблюдать за ним. Из занятий вдвоем, втроем и т. д. для ученика выясняется, что *актерский ансамбль основан не только на том, что все участвующее в пьесе должны быть проникнуты единым идейным замыслом постановки, но и на том, чтобы внутреннее состояние одного участвующего было бы воспринимаемо другим участвующим, если они друга другом по пьесе заинтересованы; всеми участвующими в пьесе должен создаваться непрерывный общий поток образов и чувствований, от которого и зависит стройное действие и движение каждого акта и всей пьесы; играющие должны воспринимать друг друга во время игры, т. е. смотреть на того, кого нужно воспринимать по ходу пьесы, внимательно слушать и чувствовать его; если же действующее лицо в известный момента пьесы не заинтересовано всеми другими лицами пьесы, играющими вместе с ним в данной сцене, то его внимание должно быть сосредоточено на его внутреннем состоянии*. Актеров, безразличных к внутреннему ходу пьесы или выскакивающих из роли, на сцене быть не может.

## 15

Работа актера разделяется на две стадии: на репетиции (я включаю сюда и его домашнюю работу над ролью) и спектакли.

Репетиционную работу актера можно разделить на три момента. Первый: *интуитивное чувствование* роли и пьесы. {72} Нужно сказать при этом, что нельзя почувствовать роль, не чувствуя и не зная основательно всей пьесы. Второй момент — это: *размышление* как о том, что получено интуитивно, так и над теми местами пьесы и роли, которые интуитивно не почувствовались — т. е. анализ пьесы и роли. Анализ, главным образом, нужен для того, чтобы все отдельные данные, все отдельные образы, вызванные интуицией, соединить в стройное целое, в поток образов и чувствований, объединенных общей художественной идеей пьесы. У актера, у которого сильно развита интуиция, момент первый и второй соединяются в одно целое. К этим двум моментам работы присоединяется третий: *синтеза роли*, т. е. слияние полученного посредством интуиции и анализа; синтез непосредственно соединяется с *действованием*. Как я выше говорил, все эти три момента работы могут совершаться и одновременно, причем, если они совершаются и раздельно, то в каждом из них все равно присутствуют все три вместе.

Никогда нельзя начинать заниматься ролью с анализа, потому что аналитическое исследование как внешней формы пьесы, ее словесной части, так и содержащихся под словами или в самих словах чувствований, парализует или ослабляет возможность не только вчувствования в образ, но и возможность сочувствия этому образу.

Если возможно проникать во внутрь образа, чтобы сливаться с ним, то это мыслимо только с помощью интуиции.

«Предположим, что я знакомлюсь с переживаниями героя какого-нибудь романа, — пусть автор вдоволь нагромождает черты его характера, приводит слова и действия {73} своего героя, — все эти сведения не стоят простого и нераздельного чувства, которое я испытал бы, слившись, хоть на одно мгновенье, с личностью героя. Тогда, точно из живого ключа, естественно вытекли бы для меня и его действия, и жесты, и слова. Они уже не являлись бы случайными признаками, принесенными к моему предварительному представлению о герое, постоянно обогащающими это представление, но никогда, однако, не завершающими его. Нет, личность была бы дана мне сразу во всей своей цельности, и все тысячи эпизодов, в которых она бы проявлялась, не наклеивались бы на первоначальное представление, обогащая его, а, наоборот, как бы отрывались от него, не исчерпывая и не обедняя, однако, его сущности. Все, что мне рассказывают о каком-нибудь лице, открывает мне все новые точки зрения на него. Все черты, обрисовывающие его лишь путем сравнения с уже знакомыми лицами, есть не что иное, как знаки, посредством которых оно выражается более или менее символически. Символы и точки зрения ставят меня вне героя; они передают мне, о нем только то, что у него есть общего с другими людьми, а не то, что свойственно именно ему… В данном случае описание, история и анализ дают лишь относительное. Лишь полное совпадение с самой личностью дало бы мне абсолютное… Абсолютное же может быть дано лишь в интуиции, тогда как все остальное исходит из анализа» (Анри Бергсон. Введение в метафизику).

При интуитивном вчувствовании в пьесу главную роль играет наша способность чувствовать ритм пьесы, {74} характер ее слов и выражений; и то и другое вместе определяют распределение переживаний актера во времени и характер этих его переживаний.

Размышление о пьесе и роли основано как на исследовании самого текста пьесы, так и на вскрытии «подтекста». Неполученные с помощью интуиции моменты мы исследуем: сначала делим текст пьесы на отдельные части, типичный с внутренней стороны, как нам это интуитивно кажется; затем отыскиваем, т. е. представляем, себе образы, живущие в этих моментах, — в тексте, в паузах, наконец, вчувствываемся в эти представленные образы. Необходимо сказать, что при анализе мы не можем обращать внимание только на сюжет, на фабулу пьесы, и только из этого создавать себе разные образы и выводить нужные чувствования. Внутреннее содержание автора, его переживания передаются нам не только через сюжет пьесы, а передаются, главным образом, через форму пьесы, в которой заключено и с которой *нераздельно* соединено внутреннее содержание пьесы. Таким образом, мы видим, что «переживание» автора в художественном произведении не может быть отыскано помимо формы. И для того, чтобы актеру «пережить» содержание автора, нужно «пережить» форму автора.

Гете говорил Эккерману: «Печатное слово есть только бледное отражение той жизни, которую я в себе ощущал в минуты творчества; но актер должен перенести зрителя в тот огонь, которым была согрета душа моя, вдохновляемая образами, создаваемыми ею». Но этот огонь вдохновения писателя мы не можем почувствовать иначе, {75} как через форму, избранную писателем и считаемую им наилучшей для выражения этого огня. Вследствие того, что каждому из нас свойственна субъективная ритмизация, каждый актер, претворяя в себе, согласно своей индивидуальности, ритм писателя и понимая по своему образы писателя, дополняет его печатное слово и переносит зрителя во внутренний мир писателя, но мир, претворенный в душе актера. В третьем моменте работы, в синтезе, актер соединяет все свои образы в потоки, непрерывно текущие в течение тех промежутков времени, когда актер находится на сцене; актер утверждается в тех образах, из которых начинают вытекать эти потоки, и в образах самих потоков. Затем актер соединяет свои образы, чувствования, мысли и действия с образами, чувствованиями, мыслями и действиями других актеров, участвующих в пьесе, вчувствывается в них и запоминает как свое, так и созданное партнерами; «вживается» во все это. Наконец, актеру необходимо проверить то, *как* выражаются в движениях его переживания. Искусство требует *выразительного* и *искусного* выражения, требует совершенства формы, требует четкости, сжатости и ясности. Поэтому часто бывает, что непосредственно появившиеся движения, появившиеся хотя и как следствия искреннего переживания, могут все же оказаться не достаточно совершенными, не достаточно оформленными, могут быть не в стиле, не в рисунке исполняемого произведения. И актер должен заняться оформлением, чеканкой тех движений, которые явились результатом переживания, явились непосредственно.

{76} На спектаклях актер, с помощью волевого напряжения, вызывает из своей памяти хранящиеся там потоки образов фантазии, созданных и зафиксированных в памяти на репетициях. Эти вызываемые образы параллельно сопровождаются чувствованиями и действиями. Так как вызываемые образы связаны у актера со словами текста пьесы, то текст сам собою вспоминается вместе с образами. Здесь кстати сказать, что актеру никогда нельзя зазубривать текст роли, как урок, по тетрадке; он должен задерживаться в памяти сам собой, он должен явиться естественным результатом внутренних состоянии актера. Чем сосредоточеннее будет актер на выработанном во время репетиций его фантазией потоке образов, тем ярче будут вспоминаться им во время спектакля эти образы и тем ярче будет его игра. Само собой разумеется, что эта яркость игры зависит и от эмоциональной возбудимости актера, которая, однако, сама по себе не служит основой его творческой фантазии и предоставленная самой себе ведет актера к бесформенному и бессвязному хаосу чувствований.

## 16

В заключение не могу не сказать еще раз, что, играя только с помощью фантазии, играя написанную пьесу или импровизацию, актер может *жить* на сцене, т. е. свободно отдаваться во власть своих чувствований. Такой актер не должен ни «спокойно наблюдать за собой», чтобы не переступить границ художественности, т. е. не должен играть {77} холодно, не должен он и «сдерживать свою чувствительность», чтобы опять же не нарушить художественности своего исполнения впадением в состояние аффекта. При игре с помощью творческой фантазии чувствования возникают в актере на сцене не самопроизвольно, но из готовых образов, из заранее намеченного, находящегося в памяти актера созданного им самим фантастического плана, который вызывается в ясную область сознания актера его собственной волей. Фантазия актера *сама* не дает актеру возможности переступить ее границ. Каждый образ, появляющийся в актере во время спектакля, вызывает в нем чувствование; каждый следующий образ сам собою сменяет предыдущий и гасит предыдущее чувствование тогда, когда оно должно по плану роли погаснуть.

Только актера перевоплощающегося мы можем считать настоящим художником сцены, способным создавать как близкие к жизни образы, так и самые возвышенные. А способным к перевоплощению может быть только актер, обладающий фантазией.

Как говорил Шопенгауэр, актер «должен быть хорошим и полным экземпляром человеческой природы и никаким образом не должен являться представителем таких уродов, которые, по выражению Гамлета, созданы не самою природою, а одним из ее поденщиков». Хороший актер, говорил Шопенгауэр, «должен быть человеком, имеющим дар выражать свое внутреннее *я*, должен обладать фантазией, достаточной для того, чтобы вымышленные обстоятельства {78} и события воображать себе так живо, чтобы они возбуждали его собственное *я*. Хороший актер должен иметь достаточно ума, опыта и образования, чтобы правильно понимать человеческие характеры и отношения».

# **{79}** К. С. Станиславский и душевный натурализм в Московском Художественном театре

## 1

Словами «душевный натурализм» определяет сам К. С. Станиславский то направление, которое дает в течение последнего времени Московскому Художественному театру теория или «система» сценической игры Станиславского.

Приемами «душевно-натуралистической» игры в течение последнего времени пользуются или должны пользоваться, играя на сцене, актеры Художественного театра. Говорю: «должны пользоваться» потому, что не все актеры Х. т. действительно играют по системе К. С. Станиславская.

С «душевным натурализмом», — т. е. с требованием от актера повторения на сцене его житейских переживаний, — мы встречаемся в теории К. С. Станиславского не впервые.

Еще в XVIII веке некоторые французские теоретики, разбирая актерскую игру, строили «системы» игры на {80} тех же основаниях, на которых строит свою систему и К. С. Станиславский. Они говорили, что актер, если от него требовать искренней игры, настоящих чувствований, может изображать на сцене только самого себя. По мнению этих теоретиков (и К. С. Станиславского), какой-нибудь актер N. N. может искренно испытывать и выражать на сцене только те чувствования, которые он испытывает или испытал в жизни, как человек N. N. На сцене актер N. N. может только повторять свои житейские «переживания», — свои переживания, как человека N. N., — воспроизводя их (Les beaux arts reduits à un même principe par Batteux. Paris 1746).

Для начала XVIII века, когда естественное в искусстве понимали очень узко, когда во французской трагедии, применительно к которой сочинялись эти системы, отсутствовали наделенные обобщающей творческой силой характеры и актеры не стремились к перевоплощению, такое узкое и ложное понимание творческих способностей художника не удивительно; оно вполне в духе душевно-ограниченного репертуара того времени.

Все теоретики и актеры, — последователи Расина, — игнорировали творческую фантазию и перевоплощение. Они понимали теоретически сценическую игру, как повторение на сцене актером его житейских переживаний. Поэтому театральные руководители и теоретики театра того времени считали необходимым подбирать для исполнения, например, ролей героев таких людей, которые способны на героические переживания в своей обычной жизни, которые пережили нечто героическое в жизни, а для исполнения ролей любовников {81} и любовниц — таких людей, которые способны в жизни больше всего к любовным чувствованиям, которые пережили любовное увлечение в жизни. Указывалось, например, на то, что «любовные сцены выходят лучше всего между теми (актерами), которые интересуются друг другом в жизни» (Le Comédien par Remond de Sainte Albine. Paris 1747).

Понимание последователями Расина сценического *творческого* переживания, как переживания, тождественного житейскому, а также требования, предъявлявшийся ими к актеру, совпадают с пониманием сценического переживания К. С. Станиславским и с основными требованиями, предъявляемыми его «системой» к актеру.

Мне самому приходилось слышать от К. С. Станиславского, что «современные люди с Мясницкой (торговая улица в Москве), способные только к чувствам с Мясницкой, не могут играть пьес, построенных на возвышенных чувствованиях, например, трагедий Шекспира». К. С. Станиславский говорил мне также, что, «быть может, когда вернутся люди с войны, они смогут играть героические пьесы». На это хочется ответить: а как же Мочалов, сын крепостного человека, человек с чувствованиями «из деревни», мог играть, «потрясая сердца», возвышенную трагедию? Как же Щепкин, крепостной мужик, мог играть барина Фамусова?

Удивительно то, что К. С. Станиславский, начав с внешнего натурализма, который явился в истории актерского искусства реакцией на бесхарактерность ложноклассического театра, начав с внешне натуралистических актерских приемов, {82} которые являются суррогатами творческого *перевоплощения* актера, пришел в конце концов к игнорированию *творческой фантазии* актера, без помощи которой невозможно подлинное перевоплощение актера в те характеры, которые изображаются поэтами, перевоплощение душевное, творческое. Это игнорирование, хотя сам К. С. и не говорит о нем, само собой следует из его утверждений, что, во-первых, актер на сцене может «жить» только повторением тех «переживании», которые он, как человек, испытал в жизни, и, во-вторых, что актер эти испытанные им в жизни «переживания» должен вызывать в себе при помощи *воспоминаний* или, как говорит К. С., при помощи «аффективной памяти», памяти «на чувства».

Отказавшись от творческой фантазии, не признав ее, прибегнув в теории для игры на сцене к «чистому» воспоминанию, К. С. Станиславский пришел от *внешней* характерности сценических типов к *внутренней* их бесхарактерности, бесцветности, пришел к какому-то ограниченному натурализму, потому что и естественнонаучная психология не может не считать только продуктивное или комбинирующее воображение, фантазию, источником творчества и не может не отделять ее воспроизведений от воспроизведений по воспоминаниям. Натурализм К. С. Станиславского лишает наше сознание наиболее сложных, творческих его возможностей. Даже энциклопедисты XVIII века, отстаивавшие натуралистическую точку зрения на искусство, считавшие необходимой в игре актера характерность, признавали необходимым перевоплощение. Возражая последователям Расина, они требовали от актера создания характеров. {83} Но они не могли примирить «чувствительность» с «рассудком» в игре актера, хотя не могли не считать и то и другое одинаково важным. В конце концов, отказавшись от первой, которую некоторые из них отождествляли с темпераментом, и признав преимущество второго, они должны были понять перевоплощение, как подражание; перевоплощением оказалось у них умное внешнее подражание людям из жизни, «высшее обезьянство», по выражению Дидро — singerie sublime. Те выводы, к которым пришел Дидро в своем «Парадоксе» или Мармонтель в своих статьях или, наконец, Лессинг, были ошибочными, но стремление этих людей вернуть актера на путь перевоплощения было глубоко основательным. Их выводы послужили основанием для создания школы ложной игры, игры внешне натуралистической. Актеры этой школы должны были подражать, играя, заимствованным из жизни тонам, движениям и целым характерам.

Актерами такой школы были или, вернее, должны были быть в начале деятельности Московского Художественного театра члены труппы этого театра. Говорю — должны были быть, потому что не все актеры Х. т. были в начале его деятельности имитаторами; среди них мы встречаем и большие дарования, способный к перевоплощению.

Таким образом, актеры Художественного театра по принципу, по идее, в начале его деятельности должны были быть натуралистами внешними, а поздние — натуралистами психологическими.

## **{84}** 2

Свои приемы, как игры, так и постановки, молодой натуралистический Х. т. заимствовал у знаменитой немецкой труппы герцога Георга II Мейнингенского, начавшей свои гастрольные спектакли 1‑го мая 1874 г. и окончившей их в 1890 году.

Как и мейнингенцы, Художественный театр выступил, борясь с театральной рутиной, с общей антихудожественной постановкой театрального дела; его руководители видели пренебрежение театральных деятелей того времени к сценическому ансамблю, к бытовой и исторической правде при исполнении и постановке пьес, к характерности, видели, наконец, порядочное убожество репертуара и небрежное отношение к классическим авторам.

Общее состояние русского театра до выступления художественников (14 октября 1898 года) мало чем отличалось от общего состояния немецкого театра перед выступлением мейнингенцев. Довольно печальным было в это время и общее состояние французского театра, реформатором которого, в духе натуралистической правды, явился последователь мейнингенцев Андрэ Антуан.

Начав в своих любительских режиссерских работах (в Московском «Обществе искусства и литературы», председателем которого был московский генерал-губернатор князь Долгоруков, а руководителями известный актер Малого театра А. Ф. Федотов и мой отец Ф. П. Комиссаржевский, тенор Мариинского СПБ. театра и профессор Московской консерватории), — {85} начав с натурализма обстановки, К. С. естественно пришел к убеждению, что при обстановке, точно изображающей жизнь, необходима и игра, «близкая к доподлинной жизни».

«Главную задачу постановки, — говорит К. С., вспоминая свою работу над “Плодами Просвещения” в 1891 году в “Обществе искусства и литераторы”, — я видел в том, чтобы выпукло выступил контраст между кухней и барской залою. Я начал с правды во внешней обстановке, но она потребовала чего-то нового, необычно правдивого, близкого к доподлинной жизни и в исполнении» (Н. Е. Эфрос. «Детство Художественного театра». Московский Художественный театр. Т. II. изд. журн. «Рампа и Жизнь». Москва. 1914 г.).

Доподлинно близкое к жизни исполнение, явившись следствием увлечения внешней жизненной правдой, достигалось сначала преимущественно внешними подражательными приемами.

Употребление этих приемов явилось также результатом увлечения К. С. Станиславского спектаклями драматической труппы герцога Георга Мейнингенского. Представления Художественного театра и до сих пор нередко отдельными штрихами, как постановки, так и исполнения, вспоминают спектакли мейнингенцев.

Молодой же Художественный театр может считаться прямым последователем труппы герцога Георга.

Он взял в общем от мейнингенцев как манеру внешней стороны постановки пьес, так и манеру актерского исполнения и метод режиссирования.

{86} Художественный театр заимствовал изобретенную герцогом Георгом замкнутую комнатную декорацию, — декорацию, дающую иллюзию квартирной, дворцовой, деревенской и всякой жилой комнаты, с потолком, строенными деталями, перспективой комнат и т. п. Он заимствовал изобретенный мейнингенским герцогом изогнутый пейзажный фон (панораму), дающий возможность обходиться без традиционных «древесных» кулис, арок и «пристановок». От мейнингенцев же взял Художественный театр и стремление к археологически-историческому детализму, к этнографичности, к житейской натуралистичности и детальности в сценической обстановке и костюмировке и, наконец, — «четвертую стену», деревья, стоящие посреди сцены, стулья, повернутые спинками к зрителю, актеров, говорящих спиной к зрителю, шумы и звуки, — одним словом — все то, чего раньше, до мейнингенцев, на убого-условной сцене не было, над чем «консерваторы традиций» смеялись, но до чего додуматься сами не могли.

Весь этот внешний натурализм принес позднее театру не мало зла, ибо он получил самодовлеющее на сцене значение, но в то время, когда он появился, он был необходима, ибо обстановка сцены выродилась, действительно, в Бог знает что.

Что касается исполнения, то то, чем особенно славился в свое время Художественный театр и что старым театром, — театром, представления которого предшествовали появлению мейнингенцев, игнорировалось, а именно «массовые» народные сцены, изображающие живую и типичную {87} толпу, выразительная характерность отдельных лиц, — все это было показано впервые на сцене теми же мейнингенцами, а вслед за ними в Париже Андрэ Антуаном.

Резкая характерность, типичность в актерском исполнении и во всех деталях спектакля была основным принципом режиссерства герцога Георга.

Как у мейнингенцев, так и у художественников, характерность, типичность действующих на сцене лиц считалась необходимой и до последней степени существенной.

Актеры должны были изображать жизненные «типы»; для этого внешне натуралистический метод игры указывал на необходимость подмечать в жизни характерные тона, гримы, внешне типичные для каждой отдельной роли особенности жеста, гримас, походки, говора и т. п.

В стремлении к характерности образов не было бы ничего отрицательного с точки зрения искусства, если бы характерность являлась результатом душевного перевоплощения актера. Но дело в том, что заимствованные из жизни характерные черты актеры-натуралисты «наклеивали» на себя, и от этих черт они шли в своей игре. Таким образом, они становились подражателями чужим интонациям, гримасам и движениям. От мейнингенского режиссера Кронека некоторые режиссеры эпохи молодости Художественного театра заимствовали и манеру учить актеров с голоса, показывать им жесты, заимствовали метод точно по разбитым на полу сцены клеткам размечать переходы актеров, так называемый mises en scene. Как и Кронек позднейшего периода своей режиссуры, они настаивали {88} на неукоснительном, автоматичном выполнении актерами внешних режиссерских предначертаний. Надо сказать, что такая манера режиссирования совсем не была свойственна герцогу Георгу, чуткому и любившему актера художнику. Ее ввел работоспособный, но не даровитый помощник герцога Кронек в позднейшее время существования мейнингенской труппы.

От мейнингенцев заимствовал в общем молодой Художественный театр и свою манеру понимания произведений поэтов-драматургов, предназначенных к постановке. Понимание драматургов в молодом Художественном театре было основано преимущественно на историко-бытовом анализе их произведений, на исследовании фабулы произведения и связанных с ней историко-бытовых источников.

К. С. Станиславский сам говорил о своем увлечении мейнингенцами. По его словам, «мейнингенцы несли обновление старому театру… великолепной передачей *психологии* эпохи, народа, толпы. В этих (мейнингенских) спектаклях раскрывались такие картины, которые при чтении и в других спектаклях оставались незамеченными. Я почувствовал в этом чей-то, может быть, Кронека, еще вероятнее, самого мейнингенского герцога, громадный сценический талант. Поразила меня тут еще особая дисциплина, не внешняя, но внутренняя, по-моему, душа театра» (Ibid, стр. 12)[[4]](#footnote-5). В этих словах К. С. Станиславского {89} мы уже слышим будущего Станиславского, режиссера-психолога, создателя «Чайки» и «душевно-натуралистической» системы игры.

Поворот Художественного театра с внешне натуралистического пути в сторону «душевного натурализма» начинается с постановки чеховской «Чайки», с нахождения в пьесе Чехова психологического содержания и после удавшегося выражения в сценическом действии внутреннего движения пьесы, которое в то время получило название «настроения». Искать это «настроение», углубляться в психологию отдельных действующих лиц и толпы, искать внутренней связи между отдельными исполнителями, искать средств создания внутреннего ансамбля побудили руководителей Художественного театра опять же мейнингенцы, которым удавалось во время спектаклей создавать и передавать зрителям ту общую внутреннюю связь актеров на сцене и вытекающее из нее общее внутреннее движение, которое называется в публике настроением.

Московский Художественный театр, как и мейнингенцы, для создания этого «настроения» пользовался помимо чисто душевных актерских приемов и всеми теми «штучками», над которыми так много смеялись в свое время газетные критики и враги театра как Мейнингенского, так и Художественного. История, как известно, повторяется. Но все эти иронически называемый штучки были режиссерам Х. т. внутренне необходимы.

Все эти звуки, искусные шумы дождя, ветра, грома, прибоя волн, пение птиц на рассвете, «сверчки», «бубенцы», звонки и тому подобное, сами по себе производимые {90} только ради вящего натурализма, без внутреннего смысла, подлежат осуждению, но созданные творчески, вытекающие из *внутренней* необходимости, *чувствуемые*, они не могут быть признаны только штучками, не могут считаться ненужными и мешающими как актеру, так и пьесе. Наоборот, они помогают и первому, и второй.

Для режиссера-художника звуки и шумы являются в общем аккорде сценического исполнения тем же, чем являются для композитора детали оркестровки; он усиливает ими выражение характера своего творческого настроения. И, критикуя звуковые и зрительные «эффекты», нужно делать различие между сценическими эффектами, сделанными ради подражания природе, жизни, ради «бума», и между эффектами импрессионистическими; нужно делать различие между эффектами, сделанными ради «эффекта», и эффектами, вытекающими из чувствований творящего художника. Возмущаться же и кричать против какого-нибудь звука сверчка или реального лязга оружия, дающего иллюзию битвы за сценой, только потому, что этот звук сверчка и шум битвы непривычен на старой сцене, и указывать на эти звуки, как на признак натурализма, такой же nonsens, как считать антихудожественным принципом в музыке звуки кукушки в «Детской симфонии» Гайдна или изображение битвы в «Сече при Керженце» Римского-Корсакова.

В Художественном театре, наряду с эффектами-штучками, эффектами, ради вящего натурализма, впервые зритель слышал звуки и шумы, сообщающие ему определенные {91} настроения или усиливающие те настроения, которые вызывались в нем актерами.

## 3

Искать «душу театра», стремиться к тому, чтобы актеры «переживали», Художественный театр стал, как я уже сказал, только с постановки «Чайки». В начале же своей деятельности, начиная с первой своей постановки, с «Царя Федора» Ал. Толстого, поставленного через восемь лет после окончания мейнингенских спектаклей (14‑го октября 1898 г.), художественники работали, следуя в общем внешне натуралистическим путям.

Добытое интуитивно при работе над постановкой «Чайки» мало-помалу принимало в Художественном театре формы точного метода; мало-помалу принципы постановки «Чайки» проникали во все другие постановки, и провести определенную грань между внешне натуралистическими и душевно-натуралистическими постановками художественников мне не представляется возможным. Можно констатировать только то, что до «Чайки» они были по принципу несомненно внешними натуралистами.

К. С. Станиславский позднее говорил, что натуралистические приемы театра объясняются «не только увлечением примером мейнингенцев, но еще и желанием замаскировать недостаточность актерских сил, заслонить это занимательностью, в смысле исторической или бытовой верности внешней постановки» (Пятнадцать лет. Н. Е. Эфрос. Московский Художественный театр. Т. II. изд. журн. «Рампа и Жизнь». Стр. 116). Н. Е. Эфрос {92} говорит: «Я не имею оснований и права не доверять показаниям Станиславского. Вероятно, и такое соображение играло свою роль. Но я все-таки думаю, что доминировало тут именно увлечение мейнингенцами, что почитался верным их принцип. Мне дают основание сказать так и мои воспоминания о первых постановках, и все те разговоры, какие еще тогда и даже до официального возникновения театра мне случалось вести с будущим главою Художественного театра. Если одною из главных задач Немировича-Данченко было очищение и освежение репертуара, то одною из задач Станиславского было именно обновление русских постановок по мейнингенскому принципу… Никогда еще исторический, этнографический, всякий другой натурализм не был выражен на русских сценах так полно и так старательно, как в молодом Художественном театре». Внешнее настолько преобладало в то время в исполнении художественников над внутренним, что иногда какой-нибудь «тик», как пишет Н. Е. Эфрос, заменял всю сценическую характеристику (Ibid., стр. 123). Ставя, например, «Шейлока», заставляли исполнителя главной роли, как потом объясняли, для того, чтобы скрыть природный акцент и недостаточную его даровитость, говорить с еврейским акцентом, подобно тому, как говорил у мейнингенцев Барнай.

Душевность, внутреннее движение пьесы Л. Толстого «Власть тьмы» было подавлено внешними бытовыми чертами исполнения и обстановки, деталями этнографически-деревенскими, прямого отношения к внутреннему содержанию {93} трагедии Толстого не имеющими. То же самое было и во всех постановках душевных драм Ибсена, где за всякими этнографически-норвежскими деталями исполнения и обстановки скрывалась душевная сущность этих драм.

Увлечение разработкой массовых сцен нередко приводило на сцене Художественного театра, как и на мейнингенской сцене, к тому же, к чему излишняя разработка отдельных бытовых, характерных и исторических деталей: за деревьями часто не было видно леса, т. е. за разработанными частностями пьесы, игры и обстановки скрывалось целое пьесы, общий ее дух и обобщающая сила ее художественных образов. Массовый сцены, вследствие часто излишней детализации, мешали зрителю воспринимать тех лиц, на которых должно быть направлено по пьесе его внимание, и голоса массы нередко заглушали тех актеров, которых должен был по автору слышать зритель. Случалось иногда и то, что голоса и слова актеров, текст автора, все приносилось в жертву натуралистическому подражанию всяким шумам природы: дождя, ветра, реву бури и т. п. В «Юлии Цезаре» Шекспира повторилось точь‑в‑точь то же самое, что было у мейнингенцев. В сцене первого акта за ревом бури не было слышно слов философствующего Кассия.

Я не буду здесь приводить всех тех примеров из практики Художественного театра, которые говорят о том, что этот театр в молодости своей ставил как актера, так и автора в зависимость от натуралистической обстановки, от стремления режиссеров уподобить {94} сцену бытовой или исторической жизни. Впрочем, тенденция сделать из театра жизнь заметна во всех постановках Художественного театра даже и до настоящего времени.

В игре самого К. С. Станиславского в прежнее время всегда было заметно стремление подчеркнуть и выдвинуть на первый план какую-нибудь внешнюю найденную им характерную черточку роли. Это стремление к внешней типичности заметно в некоторых ролях К. С. и до сих пор. Например, в роли Аргана: отвислый рот, держащийся в таком положении в продолжение всей пьесы, и плаксивый тон; двигающиеся два пальца, близорукость и заиканье Штокмана, мохнатые уши у Крутицкого, заплетающийся язык Шабельского, губы Гаева, издающие звуки, напоминающие выстрел, и т. п. Эти внешние характерные признаки исполняемых им ролей несомненно появились в игре К. С,, как следствие его увлечения мейнингенцами и внешним натурализмом. Правда, К. С., как большой талант, в лучших своих ролях, в ролях, им прочувствованных, умел и умеет подчинить все эти заимствованные, внешне характерные черточки и признаки внутреннему рисунку роли, умел и умеет претворить их в себе. К. С., как актер-интуит, несомненно актер перевоплощающийся, и органически внешний натурализм ему чужд. Но к приемам внешне натуралистической игры в прежнее время, под влиянием мейнингенцев, К. С. прибегал, и внешние черты исполнявшейся им роли нередко тогда, когда ему роль не удавалась, заменяли ее внутреннее содержание.

{95} Н. Е. Эфрос, вспоминая Отелло К. С., говорит, что черты дикаря в исполнении К. С. скрывали от зрителя (а может быть, и от самого исполнителя) внутреннее течение и развитие того душевного состояния, состояния ревности, на котором построена вся роль Отелло.

Если мы вспомним Станиславского — Грозного, одну из первых его ролей в Художественном театре, то прежде всего нам представится необычайная детализация внешних характерных черт царя Ивана, та житейская детализация, которая всегда разбивает художественную общность и цельность сценических образов, созданных драматургом-поэтом. Нам вспоминается и патологичность образа Грозного-Станиславского, — та самая патологичность, которая принимается в Художественном театре, вследствие увлечения житейским натурализмом, за психологичность и с пристрастием к которой мы встречаемся в Художественном театре и сейчас. Достаточно вспомнить постановки Андреевской «Мысли», некоторые мюзета в «Карамазовых», «Ставрогине», «Смерти Пазухина» и т. п.

Таким образом, в прежней игре даже самого К. С., актера душевного и глубокого, мы замечаем свойственную всему Художественному театру наклонность к внешней типичности, детализацию типических черт действующих лиц и житейскую детализацию как действии отдельных лиц, так и всего движения пьесы. Эта наклонность к детализации в прежнем Художественном театре выражалась в пристрастии к внешним мелочам игры и обстановки, а в теперешнем Художественном театре выражается в пристрастии к психологической житейской разработке {96} характеров, — разработке, подсказанной не формой автора, а тяготением руководителей театра к житейскости во что бы то ни стало.

В обстановке Художественного театра и до сих пор, несмотря на несколько отдельных условных схематичных постановок этого театра, для Художественного театра не типичных, ибо в них повторялось то, что было сделано, в общем, другими режиссерами раньше, до Художественного театра, и до сих пор заметно стремление к детализации, детализации натуралистической, которая делается ради приближения к жизни, к житейскости.

## 4

Как я уже говорил, во время работы над «Чайкой» Чехова были открыты те принципы игры и ансамбля, которые были положены К. С. Станиславским в основу его «системы».

«Чайка», как пьеса чисто психологическая, рисующая обыденную «житейскость», — если не задумываться над возможностью дать ей и другое символическое толкование, — представляла собой благодарный сценический материал для создания «системы» К. С. Станиславского. Растянутость, так сказать, разобобщенность ее внутреннего движения более или менее аналогична растянутости, необобщенности внутреннего движения событий обычной, серой, тусклой, что называется «неинтересной жизни», — жизни, лишенной резких подъемов и падений, взрывов, сменяющихся {97} затишьем и новыми взрывами. Недоговоренность «Чайки», молчания, паузы, частое несоответствие того, что говорится, тому, что чувствуют и думают говорящие, ремарки, указывающие на шумы и звуки, заменяющие действие, — вся эта, с точки зрения старого театра и его рутинных приверженцев, «ерунда» и «декадентщина» невольно должна была заставить режиссера и актеров обратить внимание на способ выражения непривычных для старого театра сценических моментов. Нужно было каким-то способом «оправдать» все это, для чего пришлось обратить внимание на «переживания» отдельных актеров, «сопереживания» актеров в дуэтах и ансамблях и искать *под словами* автора чувствования и мысли, вызывающие эти слова; пришлось придти на сцене к тому основному положению психологии, что жизнь человеческого сознания течет непрерывно, что всякое внешнее действие — движение, слово — вызывается внутренним состоянием, которое и определяет это внешнее действие. Работая над «Чайкой», художественники должны были прийти к выводу, что «писатель», как говорит К. С. Станиславский, «сочиняя, идет от переживания к слову, к своему тексту, а актер для исполнения писателя должен находить под словами и ремарками писателя переживания» и, найдя эти переживания, вызывать их в себе, а потом уже произносить соответствующие найденным переживаниям слова и делать соответствующие движения и переходы.

Средства выражения Чехова были найдены во время работы над «Чайкой», вдохновенно, интуитивно. Их нашел режиссерский гений Станиславского.

{98} Работа над «Чайкой», пьесой душевной, не могла не указать таланту Станиславского глубоко верных внутренних приемов актерской игры, многие из которых должны считаться открытием Станиславского. Но, очевидно, когда начали углубляться в исследование, когда начали умно и даже научно разбирать, что было создано «безумно», бессознательно, тогда получились из этого исследования совершенно неверные теоретические принципы сценической игры.

К. С. Станиславский не хотел ставить «Чайку» и поставил ее замечательно. Это очень интересная подробность творческой деятельности К. С., объясняющая многое в нем, кажущееся противоречивым, непонятным.

— Чехов? «Чайка»? Да разве можно это играть? Я ничего не понимаю, — так отвечал Станиславский своему бредившему Чеховым союзнику Вл. Ив. Немировичу (Цитирую по вышеуказанной статье Н. Е. Эфроса. Т. I, стр. 15).

— Под конец лета, — рассказывал К. С. Станиславский Н. Е. Эфросу, — я уехал в Харьков и увез с собой «Чайку», чтобы писать мизансцены и монтировку. Должен признаться, что «Чайки» я тогда совсем не понимал, не знал, как это можно играть. Заслуга проведения Чехова на сцену принадлежит всецело Немировичу-Данченко. Он убеждал меня, долго уговаривал, говорил, что я скоро сам буду в восторге, что это играть необходимо. Я уехал, не понимая, как это можно воспроизвести в театре и чем это может быть интересно на сцене. Но, хотя я пьесы не понимал, хотя я увез ее с собою в Харьков совсем нерастолкованною, сама пьеса невольно {99} затянула меня своею силою, и, как потом оказалось, я инстинктивно сделал то, что было нужно и чего я не понимал разумом… (Ibid).

И «вот поразительный пример *творческой интуиции* Станиславского, как режиссера, — вспоминает В. И. Немирович-Данченко: — Станиславский, оставаясь все еще равнодушным к Чехову, прислал (мне) такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки “Чайки”, что нельзя было не дивиться этой пламенной, гениальной *фантазии*…» (Ю. Соболев. Т. I, тоже издание, стр. 44).

На спектакле «Чайки» у актеров, по словам самого К. С., «впервые были настоящие переживания», а, по словам Вл. Ив. Немировича-Данченко, — «актеры, автор, режиссер, декоратор, художник — все слились в нечто общее, цельное, нераздельное».

Насколько я могу судить по своим впечатлениям, — когда я видел в первый раз «Чайку» в 1898 году (мне было всего 16 лет) — актеры, конечно, те, кто мог, играли этот спектакль творчески вдохновенно. В этом убеждают меня и выше цитированные слова обоих руководителей Художественного театра, и впечатления некоторых очевидцев.

Таким образом, та пьеса, которой не понимал К. С. Станиславский, стала его коронной режиссерской работой, и достижения этой работы открыли много новых возможностей будущему актеру.

Творческая интуиция Станиславского и его фантазия, а не способность воспроизводить свои житейские переживания {100} по «аффективной памяти», создали «Чайку». Они же создали и целый ряд его больших ролей, начиная с роли Левборга в «Гедде Габлер» и кончая Пушкинским «Сальери».

Я много слышал нелестных слов по поводу исполнения К. С. последней роли, — и не подходит, мол, фигурой и лицом, и плохая дикция, и нет величия, и нет злодейства, и плохо читает стихи.

К. С. умышленно «плохо» читал стихи. Он и не хотел говорить стихами, потому что стихами в Художественном театре не говорят, ибо их, по мнению Художественного театра, «нельзя переживать»; «они не естественны, не жизненны»; К. С. умышленно исказил поэтическую форму Пушкина, сознательно не принял поэтичности пушкинского Сальери, потому что хотел изобразить натурального, жизненного, а не поэтического Сальери. Он хотел сделать Сальери жизненно-психологичным. Станиславский рассудком хотел исказить поэта Пушкина. И что же вышло? А вышло то, что интуитивно он создал во 2‑й сцене пушкинской пьесы, вместо своего задуманного искажения, пушкинский же образ, прекрасный, глубокий образ, образ не житейский, — трагический образ Пушкина прозаика, образ в духе образов пушкинских «Повестей Белкина».

В Станиславском, как в художнике, рассудок всегда спорит с интуицией. И то, что создает его интуиция, его большой непосредственный талант, часто или искажается, или неверно истолковывается его рассудком.

Рассудок К. С. Станиславского исказил то, что было получено им посредством интуиции во время работы над {101} «Чайкой». Только таким образом, как мне кажется, могла создаться его «система» актерской игры, основанной всецело на рассудочных заблуждениях относительно душевных способностей человека, на одностороннем понимании психологии и ни на чем не основанном желании сделать из театра жизнь, когда театр — есть театр, а жизнь — жизнь, и театр, точно, как копия, изображающий жизнь, не нужен, потому что существует сама жизнь.

## 5

Ошибочное утверждение, что актер, если от него требовать искренних чувствований на сцене, может, играя, только повторять себя в жизни, повело за собой еще более ошибочное утверждение, а именно, что можно играть на сцене и передавать авторов с помощью воспоминания актером его житейских, испытанных им в жизни, привычных ему психических состояний, воспроизводя эти состояния при помощи «аффективной памяти».

Очевидно, теория игры по «эффективной памяти» построена К. С. на выводах и утверждениях французского психолога школы сенсуалистов — Рибо. Он говорит, что «настоящее прошедшего является как бы повторением первоначального состояния». Но даже и Рибо прибавляет, что это настоящее прошедшего обладает меньшей интенсивностью по сравнению как с прошедшим, так и с настоящим.

Дальнейшие замечания Рибо, на которых строит свою теорию К. С. Станиславский, очевидно, следующие: «Настоящая {102} аффективная память состоит в действительном воспроизведении прежнего аффективного состояния со всеми присущими ему чертами… Здесь воспоминание не ограничивается воспроизведением условий, обстоятельств, короче, интеллектуальных состояний. Здесь оживает само аффективное состояние, как таковое, т. е. переживается вновь».

«С помощью аффективной памяти запечатлеваются и воскрешаются не только отдельные сильно пережитые моменты жизни, но и целые периоды составных — сложных чувствований, связанных между собою логической последовательностью… С помощью аффективной памяти эмоции и страсти запоминаются, и вновь воскрешаются целые пережитые страсти, целые куски жизни». Но и Рибо оговаривается, как мы видим, что по воспоминанию воскрешаются в смысле повторения их эмоционального содержания только «сильно пережитые моменты жизни». А много ли таких сильно пережитых моментов в жизни прошлого каждого из нас? И можем ли мы эти сильно пережитые в прошлом моменты нашей жизни, если они сильно волнуют нас и сейчас, воспроизводить на сцене, не теряя способности сообразовывать наше личное воскресшее переживание с тем, что заставляет нас делать на сцене ход сценического представления, автор и другие актеры?

С научной точки зрения «аффективные воспоминания» можно понимать только в смысле воспоминания сильных аффектов прошлого. Если, вспоминаясь, ассоциируясь с настоящим, эти аффекты прошлого приобретают и в {103} настоящем, характер аффекта, то с их помощью мы не можем играть на сцене. А раз эти аффективные воспоминания *воскрешают* прежние наши состояния, наши прежние аффекты, то значит, что они и в настоящее время являются аффектами.

А аффективное состояние, состояние аффекта в научном смысле, не может служить материалом для сценического творчества потому, что аффект есть задержка или затрудненность в обыкновенном нормальном течении наших представлений, вызванная бурным потоком чувствований, и человек, находящийся в состоянии аффекта, не владеет ни рассудком, ни волей.

Если мы предположим, что термин «аффективное воспоминание» употребляется К. С. Станиславским не в научном смысле, а просто в смысле условного театрального обозначения способности нашего сознания вспоминать и воспроизводить пережитые чувствования и нормальные течения этих чувствований, связанные с течением представлений, то, во-первых, абсолютно точных, «чистых» воспроизведений прошлого быть не может, вследствие свойства нашего сознания ассимилировать данные прошлого с настоящим; во-вторых, более или менее точные воспоминания или воспроизведения наших прошлых чувствований всегда бывают смутными и слабыми, потому что чувствования сохраняются в нашей памяти вообще плохо и гораздо хуже, чем представления.

Сильно чувствуется только настоящее. Следовательно, играть, вспоминая свои испытанные в прошлом житейские чувствования, нельзя. Играть на сцене можно только при {104} помощи сложных чувствований, — чувствований, созданных творческой ассимиляцией[[5]](#footnote-6).

Только такие сложные, вновь *сотворенные* мною чувствования обладают силой, необходимой для игры, для жизни на сцене, для перевоплощения меня самого в драматический образ.

Чувственное же содержание моих «чистых» воспоминаний всегда более или менее скудно. Отличаются богатством эмоционального содержания, обычно, образы воспоминаний тех впечатлений, которые нас сильно потрясли и потрясли не очень давно. Но таких, недавно нас потрясших свежих впечатлений, как известно, у всякого человека не много. Кроме того, театр не может строить все свои спектакли только на тех избранных эмоциях, к которым способны играющие в нем актеры. Наконец, как мы увидим ниже, ни один актер просто не может играть на сцене, если его заставить вызывать в себе его личные, сильно волнующие его в жизни переживания.

Если я буду играть, как говорит К. С. Станиславский, повторяя свои «пережитые чувства», то, если мы даже предположим, что мне удастся эти пережитые чувствования вызвать в себе с достаточной силой для игры, то эти чувствования будут владеть мною, а не я ими, и я непременно, если искренно «заживу», должен буду забыть свою роль, могу свалиться в партер, могу, играя Отелло, так рассердиться на Яго, что, действительно, убью его, а, полюбив по-настоящему своим житейским чувствованием {105} свою сценическую возлюбленную, дав этому чувствованию полную волю, я забуду весь театр и стану изъясняться ей и действовать с ней так, как подсказывает мне мое житейское чувствование, а не роль, написанная автором, или сценарий импровизации. Потому что, как известно, слова и действия наши вытекают из наших внутренних состояний, и эти наши внутренние состояния определяюсь наши слова и действия. Если мы предположим, что я люблю или любил какую-нибудь женщину в жизни, и это чувствование любви свежо еще во мне, то оно нераздельно связано с образом той женщины, которую я любил или люблю, и я не стану, да и не могу выражать своей любви другой женщине, другому образу, который мне дают в театре. Эта другая женщина будет мешать появлению моей эмоции. Если же эту другую сценическую женщину загримировать неузнаваемо «под» ту, которую я любил или люблю, то, — если моя возлюбленная умерла или уехала, мне изменив, — я, увидав ее на сцене, быть может, удивлюсь, заплачу, сделаю то, что мне подскажет мое чувствование, подскажет внезапно, но не смогу выражать ей того, чего от меня требует моя роль, автор или режиссер. Если же моя возлюбленная жива, и я думаю, что она сидит у себя дома, то я очень удивлюсь, увидав ее копию на сцене, а потом, — может быть, если я так наивен и беззастенчив, что не соображу, что передо мной загримированное лицо и что я на сцене и на меня смотрят зрители, — я буду искренно выражать ей или свою любовь, или что другое, но ни в коем случае не теми словами и действиями, которых от меня требует пьеса. Когда же {106} я пойму обман, то рассержусь или огорчусь, чем и кончится представление.

Актер, играя по «аффективной памяти», т. е. оставаясь самим собою, господином X., живущим в Москве, Тетюшах или Петрограде, может вызвать в себе сочувствие, скажем, к слезам своего сценического партнера Y. только в том случае, если он жизненно поверит в эти слезы своего партнера, т. е. если эти слезы жизненные. Для этого актер Y. должен плакать, как человек из жизни, — чего и требует «душевный натурализм». Но что же может выйти из такой игры? Что выйдет, если два актера будут играть на сцене самих себя, если они будут повторять свои житейские переживания? Допустим, что актеру Y. удалось «эффективно» заплакать, как человеку Y. Тогда актер X., играя по «аффективной памяти», войдя на сцену самим собою, — ибо для того, чтобы играть по «аффективной памяти», актер не может не оставаться человеком из жизни, — воспримет слезы актера Y. не как художественный «образ» слез, а как настоящие слезы знакомого ему по домашней или, закулисной жизни человека Y. Если, восприняв эти слезы, он растрогается, заплачет, то это значит, что его восприятие слез господина Y. будет в его сознании ярче всего того, что он должен делать по пьесе. Точно также и яркое воспоминание актера Y., вызвавшее его слезы, заставит его забыть роль и ее ход; он будет плакать о каком-нибудь своем личном прошедшем несчастии. Ход пьесы и ее слова окажутся для наших актеров ненужными, мешающими, потому что не соответствуют их личным внутренним состояниям {107} данного момента; их внутренние состояния будут естественно развиваться и естественно выражаться во вне в тех действиях и словах, которых потребуют их внутренние состояния. Возникшие психические потоки двух «аффективных» актеров смоют обе роли и ту сцену, которую они должны вести. Если же наши актеры вспомнят посреди этого потока свои роли, то исчезнут их переживания, вызванный у одного «аффективным» воспоминанием, а у другого житейским «аффективным» восприятием своего партнера.

То, что актер Y. залился настоящими, своими житейскими слезами, не могло произойти иначе, как только вследствие восприятия им из окружающего его на сцене чего-то такого, что раздражило его «аффективную» память. Но на сцене подобные раздражители встречаются редко, скорее все мешает вызову этой памяти на чувства: софиты, рампа, не настоящие вещи, раскрашенный холст и тому подобные фантомы действительности. Если же мы предположим, что какой-нибудь засохший бутафорский букет напомнит нашему чувствительному актеру засохшие на могиле его возлюбленной цветы, принесенные верным любовником в печальный день ее погребения, и что наш актер заплакал, раздражив этим изделием бутафора свою аффективную память, то это значит, что в момент «жизненного» восприятия букета наш актер, как говорят, «потерял роль», и мы можем ждать от его плача всевозможных нежелательных ни для автора, ни для других актеров, ни для зрителей последствий.

{108} Возникновению «аффективных» воспоминаний могут помочь всякие жизненные предметы на сцене и житейская, привычная актеру, как человеку, обстановка, но эта обстановка не может спасти его от «потери роли».

К. С. полагает (я цитирую то, что мне передавал бывший актер Художественного театра К. В. Бравич, как слова К. С. Станиславского), что «очень сильным фактором, очень важной причиной для напоминания и возникновения причинных аффектов является то, что артист окружен сценической иллюзией, воскрешающей столь близкий человеку материальный мир, мир природы и вещей. Иногда гораздо легче воскресить в себе привычное состояние, получаемое от храма, улицы, деревни, когда чувствуешь себя среди них или среди похожих на них изображений». Я не знаю, верно ли передают эти слова мысль К. С., но, судя по спектаклям Художественного театра и студии Художественного театра, я думаю, что, именно, этим соображением К. С. и стремлением помочь актерам, играющим по памяти на чувствования, объясняется влечение обоих театров к возможно доподлинной, всамделишной, натуральной обстановке сцены.

Актеру-творцу нужна для игры не копия привычного ему материального мира; ему нужно на сцене то, что соответствует его фантазии: или такие объекты, с которыми сливаются созданные им внешние образы, или такие, которых может преображать и развивать фантазия актера. Актер, играя на сцене с помощью фантазии, может и не видеть точно, детально обстановку сцены; он видит в ней то, что нужно видеть в ней его фантазии. Фантазия {109} всегда или сама создает свои объекты, или приспосабливает уже имеющиеся к своим целям. Этим только объясняется то, что большие актеры могли играть и среди тряпок, и что ни огни рампы, ни наклеенные носы не мешают «переживать» на сцене.

Само собой понятно, что нельзя играть по памяти на чувствования, воспроизводя свои пережитые эмоции, никаких художественных пьес, созданных творческой фантазией драматургов, — пьес, как реальных, так и фантастических (в житейском смысле этого слова). Ибо и те и другие создаются фантазией (в психологическом смысле) драматургов. Драматург изображает в своей пьесе, изображает индивидуально различные образы, содержащие характерные для каждого образа сложные чувствования. Актер не может искренно изображать эти образы на сцене иначе, как перевоплощаясь в них, посредством вчувствования в них, вчувствования в форму произведения, в его стиль, в ритм и характер его языка. Ибо форма есть выражение содержания; от содержания она не отделима, и переживать содержание, не переживая формы художественного произведения, нельзя.

Для верного изображения произведения поэта и его характеров совсем не все равно, как говорят душевные натуралисты, *какую* радость, *какое* горе, *какой* страх в той или другой пьесе будет испытывать актер, — лишь бы это была вообще искренняя радость, искреннее горе, искренний страх актера, как человека. Такая душевно-натуралистическая игра с подставлением своих житейских чувствований под слова и ремарки поэта не {110} может не быть искажением всякого автора и произведения. К такому искаженно ведет как пренебрежение душевных натуралистов к стилю автора вообще, так и его слову, к форме этого слова и к ритму речи писателя. Поэтому глубоко неправы те актеры, которые ради наибольшей «натуральности» и «жизненности» разрушают, например, стихотворную форму драматических произведений. Играть говоря стихами безусловно труднее, чем говорить прозой. Но если играть стихотворные пьесы, то нельзя обращать их в прозаические. Такую манеру говорить стихи прозой мы замечаем в Художественном театре (в постановках, например, Пушкина, Грибоедова, Шекспира). Актеры, нарушающие ритм речи поэта, нарушают течение чувствований поэта и искажают внутреннее содержание его произведения.

В Художественном театре, обращающем все внимание только на одно внутреннее содержание и отделяющем внутреннее от внешнего в произведениях писателей, всегда уделяется более чем второстепенное внимание «слову» писателей.

К. С. Станиславский говорит — «поэт творит не слова, а чувства». То же самое часто пишет и Вл. Ив. Немирович-Данченко в своих статьях. Он говорит, например, что «на сцене надо жить только чувствами, а не словами» («Горе от ума». «Вестник Европы» 1910 г., май, июнь, июль). В другой, не менее интересной и глубокой статье Вл. Ив., мы читаем: «Суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург, вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих {111} переживаний, в их столкновении с переживаниями других лиц… и актеры, пожелавшие воспроизвести на сцене написанное драматургом, должны сосредоточить свое внимание, конечно, не на этих словах, а на скрытых за ними переживаниях» (искусство театра. Сборник «В спорах о театре». Москва. 1914). Все это, конечно, очень верно, но только с одной стороны. Верно, если понимать «слово», как это делают многие актеры, только в смысле этимологическом, не чувствуя его внутреннего содержания. Но дело в том, что из качества и ритма слов и фраз поэта слагается внутреннее содержание всего его произведения. И только через слова поэта-драматурга, через его ремарки, вчувствываясь именно в них, мы можем зажить переживаниями, аналогичными переживаниям поэта. Слова поэта выражают качества его чувствований, а ритм его речи выражает последовательное течение этих чувствований, и, не сосредоточив своего внимания на словах и на ритме речи поэта, не почувствовав того и другого, не будучи захваченными формой поэта, мы не можем чувствовать ни данного произведения поэта, ни души поэта.

## 6

Я не верю тому, кто уверяет меня, что переживает пьесу, играя по своим воспоминаниям. Переживать на сцене *свою* жизнь, как я уже сказал, невозможно.

Актер, играющий по воспоминаниям, только подражает во время спектакля тем своим внутренним состояниям, которые он старательно вспоминал во время репетиций, {112} и, может быть, кое-как эти состояния во время репетиций и чувствовал, если они были слабыми, не настолько «аффективными», что лишали его соображения.

Актеры, действительно играющие по воспоминаниям, создают роли преимущественно рассудочным путем. Эти актеры — действительно интеллигентные актеры. Вспомнив на репетициях с громадным усилием свои испытанные в жизни внутренние состояния, «психологично» связав одно состояние с другим и распределив их под текстом автора, они осмысленно, разумно, очень верно показывают во время спектаклей, — выражая внешними средствами — движениями, словами, паузами, — последовательный психологичный ход отдельных внутренних, связанных друг с другом психических состояний. Кое‑что, кое-как они могут на спектаклях и чувствовать, но только очень слабо, еще слабее, чем на репетициях, потому что от повторения одно и то же воспроизводимое чувствование теряет силу. Эти актеры, действительно, как кто-то очень верно сказал, превращают сцену в «паноптикум психологических состояний». Таким актерам необходим прежде всего психологический, рассудочный анализ роли, точное определение словами, — глаголами или существительными, — искомых чувствований и детальное разложение роли и пьесы на составные части потока чувствований.

Так и делает, обычно, К. С. Станиславский. Он делит пьесу на отдельные мелкие части, каждая из которых заключает какое-нибудь определенное чувствование. Потом он находит между этими частями — части, подобные по чувствованиям, и объединяет их под одним общим названием {113} одного чувствования. Эту работу он продолжает до тех пор, пока не сведет всю пьесу к трем, четырем, двум определенным чувствованиям. Эти последние определения он сводит к одному, означающему основное чувствование пьесы, — по старому названию «основной тон» пьесы, а по терминологии К. С. Станиславского «сквозное действие» пьесы.

Ничего нельзя возразить против такой работы, поскольку она представляется нужной для творчества самого К. С., как актера и режиссера, и для творчества других актеров, если она вытекает из их манеры *творить*. Каждый творит по своему. Но, как школьный прием и как прием обязательный для каждого актера, такая манера изучения пьесы и роли мне представляется убийственной, парализующей непосредственное чувствование и творчество.

Если актеры, говорящие, что они играют по воспоминаниям, действительно переживают на сцене, то это значит, что они играют не по воспоминаниям, а с помощью фантазии, т. е. перевоплощаются; это значит, что их творческие способности преодолевают узкопсихологические рамки «душевного натурализма», их художественные способности не дают «эффективной» системе игры свести все творческие обобщения их сознания к житейским частностям. Черпая из источников фантазии поэта-драматурга, они заражаются обобщенными чувствованиями, содержащимися в его образах; соединяя эти чувствования со своими, — настоящими, прошлыми чувствованиями или только элементами своих чувствований, — они образуют в себе сложные скомбинированные творческие чувствования и, благодаря силе {114} этих чувствований, перевоплощаются. «Аффективная память», — воспоминание, воспроизводящее более или менее чистые эмоции, является лишь составной частью их фантазии) выражающейся в усиленной деятельности всех функций нашего сознания, вмещающего в себе сознательную и бессознательную деятельность.

Так играют, играют творчески, играют, руководимые творческой фантазией, и все наиболее крупные и даровитые актеры Художественного театра, потому что иначе искренно переживать на сцене нельзя. Так играет и сам К. С. Станиславский, так же он и режиссирует.

Иначе, если бы К. С. играл по воспоминаниям, его игра не была бы творческой.

## 7

Ни приемы внешне натуралистической игры, ни приемы игры «душевно-натуралистической» не могут создавать художественных ценностей на сцене.

Теория внешне натуралистической игры ведет актера или ученика театральной школы только к более или менее искусному обезьянству внешних выражений человеческих эмоций и страстей, к подражанию результатам душевных движений, испытываемых другими людьми, а не самим играющим.

Те наблюдения в жизни, которых требует, ради подражания им, эта теория, всякий душевный глубокий актер непременно производит, потому что они ему нужны, как сырой материал для его фантазии, но он не подражает им, ибо то, что душевный творящий актер производит {115} из них, доставляет ему гораздо больше наслаждения, нежели «точное» воспроизведение этих наблюдений.

Теория так называемой «душевно-натуралистической» игры обращает настоящее переживание в рассудочное притворство; она учит умно выражать найденные рассудочным анализом психологические состояния, учит умно связывать их в логичный поток переживаний и вместо творческих переживаний актера, вытекающих из его вчувствования в текст писателя, подставляет под текст писателя житейские «пережитые» бесцветные, антихудожественные переживания самого актера, как «житейского» человека, искажающие автора.

Душевно-натуралистическая теория основана на половинчатом понимании естественнонаучной психологии; она отрицает бессознательную деятельность нашей психики и отрицает возможность как сознательного, так и бессознательного творчества; она не ставит актерское искусство даже на почву психологического реализма.

В то время, как сценические упражнения, способствующие развитию фантазии, воображения актера, обогащают его сознание, — упражнения, заключающиеся в воспоминании житейских переживаний актера, ограничивают деятельность его сознания.

Ни первая, ни вторая теории, если применять их правила игры на практике, не могут убить способности к творчеству в том актере, который до знакомства с ними стал творцом и который способен мыслить. Такой актер сможет и из той и из другой теории извлечь даже полезные для своего творчества данные. Само собой {116} разумеется, если его руководители — последователи той или другой теории — не производят над ним продолжительного и упорного насилия.

Если же правила игры по этим теориям применяются к мало мыслящему актеру или к новичку на сцене, к ученику, то их применение может часто сразу же изуродовать и актера, и ученика.

Система К. С. Станиславского, если не пользоваться ей принципами с полным к ним доверием, а вдуматься в нее, если отделить в ней настоящее душевное от выдуманного, отделить прочувствованное К. С. Станиславским от добытого его рассудком, — несомненно, представляет собою большую ценность для всякого актера, потому что, к каким бы заблуждениям К. С. в своей теории ни пришел, все равно этой своей теорией он положил первый камень в постройку будущей теории душевного, искреннего сценического искусства и поставил ею некоторые вехи на том душевном пути, по которому должен идти актер, если не хочет быть кривляющимся фигурантом.

Система К. С. Станиславского прежде всего обращает внимание актера на его собственную психику. К. С. Станиславский первый в России попытался создать теорию актерской игры, основанную на данных психологии. И он, первый же, указал актерам на необходимость искреннего переживания и указал методы, с помощью которых, по его мнению, актер должен вызывать в себе эти переживания. Эти методы мне кажутся, как я выше говорил, неверными. Они построены на ошибочных психологических выводах. И, как я уже говорил, ведут актера не к творчеству, а {117} к подражанию самому себе в жизни, к имитации на сцене своих испытанных в жизни психических состояний. Эти методы К. С. — ошибочны, но ряд основных положений его теории глубоко верен, и они открываюсь совершенно новые горизонты перед старым театром и в них мы видим теоретическую формулировку тех их принципов, на основании которых играли всегда все душевные актеры. По теории К. С., актер должен не представляться, не изображать какие-то внешние результаты своих внутренних состояний, а вызывать в себе эти внутренние состояния, «переживать» их, предоставляя им изображаться так, как им это естественно свойственно; актер должен переживать во всех местах своей роли именно то состояние, которого требует данное место роли, данный момент роли; одно переживание вытекает из другого и связало с ним; наконец, переживания всех действующих на сцене актеров должны находиться в взаимодействии, что и создает ансамбль.

Говорят, что К. С. Станиславский является последователем Щепкина. Это верно, если принимать из теории К. С. только что указанные принципы, за исключением последнего. В остальном же Щепкин и К. С. Станиславский — люди разных направлений. Щепкин, насколько я могу судить, никогда не был и не мог быть «душевным натуралистом», даже в теории. Затем щепкинские отрывочные теоретические замечания об игре ансамблем не представляют того стройного целого, какое представляет собою учение об ансамбле Станиславского, и говорят нам о том, что ансамбль по Щепкину достигается совсем не {118} теми средствами, которыми достигается ансамбль по Станиславскому. Ансамбль Художественного театра Щепкину, я думаю, и не казался нужным. Я думаю, что он даже не желал именно такого ансамбля. Ансамбль щепкинского времени, ансамбль Московского Малого театра того времени строился прежде всего на уважении младших членов труппы к старшим и на том принципе, что те актеры, которые «подыгрывают», должны стушевываться, когда другие «играют». Требовался, конечно, и общий тон, т. е. нужно было слушать интонации партнеров и вторить им. Требовалась внешняя связь между актерами. Ансамбль щепкинского времени был основан совсем не на том, на чем его строит, и строит мудро, К. С. Станиславский.

Метод создания внутреннего душевного ансамбля, основанного на *внутреннем* общении, и был самым большим открытием К. С. Станиславского, и в Московском Художественном театр мы видели и чувствовали такой ансамбль впервые. Хотя, «теоретизируя» по поводу этого ансамбля, К. С. опять впадает в целый ряд психологических заблуждении, и если кто-нибудь другой будет ставить ансамбли по эффективной системе К. С., то из этой постановки получатся те же результаты, которые могут получиться из игры по «системе». Но на сцене Художественного театра такие внутренние ансамбли создавались, потому что актеров этого театра спаивал творческий гений Станиславского, потому что его острое чутье актерской души подсказывало ему средства внутренне связать актеров между собой и дать им возможность друг друга чувствовать, а не только слышать.

{119} На сцене Художественного театра могли создаваться такие ансамбли потому, что актеров этого театра воспитал в духе едином талант К. С. Станиславского и Вл. Ив. Немировича-Данченко. Такое же объединение было возможно вследствие того, что труппа Художественного театра была не «набранная» со всех концов России; в Художественный театр не пришли люди со своими косными приемами и «штампами», как говорит К. С., люди сцены Художественного театра варились в его котле, были воспитаны на сцене этого же театра руководителями этого театра; им была внушена любовь к театру, к спектаклю, как к целому; они знали, что на сцене нужно чувствовать друг друга и прятать свое актерское себялюбие в глубокий карман, приносить себя в жертву, именно в жертву, целому художественному произведению — спектаклю. Эстетичность, культурность и человечность, а не «актерство» руководителей Художественного театра, открывших свой театр, вследствие того, что они ненавидели косную «театральщину», служили, как мне кажется, примером всей труппе и отделяли от нее все то, что свойственно обычно за кулисам и что мешает до последней степени творчеству, мешает внутреннему сближению актеров: — себялюбие, превыше всего, мелкую зависть, мелочную подозрительность, сплетни и тому подобные прелести, одно воспоминание о которых возбуждает отвратительное физическое состояние. Руководители Художественного театра способствовали развито творческих способностей в актерах своей труппы. Но в то же самое время руководители сами и подавляли эти способности, когда применяли к своим актерам свою «систему» игры.

{120} Мне всегда кажется, что в Художественном театре рассудок борется с вдохновением. Как будто там всегда хотят «музыку разъять, как труп» и «алгеброй гармонию проверить». Будучи театром творческим в тех своих как актерских, так и режиссерских работах, которые создавались не по «системе», а с помощью только творческой интуиции режиссеров и актеров, Художественный театр становился театром нетворческим, нехудожественным всякий раз, как натуралистические и «душевно-натуралистические» методы вступали в свои права.

Я не делаю пока никаких выводов, потому что не знаю, кто в этой борьбе творчества с чистым рассудком может победить, но будет очень грустно, если победит второй.

1. Mémoires de Talma, изд. А. Дюма. [↑](#footnote-ref-2)
2. Об этом заблуждении я подробно говорю в главе «К. С. Станиславский и душевный натурализм в Московском Художественном театре». [↑](#footnote-ref-3)
3. Желающим заниматься искусством движения могу рекомендовать систему Дельсарта, изложенную в книге кн. С. М. Волконского «Выразительный человек», его же статью «О жесте» в книге «Человек на сцене» и книгу Giraudet «Mimique, physionomie e gestes». [↑](#footnote-ref-4)
4. О мейнингенцах и их влиянии на Московский Художественный театр я пишу в статье: «Театральные реформаторы конца XIX века». [↑](#footnote-ref-5)
5. См. «Актер и фантазия». [↑](#footnote-ref-6)