

ЛЮБОВЬ ГУРЕВИЧ

ТВОРЧЕСТВО АКТЕРА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА—1927

ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕКЦИЯ

ВЫПУСК ВТОРОЙ

МОСКВА

ЛЮБОВЬ ГУРЕВИЧ

ТВОРЧЕСТВО АКТЕРА

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПЕРЕЖИВАНИЙ АКТЕРА НА СЦЕНЕ

Печатается по постановлению Ученого Совета Академии
Ученый Секретарь *А. Сидоров.*

15 октября 1926 г.

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ АКТЕРА

ОПЫТ РАЗРЕШЕНИЯ ВЕКОВОГО СПОРА

„Претворяться или притворяться на сцене— вот в чем вопрос. Нерешенный вопрос!“—сказала мне однажды довольно известная интеллигентная артистка Александринского театра.—Итак, это нерешенный вопрос для многих из самих артистов: должен ли актер переживать то, что он передает на сцене всеми средствами своего телесного аппарата, или же он может изображать, не испытывая и даже не испытав тех чувств, волнений, внутренних движений, которые он хочет вызвать в зрителе.

Спор на эту тему длится уже двести лет. Началом его можно считать появление в 1727 г. сочинения о принципах сценической игры, написанного на латинском языке известным деятелем иезуитского школьного театра Франциском Лангом, из Мюнхена, и напечатанного после его смерти, под названием „*Dissertatio de Actione Scenica*“. Определяя сценическое искусство, как „подходящее к каждому данному случаю движение всего тела и голоса“ и „подражание характерам“ с целью „подвигнуть зрителей к душевным движениям“, Ланг говорит, что последнее возможно только в том случае, если чувство, которое актер хочет возбудить в зрителе, раньше всего возникнет в его собственной душе, „ибо воспламенить других может только тот, кто не холоден

в глубине своей души“¹⁾. Слова, напоминающие знаменитый стих Горация: „Умей заплакать сам, чтобы других заставить плакать“.

Почти одновременно с соч. Ланга, в 1828 г., в Лондоне, вышло в свет единственное дошедшее до нас сочинение по сценическому искусству итальянских актеров, принадлежащее одному из крупных артистов комедии дель'арте и автору классической „Истории итальянского театра“, Луиджи Риккони. Оно было написано, как это было принято тогда, в стихах и озаглавлено: „Dell'arte rappresentativa“. Это сочинение, говорит автор, написано не только для пользы актеров, но и для того, чтобы научить самих зрителей „отличать чистое золото натурального исполнения от фальшивой алхимии плохо понятого искусства“. Актер может „позабыть о существовании своих рук и ног, а может быть, и головы“, но он должен стремиться почувствовать изображаемое положение так, чтобы оно казалось его собственным, а не чужим: „Изображай любовь, гнев, ревность так, как если бы ты переживал их собственным сердцем“. Всякая иная манера актерской игры кажется Риккони настолько несостоятельной, что он предлагает подвергнуть кастрации актеров, „отличающихся невосприимчивыми, слабыми и вялыми чувствами“. В сочинении „Pensées sur la déclamation“, написанном десять лет спустя, в 1738 г., и вышедшем в Париже, Риккони развивает

¹⁾ Полное заглавие этого сочинения: *Dissertatio de Actione Scenica, cum Figuris eandem explicantibus et Observationibus quibusdam de Arte Comica Auctore P. Francisco Lang Soc. Jesu. Monachii, Typis M. M. Riedlin Viduae, 1727*. Оно было переведено на русский язык В. Всеволодским (Гернгроссом), но перевод этот, к сожалению, полностью напечатан не был; значительные выдержки из него вошли в книгу В. Всеволодского „История театр. образования в России“, т. I, изд. дир. Имп. Театров, 1913, стр. 21—52.

те же мысли, указывая, что вся тональная, как и вся пластическая сторона роли, определяется для актеров только душевными переживаниями. Никакие правила и никакие размышления не укажут актеру нужных жестов, поз, интонаций голоса, но все это заключено в нашей душе и может быть подсказано актеру только ею ²⁾. Однако уже сын Луиджи Риккони, Франческо Риккони, актер итальянской комедии в Париже, в книжке своей „L'art du théâtre“, 1750 г., возражает отцу, говоря, что роль создается не чувством только, но и умом—внимательным анализом и обсуждением; что же касается участвующего в сценической игре чувства, то оно не может быть предоставлено своему естественному течению, но требует от актера неусыпного контроля и полного самообладания ³⁾.

Теоретик французского театра середины XVIII в. Ремон де Сент-Альбин ⁴⁾, а также Мармонтель, в статьях его „Déclamation“ и „Geste“ в знаменитой французской Энциклопедии, признавая, что искусство актера требует разнородных психических и физических способностей, начиная с ума (*esprit, intelligence*), вновь подчеркивают незаменимость в игре живого чувства. Актер, который не чувствует,—говорит Мармонтель,—„прибегает к тем праздным и неправильным движениям, которые охлаждают его исполнение и делают

²⁾ Названные мною здесь сочинения Л. Риккони были мною изучены в свое время в Публ. Библиот. Ленинграда; в важнейших московских книгохранилищах их не имеется. Цитирую по отрывкам, приведенным в „Истории театр. образования в России“ В. Всеволодского, стр. 123—125.

³⁾ То, что сказано в предыдущ. примеч. о соч. Луиджи Риккони, относится и к книжке Ф. Риккони „L'art du théâtre“.

⁴⁾ Remond de Sainte-Albine, „Le comédien“, Paris, 1747; перепечатано в приложении к „Mémoires de Molé“, в „Collection des mémoires sur l'art dramatique“, P. 1822—25.

его невыносимым“. У актеров этого типа „рутина и память являются главной пружиной того механизма, который движется и произносит слова“ ⁵⁾).

Заметим, что это говорит представитель энциклопедистов, которые, с одной стороны, придавали во всем такое огромное значение сознательному, логически оперирующему разуму, а с другой стороны—в области театра—начинали уже вести борьбу с напыщенной певучей декламацией в трагедии и требование естественности игры соединяли с требованием характерности сценических образов. Это осложняло вопрос—указывало на то, что актеру, действительно, невозможно отдаваться в роли своим личным чувствам, ибо они могут совсем не подойти к образу. Но о каких же иных, „не личных“ чувствах может идти речь? В то время это было еще неясно, и вопрос запутывался, плодил бесконечные недоразумения. Спор продолжался.

В 1768 г. в Лондоне вышла анонимная книжка под заглавием „Garrick ou les acteurs anglais“, переведенная через два года и на французский язык. Указывая на то, что в творчестве актера участвует и разум, а на сцене от него требуется самообладание, анонимный автор книжки считает, однако, что только „чувствительный“ актер способен завладеть зрителем как в трагедии, так и в комедии. „Когда актер ничего не чувствует,—как он ни притворяйся, мы однако увидим, что он ничего не чувствует“. Напрасно старается он подражать другому, способному чувствовать: глядя на него, зритель неизбежно „увидит в нем обезьяну“, а „приведенный в негодование знаток подвергнет осмеянию всех таких подражателей и укажет на того, кто явился для них образ-

⁵⁾ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, Tome septième, 1757, article „Geste“.

цом“ ⁶⁾). Эта то книжка и побудила Дидро,—нообычайно чувствительного и тщетно боровшегося со своей чувствительностью Дидро,—высказать свои взгляды на искусство актера в прогремевшем на весь мир диалоге его „Paradoxe sur le comédien“. Спорить с автором „Гаррика“ по вопросу о роли разума в творчестве актера ему не приходится. Но, развивая ту же мысль со всем блеском своего ума и таланта, настаивая на необходимости для актера высокой сознательности, проницательности, наблюдательности и отвергая игру по вдохновению, Дидро решительно высказывается против „чувствительного актера“. Всякого рода чувствительность есть для него не более, как нервная слабость, несовместимая с необходимым актеру самообладанием, а потому лучше, чтобы актер вовсе не испытывал тех чувств, которые он выражает. „Крайняя чувствительность делает актеров посредственными“, говорит он, „и лишь при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные“ ⁷⁾.

К числу противников игры, проникнутой чувством,

⁶⁾ Сочинение „Garrick ou les acteurs anglais; ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, etc.; traduit de l'Anglais, Paris, 1770“, несомненно, заимствовано из названной выше (в примеч.) книжки Ремон де Сент-Альбина „Le comédien“. Оно получило значительно большее распространение, чем эта последняя, и вскоре было переведено (с немецкого перевода) и на русский язык под заглавием: „Гаррик или англинский актер. Сочинение, содержащее в себе примечания на Драммы, искусство представления и игру театральных лиц. В Москве в Университетской типографии у Н. Новикова, 1781 года“. См. стр. 117, 118 и 119.

⁷⁾ Знаменитый „Paradoxe sur le comédien“ Дидро, последняя редакция которого относится к 1773 г., был напечатан лишь много лет спустя после его смерти, в 1830 г., и вошел в полное собрание его сочинений (см. издание Assézat et Tourneux, 1875—77 г., т. VIII). Русск. перевод: Д. Дидро, „Парадокс об актере“. Госизд., 1922. См. стр. 4 и 10.

относят обыкновенно и Лессинга. В самом деле, в 3-ей главке „Гамбургской Драматургии“, вышедшей в 1768 г., Лессинг говорит: „Чувство вообще один из самых спорных пунктов в таланте актера. Мы можем не разглядеть его там, где оно есть, и вообразить, что видим его там, где в действительности оно отсутствует“. Если актер одарен исключительными мимическими данными, его игра „будет казаться проникнутой самым искренним чувством даже в том случае, когда оно явится лишь чисто механическим подражанием какому-либо хорошему образцу“. Казалось бы, эти слова Лессинга дают право считать, что он стоит на той же точке зрения, как и Дидро. На самом деле, Лессинг резко противоречит себе, говоря в той же 3-ей главке „Гамбургской Драматургии“: „Однако, надлежащей интонации можно выучить и попугая. Как далек тот актер, который только понимает известное место, от того, который вместе с тем и чувствует его“—и т. д. ⁸⁾.

Конец XVIII в. во Франции отмечен новой яркой полемикой по занимающему нас вопросу. Она ведется теперь между двумя знаменитыми артистками века—последовательницей энциклопедистов, М-ле Клерон, и соперницей ее, страстной М-ле Дюмениль. В небольшом трактате М-ле Клерон „*Réflexions sur la déclamation*“, приложенном к ее мемуарам, которые появились в свет уже после ее смерти, она выражается так: „Как часто смеялась я над глупостью тех, кто упрекал меня за то, что в игре моей чувствовалось искусство. А что же должно было в ней чувствоваться? Ведь не была же я в действительности Роксаной или Аменаидой. Уж не должна ли я была вносить в исполнение этих ролей мои собственные чувства и превращать их в свой

⁸⁾ Lessings Werke, V T. „Hamburgische Dramaturgie“ herausgeg. von J. Petersen. Deutsches Verlagshaus Bong u. Co., Drittes Stück, S. 35—36.

образ и подобие? Нет, конечно. Так что же должна была я в таком случае давать зрителям?.. Искусство и только искусство, ибо ничего более не оставалось“⁹⁾).

Престарелая, давно уже сошедшая со сцены М-лле Дюмениль с негодованием накидывается на покойную уже соперницу,—и не по личному чувству только, но и по убеждению. Она считает, что длительное изучение роли, требующее, по мнению Клерон, и серьезной общеобразовательной, и технической подготовки, для яркоодаренного актера—ни к чему. „Великие страсти души у всех людей, от одного полюса до другого,—одинаковы,—ибо они входят в природу человека, как он сотворен Создателем,—говорит М-лле Дюмениль.—Проникнуться этими страстями, ощутить их в себе мгновенно и по своему произволу, забыть о самом себе, став на место изображаемого действующего лица,—все это дается лишь природным дарованием, помимо каких-либо усилий и забот об искусстве“¹⁰⁾).

В 20-ых г.г. XIX в. знаменитый трагик Тальма в своих „*Réflexions sur Lekain*“ вступает за права чувства в творчестве актера с меньшей энергией, чем старый Луиджи Риккони, чем стихийная Дюмениль. „Актер должен быть одарен от природы организацией совсем особого рода,—говорит Тальма.—Ибо понятно, что чувствительность человека, предназначенного изображать страсти в высочайшем их напряжении, во всем их неистовстве, должен обладать исключительною их энергией“. „Нужно, чтобы нервная система актера была особенно гибкой и впечатлительной, чтобы она отзывалась на всякое слово поэта с такою же легкостью, как эоло-

⁹⁾ „*Réflexions sur la déclamation*“, в прилож. к „*Mémoires de M-lle H. Clairon*“, Coll. des mém. sur l'art dram., Paris 1822—25, стр. 236.

¹⁰⁾ „*Mémoires de M-lle Dumesnil*“, *ibid.*, стр. 53.

ва арфа отзывается на всякое дуновение ветерка“. „Парадокс“ Дидро приводит его в негодование. Однако, Тальма не отдает актера на произвол разыгравшихся в нем чувств. Разум, который стоит для него на втором месте после чувствительности, оценивает отдельные возникающие в актере чувства, производит выбор между ними, упорядочивает их, а затем, при исполнении роли, непрерывно бодрствует в актере, регулируя и внутренние движения, и внешние выражения чувствительности. Таким образом, придавая первостепенную важность ярко выраженной эмоциональности в актере, Тальма требует от него и огромной работы, огромной техники,—того, что Клерон называла „искусством“ ¹¹⁾.

В Германии выдающийся теоретик театра этого времени, Людвиг Тик, тоже считал вопрос уже разрешенным в смысле необходимости и того, и другого начала в искусстве актера. Однако тот же Тик сообщает в своих „Dramaturgische Blätter“, что споры между сторонниками непосредственного чувства и сторонниками сознательной техники актера продолжают. Тик опрашивал выдающихся актеров своего времени, но и среди них не было никакого единства на этот счет ¹²⁾.

Особенную значительность приобрел этот спор в печати в 80-ых г.г. прошлого столетия, когда с изложением своих взглядов по занимающему нас вопросу выступили четыре знаменитых европейских актера того времени: Ирвинг, Коклэн, Сальвини и Росси.—В речи об искусстве актера, произнесенной в Гарвардском Университете, в Сев. Америке, и затем появившейся в печати, Ирвинг говорит: „Не могу удержаться от порицания теории, раз-

¹¹⁾ F. Talma „Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique“ — предисловие к „Mémoires de Lekain“, Coll. des mém. sur l'art dram., 1825, стр. XXIX, XXXI, XXXII, XXXIV.

¹²⁾ L. Tieck „Dramaturgische Blätter“, B. II, 1826, стр. 306—311.

витой Дидро на счет того, что актер не должен испытывать чувств исполняемой роли“. И далее: „Неровности игры при чувствительности актера неизбежны, он может быть лучше или хуже смотря по настроению, но актер, соединяющий в себе большую субъективную силу с совершенным знанием всех средств своего искусства, будет иметь всегда больше влияния на публику, чем актер, представляющий чувства, которых в нем нет.“¹³⁾ Коклэн, напротив, стоит на позиции Дидро. В своей публичной лекции „Искусство актера“ он решительно заявляет, что „в то самое время когда актер всего сильнее и правдивее выражает известные чувства, он не должен ощущать и тени их“ Далее следует аргумент в защиту этого положения, характерный уже для новейшего времени. Возражая „тем из актеров, которые утверждают, что... нельзя хорошо играть того, чего не чувствуешь сам“, Коклэн восклицает: „Вот кого надо обвинить в натурализме! Ведь если актеры должны плакать, чтобы заставить плакать других, то логика требует, чтобы они напивались, изображая пьяных, а для того, чтобы в совершенстве представить убийство, они должны будут просить какого-нибудь гипнотизера внушить им мысль заколоть кинжалом товарища или, в крайнем случае, суффлера“. Так с французскою живостью и веселостью опрокидывает всех своих противников Коклэн Старший¹⁴⁾.

Разногласия между Ирвингом и Коклэном вызывают по вопросу о сценических переживаниях актера оживленную полемику в английской и американской печати, и, откликаясь на эту полемику, высказывает свое мнение великий Сальвини. „Я полагаю,—говорит он,—что каж-

¹³⁾ „Актер Ирвинг о драматическом искусстве“, изд. З. Марковой, М. 1888, стр. 16 и 17.

¹⁴⁾ Коклэн (Старший) „Искусство актера“. Перев. А. Веселовской, Москва-Киев. 1909, см. стр. 34 и 43.

дый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что он изображает..., что он не только должен испытывать это волнение раз или два или пока он изучает роль, но, в большей или меньшей степени, при каждом исполнении ее, в первый или тысячный раз, и сообразно с этим будет он трогать сердца зрителей“. При этом актер „должен сдерживать свои чувства, руководить ими, как искусный наездник направляет и осаживает горячую лошадь“. „Особенно хочется мне убедить читателей в том, что в то время, как я играю, я живу двойной жизнью: смеюсь и плачу и вместе с тем так анализирую свой смех и свои слезы, чтобы они всего сильнее могли влиять на сердце тех, кого я желаю тронуть“. „Я ни минуты не сомневаюсь,—пишет далее Сальвини,—что Коклэн искренно верит в свою теорию и старается приложить ее на практике: при всех достоинствах и при всем разнообразии его исполнения, не раз, наслаждаясь его игрой, я чувствовал, точно в ней чего-то недостает“ ¹⁵⁾.

Приблизительно в то же время, когда высказывает эти свои взгляды Сальвини, высказывается по вопросу об искусстве актера и Росси. В игре современных актеров можно подметить, по его мнению, две различные школы или „системы“: одну из них он называет „академической“, другую „натуральной“. В этой последней, которой придерживается и он сам, „выражения чувства, страсти вытекают прямо из сердца актера“. „Я изучал моего героя, анализировал его, вслушивался в тот язык, который дал ему автор, всматривался во все изгибы его

¹⁵⁾ Высказываясь по данному вопросу на основании личного опыта, Сальвини ссылается и на других крупных актеров, с которыми ему приходилось беседовать на эту тему, — в том числе на Ристори. См. Томазо Сальвини „Несколько мыслей о сценическом искусстве“, ж. „Артист“ 1891 г. № 14, стр. 58, 59, 60.

характера. Я входил в его жизнь так, как будто это была моя собственная жизнь, как будто я сам переживал все чувства и страсти его... Артист, придерживающийся этой системы, не может не испытывать волнения перед спектаклем, на который он идет творить, а не машинально представлять¹⁶⁾. О „Парадоксе“ Дидро Росси говорит с несдержанным возмущением¹⁷⁾.

Но перейдем к России. Остановимся для краткости только на немногих крупнейших именах и на мнениях, вполне определительно выраженных. Вспомним прежде всего Щепкина — пространное письмо его от 1848 г., в котором он отвечает А. И. Шуберт на ее сомнения по занимающему нас вопросу. Указывая на то, что и в жизни, с одной стороны, есть люди богатые чувством, а с другой стороны — люди сухие, но считающие нужным не выказывать себя таковыми, предпочитающие говорить с близкими „как бы с участием“, Щепкин замечает: „как они всегда в спокойном состоянии, то лучше владеют собою, следовательно, и выражаться будут с отчетливостью. Так и на сцене: гораздо легче передавать все механическое; для этого нужен только рассудок, — и он постепенно будет приближаться и к горю, и к радости

¹⁶⁾ Автобиография Э. Росси („Quarant' anni di vita artistica“, 2 ч., 1887—88 г.). Сокращ. перевод С. Лаврентьевой: „50 лет артист. деятельности Э. Росси“, изд. Лесмана, Спб., 1896, стр. 142, 223. О „Парадоксе“ Дидро см. „Автобиографич. письма Э. Росси к Анджело Губернатису“, „Артист“, 1889, № 4, стр. 40.

¹⁷⁾ Опускаю для краткости мнения многих выдающихся теоретиков, как, напр., Рётшера (кн. „Die Kunst der dramat. Darstellung“, 1841—46 г.), Льюиса (кн. „On actors and the art of acting“, 1875); из новейших — Теодора Лессинга (кн. „Der fröhliche Eselquell“, статья „Das Schauspielers Doppel-Ich“, стр. 129—146), К. Гагеманна (кн. „Schauspielkunst und Schauspielkünstler, Beiträge zur Aesthetik des Theaters, 1903), Юлиуса Баба (кн. „Der Mensch auf der Bühne“, 1910 и др.) Все указанные писатели признают художественное преимущество эмоционально-насыщенной игры актера.

настолько, насколько подражание может приблизиться к истине. Сочувствующий артист—не то: он должен... сделаться тем лицом, какое ему дал автор; он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смеяться, как хочет автор... Там надо только подделаться, здесь надо сделаться“. И далее: „Ежели бы вам судьба привела видеть двух артистов...—одного молодого, умного, доведшего притворство до высшей степени, другого с душою пламенной... и ежели они равным образом посвятили себя добросовестно искусству,—тогда бы вы увидели все необъятное расстояние между истинным чувством и притворством“¹⁸⁾.

Так говорил Щепкин. Единомышленником его по данному вопросу—в самом главном, существенном,—был Гоголь. Я не буду цитировать здесь то, что он пишет на эту тему в письме по поводу постановки „Ревизора“, в „Предупреждении к тем, которые хотели бы сыграть Ревизора“ и в письмах к Щепкину, которого он предостерегает от несдержанности чувства на сцене¹⁹⁾,—все это слишком хорошо известно.

Во второй половине XIX в. особенно отчетливо и убежденно высказался по занимающему нас вопросу А. П. Ленский. „Актер тогда только и силен, тогда только и владеет настроением массы, тогда только и может согреть искренним чувством произносимое слово, когда музыка этого слова вырвется из пылающего горнила его души“,—говорит он в своих „Заметках актера“. Для него чувство является одним из неустраняемых элементов творчества, всякого подлинного

¹⁸⁾ „М. С. Щепкин. 1788—1863 г. г. Записки его, письма и т. д.“, Спб. изд. Суворина, 1914 г., см. стр. 178—181.

¹⁹⁾ См. сочинения Гоголя, а также письма его к Щепкину в только что указанной книге „М. С. Щепкин. 1788—1863 г. г.“, стр. 216, 219, 220, 224—225.

творчества во всех областях искусства. С еле сдерживаемым негодованием говорит он о „Парадоксе“ Дидро, как о произведении дилетанта, который хочет постигнуть тайну актерского творчества „одним только умом своим“. Он подвергает „Парадокс“ внимательному анализу, вскрывает в нем ряд внутренних противоречий и в заключение говорит: „Вся ошибка во взглядах Дидро на сценическое искусство произошла, по моему мнению, вследствие того, что он принял присутствие громадного самообладания в актере за отсутствие в нем способности глубоко чувствовать“. Исходя из этого, Ленский дает следующую параллель конечным выводам Дидро: „абсолютное отсутствие чувства, так же как и крайняя чувствительность без самообладания, делает человека абсолютно непригодным для сцены, но крайняя чувствительность при полном самообладании делает актера великим“ ²⁰⁾.

Минуя далее, для краткости, мнения других лиц, писавших у нас на ту же тему во второй половине XIX в. и в начале текущего ²¹⁾, перехожу прямо к современности, к последнему десятилетию.

Вопрос о переживании в искусстве продолжает быть спорным и поныне. Между тем в наше время, у нас, он приобретает еще небывалую остроту. Дело идет уже не о теории только, но и о практике, ибо та или иная теория

²⁰⁾ См. „Заметки актера“, ж. „Артист“, № 43, стр. 79, 80, 81, 82.

²¹⁾ Я подразумеваю здесь С. А. Ю р ъ е в а (книжка „Несколько мыслей о сценич. искусстве“, 1888 г., не утратившая интереса и доныне), П. Д. Б о б о р ы к и н а (кн. „Театральное искусство“ Спб. 1872, гл. XIII) и С. М. Р а т о в а (ряд статей под загл. „Искусство актера“ в „Библ. театра и искусства“ за 1913 г.. №№ V—XII). Юрьев и Ратов, не умаляя интеллектуальной стороны творческого процесса актера, уделяют огромную роль в нем чувству. Боборыкин, полемизируя со сторонниками игры „нутром“, стоит на точке зрения Дидро.

определяет собою — в значительно большей степени, чем когда-либо прежде, — и методы обучения сценическому искусству, и требования, предъявляемые к актерам со стороны режиссеров. Внутренний опыт театральных деятелей накопил данные для более глубокого и тонкого проникновения в творческие процессы актера и позволяет им сказать нечто новое по занимающему нас вопросу. Но два виднейших представителя господствующих течений в театральном творчестве — Станиславский и Мейерхольд — еще не высказали в печати того, что составляет последнее слово их учений о сценическом искусстве, — и все интересующиеся, но не „посвященные“ могут судить об их методах и теориях лишь по отдельным намекам или отрывкам рукописных материалов, попавшим в печать, а еще более по писаниям тех или других их приверженцев, а то и просто по слухам. Однако, для определения их позиций в занимающем нас вопросе некоторые данные все же имеются и в печати. Станиславский, который считает вместе с Сальвини, что актер должен переживать роль при каждом воплощении, на каждом спектакле, и вся педагогическая работа которого идет по линии „искусства переживания“, признает и „искусство представления“. Однако, и настоящее, художественно-ценное искусство представления, — в противоположность всему тому, что лишь именуется себя сценическим искусством, а на самом деле является сценическим ремеслом, — „начинает свою творческую работу с процесса живого подлинного переживания роли“ — „ибо нет искусства без творческого подлинного переживания“ ²²⁾. Разница между

²²⁾ См. ст. К. С. Станиславского „О ремесле“ в ж. „Культура театра“, 1921 г., №№ 5—6. Мысли Станиславского об „искусстве переживания“ и „искусстве представления“ полностью развернуты им в его рукописных материалах, которые он любезно предоставил мне в пользование.

„искусством переживания“ и „искусством представления“ заключается для него, с этой стороны, лишь в том, что в искусстве представления актер заканчивает творческий процесс до появления на сцене, зрителю же показывает готовые результаты своего творчества, тогда как в искусстве переживания он, в известном смысле, продолжает творить и на сцене.

Позиция Мейерхольда по этому вопросу определенно запечатлелась, — если говорить о последнем периоде его художественной деятельности—в небольшой брошюре, написанной им совместно с Бебутовым и Аксеновым, под заглавием „Амплуа актера“²³). Определяя, „какой человек годится в актеры“, авторы говорят: „необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может“. И далее, разъясняя самое понятие возбудимости: „возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движениях и в слове полученное извне задание“; слово „чувствования“ сопровождается примечанием, в котором говорится, что употребление этого термина „производится в научно-техническом его значении, без привнесения в него обывательского или сентиментального понимания“, — примечанием далеко не лишним, ибо всякий, кому приходилось говорить на данную тему, знает, как часто слова чувствования, чувства понимаются именно в обывательском или сентиментальном смысле и как искажается при этом самое существо проблемы. Я не касаюсь здесь тех замечаний, которыми авторы брошюры отграничиваются от представителей разных течений в „искусстве переживания“, — позиция их в основном вопросе ясна: они

²³ „Амплуа актера“. Составили по поручению Научн. Отдела Государств. Высш. Режисс. Мастерских Мейерхольд, Бебутов, Аксенов. М. 1922, стр. 1.

во всяком случае не на стороне Дидро, потому что, начав с протеста против „чувствительности“ в узком смысле слова, Дидро приходит к отрицанию всякой эмоциональности, всякой возбудимости для актера, как несовместимой с требующимся от него на сцене самоконтролем.

На стороне противников Дидро стоит и Таиров в своих „Записках режиссера“, где он говорит о необходимом для актера „умении легко вызывать в себе в любой момент нужную гамму эмоций“. Полемизируя с Станиславским, при весьма плохой осведомленности относительно существеннейших принципов его „системы“, он, так же как и Станиславский, — говорит при этом об „эмоциях, творчески преображенных через данный сценический образ“; что же касается густо подчеркиваемых им расхождений со Станиславским как действительных, так и мнимых, — то они лежат в совершенно иной плоскости ²⁴).

Однако, и мотив Дидро не изжит еще в современной литературе. Так, Г. Г. Шпет, в статье своей „Искусство театра“, обосновывая с неопровержимой убедительностью то, далеко не всеми еще признанное положение, что актеру принадлежит в театре не „исполнительская“ только, а самостоятельная творческая роль, и затрогивая вопрос об эмоциональной стороне актерского творчества, говорит: „импрессионизм оставался тем же натурализмом, когда он требовал от актера умения и способности не только вызывать нужную эмоцию у зрителя, но и самому испытывать ее“. Г. Г. Шпет не рассматривает в своей статье творческого процесса актера с психологической точки зрения, но все сказанное им дает право заключить, что, по его мнению, актер формует свою экспрессию, так сказать, непосредственно, а не через посредство соответствующих роли переживаний; то, что называется

²⁴) Александр Таиров „Записки режиссера“, изд. Камерн. театра, 1921. См. стр. 65 и 77.

обычно „переживаниями“ актера, является лишь внутренне слышным для актера „эмоциональным отзвуком“ создаваемой им формы экспрессии. Но всего ближе подходит Г. Г. Шпет к мысли Дидро, когда делает такое общее замечание: „В последней реальности актер, как такой, так же мало „переживает“ Яго или Каина, как мало переживает сама скрипка пьесу, которую на ней исполняют“ ²⁵⁾.

В заключение главы приведу еще строки, весьма характерные для целой группы современных теоретиков театра. В статье С. Игнатова посвященной Камерному театру, под заглавием „Восемь лет“ ²⁶⁾, говорится: „Принцип мастерства театра должен был заменить собою психологические переживания, неприемлемые для искусства театра, реализм которого заключается в создании собственного театрального бытия“. Фраза в целом не очень ясная: „реализм заключается в создании“ и т. д., но в конечном счете все же довольно ясная: „Психологические переживания не приемлемы для искусства театра“. Неясно, однако, о каких именно психологических переживаниях здесь идет речь, какого рода переживания неприемлемы для искусства театра. А это и пора теперь уже уяснить.

²⁵⁾ Ст. „Искусство театра“ в сборнике „Мастерство театра“, № 1, изд. Камерн. театра.

²⁶⁾ В только что указанном сборнике.

II

Указанные мною противоречия в суждениях о художественной природе актера, исходящих как от самих актеров, так и от теоретиков театра, не могли не обратить на себя внимания положительной науки,—и в последние десятилетия сделаны были попытки разрешить интересующий нас вопрос анкетным методом. Первая такая анкета, обращенная к известным английским актерам, произведена была, повидимому, еще в 80-х гг. прошлого столетия, известным писателем и театральным критиком Вильямом Арчером. О результатах этой анкеты говорит в своей „Психологии“ Джемс. Многие актеры, к которым обращался Арчер, заявляли, что они на самом деле переживают изображаемые ими эмоции; другие отрицали это относительно себя ²⁷⁾).

Следующая анкета произведена была в последние годы прошлого столетия известным психологом Бинэ среди известных французских актеров, с целью проверить основательность „Парадокса“ Дидро ²⁸⁾. Все девять актеров, опрошенных Бинэ (м-ме Бартэ, Муннэ-Сюлли, Поль Муннэ, Коклэн-Младший, Вормс, Ле-Баржи, Го, Трюфье и Ферроди), единогласно отвечали, что теза Дидро для них совершенно неприемлема и что актер всегда пере-

²⁷⁾ См. У. Джемс „Психология“. Перев. И. И. Лапшина Пгд. 1916, стр. 327—328.

²⁸⁾ См. ежегодник психо-физич. лаборатории Сорбонны „L'année psychologique“, год III, 1897, A. Binet, „Réflexions sur le paradoxe de Diderot“.

живает—в известной степени, по крайней мере—чувства исполняемой им роли. „Сила переживания, вкладываемого мною в роль, неодинакова в различные дни,—это зависит от моего морального или физического состояния. Нет ничего более невыносимого, как играть, ничего не чувствуя; однако это, хотя и очень редко, бывало со мною“,—говорит Бартэ. Муннэ-Сюлли и Поль Муннэ отвечали, что искусство актера в том именно и состоит, чтобы „реализовать“ все чувства роли с интенсивностью, свойственной им в действительной жизни; но это удастся не всегда; для этого нужно было бы отвлечься от условий своего существования и готовиться к спектаклю всякий раз в тишине и одиночестве. Зачастую актер входит в жизнь своей роли только к концу первого акта. В тех случаях, когда чувство отсутствует, желательная сила выразительности не достигается; тогда играешь, пользуясь указаниями рассудка и ремесленного опыта и стараясь искусственно воспроизвести то, что делал в часы вдохновения; таким образом в большинстве спектаклей актер лишь подражает самому себе — Наконец, Вормс к своему личному заявлению добавил: „Некоторые актеры утверждают, что они ничего не чувствуют, исполняя роль, но я заметил, что защитники этой тезы отличаются обыкновенно сухостью натуры,—неспособностью чувствовать и то, что относится к их личной жизни“.

Анализируя полученные им ответы, Бинэ пришел к заключению, что знаменитая теза Дидро есть, действительно, не более как парадокс, высказанный в пылу полемики и обоснованный соображениями, частью не выдерживающими элементарной логической критики, частью разбитыми современной психологической наукой ²⁹⁾.

²⁹⁾ Ibid., p. 279. На той же точке зрения стоит Г е ф д и н г в своих „Очерках психологии, основанной на опыте“ (Госизд., 1923, стр. 272): „Дидро, конечно, не прав, утверждая, что лучший артист тот, кто

В сложной анкете, которую предприняла театральная секция Гос. Академии Художеств. Наук, вопрос о способности актеров переживать исполняемое на сцене не был поставлен так прямо, как у Бинэ. Он был заменен вопросом: „Считаете ли вы необходимым сценическое переживание в самом спектакле, при каждом его повторении, как это считал Сальвини, или лишь в процессе подготовки роли?“ Некоторые дополнительные вопросы, которые должны были явиться контрольными к вышеприведенному, были нами, к сожалению, не достаточно ясно сформулированы и вызвали в некоторых случаях недоразумения. Как бы то ни было 13 человек из 15 опрошенных нами до настоящего года определенно высказались за принцип переживания на сцене. Это были: Ермолова, Лешковская, Массалитинова, Смирнова, Коонен, Попова, Белевцева, Скарская, Чехов, Петровский, Лужский, Гайдебуров и Блюменталь-Тамарин. Трое из названных лиц сделали дополнительное замечание к своему ответу: Петровский — „не переживая, играю вяло, скверно“; Попова — „если этого (т.-е. переживания) нет, играю вяло, бесцветно“; Белевцева — „иногда можно преподнести голую форму и обмануть публику, но для самой себя в таком случае остается четверть впечатления“. Против необходимости переживания на сцене высказалась только Шухмина: необходимым она признает переживание лишь в процессе подготовки роли; важно, чтобы была создана и укреплена форма роли, говорит она, тогда не важно переживание потом. Однако и Шухмина, отвечая на другие вопросы, говорит о моментах переживания на сцене, о наполнении ранее найденной формы роли чувством (речь

меньше всего испытывает изображаемое им“. Эту же точку зрения подробно развивает Поль Сурио в книге „La Suggestion dans l'art“, 2-me éd. revue, P., Alcan, 1909 г., стр. 260—269 и 290.

идет о роли давно не игранный), о том, что заново вливаемое в роль чувство может оказаться не соответствующим старой форме. Характерно, что подавляющее большинство анкетированных нами, в том числе и такие артисты, как Ермолова, Лешковская, Чехов,—заявляют, что они даже не умеют технически вызвать у себя на сцене слезы, бледность и т. п. Некоторые заявляют, что считают это ненужным и никогда к этому не прибегают, и только 4 артиста из 15, а с полной определенностью лишь 2—Шухмина и Блюменталь-Тамарин—отвечали, что они всегда могут вызвать указанные явления техническим способом.

Большой интерес для освещения психологии актера в момент исполнения роли представляют и ответы нашей анкеты на вопрос: „Бывает ли с вами во время игры, что часть ваших мыслительных способностей поглощена ролью и в то же время вы способны контролировать себя?“ Наиболее серьезный аргумент Дидро и некоторых других противников переживания на сцене состоит именно в том, что необходимый артисту, при исполнении роли, самоконтроль несовместим с искренним захватом чувствами роли. На вопрос, предлагаемый в нашей анкете, ответили 12 человек—и все, в той или иной форме, утвердительно, т. е. признали вместе с Тальма, Сальвини, Росси, Ленским и другими артистами, высказывавшимися по этому вопросу, что исполнение роли сопровождается у них некоторого рода раздвоением внимания или даже личности.

Совокупность полученных нами по этому пункту ответов подтверждает замечание, сделанное Бинэ в связи с его анкетой и направленное против основного тезиса в „Парадоксе“ Дидро: „Наши понятия о человеческой психике уже далеки от понятий XVIII в. Стоит вспомнить

хотя бы исследования последних десятилетий касательно расщепления сознания и всей сложности его“³⁰⁾.

В самом деле, несмотря на то, что психология, как наука, во многом еще сознает себя едва нащупывающей торные пути, исследования ее по целому ряду вопросов требуют пересмотра тех крайне наивных понятий о разных сторонах психической жизни, которые являются ходячими и поныне. Они значительно осложнили наши представления о том, что мы называем обычно человеческим разумом, умом, указали категории таких чувствований и внутренних ощущений, каких средние люди до сих пор никогда в себе не признавали, и утвердили, как несомненную истину, постоянное взаимопроникновение, постоянное взаимодействие сферы наших познавательных способностей и сферы эмоциональной, так что современный психолог может уже не обинуясь сказать: „каждое восприятие, представление, мысль имеют свою аффективную сторону“³¹⁾. Замечу, между прочим, по этому поводу, что установление этой тесной связи между интеллектуальной жизнью и жизнью чувств должно неизбежно отразиться и на нашей манере выражаться. Мы предпочитаем теперь говорить о сценических переживаниях актера, а не просто об испытываемых им чувствах, потому что слово „переживания“ говорит о целых комплексах ощущений, представлений, мыслей и чувств, которые непрерывно движутся, видоизменяются в актере вместе с жизнью его роли. Мы уже сознаем, что большая или меньшая эмоциональность его игры связана с большей или меньшей яркостью владеющих им в эту

³⁰⁾ Ibid. p. 291.

³¹⁾ Т. Л и п п с „Руководство к психологии“, изд. О. Поповой, Спб., 1907, стр. 332. Цитирую именно Липпса, а не других психологов, п. ч. данное положение выражено у него чрезвычайно кратко.

минуту образов, с большей или меньшей энергией его творческого воображения. Благодаря успехам психологии и психологической эстетики, с виднейшими представителями ее Фолькельтом и Липпсом ³²⁾, представление наше о значении чувств в творческом процессе не только прояснилось, но и чрезвычайно расширилось,—и если стало несомненным участие чувств даже в творчестве научного порядка, то в области художественного творчества роль их признана, можно сказать, инициативной и, в этом смысле, даже первенствующей над другими факторами творческого процесса. Чувства художника, так сказать—непосредственные, взволнованные впечатлениями действительной жизни, или хранившиеся в аффективной памяти и почему-либо вновь пробудившиеся и зазвучавшие, вызывают деятельность фантазии, отбирая соответствующие им представления и организуя их, при участии интеллектуальных сил художника, в цельные законченные образы ³³⁾.

В основных своих чертах процесс этот сходен во всех областях искусства. Для всех видов художественного творчества он является органическим процессом—именно потому, что в нем принимают деятельнейшее участие живые, частью бессознательные силы нашей природы,—наши ощущения и чувства, находящиеся в непосредственной связи с жизнью организма. Новейшая психология произвела ряд исследований, неоспоримо устанавливающих эту связь,—и нет надобности непременно быть последовате-

³²⁾ См. I. Folkelt „System d. Aesthetik“, München, т. I, 1905. Th. Lipps „Grundlegung d. Aesthetik“, Hamb. u. Leipz., 1903.

³³⁾ Говоря о выражении чувств в образах, Гефдинг указывает на аналогию между этим явлением и мимикой: „Выражаясь образно, пишет он, есть как душевная, так и телесная мимика: душевная—это влияние чувства на представления, телесная—действие его на мускульные движения“ („Очерки психологии“, стр. 253).

лем теории эмоций Джемса-Ланге ³⁴⁾, чтобы признать участие в художественном творчестве не только всей нашей психики, но и нашего организма. Да, все наше существо, все наше естество — от интеллекта и высших чувств до смутных органических и моторных ощущений, от головного мозга до разветвлений наших нервов, от сердца до мускулов — в той или иной степени принимает участие в создании художественного произведения.

Может ли процесс художественного творчества совершаться иначе? При создании подлинно-художественного произведения — нет. Но при создании произведения, имеющего только видимость художественного, — а таким произведениям нет числа, — да, это бывает иначе. Есть произведения, изготовленные, как выражается Толстой, „à froid, холодным способом, без малейшего чувства“. По существу это произведения подражательные, или надуманные рассудком и представляющие собой более или менее ловкую комбинацию — по указанию канонов данной области искусства — разнообразных представлений, имеющих в сознании художника. „Внешнее достоинство работы в фальшивых произведениях искусства не только не хуже, но часто бывает лучше, чем в настоящих; часто поддельное поражает больше, чем настоящее, и содержание поддельного интереснее“, — замечает Толстой, но среди сотни тысяч произведений есть одно, такое, которое не то, что лучше других, а „отличается от всех остальных, как бриллиант от стекла“ ³⁵⁾. Сам Толстой, как свидетельствуют многочисленные документы его жизни, творил свои произведения из собственных переживаний. Но и

³⁴⁾ Джемс и Ланге считают эмоцию отражением в нашем сознании состояний нашего организма, начинающихся не с центра, а с периферии нервной системы.

³⁵⁾ „Что такое искусство“, соч. т. XV, первое дешевое издание 1898, стр. 128—133, 138—143, 159—163.

все другие великие—во всех областях искусства—творили так же и только так. В посвященных вопросам художественного творчества книгах Габриэля Сеайля, Поля Сурио, Ф. Полана, Леона Паскаля, проф. Лапшина ³⁶⁾, приводятся бесчисленные документы—отрывки из дневников, писем и воспоминаний Гете, Шиллера, Диккенса, Бальзака, Флобера, Гоголя, Достоевского, Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Леонардо да-Винчи, Рембрандта, Делакура, Антокольского и мн. других,—документы, свидетельствующие о том, что всякое подлинное художественное произведение вырастает из органически-эмоциональной жизни художника и, постепенно обособляясь от него, заставляет его все еще трепетать теми чувствами, которые он хочет перелить в свое создание, чтобы освободиться от них, „um sich persönlich zu befreien“, употребляя выражение Гете.

Нужно ли после всего этого говорить о роли чувств в творчестве актера, который призван изображать их по преимуществу? Можно ли изображать то, чего не знаешь, и можно ли, в области чувства, знать то, чего когда-либо — так или иначе, непосредственно или отраженно от других—не почувствовал сам? Не ясно ли, что без сильной аффективной памяти, без способности чутко и мощно откликаться внутренним движением собственного существа на художественные указания драматурга, нет и не может быть сценического творчества? Здесь, в драме, нет места даже тем успокоенным, умерившимся чувствам,

³⁶⁾ Gabr. Seailles „Essai sur le génie dans l'art“, P., Alcan, 1902; Paul Souriau „La suggestion dans l'art“, 2-me éd. revue, P. Alcan, 1909; Fr. Paulhan „Psychologie de l'invention“, 3-me éd., P., Alcan, 1923. Léon Paschal „Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie“ P., Merc. de France, 1910; И. И. Лапшин, „Художественное творчество“, изд. „Мысль“, Ленингр., 1923.

с какими может иной раз создаваться эпическое произведение. Здесь — все в настоящем, все im Werden, все в живой диалектике, в столкновении противоположных интересов, психических сил и идей. Здесь все в непрерывной борьбе, иногда в мучительных преодолениях, в напряженно-развивающемся действии или страдании, которое ведь тоже есть действие, только обратившееся внутрь, сокрушающее того, на кого оно обернулось, или же ломающее в нем какие-то внутренние преграды, ограничения, и вскрывающее в душе неожиданные глубины и новые возможности. Необычайная возбудимость и богатство, энергия и подвижность чувств, способность не только красочный образ, но и всякую мысль, всякую идею переживать эмоционально и придавать этим переживаниям действенный разбег, страстную устремленность—вот что определяет и натуру, и в значительной степени самый талант актера. И к нему, более, чем к какому-либо иному творцу, относится то, что было сказано об участии в творческом процессе всего организма, самого тела художника.

Само собою разумеется,—хотя многие и поныне еще не сознают этого,—что никакая степень эмоциональной одаренности и вообще таланта не избавляет актера от необходимости художественной техники. Даже первый период его творчества, когда он создает внутренний образ роли, требует для своей успешности известного опыта, определенной психической установки, некоторых приемов, облегчающих ту или иную сторону творческой работы; а в периоде воплощения роли никакая сила переживаний и никакая интуиция не могут, сами по себе, заменить ему внешней техники, т.е. достигаемых постоянными упражнениями навыков его нервного, мускульного и голосового аппарата, направленных к наиболее точному и изящному выражению того, что составляет жизнь внутреннего образа роли. Но, с другой стороны, и самая высокая техника,

не соединенная с живым творческим процессом, в этой области искусства, как и во всякой другой, может дать лишь подделку под художественное произведение. Несомненно, что есть актеры—как и писатели, и живописцы,—которые и дают, вместо живого органического искусства, лишь изготовленную „ремесленным способом“ подделку под искусство. И таких даже большинство.

Однако игра на сцене без участия эмоций — когда речь идет о значительных талантах — может означать и нечто другое. Вчитайтесь в ту же книжку Коклена: он говорит, что материалом для искусства актера служит его тело и „его жизнь“, что его творческое „я“ действует на своего двойника, т.е. на него же самого, до тех пор, пока не преобразит его, не извлечет из него личности ему грезящейся, что эта фиктивная личность будет не только ходить, жестикулировать, слушать, но и думать так, как это ей именно свойственно,—словом, будет иметь свою „особую душу“ ³⁷⁾. Клерон, во славу которой написан „Парадокс“ Дидро и которая сама заявила, что дает на сцене не свои чувства, но свое мастерство, свое „искусство“,—говоря о всех трудностях, которые связаны для актера с передачей каждой отдельной роли в характерных для нее чертах, добавляет, что самое трудное, самое „страшное“ для нее заключается в необходимости постоянно переживать печальные и трагические события драмы, ибо „актер, который внутренне не переживает их (*ne se les rend pas personnels*), является не более, как школьником, повторяющим заученный урок“ ³⁸⁾. Итак, создавая роль, и Коклен, и Клерон переживают ее чувства подобно всем другим, имеющим право называться актерами-творцами. Что же означает в

³⁷⁾ Коклен (Старший), „Искусство актера“, перев. А. Веселовской, М. Киев, 1909, стр. 7, 8, 9.

³⁸⁾ „*Mémoires de M-lle Clairon*“, Coll. des mém. sur l'art dram., p. 235.

таком случае, что они не переживают роль в периоде ее сценического воплощения? Только то, что они не доносят до сцены (вернее—до выступления перед зрителем) своего творческого процесса, а показывают, как выражается Станиславский, лишь результаты его. Найдя правильное художественное воплощение творчески-сложившемуся в них образу, они закрепляют его в своей мускульной памяти, более устойчивой, менее зависимой от разных психических влияний, чем память аффективная, и считают свой творческий труд законченным. Быт может, они оправдывают себя при этом существующей теорией — теорией Дидро и всех тех, кто с ним. Быть может, они просто не обладают достаточным запасом эмоциональной энергии и, израсходовав ее на создание сценического образа, уже не испытывают прилива ее на спектаклях. — Однако и актеры иного типа — эмоционально - одаренные и признающие в принципе художественную ценность сценических переживаний — не всегда выходят на публику в творческом состоянии, с ярким и отчетливым ощущением образа роли в душе, со способностью воспроизводить в себе ее психические движения и заново „одушевлять“ ими свои жесты, мимику, глаза. Творческий процесс, под влиянием тех или иных обстоятельств, может угасать в них временно или изживаться окончательно. Он может также периодически оживать и замирать на протяжении одного и того же спектакля, чтобы на следующем спектакле, когда актер будет, что называется „в ударе“, вновь ожить полностью ³⁹⁾.

³⁹⁾ Джемс, согласно со своей теорией эмоций („Психология“, перев. Лапшина, 1916 г., стр. 327—328) говорит, что актеры, не испытывающие эмоций во время игры „способны совершенно диссоциировать в себе эмоции и их экспрессию“, т.е. способны, давая на сцене внешнюю экспрессию, „подавлять“ в себе внутреннее возбу-

Обычное представление о творческом процессе художника сводится к тому, что он протекает, так сказать, единой непрерывной струей и заканчивается в тот момент, когда произведение „готово“. Это неверно от начала до конца. Творческий процесс—во всех областях искусства—совершается обыкновенно во много приемов, оторванных друг от друга вторжением разных жизненных обстоятельств, поглощающих внимание, или просто упадками творческой энергии. И возобновление его знаменуется оживанием уже наметившихся образов и связанных с ними мыслей и чувств, которые получают при этом свое дальнейшее развитие. Поэт, писатель вносят бесконечные поправки в свое создание—на иной взгляд, может быть, уже и совершенно готовое, пишут варианты тех или других эпизодов. Иные великие создания музыки, живописи тоже „вынашивались“ их творцами в течение многих и многих годов, постепенно углубляясь в своем духовном содержании и совершенствуясь в выражении его. Бывает и так, что произведение, уже отданное на суд публики, продолжает мучить взыскательного художника, возбуждая в нем не только критическую, но и чистотворческую работу,—и ему тяжело от того, что он уже не властен над ним, что оно уже отделилось и как бы ушло от него, и живет своей самостоятельной жизнью в душах воспринимающих. Но ведь художник сцены не может ни зафиксировать свое создание, ни отделить его от себя. И более того: он должен постоянно, от спектакля к спектаклю, до некоторой степени видоизменять его, п. ч. материал его—живой материал, его собственная психика и

ждение. Все имеющиеся у нас данные касательно актерского творчества указывают на то, что актерам, играющим без эмоций, вовсе не приходится „подзвлять“ в себе внутреннее возбуждение: оно угасает в них само сабою в связи с окончанием творческого процесса,—также, как и у актеров другого типа.

его собственный организм—не тождественны в своем состоянии, в своем звучании от спектакля до спектакля. Образ роли, как и все задания ее, и все мизансцены остаются неизменными, вся „партитура“ ее, употребляя термин Станиславского, твердо установлена, но каждый раз что-то меняется, должно меняться в ней соответственно внутреннему состоянию самого художника: какие-то тени сгущаются в одних ее местах, какие-то световые блики загораются в других, некоторые детали приобретают новую выразительность или даже передаются по-новому, по иному, и общий тон ее чуть заметно,—быть может, даже вовсе незаметно для рядового зрителя—сегодня не тот, как два дня тому назад.

Так обстоит дело для того, что хочет и может давать на сцене „не слепок, не бездушный лик“ роли, но одухотворенную и горяче-пульсирующую жизнь ее,—для того, кто имеет силу длить, т.-е. постоянно возобновлять в себе творческий процесс. Не подлежит сомнению, что большинство талантливых актеров инстинктивно стремится к этому. Потому-то, как мы уже видели, большинство из опрошенных нами и стоит принципиально за переживание роли при каждом повторении спектакля, прибавляя при этом: „если этого нет, играю вяло, плохо“. На вопрос наш: „совершается ли в вас творческий процесс при каждом исполнении роли или же лишь при ее создании?“, одна только Шухмина, с соответствием с выраженным ею убеждением, что важно только закрепить форму в период создания роли, ответила: „Творческий процесс—только при создании. В дальнейшем лишь добавочные творческие моменты“. Из остальных ответов—в принципе однородных—приведу следующие, наиболее характерные:

Ермолова: „Я думаю, что серьезная роль может быть закончена только на протяжении нескольких спектаклей, а иногда и нескольких лет“.

Лешковская: „Роль вообще интересна только до тех пор, пока есть что менять“.

Смирнова: „Творческий процесс переживается при каждом спектакле. Роль переживается каждый раз в новом настроении, с другими деталями“.

Га й д е б у р о в: „Творческий процесс продолжается во всех спектаклях и дает наилучшие результаты обычно после 100-го представления“.

П о п о в а: „Творческий процесс после многократных повторений прекращается, но иногда возникает вновь“.

П е т р о в с к и й: „Творческий процесс возобновляется при исполнении, но редко, если говорить о целой роли. Отдельные же места ее часто заново творятся на спектакле“.

И, наконец, Ч е х о в: „Стремлюсь к творческому процессу при каждом исполнении, но достигаю этого сравнительно редко“.

Все остальные ответили в том смысле, что творческий процесс возобновляется при каждом исполнении роли. Быть может, реальную правду всего ближе передают те ответы, которые отмечают, что не всегда удастся актеру подняться до творческого состояния и продержаться в нем на протяжении всего спектакля, а потому не всегда удастся и полностью гереживать роль, но инстинктивное художественное стремление к творческому переживанию ее присуще подавляющему большинству из опрошенных нами, независимо от их школы, степени их творческой одаренности и эмоциональной энергии ⁴⁰⁾.

⁴⁰⁾ Полным подтверждением всего сказанного здесь об угасании и возобновлении творческого процесса актера могут служить строки А. П. Ленского в его „Заметках актера“, „Артист“. № 43. стр. 83.

III

Пора однако подчеркнуть, что для многих, отстаивающих принцип сценического переживания, в том числе и для иных актеров, заявляющих, что они принадлежат к „переживающим“ на сцене, не все достаточно ясно в этом вопросе. Сценические переживания могут быть очень различны—я сказала бы—по самой своей природе, и далеко не всякое переживание актера, выступающего перед публикою, имеет какую-либо эстетическую ценность. Вот почему нельзя ни признавать, ни отвергать сценических переживаний „вообще“, а нужно отдать себе отчет в том, какие из них имеют художественный характер и какие, не имея его, действительно должны быть признаны „неприемлемыми для искусства театра“.

Начать с того, что вследствие существующей и поныне во многих театрах спешности подготовки к новой роли (вспомним хотя бы провинциальные театры, вспомним, что не так давно даже в столичном Александринском театре чеховская „Чайка“ шла ни более ни менее, как с двух репетиций) — вследствие спешности подготовки даже наиболее серьезные артисты выходят на сцену, не пережив настоящего творческого процесса, а лишь отдав себе отчет в последовательности ситуаций, затвердив слова роли и запомнив немудреные мизансцены. Что могут представлять собою сценические переживания актера при таких условиях? Если он не принадлежит к натурам исключительной силы творческого темперамента, как Мочалов, и не отличается особой эмоциональной возбу-

димостью, как Варламов, если он просто хороший или средний актер, он пустит в оборот для воплощения роли разные технические приемы — общепринятые для разных сценических положений жесты и мимику, вызывая этим в себе какое-то смутное отдаленное подобие полагающихся по роли чувств, а присутствие публики, волнение, связанное с вопросом об успехе или неуспехе, вообще обстановка спектакля — дадут ему возможность ощутить известный нервный подъем, который вернее всего будет назвать сценическим возбуждением. Если же роль или отдельное место ее требует большого темперамента и обычного сценического возбуждения оказывается для этого недостаточно, актер прибегает, в крайних случаях, к искусственным возбудителям, начиная с бокала шампанского и кончая яростным раскачиванием прислоненной к стене лестницы, как это делал известный актер Макрэди, по сообщению Льюиса. Ведь публика, в целом, всегда была эстетически не очень развита и, получив в театре более или менее занимательную пьесу, более или менее эффектное зрелище, да вдобавок еще моменты нервного возбуждения, — награждала актера за его „горячую“ тираду горячими аплодисментами. Отличить духовно и эмоционально - содержательный художественный подъем от нервного подъема, с характерным для него слитным гулом разнородных неоформленных чувств, — это дано не всякому ⁴¹⁾.

Но есть и еще вид сценических переживаний, способных возбудить публику, и однако не имеющих отношения к искусству. Мы уже видели, что актеру тягостно, когда он почему-либо исполняет роль вяло, более или менее автоматически. С другой стороны, можно сказать, что люди с недостатком эмоционального горения в жизни

⁴¹⁾ См. на эту тему ст. Станиславского „О ремесле“ в „Культуре театра“, 1921, № 6, стр. 27—29.

зачастую влекутся к сцене именно потому, что она может дать им суррогат этого естественного горения. Сценические ситуации разнообразны, иногда очень остры. Иная из них, задевая воображение актера, может вызвать в нем необычайный наплыв чувств или даже сильное волнение, при котором он может „забыться“. Забыться!— сколько многие ищут этого и сколь многими способами!.. И вот актер, может быть, даже скудный чувствами в обыденной жизни, плещется, как в теплой ванне, в волнах расшевелившейся в нем чувствительности. А другой находит на сцене какое-то сладострастное упоение в сценическом аффекте—в максимальной взвинченности нервов и затем безудержном истерическом срыве их. Публика возбуждена и аплодирует: „Настоящая истерика на сцене!“ А актер думает: „Какое это было сильное сценическое переживание!“ На самом деле это всегда отвратительно, и многие художественно развитые актеры отлично сознают это, что подтверждается и нашей анкетой. Ведь тут сырая психическая реальность вторгается в искусство; тут совершается нечто такое, что становится понятно предубеждение некоторых теоретиков против сценических переживаний, как против проявления натурализма.

Но есть еще вид сценических переживаний, которые как будто принадлежат к области искусства и все-таки не выполняют его требований. Из за чего Дидро восстал на сильно-чувствующих актеров и дошел даже до парадоксального утверждения, что лучше уж совсем бесчувственный актер? Что так раздражало его в знаменитой его современнице Дюмениль, отличавшейся таким темпераментом, что когда она шла, в пароксизме страсти, из глубины сцены прямо на публику, стоявшие в партере зрители невольно шарахались прочь от замыкающего сцену барьера? В противоположность М-ле Клерон, глу-

боко и детально изучавшей пьесу и свою роль, заранее все определявшей и устанавливавшей, М-лле Дюмениль, как мы уже знаем, подходила к роли без предварительного глубокого анализа, без детальной разработки характера, и играла ее, отдаваясь вдохновению минуты, что называется „нутром“. Дидро признает, что в отдельные моменты она превосходна, но „половину спектакля она даже не дает себе отчета в том, что она говорит“ ⁴²⁾. Словом, между нею и М-лле Клерон была та же разница, что между Мочаловым и Каратыгиным. Многие у нас и посейчас еще думают, что актер, переживающий роль,—играет „по вдохновению“, „нутром“, а разрабатывающие роль принадлежат к типам бестемпераментным и к переживанию исполняемой роли неспособны. Это своего рода предрассудок, плод эстетического недомыслия и незнания с теми документами, какие имеются у нас о творчестве таких великих и поражающих силою темперамента артистов, как Сальвини, Дузе ⁴³⁾ и другие. При игре „нутром“ проявления личного характера актера постоянно врываются в образ, намеченный драматургом, иногда ломая его, иногда давая ему внезапно такое истолкование, которое разногласит со смыслом и настроением драмы в ее целом. „Игра нутром“, т.-е. импровизация, даже у гениального актера, каким был Мочалов, имеет источником стихийный взрыв творческих сил, своего рода лирическое иступление, дионисовский восторг,—но Пушкин был прав, когда говорил: „Восторг исключает спокойствие—необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении целого“. „Игра нутром“, т.-е. импровизация, дает образ своеобразный, не способный дожить до

⁴²⁾ „Парадокс об актере“, Госизд., 1922, см. стр. 7.

⁴³⁾ Материалы о творчестве Дузе за последние годы ее жизни см. в кн. Ed. Schneider „Eleonora Duse“, Paris B. Grasset, 1925.

следующего спектакля, не допускающий согласования в игре всех участвующих в драме артистов. „Игра нутром“ отходит уже в область преданий, и не стоило бы даже останавливаться на ней, если бы, с одной стороны, многие все еще не смешивали ее с сценическим „искусством переживания“ и если бы, с другой стороны, тысячи наших актеров, особенно в провинциальных театрах, не были поставлены в такое положение, что о настоящем творческом процессе им и думать не приходится, а остается лишь полагаться, в ущерб искусству, на вдохновение и „нутро“.

Художественно-культурные актеры уже отлично знают теперь то, чего не сознают еще некоторые теоретики, а именно, что они переживают на сцене не свои личные, а какие-то иные чувства — „чувства роли“, им самим в действительной жизни, может быть, и несвойственные, и что чувства эти возникают у них в творческом процессе, который иногда может совершаться и быстро, иногда — даже у таких гениев, как Сальвини, — длится годы и который приводит актера к перерождению.

О том, что представляет собою этот феномен перерождения мы можем составить себе некоторое понятие на основании сообщений самих творцов-актеров. Так, Муннэ-Сюлли, отвечая на анкету Бинэ, говорит: „Создание сценического образа состоит не в том, что мы влезает в его кожу, как это обыкновенно говорится, а в том, что мы вызываем его в своем воображении, изучая исторические обстоятельства, вдумываясь и т. д., а затем вводим этот образ в себя, даем ему завладеть собою. Мы предоставляем ему свое тело и свою душу, стараясь при этом по мере возможности подавить собственную личность“ ⁴⁴). М-ме Бартэ, в той же анкете,

⁴⁴) A. Binet, „Réflexions sur le paradoxe de Diderot“, „L'année Psychol.“, III, 1897, p. 288.

описывает совершающийся в ней процесс перевоплощения так: „Я не ограничиваюсь тем, чтобы понять поступки и чувства изображаемых мною лиц, — мое воображение открывает в них и многое такое, что не входит в очерченный автором круг их действий. Я вижу их тогда действующими, мыслящими и чувствующими согласно с логикой их характера. Все это остается сначала несколько смутным, но по мере того, как я овладеваю ролью, я вкрапливаю в нее много мелких деталей, быть может, даже не заметных для публики, которые связывают между собою отдельные черты характера и придают ему цельность и гибкость... Самое увлекательное для меня в моей профессии — это именно творчество, т.-е. создание из слов роли некоего живого существа, которому я отдаю свою жизнь, свое лицо, свою личность, свои чувства, — транспонируя и приспособляя их, само собой разумеется“⁴⁵⁾. Наконец, Поль Муннэ отмечает, что перевоплощение в роль может считаться достигнутым лишь тогда, когда даже „малейшие действия, даже бессознательные движения“ актера совершаются уже в характере роли: „при этом происходит целое бессознательное приспособление, совершающееся постепенно и произвольно“⁴⁶⁾.

Отметим в приведенных сообщениях несколько пунктов, заслуживающих особого внимания. Муннэ-Сюлли говорит, что, предоставляя созданному им образу роли, для воплощения его, свое тело и свою душу, он старается при этом по мере возможности подавить собственную личность. Напомним, что то же самое писал и Щепкин в письме к А. И. Шуберт. Имея в виду актера, не „притворяющегося“ на сцене, а „претворяющегося“ в создан-

⁴⁵⁾ Ibid., p. 287.

⁴⁶⁾ Ibid., p. 287.

ный им образ, он говорит: „Ему предстоит невыразимый труд; он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность и сделаться тем лицом, какое ему дал автор“ ⁴⁷⁾. Другими словами, актеру предстоит на сцене не выявление своей непосредственной душевной стихии под маскою роли и со словами роли на устах, а художественное преодоление, художественная обработка этой стихии, как некоего сырого материала, из которого должно возникнуть создание искусства. Перевоплощаясь, актер должен отрешиться от своего жизненного, эмпирического „я“, с его личными интересами и чувствами, ибо только отрешаясь от него, он действительно становится творцом и художником, которому дано раскрыть в своем создании нечто сверхличное. Однако, преодолевая свою эмпирическую личность, поднимаясь над нею, он все же сохраняет в своем создании свое индивидуальное лицо. Ведь за каждым высоким созданием искусства мы чувствуем, мы узнаем его творца. Каждое создание искусства носит на себе отпечаток его характера, его стиля, особого строя его мыслей и чувств—словом его личности, но только очищенной от всего случайного, эгоистического, как бы преображенной в творческом горении. То же относится и к художественному созданию актера: он виден в нем, как его творец.

Однако, не забудем, что актер является не только творцом, но и материалом своего созиданья, а потому его человеческие особенности будут сказываться в этом создании не только в указанном,—так сказать положительном смысле, но еще и по иному, т.-е. отрицательно. Как бы ни были разнообразны его создания, материал их—его психика и тело—ограничен в своих возможностях

⁴⁷⁾ „М. С. Щепкин. Записки его, письма и т. д.“; изд. Суворина, Спб., 1914, стр. 180.

его природными данными. И подобно тому, как никакая внешняя техника не позволит ему изменить дальше известных пределов его облика или диапазона и тембра его голоса,—никакой талант и никакая внутренняя техника не даст ему возможности выйти за границы доступных ему чувствований. Всякая попытка форсировать эти границы скажется заметной для тонкого зрителя искусственностью игры. Поэтому актер обычно не только „приспосабливает“ свою психику к роли, но и—естественно, инстинктивно,—приспосабливает роль к себе, к своим возможностям, так что в конце концов, как говорит Муннэ-Сюлли в той же анкете Бинэ, „сценический образ представляет собою известную комбинацию между характером роли и характером самого актера“⁴⁸).

Но как бы полно ни было достигнуто актером слияние его с ролью, в сценической жизни его все же остается известная двойственность: лицо сотворенное, при всем разбеге его страстей и стремлений, не окончательно поглощает в нем творца. Как творец, актер, невидимо для публики, сохраняет свое самосознание, не порывающее связи с реальной обстановкой сцены и позволяющее ему приспособляться к случайным обстоятельствам данного спектакля. Как творец, он не теряет и самоощущения. Иногда он может ощущать себя при этом как бы во власти роли, которая живет в нем своей жизнью, в то время как он почему либо не настроен полностью отдавать ей своего человеческого „я“. Такое состояние актера ярко рисуется в письме Росси, где он говорит об исполняемой роли, которая „является для него вампиром, высасывающим из него личную жизнь“. Собственная реальная жизнь кажется ему в эту минуту далекой и похожей на сон. Он с содроганием замечает, что на сменяющийся в нем поток

⁴⁸) A. Binet, „Réflex. sur le parad. de Diderot“, p. 288.

чувств он глядит чуждыми ему глазами, прислушивается к нему чуждыми ему ушами. Он чувствует себя „как им то инструментом, на котором играет другое существо“⁴⁹⁾ (невольно всплывают при этом в памяти слова Г. Г. Шпета об актере, как о скрипке, бесчувственной к тому, что на ней исполняется). Но вот другой случай—когда актер владеет собою, а чувства и ощущения самой роли не так сильны и ярки в нем, как у Росси. Артистка Малого Театра Смирнова, в ответ на один из вопросов нашей анкеты, говорит: „В сценических эмоциях есть пролесть игры, сознание, что ты вызываешь эмоции, а не они владеют тобою... Есть ощущение себя, как инструмента, на котором играешь“⁵⁰⁾. Наконец, третий случай,—случай полного слияния актера с ролью—у Станиславского, в любимой им, бесподобной в его исполнении роли Штокмана. Вот как он описывает свое самочувствие в этой роли: „В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде. Мне легко было в этой роли надевать на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренно любить их. Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать изумление изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не

⁴⁹⁾ Цитирую это письмо по кн. И. Лапина „Художественное творчество“, изд. „Мысль“, Пгд. 1923, стр. 114.

⁵⁰⁾ Бинз, разрабатывая свою анкету, передает сложившееся у него представление о сценической жизни актера в следующих выразительных словах: „То разрастается в нем фиктивная личность, стремясь поглотить его реальную личность, то вновь расширяется его реальная личность за счет фиктивного лица“. „Réflexions sur le parad. de Diderot“, L'année psychol. III, p. 293.

то за Штокмана... От интуиции, сам собой, инстинктивно я пришел к внутреннему образу, со всеми его особенностями—к его детскости, к его молодой подвижности, к товарищеским отношениям с детьми и семьей, к веселости, к обаянию, которое заставляло всех соприкасающихся со Штокманом делаться чище и лучше... От интуиции я пришел и к внешнему образу: он естественно вытекал из внутреннего. Стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта; сами собой вытягивались вперед второй и третий пальцы моих рук, как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника свои чувства, слова и мысли. Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот: мои собственные чувства превратились в штокмановские. При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные. „Ошибаетесь! Вы звери вы—именно звери!“, кричал я толпе на публичной лекции 4-го акта, и я кричал это искренно, так как умел становиться на точку зрения самого Штокмана, и мне приятно было говорить это и сознавать, что зритель, полюбивший Штокмана, волнуется за меня и злится на бестактность, которою я напрасно возбуждаю против себя толпу озверевших врагов... Актер и режиссер, сидящие во мне, отлично понимали сценичность такой искренности, губительной для действующего лица, и сбывательность его правдивости...⁵¹⁾

Здесь, в этом документе, особенно интересном для тех, кто видел Штокмана-Станиславского и посейчас еще

⁵¹⁾ К. С. Станиславский. „Моя жизнь в искусстве“, М. 1926, стр. 328—329.

видит перед собой этот обаятельный образ во всей его художественной цельности, особенно поражает сложность актерской психологии при исполнении роли: эти переплетающиеся между собою, то разъединяющиеся, то сливающиеся воедино ощущения самой роли и себя, как творца ее, эта двойственность сознания, отдающегося мнимой, художественной жизни и в то же время учитывающего обстоятельства театральной действительности. И надо всем этим, как основной тон самочувствия, передающийся в зрительную залу, — радость, творческая радость, принадлежащая уже бесспорно самому художнику, но не лишаящая его возможности испытывать одновременно и противоположные ей чувства роли, как если бы они переживались в совершенно различных плоскостях психики.

Эту творческую радость, сопровождающую перевоплощение актера в созданный им образ, отмечает и m-me Бартэ в анкете Бинэ, и целый ряд артистов, ответивших на нашу анкету: Ермолова, Лешковская, Петровский, Смирнова, Чехов, Гайдебуров, Коонен, Попова.

IV

Все цитированные мною сообщения самих творцов-актеров представляют собою материал для суждения как о феномене сценического перевоплощения, так и о характере тех эмоций, которые актер переживает, так сказать, от лица своей роли и которые могут быть названы художественными эмоциями в отличие от однородных с ними жизненных эмоций. Смешение этих двух понятий, отсутствие в литературе, трактующей вопросы теории театра, более или менее точного и полного определения художественной эмоции актера, в отличие от жизненной, и вызвало, по моему убеждению, тот бесконечный и доныне не прекратившийся спор, который, в самых общих чертах, я изложила в I главе своей работы. Но для того, чтобы выработать недостающее нам определение художественной эмоции, необходимо еще раз вернуться к творческому процессу актера.

Процесс этот, как и творческий процесс всякого художника, в значительной своей части протекает в глубине его существа, в сумраке подсознательного, и чем значительнее художественное произведение, тем большая часть творческого процесса остается недоступною непосредственному наблюдению. И все-таки некоторые из тайн творчества, благодаря психологическим исследованиям последних десятилетий, для нас уже приоткрыты. Мы знаем теперь, что кроме переживаний всего того периода нашей жизни, который мыслится нами, как наше настоящее, кроме всего, что мы „помним“ в себе и осознаем, как принадлежа-

щее нашему „я“, в нас спят целые миры впечатлений, иногда даже бессознательно воспринятых, целые миры ощущений и чувств, казалось бы безвозвратно позабытых, зародышей чувств, не имевших случая развернуться, и—что особенно важно подчеркнуть—отголосков чувств, испытанных нами за других людей в силу так называемого вчувствования, по симпатии. В творческом процессе актера роль этих впечатлений и чувствований, хранящихся за порогом его сознательного опыта, поистине огромна. То или другое место в тексте драматурга нашло особенно живой отклик в актере,—и зашевелившееся в нем чувство приводит в движение элементы былых, полузабытых или забытых впечатлений. То или другое затронуло и разбудило его творческую фантазию, создающую из элементов былых восприятий новые образы,—и эти образы, в свою очередь, взрывают и по новому организуют элементы его былых чувств, потому что у эмоционально-одаренных людей всякий образ, всякое яркое представление—не только из мира окружающей действительности, но и из мира фантазии—связано с возбуждением соответственных чувств.

Что раньше возникает в актере по ознакомлении его с драмою,—чувства, переживания, или же игра фантазии? Этот вопрос явился предметом небольшой, но интересной анкеты, которую произвел 12 лет тому назад среди крупных русских актеров небезызвестный петербургский режиссер и актер С. М. Ратов⁵²⁾. Большинство ответивших ему, прямо или косвенно, высказали, что творческий процесс начинается у них с возникновения образа, и только Варламов сказал, что при первом же чтении роли он „чувствует, чисто инстинктивно, то или иное место

⁵²⁾ „Известные актеры об изучении роли“, см. „Библ. театра и искусства“, 1914 г., № 11.

роли". Умный, сознательный Давыдов затрудняется сказать, что раньше мелькает в его душе при изучении роли — „общий характер сценического образа или его переживание“, ибо „уловить сложный процесс своего творчества актеру очень трудно“. В общем можно сказать — и это подтверждается нашей анкетой, — что у разных актеров и даже у одного и того же актера — творческий процесс протекает по-разному, в зависимости от драмы и его внутреннего соотношения с ней. Как бы то ни было, в этой стадии творчества важно отметить для нашей цели два обстоятельства: 1) что зарождение и развитие чувств роли связано уже с деятельностью творческого воображения и 2) что чувства эти, вызываемые знакомством с ролью, являются чувствами, сознательно или бессознательно воспроизведенными памятью. Однако нужно сейчас же подчеркнуть, что эти воспроизведенные памятью чувства по существу не отличаются от реальных чувств: производя исследования над ними, Рибо установил их качественное тождество с последними, их органичность, т.-е. легко уловимую связь с явлениями физиологической жизни, а отличительной особенностью их признал лишь относительно меньшую их силу⁵³).

Общая ориентировка в так называемых ситуациях действующего лица уже подводит актера в его творческом процессе к неизведанной им в жизни комбинации его чувств, или, вернее, элементов его чувств. Возбудителями их являются не реальные, а мнимые обстоятельства, обстоятельства, „предлагаемые“ драматургом. Но ведь зато эти мнимые обстоятельства по своей значительности, яркости, драматичности зачастую далеко превосходят все, что было изведено нами в жизни. И подобно тому, как

⁵³) Th. Ribot, „Psychologie des sentiments“, P., Alcan, 1896, chapitre XI „La mémoire affective“.

в мечтах своих мы можем переживать восторги, каких нам не приходилось испытывать в действительности, подобно тому, как в лихорадочном сне мы доходим до убийства ненавистного человека, хотя в реальности даже не догадывались о степени своей ненависти к нему, — в творческом процессе, при участии фантазии, переносящей нас в обстоятельства, в каких мы не бывали, — воспроизведенные памятью чувства могут развиваться, разрастаться вглубь и вширь, приобретать характер страсти. Воображаемый объект этой страсти до некоторой степени уже определяет ее окраску, ибо, например, страстная любовь к существу невинному, прекрасному окрашена иначе, чем любовь к существу соблазнительному и порочному, и ревность к человеку значительному непохожа по своему аффективному тембру на ревность к заведомому ничтожеству. Так, представления, относящиеся к миру заведомо-фиктивному, увлекают за собою реальные чувства актера, налагая на них свой отпечаток, уже придавая им до некоторой степени характер внереальный, художественный ⁵⁴).

Но настоящий состав и окраска тех чувствований, которые актер должен донести до зрителя, вполне определяется лишь характером самой роли, вернее сказать — характером создаваемого им, актером, художественного образа. Законы, управляющие формированием всякого художественного образа, с его органичностью, с его правдоподобием, приближающим его с известной стороны к со-

⁵⁴) Некоторые лица, отстаивая принцип переживания актером изображаемых им чувств, называют эти чувства „самовнушенными“ (см. напр., статьи С. М. Р а т о в а в „Библ. театра и иск.“ за 1913 г., №№ V—XII). Но связь между представлением и чувством, наблюдаемая у всякого легко-возбудимого человека с ярким воображением, является совершенно естественной и достаточно объясняет сценические переживания актера, помимо какого бы то ни было „самовнушения“.

зданиям самой природы, — законы эти в существе своем и доныне еще остаются для нас неуловимыми. Однако, благодаря новейшим психологическим исследованиям, и в этой стадии творческого процесса кое что для нас все же уяснилось. То, что мы знаем о взаимодействии чувств и представлений, относится и к вопросу о формировании художественного образа. Всякое чувство, возникшее в связи с текстом роли, заволновавшись в душе актера, тотчас же начинает отбирать из запасов его сознательной и подсознательной памяти и слагать в образ роли те именно представления, какие наиболее соответствуют этому чувству ⁵⁵⁾ И обратно: слагающиеся в образ представления вызывают соответствующие образу, а не какие-либо иные, случайные чувства. Так подбираются при создании образа определенные последовательные аккорды чувств, характерные для данного образа и, может быть, вовсе, нехарактерные для самого актера.

Однако, и на этом не заканчивается этот процесс, который я назвала бы процессом художественного оформления эмоциональной сферы актера. Образ, создаваемый взаимо-влиянием чувств и фантазии, зыбок и до некоторой степени произволен: в него входит сначала не мало элементов случайных, эмпирических, выхваченных волною творческого возбуждения из души художника, из его впечатлений и переживаний, и совершенно излишних в данном образе с точки зрения его цельности, его художественного смысла. Но ведь факторы, действующие

⁵⁵⁾ Высказанные здесь мысли, опирающиеся на данные психологии, встречаются и в современном искусствоведении. Так, автор известного труда „Grundlegung d. allgemeinen Kunstwissenschaft“, Emil Utitz, в статье своей „Zum Schaffen des Künstlers“ говорит: „jenes Erleben vermag sich nur zu entfalten und auszuwirken in einer ganz bestimmten Gestaltung“ и т. д., (см. Zeitschrift für Aesthetik, XVIII Band, 1 Heft, S. 62, 63 u. f.)

в творческом процессе, не ограничиваются теми, которые были только что указаны: кроме чувств и фантазии, в нем принимают активнейшее участие и чисто-интеллектуальные силы художника, его сознательное и подсознательное мышление, его интуиция. Мы знаем, что, изучая роль, актер раскрывает для себя заключающиеся в ней художественные намеки, анализирует все данные, по которым ему предстоит воссоздать характер действующего лица, осознает его господствующую страсть, т.-е. наиболее глубокое и центральное течение в его психике, определяющее собою то, что мы называем драматическим действием. Актер воспринимает и усваивает мысли действующего лица, проникает в его мировоззрение, становится на его точку зрения в оценке всего совершающегося в драме, — и это тоже отражается на тех его чувствованиях, которые постепенно превращаются в чувства изображаемого им лица, потому что деятельность нашей сознательной мысли — как в жизни, так и в искусстве — неизбежным образом накладывает свой отпечаток на характер наших чувств, придавая им то более спокойный, то более тревожный и напряженный тон, видоизменяя иногда и самое содержание, самый состав их. Умственные и эмоциональные элементы роли, взаимодействуя, образуют сложные комплексы переживаний и сливаются в единый энергичный поток ее жизни.

Но и этим не ограничивается участие интеллектуальных сил актера в творческом процессе, оформляющем его чувствования. Ведь изображаемое им действующее лицо есть составная часть драмы, а создающийся в нем художественный образ должен иметь определенное назначение, как часть целого спектакля. Для нас безразлично в данном случае, кто именно является толкователем драмы в целом, а следовательно, и отдельных ролей, — сам ли актер, или же современный режиссер с его исключительными художественными полномочиями: замысел режиссера

во всяком случае должен пройти через сознание актера. Безразлично и то, в какой именно момент режиссер вступает в творческую деятельность актера и какова степень его участия в ней. Исходят ли те или иные импульсы художественного оформления роли от режиссера или от самого актера,—это оформление во всяком случае совершается не только в плане данной роли, самого художественного образа, но и в плане всей драмы, т.-е. оно отражает в себе и особенности ее творца, драматурга, передает в том или ином режиссерском преломлении ее стиль и ее общий аффективный тон. Драма может толковаться с большей или меньшей объективностью, с большим или меньшим пиэтетом к драматургу; она может ставиться в манере реалистической, импрессионистической или условной — независимо от того, как хотел бы поставить ее сам драматург: во всех этих случаях нечто от характера самой драмы, как целого, и нечто от характера ее трактовки неизбежно наложит свою печать на художественное оформление каждой из ее ролей, определяя собою и состав и окраску входящих в нее переживаний. Таким образом слагающийся в фантазии актера художественный образ подвергается пересмотру с точки зрения назначения его в драме и спектакле, стилизуется в духе постановки, подчиняется ее общему тону и ритму. Некоторые черты сценического образа видоизменяются, — и соответственно этому связанные с ним переживания приобретут новые акценты. Некоторые детали роли и соответственно этому некоторые связанные с ними чувства могут оказаться излишними и упадут, —целое упростится, лишь выигрывая от этого в своем обобщающем значении, в своей художественной красоте и глубине.

Транспонированные в роль переживания актера, не утрачивая своей связи с его органической, телесной жизнью, до конца прошли путь своего художественного оформле-

ния, все более и более удаляясь от его личной реальной психики,— и теперь ему нужно только воплотить их, т.-е. дать им столь же художественное, свободное от всего лишнего и случайного, подчиненное общему стилю, тону и ритму спектакля, максимально убедительное их выражение средствами своего телесного аппарата и закрепить это выражение, эту „форму“, в своей мускульной памяти.

Так создается это чудо из чудес — произведение искусства, художественный образ на сцене, конкретный и неповторимый в своей единственности, как явление живой жизни, и вместе с тем заключающий в себе огромное обобщение; рельефный и красочный, как сама плоть, и одновременно прозрачный, как оптическое стекло, сквозь которое мы видим то, что недоступно нашему обычному, невооруженному зрению. Все в нем так же реально, как тело актера, все пульсирует вместе с живой теплой кровью его собственного сердца, но все оформлено, преображено, просветлено и, в этой своей оформленности, принадлежит уже идеальному миру искусства.

Это глубокое различие между жизнью и искусством, между чувствами самого актера и теми художественными чувствами, которые находят свое выражение в мимике, жесте и интонациях актера на сцене, сознавал еще старик Щепкин. „Да, действительно,— говорит он в одном из своих писем к Анненкову по поводу гастролей Рашели,— жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными“ ⁵⁶⁾. Сознают это различие и очень многие другие артисты, как, например, те, к которым обращался со своей анкетой Бинэ, но ответить, в чем именно состоит это различие, они не смогли, ограничившись замечанием, что чувства,

⁵⁶⁾ См. „М. С. Щепкин. Записки его, письма и т. д.“ Спб., 1914, стр. 183.

переживаемые ими в роли, слабее реальных, жизненных чувств, и только Бартэ указала два отличительных признака художественных чувств: 1) что они овладевают актером по его собственной воле и 2) что переживание их на сцене всегда сопровождается чувством творческой радости. Те же признаки художественных чувств в отличие от жизненных указал А. П. Петровский в ответ на нашу анкету: в жизни чувство заполняет человека целиком и наступает непроизвольно, на сцене художник „впускает его себе в душу“, и ему „сладко горевать по своей воле“, ему „радостно расширить и углубить это чувство до размеров, быть может, не испытанных им в жизни“. Смирнова и Белевцева видят главное отличие художественных переживаний в том, что, испытывая их, актер сохраняет ощущение игры, „прелесть игры“, как выражается Смирнова. Попова называет художественные переживания — „проверенными“ переживаниями: „когда они прошли через анализ и затем искренно пережиты, они всегда производят впечатление на публику; чувства же непроверенные, хотя самой кажутся иногда очень сильными, часто публику раздражают“. „Если рисунок сделан правильно, то чувства приходят легче“, прибавляет Попова. Шухмина, по ее признанию не всегда доносившая творческий процесс до сцены, отмечает, однако, что моменты переживания на сцене носят характер подлинных чувств, „но в другом тоне“. Коонен говорит: „сценическая эмоция вполне моя, она реальна, но подчиняется ритму образа“. Чехов дает такое определение создаваемому им различию жизненных и художественных переживаний: „Переживание в жизни носит личный, эгоистический характер, переживание на сцене — в н е л и ч н о“. Наконец, Массалитинова, признавая „громоздкое различие“ между эмоциями в жизни и эмоциями на сцене, выражает это различие так: „сценические эмоции гораздо т о н ь ш е. Они дают мне ощу-

щение искупления жизненных". Говоря другими словами, переживаемые на сцене эмоции являются преображенными—сквозь них просвечивает та оценка, которую сделал им разум художника-актера; в жизни они могли быть неосознанной грубой силой, на сцене они сознательно показаны, как грубая, уродливая сила, и в этом освещении мысли и искусства они будут вызывать в зрителе очистительный смех.

Все эти ценные указания самих творцов-актеров, освещая вопрос об отличии жизненных и художественных переживаний лишь частично, в целом, однако, безусловно подтверждают все высказанное здесь о природе художественных переживаний актера. Но никто из ответивших на анкету Бинэ или на нашу анкету не раскрыл оформляющего действия творческого процесса на чувства актера с такой полнотой, как Станиславский. Одна из основных предпосылок его „системы“, т.-е. метода овладения внутренней и внешней техникой, заключается в том, что „чувству нельзя приказывать“, нельзя вызывать его в себе произвольно и непосредственно. Однако, его можно выманить, обратившись к тому, что более подвластно нашему сознанию, — к представлениям. Анализ пьесы дает актеру конкретное представление о том, к чему стремится данное действующее лицо, и намечает ряд последовательных этапов, конкретных „задач“ на пути этого стремления. Становясь на точку зрения действующего лица, увлекаясь возникающими перед ним, в плане драмы, отдельными задачами, актер невольно проникается его стремлениями, его чувствами. „Однако, чувства эти не совсем те, какие переживаются актером в жизни“, говорит Станиславский. Чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромождены случайными, побочными подробностями, не имеющими отношения к их сущности. Но чувства, которые актер испытывает в качестве действующего лица пьесы, являются

повторными, т.-е. воспроизведенными его аффективной памятью, которая сама по себе до некоторой степени „очищает чувство от лишних подробностей, оставляя лишь самое главное“. Однако, процесс оформления, отбора и „очищения“ чувств на этом далеко еще не заканчивается. Работа над сценическим образом вносит все новые поправки в состав и окраску этих чувств, которые в конце концов должны сложиться в эмоциональную „партитуру роли“. Все глубже вдумываясь в роль и драму, открывая в ней все более глубокие художественные мотивы, актер, следуя партитуре роли, переживает ее во все более углубленных тонах. Но и самая партитура роли подвергается дальнейшим изменениям. „В совершенном литературном произведении нет лишних слов. Все необходимы и важны. В партитуре роли не должно быть ни одного лишнего чувства, а только необходимые для сквозного действия“, говорит Станиславский. „Надо уплотнить самую партитуру роли, сгустить форму ее передачи, найти яркие, простые и содержательные формы воплощения. Только тогда очищенный от всего лишнего текст произведения, меткие слова, передающие духовную сущность его, образные выражения, острые рифмы, оттачивающие замысел поэта, делаются наилучшей словесной формой для артиста... Только тогда, когда в нем не только вполне вызреют и заживут, но и очистятся от всего лишнего, отложатся как кристаллы все чувства“⁵⁷).

Не ясно ли, что здесь идет речь о том самом процессе художественного оформления чувств, о котором

⁵⁷) Приведенные здесь цитаты взяты мной, с любезного разрешения Станиславского, из его рукописных материалов, которые перерабатываются им в настоящее время в книгу, посвященную вопросам внутренней и внешней техники актера.

говорилось выше, и может ли еще подлежать сомнению, что целая пропасть лежит между художественными переживаниями актера, отлившимися в „партитуру“ роли, и теми эмпирическими переживаниями его, которые послужили материалом для его творчества? Но ведь если это так, то вопрос о неизбежном натурализме „искусства переживания“ отпадает сам собой, ибо из всего сказанного следует, что—подобно тому, как самый сценический образ может быть оформлен с большим или меньшим приближением к эмпирической действительности—и связанные с ним художественные переживания, не утрачивая своего органического характера, могут быть оформлены в самых различных художественных планах, т.-е. могут принимать характер не только реалистический, но и гротескный или упрощенно-символический, словом, чрезвычайно далекий от всего наблюдаемого в действительной жизни.

Конечно, для такого, противоположного всякому натурализму, оформления своей эмоциональной стихии актер должен обладать очень совершенной внутренней техникой и очень утонченным творческим процессом. Но обойти эти трудности, т.-е. представить на сцене ирральный образ, внутренне не пережив его,— значит дать не органическое произведение искусства, а более или менее ловкую рассудочно-скомбинированную подделку под искусство. То, что не может быть сознательно или бессознательно пережито актером, не может найти себе естественного воплощения в телесном его аппарате,— и никакая внешняя техника не избавит его при таких условиях от надуманных поз, деланных движений, словом, искусственности, аффектации и фальши, которую почувствует всякий, кто не лишен чутья к художественной правде, для кого технически созданная красота не есть еще живая многозначительная красота. Путь органического творчества, в котором принимают участие не только „познавательные

способности“ художника — интеллект и играющая представлениями фантазия, но и связанные с жизнью организма эмоции, есть единственный путь живого искусства,— и если находятся еще теоретики, склонные утверждать, что „психологические переживания неприемлемы для искусства театра“, то это зависит либо от их непонимания самой сущности творческого процесса в театре, либо от того, что, употребляя слово „переживание“, они подразумевают под ним чувствования, которые являются лишь сырым материалом актерского творчества. Но мы уже видели, какая пропасть отделяет эти чувствования или переживания от художественно-оформленных сценических переживаний актера, стоящего на высоте своей задачи.

Подведем итоги. Чувства, испытываемые актером от лица роли, являются его органическими чувствами, возникающими из воспроизведенных памятью элементов его былых переживаний, в соответствии с сценическим образом. В отличие от соответственных эмпирических чувств, они связаны не с реальными обстоятельствами и личными интересами самого актера, а с фиктивными обстоятельствами драмы и образуют в психике актера как бы самостоятельное течение, обособленное от его личной, эмпирической жизни. Художественно оформляясь вместе с сценическим образом, они, вместе с ним, упрощаются и сгущаются, вместе с ним отражают на себе стиль исполняемой драмы и общую тональность спектакля. Они то угасают, то оживают в душе актера, но и, оживая, не завладевают им до конца, как иные из соответственных жизненных чувств, а оставляют часть его психических сил и его сознания свободною. В конечном счете можно сказать, что подобно телу актера, они вполне реальны, как материал его творчества, но в своей художественной оформленности и обособленности от личной, эмпирической жизни творца, они, вместе с со-

зданным им сценическим образом, принадлежат уже идеальному, призрачному миру искусства.

Отсюда вывод: старый спор о роли эмоций в творчестве актера должен быть разрешен в том смысле, что без эмоциональной одаренности, без эмоциональной возбудимости нет и не может быть талантливого актера, но что эмоции, испытываемые им от лица роли, имеют эстетическую ценность лишь в том случае, если они прошли через процесс художественного оформления и по целому ряду признаков отличаются от соответствующих жизненных эмоций.

Понятно, в конце-концов, из-за чего та и другая сторона ломали копья: каждая из них была в чем-то права, но, до последнего времени, что-то важное упускала из виду. При этом одна из них, в лице Дидро, дошла до такой „крайности“, что выдвинула понятие великолепного актера, неспособного к каким бы то ни было чувствованиям. Но разрешение вопроса, как это обычно бывает в очень упорных и длительных спорах, лежит не „посредине между двумя крайностями“, а в другой плоскости, позволяющей видеть предмет с новой точки зрения. К этой новой точке зрения обязывают нас как накопившиеся документы по вопросу о сценическом творчестве, исходящие от самих творцов-актеров, так и исследования, произведенные за последние десятилетия научной психологией.

Апрель 1926 г.

ИЗДАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
имеющиеся на складе Издательства „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
Москва, 19, Воздвиженка, 10.

- Барокко в России.** Сборник статей под ред. А. И. Некрасова. М. 1926
142 стр., ц. 2 р.
- Винокур Г.** Биография и культура. М. 1927, 88 стр., ц. 75 к.
- Грифцов, В. А.** Теория Романа. М. 1927, 151 стр., ц. 1 р. 50 к.
- Гроссман, Л. П.** Поэтика Достоевского. М. 1925. 188 стр., ц. 1 р. 20 к.
- Любовь Гуревич** Творчество актера. (О природе художественных переживаний актера на сцене). М. 1927, 64 стр., ц. 50 к.
- Дурылин, С. Н.** Репин и Гаршин. (Из истории русской живописи и литературы). М. 1926, 79 стр., ц. 50 к.
- Письма Пушкина и к Пушкину**, не вошедшие в изданную Российской Академией Наук „Переписку Пушкина“. Под ред. М. А. Цявловского. С приложением именного указателя писем Пушкина и к Пушкину, напечатанных в трех томах академической „переписки Пушкина“ и в настоящей книге. М. 1925, 58 стр., ц. 75 к.
- Ронсар.** Стихотворения в переводе С. В. Шервинского. М. 1926, 128 стр., ц. 1 р. 40 к.
- Толстой, С. Л.** Федор Толстой—Американец. М. 1926, 111 стр., ц. 1 р.
- Шапошников, Б. В.** Эстетика числа и циркуля (Неоклассицизм современной живописи). М. 1927, 70 стр., 12 рис., ц. 90 к.
- Густав Шпет.** Введение в этническую психологию. М. 1927, 147 стр., ц. 1 р. 50 к.
- К. Ф. Юон. Автобиография.** Предисловие А. А. Сидорова. М. 1926, 56 стр., ц. 1 р. 50 к.
- „Искусство“**, Журнал Государственной Академии Художественных Наук. Книга II. М. 1925, 286 стр., ц. 6 р.

Содержание—Коган. Предисловие.—И. Корницкий
Марксистская методология и наука об искусстве. П. Н. Сакулин.
О возможности номологических обобщений в истории литературы.—Б. И. Ярхо.—Границы научного литературоведения.
Л. П. Гроссман. Жанры художественной критики.—Н. К. Пиксанов. Областной принцип в русском культуроведении.
П. С. Коган.—Сюрреализм. А. В. Луначарский. Новая книга о музыке. К. А. Кузнецов.—Исторические формы ноктюрна. Л. Л. Сабанеев.—Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. В. А. Филиппов.—Проблема стиха в „Горе от ума“, как материал для сценических характеристик. А. А. Сидоров.—Русская книга 60-х годов А. В. Бакушинский.

—Палеховские лаки. Д. С. Недович — Конструкция и композиция в скульптуре. — ТЕКСТЫ И МАТЕРИАЛЫ Валерий Брюсов. — Венок Снетов. Г. Р. Чулков. В. Я. Брюсов (Воспоминания 1900—1907). — М. О. Гершензон. — Плагиаты Пушкина. — Письма Леонида Андреева и В. В. Сурикова.

Художественный Фольклор. Орган Фольклорной подсекции Литературной секции ГАХН. М. 1926, 112 стр., ц. 1 р. 50 к.

Печатаются и поступят на склад Издательства
„РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“

Ars poetica. Сборник статей под ред. М. А. Петровского.

Кашин, Н. П. Театр Н. Б. Юсупова.

Коган, П. С. Наши литературные споры.

Луначарский, А. В. К вопросу социологии музыки.

Недович, Д. С. Вопросы теории пространственных искусств.

Никольский, В. А. К. Коровин.

Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С примечаниями П. П. Перцова.

Сборник статей по истории и теории музыки.

Художественная форма. Сборник статей под ред. А. Г. Циреса.

А. П. Чехов. Из записной книжки. Под ред. Л. П. Гроссмана

Шпет Г. Внутренняя форма слова.

Яковлев, В. В. С. И. Танеев. (Жизнь и деятельность).

„Искусство“. Журнал Государственной Академии Художественных Наук. Книга II.
