792
K63

ТВОРЧЕСТВО АКТЕРА
и
ТЕОРІЯ СТАНИСЛАВСКАГО

364856

СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО

БИБЛІОТЕКА
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ
МОНОГРАФІЙ

ВЫПУСКЪ 5



ПЕТРОГРАДЪ

А. Арнштамъ, 916.



Издательское Товарищество
«СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО».
Петроградъ,
Б. Казачій пер., 11.

792
К. 63

ТВОРЧЕСТВО АКТЕРА
и
ТЕОРІЯ СТАНИСЛАВСКАГО

9
3648 856
и 1/4 88
10 6

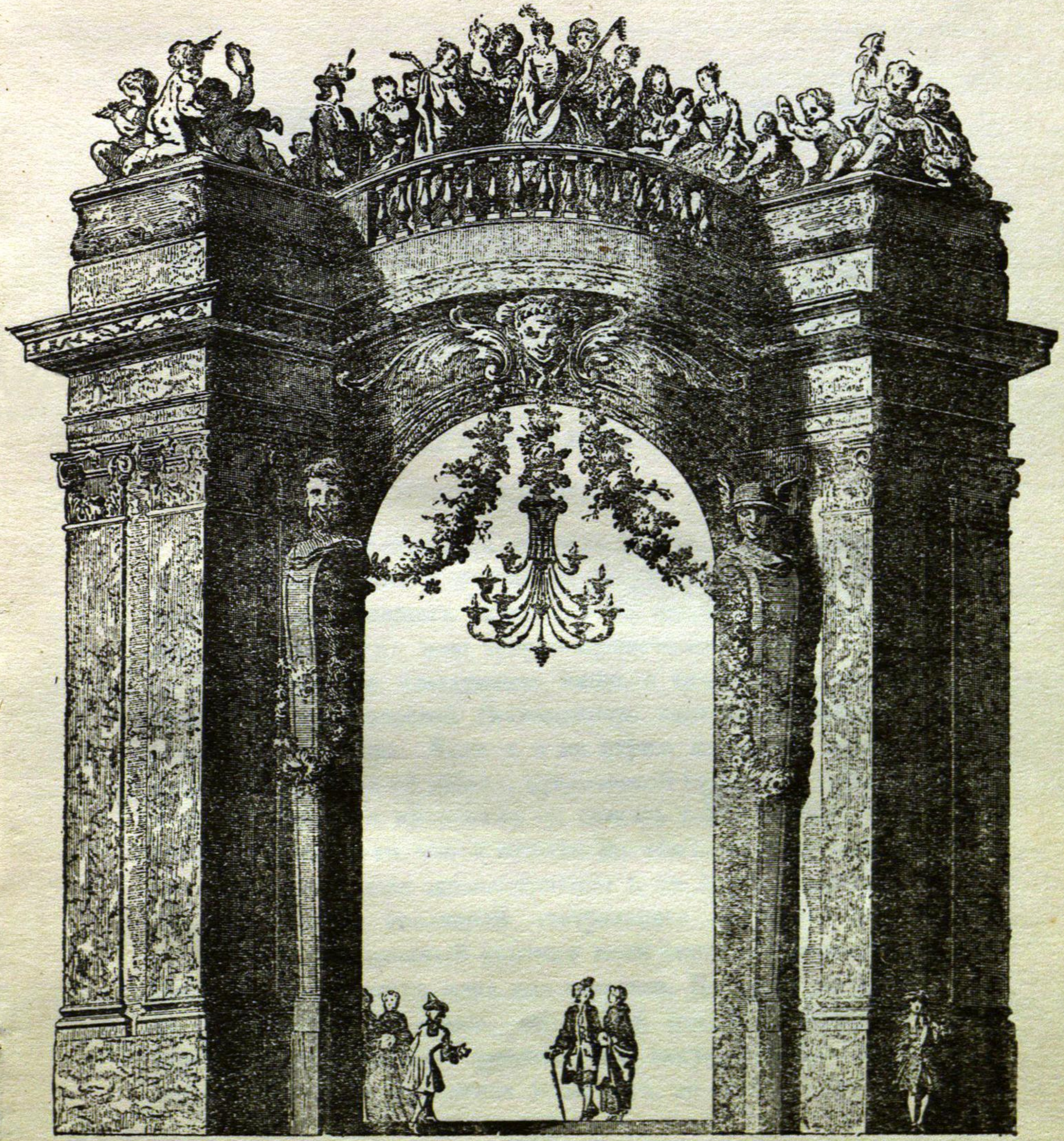
Ю. КОММИССАРЖЕВСКІЙ.

Константину Сергѣевичу

Станиславскому

въ знакъ уваженія и любви.

Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



Ф. КОМИССАРЖЕВСКИЙ

АКТЕРЪ И ФАНТАЗІЯ.

вмѣсто предисловія.

Настоящій и слѣдующій за нимъ очеркъ, озаглавленный: «К. С. Станиславскій и душевный натурализмъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ»,—оба вмѣстѣ могутъ служитъ введеніемъ въ мою теорію сценической игры.

Эта теорія не «выдумана» мною, а является результатомъ моей практической дѣятельности, какъ преподавателя, режиссера и актера. Хотя я и не играю на сценѣ передъ зрителями, но всѣ тѣ пріемы сценической игры, о которыхъ я здѣсь говорю, я провѣрялъ на самомъ себѣ, «играя» для себя и переживая то, что я игралъ. Въ томъ, что мои теоретическія утвержденія жизнеспособны и не идутъ «вразрѣзъ съ естественной эволюціей театральнаго зрителя», какъ сказалъ одинъ уважаемый критикъ моей книги «Театральныя прелюдіи», убѣждаетъ меня моя практика. Къ слову не могу не сказать:—я не знаю, что такое эта «естественная» эволюція театральнаго зрителя, въ какую сторону онъ естественно эволюціонируетъ и можетъ ли онъ, не будучи

художникомъ, самъ собою, безъ надлежащаго художественнаго руководительства, *художественно* эволюціонировать. Въ жизнеспособности моихъ утвержденій убѣждаетъ меня тотъ пріемъ, который встрѣчаетъ большинство моихъ театральныхъ постановокъ, въ которыхъ я всегда обращаю главное вниманіе на актера, у непосредственныхъ зрителей,— постановокъ какъ всѣхъ тѣхъ театровъ, гдѣ я работалъ и работаю, такъ и моего собственнаго театра. Мои теоретическія утвержденія подтверждаются, какъ манерой игры, такъ и «завѣтами» великихъ актеровъ. Подтверждаются они и данными психологіи, и тѣмъ отношеніемъ ко мнѣ, какъ къ «учителю сцены», со стороны моихъ учениковъ и актеровъ, которое они выказывали мнѣ, работая по моему методу, и тѣми результатами, которыхъ я съ ними достигалъ. Свои принципы сценической игры сначала робко, потомъ все болѣе и болѣе увѣренно я проводилъ, насколько это мнѣ удавалось, во всѣхъ моихъ постановкахъ. Говорю: насколько это мнѣ удавалось, потому что для того, чтобы «играть» такъ, какъ считаю нужнымъ я, актеръ долженъ забыть всѣ свои «театрально-трафаретные» пріемы и освободить отъ всякаго мусора путь къ своей душѣ. Для игры по моему методу актеръ долженъ продѣлать надъ собой большую работу, иногда для него уже невозможную, если путь къ его душѣ законопаченъ театральничаньемъ, въ плохомъ смыслѣ этого слова. Я не признаю никакихъ принятыхъ на сценѣ замазываній часто временныхъ недостатковъ актера, никакихъ подлаживаній роли подъ актера, подъ тѣ его *внѣшнія* данныя, которыя могутъ произвести эффектъ на зрителя. Пусть молодой актеръ

сначала играетъ неровно; пусть онъ, пока не вполнѣ развита еще его душевная техника, порою теряетъ внутренній рисунокъ роли; пусть онъ сначала кажется неопытнымъ, неумѣющимъ въ теченіе всего спектакля согласовать сплошь внутренній рисунокъ роли съ внѣшнимъ. Для меня главное въ молодомъ актерѣ правильное переживаніе роли, изъ котораго является для каждой роли у каждаго актера своя особая техника. Когда въ работѣ разовьется душа актера, то разовьется и его умѣнье владѣть четко и ярко формой выраженія. Учить же актера прежде всего формѣ выраженія переживаній, учить его изображенію сценическихъ положеній я считаю крупной ошибкой, ведущей къ безнадежнымъ шаблонамъ. Учитель сцены, режиссеръ долженъ прежде всего умѣть раскрыть ученику или актеру душу пьесы, ея внутренній ходъ, внушить ему тѣ переживанія, которыя опредѣляютъ этотъ внутренній ходъ. Наконецъ, учитель или режиссеръ долженъ помочь актерамъ найти средства выраженія этихъ переживаній и долженъ умѣть установить общеніе на сценѣ между актерами. Эта работа для режиссерскаго успѣха, для режиссеровъ, ищущихъ «бума» и овацій отъ зрителя—работа неблагодарная. Она, обыкновенно, зачитывается въ активъ только актерамъ. Но режиссеру, любящему актера, а не только самого себя, ея результаты доставляютъ большое внутреннее удовлетвореніе, хотя они всегда и не замѣчаются зрителями, какъ нѣчто, *созданное* именно режиссеромъ. Теперь у насъ настоящихъ учителей сцены, режиссеровъ, душевно направляющихъ актера, душевно его раскрывающихъ, почти нѣтъ. Первымъ такимъ режиссеромъ былъ К. С. Станиславскій въ Россіи. И его

значеніе, какъ учителя русскаго актера, несмотря на его теоретическія заблужденія, громадно. И такіе режиссеры, именно учителя сцены, режиссеры-психологи нужны актеру. Только они, *чувствуя* автора и актера, наблюдая за актеромъ со стороны, душевно воспринимая его дѣйствія на сценѣ, чувствуя вмѣстѣ съ нимъ движеніе роли и понимая это движеніе, могутъ быть помощниками актеру, могутъ связывать внутренне актеровъ на сценѣ другъ съ другомъ, могутъ создавать на сценѣ нѣчто цѣльное въ душевномъ смыслѣ.

Молодой актеръ подъ руководствомъ такого режиссера будетъ душевно развиваться, будетъ вырабатывать свою индивидуальную манеру выраженія своихъ переживаній. А разныя пластическія, вокальныя и дикціонныя упражненія, необходимость которыхъ не можетъ отрицать истинный художникъ сцены, помогутъ молодому актеру сдѣлать изъ себя инструментъ, подчиняющійся творческимъ переживаніямъ и пригодный для ихъ выраженія.

Вслѣдствіе того, что мои принципы игры противоположны принципамъ игры тѣхъ актеровъ, которые всегда на сценѣ «представляются», а также вслѣдствіе того, что мои принципы расходятся съ принципами той, модной въ наше время, теоріи сценической игры, которая проповѣдуетъ «житейскій» психологическій натурализмъ,—называемый по недоразумѣнію театральными дѣятелями и нѣкоторыми театральными критиками художественнымъ реализмомъ,—мнѣ приходилось и приходится, проводя свои принципы на сценѣ, вступать и въ борьбу. Но изъ этой борьбы на самой сценѣ я выходилъ почти всегда побѣдителемъ. Въ рѣдкихъ случаяхъ я самъ оста-

влялъ поле эстетическаго сраженія, когда мой закованный въ свой внѣшній театральный шаблонъ противникъ поднималъ противъ меня *не-художественное* оружіе. Не могу не сказать, что закулисныя «сраженія» рѣдко бываютъ рыцарскими, и рѣдко за кулисами идейныя битвы не превращаются въ битвы «интрижнаго» характера. Въ большинствѣ же случаевъ мои закулисные противники, или недоброжелатели, или просто вообще скептики, привыкшіе къ шаблону или къ другому методу игры, всегда скоро сдавались, потому что чувствовали *своей душой*, что мой методъ,—можетъ быть, да и вѣроятно, еще далеко не совершенный, — во всякомъ случаѣ—методъ душевный, «естественный», и что я, какъ режиссеръ, ищу корни творчества актера въ самой душѣ актера и мечтаю видѣть его независимымъ и культурнымъ творцомъ, а не подражателемъ чему и кому бы то ни было и не психологическимъ экспериментаторомъ. Театральные зрители, смотря на игру актеровъ, желавшихъ приблизиться къ моему необычному методу игры, часто «опасаются», но не могутъ не чувствовать, что я хочу пробудить какъ въ актерахъ, такъ и въ нихъ—зрителяхъ не житейскія, каждодневныя переживанія, а переживанія творческія. Говоря о зрителяхъ, я, разумѣется, имѣю въ виду не тѣхъ, которые ходятъ въ театръ лишь для пищеваренія и боятся, какъ бы не растревожили ихъ сонное сознаніе чѣмъ-либо имъ незнакомымъ; такимъ зрителямъ нужно на сценѣ только повтореніе привычныхъ для нихъ ихъ собственныхъ будней или повтореніе того, что они часто слышатъ и видятъ, заставляющее ихъ въ театрѣ и поплакать немного, и посмѣяться. Они не хотятъ чего-нибудь

утруждающаго ихъ сознаніе проложеніемъ въ немъ новыхъ обогащающихъ путей. Я не хочу сказать ничего дурного объ этихъ зрителяхъ, рабахъ своихъ привычекъ, но имъ искусство не нужно, не нуженъ имъ и театръ. Къ счастью для театральнаго искусства, которое не можетъ жить безъ зрителей, такихъ совершенно косныхъ зрителей — не большинство, и настоящее искусство способно будить невпавшія въ полную летаргію сознанія.

Вышеуказанные оба очерка по моему плану должны служить введеніемъ также въ мою исторію «Искусства русскаго актера», которую я предполагаю построить на разборѣ «манеръ» игры русскихъ актеровъ и въ которой хочу попытаться дать классификацію школъ русскихъ актеровъ. Отдѣльныя главы этой исторіи будутъ выпущены, какъ и это введеніе, издательствомъ «Свободное Искусство».

Ѳ. К.



1.

Игра актера на сценѣ напоминаетъ намъ игру ребенка. И дѣйствительно, какъ дѣтская игра, такъ и игра людей, стоящихъ на уровнѣ такъ называемой дѣтской непосредственности,—игра, въ которой преобладаетъ «фантазированіе», является прообразомъ актерской игры. И та и другая выте-

каютъ, въ общемъ, изъ однихъ и тѣхъ же психическихъ мотивовъ.

Называя игру прообразомъ искусства актера, я, само собой разумѣется, имѣю въ виду не тѣ игры, въ которыхъ играющіе только подражаютъ традиціоннымъ, унаслѣдованнымъ играмъ, выродившимся въ шаблонъ. Я говорю только объ играхъ, свободно созданныхъ ребенкомъ или ему подобнымъ человѣкомъ, на основаніи того, что имъ непосредственно воспринято изъ дѣйствительной жизни и въ самомъ себѣ претворено.

Въ этихъ играхъ играющіе какъ будто подражаютъ дѣйствіямъ тѣхъ, кто ихъ окружаетъ въ дѣйствительной жизни, и сами представляютъ, воображаютъ себя не тѣмъ, чѣмъ они

являются въ дѣйствительности,—въ данный только моментъ или вообще. Такимъ образомъ, главнымъ элементомъ игры является *дѣйствіе*, выражаемое личностью *перевоплощеннаго дѣйствующаго*. Безъ этого дѣйствія и безъ дѣйствующаго намъ всѣмъ не представляется возможнымъ и театральное представленіе. Но дѣйствіе какъ играющихъ въ игру, такъ и играющихъ на сценѣ—не только дѣйствіе внѣшнее: перевоплощеніе основано на дѣйствіи внутреннемъ. Внѣшнее дѣйствіе является только выраженіемъ дѣйствія *внутренняго*, душевнаго, является выраженіемъ настроеній играющихъ, дѣйствующихъ.

Говоря выше о подражаніи въ игрѣ, я сказалъ, что играющіе *какъ будто* подражаютъ дѣйствительности. И сказалъ потому, что фактически они своей игрой *не* подражаютъ дѣйствительности, а преображаютъ эту дѣйствительность, согласно своему индивидуальному ея воспріятію. Играющій ребенокъ беретъ предметъ, явленіе изъ жизни и въ немъ выражаетъ волнующія его лично чувствованія и мысли. А такъ какъ сознаніе взрослаго человѣка, актера, богаче сознанія ребенка, то онъ, выражая въ жизненномъ предметѣ или явленіи свое болѣе широкое и глубокое индивидуальное внутреннее содержаніе, еще значительнѣе преображаетъ предметъ или явленіе:—то до большей или меньшей неузнаваемости, а то создаетъ подъ впечатлѣніемъ воспринятаго изъ дѣйствительной жизни нѣчто новое, соотвѣтствующее сложности его внутренняго содержанія, вызваннаго воспринятымъ предметомъ или явленіемъ.

Какъ мы сказали, ребенокъ, играя, видитъ въ себѣ самомъ, играющемъ, не то, что онъ въ дѣйствительности

есть. Но онъ видитъ и въ объектахъ своей игры и въ партнерахъ не то, что они представляютъ въ дѣйствительности. Ребенокъ во время игры видитъ въ стульяхъ — лошадей, въ игрушкѣ, изображающей собаку,—льва, слона или ту собаку, которую онъ хочетъ въ ней видѣть, въ себѣ самомъ—своего папу, дѣда Мороза, генерала и т. д. И все это для него—живое, ему близкое, его собственное, его собственныя индивидуальныя воплощенныя представленія. Такимъ образомъ, дѣтская игра основана на способности и на потребности ребенка придавать дѣйствительную жизнь создавшимся въ немъ «образамъ». Способность же придавать дѣйствительную жизнь образамъ своихъ представленій зависитъ прежде всего отъ сильнаго чувствованія и отъ интенсивности проявленія этого чувствованія. Главнымъ образомъ, сильное и интепсивно выраженное чувствованіе заставляетъ жить въ пространствѣ или во времени или сразу и въ пространствѣ и во времени образы представленій. Отсюда ясно, что искусство актера, имѣющее цѣлью превращать въ живые образы личность самого творца этого искусства, личность актера, основано на той же способности. И слѣдовательно актеру, какъ и ребенку, необходимо обладать сильно развитой эмоціональностью.

Говоря о большой роли чувствованія въ творчествѣ, я не хочу сказать, что художникъ долженъ руководиться *только* чувствованіемъ. У художника та сторона его психической жизни, которая называется эмоціональной, должна быть сильно развитой. Но чувствованіе для художественнаго творчества совсѣмъ не все, хотя театральные люди обычно и считаютъ «чувство» именно «всѣмъ». Трагическое заблужде-

ніе, ведущее актерское искусство къ хаосу и вырожденію! Прежде всего, никакой человѣкъ не можетъ жить *только* чувствованіемъ. Изъ элементарной психологіи извѣстно, что ни одна изъ трехъ (умственной, эмоціональной и волевой) сторонъ нашей психической жизни не можетъ встрѣчаться въ чистомъ видѣ. Всякое *выраженіе* даже только одного чувствованія представляетъ собою уже актъ мысли. И чѣмъ сложнѣе чувствованіе, тѣмъ большее участіе въ выраженіи его принимаетъ мысль, создавая это выраженіе. И чѣмъ *искуснѣе* выраженіе этого чувствованія, тѣмъ больше оно требуетъ работы мысли. Слѣдовательно, всякое выраженіе какого бы то ни было нашего внутренняго состоянія, а тѣмъ болѣе сложнаго творческаго состоянія, есть процессъ сложный и непремѣнно включающій въ себя, кромѣ работы чувствованія, и работу мысли (ума) и работу воли. Если мы что-нибудь чувствуемъ или представляемъ, то мы непремѣнно отмѣчаемъ въ своемъ сознаніи наличность нѣкоего стремленія. А это стремленіе и есть воля.

Такимъ образомъ, уже творчество ребенка, его игра, является результатомъ сложнаго психическаго процесса. Актерская игра, хотя и аналогична игрѣ ребенка, но является результатомъ еще болѣе сложнаго психическаго процесса. Во-первыхъ, потому, что актеры—взрослые люди, и ихъ сознаніе богаче, и его работа сложнѣе. Во-вторыхъ, потому, что игра на сценѣ является творчествомъ художественнымъ и требуетъ искуснаго выраженія сложныхъ и глубокихъ эмоцій. Слѣдовательно, для того, чтобы быть актеромъ, необходимо быть и подобнымъ ребенку, и нужно обладать, какъ мы увидимъ ниже, *всесторонне* развитой

богатой душой, и, наконецъ, нужно умѣть владѣть художественной формой выраженія.

2.

Для того, чтобы выяснить психическія функціи, управляющія игрой актера, его творчествомъ, посмотримъ, какіе внутренніе мотивы побуждаютъ ребенка къ игрѣ и развиваютъ ея ходъ.

Прежде всего, для игры нужно, чтобы ребенокъ желалъ играть. Слѣдовательно, въ сознаніи ребенка необходимо накопленіе нѣкоторой психической энергіи, обусловленной воспринятымъ изъ дѣйствительной жизни,—энергіи, стремящейся «излиться». Для того, чтобы это изліяніе произошло, ребенку нужно получить раздраженіе извнѣ, которое бы и вызвало соотвѣтствующій воспринятый образъ. Если соотвѣтствующее раздраженіе оказывается на-лицо, то изліяніе энергіи сопровождается чувствованіемъ удовольствія, которое и живетъ въ ребенкѣ въ продолженіе всей игры и двигаетъ его игру.

Изъ этого мы видимъ, что для игры нуженъ прежде всего въ субъектѣ игры запасъ такихъ содержаній, которыя бы сильно волновали его; нужно чувствованіе, вызываемое накопленіемъ воспринятыхъ впечатлѣній; чувствованіе возбужденія, напряженія и неудовольствія, пока ребенокъ не находитъ раздражителя; какъ только раздражитель является, чувствованіе неудовольствія превращается въ чувствованіе удовольствія. Чувствованіе, побуждающее къ игрѣ и сопровождающее ее,—когда рѣчь идетъ о художе-

364856
Сталинградская областная библиотека им. М. Горького

ственномъ творчествѣ,—обычно называется «чувствомъ творческимъ» или «творческимъ экстазомъ», «вдохновеніемъ» и тому подобными терминами. Наконецъ, для игры ребенка нуженъ раздражатель, въ которомъ ребенокъ часто и воплощаетъ свое внутреннее содержаніе, свой образъ.

Вспомнимъ теперь одну изъ дѣтскихъ игръ. Всѣ знаютъ, видѣли и видятъ, какъ дѣти играютъ въ «солдатиковъ». Въ наше время эта игра у дѣтей въ большой модѣ. Предположимъ, что какой-нибудь Ѳедя или Коля ни разу еще не игралъ въ эту игру, никогда солдатъ не видѣлъ и ничего о нихъ не слыхалъ. Но вотъ, однажды, нашъ Ѳедя или Коля, гуляя съ няней по улицѣ, увидѣлъ проходящихъ мимо него солдатъ. Солдаты производятъ на нашего мальчика впечатлѣніе и воспринимаются имъ, его сознаніемъ, *индивидуально*. И вотъ почему: смотря на солдатъ, ребенокъ не сознаетъ *всѣхъ* ихъ составныхъ частей, а сознаетъ лишь какіе-нибудь ихъ *отдѣльные* признаки, т.-е. получаетъ лишь извѣстныя *ощущенія* отъ того явленія, которое передъ нимъ. Тотъ фактъ, что ребенокъ сознаетъ лишь отдѣльные нѣкоторые признаки явленія и притомъ отличные отъ тѣхъ отдѣльныхъ признаковъ явленія, которые сознавалъ бы другой ребенокъ, указываетъ уже на индивидуальность его сознанія. Но, *ощутивъ* солдатъ, ребенокъ еще ихъ не *воспринялъ*; для этого его сознанію нужно претворить въ себѣ полученныя отъ явленія ощущенія. Сознаніе нашего ребенка само прибавляетъ къ полученнымъ ощущеніямъ различныя, хранящіяся въ его сознаніи, данныя изъ полученнаго имъ прежде. Иначе говоря, воспринимая, наше сознаніе одновременно воспроизводитъ данныя прошлаго опыта. Отъ сліянія, отъ ассимиляціи настоя-

щаго съ прошедшимъ происходитъ *воспріятіе*, т.-е. ребенокъ *сознаетъ* находящійся передъ нимъ матеріальный объектъ и какъ-то *по-своему* понимаетъ его и *по-своему* чувствуетъ. Его чувствованіе воспринятаго объекта будетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ богаче было чувственное содержаніе ассимилированныхъ въ моментъ воспріятія данныхъ прошлаго опыта и чѣмъ съ большимъ количествомъ этихъ данныхъ ассимилировалъ ребенокъ свои ощущенія отъ предмета. Слѣдовательно, какъ мы видимъ, *наше воспріятіе индивидуально*, хотя и соотвѣтствуетъ предмету.

Но нашъ Ѳедя или Коля, какъ мы говорили, никогда еще не видѣлъ солдатъ и не знаетъ о нихъ ничего. Интересуясь ими, онъ спрашиваетъ у своей няни: «Кто это? Куда идутъ? Зачѣмъ?». Няня объясняетъ. Объясненія, воспринимаясь ребенкомъ, вызываютъ въ его сознаніи новыя ощущенія, которыя, ассимилируясь съ первоначальнымъ воспріятіемъ, еще болѣе усложняютъ и индивидуализируютъ это воспріятіе.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что воспринимаемый дѣйствительный объектъ отражается въ нашемъ сознаніи такъ, какъ позволяетъ этому *качество* нашего сознанія. И чѣмъ съ большимъ количествомъ содержаній нашего сознанія мы ассимилируемъ то, что получаемъ съ помощью нашихъ чувствъ отъ объекта, тѣмъ шире наше воспріятіе этого объекта. Такимъ образомъ, наше воспріятіе любого дѣйствительнаго объекта никогда не можетъ быть его абсолютной копіей, всегда будетъ *индивидуальнымъ*, хотя, при условіи психической нормальности воспринимающаго, и будетъ всегда ему *соотвѣтствовать*.

Заинтересовавшись солдатами, ребенокъ можетъ ихъ воспроизвести въ своемъ сознаніи, когда они уже пройдутъ мимо. Такое *воспроизведеніе* дѣйствительнаго объекта, соотвѣтствующее воспріятію, т.-е. его *представленіе*, всегда будетъ также *индивидуальнымъ*. Но для воспроизведенія нужно *вспомнить* дѣйствительный объектъ, для чего необходима соотвѣтствующая ассоціація и новая ассимиляція. Поэтому всякое воспроизведеніе будетъ еще болѣе индивидуальнымъ, чѣмъ соотвѣтствующее ему воспріятіе. Съ другой стороны воспроизведеніе прошлаго,—вслѣдствіе того, что наше сознаніе постоянно ассимилируетъ данныя прошлаго съ соотвѣтствующими данными настоящаго,—никогда не явится точнымъ или чистымъ повтореніемъ этого прошлаго, а будетъ ему лишь соотвѣтствовать. Наконецъ, воспроизведеніе прошлаго, т.-е. представленіе, будетъ менѣе яркимъ, колоритнымъ и менѣе реальнымъ, чѣмъ соотвѣтствующее ему воспріятіе. Въ особенности мало интенсивнымъ будетъ эмоціональный элементъ представленія, ибо, какъ извѣстно, чувствованія сохраняются въ нашей памяти хуже, чѣмъ данныя познавательнаго порядка. Для того же, чтобы наше представленіе было ярким и колоритнымъ, для этого его эмоціональное содержаніе должно быть богатымъ. А, какъ мы знаемъ, богатствомъ эмоціональнаго содержанія характеризуется настоящее, а не прошедшее. Слѣдовательно, тѣ солдаты, которыхъ ребенокъ хочетъ воспроизвести, должны ожить въ его сознаніи, т.-е. онъ долженъ тѣ ощущенія, которыя получило его сознаніе отъ солдатъ въ прошломъ, слить, ассимилировать съ ощущеніями, полученными въ моментъ настоящій. Тогда въ ребенкѣ создастся новое, настоящее чувствованіе солдатъ,

и онъ воспроизводитъ новыхъ солдатъ, соотвѣтствующихъ его чувствованію. Слѣдовательно, для игры на сценѣ, требующей сильныхъ чувствованій, мы не можемъ пользоваться воспроизведеніемъ испытанныхъ нами въ жизни «чистыхъ» чувствованій. Эти воспроизведенныя «чистыя» чувствованія нашего прошлаго не могутъ нами интенсивно проявляться и не могутъ способствовать нашему перевоплощенію. Мы должны создать, сотворить какія-то новыя чувствованія, чувствованія «настоящаго момента», которыя настойчиво требовали бы выраженія. Такія чувствованія мы можемъ создать, если мы способны къ творчеству. Сознаніе художника-творца создаетъ изъ цѣлаго ряда своихъ содержаній,—изъ полученныхъ впечатлѣній, изъ отдѣльныхъ ощущеній—новыя, сложныя, скомбинированныя представленія, скомбинированные образы. Художникъ создаетъ ихъ сообразно со своей индивидуальностью, со своимъ міроощущеніемъ и міропониманіемъ. И эти образы являются выразительными для его личнаго отношенія къ жизни, къ міру, къ временному и вѣчному. Созданные такимъ способомъ образы, образы скомбинированные, сложные, содержатъ въ себѣ и скомбинированныя, сложныя чувствованія. И, само собой разумѣется, эти чувствованія и реальнѣе и ярче и проявляются интенсивнѣе, чѣмъ тѣ чувствованія, которыя заключаются въ образахъ «чистаго» воспоминанія. Эти скомбинированныя чувствованія, содержащіяся въ скомбинированныхъ образахъ, являются результатомъ *сложной ассимиляціи нашего сознанія, ассимиляціи творческой.*

Такая функція нашего сознанія, которая даетъ намъ возможность какъ создавать сложныя творческія представле-

нія, такъ и воспроизводить ихъ, называется *фантазіей*. Фантазія не воспроизводитъ «чистое» прошлое, прошлую нашу жизнь, а создаетъ новое, новую жизнь изъ различныхъ содержаній нашего сознанія по опредѣленному плану. Но она не отличается отъ воспоминанія, какъ нѣкая особая психическая сила. Она присутствуетъ въ извѣстной степени въ немъ всегда. Ибо вполнѣ чистаго воспоминанія быть не можетъ. «Фантазія,—говоритъ Вундтъ,—совсѣмъ не есть особая психическая способность, сила, присоединяющаяся къ другимъ душевнымъ силамъ; она вездѣ дѣйствуетъ въ нихъ самихъ... Продуктивная фантазія даже въ своихъ высшихъ твореніяхъ можетъ быть разсматриваема, какъ *усиленіе* нормальныхъ психическихъ функцій, подобно тому, какъ само анормальное и патологическое отличается отъ нормальнаго хода жизненныхъ явленій не своимъ родомъ, но степенью, т.-е. повышенною или понижennою интенсивностью основныхъ органическихъ функцій» (В. Вундтъ. Психологія народовъ Н. Т. II, гл. I).

Преобладаніе въ проявленіяхъ фантазіи чувственнаго или же интеллектуальнаго содержанія зависитъ отъ прирожденнаго преобладанія въ сознаніи эмоціональности или интеллектуальности. Богатствомъ преимущественно чувственнаго содержанія характеризуются образы фантазіи ребенка и художника—въ то время, какъ образы фантазіи человѣка науки характеризуются преимущественно интеллектуальностью.

Такимъ образомъ, само собой понятно, что *не можетъ быть творческой дѣятельности, которая не была-бы дѣятельностью фантазіи*, и «для искусства во всѣхъ степеняхъ его развитія фантазія является центральной» (В. Вундтъ.

Тамъ-же). Терминъ фантазія обозначаетъ творческую способность души, творящую нѣчто новое, что не можетъ быть точно сведено ни къ какимъ опредѣленнымъ испытаннымъ впечатлѣніямъ.

Человѣка, который не обладаетъ фантазіей,—если онъ даже не художникъ (фантазія послѣдняго должна быть развита въ значительной степени), человѣка, способнаго только «воспроизводить», нельзя не считать ограниченнымъ и «нищимъ духомъ». Способность болѣе или менѣе точно воспроизводить прошлыя переживанія обратно пропорціональна способности къ обобщенію, къ ассимиляціи, необходимой для всякаго творчества. Джемсъ, говоря о лицахъ, способныхъ только къ болѣе или менѣе «точному» воспроизведенію явленій или фактовъ изъ своей прошлой жизни, пишетъ: «Каждому изъ насъ очень хорошо знакомы типы нестерпимо болтливыхъ старухъ, сухихъ существъ, лишенныхъ всякаго воображенія, которыя, разсказывая о какомъ-нибудь событіи, не упускаютъ ни малѣйшей частности и уснащаютъ свой разсказъ множествомъ и существенныхъ и совершенно ничтожныхъ подробностей; эти типы—рабы буквальнаго воспроизведенія минувшихъ явленій, совершенно не способные охарактеризовать прошлое въ общихъ чертахъ» (В. Джемсъ. Психологія).

Само собой понятно, что для обладанія художественной фантазіей, дающей возможность создавать образы, надѣленные обобщающей силою, необходимы,—кромѣ *сильной эмоціональной* возбудимости,—во-первыхъ: *богатое сознаніе*, а во-вторыхъ: *развитое мышленіе*. Послѣднее необходимо потому, что данныя фантазіи, не объединенныя *общей идеей*, представляютъ собою безпорядочный хаосъ представленій и чувствованій.

3.

Въ сознаніи ребенка, который не можетъ обладать ни богатымъ сознаніемъ, ни развитымъ мышленіемъ, не можетъ создаваться стройныхъ, законченныхъ обобщающихъ образныхъ представленій. Но зато ребенокъ, по сравненію съ взрослымъ, обладаетъ большей эмоціональной возбудительностью, благодаря чему создаваемые имъ въ игрѣ для себя образы,—вѣдь, ребенокъ творитъ только для себя,—хотя и примитивнѣе образовъ художника и хаотичнѣе, но ярче.

Вернемся къ ребенку, котораго мы покинули на улицѣ. Пока мы разсуждали, онъ уже успѣлъ вернуться къ себѣ домой и заняться своими игрушками. Ему захотѣлось воспроизвести видѣнныхъ имъ солдатъ, т.-е., конечно, тѣхъ солдатъ, которые у него въ сознаніи. И вотъ нашъ Ѳедя или Коля ищетъ соотвѣтствующаго раздражителя волнующихъ его чувствъ,—нѣчто, напоминающее ему солдатъ. Предположимъ, онъ находитъ какіе-нибудь кубики, бутылочки или нѣсколько самыхъ разнообразныхъ фигурокъ. Все это онъ составляетъ вмѣстѣ, какъ солдатъ. И тогда весь комплексъ чувствованій, связанныхъ съ его представленіемъ, какъ бы вырывается наружу, проійцируется на объекты игры, и представленіе ребенка становится образомъ, воплощеннымъ въ этихъ кубикахъ, бутылочкахъ и фигуркахъ.

Во время игры объекты, на которые направлены чувствованія ребенка,—объекты, преображенные этими чувствованіями,—продолжаютъ ребенкомъ послѣдовательно восприниматься, и происходитъ то, что я называю сочувствіемъ. Вопло-

щая въ объектахъ игры свое индивидуальное представленіе, надѣляя объекты игры своими чувствованіями, ребенокъ воспринимаетъ отъ каждаго объекта то, чѣмъ онъ его надѣлилъ самъ, какъ бы впечатлѣніе, которое можетъ произвести этотъ объектъ и въ самомъ дѣлѣ. Ребенокъ представляетъ, что кубикъ есть солдатъ въ зеленой формѣ, и воспринимаетъ отъ кубика эту воображаемую зеленую форму. Ребенокъ представляетъ, что солдаты идутъ, самъ передвигаетъ кубики, а воспринимаетъ это движеніе, какъ идущее отъ кубика. Ребенокъ, иначе говоря, *сочувствуетъ* имъ. При «сочувствіи» наши собственныя ощущенія и чувствованія, сливаясь съ возбужденіями, обусловленными тѣмъ, что мы воспринимаемъ, переносятъ возбужденную впечатлѣніемъ дѣятельность нашего сознанія на воспринимаемое; и это воспринимаемое кажется намъ живымъ и дѣйствующимъ, видится и слышится нами, внѣ насъ, т.-е. передъ нами. Если, продолжая игру, ребенокъ представитъ, что солдаты привѣтствуютъ командира, и самъ закричитъ: «здравія желаемъ, ваше высокородіе», то онъ можетъ или воспринять этотъ свой крикъ, какъ идущій отъ его кубиковъ-солдатъ, или же какъ идущій изъ него самого по направленію какого-то имъ вымышленнаго командира-офицера. Въ первомъ случаѣ, если ребенокъ желаетъ быть самъ командиромъ, т.-е. полонъ тѣми чувствованіями, которыя вызываютъ такое желаніе, онъ почувствуетъ себя самого командиромъ. Во второмъ случаѣ ребенокъ почувствуетъ себя солдатомъ. Въ обоихъ случаяхъ черезъ *вчувствованіе* въ желанный образъ ребенокъ *перевоплощается*. Когда, ставъ командиромъ или солдатомъ, ребенокъ начинаетъ кричать, махать шашкой,

колоть штыкомъ или простой палкой, то онъ воспринимаетъ всѣ эти свои крики и движенія, какъ дѣйствія настоящаго солдата или командира, и еще болѣе убѣждается въ томъ, что онъ настоящій солдатъ или командиръ. Какъ мы видимъ, для перевоплощенія ребенку или актеру нужно не подражаніе тому образу его фантазіи, которому онъ сочувствуетъ, а сліяніе съ нимъ. Для этого сліянія необходима еще болѣе интенсивная психическая дѣятельность, чѣмъ для сочувствія. Наши собственныя ощущенія и чувствованія, перенесенныя на объектъ и слитыя съ возбужденіями, обусловленными самимъ объектомъ, должны снова восприниматься нами, принимать участіе въ движеніи нашей собственной жизни, преображать ее. Такимъ образомъ появляется въ насъ чувствованіе нашего единства съ объектомъ нашей фантазіи. Это чувствованіе единства усиливается тѣми образами, которые мы представляемъ внѣ насъ и которые вмѣстѣ съ нами дѣйствуютъ; оно усиливается и отъ тѣхъ нашихъ собственныхъ движеній, звуковъ и словъ, которые мы продѣлываемъ и произносимъ подъ вліяніемъ фантазіи и которые являются репродуктивными элементами фантазіи. Каждое такое наше движеніе, звукъ и слова мы снова воспринимаемъ, и въ насъ появляется новое внутреннее состояніе, вызывающее новое движеніе, звукъ, слово. Воспринимая же созданные нашей фантазіей или ею преображенные образы, внѣ насъ лежащіе, образы нашихъ партнеровъ по сценѣ и сценическихъ предметовъ, мы вызываемъ въ себѣ опять же новыя внутреннія состоянія, которыя въ свою очередь вызываютъ движенія, а эти движенія вызываютъ опять новыя внутреннія состоянія и т. д. и т. д. Такимъ образомъ, мы видимъ

что только актеръ *перевоплощающійся* является настоящимъ художникомъ сцены, ибо только онъ по-настоящему *живетъ* на сценѣ, и только онъ живетъ и дѣйствуетъ на сценѣ не какъ «онъ самъ», а какъ опредѣленный пьесой художественный образъ. Перевоплощающійся актеръ не представляетъ собою на сценѣ ни подражателя драматурга, ни иллюстратора драматурга, ни подражателя кому-то видѣнному въ жизни, ни, наконецъ, подражателя самому себѣ въ жизни. Онъ не представляетъ собою и подражателя внѣ его лежащимъ образамъ его фантазіи.

Для того, чтобы могло произойти *сочувствіе,* объекты игры ребенка должны способствовать дѣятельности фантазіи, а не препятствовать ей. Они должны или сами возбуждать фантазію, — каковыми возбудителями для ребенка являются хорошія игрушки и сказки, а для взрослыхъ—художественныя произведенія,—или должны представлять собою только раздражителей фантазіи, нѣчто, что ребенокъ можетъ надѣлить своими ощущеніями, т.-е. бо́льшія или меньшія схемы тѣхъ дѣйствительныхъ предметовъ, которые ребенокъ хочетъ воспроизвести. «Легко можно замѣтить тотъ фактъ, — пишетъ Вундтъ, — что объекты, имѣющіеся въ распоряженіи фантазіи, въ большинствѣ случаевъ возбуждаютъ ея дѣятельность только тогда, когда они, напоминая представляемые предметы, все же остаются далекими отъ послѣднихъ», потому что «игра фантазіи проявляется непремѣнно въ такой формѣ, въ которой съ наибольшей возможностью можетъ выразиться творящая или измѣняющая сила фантазіи... Она должна или сама создать свой объектъ, или приспособить уже имѣющійся

объектъ къ своимъ цѣлямъ... Тамъ, гдѣ фантазіи нечего дѣлать, тамъ она покидаетъ объектъ». Поэтому объектъ, воплощающій въ себѣ образъ фантазіи ребенка (его игрушка), долженъ представлять собою не копію предмета, возбудившаго дѣятельность его фантазіи, а лишь подобіе этого предмета, схему, легко надѣляемую ощущеніями играющаго ребенка. Ребенка, какъ мы знаемъ, если онъ не испорченъ современнымъ раціоналистическимъ воспитаніемъ, не удовлетворяютъ искусныя игрушки—натуральныя копіи дѣйствительности. Онъ, обычно, не играетъ ими, а если играетъ, то приспосабливаетъ къ своимъ цѣлямъ: или просто видитъ въ нихъ не то, что онѣ на самомъ дѣлѣ суть, или ломаетъ ихъ и играетъ уже съ ихъ остатками. Точно такъ-же неиспорченнаго раціонализмомъ театральнаго зрителя не должны удовлетворять на сценѣ копирующія дѣйствительность декораціи. Ему нужны или *художественныя* произведенія, способствующія дѣятельности его фантазіи, или же схемы дѣйствительности.

Для того, чтобы могло произойти «*вчувствованіе*», «сознаніе» ребенка, воплощающаго въ себѣ самомъ образъ своей фантазіи, въ моментѣ «игры» должно предоставлять полную свободу игрѣ фантазіи. Центральное, свѣтлое поле его сознанія не можетъ быть, такъ сказать, *полнымъ* содержаніями, не относящимися къ его игрѣ и отвлекающими его отъ творчества. Недовольный, разстроенный ребенокъ, какъ мы знаемъ, не можетъ играть до тѣхъ поръ, пока не успокоится, т.-е. пока не уйдетъ въ полумракъ его сознанія все то, что огорчило ребенка и что заполняетъ въ минуты разстройства свѣтлую область его сознанія. Передъ игрой ребенокъ дол-

женъ какъ бы освободить центральную свѣтлую область своего сознанія отъ всего ненужнаго его фантазіи. Тогда фантазія вступаетъ въ свои права, и все постороннее ея «образамъ» въ теченіе игры ребенокъ воспринимаетъ лишь пассивно. И достаточно какого-нибудь одного активнаго воспріятія, не относящагося къ игрѣ, — воспріятія, которымъ не могла-бы воспользоваться фантазія, чтобы игра мгновенно прервалась. Изъ этого ясно, что и актеръ не можетъ полно отдаваться игрѣ образовъ своей фантазіи во время спектакля (послѣ того, какъ роль его уже готова), если передъ выходомъ на сцену онъ не постарается «забыть» все то, что его только что волновало въ жизни, или же не постарается, какъ говорятъ, «развлечься». Актеръ долженъ привести себя передъ игрой въ состояніе подходящаго для фантазіи объекта. Для того, чтобы достигнуть этого, нѣкоторые актеры, дожидаясь за кулисами своего выхода, стоятъ, закрывши глаза и уши, не позволяютъ съ собой разговаривать, другіе-же просятъ развлечь себя какой-нибудь веселой ерундой. И совсѣмъ не только для того, «чтобы возбудить въ себѣ вдохновеніе» *(вдохновеніе* въ ироническомъ смыслѣ), прибѣгали къ различнымъ ухищреніямъ передъ выходомъ на сцену нѣкоторые актеры. «Никчемность» этихъ средствъ совсѣмъ не «вполнѣ очевидна» и эти средства совсѣмъ не служатъ признакомъ того, что актеры, прибѣгавшіе къ нимъ, играя, «ничего не переживали», а «только представляли». Совсѣмъ не исключительно для того, чтобы «взвинчивать себя», Макриди, передъ выходомъ на сцену, что-то «нашептывалъ sotto voce и яростно раскачивалъ прислоненную къ стѣнѣ лѣстницу». Совсѣмъ не для того, чтобы

опять-же только взвинчивать себя, какой-то актеръ, «передъ комическими сценами, прислонясь къ кулисѣ, кричалъ на себя и проклиналъ себя» (О перевоплощаемости въ художественномъ творчествѣ—И. Лапшинъ. «Вопросы теор. и псих. творч.». Т. V). Они могли это дѣлать и для того, чтобы освободить свое сознаніе отъ мѣшающихъ ихъ творчеству содержаній. Эти пріемы грубы, но для того, чтобы утверждать, что этими пріемами вышеуказанные актеры только взвинчивали «свой» темпераментъ, а на это можетъ указывать лишь первый примѣръ, но ни въ какомъ случаѣ не второй, нужно знать, *какъ* они играли: только лишь на одномъ темпераментѣ, на одномъ «возбужденіи» или иначе. Это знаніе *системы* игры можетъ указать намъ на никчемность вышеприведеннаго пріема, но не знаніе одного только этого пріема.

4.

Во время игры ребенокъ, какъ мы знаемъ изъ своего дѣтскаго опыта, вѣритъ въ то, что его кубики—настоящіе солдаты, а самъ онъ—настоящій офицеръ. Вѣритъ, но въ то же самое время, какъ будто, и не вѣритъ, потому что сознаетъ, но сознаетъ затемненной областью своего сознанія, что эти солдаты только кубики, и что онъ самъ просто мальчикъ Ѳедя или Коля. Въ ясности его сознанія—только игра и вѣра, а невѣріе въ свою игру, какъ и весь остальной міръ, тамъ, въ сумеркахъ сознанія. То обстоятельство, что ребенокъ, *вѣруя* въ дѣйствительность созданнаго имъ самимъ фантома своего представленія, въ то же самое

время *знаетъ,* что этотъ фантомъ — только фантомъ, объектъ его игры, и отличаетъ игру какъ ребенка, такъ и актера, отъ галлюцинаціи. Во время послѣдней объектъ или отсутствуетъ или субъектомъ не узнается, принимается имъ за другое и самъ руководитъ внутреннимъ состояніемъ субъекта, доводя его до полнаго аффекта. Во время же игры субъектъ господствуетъ надъ объектомъ, приспосабливая его къ своимъ цѣлямъ, воплощая въ немъ комплексъ своихъ ощущеній. Это господство субъекта надъ объектомъ представляетъ собою существенный признакъ фантазіи.

Какъ мы видѣли, игра ребенка, основанная на фантазіи, является *необходимымъ* внѣшнимъ *выраженіемъ* его внутренняго состоянія. Ея движенія и дѣйствія параллельны внутреннему движенію и вызываются имъ. Ребенокъ, играя, по-настоящему *живетъ* игрой. Но при этомъ онъ не можетъ (и не можетъ *естественно)* забыться, не можетъ онъ (ему этого не надо) и спокойно обсуждать своихъ дѣйствій во время игры, потому что дѣятельность фантазіи сама по себѣ *не допускаетъ* ни *обсужденія,* ни *забытья.* Ребенокъ, играя, свободно отдается свободной игрѣ *своихъ собственныхъ* образовъ. Играя «въ кондитерскую», воображая кубики пирожками и «дѣлая видъ», что онъ ихъ ѣстъ, ребенокъ вѣритъ тому, что ѣстъ пирожокъ. Но въ то же самое время онъ *не можетъ* забыться до того, чтобы съѣсть этотъ кубикъ.

Точно такъ же, играя въ войну съ товарищемъ, онъ не можетъ начать избивать своего товарища, котораго воображаетъ вражескимъ воиномъ. Если ребенокъ дошелъ до этого, то, значитъ, кончилось дѣйствіе фантазіи,

кончилась игра, и ребенокъ видитъ уже въ своемъ товарищѣ не вражескаго воина, не *свой* образъ, а настоящаго своего товарища, чувствованіе къ которому и вызвало это избіеніе; или же фантазія перешла въ галлюцинацію, и ребенокъ вдругъ увидѣлъ въ своемъ товарищѣ не образъ воина, *созданнаго имъ самимъ*, а настоящаго воина, который и началъ господствовать надъ чувствованіями ребенка.

Фантазія ребенка, въ отличіе отъ фантазіи художника, не отличается постоянствомъ того признака, на который я выше указалъ: господствомъ субъекта надъ объектомъ. И, главнымъ образомъ, потому, что ребенокъ отличается очень сильной эмоціональной возбудимостью и не ищетъ наиболѣе совершеннаго объекта для воплощенія своихъ чувствованій; его интересуютъ преимущественно волнующія его чувствованія, а не стройная гармонія между ними и представленіемъ.

На вопросъ, какимъ образомъ происходитъ то, что въ играющемъ съ помощью фантазіи (какъ въ ребенкѣ, такъ и въ актерѣ) безпрепятственно соприкасаются такія противорѣчія, какъ, съ одной стороны, полная вѣра въ дѣйствительность своихъ фантастическихъ образовъ, а, съ другой стороны, болѣе или менѣе смутная увѣренность въ томъ, что эти образы—не дѣйствительность, даетъ отвѣтъ не только психологія, но и физіологія. Физіологи говорятъ намъ, что нервные процессы, отъ которыхъ зависитъ воспріятіе, обособлены отъ тѣхъ нервныхъ процессовъ, которые управляютъ воспроизведеніемъ и воображеніемъ. «Если бы мы не обладали такимъ специфическимъ распредѣленіемъ физіологическихъ процессовъ воспріятія и воспроизведенія,

то мы не были бы въ состояніи приспособить наши дѣйствія къ окружающимъ явленіямъ внѣшняго міра; мы не имѣли бы возможности отличать дѣйствительность отъ фантазіи, и наше поведеніе было бы нецѣлесообразнымъ, безсмысленнымъ, и мы не могли-бы жить» (Гуго Мюнстербергъ. Основы психологіи).

Надѣляя объектъ игры своими ощущеніями и воспринимая то, чѣмъ мы надѣлили объектъ, какъ его дѣйствительныя свойства, мы въ то же самое время не перестаемъ воспринимать этотъ объектъ нашей фантазіи и какъ дѣйствительный объектъ. Но только первое совершается сильно и активно, а второе—слабо и пассивно. Четкость и яркость того предмета, который является объектомъ нашей фантазіи, сильно стушевывается и скрывается за тѣми признаками, которыми наша фантазія его надѣляетъ. Такъ же пассивно, смутно мы воспринимаемъ,—хотя намъ кажется во время игры, что мы и не воспринимаемъ,—все окружающее насъ, не относящееся къ нашему творчеству. Актеръ, играющій на сценѣ съ помощью фантазіи, *пассивно* и *смутно* воспринимаетъ рампу, зрительный залъ, хотя, играя по-настоящему, онъ и *не долженъ думать обо всемъ этомъ*. Если актеръ подумаетъ объ этомъ или увидитъ все это, то, значитъ, дѣйствіе фантазіи кончилось, и онъ уже не художникъ сцены. Чтобы вернуться въ «роль», ему нужно сдѣлать волевое напряженіе: вызвать снова образъ фантазіи. Если же актеръ пассивно и смутно не сознаетъ, что онъ «актеръ», что онъ—«на сценѣ», то такой актеръ просто галлюцинаторъ, готовый всякую минуту свалиться черезъ рампу въ партеръ или по-настоящему убить свою сценическую возлюбленную.

5.

Фантазія ребенка, измѣняющая заимствованное изъ дѣйствительной жизни, сходна съ фантазіей художника. Но игра ребенка, какъ и его фантазія, отличается отъ игры актера, управляемой художественной фантазіей. Характерными признаками игры ребенка являются, главнымъ образомъ, чувствованія. Художникъ же, творя, обращаетъ свою фантазію «съ самаго начала съ такой же энергіей, какъ къ представляемому образу, такъ и къ обусловленнымъ имъ чувствованіямъ, стараясь соединить ихъ наиболѣе совершеннымъ образомъ» (В. Вундтъ). Фантазію ребенка мы можемъ считать болѣе или менѣе невольной, *пассивной* въ то время, какъ въ фантазіи художника преобладаетъ *активность*. Образы фантазіи художника — всегда обобщенны, и эта обобщенность придаетъ имъ особенную силу. Образы фантазіи ребенка, вслѣдствіе его недостаточно богатаго сознанія, приближаются къ образамъ воспоминаній и отличаются отъ непосредственнаго созерцанія тѣмъ, что могутъ включать въ себя каждое отдѣльное впечатлѣніе, воспринятое не въ данное время, но и когда-либо раньше.

Здѣсь слѣдуетъ сдѣлать оговорку, что это говорится примѣнительно къ обыкновеннымъ дѣтямъ, а не къ дѣтямъ выдающимся, отличающимся отъ первыхъ душевнымъ богатствомъ и исключительной воспріимчивостью, и поэтому способныхъ къ болѣе широкому фантазированію, даже къ художественному. Вспомнимъ хотя бы ребенка Моцарта. Ихъ воспріимчивость, т.-е. внимательность, вниманіе, развивающееся на благодарной почвѣ *прирожденной*

оригинальной душевной организаціи, является источникомъ ихъ фантазіи. Полагая, что даръ глубокаго вниманія представляетъ собою свойство геніевъ, Джемсъ пишетъ, что геніальные люди «отличаются отъ простыхъ смертныхъ не столько характеромъ своего вниманія, сколько природою тѣхъ объектовъ, на которые оно поочередно направляется. У геніевъ объекты вниманія образуютъ связную серію, всѣ части которой объединены между собою извѣстнымъ раціональнымъ принципомъ. У обыкновеннаго человѣка серія объектовъ вниманія бываетъ большею частію безсвязной, не объединенной общимъ раціональнымъ принципомъ». Такое обычное вниманіе Джемсъ называетъ «неустойчивымъ», «шаткимъ», въ отличіе отъ вниманія «поддерживаемаго», которое необходимо для мышленія и которое нужно въ себѣ развивать, если желать пополнять свое сознаніе и дѣлать какіе бы то ни было выводы изъ данныхъ чувственнаго или умственнаго порядка—все равно.

Я остановился на «вниманіи», потому что считаю его развитіе очень существеннымъ для актера и его фантазіи. Устойчивое вниманіе долженъ развивать въ себѣ каждый художникъ, отучаясь отъ обычнаго въ жизни произвольнаго вниманія. Произвольное вниманіе ведетъ къ неспособности создавать обобщающія представленія и сужденія, а художника дѣлаетъ неспособнымъ къ созданію глубокихъ и многообъемлющихъ образовъ.

Выше я сказалъ, что въ фантазіи художника преобладаетъ активность. Я этимъ хотѣлъ указать на тотъ фактъ, что хотя фантазія художника принимаетъ часто форму и пассивной фантазіи, похожей на внезапное «откровеніе», но

цѣлое художественное произведеніе подчиняется его созидающей волѣ. Данныя, какъ активной, такъ и пассивной, фантазіи объединяются художникомъ въ стройное гармоническое цѣлое. Въ непосредственной жизни художникъ фактически находитъ хаосъ. Его окружаютъ отрывки и клочки разрозненныхъ содержаній жизни. Художникъ, творя, преодолѣваетъ жизнь, отыскивая то, что его самого утверждаетъ, и въ своемъ художественномъ переживаніи выражаетъ какъ свое міроощущеніе, такъ и міропониманіе. Онъ превращаетъ хаосъ непосредственной жизни въ гармонію и придаетъ непосредственной жизни въ своемъ твореніи какой-то свой, особый смыслъ.

Поэтому первымъ принципомъ творческой, художественной фантазіи является самостоятельность дѣятельности сознанія художника въ образованіи матеріала его впечатлѣній. «Эта самостоятельность,—говоритъ Вундтъ,—выражается въ томъ, что хотя творческое состояніе художника вызывается посредствомъ матеріала ощущенія, приносимаго извнѣ, но самъ художникъ дѣйствуетъ опредѣляющимъ образомъ на этотъ матеріалъ, чтобы черезъ его посредство воплотить свои собственныя представленія».

6.

Говоря все время о фантазіи, я указывалъ, что образы фантазіи комбинируются изъ данныхъ, когда-либо воспринятыхъ нами изъ окружающей насъ дѣйствительности. Но я позволяю себѣ думать, что настоящій творецъ можетъ творить и изъ «ничего». Если личность каждаго изъ насъ составляетъ одно цѣлое съ міромъ, съ вселенной, то мы

можемъ и предчувствовать и догадываться, познавать безсознательной областью нашего сознанія то, что никогда сознательно не воспринимали. Изъ цѣлаго ряда фактовъ и я убѣждаюсь, убѣждаются и многіе современные психологи, что это—такъ. Слѣдовательно, мы можемъ, находясь передъ новымъ для насъ фактомъ или явленіемъ, постигнуть безсознательной областью нашего сознанія этотъ фактъ или явленіе. Такая чисто «чувственная», ирраціональная способность познавать вещи, не прибѣгая къ заранѣе извѣстнымъ ихъ элементамъ, а проникая сразу, непосредственно въ «абсолютную реальность» вещей, называется *интуиціей*. Съ ея помощью черезъ *чувствованіе* вещи мы приходимъ къ ея объясненію, къ ея пониманію. Такимъ образомъ, въ творческомъ переживаніи художника объединяется какъ сознательная, такъ и безсознательная душевная дѣятельность.

Спѣшу сказать, что подъ терминомъ переживаніе я понимаю совсѣмъ не то «нѣчто», что подразумѣвается въ театральномъ обиходѣ: то «чувствительность», то «чувствованіе», то темпераментъ, то, наконецъ, совокупность процессовъ нашего сознанія, поддающихся изслѣдованію естественно-научной психологіи.

Подъ переживаніемъ я разумѣю неразложимое единство процессовъ сознанія: воли, чувствованія и мысли, выражаемое всегда индивидуально, причемъ, употребляя терминъ сознаніе, я считаю,—какъ говоритъ Мюнстербергъ,—*что «сознаніе подразумѣваетъ въ себѣ и безсознательную дѣятельность».*

У большихъ художниковъ безсознательная область сознанія является руководителемъ творчества. Ея содержанія,

вложенныя въ произведенія, обладаютъ наиболѣе могущественной и живой силой воздѣйствія на воспринимающихъ. «Художественное произведеніе,—писалъ Гельмгольцъ,—приводитъ насъ въ восторгъ и въ восхищеніе именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознательнаго пониманія; отъ этого и зависитъ могущественное дѣйствіе художественно-прекраснаго, а не отъ тѣхъ частей, которыя мы можемъ анализировать въ совершенствѣ».

Настоящій художникъ прежде всего довѣряетъ своей интуиціи, а потомъ уже прибѣгаетъ къ анализу того, что было дано ему въ интуиціи. Данныя интуиціи и анализа онъ сливаетъ въ синтезѣ, одновременно выражая и въ дѣйствіи. Этотъ тройной процессъ совершается въ художникѣ всегда одновременно, но начинающій молодой актеръ долженъ, помоему, дѣлить процессъ творчества своей роли на три вышеуказанныхъ отдѣльныхъ момента, хотя въ каждомъ изъ нихъ все-же будутъ присутствовать всѣ три момента вмѣстѣ.

Интуиція является существеннѣйшимъ факторомъ творческой фантазіи. Интуитивное постиженіе данныхъ міра рождаетъ тотъ восторгъ, который называется «вдохновеніемъ»,—восторгъ, вслѣдствіе *открытія* художникомъ чего-то такого, чего онъ никогда не видалъ своими глазами, не слышалъ своимъ слухомъ.

Объ интуиціи Фета, объ его способности познавать бессознательное говорилъ К. Р., когда писалъ:

Есть помыслы, желанья и стремленья,
И есть мечты въ душевной глубинѣ;
Не выразить словами ихъ значенья,
Невѣдомо таятся въ насъ онѣ.

Ты понялъ ихъ; ты вылилъ въ пѣснопѣньи
Тѣ звуки, что въ безгласной тишинѣ
Шлѣняютъ насъ,—тѣ смутныя видѣнья,
Что грезятся лишь въ мимолетномъ снѣ.

Могучей силой творческаго духа
Постигнувъ все неслышное для уха,
Ты угадалъ незримое для глазъ...

Объ интуиціи говоритъ самъ Фетъ, характеризуя свое вдохновеніе:

Однимъ толчкомъ согнать ладью живую
Съ наглаженныхъ отливами песковъ,
Одной волной подняться въ жизнь иную,
Учуять вѣтръ съ цвѣтущихъ береговъ,
Тоскливый сонъ прервать единымъ звукомъ,
Упиться вдругъ невѣдомымъ, роднымъ,
Дать жизни вздохъ, дать сладость томнымъ звукамъ,
Чужое вмигъ почувствовать своимъ,
Шепнуть о томъ, предъ чѣмъ языкъ нѣмѣетъ,
Усилить бой безтрепетныхъ сердецъ,—
Вотъ чѣмъ пѣвецъ лишь избранный владѣетъ!
Вотъ въ чемъ его и признакъ, и вѣнецъ!

7.

Актеръ, какъ и всякій художникъ, воплощаетъ свои индивидуальныя переживанія въ образы, которые можно назвать символами этихъ индивидуальныхъ переживаній. Актеру матеріаломъ для воплощенія его образовъ служитъ прежде всего *онъ самъ*, а затѣмъ тѣ лица и тѣ предметы, которые

окружаютъ его во время игры. Такимъ образомъ, актерское искусство отличается отъ всѣхъ искусствъ тѣмъ, что здѣсь матеріаломъ творчества является самъ творецъ, самъ актеръ.

Вслѣдствіе этого отъ актера требуется интенсивная дѣятельность тѣхъ душевныхъ функцій, которыя входятъ въ составъ фантазіи. И актеръ, не обладающій фантазіей въ высокой степени или почему-либо во время творчества ею не руководящійся, — не художникъ. Безъ помощи фантазіи актеръ сыграть «душевно» ничего не можетъ.

Въ теченіе послѣдняго времени отъ настоящаго источника сценической игры, отъ фантазіи отвлекали молодого актера всѣ, кто могъ. Прежде всего: служащая ему примѣромъ рутинная, «традиціонная» игра на большинствѣ современныхъ сценъ. Долженъ сказать, что между «рутиной» и «традиціей» я не вижу большой разницы на современной сценѣ. Какъ рутина, такъ и традиція въ наше время есть подражаніе тѣмъ пріемамъ игры, которыми пользовались прежде. Внѣшніе пріемы каждаго актера, если этотъ актеръ—настоящій актеръ, совершенно индивидуальны. Слѣдовательно, подражаніе имъ есть не что иное, какъ шаблонъ и душевное убожество. Развитіе артистической души не можетъ быть для молодого актера результатомъ подражанія хотя бы самой замѣчательной игрѣ другого актера. Молодому актеру нужно прежде всего развитіе его психики. Руководители его должны указать ему не внѣшніе пріемы игры, хотя бы самыхъ величайшихъ актеровъ, а такіе методы, которые способствовали бы развитію его способностей чувствовать, мыслить и выражать. Относительно разницы между рутиной и *настоящей* традиціей говоритъ итальян-

скій актеръ Э. Росси. Онъ указываетъ на то, что настоящая традиція, традиція духовная (tradizione spirituale) передаетъ внутренній, идейно-психологическій анализъ интерпретаціи роли тѣмъ или иными большимъ актеромъ или писателемъ. Къ такой духовной традиціи нужно относиться со вниманіемъ, но и не безъ своего критерія. Росси указываетъ, что духовную традицію «актеръ *можетъ* принять, но только для того, чтобы разсмотрѣть и извлечь изъ ея данныхъ разумное наставленіе». Онъ можетъ «примѣнить традицію на практикѣ, если его собственный критерій совпадаетъ съ традиціей» и считаетъ ея данныя вполнѣ примѣнимыми. «Во всякомъ случаѣ,—говоритъ Росси,—актеръ хорошо сдѣлаетъ, если не впадетъ въ грѣхъ подражанія тому или иному артисту; голосъ, жесты, выраженія, градаціи чувствованій каждаго большого артиста, наконецъ, вся интерпретація имъ роли всегда бываетъ цѣликомъ его собственной. Если собственное художественное вдохновеніе не введетъ актера въ аналитическое разсмотрѣніе личности, которая создана авторомъ, то актеръ одѣнетъ свою собственную личность въ одежду Арлекина, жестикулировать будетъ, какъ Титъ, а говорить, какъ Кай... Такія нелѣпости являются логическимъ результатомъ рабства подражанія и традицій». Подражаніе традиціямъ «ставитъ преграды собственной фантазіи, и подражающій актеръ можетъ превратить театръ въ школу обезьянства (scimmiottamento), гибельнаго для развитія и прогресса искусства» (Studii Drammatici. Ernesto Rossi).

Отвлекало актера отъ единственно-истиннаго и возможнаго метода игры на сценѣ, отъ игры съ помощью творческой фантазіи, и косное преподаваніе въ театральныхъ

школахъ, заключавшееся въ обученіи тѣмъ или инымъ традиціоннымъ, шаблоннымъ пріемамъ игры, а также всевозможныя «руководства» къ сценическому искусству, предлагающія готовые рецепты—«какъ играть».

Эти руководства вредны актеру не потому, что наука ему вообще, не нужна. Учиться своему искусству нужно и необходимо, потому что только тотъ—художникъ, кто можетъ владѣть матеріаломъ своего искусства, кто можетъ преодолѣвать сопротивленіе этого матеріала. А для этого владѣнія и преодолѣнія прежде всего необходимо знать свой матеріалъ и умѣть пользоваться имъ такъ, чтобы, творя, *не думать* о томъ, какъ взяться за него. Художникъ долженъ быть властителемъ своего матеріала, а не матеріалъ—властителемъ художника. У насъ, къ сожалѣнію, мало учатся театральному искусству, а большинство и совсѣмъ ему не учится. Не желающіе учиться и враги театральной науки, обыкновенно, говорятъ: «на сценѣ нужно чувствовать, а чувству учиться нечего». Во-первыхъ, выражать *художественно* чувствованія нужно умѣть, а для того, чтобы это умѣть, нужно учиться. Старый московскій знатокъ и любитель театра С. А. Юрьевъ въ своей очень хорошей статьѣ «Нѣсколько мыслей о сценическомъ искусствѣ», которую, кажется, мало кто изъ театральныхъ людей теперь читаетъ, а если и читаетъ, то недостаточно вдумчиво, говоритъ: «хотя несомнѣнно и неопровержимо то, что въ искренности глубокаго чувства вся сила игры артиста и источникъ творческихъ откровеній его таланта, но эмоція, предоставленная самой себѣ и ничѣмъ, кромѣ инстинктовъ чувства, не управляемая, можетъ всегда стать источникомъ безобразнаго хаоса въ выраже-

ніяхъ душевныхъ движеній и состояній... Сама по себѣ талантливая игра не только можетъ обратиться въ безсмысленную, но даже производить удручающее и даже отвратительное впечатлѣніе». Можно думать, что, говоря эти слова, Юрьевъ вспоминалъ друга своей молодости Мочалова. «Художественное произведеніе,—продолжаетъ Юрьевъ,—должно быть результатомъ интеллектуальнаго творчества всѣхъ нашихъ (душевныхъ) силъ... Оно должно быть созданіемъ фантазіи, гармонирующей совокупное художественное творчество всѣхъ силъ нашей души». О томъ же говоритъ Тальма, когда, указывая на необходимость для актера «чувствительности», прибавляетъ: «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]).

Цитируя Юрьева, я не хочу быть ложно понятымъ въ томъ смыслѣ, будто я думаю вмѣстѣ съ нимъ и съ нѣкоторыми другими театральными теоретиками, что актеръ, играя, находясь въ дѣйствіи на сценѣ, долженъ чувствовать свою роль и въ то же время долженъ «спокойно обсуждать» свои чувства и дѣйствія. Фантазія сама, какъ мы видѣли, объединяетъ въ себѣ всѣ стороны нашей душевной жизни. Актеръ, играя, живетъ на сценѣ образами своей фантазіи. Эти образы, подчиненные его волѣ, управляютъ во время спектакля его эмоціями и дѣйствіями. И актеру *не нужно*

[1]) Mémoires de Talma, изд. А. Дюма.

за ними наблюдать. «Спокойно обсуждать» свои чувствованія и дѣйствія актеръ во время спектакля не можетъ, ибо, какъ мы видѣли, разъ начинается какое-либо обсужденіе, даже «спокойное», кончается дѣйствіе фантазіи. Критическая мысль и наблюденіе за собой, анализъ своей роли и выразительныхъ средствъ—дѣло *созданія* роли, репетицій, домашней работы, а не *игры,* не спектакля.

О томъ, что выражать свои чувствованія необходимо *умѣть* и о необходимости для актера *знаній,* говорили всѣ большіе актеры прежняго времени. Старикъ Gustavo Modena,—какъ называетъ его Росси: «дѣдъ всѣхъ итальянскихъ актеровъ»,—говорилъ: «учись, изслѣдуй твоихъ авторовъ и только, когда будешь убѣжденъ въ томъ, что изучилъ ихъ, будешь убѣжденъ въ томъ, что̀ и какъ ты долженъ дѣлать, только тогда представляй». Говоря это, Модена повторялъ, въ общемъ, лишь то, что говорили всѣ умные великіе и большіе актеры до него и послѣ него.

Въ теченіе послѣдняго времени отвлекали актера отъ творческой, душевной манеры игры и такъ называемые «театрализаторы» театра,—хотя, въ общемъ, они дѣлаютъ и полезное дѣло, возвращая театру его истинный смыслъ;—и такъ называемые «душевные натуралисты», уподобляющіе театръ жизни и считающіе основой актерскаго творчества «жизненное переживаніе» [1]). Первые отвлекали и отвлекаютъ актера потому, что думали и думаютъ, главнымъ образомъ, только о техникѣ сцены, о внѣшнихъ пріемахъ игры, объ

[1]) Объ этомъ заблужденіи я подробно говорю въ главѣ «К. С. Станиславскій и душевный натурализмъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ».

ея внѣшнихъ формахъ и изслѣдуютъ въ старомъ театрѣ только эти внѣшнія «театральныя» формы. Вторые потому, что считаютъ, будто задача актера заключается въ фотографически точномъ изображеніи имъ своихъ испытанныхъ въ жизни психическихъ состояній. Первые не стараются указать актеру и не указываютъ ему на необходимость развитія его фантазіи. А вторые эту сложную душевную функцію убиваютъ въ актерѣ или парализуютъ тѣми своими экспериментами, которые они производятъ надъ нимъ, стараясь вызвать въ немъ «чистыя» воспоминанія испытанныхъ имъ въ жизни эмоцій.

8.

Избраніе того или иного рода художественной дѣятельности зависитъ отъ того, къ какому типу принадлежитъ художникъ: къ зрительному, слуховому или индиффе-рентному. Отсюда—склонность художника къ тому или иному матеріалу воплощенія его образовъ. Одинъ создаетъ образы «пространственные», другой—«временные», третій совмѣщаетъ въ своемъ творчествѣ созданіе и тѣхъ и другихъ.

Къ послѣднему типу должны принадлежать лица, чувствующія влеченіе играть на сценѣ.

Но «влеченіе играть на сценѣ», какъ показываетъ мнѣ практика, не всегда есть художественное влеченіе, обусловленное запасомъ творческой энергіи, ищущей воплощенія въ пространственно-временныхъ образахъ. Слишкомъ много постороннихъ искусству элементовъ, къ несчастью, притягиваетъ людей къ сценѣ. И, къ несчастью, слиш-

комъ мало противодѣйствуютъ люди театра поступленію молодыхъ людей на сцену, привлеченныхъ совсѣмъ не художественными стремленіями. «Я часто спрашивала себя,—пишетъ одна актриса,—что могло привести въ театръ этихъ людей, работающихъ рядомъ со мной? Если бы я спросила ихъ объ этомъ, они отвѣтили бы, что ихъ влекла любовь къ искусству. Но это ложь! Я полагаю, что девять десятыхъ артистовъ и артистокъ, которыхъ я знаю, сами не отдаютъ себѣ отчета, почему они пошли на сцену. Въ большинствѣ артистовъ, вѣроятно, говорило полусознательное стремленіе казаться чѣмъ-либо болѣе крупнымъ и значительнымъ, чѣмъ въ прежней области дѣятельности. Они видѣли успѣхи актеровъ, отзывы о нихъ въ печати, обожаніе поклонницъ, возможность изображать на сценѣ важныхъ, своеобразныхъ и оригинальныхъ людей; все это искушаетъ юнаго приказчика, вѣчно распекаемаго хозяиномъ, и гимназиста, ведущаго нескончаемую войну съ учителемъ, и студента, знакомаго не столько съ лекціями, сколько съ внѣшнимъ видомъ университетскаго зданія».

Ложное стремленіе къ сценѣ однихъ и непротивленіе этому стремленію другихъ создали то, что многія современныя сцены переполнены людьми, не имѣющими ни возможности, ни права играть на сценѣ, людьми мало что бездарными, но, вдобавокъ, и до послѣдней степени невѣжественными въ самыхъ элементарныхъ вопросахъ своего же дѣла. Въ прежнее время, правда, къ сожалѣнію, очень далекое, въ экспансивной Италіи, кидали въ такихъ актеровъ изъ зрительнаго зала гнилыми яблоками и дохлыми кошками, если они добровольно не желали покинуть сцену.

Это—не анекдотъ, а счастливый фактъ, переданный мнѣ моимъ отцомъ. Бывали подобные случаи и въ Россіи. А въ настоящее время такихъ «актеровъ» не только терпятъ на сценѣ, но и приглашаютъ на нее, ибо, говоря правду, не очень многихъ интересуетъ, *какъ* идетъ спектакль и *что* этотъ спектакль по своей художественной цѣнности представляетъ. Вѣдь, главнымъ образомъ, важно только то, что спектакль какъ-нибудь «идетъ», «пьесочка расходится», «сборъ» взятъ и жалованье актеры получили. Важно театральное ремесло, а не искусство.

9.

Актеръ воплощаетъ свои *творческія* переживанія, какъ мы видѣли, прежде всего въ себѣ самомъ. Подчеркиваю опять «творческія», потому что, повторяю, фотографически-точныя изображенія человѣкомъ своихъ обычныхъ житейскихъ переживаній не есть искусство, не есть творчество. Актеръ выражаетъ свои переживанія, во-первыхъ, въ своихъ движеніяхъ (тѣла и лица),—въ характерѣ этихъ движеній и въ ихъ смѣнѣ во времени (т.-е. въ ритмѣ движеній); во-вторыхъ, актеръ выражаетъ свои переживанія въ словахъ и въ звукахъ (интонаціяхъ),—въ характерѣ этихъ словъ (въ формѣ словъ и мелодіи звуковъ) и въ смѣнѣ словъ и звуковъ во времени (т.-е. въ ихъ ритмѣ). При этомъ нужно сказать, что всякое внѣшнее *выраженіе* переживанія—самому переживанію параллельно, съ нимъ нераздѣльно связано и изъ него вытекаетъ. Слѣдовательно, для того, чтобы что-нибудь на сценѣ выражать, нужна налич-

ность нѣкоего внутренняго содержанія, которое требуетъ этого выраженія.

Актеръ для игры на сценѣ долженъ умѣть, какъ видно изъ вышесказаннаго, владѣть матеріаломъ своего творчества: своей психикой, своимъ тѣломъ, словомъ и звукомъ своего голоса. Онъ долженъ сдѣлать свою психику послушнымъ орудіемъ своей воли, а внѣшнія выразительныя средства— послушнымъ орудіемъ своей психики. Ни то, ни другое невозможно безъ практическихъ упражненій и безъ теоретическаго изученія принциповъ актерскаго творчества, тѣсно связанныхъ, какъ мы видѣли, съ принципами творчества вообще, съ психологіей творчества, которой нельзя заниматься, не занимавшись общей психологіей.

Въ ритмѣ движеній тѣла и въ ритмѣ рѣчи актеръ выражаетъ свое внутреннее движеніе. Въ характерѣ движеній тѣла и въ характерѣ словъ и въ ихъ интонаціи актеръ выражаетъ характеръ своего внутренняго состоянія.

Ритмъ, являясь, по выраженію А. Бѣлаго, «естественной напѣвностью души», изображаетъ, какъ говоритъ Вундтъ, «движеніе чувствованій въ аффектѣ», нужно прибавить: «и въ настроеніи». Звукъ изображаетъ характеръ настроенія. Слово же, само по себѣ, выражаетъ мысль, или, вѣрнѣе, только одинъ ея признакъ. По выраженію Потебни («Языкъ и мысль»), въ словѣ есть два содержанія: одно—«ближайшее этимологическое, другое—субъективное содержаніе», зависящее отъ внутренняго состоянія говорящаго и отъ внутренняго состоянія слушающаго.

Мы удостовѣряемъ наличность ритма въ движеніяхъ, звукахъ и въ рѣчи въ томъ случаѣ, когда «поетъ душа», и

человѣкъ выражаетъ въ нихъ движеніе своей душевной мелодіи.

Слѣдовательно, научиться чувствовать ритмъ какого-либо художника, писателя или музыканта—нельзя, какъ нельзя научиться, вообще, чувствовать. Но, такъ какъ сознаніе каждаго нормальнаго человѣка ритмично, и каждый человѣкъ обладаетъ въ извѣстной степени чувствомъ ритма, то ритмичность актеръ можетъ въ себѣ развивать и долженъ развивать. Ибо только чувство ритма даетъ намъ возможность чувствовать писателя. Только чувство ритма даетъ намъ возможность согласовывать наши переживанія въ стройной гармоніи съ ихъ внѣшними выраженіями, и только благодаря чувствованію ритма мы можемъ глубоко внутренне понимать, чувствовать другъ друга, чувствовать внутреннее содержаніе слова и жеста, чувствовать то, что скрыто за словами, что не сказано явно тѣмъ человѣкомъ, на котораго мы направляемъ наше вниманіе. Отъ индивидуальности чувствованія ритма каждымъ изъ насъ зависитъ то обстоятельство, что мы, понимая другъ друга, понимаемъ другъ друга индивидуально; наши внутреннія состоянія, при такъ называемомъ «пониманіи» другъ друга, не тождественны, но только аналогичны. Какъ говоритъ В. Гумбольдтъ: «всякое пониманіе есть въ то же время и непониманіе, всякое согласіе въ мысляхъ есть въ то же время и несогласіе». Индивидуальностью нашего чувствованія ритма объясняется то, что каждый актеръ, исполняя драматическое произведеніе, если онъ это произведеніе чувствуетъ, чувствуетъ его внутреннее движеніе своеобразно и своеобразно его передаетъ. Онъ претворяетъ въ своемъ ритмѣ

ритмъ поэта. Процессъ творчества поэта и процессъ пониманія его актеромъ никогда не могутъ совпасть, а являются только аналогичными.

10.

Развитію чувствованія ритма способствуетъ такъ называемая ритмическая гимнастика. Но она не учитъ ритмичности. Она развиваетъ только способность согласовывать движенія нашего тѣла съ нашимъ внутреннимъ ритмомъ. Она имѣетъ большое значеніе для психофизіологическаго воспитанія, объединяя у ритмичнаго человѣка его внутреннія движенія съ внѣшними. Ритмическая гимнастика служитъ очень существеннымъ пособіемъ при тѣхъ занятіяхъ, которыя въ нашихъ школахъ называются «пластикой». «Пластическія» же упражненія необходимы для того, чтобы мышцы тѣла и лица актера сдѣлались послушнымъ матеріаломъ его творчества. Говоря о «пластическихъ» упражненіяхъ, я, само собой разумѣется, имѣю въ виду совсѣмъ не тѣ «poses plastiques» и декадентскіе выверты въ духѣ дешевыхъ подражаній Денканъ и не тѣ упражненія въ видѣ «салонныхъ» и «характерныхъ» танцевъ, съ помощью которыхъ развиваютъ тѣла нашихъ театральныхъ учениковъ. Танцами заниматься, конечно, нужно, ради изученія танцевъ, но мышцы лица и тѣла развиваются только съ помощью здоровыхъ гимнастическихъ упражненій. Въ настоящее время этими упражненіями актеры не занимаются совсѣмъ или занимаются очень мало. Поэтому мышцы тѣла и лица у многихъ современныхъ актеровъ или не развиты

вовсе, или представляютъ собою нѣчто закорузлое въ трафаретахъ сцены; тѣла нашихъ актеровъ обычно неизмѣнно принимаютъ на сценѣ формы скудной серіи привычныхъ, шаблонныхъ «выразительныхъ» движеній, жестовъ, позъ, а лица ихъ способны часто только къ театральнымъ, въ самомъ скверномъ смыслѣ этого слова, шаблоннымъ «мимированіямъ» эмоцій [1]).

11.

Изученіе «мимики» такимъ способомъ, какой обычно рекомендуется «учебниками» сценическаго искусства, я считаю не только ненужнымъ, но и вреднымъ, ведущимъ исключительно къ выработкѣ внѣшнихъ, шаблонныхъ пріемовъ. Такая школьная мимика есть не что иное, какъ искусство «строить рожи» и рожи безсмысленныя, потому что нельзя на сценѣ корчить гримасы горя, страданія, удивленія, страха и т. п., не чувствуя *вызывающихъ ихъ* эмоцій, а чувствуя эти эмоціи—не нужно изучать гримасы.

Изученіе театральными учениками «мимическихъ рожъ» основано на томъ мнѣніи, что актеръ «есть подражатель жизни». Это мнѣніе съ давнихъ поръ распространено въ театральномъ мірѣ; пошло оно въ ходъ изъ Англіи въ концѣ XVII вѣка, распространилось во Франціи и Германіи,

---

[1]) Желающимъ заниматься искусствомъ движенія могу рекомендовать систему Дельсарта, изложенную въ книгѣ кн. С. М. Волконскаго «Выразительный человѣкъ», его-же статью «О жестѣ» въ книгѣ «Человѣкъ на сценѣ» и книгу Giraudet «Mimique, physionomie e gestes».

съ помощью создателей такъ называемой «слезливой комедіи» и «мѣщанской драмы». Русскіе «учебники» театральнаго искусства особенно отстаиваютъ его въ теченіе послѣдней четверти прошлаго столѣтія. Перевоплощеніе понималось тогда, какъ подражаніе. Поэтому, напримѣръ, преподаватель сценическаго искусства въ Императорскомъ Театральномъ училищѣ Н. Свѣдѣнцовъ писалъ, что «вполнѣ натуральной мимики на сценѣ быть не можетъ, потому что она соотвѣтствуетъ личному ощущенію человѣка, а такой субъективной игры актеръ долженъ избѣгать». Правда, что «субъективной игры», т.-е. изображенія самого себя, «актеръ долженъ избѣгать». Но, тѣмъ не менѣе, это замѣчаніе театральнаго педагога, на первый взглядъ, кажется непонятнымъ. Если актеръ долженъ жить на сценѣ не личными, свойственными его сознанію, ощущеніями, то откуда же рекомендуется ему заимствовать другія, не личныя, не свойственныя его сознанію? Вѣдь, представленія и чувствованія, создаваемыя фантазіей, суть сложныя комбинаціи личныхъ ощущеній фантазирующаго художника. Ихъ нельзя взять «напрокатъ» у кого-нибудь другого вмѣстѣ съ сознаніемъ этого другого. Замѣчаніе театральнаго педагога намъ станетъ понятнымъ, а также станетъ понятнымъ и то теченіе русскаго театра, которое развилось особенно сильно въ концѣ дѣятельности Щепкина, во времена Островскаго,—если мы обратимъ вниманіе на другія теоретическія замѣчанія Свѣдѣнцова. Игра «реальной» школы,—говоритъ Свѣдѣнцовъ,—считая ее, на ряду со «школой идеальной», современной, «имѣетъ на первомъ планѣ вѣрную передачу, *копировку* явленій жизни». «Игра же идеальная,—по его

мнѣнію,—содѣйствуетъ *образовательнымъ, облагораживающимъ* цѣлямъ искусства и является поученіемъ и воспитаніемъ народныхъ массъ» (Руководство къ изученію сценическаго искусства. Составилъ Н. Свѣдѣнцовъ). Изъ сопоставленія этихъ замѣчаній мы видимъ, что актеры школы, современной Свѣдѣнцову, *внѣшне представляли* то лицо, которое изображено авторомъ, и для этого «представленія» заимствовали движенія и интонаціи изъ дѣйствительной жизни. Само собой разумѣется, были и въ то время, какъ и во всѣ другія театральныя эпохи, настоящіе актеры-творцы, но традиція разсматриваемаго нами періода говорила: «подражай дѣйствительности», и эта традиція не могла не отражаться и на актерахъ-творцахъ. Такъ называемая «реальная» игра съ «идеальной» тенденціей, современная Свѣдѣнцову, представляетъ собой игру *имитаціонную*, и актеры, игравшіе такъ, должны быть названы не творцами, а имитаторами; это то самое «обезьянство», о которомъ говорилъ Росси, только обезьянство не литературно-артистическихъ традицій, а внѣшности жизни. Актеры-имитаторы, разумѣется, и не могли признавать иной мимики, кромѣ мимики подражательной.

«Корни мимики лежатъ глубоко въ области безсознательнаго,—пишетъ проф. А. Л. Погодинъ.—Можно принять веселое или печальное выраженіе лица, но для этого надо, чтобы настроеніе соотвѣтствовало мимикѣ. Артистъ, играющій на сценѣ, воплощаетъ себя въ изображаемомъ героѣ; холодная, чисто-разсудочная игра не вызываетъ на лицѣ его *игры* и не передается въ видѣ интонаціи воспріимчивости зрителей, которые чувствуютъ фальшь игры, т.-е. чув-

ствуютъ несоотвѣтствіе произносимыхъ словъ и совершаемыхъ жестовъ—игрѣ лица и интонаціи... Связь мимики съ настроеніемъ оказывается инстинктивнаго происхожденія» (Языкъ, какъ творчество. Проф. А. Л. Погодинъ. «Вопр. теор. и псих. творч.». Т. IV). Мимическія движенія, за исключеніемъ ограниченнаго количества гримасъ, изобразительныхъ, иллюстративныхъ, зависятъ только отъ индивидуальнаго настроенія. Но и изобразительныя гримасы—только болѣе или менѣе схожи у различныхъ людей; у каждаго въ такой гримасѣ мы можемъ отмѣтить наличность индивидуальныхъ чертъ, которыя и являются характерными для выраженія его индивидуальнаго внутренняго состоянія. И чѣмъ индивидуальнѣе, «интереснѣе» человѣкъ по своему внутреннему содержанію, тѣмъ независимѣе его мимическія выраженія. Не изобразительныя, не иллюстративныя мимическія движенія, главнымъ образомъ, выражаютъ душевное состояніе человѣка. Нѣкоторые психологи (напр., Джемсъ) говорятъ, что если мы при спокойномъ состояніи духа сдѣлаемъ правильную гримасу лица и движеніе, соотвѣтствующее какой-либо эмоціи, то мы вызовемъ въ себѣ и эту эмоцію. На подобномъ же утвержденіи основывался Лессингъ, когда говорилъ, что наилучшій актеръ есть тотъ, который хорошо подражаетъ гримасамъ и движеніямъ наблюдаемыхъ въ жизни людей. Лессингъ ошибочно полагалъ, что такая удачно заимствованная гримаса должна вызвать и соотвѣтствующее чувствованіе. Но его теорія привела только къ тому, что появилось множество актеровъ—бездушныхъ имитаторовъ и рядъ школъ, проповѣдывавшихъ принципы «обезьянства». Если мы даже предположимъ, что то, о чемъ говоритъ

Джемсъ, и правильно, то актеру не представляется возможнымъ изучить всѣ не-иллюстративныя, внѣшнія выраженія всѣхъ возможныхъ внутреннихъ состояній; ихъ такъ много, что ему пришлось бы изучать ихъ до самой своей смерти, и, все равно, онъ не выучилъ бы всѣхъ нужныхъ и для одной роли мимическихъ выраженій.

Изученіе мимики вначалѣ, пока не развита внутренняя техника будущаго актера, возможно и нужно только въ предѣлахъ упражненія и развитія мышцъ лица. Позднѣе могутъ быть полезными и хорошія руководства, какъ, напримѣръ, система Дельсарта; могутъ быть полезны для этой же цѣли произведенія живописи и скульптуры, но все это только какъ средства, развивающія фантазію актера.

12.

Переходя къ словамъ и интонаціямъ, мы должны сказать, что желающему быть актеромъ необходимо развивать свое *произношеніе* и *качество звука* своего *голоса* (его гибкость и звучность). Къ этому развитію, если судить по очень многимъ современнымъ спектаклямъ, актеры относятся весьма пренебрежительно. Модный въ теченіе послѣдняго времени «полутонъ», т.-е. разговоръ вполголоса, разговоръ «какъ въ жизни», съ проглатываніемъ словъ, весьма дурно отразился на качествѣ произношенія и на голосахъ русскихъ актеровъ. «Полутонъ» требуетъ отъ актера еще большей ясности дикціи и сильно развитого голоса. Однако, у насъ, вмѣсто того, чтобы сначала научить актера ясно и звучно говорить, заставляютъ его прямо

вести «полутонные» разговоры и этимъ пріучаютъ его къ неправильности произношенія, а его голосъ такъ и остается неразвитымъ. Языкъ и голосъ для большинства современныхъ актеровъ не помощникъ его, а его врагъ. Можно сказать: языкъ актера—врагъ актера.

Само собой разумѣется, что только по «тону», которымъ произнесено слово и звукъ, можно узнать то чувствованіе, которое вызвало это слово или звукъ. Какое-нибудь «ха-ха-ха», или «а», «о», произнесенные безъ тона—пустые звуки безъ всякаго смысла. Тонъ зависитъ отъ душевнаго состоянія, таящагося подъ знакомъ звука или слова. И при отсутствіи перваго не можетъ быть правдиво произнесено второе. Но, съ другой стороны, слова роли представляютъ собою форму художественнаго литературнаго произведенія,—форму, которая *неотдѣлима* отъ внутренняго содержанія этого произведенія. И только посредствомъ характера этихъ словъ и ихъ ритма передается воспринимающему лицу внутреннее содержаніе литературнаго произведенія. Поэтому актеру нужно умѣть не только *чувствовать* и *понимать* свою роль, но и *произносить* ее. Для этого ему необходимъ развитой голосъ и четкое произношеніе; сценическая рѣчь, по сравненію съ рѣчью жизненной, рѣчь всегда болѣе звучная, четкая, ибо говорящій актеръ не можетъ не сообразовываться съ размѣрами сцены и зрительнаго зала.

Въ «руководствахъ» къ изученію сценическаго искусства, даже въ новѣйшихъ, предлагается актеру *изучать* «тона» и интонаціи. Въ этихъ книгахъ и статьяхъ, рядомъ съ подробнымъ разборомъ гримасъ и общихъ внѣшнихъ признаковъ такихъ, напримѣръ, «внутреннихъ»

состояній, какъ «голодъ», «жажда», «эгоизмъ», «гордость», «сластолюбіе», «пьянство», «азартъ», «любовь къ ближнимъ», «болѣзнь» и даже «смерть», изслѣдуются и классифицируются, опять-же на основаніи принциповъ имитаціонной игры, тѣ тона, которыми должны пользоваться въ разговорахъ на сценѣ актеры. Мы встрѣчаемъ въ этихъ сочиненіяхъ даже раздѣленія тоновъ по родамъ драматическихъ произведеній: «лирическій», «драматическій», «комедійный», «буфонный», «разговорный». Въ одномъ, совершенно недавно напечатанномъ, руководствѣ предлагается слѣдующая классификація тоновъ, служащихъ «для проявленія стиля выдающихся драматурговъ»: «тонъ настроенія, тонъ эмоціональный, тонъ повышенной эмоціи (патетическій), тонъ аффективный (тонъ большихъ страстей)». Въ этомъ-же руководствѣ подробно разбираются тона, въ которыхъ слѣдуетъ играть Островскаго, Ибсена, Чехова, Метерлинка, Шекспира и другихъ авторовъ, причемъ для каждаго автора указывается свой особый стереотипный тонъ. Этотъ разборъ «тоновъ» по своей нелѣпости недалеко ушелъ отъ совѣта другого театральнаго «учебника», рекомендующаго изучать средства выраженія «половой любви». Все это было бы очень смѣшно, еслибъ не было такъ грустно! Подобныя книги указываютъ на тотъ уровень, на которомъ стоитъ въ наше время театральное искусство. И сейчасъ, черезъ сто слишкомъ лѣтъ, мы можемъ съ грустью и убѣжденно повторить слова Лессинга: «у насъ есть актеры, но нѣтъ театральнаго искусства». И я боюсь, какъ бы не пришлось намъ вскорѣ сказать: «у насъ нѣтъ ни театральнаго искусства, ни актеровъ». Потому что, если наши театральные ученики

и молодые актеры будутъ попадать въ руки такихъ режиссеровъ или такихъ старшихъ актеровъ, которые, по выраженію вышеуказаннаго недавно изданнаго руководства, будутъ «вырабатывать и проявлять въ нихъ тотъ или другой тонъ автора», то этимъ театральнымъ ученикамъ и молодымъ актерамъ суждена несомнѣнная гибель, а театру въ его цѣломъ суждено превратиться въ очагъ невѣжества и школу обезьянства.

Какъ я говорилъ выше, цитируя слова проф. Погодина, интонація наша непроизвольна, корни ея лежатъ въ глубинѣ безсознательнаго, и зависитъ она только отъ нашего внутренняго состоянія. Слѣдовательно, какіе бы «тона» ни придумывали «театральныя руководства»,—«тонамъ» и интонаціямъ учиться еще болѣе безсмысленно, чѣмъ учиться мимикѣ.

Но ученику театральной школы для того, чтобы онъ могъ полно чувствовать ритмъ рѣчи какъ исполняемаго писателя, такъ и своего сценическаго партнера, необходимо развивать свою чувствительность къ ритму рѣчи. Для того, чтобы чувствовать ритмъ писателя, ему нужно умѣть разбираться въ воплощеніи этого ритма на страницахъ сочиненія писателя.

Это воплощеніе называется метромъ. Метръ есть то, что въ общежитіи всегда называется ритмомъ. Онъ есть формальное распредѣленіе «напѣвности души писателя» въ художественномъ произведеніи. Метръ это — неподвижное воплощеніе вѣчно подвижнаго ритма, представляющее собою въ музыкѣ и поэзіи формальную отмѣтку ударенiй и паузъ. Метръ можно понимать, ритмъ — только чувствовать. На-

учиться находить въ рѣчи метръ, а также развить въ себѣ чувствованіе ритма рѣчи можно, главнымъ образомъ, при помощи чтенія и изученія стиховъ. Всякая внятная нашей душѣ рѣчь ритмична, ритмичны какъ и проза поэта, такъ и его стихъ. Но стихи, по сравненію съ прозой, въ бо́льшей степени «нагружены» ритмомъ. Вслѣдствіе этого чтеніе стиховъ болѣе способствуетъ развитію чувствованія ритма, нежели чтеніе прозы. Но долженъ сказать, что занятія стихами должны вестись не на основаніи принциповъ пресловутаго «выразительнаго чтенія» или «декламаціи», преподаваемыхъ въ театральныхъ школахъ. Для того, чтобы что-нибудь выражать, нужно имѣть *въ себѣ* нѣчто, требующее выраженія. Всякое *выраженіе* при чтеніи индивидуально, а поэтому учиться выразительно «тонировать», т.-е. правильно ставить логическія ударенія, которыя, въ большинствѣ случаевъ, не совпадаютъ съ удареніями эмоціональными,—не нужно. Въ стихахъ прежде всего необходимо чувствовать *мелодію* души поэта и *движеніе* этой мелодіи. Для этого очень многимъ, не обладающимъ тонкимъ чувствомъ ритма, нужно учиться понимать формальныя средства выраженія этой мелодіи души поэта. Тѣ же, кто читаетъ стихи по системѣ «выразительнаго чтенія», этому научиться не могутъ, ибо «выразительная» система не учитъ выражать именно того, что составляетъ характерный признакъ стиха—его мелодію, его ритмъ. Изучавшіе «выразительное чтеніе» или «осмысленно» декламируютъ стихи, передавая ихъ внѣшній смыслъ, ихъ фабулу, или «говорятъ» стихи, какъ прозу, чтобы было «поближе къ жизни». Ибо: «нельзя, вѣдь, актеру жизненно переживать, чувствовать, говоря размѣренной рѣчью, потому что сти-

хами въ жизни не говорятъ». Но въ томъ-то и дѣло, что «въ жизни» не говорятъ, а переживающіе творческія состоянія— говорятъ, и какъ разъ въ ритмѣ этихъ стиховъ выражаютъ свои самыя глубокія творческія состоянія и движенія этихъ внутреннихъ состояній. И тотъ, кто пытается или старается говорить на сценѣ стихи, какъ прозу, для того, чтобы натуральнѣе передать свои чувствованія, тотъ поэта не чувствуетъ и превращаетъ въ какофонію мелодію души поэта.

13.

Ученику театральной школы для обогащенія его сознанія необходимо широкое и вдумчивое общеніе съ жизнью и природой. Возможность такого общенія должна ему предоставить школа. Школа, кромѣ того, съ той же цѣлью должна знакомить ученика съ произведеніями искусствъ, произведеніями музыкальными, литературными и пластическими. Знакомство съ литературными произведеніями и литературой вообще необходимо для ученика и потому, что актеръ является на сценѣ *истолкователемъ* драматическихъ произведеній. Знакомство съ исторіей живописи, скульптуры, музыки и архитектуры необходимо ему, помимо того, что это знакомство развиваетъ его фантазію, и потому, что матерьяломъ, изъ котораго творитъ актеръ, является и все то, во что актеръ одѣвается на сценѣ, и то, что его окружаетъ на сценѣ. Обстановка сцены,—ея формы, линіи, краски,—краски и форма актерскаго костюма, освѣщеніе сцены, шумы и музыкальные звуки,—все это сопровождаетъ игру актера, дѣйствуя согласно съ его художественнымъ замысломъ на впечатли-

тельность зрителя. И актеръ долженъ умѣть пользоваться этими средствами, какъ выразителями своихъ переживаній.

Всѣ теоретическіе предметы, преподаваемые въ театральной школѣ, должны въ то же время способствовать и развитію фантазіи ученика. Для этого они должны преподаваться, на сколько возможно, живо и образно.

14.

Собственно сценическихъ упражненій для развитія фантазіи ученика можетъ быть множество. Результатъ, къ которому должны стремиться преподаватели, ведущіе практическія занятія въ школѣ, долженъ выражаться въ томъ, чтобы ученикъ прежде всего умѣлъ воображать, а затѣмъ и воплощать воображенное въ себѣ самомъ.

Развиваетъ фантазію ученика и пріучаетъ его къ логикѣ сценическаго дѣйствія, во-первыхъ, *импровизація*. Если считать актерское искусство въ сущности своей совершенно самостоятельнымъ, а актера существующимъ и безъ поэта-драматурга, въ чемъ я не сомнѣваюсь, то импровизація представляетъ собою и средство для развитія непосредственнаго творчества актера, и является вершиной творческихъ исканій актера. Развиваетъ фантазію ученика и игра небольшихъ пьесъ, осмысленно выбранныхъ преподавателемъ и задаваемыхъ ученику въ порядкѣ постепенности его внутренняго индивидуальнаго развитія. Вслѣдствіе отсутствія достаточнаго количества такихъ небольшихъ пьесъ, можно разыгрывать и отрывки изъ пьесъ; но это допустимо только

послѣ вчувствованія во всю пьесу цѣликомъ, ибо внутреннее движеніе избраннаго отрывка начинается или до этого отрывка, или же, если избраннымъ отрывкомъ начинается сама пьеса, это внутреннее движеніе не кончается избраннымъ отрывкомъ, а продолжается до конца пьесы; такимъ образомъ, характеръ каждаго дѣйствующаго лица пьесы слагается изъ данныхъ всей пьесы.

Разыгрываніе толково заданныхъ отрывковъ изъ художественныхъ драматическихъ произведеній иногда можетъ болѣе способствовать развитію фантазіи ученика, чѣмъ импровизація. А именно въ тѣхъ случаяхъ, когда преподаватель имѣетъ дѣло съ малоразвитыми душевно учениками. Въ литературныхъ пьесахъ художественные образы автора, какъ надѣленные обобщающей силой и содержащіе комплексы чувствованій, усиленно дѣйствуютъ на аналогичныя чувствованія ученика или актера, вызывая въ немъ образныя представленія, аналогичныя образнымъ представленіямъ автора. Ученикъ, читая пьесу, интуитивно «сочувствуетъ» тому или иному дѣйствующему лицу пьесы. Ученикъ видитъ это лицо живымъ передъ собой. Отъ такого «сочувствія» нѣкоторымъ ученикамъ легче перейти къ «вчувствованію», необходимому для ихъ *перевоплощенія*.

Импровизація же прямо ведетъ театральнаго ученика къ источникамъ непосредственнаго и свободнаго творчества. Она развиваетъ его фантазію непосреднѣе, чѣмъ игра отрывковъ, ибо не связываетъ его формой автора отрывка, а предоставляетъ ему самому создавать ту форму, которой требуетъ его индивидуальное внутреннее содержаніе. Кромѣ того, играя импровизацію, труднѣе увлечься внѣшними пріі-

емами, труднѣе начать «представляться», чѣмъ играя написанную пьесу. Поэтому я лично предпочитаю начинать со своими учениками съ импровизацій.

Я не буду здѣсь подробно разбирать того, какъ нужно, по моему мнѣнію, вести занятія импровизаціями и «отрывками». Это—предметъ особой работы, работы большой и сложной. Я укажу только, для примѣра и для выясненія нѣкоторыхъ основныхъ положеній игры на сценѣ, общія основанія этихъ занятій.

Стремясь къ развитію внутренней техники ученика, нельзя заставлять его, какъ мы выше видѣли, «вспоминать» его собственныя, пережитыя внутреннія состоянія, иначе говоря, нельзя развивать въ немъ память на «чистыя», испытанныя въ жизни, чувствованія, которую, кстати, вообще нельзя развить и старанія развить которую ведутъ ученика къ душевной ограниченности и убиваютъ его творческія способности. Игра съ помощью «памяти на чувства» низводитъ всякій *художественный* образъ, обобщающій въ себѣ чувствованія и идеи, на степень жизненнаго факта, ничего общаго съ художественнымъ образомъ не имѣющаго. Нельзя также на урокахъ указывать ученику искомое эмоціональное состояніе отвлеченно, не «образно», т.-е. глаголами или существительными: «вы боитесь», «здѣсь у васъ страхъ» и т. п. Ученику нужно давать готовые «образы» и такіе, которые соотвѣтствовали бы замыслу задачи. Это необходимо потому, что ученикъ не можетъ что-нибудь *почувствовать*, не создавъ соотвѣтствующаго *представленія*. Это необходимо потому, что на сценѣ, обычно, для игры нужно не то чувствованіе, кото-

рое въ данный моментъ живетъ въ актерѣ N.N., какъ въ человѣкѣ N.N., или которое испыталъ онъ когда-то въ жизни, какъ человѣкъ N.N.; на сценѣ нужно чувствованіе, *соотвѣтствующее* художественному образу,—чувствованіе, представляющее собою, какъ и самый образъ, сложную комбинацію. Преподаватель долженъ нарисовать передъ ученикомъ такой образъ, который бы вызвалъ въ ученикѣ искомое или аналогичное искомому—чувствованіе. Этотъ образъ даетъ возможность ученику образовать въ своемъ сознаніи ясное представленіе того, что ему нужно увидѣть и во что ему нужно вчувствоваться, чтобы самому стать живымъ образомъ. Совсѣмъ не все равно, какъ говорятъ нѣкоторые театральные дѣятели, *какую* радость будетъ испытывать ученикъ, радость ли свою собственную, радость ли вымышленнаго героя пьесы. Да и въ разныхъ пьесахъ у разныхъ образовъ радости разныя. Радость Журдена, посвященнаго въ Мамамуши, совсѣмъ не то, что радость Бальзаминова у Островскаго. Да и радости Журдена и Бальзаминова, у каждаго порознь, въ разныхъ мѣстахъ пьесы разныя, въ зависимости отъ разности представленій, отъ образовъ, вызвавшихъ эти радости. И любовь Отелло—совсѣмъ не любовь Ромео.

Задавая задачу, скажемъ, на эмоцію страха, мы не должны забывать образно разсказать ученику, гдѣ должно происходить дѣйствіе, кто дѣйствующее лицо задачи. Если мы говоримъ, напримѣръ, ученику: «вы—путешественникъ; убѣгаете по африканской пустынѣ отъ льва, который настигаетъ васъ», то ученикъ представляетъ себѣ одни образы:—представляетъ себѣ африканскую пустыню,

льва, а себя представляетъ путешественникомъ, и чувствуетъ страхъ одного порядка. Если мы говоримъ ученику: «вы—бѣдный торговецъ, продающій цвѣты на томъ углу улицы, гдѣ это полиціей не позволено; вы убѣгаете отъ преслѣдующаго васъ городового». Ученикъ представляетъ себя торговцемъ, представляетъ себѣ цвѣты, улицу, городового и т. п., и убѣгаетъ подъ вліяніемъ чувствованія страха другого порядка. Наконецъ, если мы говоримъ ученику: «вы—вы сами; когда никого не было въ столовой, вы стащили конфету, которую ѣсть вамъ не позволено; вы слышите приближающіеся шаги и убѣгаете». Здѣсь эмоція страха будетъ опять новаго порядка.

Послѣдняя изъ приведенныхъ здѣсь для примѣра задачъ будетъ для ученика самой легкой. Она напоминаетъ, какъ мы видимъ, дѣтскую игру, и для ея рѣшенія можно и не обладать широкой творческой фантазіей, а достаточно фантазіи дѣтской. Но, само собой разумѣется, безъ помощи фантазіи *живое* рѣшеніе даже этой задачи, т.-е. яркое выраженіе въ ней чувствованій,—невозможно. Она, какъ и другія задачи, основана на вымышленныхъ образахъ, только слагающихся изъ данныхъ, болѣе близкихъ играющему.

Во время уроковъ необходимо указывать занимающимся на то обстоятельство, что *потокъ сознанія человѣка—непрерывенъ, что одинъ образъ вытекаетъ изъ другого, что одно чувствованіе рождаетъ другое, и что не можетъ быть никакого внѣшняго дѣйствія, которому не предшествуетъ соотвѣтствующее внутреннее состояніе. Только непрерывно текущій рядъ образовъ и чувствованій и вытекающихъ*

изъ нихъ дѣйствованій является залогомъ живой и цѣльной игры на сценѣ. На этомъ основаніи, задавая задачи, нужно указывать ученику ихъ внѣшній ходъ, логически послѣдовательно, сообразуясь съ ихъ внутреннимъ ходомъ, т.-е. самъ преподаватель долженъ *чувствовать* этотъ внутренній ходъ. Ученика нужно также пріучать къ мысли, что *никакое якобы начинающееся передъ зрителемъ послѣ поднятія занавѣса дѣйствіе—не начинается въ моментъ поднятія занавѣса, не рождается изъ ничего, а является продолженіемъ того дѣйствія, котораго зритель не видѣлъ, но которое актеръ долженъ вообразить. Для этого воображенія матеріаломъ служатъ данныя пьесы и фантазія актера.*

Возьмемъ для примѣра задачу. Я говорю ученику: «Вы входите къ себѣ въ комнату, берете шляпу и уходите». Чтобы *исполнить* эту задачу, мало—войти, взять и уйти. Для ея исполненія ученику, во-первыхъ, нужно представить себѣ, *кто* этотъ «онъ», кто входитъ. Если ученикъ представляетъ себѣ, кто этотъ «онъ», образъ этого «его», то онъ можетъ вчувствоваться въ «него» и сдѣлаться этимъ «имъ», т.-е. въ него перевоплотиться. Затѣмъ ученикъ долженъ представить себѣ, *откуда* «онъ» входитъ. Предположимъ, ученикъ, вообразивъ себя гимназистомъ, воображаетъ себя вышедшимъ изъ столовой, гдѣ у него былъ непріятный разговоръ съ родителями, которые не пускали его къ барышнѣ, въ которую онъ влюбленъ. Въ зависимости отъ того,—какими основными чертами характера надѣлилъ себя, перевоплотившись въ гимназиста, нашъ ученикъ,—будетъ то его внутреннее состояніе, въ которомъ онъ появляется на сцену, онъ будетъ огорченъ или разсерженъ,

испуганъ и т. п. Такимъ образомъ, *характеръ* дѣйствующаго лица пьесы является той основой роли, на которой всякое впечатлѣніе принимаетъ своеобразную окраску. Характеръ же слагается изъ тѣхъ чувствованій, которыя наиболѣе присущи какому-либо субъекту. Эти чувствованія можно назвать основными чувствованіями въ роли. Предположимъ, что нашъ ученикъ, войдя въ комнату, боится своихъ родителей. Но ему хочется уйти къ своей барышнѣ, потому что онъ ее любитъ. И отъ столкновенія чувствованія страха и любви, если чувствованіе любви въ немъ сильнѣе страха, появляется рѣшеніе уйти изъ дому потихоньку отъ родителей. Такимъ образомъ, мы видимъ, что послѣ чувствованій, опредѣляющихъ характеръ роли, для нашего ученика въ роли «гимназиста» въ данной сценѣ является доминирующимъ чувствованіемъ—чувствованіе любви. Это чувствованіе можно назвать основнымъ чувствованіемъ данной сцены пьесы. Въ предложенной мною схематической задачѣ это основное чувствованіе той сцены, которую мы назовемъ сценой «прихода за шляпой и ухода съ ней», есть чувствованіе, вызывающее желаніе уйти. Для каждаго ученика, по своему рѣшающаго внутренній ходъ моей схематической задачи, оно будетъ другимъ, зависящимъ отъ того, какую причину, заставляющую его «уйти со шляпой», онъ себѣ представляетъ. Въ концѣ концовъ, для рѣшенія этой задачи ученику нужно, войдя, увидѣть шляпу, взять ее, надѣть, т.-е. почувствовать ее въ своихъ рукахъ и на головѣ, хотя бы на самомъ дѣлѣ ея на сценѣ и не было, и уйти въ томъ настроеніи, которое было вызвано чувствомъ страха и любви.

Изъ этого примѣра выясняется, во-первыхъ, что *всякая роль и пьеса состоитъ изъ непрерывнаго внутренняго потока чувствованій, текущихъ подъ текстомъ, что потокъ чувствованій вызывается въ актерѣ образами, что отъ внутренняго движенія зависитъ внѣшнее.* Во-вторыхъ, что *началo всякой роли опредѣляется тѣмъ «образомъ», или, вѣрнѣе, тѣмъ комплексомъ образовъ, которые создаютъ то психическое состояніе, въ которомъ актеръ появляется на сценѣ въ данномъ спектаклѣ въ первый разъ.*

При игрѣ вдвоемъ, втроемъ и т. д. *воспринимаемыми* образами для всѣхъ играющихъ служатъ не только тѣ образы, которые одинъ играющій создаетъ внѣ себя, но и партнеры въ игрѣ, живые люди, которые дѣйствуютъ каждый по своему и образно представляютъ другихъ и себя, каждый по-своему. Слѣдовательно, если всѣхъ играющихъ не объединяетъ авторъ пьесы, а исполняютъ они импровизацію, то необходимъ между ними уговоръ, въ видѣ сценарія. При занятіяхъ импровизаціями вдвоемъ, втроемъ и т. д. необходимо указывать играющимъ, что они должны другъ друга «слушать» и другъ на друга «смотрѣть», потому что только черезъ внѣшнія выразительныя средства человѣка передаются его чувствованія, мысли и желанія. Только увидавъ движеніе партнера и услыхавъ его слова или звуки, актеръ создаетъ соотвѣтствующій увидѣнному и услышанному образъ, который вызываетъ отвѣтныя партнеру чувствованія, мысли и желанія. Только слушая и смотря на своихъ партнеровъ, можно чувствовать ихъ, *сцѣпляться* съ ними.

Какъ это все ни ясно, но на современной сценѣ актеры, играя другъ съ другомъ, другъ друга не слушаютъ и другъ

друга не видятъ; нѣкоторые даже умудряются отвѣчать на то, что партнеръ еще не успѣлъ сказать. Въ одномъ «учебникѣ», недавно изданномъ, для «живости діалога» даже рекомендуется «покрывать реплики партнера, не задерживать ихъ и иногда прерывать его на полсловѣ». Большинство современныхъ актеровъ если и слушаетъ своего партнера, то только для того, чтобы, какъ говорятъ, «быть съ нимъ въ тонѣ», т.-е. отвѣчать ему въ ту же «ноту»,—выше, ниже, или подражать его трафаретному тону. У прежнихъ актеровъ, у имитаторовъ, да и у многихъ современныхъ, имѣется всегда готовый запасъ такихъ «тончиковъ». Когда понадобится, они достаютъ тотъ тонъ, который имъ кажется наиболѣе подходящимъ для данной роли, и пользуются имъ. Мнѣ приходилось слышать, какъ актеры за кулисами говорили: «сегодня я махну четырнадцатымъ номеромъ». Это должно было значить, что сегодня онъ будетъ играть четырнадцатымъ тономъ изъ своего запаса. Хотя это и очень дико, но въ провинціи обычно тотъ актеръ считается лучшимъ, у котораго большій запасъ «крѣпкихъ тоновъ». Покойная В. Ѳ. Коммиссаржевская въ одномъ изъ своихъ писемъ, говоря о томъ, что актеръ для живой игры долженъ слушать своихъ партнеровъ, писала: актеръ непремѣнно долженъ «переживать все, что не только имъ, но и другими передъ нимъ говорится. Онъ, играя такъ, удивится, какъ все тогда глубже и ярче будетъ, а главное теплѣе».

На современной сценѣ встрѣчаются и такіе актеры, которые слушаютъ только самихъ себя. Эти актеры если они и перевоплощаются въ тѣхъ мѣстахъ роли, гдѣ они дѣйствуютъ одни, то въ ансамбляхъ они выскакиваютъ изъ

своего образа и становятся или самими собою, или начинаютъ представляться. Ибо фактически не слышать того, что говорится вокругъ нихъ, они не могутъ. Если они не слышатъ, то или они лишены чувства слуха или галлюцинируютъ. Если же они галлюцинируютъ, то они—не актеры и могутъ въ своемъ припадкѣ принять кресло за человѣка или обнимать пустое пространство. Но такъ какъ эти актеры все же могутъ играть на сценѣ, не галлюцинируя, то, значитъ, они въ ансамбляхъ намѣренно не слушаютъ партнеровъ, а «отдыхаютъ» до слѣдующаго эффектнаго мѣста своей роли. Этихъ актеровъ интересуютъ только «реплики» своихъ партнеровъ. Къ такого рода актерамъ принадлежатъ, обычно, всѣ гастролеры.

Надо сказать, что существуютъ и такіе актеры, которые совсѣмъ не перевоплощаются, а, играя, подражаютъ тому образу, который они почерпнули изъ пьесы. «При изученіи роли,—пишетъ одинъ извѣстный актеръ изъ этой категоріи,—воображеніемъ своимъ актеръ создаетъ тотъ идеалъ, сходства съ которымъ онъ будетъ стремиться достичь при его воплощеніи, и въ которомъ нѣтъ ничего сходнаго съ самимъ актеромъ... онъ (т.-е. актеръ) старается сколь возможно точнѣе *подражать* интонаціямъ, мимикѣ, походкѣ, всему, что только онъ подмѣтитъ въ немъ». Такіе актеры также не могутъ играть въ ансамбляхъ, потому что не могутъ слушать и смотрѣть на своихъ партнеровъ, ибо это слушанье и смотрѣнье мѣшаетъ имъ наблюдать за тѣмъ образомъ, которому они подражаютъ. Если же они «слушаютъ» и «видятъ» своихъ партнеровъ, то выскакиваютъ даже изъ

подражательной линіи игры. Слушанье и смотрѣнье мѣшаетъ имъ играть даже тогда, когда они уже заучили интонаціи и движенія своего образа и перестали наблюдать за нимъ.

Изъ занятій вдвоемъ, втроемъ и т. д. для ученика выясняется, что *актерскій ансамбль основанъ не только на томъ, что всѣ участвующіе въ пьесѣ должны быть проникнуты единымъ идейнымъ замысломъ постановки, но и на томъ, чтобы внутреннее состояніе одного участвующаго было бы воспринимаемо другимъ участвующимъ, если они другъ другомъ по пьесѣ заинтересованы; всѣми участвующими въ пьесѣ долженъ создаваться непрерывный общій потокъ образовъ и чувствованій, отъ котораго и зависитъ стройное дѣйствіе и движеніе каждаго акта и всей пьесы; играющіе должны воспринимать другъ друга во время игры, т.-е. смотрѣть на того, кого нужно воспринимать по ходу пьесы, внимательно слушать и чувствовать его; если же дѣйствующее лицо въ извѣстный моментъ пьесы не заинтересовано всѣми другими лицами пьесы, играющими вмѣстѣ съ нимъ въ данной сценѣ, то его вниманіе должно быть сосредоточено на его внутреннемъ состояніи.* Актеровъ, безразличныхъ къ внутреннему ходу пьесы или выскакивающихъ изъ роли, на сценѣ быть не можетъ.

15.

Работа актера раздѣляется на двѣ стадіи: на репетиціи (я включаю сюда и его домашнюю работу надъ ролью) и спектакли.

Репетиціонную работу актера можно раздѣлить на три момента. Первый: *интуитивное чувствованіе* роли и пьесы.

Нужно сказать при этомъ, что нельзя почувствовать роль, не чувствуя и не зная основательно всей пьесы. Второй моментъ—это: *размышленіе* какъ о томъ, что получено интуитивно, такъ и надъ тѣми мѣстами пьесы и роли, которыя интуитивно не почувствовались—т.-е. анализъ пьесы и роли. Анализъ, главнымъ образомъ, нуженъ для того, чтобы всѣ отдѣльныя данныя, всѣ отдѣльные образы, вызванные интуиціей, соединить въ стройное цѣлое, въ потокъ образовъ и чувствованій, объединенныхъ общей художественной идеей пьесы. У актера, у котораго сильно развита интуиція, моментъ первый и второй соединяются въ одно цѣлое. Къ этимъ двумъ моментамъ работы присоединяется третій: *синтезъ роли,* т.-е. сліяніе полученнаго посредствомъ интуиціи и анализа; синтезъ непосредственно соединяется съ *дѣйствованіемъ.* Какъ я выше говорилъ, всѣ эти три момента работы могутъ совершаться и одновременно, причемъ, если они совершаются и раздѣльно, то въ каждомъ изъ нихъ все равно присутствуютъ всѣ три вмѣстѣ.

Никогда нельзя начинать заниматься ролью съ анализа, потому что аналитическое изслѣдованіе какъ внѣшней формы пьесы, ея словесной части, такъ и содержащихся подъ словами или въ самихъ словахъ чувствованій, парализуетъ или ослабляетъ возможность не только вчувствованія въ образъ, но и возможность сочувствія этому образу.

Если возможно проникать во внутрь образа, чтобы сливаться съ нимъ, то это мыслимо только съ помощью интуиціи.

«Предположимъ, что я знакомлюсь съ переживаніями героя какого-нибудь романа,—пусть авторъ вдоволь нагромождаетъ черты его характера, приводитъ слова и дѣйствія

своего героя,—всѣ эти свѣдѣнія не стоятъ простого и нераздѣльнаго чувства, которое я испыталъ бы, слившись, хоть на одно мгновенье, съ личностью героя. Тогда, точно изъ живого ключа, естественно вытекли бы для меня и его дѣйствія, и жесты, и слова. Они уже не являлись бы случайными признаками, принесенными къ моему предварительному представленію о героѣ, постоянно обогащающими это представленіе, но никогда, однако, не завершающими его. Нѣтъ, личность была бы дана мнѣ сразу во всей своей цѣльности, и всѣ тысячи эпизодовъ, въ которыхъ она бы проявлялась, не наклеивались бы на первоначальное представленіе, обогащая его, а, наоборотъ, какъ бы отрывались отъ него, не исчерпывая и не обѣдняя, однако, его сущности. Все, что мнѣ разсказываютъ о какомъ-нибудь лицѣ, открываетъ мнѣ все новыя точки зрѣнія на него. Всѣ черты, обрисовывающія его лишь путемъ сравненія съ уже знакомыми лицами, есть не что иное, какъ знаки, посредствомъ которыхъ оно выражается болѣе или менѣе символически. Символы и точки зрѣнія ставятъ меня внѣ героя; они передаютъ мнѣ о немъ только то, что у него есть общаго съ другими людьми, а не то, что свойственно именно ему... Въ данномъ случаѣ описаніе, исторія и анализъ даютъ лишь относительное. Лишь полное совпаденіе съ самой личностью дало бы мнѣ абсолютное... Абсолютное же можетъ быть дано лишь въ интуиціи, тогда какъ все остальное исходитъ изъ анализа» (Анри Бергсонъ. Введеніе въ метафизику).

При интуитивномъ вчувствованіи въ пьесу главную роль играетъ наша способность чувствовать ритмъ пьесы,

характеръ ея словъ и выраженій; и то и другое вмѣстѣ опредѣляютъ распредѣленіе переживаній актера во времени и характеръ этихъ его переживаній.

Размышленіе о пьесѣ и роли основано какъ на изслѣдованіи самаго текста пьесы, такъ и на вскрытіи «подтекста». Неполученные съ помощью интуиціи моменты мы изслѣдуемъ: сначала дѣлимъ текстъ пьесы на отдѣльныя части, типичныя съ внутренней стороны, какъ намъ это интуитивно кажется; затѣмъ отыскиваемъ, т.-е. представляемъ, себѣ образы, живущіе въ этихъ моментахъ,—въ текстѣ, въ паузахъ, наконецъ, вчувствываемся въ эти представленные образы. Необходимо сказать, что при анализѣ мы не можемъ обращать вниманіе только на сюжетъ, на фабулу пьесы, и только изъ этого создавать себѣ разные образы и выводить нужныя чувствованія. Внутреннее содержаніе автора, его переживанія передаются намъ не только черезъ сюжетъ пьесы, а передаются, главнымъ образомъ, черезъ форму пьесы, въ которой заключено и съ которой *нераздѣльно* соединено внутреннее содержаніе пьесы. Такимъ образомъ, мы видимъ, что «переживаніе» автора въ художественномъ произведеніи не можетъ быть отыскано помимо формы. И для того, чтобы актеру «пережить» содержаніе автора, нужно «пережить» форму автора.

Гете говорилъ Эккерману: «Печатное слово есть только блѣдное отраженіе той жизни, которую я въ себѣ ощущалъ въ минуты творчества; но актеръ долженъ перенести зрителя въ тотъ огонь, которымъ была согрѣта душа моя, вдохновляемая образами, создаваемыми ею». Но этотъ огонь вдохновенія писателя мы не можемъ почувствовать иначе,

какъ черезъ форму, избранную писателемъ и считаемую имъ наилучшей для выраженія этого огня. Вслѣдствіе того, что каждому изъ насъ свойственна субъективная ритмизація, каждый актеръ, претворяя въ себѣ, согласно своей индивидуальности, ритмъ писателя и понимая по своему образы писателя, дополняетъ его печатное слово и переноситъ зрителя во внутренній міръ писателя, но міръ, претворенный въ душѣ актера.

Въ третьемъ моментѣ работы, въ синтезѣ, актеръ соединяетъ всѣ свои образы въ потоки, непрерывно текущіе въ теченіе тѣхъ промежутковъ времени, когда актеръ находится на сценѣ; актеръ утверждается въ тѣхъ образахъ, изъ которыхъ начинаютъ вытекать эти потоки, и въ образахъ самихъ потоковъ. Затѣмъ актеръ соединяетъ свои образы, чувствованія, мысли и дѣйствія съ образами, чувствованіями, мыслями и дѣйствіями другихъ актеровъ, участвующихъ въ пьесѣ, вчувствывается въ нихъ и запоминаетъ какъ свое, такъ и созданное партнерами; «вживается» во все это. Наконецъ, актеру необходимо провѣрить то, *какъ* выражаются въ движеніяхъ его переживанія. Искусство требуетъ *выразительнаго* и *искуснаго* выраженія, требуетъ совершенства формы, требуетъ четкости, сжатости и ясности. Поэтому часто бываетъ, что непосредственно появившіяся движенія, появившіяся хотя и какъ слѣдствія искренняго переживанія, могутъ все же оказаться не достаточно совершенными, не достаточно оформленными, могутъ быть не въ стилѣ, не въ рисункѣ исполняемаго произведенія. И актеръ долженъ заняться оформленіемъ, чеканкой тѣхъ движеній, которыя явились результатомъ переживанія, явились непосредственно.

На спектакляхъ актеръ, съ помощью волевого напряженія, вызываетъ изъ своей памяти хранящіеся тамъ потоки образовъ фантазіи, созданныхъ и зафиксированныхъ въ памяти на репетиціяхъ. Эти вызываемые образы параллельно сопровождаются чувствованіями и дѣйствіями. Такъ какъ вызываемые образы связаны у актера со словами текста пьесы, то текстъ самъ собою вспоминается вмѣстѣ съ образами. Здѣсь кстати сказать, что актеру никогда нельзя зазубривать текстъ роли, какъ урокъ, по тетрадкѣ; онъ долженъ задерживаться въ памяти самъ собой, онъ долженъ явиться естественнымъ результатомъ внутреннихъ состояній актера. Чѣмъ сосредоточеннѣе будетъ актеръ на выработанномъ во время репетицій его фантазіей потокѣ образовъ, тѣмъ ярче будутъ вспоминаться имъ во время спектакля эти образы и тѣмъ ярче будетъ его игра. Само собой разумѣется, что эта яркость игры зависитъ и отъ эмоціональной возбудимости актера, которая, однако, сама по себѣ не служитъ основой его творческой фантазіи и предоставленная самой себѣ ведетъ актера къ безформенному и безсвязному хаосу чувствованій.

16.

Въ заключеніе не могу не сказать еще разъ, что, играя только съ помощью фантазіи, играя написанную пьесу или импровизацію, актеръ можетъ *жить* на сценѣ, т.-е. свободно отдаваться во власть своихъ чувствованій. Такой актеръ не долженъ ни «спокойно наблюдать за собой», чтобы не переступить границъ художественности, т.-е. не долженъ играть

холодно, не долженъ онъ и «сдерживать свою чувствительность», чтобы опять же не нарушить художественности своего исполненія впаденіемъ въ состояніе аффекта. При игрѣ съ помощью творческой фантазіи чувствованія возникаютъ въ актерѣ на сценѣ не самопроизвольно, но изъ готовыхъ образовъ, изъ заранѣе намѣченнаго, находящагося въ памяти актера созданнаго имъ самимъ фантастическаго плана, который вызывается въ ясную область сознанія актера его собственной волей. Фантазія актера *сама* не даетъ актеру возможности переступить ея границъ. Каждый образъ, появляющійся въ актерѣ во время спектакля, вызываетъ въ немъ чувствованіе; каждый слѣдующій образъ самъ собою смѣняетъ предыдущій и гаситъ предыдущее чувствованіе тогда, когда оно должно по плану роли погаснуть.

Только актера перевоплощающагося мы можемъ считать настоящимъ художникомъ сцены, способнымъ создавать какъ близкіе къ жизни образы, такъ и самые возвышенные. А способнымъ къ перевоплощенію можетъ быть только актеръ, обладающій фантазіей.

Какъ говорилъ Шопенгауэръ, актеръ «долженъ быть хорошимъ и полнымъ экземпляромъ человѣческой природы и никакимъ образомъ не долженъ являться представителемъ такихъ уродовъ, которые, по выраженію Гамлета, созданы не самою природою, а однимъ изъ ея поденщиковъ». Хорошій актеръ, говорилъ Шопенгауэръ, «долженъ быть человѣкомъ, имѣющимъ даръ выражать свое внутреннее *я*, долженъ обладать фантазіей, достаточной для того, чтобы вымышленныя обстоятельства

и событія воображать себѣ такъ живо, чтобы они возбуждали его собственное *я*. Хорошій актеръ долженъ имѣть достаточно ума, опыта и образованія, чтобы правильно понимать человѣческіе характеры и отношенія».

К. С. СТАНИСЛАВСКІЙ И ДУШЕВНЫЙ НАТУРАЛИЗМЪ ВЪ МОСКОВСКОМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

1.

Словами «душевный натурализмъ» опредѣляетъ самъ К. С. Станиславскій то направленіе, которое даетъ въ теченіе послѣдняго времени Московскому Художественному театру теорія или «система» сценической игры Станиславскаго.

Пріемами «душевно-натуралистической» игры въ теченіе послѣдняго времени пользуются или должны пользоваться, играя на сценѣ, актеры Художественнаго театра. Говорю: «должны пользоваться» потому, что не всѣ актеры Х. т. дѣйствительно играютъ по системѣ К. С. Станиславскаго.

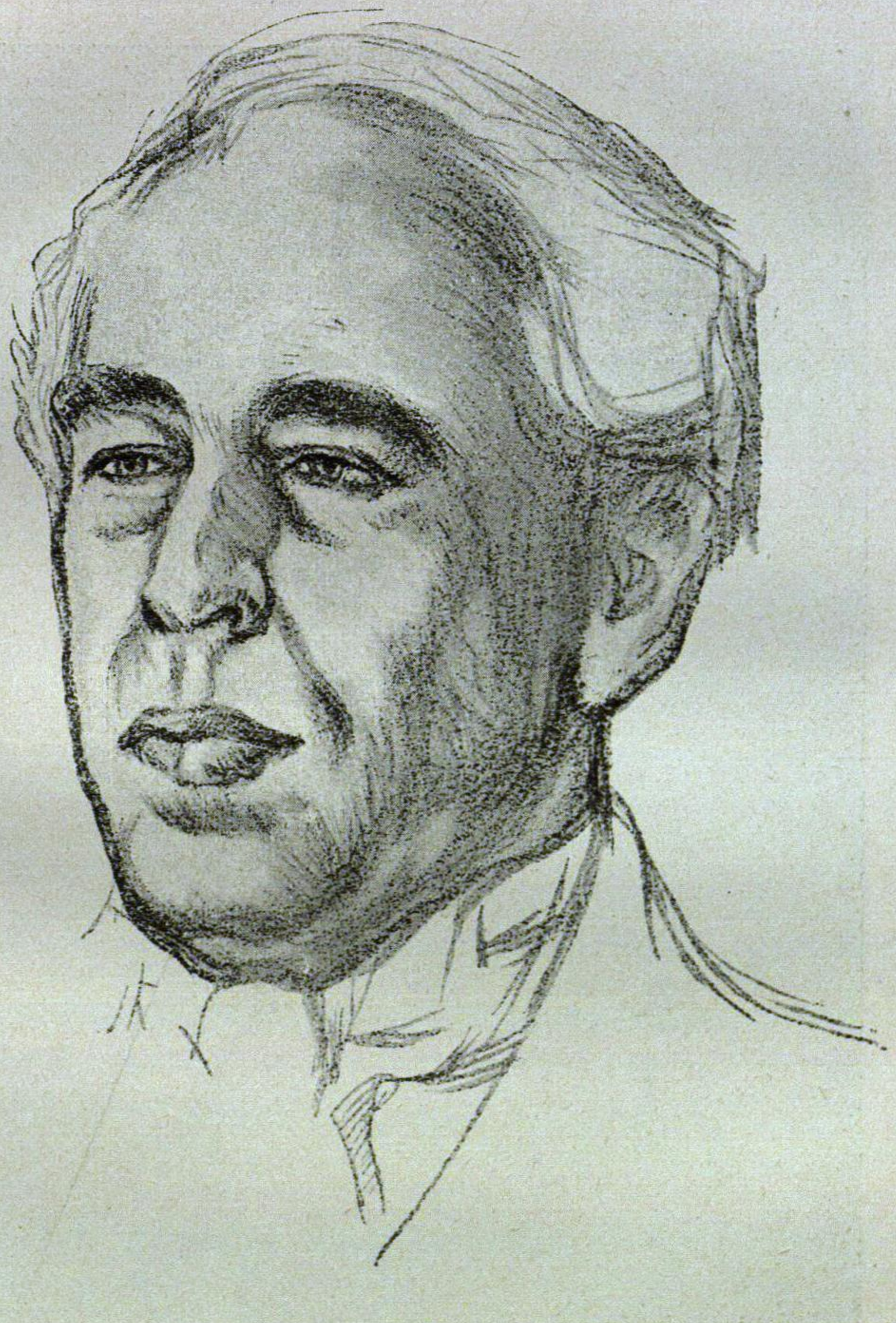
Съ «душевнымъ натурализмомъ»,—т.-е. съ требованіемъ отъ актера повторенія на сценѣ его житейскихъ переживаній,—мы встрѣчаемся въ теоріи К. С. Станиславскаго не впервые.

Еще въ XVIII вѣкѣ нѣкоторые французскіе теоретики, разбирая актерскую игру, строили «системы» игры на

тѣхъ-же основаніяхъ, на которыхъ строитъ свою систему и К. С. Станиславскій. Они говорили, что актеръ, если отъ него требовать искренней игры, настоящихъ чувствованій, можетъ изображать на сценѣ только самого себя. По мнѣнію этихъ теоретиковъ (и К. С. Станиславскаго), какой-нибудь актеръ N.N. можетъ искренно испытывать и выражать на сценѣ только тѣ чувствованія, которыя онъ испытываетъ или испыталъ въ жизни, какъ человѣкъ N.N. На сценѣ актеръ N.N. можетъ только повторять свои житейскія «переживанія»,—свои переживанія, какъ человѣка N.N.,—воспроизводя ихъ (Les beaux arts reduits à un même principe par Batteux. Paris 1746).

Для начала XVIII вѣка, когда естественное въ искусствѣ понимали очень узко, когда во французской трагедіи, примѣнительно къ которой сочинялись эти системы, отсутствовали надѣленные обобщающей творческой силой характеры и актеры не стремились къ перевоплощенію, такое узкое и ложное пониманіе творческихъ способностей художника не удивительно; оно вполнѣ въ духѣ душевно-ограниченнаго репертуара того времени.

Всѣ теоретики и актеры,—послѣдователи Расина,—игнорировали творческую фантазію и перевоплощеніе. Они понимали теоретически сценическую игру, какъ повтореніе на сценѣ актеромъ его житейскихъ переживаній. Поэтому театральные руководители и теоретики театра того времени считали необходимымъ подбирать для исполненія, напримѣръ, ролей героевъ такихъ людей, которые способны на героическія переживанія въ своей обычной жизни, которые пережили нѣчто героическое въ жизни, а для исполненія ролей любов-



К. С. Станиславскій.

Рис. А. Койранскаго изъ собр. А. М. Бродскаго.

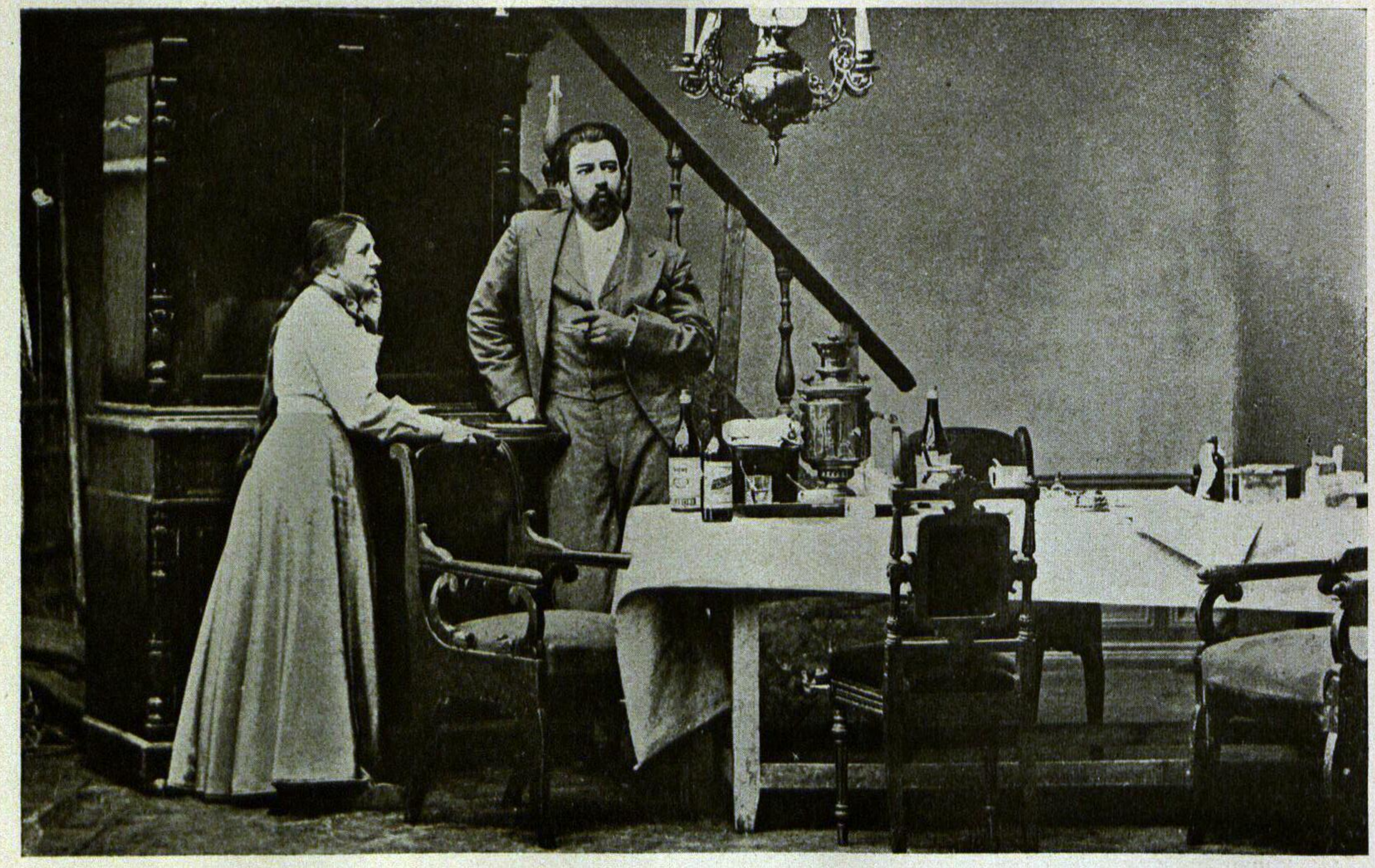
Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



„Три сестры“.

Вершининъ — К. С. Станиславскій.

Столичная
областная
библиотека
№



„Дядя Ваня“, д. II.

Астровъ (К. С. Станиславскій). Знайте, когда идешь темною ночью по лѣсу, и если въ это время вдали свѣтитъ огонекъ, то не замѣчаешь ни утомленія, ни потемокъ, ни колючихъ вѣтокъ, которыя бьютъ тебя по лицу...



„Дядя Ваня , д. II.

Соня. Зачѣмъ же вы хотите походить на обыкновенныхъ людей, которые пьютъ и играютъ въ карты?

Астровъ—К. С. Станиславскій.



„Дядя Ваня“. Астровъ — К. С. Станиславскій.

Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



„Дядя Ваня“.

Астровъ — К. С. Станиславскій.



„Вишневый садъ“.

Гаевъ — К. С. Станиславскій.

Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



„Смерть Іоанна Грознаго“.

К. С. Станиславскій.

никовъ и любовницъ—такихъ людей, которые способны въ жизни больше всего къ любовнымъ чувствованіямъ, которые пережили любовное увлеченіе въ жизни. Указывалось, напримѣръ, на то, что «любовныя сцены выходятъ лучше всего между тѣми (актерами), которые интересуются другъ другомъ въ жизни» (Le Comédien par Remond de Sainte Albine. Paris 1747).

Пониманіе послѣдователями Расина сценическаго *творческаго* переживанія, какъ переживанія, тождественнаго житейскому, а также требованія, предъявлявшіяся ими къ актеру, совпадаютъ съ пониманіемъ сценическаго переживанія К. С. Станиславскимъ и съ основными требованіями, предъявляемыми его «системой» къ актеру.

Мнѣ самому приходилось слышать отъ К. С. Станиславскаго, что «современные люди съ Мясницкой (торговая улица въ Москвѣ), способные только къ чувствамъ съ Мясницкой, не могутъ играть пьесъ, построенныхъ на возвышенныхъ чувствованіяхъ, напримѣръ, трагедій Шекспира». К. С. Станиславскій говорилъ мнѣ также, что, «быть можетъ, когда вернутся люди съ войны, они смогутъ играть героическія пьесы». На это хочется отвѣтить: а какъ же Мочаловъ, сынъ крѣпостного человѣка, человѣкъ съ чувствованіями «изъ деревни», могъ играть, «потрясая сердца», возвышенную трагедію? Какъ же Щепкинъ, крѣпостной мужикъ, могъ играть барина Фамусова?

Удивительно то, что К. С. Станиславскій, начавъ съ внѣшняго натурализма, который явился въ исторіи актерскаго искусства реакціей на безхарактерность ложно-классическаго театра, начавъ съ внѣшненатуралистическихъ актерскихъ пріе-

мовъ, которые являются суррогатами творческаго *перевоплощенія* актера, пришелъ въ концѣ концовъ къ игнорированію *творческой фантазіи* актера, безъ помощи которой невозможно подлинное перевоплощеніе актера въ тѣ характеры, которые изображаются поэтами, перевоплощеніе душевное, творческое. Это игнорированіе, хотя самъ К. С. и не говоритъ о немъ, само собой слѣдуетъ изъ его утвержденій, что, во-первыхъ, актеръ на сценѣ можетъ «жить» только повтореніемъ тѣхъ «переживаній», которыя онъ, какъ человѣкъ, испыталъ въ жизни, и, во-вторыхъ, что актеръ эти испытанныя имъ въ жизни «переживанія» долженъ вызывать въ себѣ при помощи *воспоминаній* или, какъ говоритъ К. С., при помощи «аффективной памяти», памяти «на чувства».

Отказавшись отъ творческой фантазіи, не признавъ ея, прибѣгнувъ въ теоріи для игры на сценѣ къ «чистому» воспоминанію, К. С. Станиславскій пришелъ отъ *внѣшней* характерности сценическихъ типовъ къ *внутренней* ихъ безхарактерности, безцвѣтности, пришелъ къ какому-то ограниченному натурализму, потому что и естественно-научная психологія не можетъ не считать только продуктивное или комбинирующее воображеніе, фантазію, источникомъ творчества и не можетъ не отдѣлять ея воспроизведеній отъ воспроизведеній по воспоминаніямъ. Натурализмъ К. С. Станиславскаго лишаетъ наше сознаніе наиболѣе сложныхъ, творческихъ его возможностей. Даже энциклопедисты XVIII вѣка, отстаивавшіе натуралистическую точку зрѣнія на искусство, считавшіе необходимой въ игрѣ актера характерность, признавали необходимымъ перевоплощеніе. Возражая послѣдователямъ Расина, они требовали отъ актера созданія харак-

теровъ. Но они не могли примирить «чувствительность» съ «разсудкомъ» въ игрѣ актера, хотя не могли не считать и то и другое одинаково важнымъ. Въ концѣ концовъ, отказавшись отъ первой, которую нѣкоторые изъ нихъ отождествляли съ темпераментомъ, и признавъ преимущество второго, они должны были понять перевоплощеніе, какъ подражаніе; перевоплощеніемъ оказалось у нихъ умное внѣшнее подражаніе людямъ изъ жизни, «высшее обезьянство», по выраженію Дидро—singerie sublime. Тѣ выводы, къ которымъ пришелъ Дидро въ своемъ «Парадоксѣ» или Мармонтель въ своихъ статьяхъ или, наконецъ, Лессингъ, были ошибочными, но стремленіе этихъ людей вернуть актера на путь перевоплощенія было глубоко основательнымъ. Ихъ выводы послужили основаніемъ для созданія школы ложной игры, игры внѣшне-натуралистической. Актеры этой школы должны были подражать, играя, заимствованнымъ изъ жизни тонамъ, движеніямъ и цѣлымъ характерамъ.

Актерами такой школы были или, вѣрнѣе, должны были быть въ началѣ дѣятельности Московскаго Художественнаго театра члены труппы этого театра. Говорю — должны были быть, потому что не всѣ актеры Х. т. были въ началѣ его дѣятельности имитаторами; среди нихъ мы встрѣчаемъ и большія дарованія, способныя къ перевоплощенію.

Такимъ образомъ, актеры Художественнаго театра по принципу, по идеѣ, въ началѣ его дѣятельности должны были быть натуралистами внѣшними, а позднѣе—натуралистами психологическими.

2.

Свои пріемы, какъ игры, такъ и постановки, молодой натуралистическій Х. т. заимствовалъ у знаменитой нѣмецкой труппы герцога Георга II Мейнингенскаго, начавшей свои гастрольные спектакли 1-го мая 1874 г. и окончившей ихъ въ 1890 году.

Какъ и мейнингенцы, Художественный театръ выступилъ, борясь съ театральной рутиной, съ общей антихудожественной постановкой театральнаго дѣла; его руководители видѣли пренебреженіе театральныхъ дѣятелей того времени къ сценическому ансамблю, къ бытовой и исторической правдѣ при исполненіи и постановкѣ пьесъ, къ характерности, видѣли, наконецъ, порядочное убожество репертуара и небрежное отношеніе къ классическимъ авторамъ.

Общее состояніе русскаго театра до выступленія художественниковъ (14 октября 1898 года) мало чѣмъ отличалось отъ общаго состоянія нѣмецкаго театра передъ выступленіемъ мейнингенцевъ. Довольно печальнымъ было въ это время и общее состояніе французскаго театра, реформаторомъ котораго, въ духѣ натуралистической правды, явился послѣдователь мейнингенцевъ Андрэ Антуанъ.

Начавъ въ своихъ любительскихъ режиссерскихъ работахъ (въ Московскомъ «Обществѣ искусства и литературы», предсѣдателемъ котораго былъ московскій генералъ-губернаторъ князь Долгоруковъ, а руководителями извѣстный актеръ Малаго театра А. Ф. Федотовъ и мой отецъ Ѳ. П. Коммиссаржевскій, теноръ Маріинскаго СПБ. театра и профессоръ Московской консерваторіи),—

начавъ съ натурализма обстановки, К. С. естественно пришелъ къ убѣжденію, что при обстановкѣ, точно изображающей жизнь, необходима и игра, «близкая къ доподлинной жизни».

«Главную задачу постановки, — говоритъ К. С., вспоминая свою работу надъ «Плодами Просвѣщенія» въ 1891 году въ «Обществѣ искусства и литературы»,—я видѣлъ въ томъ, чтобы выпукло выступилъ контрастъ между кухней и барской залою. Я началъ съ правды во внѣшней обстановкѣ, но она потребовала чего-то новаго, необычно правдиваго, близкаго къ доподлинной жизни и въ исполненіи» (Н. Е. Эфросъ. «Дѣтство Художественнаго театра». Московскій Художественный театръ. Т. II. Изд. журн. «Рампа и Жизнь». Москва. 1914 г.).

Доподлинно близкое къ жизни исполненіе, явившись слѣдствіемъ увлеченія внѣшней жизненной правдой, достигалось сначала преимущественно внѣшними подражательными пріемами.

Употребленіе этихъ пріемовъ явилось также результатомъ увлеченія К. С. Станиславскаго спектаклями драматической труппы герцога Георга Мейнингенскаго. Представленія Художественнаго театра и до сихъ поръ нерѣдко отдѣльными штрихами, какъ постановки, такъ и исполненія, напоминаютъ спектакли мейнингенцевъ.

Молодой же Художественный театръ можетъ считаться прямымъ послѣдователемъ труппы герцога Георга.

Онъ взялъ въ общемъ отъ мейнингенцевъ какъ манеру внѣшней стороны постановки пьесъ, такъ и манеру актерскаго исполненія и методъ режиссированія.

Художественный театръ заимствовалъ изобрѣтенную герцогомъ Георгомъ замкнутую комнатную декорацію,—декорацію, дающую иллюзію квартирной, дворцовой, деревенской и всякой жилой комнаты, съ потолкомъ, строенными деталями, перспективой комнатъ и т. п. Онъ заимствовалъ изобрѣтенный мейнингенскимъ герцогомъ изогнутый пейзажный фонъ (панораму), дающій возможность обходиться безъ традиціонныхъ «древесныхъ» кулисъ, арокъ и «пристановокъ». Отъ мейнингенцевъ же взялъ Художественный театръ и стремленіе къ археологически-историческому детализму, къ этнографичности, къ житейской натуралистичности и детальности въ сценической обстановкѣ и костюмировкѣ и, наконецъ,—«четвертую стѣну», деревья, стоящія посреди сцены, стулья, повернутые спинками къ зрителю, актеровъ, говорящихъ спиной къ зрителю, шумы и звуки,—однимъ словомъ—все то, чего раньше, до мейнингенцевъ, на убого-условной сценѣ не было, надъ чѣмъ «консерваторы традицій» смѣялись, но до чего додуматься сами не могли.

Весь этотъ внѣшній натурализмъ принесъ позднѣе театру не мало зла, ибо онъ получилъ самодовлѣющее на сценѣ значеніе, но въ то время, когда онъ появился, онъ былъ необходимъ, ибо обстановка сцены выродилась, дѣйствительно, въ Богъ знаетъ что.

Что касается исполненія, то то, чѣмъ особенно славился въ свое время Художественный театръ и что старымъ театромъ,—театромъ, представленія котораго предшествовали появленію мейнингенцевъ, игнорировалось, а именно «массовыя» народныя сцены, изображающія живую и типичную

толпу, выразительная характерность отдѣльныхъ лицъ,— все это было показано впервые на сценѣ тѣми же мейнингенцами, а вслѣдъ за ними въ Парижѣ Андрэ Антуаномъ.

Рѣзкая характерность, типичность въ актерскомъ исполненіи и во всѣхъ деталяхъ спектакля была основнымъ принципомъ режиссерства герцога Георга.

Какъ у мейнингенцевъ, такъ и у художественниковъ, характерность, типичность дѣйствующихъ на сценѣ лицъ считалась необходимой и до послѣдней степени существенной.

Актеры должны были изображать жизненные «типы»; для этого внѣшне-натуралистическій методъ игры указывалъ на необходимость подмѣчать въ жизни характерные тона, гримы, внѣшне-типичныя для каждой отдѣльной роли особенности жеста, гримасъ, походки, говора и т. п.

Въ стремленіи къ характерности образовъ не было бы ничего отрицательнаго съ точки зрѣнія искусства, если бы характерность являлась результатомъ душевнаго перевоплощенія актера. Но дѣло въ томъ, что заимствованныя изъ жизни характерныя черты актеры-натуралисты «наклеивали» на себя, и отъ этихъ чертъ они шли въ своей игрѣ. Такимъ образомъ, они становились подражателями чужимъ интонаціямъ, гримасамъ и движеніямъ. Отъ мейнингенскаго режиссера Кронегка нѣкоторые режиссеры эпохи молодости Художественнаго театра заимствовали и манеру учить актеровъ съ голоса, показывать имъ жесты, заимствовали методъ точно по разбитымъ на полу сцены клѣткамъ размѣчать переходы актеровъ, такъ называемыя mises en scene. Какъ и Кронегкъ позднѣйшаго періода своей режиссуры, они настаи-

вали на неукоснительномъ, автоматичномъ выполненіи актерами внѣшнихъ режиссерскихъ предначертаній. Надо сказать, что такая манера режиссированія совсѣмъ не была свойственна герцогу Георгу, чуткому и любившему актера художнику. Ее ввелъ работоспособный, но не даровитый помощникъ герцога Кронегкъ въ позднѣйшее время существованія мейнингенской труппы.

Отъ мейнингенцевъ заимствовалъ въ общемъ молодой Художественный театръ и свою манеру пониманія произведеній поэтовъ-драматурговъ, предназначенныхъ къ постановкѣ. Пониманіе драматурговъ въ молодомъ Художественномъ театрѣ было основано преимущественно на историко-бытовомъ анализѣ ихъ произведеній, на изслѣдованіи фабулы произведенія и связанныхъ съ ней историко-бытовыхъ источниковъ.

К. С. Станиславскій самъ говорилъ о своемъ увлеченіи мейнингенцами. По его словамъ, «мейнингенцы несли обновленіе старому театру... великолѣпной передачей *психологіи* эпохи, народа, толпы. Въ этихъ (мейнингенскихъ) спектакляхъ раскрывались такія картины, которыя при чтеніи и въ другихъ спектакляхъ оставались незамѣченными. Я почувствовалъ въ этомъ чей-то, можетъ быть, Кронегка, еще вѣроятнѣе, самого мейнингенскаго герцога, громадный сценическій талантъ. Поразила меня тутъ еще особая дисциплина, не внѣшняя, но внутренняя, по-моему, душа театра» (Ibid, стр. 12) [1]. Въ этихъ словахъ К. С. Станиславскаго

[1]) О мейнингенцахъ и ихъ вліяніи на Московскій Художественный театръ я пишу въ статьѣ: «Театральные реформаторы конца XIX вѣка».

мы уже слышимъ будущаго Станиславскаго, режиссера-психолога, создателя «Чайки» и «душевно-натуралистической» системы игры.

Поворотъ Художественнаго театра съ внѣшне-натуралистическаго пути въ сторону «душевнаго натурализма» начинается съ постановки чеховской «Чайки», съ нахожденія въ пьесѣ Чехова психологическаго содержанія и послѣ удавшагося выраженія въ сценическомъ дѣйствіи внутренняго движенія пьесы, которое въ то время получило названіе «настроенія». Искать это «настроеніе», углубляться въ психологію отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ и толпы, искать внутренней связи между отдѣльными исполнителями, искать средствъ созданія внутренняго ансамбля побудили руководителей Художественнаго театра опять же мейнингенцы, которымъ удавалось во время спектаклей создавать и передавать зрителямъ ту общую внутреннюю связь актеровъ на сценѣ и вытекающее изъ нея общее внутреннее движеніе, которое называется въ публикѣ настроеніемъ.

Московскій Художественный театръ, какъ и мейнингенцы, для созданія этого «настроенія» пользовался помимо чисто душевныхъ актерскихъ пріемовъ и всѣми тѣми «штучками», надъ которыми такъ много смѣялись въ свое время газетные критики и враги театра какъ Мейнингенскаго, такъ и Художественнаго. Исторія, какъ извѣстно, повторяется. Но всѣ эти иронически называемыя штучки были режиссерамъ Х. т. внутренне необходимы.

Всѣ эти звуки, искусные шумы дождя, вѣтра, грома, прибоя волнъ, пѣніе птицъ на разсвѣтѣ, «сверчки», «бубенцы», звонки и тому подобное, сами по себѣ про-

изводимые только ради вящшаго натурализма, безъ внутренняго смысла, подлежатъ осужденію, но созданные творчески, вытекающіе изъ *внутренней* необходимости, *чувствуемые*, они не могутъ быть признаны только штучками, не могутъ считаться ненужными и мѣшающими какъ актеру, такъ и пьесѣ. Наоборотъ, они помогаютъ и первому, и второй.

Для режиссера-художника звуки и шумы являются въ общемъ аккордѣ сценическаго исполненія тѣмъ же, чѣмъ являются для композитора детали оркестровки; онъ усиливаетъ ими выраженіе характера своего творческаго настроенія. И, критикуя звуковые и зрительные «эффекты», нужно дѣлать различіе между сценическими эффектами, сдѣланными ради подражанія природѣ, жизни, ради «бума», и между эффектами импрессіонистическими; нужно дѣлать различіе между эффектами, сдѣланными ради «эффекта», и эффектами, вытекающими изъ чувствованій творящаго художника. Возмущаться же и кричать противъ какого-нибудь звука сверчка или реальнаго лязга оружія, дающаго иллюзію битвы за сценой, только потому, что этотъ звукъ сверчка и шумъ битвы непривыченъ на старой сценѣ, и указывать на эти звуки, какъ на признакъ натурализма, такой же nonsens, какъ считать антихудожественнымъ принципомъ въ музыкѣ звуки кукушки въ «Дѣтской симфоніи» Гайдна или изображеніе битвы въ «Сѣчѣ при Керженцѣ» Римскаго-Корсакова.

Въ Художественномъ театрѣ, наряду съ эффектами-штучками, эффектами, ради вящшаго натурализма, впервые зритель слышалъ звуки и шумы, сообщающіе ему опредѣ-

ленныя настроенія или усиливающіе тѣ настроенія, которыя вызывались въ немъ актерами.

3.

Искать «душу театра», стремиться къ тому, чтобы актеры «переживали», Художественный театръ сталъ, какъ я уже сказалъ, только съ постановки «Чайки». Въ началѣ же своей дѣятельности, начиная съ первой своей постановки, съ «Царя Ѳедора» Ал. Толстого, поставленнаго черезъ восемь лѣтъ послѣ окончанія мейнингенскихъ спектаклей (14-го октября 1898 г.), художественники работали, слѣдуя въ общемъ внѣшне-натуралистическимъ путямъ.

Добытое интуитивно при работѣ надъ постановкой «Чайки» мало-по-малу принимало въ Художественномъ театрѣ формы точнаго метода; мало-по-малу принципы постановки «Чайки» проникали во всѣ другія постановки, и провести опредѣленную грань между внѣшне-натуралистическими и душевно-натуралистическими постановками художественниковъ мнѣ не представляется возможнымъ. Можно констатировать только то, что до «Чайки» они были по принципу несомнѣнно внѣшними натуралистами.

К. С. Станиславскій позднѣе говорилъ, что натуралистическіе пріемы театра объясняются «не только увлеченіемъ примѣромъ мейнингенцевъ, но еще и желаніемъ замаскировать недостаточность актерскихъ силъ, заслонить это занимательностью, въ смыслѣ исторической или бытовой вѣрности внѣшней постановки» (Пятнадцать лѣтъ. Н. Е. Эфросъ. Московскій Художественный театръ. Т. II. Изд. журн. «Рампа и Жизнь». Стр. 116). Н. Е. Эфросъ

говоритъ: «Я не имѣю основаній и права не довѣрять показаніямъ Станиславскаго. Вѣроятно, и такое соображеніе играло свою роль. Но я все-таки думаю, что доминировало тутъ именно увлеченіе мейнингенцами, что почитался вѣрнымъ ихъ принципъ. Мнѣ даютъ основаніе сказать такъ и мои воспоминанія о первыхъ постановкахъ, и всѣ тѣ разговоры, какіе еще тогда и даже до офиціальнаго возникновенія театра мнѣ случалось вести съ будущимъ главою Художественнаго театра. Если одною изъ главныхъ задачъ Немировича-Данченко было очищеніе и освѣженіе репертуара, то одною изъ задачъ Станиславскаго было именно обновленіе русскихъ постановокъ по мейнингенскому принципу... Никогда еще историческій, этнографическій, всякій другой натурализмъ не былъ выраженъ на русскихъ сценахъ такъ полно и такъ старательно, какъ въ молодомъ Художественномъ театрѣ». Внѣшнее настолько преобладало въ то время въ исполненіи художественниковъ надъ внутреннимъ, что иногда какой-нибудь «тикъ», какъ пишетъ Н. Е. Эфросъ, замѣнялъ всю сценическую характеристику (Ibid., стр. 123). Ставя, напримѣръ, «Шейлока», заставляли исполнителя главной роли, какъ потомъ объясняли, для того, чтобы скрыть природный акцентъ и недостаточную его даровитость, говорить съ еврейскимъ акцентомъ, подобно тому, какъ говорилъ у мейнингенцевъ Барнай.

Душевность, внутреннее движеніе пьесы Л. Толстого «Власть тьмы» было подавлено внѣшними бытовыми чертами исполненія и обстановки, деталями этнографически-деревенскими, прямого отношенія къ внутреннему содер-

жанію трагедіи Толстого не имѣющими. То же самое было и во всѣхъ постановкахъ душевныхъ драмъ Ибсена, гдѣ за всякими этнографически-норвежскими деталями исполненія и обстановки скрывалась душевная сущность этихъ драмъ.

Увлеченіе разработкой массовыхъ сценъ нерѣдко приводило на сценѣ Художественнаго театра, какъ и на мейнингенской сценѣ, къ тому же, къ чему излишняя разработка отдѣльныхъ бытовыхъ, характерныхъ и историческихъ деталей: за деревьями часто не было видно лѣса, т.-е. за разработанными частностями пьесы, игры и обстановки скрывалось цѣлое пьесы, общій ея духъ и обобщающая сила ея художественныхъ образовъ. Массовыя сцены, вслѣдствіе часто излишней детализаціи, мѣшали зрителю воспринимать тѣхъ лицъ, на которыхъ должно быть направлено по пьесѣ его вниманіе, и голоса массы нерѣдко заглушали тѣхъ актеровъ, которыхъ долженъ былъ по автору слышать зритель. Случалось иногда и то, что голоса и слова актеровъ, текстъ автора, все приносилось въ жертву натуралистическому подражанію всякимъ шумамъ природы: дождя, вѣтра, реву бури и т. п. Въ «Юліи Цезарѣ» Шекспира повторилось точь-въ-точь то же самое, что было у мейнингенцевъ. Въ сценѣ перваго акта за ревомъ бури не было слышно словъ философствующаго Кассія.

Я не буду здѣсь приводить всѣхъ тѣхъ примѣровъ изъ практики Художественнаго театра, которые говорятъ о томъ, что этотъ театръ въ молодости своей ставилъ какъ актера, такъ и автора въ зависимость отъ натуралистической обстановки, отъ стремленія режиссеровъ уподо-

бить сцену бытовой или исторической жизни. Впрочемъ, тенденція сдѣлать изъ театра жизнь замѣтна во всѣхъ постановкахъ Художественнаго театра даже и до настоящаго времени.

Въ игрѣ самого К. С. Станиславскаго въ прежнее время всегда было замѣтно стремленіе подчеркнуть и выдвинуть на первый планъ какую-нибудь внѣшнюю найденную имъ характерную черточку роли. Это стремленіе къ внѣшней типичности замѣтно въ нѣкоторыхъ роляхъ К. С. и до сихъ поръ. Напримѣръ, въ роли Аргана: отвислый ротъ, держащійся въ такомъ положеніи въ продолженіе всей пьесы, и плаксивый тонъ; двигающіеся два пальца, близорукость и заиканье Штокмана, мохнатыя уши у Крутицкаго, заплетающійся языкъ Шабельскаго, губы Гаева, издающіе звуки, напоминающіе выстрѣлъ, и т. п. Эти внѣшніе характерные признаки исполняемыхъ имъ ролей несомнѣнно появились въ игрѣ К. С., какъ слѣдствіе его увлеченія мейнингенцами и внѣшнимъ натурализмомъ. Правда, К. С., какъ большой талантъ, въ лучшихъ своихъ роляхъ, въ роляхъ, имъ прочувствованныхъ, умѣлъ и умѣетъ подчинить всѣ эти заимствованныя, внѣшне-характерныя черточки и признаки внутреннему рисунку роли, умѣлъ и умѣетъ претворить ихъ въ себѣ. К. С., какъ актеръ-интуитъ, несомнѣнно актеръ перевоплощающійся, и органически внѣшній натурализмъ ему чуждъ. Но къ пріемамъ внѣшне-натуралистической игры въ прежнее время, подъ вліяніемъ мейнингенцевъ, К. С. прибѣгалъ, и внѣшнія черты исполнявшейся имъ роли нерѣдко тогда, когда ему роль не удавалась, замѣняли ея внутреннее содержаніе.

Н. Е. Эфросъ, вспоминая Отелло К. С., говоритъ, что внѣшнія черты дикаря въ исполненіи К. С. скрывали отъ зрителя (а можетъ быть, и отъ самого исполнителя) внутреннее теченіе и развитіе того душевнаго состоянія, состоянія ревности, на которомъ построена вся роль Отелло.

Если мы вспомнимъ Станиславскаго-Грознаго, одну изъ первыхъ его ролей въ Художественномъ театрѣ, то прежде всего намъ представится необычайная детализація внѣшнихъ характерныхъ чертъ царя Ивана, та житейская детализація, которая всегда разбиваетъ художественную общность и цѣльность сценическихъ образовъ, созданныхъ драматургомъ-поэтомъ. Намъ вспоминается и патологичность образа Грознаго-Станиславскаго,—та самая патологичность, которая принимается въ Художественномъ театрѣ, вслѣдствіе увлеченія житейскимъ натурализмомъ, за психологичность и съ пристрастіемъ къ которой мы встрѣчаемся въ Художественномъ театрѣ и сейчасъ. Достаточно вспомнить постановки Андреевской «Мысли», нѣкоторыя мѣста въ «Карамазовыхъ», «Ставрогинѣ», «Смерти Пазухина» и т. п.

Такимъ образомъ, въ прежней игрѣ даже самого К. С., актера душевнаго и глубокаго, мы замѣчаемъ свойственную всему Художественному театру наклонность къ внѣшней типичности, детализацію типическихъ чертъ дѣйствующихъ лицъ и житейскую детализацію какъ дѣйствій отдѣльныхъ лицъ, такъ и всего движенія пьесы. Эта наклонность къ детализаціи въ прежнемъ Художественномъ театрѣ выражалась въ пристрастіи къ внѣшнимъ мелочамъ игры и обстановки, а въ теперешнемъ Художественномъ театрѣ выражается въ пристрастіи къ психологической житейской разра-

боткѣ характеровъ,—разработкѣ, подсказанной не формой автора, а тяготѣніемъ руководителей театра къ житейскости во что бы то ни стало.

Въ обстановкѣ Художественнаго театра и до сихъ поръ, несмотря на нѣсколько отдѣльныхъ условныхъ схематичныхъ постановокъ этого театра, для Художественнаго театра не типичныхъ, ибо въ нихъ повторялось то, что было сдѣлано, въ общемъ, другими режиссерами раньше, до Художественнаго театра, и до сихъ поръ замѣтно стремленіе къ детализаціи, детализаціи натуралистической, которая дѣлается ради приближенія къ жизни, къ житейскости.

4.

Какъ я уже говорилъ, во время работы надъ «Чайкой» Чехова были открыты тѣ принципы игры и ансамбля, которые были положены К. С. Станиславскимъ въ основу его «системы».

«Чайка», какъ пьеса чисто психологическая, рисующая обыденную «житейскость»,—если не задумываться надъ возможностью дать ей и другое символическое толкованіе,—представляла собой благодарный сценическій матеріалъ для созданія «системы» К. С. Станиславскаго. Растянутость, такъ сказать, разообобщенность ея внутренняго движенія болѣе или менѣе аналогична растянутости, необобщенности внутренняго движенія событій обычной, сѣрой, тусклой, что называется «неинтересной жизни»,—жизни, лишенной рѣзкихъ подъемовъ и паденій, взрывовъ, смѣняю-

щихся затишьемъ и новыми взрывами. Недоговоренность «Чайки», молчанія, паузы, частое несоотвѣтствіе того, что говорится, тому, что чувствуютъ и думаютъ говорящіе, ремарки, указывающія на шумы и звуки, замѣняющія дѣйствіе,—вся эта, съ точки зрѣнія стараго театра и его рутинныхъ приверженцевъ, «ерунда» и «декадентщина» невольно должна была заставить режиссера и актеровъ обратить вниманіе на способъ выраженія непривычныхъ для стараго театра сценическихъ моментовъ. Нужно было какимъ-то способомъ «оправдать» все это, для чего пришлось обратить вниманіе на «переживанія» отдѣльныхъ актеровъ, «сопереживанія» актеровъ въ дуэтахъ и ансамбляхъ и искать *подъ словами* автора чувствованія и мысли, вызывающія эти слова; пришлось придти на сценѣ къ тому основному положенію психологіи, что жизнь человѣческаго сознанія течетъ непрерывно, что всякое внѣшнее дѣйствіе—движеніе, слово—вызывается внутреннимъ состояніемъ, которое и опредѣляетъ это внѣшнее дѣйствіе. Работая надъ «Чайкой», художественники должны были прійти къ выводу, что «писатель», какъ говоритъ К. С. Станиславскій, «сочиняя, идетъ отъ переживанія къ слову, къ своему тексту, а актеръ для исполненія писателя долженъ находить подъ словами и ремарками писателя переживанія» и, найдя эти переживанія, вызывать ихъ въ себѣ, а потомъ уже произносить соотвѣтствующія найденнымъ переживаніямъ слова и дѣлать соотвѣтствующіе движенія и переходы.

Средства выраженія Чехова были найдены во время работы надъ «Чайкой», вдохновенно, интуитивно. Ихъ нашелъ режиссерскій геній Станиславскаго.

Работа надъ «Чайкой», пьесой душевной, не могла не указать таланту Станиславскаго глубоко вѣрныхъ внутреннихъ пріемовъ актерской игры, многіе изъ которыхъ должны считаться открытіемъ Станиславскаго. Но, очевидно, когда начали углубляться въ изслѣдованіе, когда начали умно и даже научно разбирать, что было создано «без-умно», без-сознательно, тогда получились изъ этого изслѣдованія совершенно невѣрные теоретическіе принципы сценической игры.

К. С. Станиславскій не хотѣлъ ставить «Чайку» и поставилъ ее замѣчательно. Это очень интересная подробность творческой дѣятельности К. С., объясняющая многое въ немъ, кажущееся противорѣчивымъ, непонятнымъ.

— Чеховъ? «Чайка»? Да развѣ можно это играть? Я ничего не понимаю,—такъ отвѣчалъ Станиславскій своему бредившему Чеховымъ союзнику Вл. Ив. Немировичу (Цитирую по вышеуказанной статьѣ Н. Е. Эфроса. Т. I, стр. 15).

—Подъ конецъ лѣта,—разсказывалъ К. С. Станиславскій Н. Е. Эфросу,—я уѣхалъ въ Харьковъ и увезъ съ собой «Чайку», чтобы писать мизансцены и монтировку. Долженъ признаться, что «Чайки» я тогда совсѣмъ не понималъ, не зналъ, какъ это можно играть. Заслуга проведенія Чехова на сцену принадлежитъ всецѣло Немировичу-Данченко. Онъ убѣждалъ меня, долго уговаривалъ, говорилъ, что я скоро самъ буду въ восторгѣ, что это играть необходимо. Я уѣхалъ, не понимая, какъ это можно воспроизвести въ театрѣ и чѣмъ это можетъ быть интересно на сценѣ. Но, хотя я пьесы не понималъ, хотя я увезъ ее съ собою въ Харьковъ совсѣмъ нерастолкованною, сама пьеса невольно

затяпула меня своею силою, и, какъ потомъ оказалось, я инстинктивно сдѣлалъ то, что было нужно и чего я не понималъ разумомъ... (Ibid).

И «вотъ поразительный примѣръ *творческой интуиціи* Станиславскаго, какъ режиссера,—вспоминаетъ В. И. Немировичъ-Данченко:—Станиславскій, оставаясь все еще равнодушнымъ къ Чехову, прислалъ (мнѣ) такой богатый, интереспый, полный оригинальности и глубины матеріалъ для постановки «Чайки», что нельзя было не дивиться этой пламенной, геніальной *фантазіи...*» (Ю. Соболевъ. Т. I, то же изданіе, стр. 44).

На спектаклѣ «Чайки» у актеровъ, по словамъ самого К. С., «впервые были настоящія переживанія», а, по словамъ Вл. Ив. Немировича-Данченко,—«актеры, авторъ, режиссеръ, декораторъ, художникъ—всѣ слились въ нѣчто общее, цѣльное, нераздѣльное».

Насколько я могу судить по своимъ впечатлѣніямъ,—когда я видѣлъ въ первый разъ «Чайку» въ 1898 году (мнѣ было всего 16 лѣтъ)—актеры, конечно, тѣ, кто могъ, играли этотъ спектакль творчески вдохновенно. Въ этомъ убѣждаютъ меня и вышецитированныя слова обоихъ руководителей Художественнаго театра, и впечатлѣнія нѣкоторыхъ очевидцевъ.

Такимъ образомъ, та пьеса, которой не понималъ К. С. Станиславскій, стала его коронной режиссерской работой, и достиженія этой работы открыли много новыхъ возможностей будущему актеру.

Творческая интуиція Станиславскаго и его фантазія, а не способность воспроизводить свои житейскія пережива-

нія по «аффективной памяти», создали «Чайку». Онѣ же создали и цѣлый рядъ его большихъ ролей, начиная съ роли Левборга въ «Геддѣ Габлеръ» и кончая Пушкинскимъ «Сальери».

Я много слышалъ нелестныхъ словъ по поводу исполненія К. С. послѣдней роли,—и не подходитъ, молъ, фигурой и лицомъ, и плохая дикція, и нѣтъ величія, и нѣтъ злодѣйства, и плохо читаетъ стихи.

К. С. умышленно «плохо» читалъ стихи. Онъ и не хотѣлъ говорить стихами, потому что стихами въ Художественномъ театрѣ не говорятъ, ибо ихъ, по мнѣнію Художественнаго театра, «нельзя переживать»; «они не естественны, не жизненны»; К. С. умышленно исказилъ поэтическую форму Пушкина, сознательно не принялъ поэтичности пушкинскаго Сальери, потому что хотѣлъ изобразить натуральнаго, жизненнаго, а не поэтическаго Сальери. Онъ хотѣлъ сдѣлать Сальери жизненно-психологичнымъ. Станиславскій разсудкомъ хотѣлъ исказить поэта Пушкина. И что же вышло? А вышло то, что интуитивно онъ создалъ во 2-ой сценѣ пушкинской пьесы, вмѣсто своего задуманнаго искаженія, пушкинскій же образъ, прекрасный, глубокій образъ, образъ не житейскій,—трагическій образъ Пушкина прозаика, образъ въ духѣ образовъ пушкинскихъ «Повѣстей Бѣлкина».

Въ Станиславскомъ, какъ въ художникѣ, разсудокъ всегда споритъ съ интуиціей. И то, что создаетъ его интуиція, его большой непосредственный талантъ, часто или искажается, или невѣрно истолковывается его разсудкомъ.

Разсудокъ К. С. Станиславскаго исказилъ то, что было получено имъ посредствомъ интуиціи во время работы надъ

«Чайкой». Только такимъ образомъ, какъ мнѣ кажется, могла создаться его «система» актерской игры, основанной всецѣло на разсудочныхъ заблужденіяхъ относительно душевныхъ способностей человѣка, на одностороннемъ пониманіи психологіи и ни на чемъ неосновательномъ желаніи сдѣлать изъ театра жизнь, когда театръ—есть театръ, а жизнь—жизнь, и театръ, точно, какъ копія, изображающій жизнь, не нуженъ, потому что существуетъ сама жизнь.

5.

Ошибочное утвержденіе, что актеръ, если отъ него требовать искреннихъ чувствованій на сценѣ, можетъ, играя, только повторять себя въ жизни, повело за собой еще болѣе ошибочное утвержденіе, а именно, что можно играть на сценѣ и передавать авторовъ съ помощью воспоминанія актеромъ его житейскихъ, испытанныхъ имъ въ жизни, привычныхъ ему психическихъ состояній, воспроизводя эти состоянія при помощи «аффективной памяти».

Очевидно, теорія игры по «аффективной памяти» построена К. С. на выводахъ и утвержденіяхъ французскаго психолога школы сенсуалистовъ—Рибо. Онъ говоритъ, что «настоящее прошедшаго является какъ бы повтореніемъ первоначальнаго состоянія». Но даже и Рибо прибавляетъ, что это настоящее прошедшаго обладаетъ меньшей интенсивностью по сравненію какъ съ прошедшимъ, такъ и съ настоящимъ.

Дальнѣйшія замѣчанія Рибо, на которыхъ строитъ свою теорію К. С. Станиславскій, очевидно, слѣдующія: «Настоя-

щая аффективная память состоитъ въ дѣйствительномъ воспроизведеніи прежняго аффективнаго состоянія со всѣми присущими ему чертами... Здѣсь воспоминаніе не ограничивается воспроизведеніемъ условій, обстоятельствъ, короче, интеллектуальныхъ состояній. Здѣсь оживаетъ само аффективное состояніе, какъ таковое, т.-е. переживается вновь».

«Съ помощью аффективной памяти запечатлѣваются и воскрешаются не только отдѣльные сильно пережитые моменты жизни, но и цѣлые періоды составныхъ—сложныхъ чувствованій, связанныхъ между собою логической послѣдовательностью... Съ помощью аффективной памяти эмоціи и страсти запоминаются, и вновь воскрешаются цѣлыя пережитыя страсти, цѣлые куски жизни». Но и Рибо оговаривается, какъ мы видимъ, что по воспоминанію воскрешаются въ смыслѣ повторенія ихъ эмоціональнаго содержанія только «сильно пережитые моменты жизни». А много ли такихъ сильно пережитыхъ моментовъ въ жизни прошлаго каждаго изъ насъ? И можемъ ли мы эти сильно пережитые въ прошломъ моменты нашей жизни, если они сильно волнуютъ насъ и сейчасъ, воспроизводить на сценѣ, не теряя способности сообразовывать наше личное воскресшее переживаніе съ тѣмъ, что заставляетъ насъ дѣлать на сценѣ ходъ сценическаго представленія, авторъ и другіе актеры?

Съ научной точки зрѣнія «аффективныя воспоминанія» можно понимать только въ смыслѣ воспоминанія сильныхъ аффектовъ прошлаго. Если, вспоминаясь, ассоціируясь съ настоящимъ, эти аффекты прошлаго пріобрѣтаютъ и въ

настоящемъ, характеръ аффекта, то съ ихъ помощью мы не можемъ играть на сценѣ. А разъ эти аффективныя воспоминанія *воскрешаютъ* прежнія наши состоянія, наши прежніе аффекты, то значитъ, что они и въ настоящее время являются аффектами.

А аффективное состояніе, состояніе аффекта въ научномъ смыслѣ, не можетъ служить матеріаломъ для сценическаго творчества потому, что аффектъ есть задержка или затрудненность въ обыкновенномъ нормальномъ теченіи нашихъ представленій, вызванная бурнымъ потокомъ чувствованій, и человѣкъ, находящійся въ состояніи аффекта, не владѣетъ ни разсудкомъ, ни волей.

Если мы предположимъ, что терминъ «аффективное воспоминаніе» употребляется К. С. Станиславскимъ не въ научномъ смыслѣ, а просто въ смыслѣ условнаго театральнаго обозначенія способности нашего сознанія вспоминать и воспроизводить пережитыя чувствованія и нормальныя теченія этихъ чувствованій, связанныя съ теченіемъ представленій, то, во-первыхъ, абсолютно точныхъ, «чистыхъ» воспроизведеній прошлаго быть не можетъ, вслѣдствіе свойства нашего сознанія ассимилировать данныя прошлаго съ настоящимъ; во-вторыхъ, болѣе или менѣе точныя воспоминанія или воспроизведенія нашихъ прошлыхъ чувствованій всегда бываютъ смутными и слабыми, потому что чувствованія сохраняются въ нашей памяти вообще плохо и гораздо хуже, чѣмъ представленія.

Сильно чувствуется только настоящее. Слѣдовательно, играть, вспоминая иояэ испытанныя въ прошломъ житейскія чувствованія, нельзя. Играть на сценѣ можно только при

помощи сложныхъ чувствованій,—чувствованій, созданныхъ творческой ассимиляціей [1]).

Только такія сложныя, вновь *сотворенныя* мною чувствованія обладаютъ силой, необходимой для игры, для жизни на сценѣ, для перевоплощенія меня самого въ драматическій образъ.

Чувственное же содержаніе моихъ «чистыхъ» воспоминаній всегда болѣе или менѣе скудно. Отличаются богатствомъ эмоціональнаго содержанія, обычно, образы воспоминаній тѣхъ впечатлѣній, которыя насъ сильно потрясли и потрясли не очень давно. Но такихъ, недавно насъ потрясшихъ свѣжихъ впечатлѣній, какъ извѣстно, у всякаго человѣка не много. Кромѣ того, театръ не можетъ строить всѣ свои спектакли только на тѣхъ избранныхъ эмоціяхъ, къ которымъ способны играющіе въ немъ актеры. Наконецъ, какъ мы увидимъ ниже, ни одинъ актеръ просто не можетъ играть на сценѣ, если его заставить вызывать въ себѣ его личныя, сильно волнующія его въ жизни переживанія.

Если я буду играть, какъ говоритъ К. С. Станиславскій, повторяя свои «пережитыя чувства», то, если мы даже предположимъ, что мнѣ удастся эти пережитыя чувствованія вызвать въ себѣ съ достаточной силой для игры, то эти чувствованія будутъ владѣть мною, а не я ими, и я непремѣнно, если искренно «заживу», долженъ буду забыть свою роль, могу свалиться въ партеръ, могу, играя Отелло, такъ разсердиться на Яго, что, дѣйствительно, убью его, а, полюбивъ по-настоящему своимъ житейскимъ чувствованіемъ

---

[1]) См. «Актеръ и фантазія».

свою сценическую возлюбленную, давъ этому чувствованію полную волю, я забуду весь театръ и стану изъясняться ей и дѣйствовать съ ней такъ, какъ подсказываетъ мнѣ мое житейское чувствованіе, а не роль, написанная авторомъ, или сценарій импровизаціи. Потому что, какъ извѣстно, слова и дѣйствія наши вытекаютъ изъ нашихъ внутреннихъ состояній, и эти наши внутреннія состоянія опредѣляютъ наши слова и дѣйствія. Если мы предположимъ, что я люблю или любилъ какую-нибудь женщину въ жизни, и это чувствованіе любви свѣжо еще во мнѣ, то оно нераздѣльно связано съ образомъ той женщины, которую я любилъ или люблю, и я не стану, да и не могу выражать своей любви другой женщинѣ, другому образу, который мнѣ даютъ въ театрѣ. Эта другая женщина будетъ мѣшать появленію моей эмоціи. Если же эту другую сценическую женщину загримировать неузнаваемо «подъ» ту, которую я любилъ или люблю, то,—если моя возлюбленная умерла или уѣхала, мнѣ измѣнивъ,—я, увидавъ ее на сценѣ, быть можетъ, удивлюсь, заплачу, сдѣлаю то, что мнѣ подскажетъ мое чувствованіе, подскажетъ внезапно, но не смогу выражать ей того, чего отъ меня требуетъ моя роль, авторъ или режиссеръ. Если же моя возлюбленная жива, и я думаю, что она сидитъ у себя дома, то я очень удивлюсь, увидавъ ея копію на сценѣ, а потомъ,—можетъ быть, если я такъ наивенъ и беззастѣнчивъ, что не соображу, что передо мной загримированное лицо и что я на сценѣ и на меня смотрятъ зрители,—я буду искренно выражать ей или свою любовь, или что другое, но ни въ коемъ случаѣ не тѣми словами и дѣйствіями, которыхъ отъ меня требуетъ пьеса. Когда же

я пойму обманъ, то разсержусь или огорчусь, чѣмъ и кончится представленіе.

Актеръ, играя по «аффективной памяти», т.-е. оставаясь самимъ собою, господиномъ X., живущимъ въ Москвѣ, Тетюшахъ или Петроградѣ, можетъ вызвать въ себѣ сочувствіе, скажемъ, къ слезамъ своего сценическаго партнера Y. только въ томъ случаѣ, если онъ жизненно повѣритъ въ эти слезы своего партнера, т.-е. если эти слезы жизненныя. Для этого актеръ Y. долженъ плакать, какъ человѣкъ изъ жизни,—чего и требуетъ «душевный натурализмъ». Но что же можетъ выйти изъ такой игры? Что выйдетъ, если два актера будутъ играть на сценѣ самихъ себя, если они будутъ повторять свои житейскія переживанія? Допустимъ, что актеру Y. удалось «аффективно» заплакать, какъ человѣку Y. Тогда актеръ X., играя по «аффективной памяти», войдя на сцену самимъ собою,—ибо для того, чтобы играть по «аффективной памяти», актеръ не можетъ не оставаться человѣкомъ изъ жизни,—воспримetъ слезы актера Y. не какъ художественный «образъ» слезъ, а какъ настоящія слезы знакомаго ему по домашней или закулисной жизни человѣка Y. Если, воспринявъ эти слезы, онъ растрогается, заплачетъ, то это значитъ, что его воспріятіе слезъ господина Y. будетъ въ его сознаніи ярче всего того, что онъ долженъ дѣлать по пьесѣ. Точно также и яркое воспоминаніе актера Y., вызвавшее его слезы, заставитъ его забыть роль и ея ходъ; онъ будетъ плакать о какомъ-нибудь своемъ личномъ прошедшемъ несчастіи. Ходъ пьесы и ея слова окажутся для нашихъ актеровъ ненужными, мѣшающими, потому что не соотвѣтствуютъ ихъ личнымъ внутреннимъ состояніямъ

данпаго момента; ихъ внутреннія состоянія будутъ естественно развиваться и естественно выражаться во внѣ въ тѣхъ дѣйствіяхъ и словахъ, которыхъ потребуютъ ихъ внутреннія состоянія. Возникшіе психическіе потоки двухъ «аффективныхъ» актеровъ смоютъ обѣ роли и ту сцену, которую они должны вести. Если же наши актеры вспомнятъ посреди этого потока свои роли, то исчезнутъ ихъ переживанія, вызванныя у одного «аффективнымъ» воспоминаніемъ, а у другого житейскимъ «аффективнымъ» воспріятіемъ своего партнера.

То, что актеръ Y. залился настоящими, своими житейскими слезами, не могло произойти иначе, какъ только вслѣдствіе воспріятія имъ изъ окружающаго его на сценѣ чего-то такого, что раздражило его «аффективную» память. Но на сценѣ подобные раздражители встрѣчаются рѣдко, скорѣе все мѣшаетъ вызову этой памяти на чувства: софиты, рампа, не настоящія вещи, раскрашенный холстъ и тому подобные фантомы дѣйствительности. Если же мы предположимъ, что какой-нибудь засохшій бутафорскій букетъ напомнитъ нашему чувствительному актеру засохшіе на могилѣ его возлюбленной цвѣты, принесенные вѣрнымъ любовникомъ въ печальный день ея погребенія, и что нашъ актеръ заплакалъ, раздразивъ этимъ издѣліемъ бутафора свою аффективную память, то это значитъ, что въ моментъ «жизненнаго» воспріятія букета нашъ актеръ, какъ говорятъ, «потерялъ роль», и мы можемъ ждать отъ его плача всевозможныхъ нежелательныхъ ни для автора, ни для другихъ актеровъ, ни для зрителей послѣдствій.

Возникновенію «аффективныхъ» воспоминаній могутъ помочь всякіе жизненные предметы на сценѣ и житейская, привычная актеру, какъ человѣку, обстановка, но эта обстановка не можетъ спасти его отъ «потери роли».

К. С. полагаетъ (я цитирую то, что мнѣ передавалъ бывшій актеръ Художественнаго театра К. В. Бравичъ, какъ слова К. С. Станиславскаго), что «очень сильнымъ факторомъ, очень важной причиной для напоминанія и возникновенія причинныхъ аффектовъ является то, что артистъ окруженъ сценической иллюзіей, воскрешающей столь близкій человѣку матеріальный міръ, міръ природы и вещей. Иногда гораздо легче воскресить въ себѣ привычное состояніе, получаемое отъ храма, улицы, деревни, когда чувствуешь себя среди нихъ или среди похожихъ на нихъ изображеній». Я не знаю, вѣрно ли передаютъ эти слова мысль К. С., но, судя по спектаклямъ Художественнаго театра и студіи Художественнаго театра, я думаю, что, именно, этимъ соображеніемъ К. С. и стремленіемъ помочь актерамъ, играющимъ по памяти на чувствованія, объясняется влеченіе обоихъ театровъ къ возможно доподлинной, всамдѣлишной, натуральной обстановкѣ сцены.

Актеру-творцу нужна для игры не копія привычнаго ему матеріальнаго міра; ему нужно на сценѣ то, что соотвѣтствуетъ его фантазіи: или такіе объекты, съ которыми сливаются созданные имъ внѣшніе образы, или такіе, которыхъ можетъ преображать и развивать фантазія актера. Актеръ, играя на сценѣ съ помощью фантазіи, можетъ и не видѣть точно, детально обстановку сцены; онъ видитъ въ ней то, что нужно видѣть въ ней его фантазіи. Фанта-

зія всегда или сама создаетъ свои объекты, или приспосабливаетъ уже имѣющіеся къ своимъ цѣлямъ. Этимъ только объясняется то, что большіе актеры могли играть и среди тряпокъ, и что ни огни рампы, ни наклеенные носы не мѣшаютъ «переживать» на сценѣ.

Само собой понятно, что нельзя играть по памяти на чувствованія, воспроизводя свои пережитыя эмоціи, никакихъ художественныхъ пьесъ, созданныхъ творческой фантазіей драматурговъ,—пьесъ, какъ реальныхъ, такъ и фантастическихъ (въ житейскомъ смыслѣ этого слова). Ибо и тѣ и другія создаются фантазіей (въ психологическомъ смыслѣ) драматурговъ. Драматургъ изображаетъ въ своей пьесѣ, изображаетъ индивидуально различные образы, содержащіе характерныя для каждаго образа сложныя чувствованія. Актеръ не можетъ искренно изображать эти образы на сценѣ иначе, какъ перевоплощаясь въ нихъ, посредствомъ вчувствованія въ нихъ, вчувствованія въ форму произведенія, въ его стиль, въ ритмъ и характеръ его языка. Ибо форма есть выраженіе содержанія; отъ содержанія она не отдѣлима, и переживать содержаніе, не переживая формы художественнаго произведенія, нельзя.

Для вѣрнаго изображенія произведенія поэта и его характеровъ совсѣмъ не все равно, какъ говорятъ душевные натуралисты, *какую* радость, *какое* горе, *какой* страхъ въ той или другой пьесѣ будетъ испытывать актеръ,—лишь бы это была вообще искренняя радость, искреннее горе, искренній страхъ актера, какъ человѣка. Такая душевно-натуралистическая игра съ подставленіемъ своихъ житейскихъ чувствованій подъ слова и ремарки поэта не

можетъ не быть искаженіемъ всякаго автора и произведенія. Къ такому искаженію ведетъ какъ пренебреженіе душевныхъ натуралистовъ къ стилю автора вообще, такъ и его слову, къ формѣ этого слова и къ ритму рѣчи писателя. Поэтому глубоко неправы тѣ актеры, которые ради наибольшей «натуральности» и «жизненности» разрушаютъ, напримѣръ, стихотворную форму драматическихъ произведеній. Играть говоря стихами безусловно труднѣе, чѣмъ говорить прозой. Но если играть стихотворныя пьесы, то нельзя обращать ихъ въ прозаическія. Такую манеру говорить стихи прозой мы замѣчаемъ въ Художественномъ театрѣ (въ постановкахъ, напримѣръ, Пушкина, Грибоѣдова, Шекспира). Актеры, нарушающіе ритмъ рѣчи поэта, нарушаютъ теченіе чувствованій поэта и искажаютъ внутреннее содержаніе его произведенія.

Въ Художественномъ театрѣ, обращающемъ все вниманіе только на одно внутреннее содержаніе и отдѣляющемъ внутреннее отъ внѣшняго въ произведеніяхъ писателей, всегда удѣляется болѣе чѣмъ второстепенное вниманіе «слову» писателей.

К. С. Станиславскій говоритъ—«поэтъ творитъ не слова, а чувства». То же самое часто пишетъ и Вл. Ив. Немировичъ-Данченко въ своихъ статьяхъ. Онъ говоритъ, напримѣръ, что «на сценѣ надо жить только чувствами, а не словами» («Горе отъ ума». «Вѣстникъ Европы» 1910 г., май, іюнь, іюль). Въ другой, не менѣе интересной и глубокой статьѣ Вл. Ив., мы читаемъ: «Суть того, о чемъ хочетъ разсказать авторъ-драматургъ, вовсе не въ словахъ дѣйствующихъ лицъ. Она въ ихъ переживаніяхъ, въ смѣнѣ этихъ

переживаній, въ ихъ столкновеніи съ переживаніями другихъ лицъ... и актеры, пожелавшіе воспроизвести на сценѣ написанное драматургомъ, должны сосредоточить свое вниманіе, конечно, не на этихъ словахъ, а на скрытыхъ за ними переживаніяхъ» (Искусство театра. Сборникъ «Въ спорахъ о театрѣ». Москва. 1914). Все это, конечно, очень вѣрно, но только съ одной стороны. Вѣрно, если понимать «слово», какъ это дѣлаютъ многіе актеры, только въ смыслѣ этимологическомъ, не чувствуя его внутренняго содержанія. Но дѣло въ томъ, что изъ качества и ритма словъ и фразъ поэта слагается внутреннее содержаніе всего его произведенія. И только черезъ слова поэта-драматурга, черезъ его ремарки, вчувствываясь именно въ нихъ, мы можемъ зажить переживаніями, аналогичными переживаніямъ поэта. Слова поэта выражаютъ качества его чувствованій, а ритмъ его рѣчи выражаетъ послѣдовательное теченіе этихъ чувствованій, и, не сосредоточивъ своего вниманія на словахъ и на ритмѣ рѣчи поэта, не почувствовавъ того и другого, не будучи захваченными формой поэта, мы не можемъ чувствовать ни даннаго произведенія поэта, ни души поэта.

6.

Я не вѣрю тому, кто увѣряетъ меня, что переживаетъ пьесу, играя по своимъ воспоминаніямъ. Переживать на сценѣ *свою* жизнь, какъ я уже сказалъ, невозможно.

Актеръ, играющій по воспоминаніямъ, только подражаетъ во время спектакля тѣмъ своимъ внутреннимъ состояніямъ, которыя онъ старательно вспоминалъ во время репе-

тицій, и, можетъ быть, кое-какъ эти состоянія во время репетицій и чувствовалъ, если онѣ были слабыми, не настолько «аффективными», что лишали его соображенія.

Актеры, дѣйствительно играющіе по воспоминаніямъ, создаютъ роли преимущественно разсудочнымъ путемъ. Эти актеры—дѣйствительно интеллигентные актеры. Вспомнивъ на репетиціяхъ съ громаднымъ усиліемъ свои испытанныя въ жизни внутреннія состоянія, «психологично» связавъ одно состояніе съ другимъ и распредѣливъ ихъ подъ текстомъ автора, они осмысленно, разумно, очень вѣрно показываютъ во время спектаклей,—выражая внѣшними средствами—движеніями, словами, паузами,—послѣдовательный психологичный ходъ отдѣльныхъ внутреннихъ, связанныхъ другъ съ другомъ психическихъ состояній. Кое-что, кое-какъ они могутъ на спектакляхъ и чувствовать, но только очень слабо, еще слабѣе, чѣмъ на репетиціяхъ, потому что отъ повторенія одно и то же воспроизводимое чувствованіе теряетъ силу. Эти актеры, дѣйствительно, какъ кто-то очень вѣрно сказалъ, превращаютъ сцену въ «паноптикумъ психологическихъ состояній». Такимъ актерамъ необходимъ прежде всего психологическій, разсудочный анализъ роли, точное опредѣленіе словами,—глаголами или существительными,—искомыхъ чувствованій и детальное разложеніе роли и пьесы на составныя части потока чувствованій.

Такъ и дѣлаетъ, обычно, К. С. Станиславскій. Онъ дѣлитъ пьесу на отдѣльныя мелкія части, каждая изъ которыхъ заключаетъ какое-нибудь опредѣленное чувствованіе. Потомъ онъ находитъ между этими частями—части, подобныя по чувствованіямъ, и объединяетъ ихъ подъ однимъ общимъ назва-



„Провинціалка“, И. С. Тургенева.
Графъ Любинъ — К. С. Станиславскій.

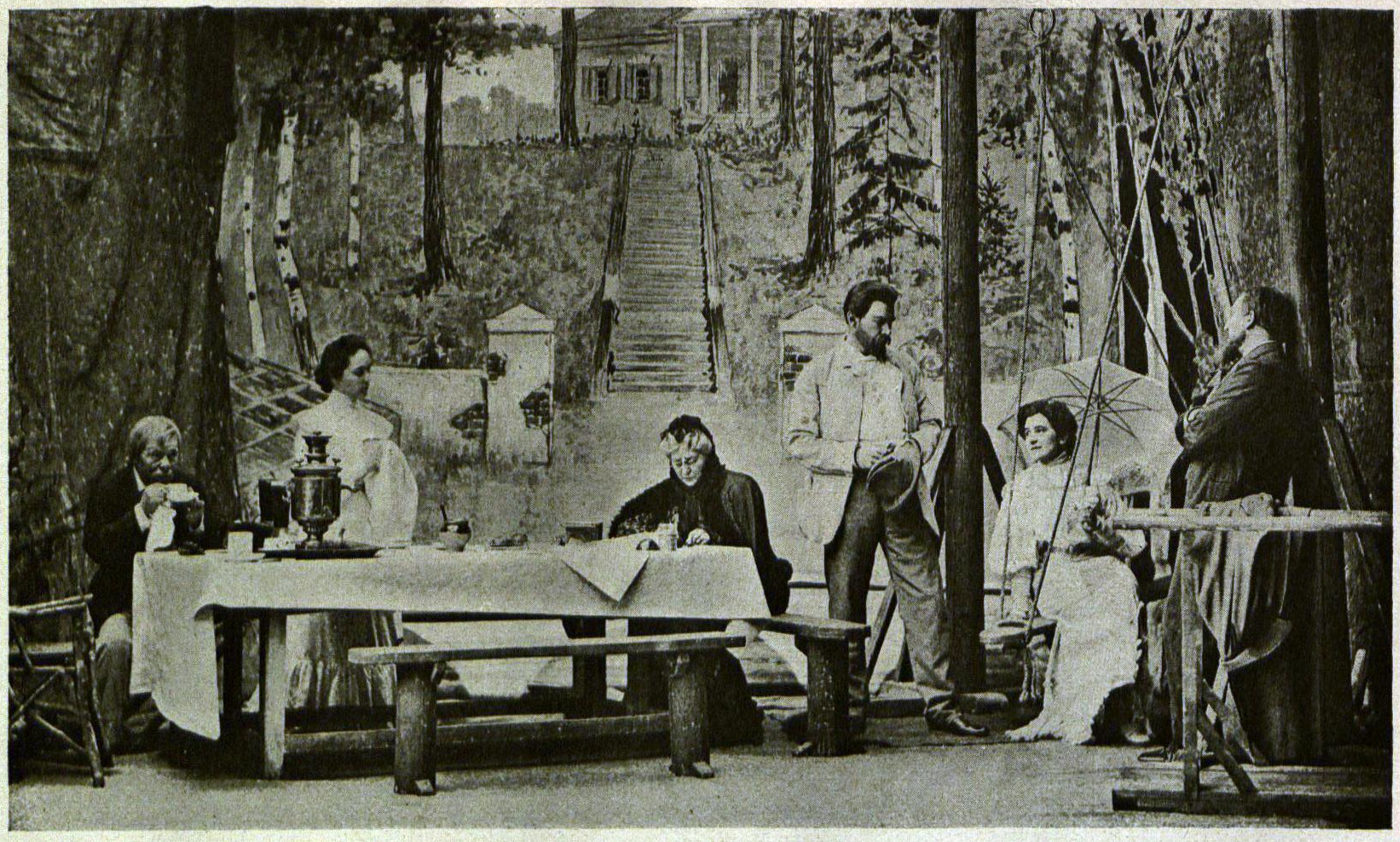
Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



„Провинціалка“, И. С. Тургенева.

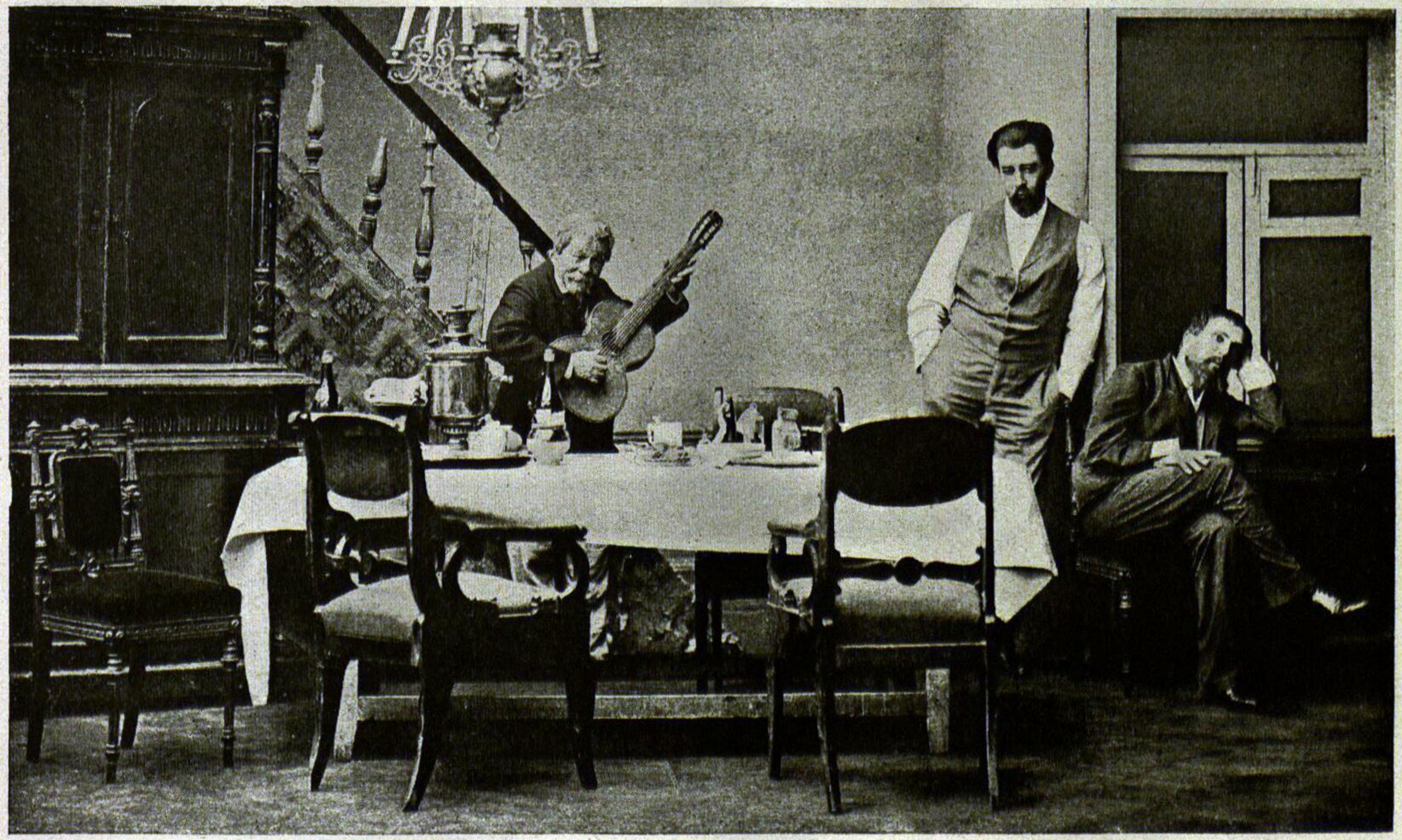
Графъ Любинъ—К. С. Станиславскій.

Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



„Дядя Ваня“, д. I.

Елена Андреевна (Астрову—К. С. Станиславскій). Вы еще молодой человѣкъ, вамъ на видъ... ну, 36—37 лѣтъ... и, должно быть, не такъ интересно, какъ вы говорите. Все лѣсъ и лѣсъ. Я думаю, однообразно.



„Дядя Ваня“, д. II.

Астровъ (К. С. Станиславскій). Извините, я безъ галстука!



„Дядя Ваня“, д. IV.

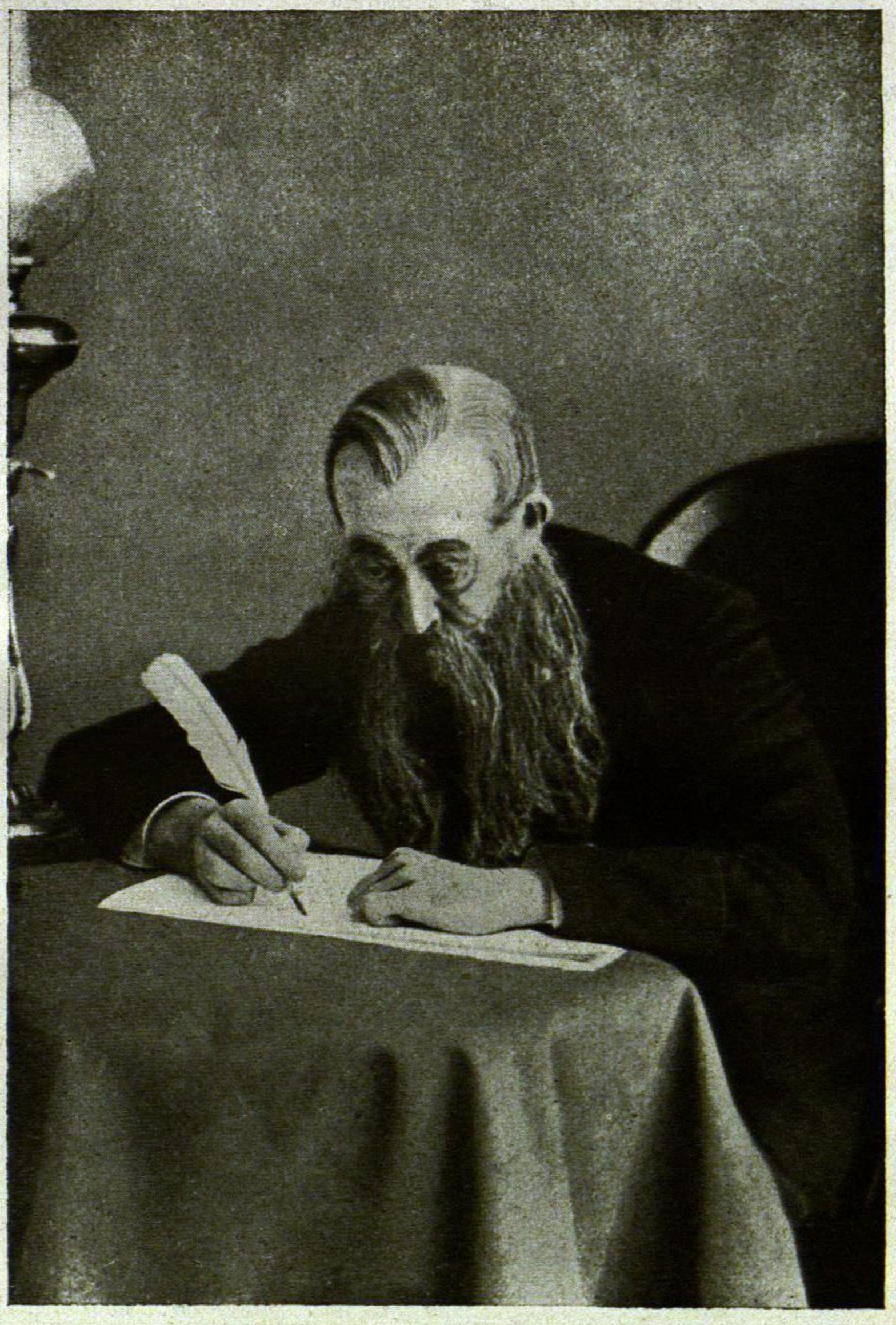
Войницкій. Простите... Никогда больше не увидимся.
Астровъ—К. С. Станиславскій.



„Дядя Ваня“, д. IV.

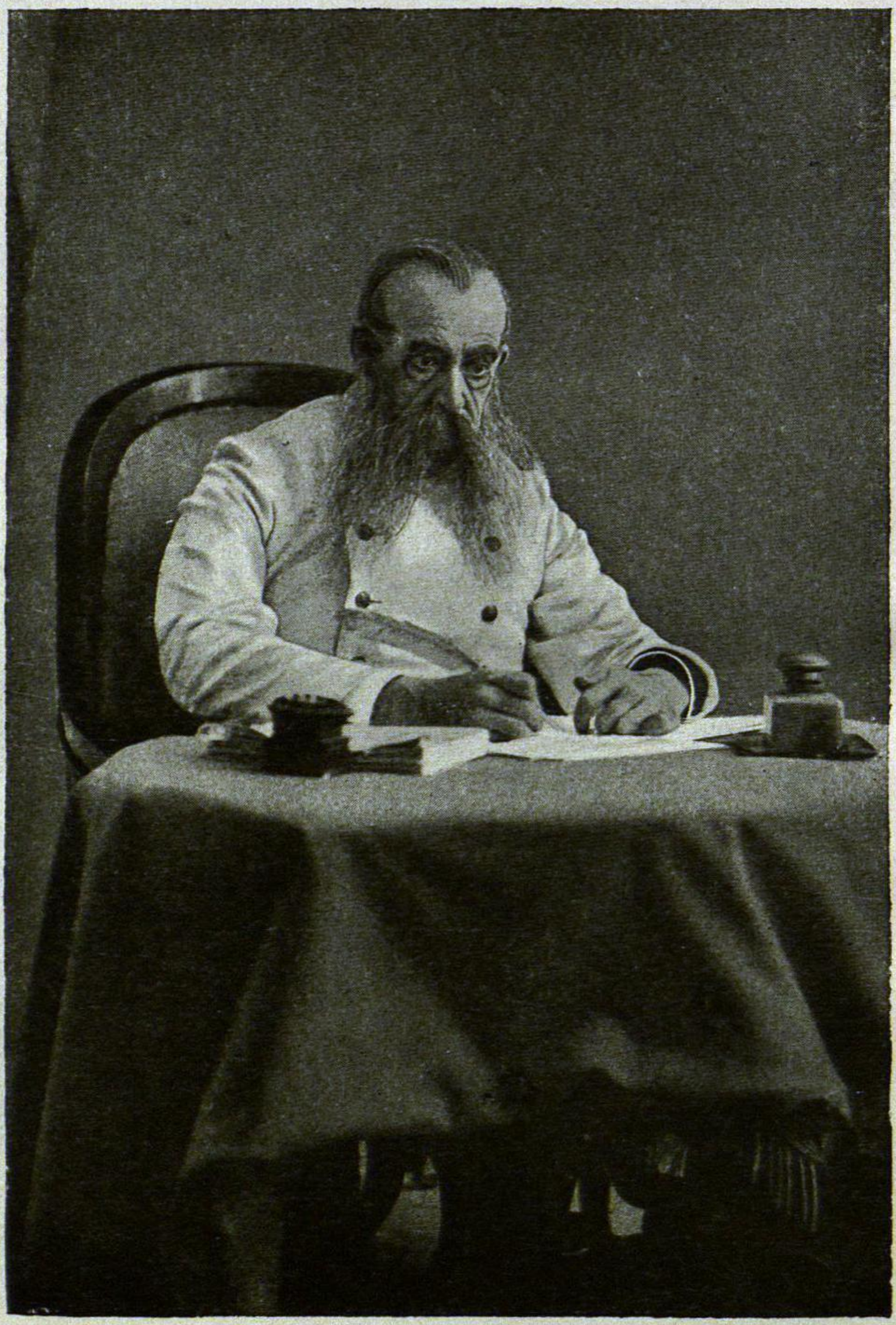
Серебряковъ. Надо, господа, дѣло дѣлать! Надо дѣло дѣлать

Астровъ — К. С. Станиславскій.



„На всякаго мудреца довольно простоты“.
К. С. Станиславскій.

Сталинградская
областная
библиотека
им. М. Горького



„На всякаго мудреца довольно простоты“.
Крутицкій — К. С. Станиславскій.

ніемъ одного чувствованія. Эту работу онъ продолжаетъ до тѣхъ поръ, пока не сведетъ всю пьесу къ тремъ, четыремъ, двумъ опредѣленнымъ чувствованіямъ. Эти послѣднія опредѣленія онъ сводитъ къ одному, означающему основное чувствованіе пьесы,—по старому названію «основной тонъ» пьесы, а по терминологіи К. С. Станиславскаго «сквозное дѣйствіе» пьесы.

Ничего нельзя возразить противъ такой работы, поскольку она представляется нужной для творчества самого К. С., какъ актера и режиссера, и для творчества другихъ актеровъ, если она вытекаетъ изъ ихъ манеры *творить*. Каждый творитъ по своему. Но, какъ школьный пріемъ и какъ пріемъ обязательный для каждаго актера, такая манера изученія пьесы и роли мнѣ представляется убійственной, парализующей непосредственное чувствованіе и творчество.

Если актеры, говорящіе, что они играютъ по воспоминаніямъ, дѣйствительно переживаютъ на сценѣ, то это значитъ, что они играютъ не по воспоминаніямъ, а съ помощью фантазіи, т.-е. перевоплощаются; это значитъ, что ихъ творческія способности преодолѣваютъ узко-психологическія рамки «душевнаго натурализма». Ихъ художественныя способности не даютъ «аффективной» системѣ игры свести всѣ творческія обобщенія ихъ сознанія къ житейскимъ частностямъ. Черпая изъ источниковъ фантазіи поэта-драматурга, они заражаются обобщенными чувствованіями, содержащимися въ его образахъ; соединяя эти чувствованія со своими,—настоящими, прошлыми чувствованіями или только элементами своихъ чувствованій,—они образуютъ въ себѣ сложныя скомбинированныя творческія чувствованія и, благодаря силѣ

этихъ чувствованій, перевоплощаются. «Аффективная память»,—воспоминаніе, воспроизводящее болѣе или менѣе чистыя эмоціи, является лишь составной частью ихъ фантазіи, выражающейся въ усиленной дѣятельности всѣхъ функцій нашего сознанія, вмѣщающаго въ себѣ сознательную и безсознательную дѣятельность.

Такъ играютъ, играютъ творчески, играютъ, руководимые творческой фантазіей, и всѣ наиболѣе крупные и даровитые актеры Художественнаго театра, потому что иначе искренно переживать на сценѣ нельзя. Такъ играетъ и самъ К. С. Станиславскій, такъ же онъ и режиссируетъ.

Иначе, если бы К. С. игралъ по воспоминаніямъ, его игра не была бы творческой.

7.

Ни пріемы внѣшне-натуралистической игры, ни пріемы игры «душевно-натуралистической» не могутъ создавать художественныхъ цѣнностей на сценѣ.

Теорія внѣшне натуралистической игры ведетъ актера или ученика театральной школы только къ болѣе или менѣе искусному обезьянству внѣшнихъ выраженій человѣческихъ эмоцій и страстей, къ подражанію результатамъ душевныхъ движеній, испытываемыхъ другими людьми, а не самимъ играющимъ.

Тѣ наблюденія въ жизни, которыхъ требуетъ, ради подражанія имъ, эта теорія, всякій душевный глубокій актеръ непремѣнно производитъ, потому что они ему нужны, какъ сырой матеріалъ для его фантазіи, но онъ не подражаетъ имъ, ибо то, что душевный творящій актеръ про-

изводитъ изъ нихъ, доставляетъ ему гораздо больше наслажденія, нежели «точное» воспроизведеніе этихъ наблюденій.

Теорія такъ называемой «душевно-натуралистической» игры обращаетъ настоящее переживаніе въ разсудочное притворство; она учитъ умно выражать найденныя разсудочнымъ анализомъ психологическія состоянія, учитъ умно связывать ихъ въ логичный потокъ переживаній и вмѣсто творческихъ переживаній актера, вытекающихъ изъ его вчувствованія въ текстъ писателя, подставляетъ подъ текстъ писателя житейскія «пережитыя» безцвѣтныя, антихудожественныя переживанія самого актера, какъ «житейскаго» человѣка, искажающія автора.

Душевно-натуралистическая теорія основана на половинчатомъ пониманіи естественно-научной психологіи; она отрицаетъ безсознательную дѣятельность нашей психики и отрицаетъ возможность какъ сознательнаго, такъ и безсознательнаго творчества; она не ставитъ актерское искусство даже на почву психологическаго реализма.

Въ то время, какъ сценическія упражненія, способствующія развитію фантазіи, воображенія актера, обогащаютъ его сознаніе,—упражненія, заключающіяся въ воспоминаніи житейскихъ переживаній актера, ограничиваютъ дѣятельность его сознанія.

Ни первая, ни вторая теоріи, если примѣнять ихъ правила игры на практикѣ, не могутъ убить способности къ творчеству въ томъ актерѣ, который до знакомства съ ними сталъ творцомъ и который способенъ мыслить. Такой актеръ сможетъ и изъ той и изъ другой теоріи извлечь даже полезныя для своего творчества данныя. Само собой

разумѣется, если его руководители—послѣдователи той или другой теоріи—не производятъ надъ нимъ продолжительнаго и упорнаго насилія.

Если же правила игры по этимъ теоріямъ примѣняются къ мало мыслящему актеру или къ новичку на сценѣ, къ ученику, то ихъ примѣненіе можетъ часто сразу же изуродовать и актера, и ученика.

Система К. С. Станиславскаго, если не пользоваться ея принципами съ полнымъ къ нимъ довѣріемъ, а вдуматься въ нее, если отдѣлить въ ней настоящее душевное отъ выдуманнаго, отдѣлить прочувствованное К. С. Станиславскимъ отъ добытаго его разсудкомъ,—несомнѣнно, представляетъ собою большую цѣнность для всякаго актера, потому что, къ какимъ бы заблужденіямъ К. С. въ своей теоріи ни пришелъ, все равно этой своей теоріей онъ положилъ первый камень въ постройку будущей теоріи душевнаго, искренняго сценическаго искусства и поставилъ ею нѣкоторыя вѣхи на томъ душевномъ пути, по которому долженъ идти актеръ, если не хочетъ быть кривляющимся фигурантомъ.

Система К. С. Станиславскаго прежде всего обращаетъ вниманіе актера на его собственную психику. К. С. Станиславскій первый въ Россіи попытался создать теорію актерской игры, основанную на данныхъ психологіи. И онъ, первый же, указалъ актерамъ на необходимость искренняго переживанія и указалъ методы, съ помощью которыхъ, по его мнѣнію, актеръ долженъ вызывать въ себѣ эти переживанія. Эти методы мнѣ кажутся, какъ я выше говорилъ, невѣрными. Они построены на ошибочныхъ психологическихъ выводахъ. И, какъ я уже говорилъ, ведутъ актера не къ творчеству, а

къ подражанію самому себѣ въ жизни, къ имитаціи на сценѣ своихъ испытанныхъ въ жизни психическихъ состояній. Эти методы К. С.—ошибочны, но рядъ основныхъ положеній его теоріи глубоко вѣренъ, и они открываютъ совершенно новые горизонты передъ старымъ театромъ и въ нихъ мы видимъ теоретическую формулировку тѣхъ ихъ принциповъ, на основаніи которыхъ играли всегда всѣ душевные актеры. По теоріи К. С., актеръ долженъ не представляться, не изображать какіе-то внѣшніе результаты своихъ внутреннихъ состояній, а вызывать въ себѣ эти внутреннія состоянія, «переживать» ихъ, предоставляя имъ изображаться такъ, какъ имъ это естественно свойственно; актеръ долженъ переживать во всѣхъ мѣстахъ своей роли именно то состояніе, котораго требуетъ данное мѣсто роли, данный моментъ роли; одно переживаніе вытекаетъ изъ другого и связано съ нимъ; наконецъ, переживанія всѣхъ дѣйствующихъ на сценѣ актеровъ должны находиться въ взаимодѣйствіи, что и создаетъ ансамбль.

Говорятъ, что К. С. Станиславскій является послѣдователемъ Щепкина. Это вѣрно, если принимать изъ теоріи К. С. только что указанные принципы, за исключеніемъ послѣдняго. Въ остальномъ же Щепкинъ и К. С. Станиславскій—люди разныхъ направленій. Щепкинъ, насколько я могу судить, никогда не былъ и не могъ быть «душевнымъ натуралистомъ», даже въ теоріи. Затѣмъ щепкинскія отрывочныя теоретическія замѣчанія объ игрѣ ансамблемъ не представляютъ того стройнаго цѣлаго, какое представляетъ собою ученіе объ ансамблѣ Станиславскаго, и говорятъ намъ о томъ, что ансамбль по Щепкину достигается совсѣмъ не

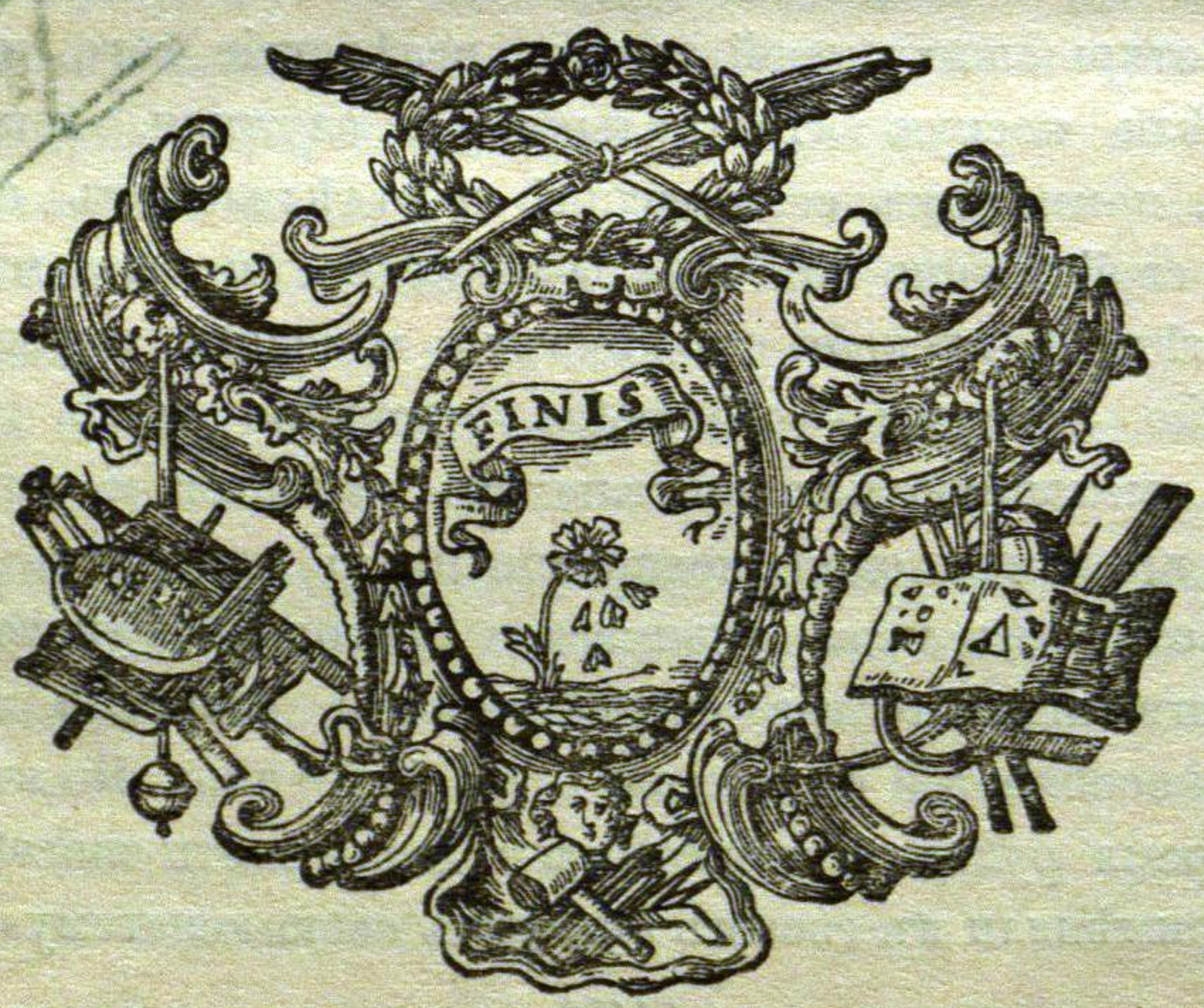
тѣми средствами, которыми достигается ансамбль по Станиславскому. Ансамбль Художественнаго театра Щепкину, я думаю, и не казался нужнымъ. Я думаю, что онъ даже не желалъ именно такого ансамбля. Ансамбль щепкинскаго времени, ансамбль Московскаго Малаго театра того времени строился прежде всего на уваженіи младшихъ членовъ труппы къ старшимъ и на томъ принципѣ, что тѣ актеры, которые «подыгрываютъ», должны ступевываться, когда другіе «играютъ». Требовался, конечно, и общій тонъ, т.-е. нужно было слушать интонаціи партнеровъ и вторить имъ. Требовалась внѣшняя связь между актерами. Ансамбль щепкинскаго времени былъ основанъ совсѣмъ не на томъ, на чемъ его строитъ, и строитъ мудро, К. С. Станиславскій.

Методъ созданія внутренняго душевнаго ансамбля, основаннаго на *внутреннемъ* общеніи, и былъ самымъ большимъ открытіемъ К. С. Станиславскаго, и въ Московскомъ Художественномъ театрѣ мы видѣли и чувствовали такой ансамбль впервые. Хотя, «теоретизируя» по поводу этого ансамбля, К. С. опять впадаетъ въ цѣлый рядъ психологическихъ заблужденій, и если кто-нибудь другой будетъ ставить ансамбли по аффективной системѣ К. С., то изъ этой постановки получатся тѣ же результаты, которые могутъ получиться изъ игры по «системѣ». Но на сценѣ Художественнаго театра такіе внутренніе ансамбли создавались, потому что актеровъ этого театра спаивалъ творческій геній Станиславскаго, потому что его острое чутье актерской души подсказывало ему средства внутренно связать актеровъ между собой и дать имъ возможность другъ друга чувствовать, а не только слышать.

На сценѣ Художественнаго театра могли создаваться такіе ансамбли потому, что актеровъ этого театра воспиталъ въ духѣ единомъ талантъ К. С. Станиславскаго и Вл. Ив. Немировича-Данченко. Такое же объединеніе было возможно вслѣдствіе того, что труппа Художественнаго театра была не «набранная» со всѣхъ концовъ Россіи; въ Художественный театръ не пришли люди со своими косными пріемами и «штампами», какъ говоритъ К. С.; люди сцены Художественнаго театра варились въ его котлѣ, были воспитаны на сценѣ этого же театра руководителями этого театра; имъ была внушена любовь къ театру, къ спектаклю, какъ къ цѣлому; они знали, что на сценѣ нужно чувствовать другъ друга и прятать свое актерское себялюбіе въ глубокій карманъ, приносить себя въ жертву, именно въ жертву, цѣлому художественному произведенію—спектаклю. Эстетичность, культурность и человѣчность, а не «актерство» руководителей Художественнаго театра, открывшихъ свой театръ, вслѣдствіе того, что они ненавидѣли косную «театральщину», служили, какъ мнѣ кажется, примѣромъ всей труппѣ и отдѣляли отъ нея все то, что свойственно обычно за-кулисамъ и что мѣшаетъ до послѣдней степени творчеству, мѣшаетъ внутреннему сближенію актеровъ:—себялюбіе, превыше всего, мелкую зависть, мелочную подозрительность, сплетни и тому подобныя прелести, одно воспоминаніе о которыхъ возбуждаетъ отвратительное физическое состояніе. Руководители Художественнаго театра способствовали развитію творческихъ способностей въ актерахъ своей труппы. Но въ то же самое время руководители сами и подавляли эти способности, когда примѣняли къ своимъ актерамъ свою «систему» игры.

Мнѣ всегда кажется, что въ Художественномъ театрѣ разсудокъ борется съ вдохновеніемъ. Какъ будто тамъ всегда хотятъ «музыку разъять, какъ трупъ» и «алгеброй гармонію провѣрить». Будучи театромъ творческимъ въ тѣхъ своихъ какъ актерскихъ, такъ и режиссерскихъ работахъ, которыя создавались не по «системѣ», а съ помощью только творческой интуиціи режиссеровъ и актеровъ, Художественный театръ становился театромъ не-творческимъ, не-художественнымъ всякій разъ, какъ натуралистическіе и «душевно-натуралистическіе» методы вступали въ свои права.

Я не дѣлаю пока никакихъ выводовъ, потому что не знаю, кто въ этой борьбѣ творчества съ чистымъ разсудкомъ можетъ побѣдить, но будетъ очень грустно, если побѣдитъ второй.



Ленкниготор.
Маг. № 53
Р. 15-
Кн. № 847/59

Л К. Т.
Магазин № 78
ц. 18 р.
кв. №_____

Цѣна 4 р. 50 к.