**Ф. А. Степун**

**Природа актёрской души**

Никакому самонаблюдению и самоанализу никогда не постичь, как и когда совершается в душе человека таинственный сев чувств, мыслей и образов, определяющих внутренний строй и жизненный путь каждого из нас.

Не знаю и я, как и когда вырос у меня в душе тот совершенно особенный по своему тревожному звуку магический мир, который я упорно связываю с образом какого-то неведомого мне актера, какого–то невиданного мною театра. /.../

Мое построение природы актерской души отнюдь не является научно–объективным исследованием историко–психологического характера. Ни минуты не чувствую я себя связанным хотя и не слишком богатыми, но все же доступными нам биографически–историческими материалами по психологии актерского творчества разных времен и народов. Я строю свою актерскую душу не как историк театра, но как артист и метафизик в миросозерцательно–вольном, артистическом смысле этого философского термина. Я исхожу из самоанализа и стремлюсь не к исторически верному, но внутренне точному воображаемому портрету. Избранный метод я не только не считаю произвольным, я не считаю его и субъективным. Я уверен даже, что он в скрытом виде неизбежно лежит в основе всякого, так называемого научно–объеквного исторического исследования. Все научно–объективные ответы истории зависят в последнем счете от наших донаучных и исторических личных убеждений. Приступая к историко–психологическому исследованию актерской души, я должен внутренне знать ее природу и ее лицо, иначе мало ли какие документы могу принять за обязательный материал своего исследования. Не умея в себе самом отличить чистого аристократического звучания от всякого псевдоартистического шума, нельзя произвести выбора и оценки материала, т. е. нельзя завещанные историей факты превратитъ в материал, достойный научного исследования. Это не подлежит сомнению, но можно идти и дальше. В афоризме Риккерта "jedes Urteil ist ein Vorurteil" верен не только его точный гносеологический смысл – всякая теоретичееская истина укреплена в сверхтеоретической или дотеоретической сфере, – верна в нем в применении к вопросам артистического миросозерцания и та мысль, что передается непереводимою игрою слов, — мысль, что всякое суждение основано на предрассудке. Пристрастие же — оличенные страсти. Но в оличении страсти одна из первых возможностей их эстетической объективации. Шекспировская ревность только потому и объективна, что мы называем ее именем Отелло.

К вопросам искусства можно, конечно, подходить теоретически и научно; в аспекте такого научно–теоретического подхода все личное будет излишне, как субъективное и произвольное. Но можно подходить и иначе: так, как пытаюсь подходить я, т. е. подходить, не уходя из плоскости артистического творчества. При таком подходе личный характер моих рассуждений и построений не только допустим, но обязателен, ибо сличение всего — материала, мыслей и чувств — означает в сфере артистического творчества не субъективность и произвол, но истину и объективность.

Возможны оба пути: каким идти — дело случая, поставленной себе задачи, не в последней степени и дело вкуса.

Одно, однако, важно. Путь артистического подхода к вопросам искусства, путь Шлегелевской романтической критики, путь искусства об искусстве возможен вне всякой связи с научно–теоретической объективностью

Путь же научно–объективный, формально–эстетический и историко–исследовательский, путь науки об искусстве ужасен, когда на него вступают люди артистически бесстрастные, не имеющие личного, интимного отношения к тому, что они изучают и о чем говорят. Характерный пример — автор солидной трехтомной истории театра Кертинг. Задумываясь, правда, мимоходом над нравами современного театра и разбирая причины его упадка, он приходит к выводу, что главная причина — в той роли, что на современной сцене играет актриса. Его предложение — вернуться к законам античной сцены: пусть женские роли играют мужчины. Если женские души и переживания вполне понятны мужчинам–авторам, почему бы им быть менее понятным мужчинам–актерам. Что же касается внешней иллюзии, то, во–первых, натурализм не высший закон искусства, а, во–вторых, как часто сценический образ неверен из–за возраста, фигуры и других данных актрисы; почему не так недопустимо быть ему неверными еще по одной причине — несоответствия пола лица исполняемого и лица исполняющего. А между тем эта мера могла бы оздоровить нашу сценическую атмосферу.

Что можно ответить на эти соображения? В сущности, ничего. В конце концов они верны. Ведь играла же Сара Бернар Гамлета.

И все же ясно — Кертинг не имеет нравственного права заниматся театром. У него нет пристрастия к запаху кулис.

Отдав дань методологии, я возвращаюсь к моему вопросу. В чем же сущность актерской души? /.../

Чтобы ответить на этот вопрос, я принужден начать издалека.

Каждый человек, осознающий себя на достаточной глубине, неизбежно сознает себя в раздвоении. Каждый дан себе как бы двояко: дан себе как несовершенство, как то, что он есть, и задан себе как совершенство, как то, чем он должен стать; дан себе как факт и задан себе как идеал; дан себе как хаос и задан себе как космос; дан себе как шум всяческого "хочется" и задан себе как строй единого "хочу".

Благодаря такому раздвоению своего бытия и сознания человек неизбежно изживает свою жизнь как борьбу, как борьбу с самим собой за себя самого. В этой борьбе — вся сущность человека как совершенно своеобразно поставленного в мире существа. Люди, не причастные раздвоению и борьбе, в сущности, немыслимы. Вне борьбы возможна или жизнь скотская или жизнь божеская, но невозможна жизнь человеческая. Но полное падение и полное преображение одинаково недоступны человеку. Они в нем всегда только тенденции, не больше. Человек же как существо, принадлежащее двум мирам, всегда в борьбе. Человек по существу — борьба. Борьба эта по своему внутреннему смыслу может означать весьма разное. Там, где человек, борясь с самим собой за себя самого, подавляет в себе только ложь, зло и уродство во имя ценностей истины, добра и красоты, там его борьба не проблема. Проблемой и очень острой становится она только там, где линия распада души человека на то, что он представляет собой как данность, и на то, что он представляет собою как заданность, не совпадает с линией, отделяющей мир ценностей от мира неценного, там, где борьба с самим собою за себя самого принуждает к подавлению в себе таких наличностей своего внутреннего мира, что сами по себе представляют безусловную ценность. Этот осложненный случай возникает всюду, где мотив положительного богатства человеческой души враждебно сталкивается с мотивом ее единства, ее целостности, где человек чувствует, что он как творение Божие несет в себе такую полноту возможностей, какой ему никогда не осилить как творцу своей жизни, своей судьбы и своего лица. Фаустовская проблема распада души на стремящиеся расставься друг с другом души — трагическая проблема только постольку, поскольку обе души мыслятся стоящими под знаком положительных ценностей. Если бы разрыв их означал разрыв между ценным и бесценным, между добром и злом, то он был бы не трагедией, но только счастьем.

Также и требование Достоевского о "сужении человека, который слишком широк", **нельзя** упрощать до требования построения души человека только на одном положительном полюсе в **противоположность** ее построения на двух полюсах, **положительном и отрицательном**."Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой". Пойти за сердцем — значит предать ум, пойти за умом — значит предать красоту. Вот антиномия Достоевского: не антиномия двух полюсов в душе человека — положительного и отрицательного,  — но антиномия внутри положительного полюса, ибо одинаково положительны, ценны, существенны в человеке и требования выбирающего ума, не хотящего позора, требования сердца, превращающего все в красоту.

Предельного, трагического углубления борьба человека с самим собой за себя самого достигает, таким образом, не там, где человек борется против зла, но там, где он борется против своей широты, которую "надо бы сузить", т. е. там, где положительное богатство человеческого многодушия катастрофически сталкивается с требованием душевной целостности, с требованием строго ограничивающего единодушия.

Формы примирения единодушия и многодушия в конкретной, т. е. в фактически свершающейся, жизни необозримы и неисчислимы.

Тайна каждой живой личности, ее цельности, ее глубины, характерного для нее сочетания черт, интересов, даровании и противоречий есть тайна всегда индивидуального примирения единодушия и многодушия. И все же мне думается, что все эти индивидуально необозримые формы легко и естественно распадаются на три большие группы. Примирение единодушия и многодушия возможно в форме мещанства, возможно в форме мистицизма, возможно, наконец, в форме артистизма. Говоря в дальнейшем о мещанстве, мистицизме и артистизме, я мыслю эти три основных душевных уклада, с одной стороны, как глухие тенденции каждой человеческой души, с другой — как принципы, явно разделяющие людей между собой.

Интересующая меня душа актера, конечно, только разновидность общеартистической души. Моя ближайшая задача — построение артистической души через ее противопоставление мещанству и мистицизму.

Мещанское разрешение проблемы единодушия и многодушия — наиболее простое, разрешение по линии наименьшего сопротивления. Оно сводится к погашению в человеке всякой борьбы, к уничтожению в нем всякого раздвоения путем атрофии в его груди всех душ, кроме одной, житейски наиболее удобной и практически наиболее стойкой. /.../

Мещанский душевный строй — это бескрылость, отсутствие чувства дали, того берега, второй родины. Мещанская душа вообще, быть может, не "песнь небес", но всего только осадок земной жизни, порождение ежедневных дел, общественных отношений, бытовых зависимостей, связей с миром внешних отношений и, прежде всего, с миром лежащих в его основе вещей, т. е., в конце концов, вообще не душа, но вещь, футляр давно умерших в ней убеждений, чувств, страстей и точек зрения, национальный, сословный, профессиональный костюм.

Такая атрофированность всякой внутренней сложности, такая полная погашенность проблематики многодушия, такая мертвенность метафизической памяти — все это делает из людей мещанского душевного склада инстинктивных врагов творчества. В основе всякого творчества лежит в субъективном порядке стремление души исцелиться от боли своего богатства, в объективном — метафизическая память. Всякий творческий путь всегда путь жертвы и трагической борьбы. Все это чуждо мещанству. Все эти мотивы не резонируют в разреженной атмосфере мещанской души, в атмосфере атрофированного многодушия.

Враги творчества, мещане, тем самым и враги подлинной духовной культуры. Не творцы, они только ловкие дельцы, умелые деятели, полезные ученые, иногда даже и солидные художники. Всюду и везде они люди количества, но не качества, труда, но не творчества, цивилизации, но не культуры. Всюду и везде они враги и гонители артистизма.

Если проблема единодушия и многодушия разрешается в мещанстве путем предельного упрощения, то в мистицизме, наоборот, та же проблема разрешается путем ее *усложнения*, путем ее вознесения в новый, мещанству неведомый план.

Мещанское единодушие представляет собой элементарное однодушие, оно подавляет душевное богатство человека, уничтожает в человеке его сложность, диапазон его противоречий.

Иное единодушие мистическое. Оно утверждает полноту и богатство человека, все сложное человеческое многодушие, но лишает это многодушие жала противоречий, ибо связывает его утверждение с подчинением каждой входящей в него души закону самоопределения, закону духовной установки, чем и достигает осуществления своей тайны: полного отождествления единодушия и многодушия. /.../

Всякое боговоплощение в формах человеческого творчества есть неизбежно и богоборчество. Об этой предательской природе творчества всегда повествовали мистики. Оттого, что творчество с артистической точки зрения — предательство, вина перед Богом, оттого творчество всякого большого художника (т. е. мистика) — всегда трагедия. История человеческой культуры вся сплошь повествование о высокой трагедии человека—творца. Последним об этой трагедии прекрасно поведал Блок.  
Длятся часы, мировое несущие,  
Ширятся звуки, движенье и свет,  
Прошлое страстно глядится в грядущее,  
Нет настоящего, жалкого нет.  
И, наконец, у предела зачатия  
Новой души, неизведанных сил,  
Душу сражает, как громом, проклятие:  
Творческий разум осилил, убил.

Оттого, что мистический строй души враждебен творчеству, он, естественно, враждебен и культуре, ибо культура не что иное, как статический аспект творчества. Мистический путь — путь, пролегающий вне культуры, вне активного созидания; это путь священной пассивности и духовной нищеты, путь прославления абсолютного в немоте и созерцания его во мраке. /.../

Итак, роковой вопрос человеческой души — вопрос противостояния в ней многодушия единодушию — разрешается, как в мещанстве, так и в мистицизме, в пользу единодушия.

В мещанстве это разрешение элементарно и потому вполне очевидно, в нем полюс многодушия просто—напросто атрофируется; в мистицизме же дело обстоит сложнее, в мистицизме многодушие не атрофируется, но преображается путем его вознесения в царство всеединящего духа. Все же и мистицизм является, в конце концов, победой единодушия над многодушием.

В противоположность как мистицизму, так и мещанству, артистизм всецело покоится на равномерном утверждении в душе человека обоих полюсов, на утверждении человека и как рассыпающегося богатства, и как строящегося единства.

Не только не принимая мещанского душеубийства, но не принимая также и мистического преображения множества самодовлеющих и противоборствующих душ в послушное подножие и гармоническое содержание единого духа, артистизм представляет собой своеобразнейший душевный строй патетического утверждения в груди человека всех взрывающих ее противоречий, принципиального отказа от несправедливости всякого последнего выбора, любви к борьбе как таковой, главное же — упорного утверждения единства всякого, всюду и везде исключительно как объединения в борьбе, как страстного объятия вражды, как поединка не на живот, а на смерть.

Из всех трех душевных укладов уклад артистизма — единственный, исполненный настоящей живой любви к конкретной человеческой душе. Этой любви нет ни в мещанстве, подменяющем душу человека вещью, ни в мистицизме, подменяющем ее дух о м. Только артистизму ведома настоящая страстная любовь к душе человека, к душе, связующей в тайне своего бытия два мира, к душе, которая никогда не всецело вещь и никогда не всецело дух, но всегда и дух и вещь вместе, одухотворенная вещь, овеществленный дух, к душе, в которой под знаком борьбы и тревоги в неслиянности, но и в нераздельности вечно живы все ее бесконечные души. /.../

Мистицизм и мещанство по—разному, но одинаково враждебны творчеству. Основная черта артистического душевного строя — страстная любовь к творчеству, предопределенность к нему. Всякая артистическая душа живет вечным восторгом о творческом раскрытии своей тайны, но и столь же древним ужасом—знанием, что всякое творчество смертельно для тайны. Всякая артистическая душа ощущает потому творчество одновременно и как глубочайшую трагедию и как высочайшее блаженство.  
Сердцу закон непреложный:  
Радость, страданье — одно.

Радость артистической души — богатство ее многодушия, страдание артистической души невоплотимость этого богатства в творческом жесте жизни.

Потому радость артистической души — всегда омраченная радость. Потому тембр артистической души — всегда скорбный тембр. Артистизм — это скорбное ощущение своей души, как праздно колосящейся нивы, и ощущение судьбы, как ленивого и тупого серпа.

Артистизм — ощущение избытка своей души над своим творчеством: своим лицом, своей судьбой, своей жизнью.

Артистизм — предельное утверждение многодушия, ибо артистизм — утверждение единодушия не как победы одной души над всеми и не как нивелировка всех душ путем приведения их к одному общему знаменателю, но исключительно как объединение их в эстетически—совершенной картине борьбы.

Звук этой борьбы, звук глухого мятежа всегда слышен в артистической душе наряду со звуком скорби. В страстном объятии вражды в ней извечно отданы друг другу всевозможные в человеке противоречия. Артистическая душа — всегда душа грешная и святая, слепая и пророческая, страстно всему отдающаяся и холодно наблюдающая себя со стороны, в священном страхе строящая свою жизнь и с горькой иронией провоцирующая свое строительство. Душа, исполненная сама к себе предельной любви, но и непонятной вражды. Душа, своими теплыми стопами, быть может, слишком верная земле, своими же холодными голубыми глазами, быть может, преждевременно отданная небу. Душа, хотя и раненная вечностью, но не спасенная в ней. Странная, призрачная, химерическая душа, по отношению к которой всегда возможен внезапный в опрос: да существует ли она вообще или ее в сущности нет, т. е. нет в ней подлинного духовного бытия.

Образ артистической души, завещанный мне моими детскими воспоминаниями, органически слит в них с пронзительным ощущением первой любви и первой встречи со смертью. Темы любви и смерти и поныне кажутся мне темами, в отношении к которым как—то особенно ярко сказывается вся своеобразность душевного строя артистизма. /.../

Проецированное в сферу любви трагическое артистическое многодушие порождает характернейший феномен артистической любви: трагическое многолюбие. Мещанин даже и там, где он любит многих, любит всегда одну, ибо во всех своих многих он любит не их, отличая друг от друга, но общее им всем начало: женщину, как природный факт, как родовое начало. Артист даже там, где он всецело устремлен к единой, косвенно устремлен ко многим, ибо единую он всегда любит как единственную, т. е. как отличную от всех остальных; но отличать свою, единственную, от всех остальных всегда значит как—то глухо и тайно уже включать и всех остальных в поле своего внутреннего зрения.

Среди всех перемен своей любви мещанин всегда верен и своей любви и своей возлюбленной, ибо как любовь, так и возлюбленная для него только природные факты. Но природа встречна человеку на всех путях, ей изменить нельзя. Совершенно обратно в артистической любви: даже там, где артистическая душа исполнена глубочайшей верности, она, сама того не зная, всегда живет у порога измены. Острое в ней ощущение индивидуальности — потенциально всегда любовь к противоположности. Но любовь к противоположностям всегда находится в неразрывном родстве с любовью к противоположным, к разным, ко многим. Однако соблазн множественности вырастает в артистической душе не только на путях эстетической чуткости ко всякой индивидуально—завершенной форме, но и на ощущении вечного несоответствия между интуитивно данным артистической душе образом любви и ее воплощением в самом совершенном и самом прекрасном существе. Измена артистической души не пустая смена души мещанской. Измена любимому образу в артистической душе всегда трагедия, ибо ее причина всегда в прозрении трагического несоответствия между образом любви и обликом любимой, в ощущении мира как недовоплощенности, в ощущении творимой жизни как трагедии творчества. Проблема Дон Жуана как артистический души потому отнюдь не только проблема неверности, но и проблема верности — верности искомому образу любви и неверности его недостойным, недостаточным воплощениям. Подлинный Дон Жуан только в эмпирическом плане жестокий властелин и ветреный повеса, в метафизическом — он верный раб и светлый рыцарь.

Тембр артистической любви совершенно особенный и всегда легко отличаемый от всякого иного звучания. Артистическая любовь всегда звучит скорбью и тревогой, в ней исступленный восторг всегда сопровождается отчаянием. В ней нет равномерного горения и устойчивого света, она мечется, полыхает, как пожар нa ветру. В ее сладости всегда горечь. На конце ее жала — мед. Но все же — надо всем боль, боль избытка своего богатства, боль невмещаемости безмерного многодушия во всегда слишком скупо отмеренных формах судьбы. /.../

Чем царственней любовь артистической души, тем торжественней ее немая свита, тем больше вокруг нее призраков: обманутых чаяний, обессилевших надежд, убитых возможностей. Так, образу любви неизбежно сопутствует в артистической душе образ смерти. В душевном строе артистизма смерть значит нечто совершенно иное, чем в строе мещанском или мистическом. Она не принижена в нем до эмпирической жизни, но и не преображена в метафизическое бытие, она в нем и не отрицаемый конец жизни и не утверждение ее бесконечности. В артистической душе связь смерти и жизни гораздо сложнее, гораздо теснее. В ней смерть не всеразрушающий или всезавершающий последний аккорд жизни, но несменяемый лейтмотив всех ее образов, не взрыв форм жизни как таковой, но форма каждого ее отдельного часа, его последний смысл, его далекий, скорбный звон, его призыв к глубине, к остроте, к напряженности. Для артистизма в каждом часе непременно таится его собственная глубина, острота, напряженность, его собственная всегда индивидуальная смерть. Изречение Ницше, "что и многие умирают слишком поздно, мало кто слишком рано и что чуждо еще учение о своевременной смерти", изречение глубоко типичное для этой классически артистической души. Его смысл — требование индивидуальной собственной смерти для каждого человека, требование смерти как завершающей формы жизни .

Не прочь от жизни, не вдаль куда—то отзывает смерть артистическую душу, но, наоборот, в самую глубину жизни скликает она ее под ее низкие гулкие своды. В каждом явлении жизни слышит артистическая душа весть о смерти. Этой вестью она и влечется к жизни, этой вестью она и отталкивается от нее. В ней для нее горечь жизни, но в ней же и ее последняя сладость. Так в бесконечно осложненном отношении к смерти завершаются вce трагические противоречия артистического многодушия. Я уже оговаривался, что формы примирения единодушия и многодушия в глубинах конкретной жизни неисчислимы, что мое разделение душ мещанских, мистических и артистических является очень конструктивным и потому далеко не исчерпывающим подразделением этих форм.

Эту оговорку мне необходимо дополнить второй. Мещанство, мистицизм и артистизм означают в моем построении прежде всего разновидности душевных укладов, связь которых с социальною группой мещанства или людей практического дела, с группою художников—профессионалов и со столпами мистической традиции очень сложна и далеко не односмысленна. Нет сомнения, что очень большие дельцы—практики зачастую натуры явно артистические; что большие художники не только артисты, но мистики; что "мистики" нередко художники и практики; что в нормирующем ежедневную жизнь педагогическом гигиенизме некоторых мистических и церковных направлений очень много явно мещанского звука. Все это моего построения, однако, нисколько не задевает, тaк как, строя свою артистическую душу, я ни минуты не строил души общей всем художникам, т. е. не стремился к образованию некого родового понятия. Артистическая душа в моем понимании есть некий специфический путь к исцелению себя от боли своего многодушия, к разрешению многодушия в единодушие. Почему же, однако, этот специфический путь назван мною путем артистическим? Конечно, потому, что он приводит к творчеству, а затем и к искусству, к чему не приводит ни путь мещанства, ни путь мистицизма. Передо мной вырастает задача показать, почему артистическое разрешение проблемы многодушия требует выхода в творчество и какова та спецификация творческого выхода, которую мы называем актерством.

Выходы мещанства и мистицизма к полюсу единодушия вполне понятны и односмысленны.

Не совсем так обстоит дело с выходом к этому вопросу в душе артистической. По отношению к ней правомерен вопрос — выход ли ее выход, или, быть может, безвыходность. /.../

В чем же, однако, тайна того творчества, что одно превращает артистизм в подлинный путь, того творчества, при отсутствии которого артистическая душа неизбежно попадает в тупик, превращается в жалкую жертву своего богатства. Подходя к разрешению этого центрального вопроса всей проблематики артистизма, надлежит прежде всего со всею принципиальностью установить, что проблема артистического творчества отнюдь не совпадает с проблемой какого—нибудь специального художественного дарования, живописного, музыкального, пластического или какого бы то ни было другого. Такими дарованиями бывают наделены натуры вовсе не артистические, иногда мещанские, иногда мистические; с другой стороны, артистические натуры высокого творческого напряжения бывают вовсе лишены всякого специфического таланта. Говоря об артистическом творчестве, об артисте—творце, я имею в виду не строителей художественной культуры, но строителей собственной жизни, зодчих собственной души. Творчество означает Для меня, таким образом, пока чтоо некий модус жизни, некую специфическую позу души в ее противостоянии жизни, некий подлежащий сейчас более точной установке, но во всяком случае односмысленно характерный жест души по отношению к своему богатству, к своему многодушию. /.../

Подлинный артистизм это прежде всего совершенно своеобразный магический жест, которым какие—то одни души артистической души определяются в создатели ее эмпирической жизни, ее первопланнной действительности, другие же, жизнью не допущенные к жизни, в зиждители какой—то иной действительности, действительности второго плана, всегда страстно творимой артистической мечтой, но никогда не реализуемой жизнью.

Углубляя таким образом свою действительно изживаемую жизнь творческим внедрением в нее действительности второго плана, артистическая душа как бы улучшает резонанс своей жизни, увеличивает в ней способность отзвука на свое многодушие, но тем самым и закрепляет в себе самой вечное рздвоение и борьбу между своей изживаемой и своей мечтаемой жизнью, между действительностью и мечтой. Характернейшей чертой подлинного артистизма является при этом одинаково непреоборимое тяготение как к действительности, так и к мечте, как к двум равноценным полусферам жизни.

Вечно раздвоенная между действительностью и мечтой артистическая душа является, однако, одновременно и душой, исполненненной глубочайшего внутреннего единства. Ее единство — эстетическое единство трагедии.

Как в основе всякой трагедии, так и в основе трагедии артистизма лежит миф, миф о вечной жизни жизнью казненных душ, миф о вечной всеобъемлющей искони целостной душе человека. Непоколебимая вера в этот миф — величайшая религиозная твердыня артистизма.Каковы, однако, те средства, что имеются в распоряжении артистической души для превращения своей жизни в двупланную действительность жизни и мечты. Нет сомнения, что из всех вообще мыслимых средств средством наиболее сильным и действительным является художественное творчество.

Как я уже отмечал: художественное дарование отнюдь не обязательно сопутствует дару артистического творчества, дару двупланного бытия, но там, где оно сочетается с ним, оно исключительно облегчает разрешение им своей задачи. С точки зрения артистизма как душевного строя на задачу и смысл искусства проливается совершенно особенный свет. Для художника—артиста смысл его художественного творчества прежде всего чисто артистический смысл — расширение своего бытия, реализация своего Мйогодушия. В мире творимых образов душа художника—артиста никогда не отражает бывшего, изжитого, но всегда дарует жизнь несостоявшемуся, невызревшему. Артистическое искусство потому никогда не живопись, не эпос, оно всегда лирично и трагично, существенно трагично даже там, где оно по форме совсем не трагедийно. В его основе всегда метафизическая скорбь: миф о вечной, целостной, всевмещающей душе человека, жизнью не допущенной к жизни, священная легенда об убитых душах артистов.

В мире творимого искусства артистическая душа изживает свою вторую дополнительную жизнь, завершающую всю свою глубину и всю свою широту, трагедию и парадоксы своего многодушия. Блаженство художественного творчества заключается для артистической души прежде всего в возможности одновременно жить всеми своими противоречивыми душами, в обретении внежизненной территории для реализации своего многодушия и тем самым в уводе своей первопланной, конкретной жизни из—под знака раздвоения и борьбы, из—под угрозы взрыва и катастрофы. С точки зрения жизненной эмпирии, блаженство творчества представляет собою, таким образом, еще и блаженство постоянно предупреждаемой катастрофы, мотив, благодаря которому артистическая жизнь особо высокого напряжения по своим внешне спокойным и уравновешенным формам для поверхностного и непосвященного взора может иной раз показаться жизнью почти что мещанского склада; таковы жизни министра Гёте или помещика Толстого эпохи "Войны и мира".

Много сложнее проблема артистического творчества, проблема осуществления двупланного бытия для тех артистических натур, которые не наделены никакими художественными дарованиями, которым заказана территория предметно объективного искусства как территория реализации их многодушия, которые обречены превращению своей жизни в двупланную действительность исключительно методами, имманентными самой жизни.

Дойдя на внутренних путях своей жизни до каких—то темных бездн, Гёте, соблазняемый самоубийством, выстрелил, как известно, не в себя, но в Вертера и тем самым излечился. 10 Моя проблема артистического творчества, не сопряженного с художественным дарованием, сводится к вопросу: как застрелить в себе Вертера, не имея возможности его написать. Ясно, что, быть может, и можно застрелить в себе Вертера, не написанного и никаким иным способом эстетически не объективированного, не превращенного в трансцендентную переживанию самозависящую значимость художественного образа, но нельзя застрелить в себе Вертера, никоим образом в тебе не созданного.

Есть великое мастерство артистической жизни культивировать в себе то одни, то другие комплексы чувств, отпускать свою душу к полному расцвету то в одном, то в другом направлении, жить сегодня одной, а завтра другой душой своего многодушия и заставлять весь мир позировать себе то в одном, то в совершенно ином образе.

Властью этого мастерства артистическая душа и создает в себе юного Вертера (о котором говорю, конечно, только в порядке случайного примера), это значит, что она устанавливается на совершенно особенное по своей тональности отношение к природе, к женщине и к мечте и до тех пор самозабвенно живет в облачении этой тональности, пока не изживет в себе всю ее внутреннюю проблематику, не исторгнет душу Вертера из сонма своих душ, не убьет в себе Вертера.

Живя в обличиях многих душ, подлинно артистическая душа живет, однако, не во всех них в одинаковом смысле, не все наполняет одинаковой степенью бытия, не все проводит сквозь один и тот же план своей жизни, не со всеми идентифицирует себя в одинаковой степени. В этом разнохарактерном, индивидуализирующем отношении к душам своего многодушия и коренится прежде всего мастерство творческого артистизма, мастерство превращения жизни в двупланность действительности и мечты.

Действительность, с артистической точки зрения, есть не что иное, как та территория внутренней жизни, на которую под знаком единства и цельности артистическая душа оседло расселяет центральные ведущие души своего многодушия, мечта же та совсем иная территория, пересеченная и противоречивая, по которой вечно кочуют ее окрайные, дополнительные души. Роковая ошибка творчески бессильного, дилетантствующего артистизма всегда одна и та же: всегда попытка оседло построиться на территории меч| ты или, наоборот, допустить кочующие души с этой территории в мир своей подлинной, первопланной действительности. Результат этих попыток неизбежно один и тот же: убийство мечты реализацией и взрыв жизни мечтой. С и В противовес такому дилетантствованию, творчески артистизм нтуитивно чувствует невмещаемость своего многодушия в одной действительности, в однопланной жизни, и потому всегда инктивно закрепляет границы между территориями действительности и мечты и постоянно блюдет многопланную структуру жизни. /.../

Таким образом, всякая жизнь, способная к отражению в себе многодушия артистической души, обязательно строится как двуплановость действительности и мечты. Строительство это протекает в форме максимального приближения друг к другу, почти слияния обоих планов (артистизм дилетантствующий, не творческий), или в форме их предельного удаления друг от друга (артистизм подлинный, выявляющийся в объективно предметном художественном творчестве).

Нo ни артисты—дилетанты, ни артисты—художники — не те спец и ф и ч еские артистические натуры, к выяснению душевной структуры которых направлено все мое построение. Специфически артистические натуры отличаются от артистов—дилетантов тем, что не прибегают на путях этого строительства к трансцендирующему жесту, от артистов—художников тем, что не прибегают к выходу в объективность предметного творчества, но разрешают его исключительно методами, имманентными самой жизни. Это значит, что они материалом своего творчества имеют исключительно свои переживания, а как его формою пользуются исключительно спецификацией своих душевных установок в отношении этих переживаний. Это значит, что некоторые из своих душ артистическая душа проводит сквозь свою жизнь под знаком действительности", проводит как действенное начало, как сквозное действие своей жизни, отождествляя с ними свое подлинное, глубинное, настоящее бытие; другие же проводит сквозь жизнь под знаком мечты, разрешая в ее игру и ее иллюзионизм боль своего богатства, чувство невоплотимости в подлинной первопланной жизни всего своего многодушия. При этом, однако, для артистизма это отнюдь не означает того, что означает для сентиментализма, — не означает стремления держать свою душу в отдалении от действительности и предаваться галлюцинациям чувствительности. Мечтать для артистической души — значит всецело отдаваться действительности, но отдаваться ей только теми д у шами, на которых она не строит действительности свое и жизни, т. е. отдаваться ей душами *отвергнутыми*, казненными *жизнью*.

Ирреальность плана мечты означает, таким обрзом, в артистизме не отсутствие соприкосновения с действительностью, но соприкосновение с нею теми душами артистического многодушия, с которыми артистическая душа не сливает своего подлинного бытия, но которыми она всего только бывает.

Таким образом, мечтать — значит временно передавать ведение своей жизни одной из своих обойденных воплощением дущ, душе—призраку, как бы скитающемуся духу убитой жизнью души. Но жизнь, творимая призраком, неизбежно призрачная жизнь, в сущности, не жизнь, но игра призрака в жизнь. Призрак, *играющий* в жизнь, и есть актер. Инсценируемаая этим призраком жизнь и есть сцена как явление внутреннего опыта, как некое специфическое переживание артистической души. Когда артистическая душа играет, позирует, "актерствует", в чем ее постоянно упрекает морализующее мещанство; это не значит, что она живет ложью, но значит только, что oнa призрачно живет душою, не допущенной ею в свою настоящую, первоначальную жизнь, что она инсценирует второй план своей жизни, расширяет свою жизнь на территории мечты, что она правомерно ищет жизненного отклика своему невмещающемуся в жизнь многодушию.

Актерствование изначально, т. е. как явление жизни, а не как театральное искусство, представляет собою, таким образом, некую характерную функцию специфически артистической души: мастерство оборотнической жизни, мастерство изживания наряду со своей первопланной жизнью, со своим основным образом своих дополнительных жизней, своих окрайных образов, специфически артистический метод превращения своей жизни в двупланность действительности и мечты.

Театральное искусство—родная стихия специфически артистической души. Искусство, имеющее своим материалом, формою и сюжетом исключительно человека — его душу, его тело, — единственное искусство, образы которого всегда умирают раньше их творцов, искусство, строго говоря, не допускающее по отношению к своим образам повторного восприятия и не дарующее им длительной самотождественной жизни; театральное искусство является в сущности постольку же искусством, поскольку и жизнью, уже не только oжизнью, еще не всецело искусством, каким—то замедленным желтом жизни, скорбящей отпустить кровные свои содержания в холодную пустынность объективно—предметного бытия и потому лишь на мгновение подымающей их до его леденящего уровня. Между мастерством сценического переживания настоящего, не случайногo на сцене актера и жизненным актерством творчески артистической души нет потому никакого принципиального различия. Актерство не как специальное мастерство (его я сейчас совершеннo не касаюсь), но как внутреннее мастерство перевоплощения, как мастерство переселения своей души в самые разнообразные души своего многодушия, есть не что иное, как предел организованой. практики жизненного актерства всякой артистической души. Настоящий актер (большой или маленький в смысле дарования это все равно) всегда совершенно особенное существо. По свому душевному строю он всегда артист. Его душевный мир всегда яифоничен, его душа — всегда мучительное многодушие. Субъективный смысл его творчества для него потому всегда один и тот же: расширение жизнью на сцене тесной сцены своей жизни, реализация на театрально упроченной территории мечты своего многодушия и исцеление своей души от разрывающих ее противоречий отличие от дилетантов жизни и дилетантов сцены настоящий актер, актер—артист — не прожигатель жизни, не мот, спускающий богатство своего многодушия по случайным закоулкам эмпирмческой действительности. В отношении к действительности актер—артист всегда аскет, который никогда не примет королевской короны в обмен на запрет играть королей, богатства в обмен на рубище Лира, влюбленности в себя всех женщин в обмен на счастье играть любовь несчастного Ромео. В настоящем актере, как в настоящем артисте, всегда действенно интуитивное знание, что сладость и сладострастие творчества возможно только на путях жизненного аскетизма, что многому и очень многому должно умереть в жизни, чтобы воскреснуть на сцене, что сцена — место воскресения казненных жизнью душ, что спектакль — скорбная игра призраков в жизнь. Современный спектакль должен обязательно свершаться поздним вечером, должен кончаться в полночь, в час исчезновения призраков. Он не может, не оспаривая тембра современной души как зрителя, так и актера, протекать, как протекало представление древности утром и днем, не может потому, что он — не порождение солнечно—религиозной, но артистической, лунно—сомнамбулической души.

Какой бы радостью, каким бы счастьем ни дарило актера его мастерство, душевные энергии, влекущие актера к его мастерству, — всегда энергии скорби и боли. Исполнение всякой роковой роли представляет собою поэтому в глубинах актерского опыта всегда своеобразное пересечение жизненной боли и творческого блаженства, преображения боли в блаженство, в торжество своего большого театрального дня. Отсвет этой торжественности неизбежно ложится на душу и в глаза всех подлинно артистических, чистопородных актеров и придает всему их облику своеобразно приподнятый, иногда патетический тон, какое—то особое стилистическое благородство, столь великолепное в Сальвини, столь пленительное в Дузе и Ермоловой.

Сердцевина актерского мастерства — дар конкретного перевоплощения, т. е. умение "жить на сцене". Умение "жить на сцене", как мною установлено, только объективный аспект основного дара артистической души, дара игры в жизни. Только в совершенно бездарных и антиартистических натурах превращается этот магический дар в столь распространенное среди актерской черни дешевое и ходульное позирование. В настоящих чистопородных актерах столь дурно прославленная актерская "игра в жизни" — не позирование, но воображение, не внешнее становление себя в позу, но внутреннее вхождение в образ, в один из обойденных жизненным воплощением, а потому тоскующих по нем образов всегда болящего артистического многодушия.

Актерское "актерствование" в жизни, там, где оно подлинно артистично, есть своеобразнейший дар внезапного броска всей, своей души в каком—нибудь одном направлении, внезапной отдачи всего своего существа в распоряжение вдруг вспыхнувшей мечты о себе самом, дар полной жизни из глубины, за счет и в пользу этого своего самосозданного "я", но, наконец, и горький дар вне запного постижения: все, чем жила душа, не было ее настоящей жизнью, но только ее вечной игрой в свои несбыточные возможности, жизнью в импровизированной для самой себя роли.

В том актерском даре артистической игры в жизни коренится вечный конфликт актерской души с мещанской природой всякой прочно организованной социальной жизни. Всякая организованная социальная жизнь неизбежно требует учитываемости всех поступков своих членов. Но подлинный актер — существо, принципиально не учитываемое, существо внезапных вспышек и самозабвения, доходящего не только до самопредательства, но и до предательства всех своих партнеров по сцене жизни: семьи, товарищей, антрепренеров. В актерской душе всегда слышен глухой анархический гул. Настоящему актеру неизбежно свойственна высшая нравственность, но всегда чужд устойчивый морализм. Актеры естественны на баррикадах и непонятны в парламентах. Гении минут и бездарности часов, они часто талантливые любовники и обыкновенно бездарные мужья.

В Германии достопочтенные граждане и поныне не сдают им комнат и квартир. Все это правильно и в порядке вещей. В настоящем актере есть что–то странническое и скитальчески-бездомное. Подлинно артистическая и прототипично актерская душа — пленительная душа Геннадия Несчастливцева. В Несчастливцеве налицо все, что составляет подлинного актера–артиста. Его первый план-очарованный странник, стилистически столь убедительный между берез на пыльном большаке. Но на дне глубоко национальной души Несчастливцева живы и обе обязательные в каждой актерской душе стихии: Дон Кихот — вечный рыцарь мечты и Карл Моор — революционер–анархист и паладин справедливости. Образ Геннадия Несчастливцева — бесконечно скорбный, празднично торжественный и существенно благородный — образ подлинного актера. Есть в нем и громкий декламирующий патетизм и тишайшая улыбка горькой иронии. Есть требование от имени его душевного богатства, своей вздымающейся полноты, царства скипетра, но есть и пренебрежение к жизни, согласие на посох в путь. Его жизнь — сплошная игра: сцены с Восмибратовым, Гурмыжской и Аксюшей — сплошная инсценировка. Но, играя, чистопородный артист–Несчастливцев отнюдь не позирует. Его игра страстна и наивна, как игра ребенка. Явно актерствуя, он льет, однако, настоящие слезы. Он благоговеет перед Гурмыжской и вдохновляется Аксюшей потому, что в его душе цветет образ немой прекрасной женщины, идеальной актрисы. Если бы в ночь посвящения он даже влюбился в Аксюшу, он простер бы над ней руки, но он бы не обнял ее; она осталась бы у него на груди, как изображение Мадонны под ветвями каштана на перекрестке тирольских дорог.

Лишенный всякого образования и всякой культуры, Несчастливцев наделен сердцем, исполненным глубочайшей интуиции по всем вопросам театра. Интеллигент для него не актер, а если актер, то не трагик. Женщина для него не актриса, если для нее сцена не спасение от омута жизни. Сцена не только искусство, сцена и творчество жизни. Выйдя на сцену королевой и сойдя со сцены королевой, актриса так и остается королевой. Принцип актерского отношения друг к другу — принцип братства, отдающего последнюю копейку; принцип постановки — музыкальная трактовка сцены — недопустимость тенора и у комика, и у любовника, и у трагика.

Такова классически актерская душа трагика Несчастливцев а, рассмотренная у себя на родине, в царстве идей.

Не подлежит сомнению, что сам Геннадий Несчастливцев, безграмотный виршеплет, человек некультурный и к тому же человек "невоздержанной" жизни, был своей гениальной артистической души и незрелым и недостойным сосудом. Но нет сомнений также и в том, что лишь его душа в предстоящих ей воплощениях, т. е. подлинно артистическая душа моего построения, сможет завершить великий театр современности, которому она же безусловно и положила начало.

Если же артистическая душа сама сойдет со сцены исторической жизни, на что, безусловно, есть серьезные указания, то современный европейский театр, расцвета которого мы только еще ждем, безусловно, отцветет, не успев расцвесть. Погубят ли его мистики или мещане — вопрос величайшей важности, но вопрос безразличный для философии театра.

**Основные типы актёрского творчества**

Всякое художественное произведение представляет собой объективно материальное закрепление переживания художника как субъекта творчества. В зависимости от того, в каком материале закрепляется художником его переживание, художественные произведения разных областей приобретают ту или иную степень независимости от породившего их начала жизни. Жизнь, отданная архитектуре, скульптуре или живописи, отдана им раз навсегда. Изъять ее обратно невозможно никакими средствами, за исключением физического разрушения камня или полотна.

Человечество, из века ввек возвращающееся к созерцанию той или иной статуи или картины, возвращается поэтому к предмету в смысле материального субстрата художественного произведения, вполне самотождественному.

Иначе обстоит дело уже для художников слова. В порядке материального закрепления писатель или поэт отдает свое переживание случайным, от издания к изданию меняющимся типографским знакам, которые, как материальный субстрат художественных созданий поэтов и писателей, не могут быть, конечно, приравнены к мрамору или краскам. Если что и может быть теоретически не приравнено, а лишь приближено к ним, то, конечно, не типографские значки, а лишь те слова, что мы читаем, произносим по предложению этих знаков или вслух или про себя; принципиальной разницы (не произнесенное слово все же слово звучащее) в этом нет. Однако методы нашего произнесениям смысле тембровой звукописи, в смысле ускорений и замедлений, в смысле внутренней иррациональной напевности отнюдь не односмысленно предопределены лежащим перед нами типографским набором. Каждый читатель прочитывает текст по–своему. Каждый создает свой звуковой феномен данного произведения, свой собственный материальный субстрат его. Это значит, что словесное произведение как материально–объективный феномен никогда не бывает раз навсегда создано, но живет актами своего постоянного воссоздания на основе своего непрерывного ущербного бытия в форме типографских знаков.

Два разных человека могут одну и ту же картину разно переживать. Но различие их переживания не может создать две в материальном плане различных картины. Но один и тот же текст блоковского стихотворения может быть не только разно пережит, но Коонен, Ершовым и самим Блоком столь разно прочитан, что мы получим три разных звуковых феномена, три в материальном плане разных стихотворения.

Еще меньше раз навсегда создано, еще больше зависимо от постоянного вторжения субъекта в сферу своего материально–объективного бытия всякое музыкальное произведение. В гораздо меньшей степени, чем напечатанный текст поэмы, гарантирует оркестровая партитура возможность многократного повторения вполне одинакового звукового феномена, т. е. создание самотождественного материального субстрата музыкального произведения. Все неисчислимые особенности дарования дирижера, акустических условий помещения, в котором играет оркестр, тех инструментов, которые звучат под руками оркестрантов, и того ряда других обстоятельств — все это порождает такое разнообразие материальных субстратов музыкальных произведений, с которыми, конечно, несравнимы варианты стихов и романов, которые создаются читателями благодаря разным манерам произнесения текста. И все же все указанные различия между формами материально–объективного бытия скульптурных, живописных, словесных и музыкальных творений не являются различиями принципиальными.

Принципиально иначе обстоит дело лишь в отношении сцены. То, чем искусство актера отличается от всех иных видов искусства, заключается в том, что оно, хотя и строится не только во времени, как литература и музыка, но и в пространстве, как скульптура, не допускает никакого материально–объективного закрепления, которое было бы способно пережить самый процесс художественного творчества. В ту же секунду, как в душе актера прерывается творческий процесс, исчезает из внешнего мира и его материально–объективное закрепление, творимый актером сценический образ. Творения всех видов искусства так или иначе всегда переживают своих творцов, и только актер всегда переживает свои произведения.

Художественные создания всех областей в той или другой мере допускают повторное к себе возвращение, и только искусство сцены, строго говоря, не имеет в своем распоряжении такой возможности.

Сегодня сыгранная роль почти всегда нечто другое, чем та же роль, сыгранная тем же актером несколько дней или несколько лет тому назад. И даже спектакль, идущий изо дня в день, только для крайне грубого и поверхностного восприятия — одно и то же художественное произведение. Дирижер, приступающий сегодня к исполнению той же симфонии, которую он исполнял вчера, базирует это свое исполнение на том, чем эта симфония была в своем материально–объективном закреплении в те 24 часа, в продолжение которых она в смысле звукового феномена не существовала, на ее партитурной записи, хранящей в себе в весьма существенном виде душу исполняемого произведения.

Запись спектакля: мизансцен, переходов, может быть, некоторых жестов, пауз, световых эффектов и т. д. — совершенно не аналогична, конечно, нотной записи музыкального произведения. Она хранит не душу спектакля, а лишь некоторые практические указания для его повторения.

В сущности же спектакль каждый вечер умирает. После того, как в последний раз опустился занавес, спектакль исчезает из внешнего мира, не оставляя в нем никакого материально–объективного следа для своего восстановления. Он как бы окончательно декристаллизуется, возвращается из мира объективного эстетического бытия в душевные состояния своих создателей, чтобы завтра из них же возникнуть вновь. Каждое художественное произведение, за исключением создания актера, существует таким образом в мире как бы в образе то утончающейся, то утолщающейся, но всегда непрерывной линии, и лишь сыгранная роль или поставленный спектакль обречены прорывному бытию пунктира. Причины такого исключительно своеобразного бытия художественного создания актера заключаются в том, что все художники, за исключением актера, закрепляют свои творческие процессы в материале, бытие которого никоим образом не совпадает с их собственным бытием, как субъектов творчества.

Ни мрамор, ни краски, ни слова стихов, ни звуки симфоний не принадлежат к психофизическому составу скульпторов, живописцев, поэтов, и музыкантов. И только актер закрепляет свои творческие процессы в материале, никак не отличном от него самого как от субъекта творчества. Свои создания он лепит не только душой, вдохновением, но и из материала своей души, но и из материала своего тела. И это — решающий фактор для понимания сущности театра.

Мрамор скульптуры, краски на полотнах, слова в книгах, партитуры в папках, в то время, когда на них не обращены ничьи глаза и уши, когда они никем не переживаются как художественные произведения, только то и делают, что хранят вверенные им души художественных произведений. Совсем иначе обстоит дело с материалом актерского творчества. Тело актера и его душа в то время, как он сам не играет и на него никто не смотрит, заняты отнюдь не только тем, что хранят души сценических замыслов, но прежде всего тем, что сами живут.

Процесс изживаемой жизни непрерывно перерождает душу актера, а также косвенно влияет и на его тело, т. е. на весь материал актерского творчества. Говоря строго и принципиально, ни один актер никогда не располагает для воплощения созданного им образа не только тождественным, но просто длительно однородным материалом. То, что во всех искусствах является наиболее постоянным началом творчества, а именно начало материала, вносит, таким образом, в творчество актера наибольшую зыблемость и неустойчивость. Материал актера — актер–человек, человек — как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий и постоянно вновь вливающихся в душу впечатлений, не поддающихся никакой стабилизации.

Как , согласно древнему наблюдению, нельзя человеку дважды окунуться в одну и ту же реку, так нельзя и актеру дважды сыграть одинаково одну и ту же роль, ибо материал его творчества — быстротекущая река жизни.

Рассматривать эту особенность сценического искусства как его недостаток на том основании, что в иных областях художественного творчества дело обстоит иначе, что дорической колонне ведомо бытие недосягаемое для жизни, — значит существенно не понимать особенной природы театрального искусства 2.

Территория, на которой протекает спектакль, не только территория искусства, но обязательно и территория жизни. Актер, для которого жизнь на сцене не обратная сторона творчества в жизни, — в сущности, вообще не актер.

В этой принципиально нерасторжимой, ибо формальной, связи сценического искусства с жизнью кроется причина того, почему театр так часто перестает быть искусством, почему он так легко опускается до душевной тлетворности и всяческого соблазна корысти и похоти. Но в этой же кровной связи театрального искусства с глубинами жизни таится и совершенно исключительная возможность влияния театра на жизнь, причина его не только эстетического, но и религиозного значения и достоинства.

Положение актера в жизни потому острее и тяжелее, чем положение всякого иного художника. Для него невозможен никакой творческий отход от жизни; он обречен работать среди всех ее страстей, в самых темных ее недрах и даже на ее низинах.

Формы сценического искусства — формы, чеканящие конкретнейшую, сквозь актера, как сквозь человека, протекающую жизнь. В формах сценического искусства жизнь не застывает наджизненным созерцанием искусства, как в картине, поэме или симфонии, но остается жизнью как таковой. Больше чем какой бы то ни было иной художник ответственен потому актер перед своим искусством за каждый шаг своей жизни, но и^перед своей жизнью за каждый шаг своего искусства.

Моя задача попытаться построить типологию актерского творчества на общем фоне той характеристики артистической души, которая была дана мною в первой статье.

**Актёр–имитатор**

Есть актеры — крупные мастера, изощренные техники, бесспорные таланты и при всем этом, очевидно, убогие художники.

Причина такой двойственности — в двойной задаче актера–художника, а в связи с этим и в двух стадиях, через которые неизбежно протекает процесс актерского творчества. Чтобы явить на сцене завершенный образ, актеру необходимо, во–первых, создать его в своей душе (вызвать в себе видение), что есть дело творческой фантазии актера–художника, а во–вторых, вылепить его из материала своего психофизического существа (сценически реализовать свое видение), что есть дело специфического дарования актера–мастера. Дар творческой фантазии — всегда дар души артистической; специфически же актерское дарование может быть уделом и всякой иной души. Это значит, что обязательная в каждом настоящем, большом актере встреча дара видения с даром воплощения не может быть трактована как неизбежность, но должна быть понята как счастливая случайность.

Во всех тех случаях, когда чисто актерский дар воплощения называется в распоряжении души не артистической, но мещанкой, т. е. души, лишенной творческой фантазии и метафизической памяти, получается характерное для современной сцены явление большого мастера сцены в сочетании с совершенно убогим художником: явление актера–мещанина.

Трагедия актера–мещанина как художника заключается в отсутствии в нем как в читателе всякой творческой фантазии. Предстань перед ним образ полученной роли, он четко и определенно вылепил бы его из всех наличностей своего тела и своей души, своего жеста и своего голоса; но как он ни вчитывается в лежащий перед ним текст, ему нет и нет видения. Нет, потому что всякое видение представляет собой, с психологической точки зрения, порождение тоски и тревоги пророческого духа, отрицание жизни изживаемой, предчувствие жизни взыскуемой. Мещанин же ничего не отрицает и ничего не взыскует. Над гримасой своей жизни не смеется и слез над ликом похороненной в мире красоты не льет. Но если, таким образом, актеру–мещанину подлинный артистический путь к созданию сценического образа, путь творческой фантазии, путь видения по всей сущности его духовной природы закрыт, то ему не остается ничего иного, кроме прямого заимствования своего образа у окружающей его жизни, т. е. прокатный путь актера–имитатора. Берет ли актер–имитатор свой образ напрокат у жизни целиком или собирает его по методу губ Никифора Ивановича, приставленных к носу Ивана Кузьмича, производя личными средствами свой убогий сценический монтаж, не представляет собой, конечно, никакой принципиальной разницы.

Мир создан гораздо гармоничнее, чем это обыкновенно предполагают современные профессионалы всех областей культуры. Психологически не подлинный артист, актер–имитатор, в конечном смысле, всегда и незначительный по своим размерам профессионал–техник. . Его мастерство неизбежно ограничено в двух направлениях: во–первых, в направлении репертуара — актер–имитатор всегда натуралист, бытовик; во–вторых, в направлении диапазона роли — актер–имитатор всегда только мастер эпизодических ролей, мастер статически показанного на сцене образа, мастер сценического портрета — и только.

Оба ограничения мастерства актера–имитатора легко выводимы из природы самого метода имитации. Имитировать можно только то, что существует во внешнем плане жизни. С легкостью можно подражать походке человека, его говору, его жесту, но подражать его внутреннему самочувствию, его боли, его веселости — нельзя. Душевными состояниями можно только заражаться. В душу ближнего возможно проникновение только через преображение собственной души. Но этого дара преображения в актере–имитаторе, как в мещанине, нет. Имитация же не проникает дальше внешности. Внешний же человек и есть человек как бытовое явление, как такое–то обличье, повадка, манера, стиль речи, как ряд типизированных в своем проявлении чиновничьих, купеческих, мужицких чувств–поз, чувств–жестов. Для актера–имитатора закрыт, таким образом, весь высокий подлинно художественный репертуар, ему не под силу ни высоко комедийное отрицание эмпирической жизни, ни героическое отрицание жизни метафизической. Ему одинаково не под силу как Гоголь, так и Шиллер.

Но мастерство актера–имитатора, как уже было сказано, ограничено не только неспособностью к большому искусству, но и тем, на что он неспособен также в пределах того репертуара, что стоит на том же низком жизненном уровне рабского подражания действительности, как и он сам.

Работая над бытовой ролью современного ему натуралистического репертуара, актер–имитатор, конечно, всегда найдет среди окружающей его действительности нечто вроде праобразов искомых им сценических воплощений, но праобразы эти неизбежно будут даны: во–первых, в сочетании с целым рядом элементов, не имеющих никакого прямого отношения к замыслу исполняемого автора, во–вторых, конечно, вне всякой связи с тем продвижением их сквозь фабулу и психологическую среду пьесы, которое только и индивидуализирует их прототипическую природу.

Как бы хорошо ни играл актер–имитатор, две задачи для него, как для имитатора, всегда неразрешимы. Во–первых, он никогда не в состоянии связывать свое изображение с организмом всей пьесы, ибо он всегда играет не совсем то, что написано, а приблизительно подходящее к написанному, что он взял напрокат у действительности, т. е. не того Ивана Ивановича, который зарисован автором, а всегда только его близнеца, чем–то очень похожего на него, но в каких–то индивидуальных черточках и решительно отличного. Во–вторых, он всегда оказывается не в состоянии произвести, быть может, и прекрасно вылепленный сценический портрет Ивана Ивановича сквозь те ситуации, в которые он попадает в пьесе, ибо ни в какие подобные ситуации исполняемый актером–имитатором близнец Ивана Ивановича никогда не попадал.

Совершенен актер–имитатор может быть, таким образом, только в роли, стоящей в пьесе как бы особняком, показанной не в динамическом, но в строго статическом аспекте, т. е. в роли эпизодической.

Актера–имитатора не надо смешивать с актером мертвого штампа. Штамп явление совсем иного порядка. Игра на штампе не представляет собой какого бы то ни было особого метода сценического творчества, но форму, в которую могут вырождаться peшиттeльнo все методы. Штамп получается всюду там, где игра актера не протекает как живой, органический процесс, но как механическое воспроизведение процесса умершего. Как бы ни было убого творчество актера–имитатора, оно все же возможно, как некий первичный процесс, как живое волнение, как переживаемая в процессе имитации связь жизни и сцены. Но если, таким образом, и неверно утверждение, что актер–имитатор всегда актер мертвого штампа, то верно все же то, что имитаторский метод сценической игры, как метод минимального творческого напряжения, наиболее склонен к вырождению в штамп. Достаточно актеру–имитатору в отношении к какой–нибудь роли не найти в окружающей его действительности ее праобразов или по крайней мере прототипичных для нее элементов, чтобы за отсутствием творческой фантазии начать варьировать уже ранее сыгранные роли, имитировать не жизнь, но свои прежние имитации жизни, т. е. начать играть при помощи мертвящего штампа.

Отличие актера–имитатора и актера штампа имеет большое принципиальное значение. Практически же актер–имитатор почти всегда в такой же степени актер штампа, как и актер эпизодической роли натуралистического бытового реперетуара.

Да не подумает никто, что, моделируя тип актера–имитатора, натуралиста и бытовика, я имел в виду представителей так называемой русской реалистической школы, выросшей и определившейся прежде всего в Малом театре в работе над Островским и Гоголем. Ясно, что все наши великие реалисты от Щепкина до О. О. Садовской и В. Н. Давыдова никогда не были ни имитаторами, ни натуралистами. Их игра всегда была не о внешней действительности русской жизни, но вся о духовной сущности национальной души. В поступи их сценической речи, в мелодии движений быт никогда не звучал только бытом, но всегда бытием. Единственные мастера бытописи, они все же прежде всего были подлинными реалистами, т. е. художниками, утверждавшими, что в искусстве реален мировой творческий дух.

Исполнители Гоголя и Островского, они и сами были Островскими и Гоголями сцены, бытописателями реалистами, но не натуралистами бытовиками, тем самым, конечно, и не имитаторами.

**Актёр–изобразитель**

Из всего сказанного об актере–имитаторе мною не сделано последнего вывода. В конце концов, актер–имитатор, конечно, не художник, а всегда только талантливый ремесленник сцены. Настоящий актер–художник начинается только с актера–изобразителя.

В отличие от актера–имитатора творчество актера–изобразителя является не пассивным отражением действительности, но ее активным преображением. В его основе лежит не крохоборствующее рассматривание, но творческое созерцание жизни. Конечно, и актер–изобразитель творит не без участия живого наблюдения над жизнью. Многое в его творчестве окажется, если присмотреться ближе, нашептанным и подсказанным действительностью. Но все это будет [иметь] в мастерстве актера–изобразителя совершенно второстепенное и маловажное значение. Если он что и позаимствует у жизни, то только некоторые и притом всегда интуитивно выбранные элементы. Сдвиг же этих элементов к одному центру, их объединение в новом для них сочетании, их охват единым иррациональным контуром — все это совершит в актере–изобразителе не пассивная наблюдательность, но активная фантазия — воображение.

Если в отношении к сценическим образам актера–имитатора действительность должна быть по справедливости названа "автором", то в отношении к образам актера–изобразителя она заслуживает только названия "суфлера". Актеру–изобразителю она, в сущности, всегда подсказывает только то, что в нем внутренне живет и помимо неё. Как человек творческой фантазии, актер–изобразитель неизбежно артист. Ему ведома тоска и тревога, он жаждет преображения жизни. Его художественная деятельность не сводится к простому сценическому выговариванию авторских образов, но к стремлению всеми этими образами сказать что–то свое, как бы устремить их к тому центральному видению, которое всегда стоит над миром во всякой артистической душе.

Бесконечно превышая имитатора своей артистической глубиной, актер–изобразитель превышает его и своими профессионально актерскими ресурсами. Те границы, которые непреодолимы для имитатора, несколько он претендует на действительное мастерство, границы эпизодизма и натурализма не таят в себе для изобразителя никаких затруднений. Свободно пользуясь, когда нужно, действительностью, но не служа ей и не завися от нее, актер–изобразитель с мастерством и точностью играет в любой натуралистической пьесе действительно написанного автором Ивана Ивановича, ибо, с одной стороны, с легкостью отбрасывает в прототипичном для Ивана Ивановича образе действительности все случайное и излишнее, с другой, с такой же легкостью восполняет свои наблюдения работой фантазии. В результате–полная возможность творчески послушного внедрения создаваемого образа в организм пьесы, или, говоря точнее, полная возможность внутренне динамического раскрытия внешне сценического портрета, т. е. полное преодоление рокового для имитатора эпизодизма. Но, конечно, не в этом главное преимущество актера–изобразителя как мастера профессионала. Важнее той победы, которая обеспечена за изобразителем на территории натурализма, — открытая для него возможность и совсем иной территории. Подлинный артист, актер–изобразитель — естественный враг всякого натурализма. Его талант свободно и существенно раскрывается как раз там, куда заказан доступ имитатору, — на территории высокой комедии, отрицающей в гомерическом смехе эмпирическую действительность, или же на территории высокой трагедии, утверждающей действительность метафизического бытия.

Если бы всем сказанным окончательно исчерпывалась сущность актера–изобразителя, то понятие его, очевидно, покрывало бы собой все разновидности настоящих мастеров сцены, т. е. все разновидности актеров–художников в отличие от актеров–ремесленников, актеров–артистов в отличие от актеров–мещан.

Но в том–то, конечно, и дело, что всем сказанным понятие актера–изобразителя еще далеко не исчерпано, что всем сказанным актер–изобразитель только еще противопоставлен актеру–имитатору как настоящий актер–художник.

Лишь, следующими решающими соображениями выделяю я актеров–изобразителей в особую, внутренне замкнутую группу.

Есть очень крупные актеры, в распоряжении которых как будто бы все силы и средства вообще мыслимые в природе сценического искусства: ум, анализ, воображение, фантазия, чувство, темперамент, вкус, голос, фигура, сценическое обаяние, техника речи и жеста, большая школа и индивидуальная нота. Они вас, как зрителя, восхищают, увлекают, побеждают, но чего–то самого последнего они все–таки не дают. Если присмотреться ближе, нельзя не увидеть, что они не дают полного единства себя самих с исполняемыми ими образами, что они .не владеют тайной последнего перевоплощения. Как бы они значительно ни играли, как бы глубоко ни жили исполняемыми образами, как бы строго, цельно и совершенно ни давали их, от их игры всегда получается впечатление некоторой своеобразной раздвоенности, впечатление, будто исполняемые ими образы живут не в той же плоскости, в которой живут они сами, их исполнители. В чем и как утверждает Муне–Сюлли в душе зрителя себя самого в отличие от Эдипа и в чем Зонненталь 4 не совпадает со своим Валленштейном, — сказать в порядке анализа их игры мне не представляется возможным. Стекло никак не окрашивает виднеющийся за ним пейзаж, но все же пейзаж в открытом окне нечто иное, чем пейзаж за стеклом. Вот этого впечатления открытого настежь окна, впечатления образа, никак не застекленного исполнением, никогда и не дает актер–изобразитель, как бы ни был он гениален. В этом его специфическая особенность, его граница.

Чтобы понять сущность этой границы, надо от анализа того впечатления, которое производит игра актера–изобразителя, перейти к рассмотрению той предварительной работы, которая прйводит его к его характерно ограниченной игре.

Если артистическая подлинность актера–изобразителя заключается в отказе от метода имитации, то его недостаточность как художника, его артистическая непервоклассность заключается в том, что он осуществляет этот отказ не до конца, не до его последнего возможного предела.

Если сценический образ, творимый актером–изобразителем, и возникает не в порядке отражения некой эмпирической действительности, то он все же возникает в порядке отражения некоего созданного фантазией актера образа. Нет сомнения, бесконечно велика разница между актером, имитирующим внешне противостоящую ему объективную жизнь, и актером, имитирующим объективно предстоящий ему образ собственной фантазии, детище личного творчества. На основании этой разницы я и считаю имитатора — не художником, а изобразителя — художником.

Но всякая разница предполагает, как известно, и сходство; на основании этого сходства я и считаю актера–изобразителя низшим типом подлинного актера–художника.

Чтобы отчетливо вскрыть момент имитации в творчестве актера–изобразителя, необходимо продумать следующее: материалом актерского творчества являются переживания актера, материалом актера–художника является актер–человек.

Каждому же человеку даны две возможности хранить в себе свои переживания: в форме своего "я" или в форме некоего "он о себе".

Известно, что поручик Ромашов купринского "Поединка" хранил все свои переживания в форме такого "он о себе". Ромашов помнил о себе: "его добрые выразительные глаза подернулись облаком грусти" или "лицо его стало непроницаемо, как маска". Как бы он сильно ни страдал, он постоянно видел себя в ситуации своего vis–a–vis, постоянно, как говорят, актерствовал, ощущал себя так, как ощущает себя всякий актер–изобразитель.

Как бы ни утоншать это карикатурное ромашовское позирование — в игре актера–изобразителя оно все же всегда тайно присутствует и означает следующее.

Готовя Гамлета, актер–изобразитель взращивает в себе переживания Гамлета не в форме своего "я", но в форме некоего "он о себе"; не сам становится Гамлетом, но осуществляет Гамлета в своем двойнике, которого видит в ситуации своего vis–a–vis; он ощущает переживания Гамлета не в своей груди, но в груди Гамлета; он не преображается в Гамлета, но только воображает себе Гамлета; не отождествляется с Гамлетом, но раздвояется между Гамлетом и собою. Потому и на сцене не живет Гамлетом, но лишь копирует предстоящего себе, созданного своей фантазией Гамлета.

Все это значит, что, преодолевая имитацию как метод создания образа, актер–изобразитель не окончательно преодолевает ее как метод его воплощения. Как сорная трава в трещинах камня, гнездится она в трещинах его творческой души в момент ее раздвоения на себя играющего и на себя играемого, на себя переживающего и на себя свои переживания показывающего, на себя живущего и на себя играющего.

Как бы совершенно по–своему ни играл актер–изобразитель, в его игре, по самой природе его подхода к созданию сценического образа, всегда будет чувствоваться раздвоение между актером и образом, отсутствие полного самозабвенного перевоплощения; в этом его граница, его differenzia spezifica

**Актёр–воплотитель**

Есть актеры по тембру своей сценической сущности совсем иные, чем актеры–изобразители. Иногда артистические души большого диапазона и всемогущие мастера, часто же небольшие таланты, целою бездною отделенные от слепительного формального совершенства великих изобразителей, эти актеры все же всегда в той или иной степени владеют последней тайной искусства, тайной полного перевоплощения.

Я называю актеров этого типа актерами–воплотителями. В случае наделенности актера–воплотителя большим талантом и большим диапазоном артистической души, мы получаем абсолютных актеров типа Дузе, Сальвини, Ермоловой, Ленского, Моисеи, Шаляпина.

Когда играет актер–воплотитель большого масштаба, зритель не чувствует столь типичной для игры актера–изобразителя холодящей застекленности сценического образа бытием играющего актера. Он чувствует себя стоящим у окна, настежь открытого в бесконечный мир протекающей перед ним человеческой жизни. Чувствует полную слитность души играющего актера с исполняемым образом и тем самым такую же полную слитность со своей собственвой душой. Или то же самое иначе и, быть может, точнее: он вовсе не чувствует ни души играющего актера, ни своей собственной души, но находится в каком–то особом, исключающем всякое самочувствие состоянии бессознательной погруженности в развертывающийся перед ним мир.

Игра актера–изобразителя всегда диалог между актером и зрителем на тему исполняемого образа. Игра актера–воплотителя всегда монолог самого образа, в котором растворяется и актёр, и зритель.

Игра актера–изобразителя всегда жест специфического взятия мира, всегда интерпретация и отображение его. Игра же актера–воплотителя — самодовлеющий и первозданный мир, не отраженный и не истолкованный, но просто–напросто существующий как божий мир.

Такова, поскольку она сказуема в словах, разница впечатления между игрою актера–изобразителя и актера–воплотителя.

Перед тем как перейти к объяснению ее происхождения из глубин тех совсем особых путей, которыми актер–воплотитель приходит к созданию своего образа, мне кажеся крайне существенным для характеристики актера–воплотителя подчеркнуть странное, и на первый взгляд парадоксальное взаимоотношение, которое существует между даром перевоплощения и даром удаления актера в разных ролях от какой–то своей исходной первосущности, от дара внешне–сценической многоликости. Оба дара по своему существу находятся в отношении обратно–пропорциональном. Чем сильнее выражен в актере тип актера–воплотителя, тем меньше принадлежит он обыкновенно к актерам, меняющимся от роли к роли до полной неузнаваемости. Перевоплощение актера–воплотителя почти всегда только внутреннее преображение, но не внешнее самопреодоление. Грим, костюм, особенно всякие необыкновенности того и другого: наклейки, толстинки, изменения голоса и т. д., — все это глубоко чуждо актеру–воплотителю. В сущности, он все мог бы сыграть и во фраке, и в самом обыкновенном пиджаке, в котором работает на репетициях. В отдельных случаях пиджачное перевоплощение будет неизбежно звучать даже глубже костюмного, ибо в основе пиджачного одна только тайна творчества — чистая магия духа; в костюмном же — проекция этой тайны вовне, ее отражение в ремесленном производстве портных, парикмахеров и гримеров. Там, где совершается тайна, ее проекция вовне, ее внешнее закрепление всегда может легко прозвучать мертвящей ложью. Потому и костюм, и грим на большом актере, на гениальном перевоплотителе временами всегда ощущался и будет всегда ощущаться, как бы ни усовершенствовались художники и портные, ненужною внешностью, мертвящей ложью, бездарной претензией плотника помочь богу в создании мира.

Перевоплощение актера–воплотителя представляет собой, таким образом, тайну, не нуждающуюся ни в каких особых внешних средствах. Богатство и разнообразие внешне изобразительных средств, дар сценической многоликости, стремление к неузнаваемости — все это в гораздо большей степени свойственно изобразителю, чем воплотителю. Поскольку все внешнее в сценическом мастерстве всегда идет от характеристического разнообразия внешней жизни и ее имитации, т. е. от актера–имитатора, постольку сущность актера–воплотителя может быть определена и как окончательное преодоление имитации.

Определение это имеет очень глубокие корни и перебрасывает нac к вопросу о том пути, на котором актер–воплотитель взращивает в себе свой сценический образ.

Анализ духовной и актерской природы актера–изобразителя выяснил нам своеобразную зависимость и противоположность двух начал в душе человека: начала самосозерцания и начала самозабвения.

Человек, объективирующий свои переживания и созерцающий себя со стороны, человек, постоянно живущий в сопровождении своего двойника, всегда — человек, лишенный дара самозабвения. Если такой человек без самозабвения — актер, то его художественное творчество неизбежно пойдет по пути той же объективирующей рефлексии, того же самосозерцания, что характерны и для его внеэстетической жизни.

Актер, как человек, неспособный не видеть себя со стороны ни в моменты "безумной влюбленности", ни "у гроба матери", будет и себя — Гамлета неизбежно видеть в ситуации своего vis–a–vis. Его игра будет потому всегда, как это уже было мною показано, только усложненнейшей самоимитацией, двоящимся представлением.

Совсем иначе совершается творческий процесс в душе актера–воплотителя. Человек, способный к полному самозабвению, человек, в большие минуты своей жизни никогда не стоящий перед зеркалом самосознания, актер–воплотитель и себя — Гамлета взращивает в себе не как объективно предстоящий его глазам образ, но как безобразную глубину своей души. Для него характерно, что вызревающего в нем Гамлета он совершенно так же не рассматривает, как всякий подлинно самозабвенный человек не рассматривает со стороны и всякое иное вырастающее в нем событие духа, свою любовь, свое страдание.

Актер–изобразитель, работающий над ролью, невольно представляется со взором напряженно устремленным вдаль, со взором, как бы ожидающим видения, которое вот–вот должно начать выкристаллизовываться из каких–то отдельных мельканий, жестов, интонаций, движений и взоров. Предел этого состояния — галлюцинация. Иначе видится актер–воплотитель. В минуту творческого напряжения его глаза закрыты. Зрение превращено в слух. Образ рождается из ритмов внутренней жизни. Он ждет не видения Гамлета, но преображения себя в Гамлета. Когда в нем осуществится Гамлет, его самого уже больше не будет. Никакой диалог состояться не сможет. Возможным останется только монолог двуединого существа — актера и никак и ни в чем не отделимого от него сценического образа. Ясно, что при встрече с образом на таких путях ни для какой, хотя бы и самой утонченной имитации не остается ни малейшего места. И даже больше: все различие между моментами рождения образа и его сценического воплощения теряет в применении к творчеству актера–воплотителя всякий смысл. Вместе со всяким иным раздвоением гаснет в актере–воплотителе и раздвоение самого творческого процесса. В отличие от актера–изобразителя, актер–воплотитель никогда не воспроизводит на сцене заранее созданного образа, но всегда заново возрождает и его в себе, и себя в нем. В нем каждое мгновение всегда творчески первично. Он никогда не играет по памяти и потому никогда не штампует. Если он и играет несколько раз подряд одну и ту же роль совершенно одинаково, в чем, конечно, нельзя не видеть почти недостижимого идеала актерского мастерства, то причина этого не в том, что он раз за разом механически воспроизводит раз навсегда найденный сценический рисунок, но исключительно в том, что всякое переживание имеет только одну форму своего совершенного воплощения, в которую неизбежно и выливается всякий раз, как только переполнит душу актера. Это отнюдь не штамп. Штамп не в тождественности исполнения, но в тождественности исполнения, не основанного на тождественности переживания. Не повторенный жест есть штамп, но жест, при повторении не наполненный первичным переживанием. Такой жест у актера–воплотителя никогда не возможен. Тайная пружина его игры не внешне предстоящий ему образ, из которого исходит утонченнейший имитатор, актер–изобразитель, но внутреннее преображение, переселение всего себя в плоть и кровь исполняемого образа, т. е. то перевоплощение, которое каждое слово и каждый жест каждый раз обязательно до краев наполняет подлинным первичным переживанием. Подлинным и первичным — да, но далеко не каждый раз одинаковым.

Единственное, только актеру–воплотителю свойственное совершенство игры в том прежде всего и заключается, что точное повторение совершенного сценического рисунка возможно для него исключительно в тех редких случаях, когда вдохновение дарит его своей предельной степенью. Подходя к вершине роли с чувством невозможности взять ее сегодня со всей той полнотой и напряженностью переживания, которых она требует, актер–воплотитель обязательно сделает то, чего никогда не сделает изобразитель. Он не повторит сценического рисунка этой вершинной минуты таким, каким он был когда–то вдохновленно найден. Он на ходу снизит его до уровня того ущербного переживания, с которым он в данный вечер ведет свою роль. Он всегда скорее даст жест незначительный, чем жест пустой. В особо несчастный день его игра может пройти перед зрителем поступью утомленной, шаткой и неуверенной, но она никогда не воспримется как мертвый след давно отлетевшего от нее вдохновения, как точная гипсовая копия, поставленная на месте мраморного оригинала. Она может быть искусством сегодня большим, завтра меньшим, но она никогда не может быть не искусством — фальшью и штампом.

Таков по своей основной сущности совершенный актер — актер–артист, актер–воплотитель.

**Актёр–импровизатор**

В целях построения этого четвертого типа, мне необходимо сопоставить актера–изобразителя с актером–воплотителем в направлении, на которое еще не было обращено должного внимания.

В основе творчества актера–изобразителя мною вскрыта функция самосозерцания.

В основе творчества актера–воплотителя — функция самозабвения.

Самосозерцание — функция типично эстетического порядка. Человек, живущий самосозерцанием, относится к себе со стороны, как к противостоящему себе художественному произведению. Он живет и творит в раздвоении на себя–творца и на себя–творение.

Самозабвение же — функция порядка уже мистического. В самозабвении преодолеваются самосозерцание и его основа — самораздвоение. Человек, живущий самозабвенно, живет целостно; воспринимается нами живущим не в эстетической категории субъект–объектного дуализма, но в мистической категории тождества.

Это значит, что актер высшего типа, актер–воплотитель, является носителем сознания не только эстетического, но в каком–то смысле уже и мистического, что в высоком сценическом искусстве неизбежно присутствуют свэрхэстетические элементы, что в театре все еще живы его древние воспоминания.

Косвенно вырастающее из всего сказанного определение мистики, вернее, мистических переживаний как переживаний самозабвенного отождествления души с предметом своего переживания, является, конечно, определением предварительным и явно недостаточным. Если верно, что всякое мистическое переживание представляет по своей психологической структуре самозабвенное погружение в предмет, доходящее до полного отождествления с ним, to отнюдь неверно, конечно, что отождествление с любым предметом может быть правомерно названо мистическим переживанием, мистикой.

Та мистика, которая наблюдается в актерской игре, как только она (игра) перерастает мастерство актера–изобразителя, может быть отчетливо определена через ее противоположение, с одной стороны, всяческой мистификации, которая получается, когда душа человека самозабвенно отдается своим только субъективным химерическим иллюзиям и галлюцинациям, с другой же, мистике положительного религиозного знания, т. е. в сущности религии, в которой душа человека самозабвенно сливается с богом; в современных условиях при наличии церкви эта верховная мистика не может, конечно, составлять вожделения театра.

Мистика как специфический момент современного театрального искусства правомерна, таким образом, лишь постольку, поскольку она больше, чем иллюзия, и меньше, чем религия.

Актер–воплотитель, самозабвенно сливающийся с образами автора как со своими собственными видениями, и с этими своими видениями как с образами своего собственного "я", играющий в состоянии полного отождествления с исполняемыми образами и вызывающий тем самым столь же полное отождествление зрителя и себя, таит в себе как бы первую потенцию театральной мистики.

Но в театре возможна и вторая потенция.

Существуют актеры, которые должны быть названы мистиками не только по методу своей игры, не только на основании присущего им дара самозабвенного отождествления с исполняемыми образами, но и по всей своей артистической субстанции, по присущему им дару пророчества, дару проповеди сквозь все исполняемые образы какой–то своей безобразной тайны.

Глашатаи своей тайны, рыцари своего видения, ни в какой степени не исполнители, но прежде всего самодовлеющие провозвестники своего мистического опыта, — такие актеры всегда враждебны автору. Каждая пьеса для них всего только более или менее приятная или неприятная, чуткая или неподатливая клавиатура, при помощи которой они внушают зрителю свой собственный внутренний мир. Неся в самих себе какое–то свое непровозгласимое слово, они никогда не ощущают авторских слов как своих собственных, авторских образов как образов своего многообразия; вся их игра всегда о несказуемом и безобразном. В отношении к современному театру такие актеры–мистики, актеры–пророки представляют собой стихию явно деструктивную и разлагающую. Все, что они творят, они творят не столько во славу современного театра, сколько в тоске по его преодолению. Тая в себе, быть может, какие–то возможные вершины современного театра, они таят в себе и его предсмертные минуты.

Актерам этого типа в современном театре делать, очевидно, нечего. Единственный возможный для них вывод — полный разрыв с автором и с современным исполнительным театром. Разрешить трагическую проблему своего художественного служения они смогут, только прорвавшись к своим словам, к своим образам, к какой–то новой, небывалой, пифической импровизации.

Актеров этого четвертого типа я и называю актерами–импровизаторами.

Неудачность этого термина мне совершенно ясна. Он неудачен и потому, что обременен совершенно чуждыми мне историческими ассоциациями (comedia dell\* arte), и потому, что он в систематическом отношении явно периферичен (момент импровизации гораздо менее характерен для актера нарисованного типа, чем, например, момент мистический и пророческий). Если же я все–таки остаюсь при нем, то только ради выдержанности терминологии: называя актеров четвертого типа актерами–импровизаторами, я характеризую их так же, как и актеров всех ранее рассмотренных категорий по признаку их отношения к сценическому образу, который ими имитируется, воплощается, или, наконец, импровизируется.

Тип актера–импровизатора представляет собой, конечно, не столько анализ уже сложившегося актерского типа, сколько некую конструкцию, направленную к уразумению одной из возможностей будущего театра.

Актера–импровизатора на современной нам сцене, конечно, никто не видел, но мы все видели на ней те характернейшие неудачи гениальных актеров, которые приводят к мысли о каких–то новых путях сценического творчества.

Имя, наиболее тесно связанное для меня с тем актером–мистиком и пророком, которого я называю импровизатором, — имя Веры Федоровны Комиссаржевской.

Нет сомнения, что она чем–то в себе превышала всех величайших актеров мира, но большою, совершенною актрисой она все– таки не была.

Тем самым моментом, которым она превышала всех, она и разрушала себя. Ее гениальная игра, волнуя и захватывая, никогда не успокаивала, ибо эстетически никак и ни во что не разрешалась. Ей был непосилен "катарсис". Между собой и зрительным залом она создавала всегда какую–то сверхэстетическую связь, которая с концом спектакля никогда не кончалась. Так, даже выстрел Карандышева, разрешая драму Островского, не разрешал представления этой драмы с участием Комиссаржевской. Убивая бесприданницу, он не убивал Комиссаржевской. Мистерия общения с ней продолжалась для зрителя и после смерти Ларисы.

Большое и совершенное сценическое искусство всегда оставляет впечатление, что жизнь на сцене — подлинная жизнь. Всякая же иная жизнь только бледный эскиз, подмалевка. Игра Комиссаржевской этого впечатления никогда не производила. Она всегда входила в душу бледным отсветом какой–то иной, высшей жизни. Когда Комиссаржевская жила на сцене, в ней всегда чувствовалось желание вознестись над сценой. Все, что она играла, она всегда мистически высветляла намеками на какую–то невоплотимую тайну своего знания. Ее игра была всегда в такой же степени воплощением авторских образов, сколько и утверждением их недовоплощенности и их невоплотимости. В ее устах слова всех авторов всегда звучали о том, что в них не сказалось, или по крайней мере не досказалось. Слушая ее, нельзя было не слышать какого–то внутреннего непроизносимого слова. Нельзя было не ждать, что вот слово это произнесется, спектакль кончится и начнется пророческое служение.

Такою осталась в моей памяти Вера Федоровна Комиссаржевская.

Сущность актера–импровизатора, актера–мистика и пророка, окончательно порвавшего с исполнительством и изобразительностью, вдохновенно живущего на глазах у зрителя в образе вошедшего в него духа и в своих словах вещающего ему о своей тайне, может быть, думается мне, лучше всего уяснена на основе наших еще живых воспоминаний о гении Комиссаржевской, о ее невмещаемости в современном театре, о ее злой и скорбной судьбе.

Никакая действительность никогда не уловима в понятиях. Перед бесконечностью и безграничностью жизни зоркость самых точных понятий всегда только слепота. То, что отчетливо различимо в понятиях, никогда не разделимо в действительности. Имитатор, воплотитель, изобразитель и импровизатор — прежде всего эстетические понятия. Мысль, что каждый актер должен целиком принадлежать к одному из этих четырех типов, была бы, конечно, величайшей бессмыслицей. Каждый актер — тайна совершенно индивидуального пересечения или всех, или трех, или двух из этих типов или, наконец, тайна совершенно индивидуального воплощения любого из них. Ни во все периоды своего артистического служения, ни во всякой роли и ни в каждую минуту протекающего спектакля принадлежит также каждый актер к одному и тому же типу.

В "Отелло" — воплотитель, тот же актер может быть в "Лире" только изобразителем. На генеральной репетиции в пятом акте — импровизатор, тот же актер может быть на первом спектакле во втором акте — жалким имитатором. Все это возможно, но, конечно, не обязательно, ибо возможны и хронические имитаторы, и вечно ровные изобразители, и чистопородные воплотители, и вечно вдохновенные импровизаторы.

Такая независимость жизни от классифицирующих понятий не делает, однако, эти понятия лишними или бессмысленными. Они нужны мысли как органы ее власти над жизнью.

Предложенные мною "типы актерского творчества" представляют собой, таким образом, попытку овладеть бесконечным многообразием сценического творчества путем наложения на него некой ориентирующей схемы. Как карта местности не может быть прочтена без наложения на нее перекрестья: север, юг, восток и запад, так и самые точные описания процессов и образов актерского творчества не могут быть теоретически прочтены без какого-нибудь логического ориентира. В качестве такового я и предлагаю мои основные типы актерского творчества.