

# I

Театр есть искусство и театр не есть самостоятельное искусство – оба эти антитетические положения имеют своих сторонников. Сколько-нибудь внятная аргументация чаще всего встречается у сторонников второго положения. Первое обыкновенно принимают, как освященный общим признанием факт, без критики, не весьма задумываясь – так принято: театр, несомненно, доставляет удовольствие – какое же? – эстетическое! – значит, театр есть искусство!

Но в чём же это искусство? В чём мастерство? Что оправдывает выделение «театра» в особый, самостоятельный вид искусства, рядом с другими искусствами? И подлинно ли театр – самостоятельное искусство?

Противопоставляя театр, как сценическое искусство, ещё уже и точнее, как искусство актёра, как «драму», т.е. действие, литературному изображению действия, этим хотят выделить специфические задачи театрального искусства. Но и само по себе это противопоставление связывает как-то особенно тесно некоторые, по крайней мере, виды литературного творчества с театром, и даже как будто подчиняет последний первому, а во-вторых, простейшее выражение «действия» – оно само, как творчество, напр., танец, или же, как чистое подражание, имитация реального движения и действия, ещё, очевидно, далеко не есть «театр». О пункте втором и вообще нужно сказать: никакое реальное действие, первичное или производное, имитирующее только, отнюдь не есть театральное искусство, не есть актёрство. Театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, а не само действительное что-то, произведенное, равно как и не простая копия, – безыскусственная, технически, фотографически точная, – воспроизводящая действительность. Проблема этой условности и есть собственно проблема театра: театр, как такой, ищет её практического решения, всякая теория театра, как искусства, ищет её теоретического оправдания.

Едва ли не самым распространённым взглядом является понимание театра, как специфически синтетического искусства. Некоторые мысли Р.Вагнера, невзирая на его собственное ироническое отношение к идее такого *Mischkunst*, способствовали укреплению этого взгляда. Но по существу всякое искусство синтетично, поскольку искусство необходимо конкретно. Говорят, что здесь речь идёт об особом синтезе – не синтезе в искусстве, а синтезе самих искусств. Легко, однако, сообразить, что всякая мысль об искусственном синтезе самих искусств превращает их тем самым в нечто по идее своей отвлечённое и как бы неполное. Не слишком ли большие претензии заявляет театр, когда он берёт на себя задачу восстановления мнимой ущербности других искусств? Смешно было бы выдавать такую претензию за специфический характер искусства театра. Менее поверхностные сторонники изображаемого взгляда разъясняют, что, конечно, синтетические свойства театра не в том, что сцена объединяет скульптуру, живопись, поэзию, музыку, а более в том, что к характеристике самого театрального действия приложимы и всегда прилагаются

эпитеты: пластическое, живописное, поэтическое и т.д. Но разве другие искусства совершенно не допускают таких же взаимно характеристик? Мы говорим о живописности поэтических образов, о музыкальном строении строф, о пластической композиции стиха, о поэтическом пейзаже, о ритме красок и линий, об экспрессивности музыки, о театральности живописной картины и т.д. и т.п. Здесь трудный и углублённый вопрос об отношении между искусствами, дающем право на взаимные характеристики, вопрос, который сам может быть решён не раньше, чем будет разрешена проблема специфичности отдельных искусств. Но и не зависимо от этой апелляции от X к Y, неспецифичность для театрального искусства синтеза, как признака всякого искусства, и внутренняя противоречивость идеи «синтеза синтезов», *Mischkunst*, делают рассматриваемый взгляд на театр не достаточным для уяснения сущности актёрского искусства.

Некоторую модификацией этого взгляда можно считать, заявляемое иногда и независимо от него, понимание сценического искусства, как некоторого рода искусства второй степени. Под этим разумеют особенно близкую связь между поэтом, писателем, автором пьесы, и «исполнителем». Толкуют эту связь именно как исполнение актёром того, что изображено уже в искусстве слова, и в этом как бы вторичном исполнении и изображении хотят видеть специфическое отличие театрального искусства. Однако, если актёр изображает «вторично», то первым и настоящим исполнителем замысла автора пьесы является именно выведенное им в пьесе лицо, а никак не живой актёр, играющий живую роль этого выведенного, выдуманного лица. Автор пьесы передаёт нам слова и мысли действующих лиц, но не их действия, не их способ выражать свои чувства и мысли. Если бы автор хотя бы рассказывал о последних, он писал бы не пьесу для игры на сцене, а роман, повесть, вообще именно рассказ. Авторские ремарки принципиального отношения вещей не меняют; да и они вводятся скорее для оттенения мысли, чем способов действия. Злоупотребление «ремарками» у некоторых авторов только стесняет свободную игру актёра (стоит вспомнить постановки «Ревизора»). В написанной пьесе действие – пустое место, которое должно быть заполнено актёром, искусство коего, таким образом, никак не вторичное, повторяющее какое-то действие, а первичное, – подлинное творчество. И это видно хотя бы уже из того, что пьеса пишется для театра и даже для отдельного актёра, где принимается во внимание особенности его сценического дарования, а не наоборот – театр существует для исполнения некоторых жанров литературы. Таково, по крайней мере, нормальное и исторически оправдываемое положение вещей. Если автор пьесы выступает иногда в роли удачного, так сказать, идейного режиссёра, то всё же преимущественно в качестве интерпретатора, а не руководителя «действием» в спектакле. Удачное выполнение автора и этой последней роли не опровергает правила, а только говорит о том, что в таких случаях в лице автора совмещается писатель и человек со сценическим чувством и вкусом. Принципиально же художественное умонаправление писателя и актёра существенно различны. Это находит своё подтверждение и в том, что не только художественный замысел, но художественный результат творчества автора и театра оцениваются разною мерою и в различном направлении. Как театральный критик не то же, что литературный, так и соответствующие продукты творчества рассматриваются по несходным критериям. Литературно-художественные достоинства пьесы ни в коем случае не определяют художественных достоинств игры

актёров и вообще театрального представления. И обратно, гениальное представление лишённых всякого литературного достоинства фарсов не делает из них поэтических шедевров. Сценическое искусство можно было бы назвать творчеством вторичным или искусством второй степени по отношению к литературному искусству, если бы роль театра ограничивалась ролью идейной интерпретации. В действительности, последняя занимает скромное место лишь в первоначальной, черновой разработке актёром своей роли и относится, следовательно, больше к подготовке «представления», чем к искусству самого осуществления своей роли актёром, т.е. именно к специфической области творчества на сцене.

Существует, однако, и такой взгляд на театральное искусство, согласно которому актёр именно интерпретатор, простой истолкователь созданного чужим творчеством и искусством. Эта точка зрения, пожалуй, для театра, как искусство, самая уничтожающая, и по отношению к творчеству актёра – совершенно нигилистическая. С этой точки зрения театральный зритель, напр., есть полный пережиток, объект музееведения, – он был уместен лишь до благодетельного изобретения Гутенберга. Всякий разумный читатель, преодолевший стадию чтения по складам и овладевший механизмом чтения, должен понимать то, что он читает, и, следовательно, он сам оказывается интерпретатором написанного, отпечатанного и размноженного. Нетрудно признать и некоторые преимущества за таким интерпретатором-читателем: он может иной раз умнее и тоньше актёра истолковать для себя читаемое, и, во всяком случае, как его личное достояние, такое субъективное истолкование должно быть для него ближе и дороже, чем навязанное толкование актёра и театра. Но если бы дело так обстояло, т.е. если бы сценическое искусство было искусством только идейной интерпретации литературного произведения, то лучшими актёрами были бы учителя и профессора словесности, литературные критики, историки, психологи, философы, но не обладающие специальною техникою и специфическим дарованием художники, теперь, – когда мы все благодаря Гутенбергу поумнели, – как и прежде, вызывающие у театрального зрителя специфическое эстетическое и вообще художественное наслаждение. Вся история театра, и в особенности театра после изобретения книгопечатания, а вместе широкого распространения грамотности и образованности, театра времён Шекспира, Мольера, Лессинга, Островского, Ибсена, вопиет против такого сужения его задач. Истинно – прямо обратное данному воззрению: идейная, историческая, бытовая интерпретация сами по себе положительного эстетического наслаждения не создают. Это – только голый отвлечённый остов, который впервые заискрится чувственно-воспринимаемым содержанием лишь в творческом наполнении художника-актёра.

## II

Такой предметно-смысловой остов составляет основу всякого искусства. В разных искусствах он заполняется разного рода чувственно-художественным содержанием, входящим со своими законами форм и развития. У поэта и музыканта он заполняется в одномерной временной последовательности слов и тонов; у живописца – в двумерной соположности; у скульптора в трёхмерной пространственной статичности.

Материал сценического искусства требует размещения во времени и трёхмерном пространстве. Исходя из этого, иногда, – в особенности у представителей формально-научной эстетики, – специфическое отличие театра, как искусства, полагается именно в одновременном пользовании всеми формами чувственного созерцания. По этому признаку сценическое искусство занимает своё место в общей классификации искусств, а тем самым определяется и его отношение к другим искусствам.

Нельзя отрицать некоторого преимущества этого определения перед рассмотренными: оно – просто и схематически чётко. Коренной его недостаток – отвлечённый формализм. Оно игнорирует тот основной для эстетики факт, что художественное впечатление не только не исчерпывается внешними формами чувственного созерцания, но также и то, что эти внешние формы приобретают подлинно эстетическое значение лишь по той роли, которую они играют, определяя собою художественный материал, komponированный во внутренних формах произведения искусства. Художественное творчество и в своём смысле и в своём осуществлении есть искусство созидания внутренних форм, – только они – грани того драгоценного камня, который составляет предмет эстетического наслаждения и который вправляется во внешние формы металла. Это определение как будто исходит из предпосылки, что для установления специфической сущности искусства материал его иррелевантен, не предопределяет его формообразования, и что последнее направляется исключительно схемами логики чувственного созерцания. Так, здесь игнорируется прежде всего то обстоятельство, что одно уже требование от сценического искусства быть выполняемым в трёхмерном пространстве и во времени указывает, что мы имеем дело с движением. Но и такое разъяснение продолжает оставаться формальным и само по себе отнюдь не определяет характера искусства, которому должно быть подчинено формообразование движений. Как панорама не становится скульптурой от того, что картина воспринимается в ней трёхмерно, так и движение, – даже данное уже эстетически, – не становится сценическим искусством от того, что оно – движение и нами, как такое, воспринимается. Мало также мы подвинемся вперёд, если захотим логическим же путём определить специальный вид того движения, о котором идёт речь. Если, напр., мы скажем, что это движение в своём целом и в своих элементах, отдельных «актах», воспринимается нами не как простая смена этих актов во времени и пространстве, но также как некоторое силовое напряжение, что это движение – не простая геометрически определяемая кинема, что оно существенно динамично, и как такое, нами воспринимается. Скажем ещё больше: мы имеем дело с движением живым, целесообразным и намеренным. И всё-таки это не приближает нас к решению нашей задачи. Всё это – привычный путь формального естественно-научного определения, но не уяснения конкретно-данного восприятия, которое заинтересовало нас не своим логическим положением, а живою способностью вызывать переживание качественно своеобразное, непосредственно нами создаваемое, как цельное эстетическое переживание. Не из движения вообще должны мы исходить, чтобы путём отвлечённой дедукции дойти до сценического движения, а обратно, мы должны взять прямо данный «сценический акт» и его, как данный, т.е. в его полноте, специфичности и конкретности, анализировать: во-первых, в его собственном материальном составе и собственной оформленности, и во-вторых, в его специфическом положении, как художественного и эстетического, как продукта искусства, в общей структуре воспринимающего сознания. Таков строгий

путь эстетики. Методологически он предопределяет и пути эмпирического изучения искусства, в частности, следовательно, и искусства сценического.

Спускаясь теперь на почву этого последнего и воспроизводя перед собою «сценический акт», мы легко убеждаемся, что рассматриваемое определение игнорирует как раз свойства «материала», который перед нами, свойства движущегося тела актёра – не физического тела, не организма, не животного, не человека, а именно тела актёра. – Кстати отмечу, что и с другой стороны: не тела судьи, помещика, убийцы, не тела Гамлета, Яго, Хлестакова, а опять тела актёра. – Театральный сценический акт есть акт актёра, – и эта тавтология убедительнее всяких quasi-естественно-научных определений. Никакой, хотя бы самой дробной, дедукцией мы не дойдём от движения «вообще» до акта актёра, если, конечно, будем идти закономерно. Сама же логика наперёд указывает нам, что движения, с которыми возится естествознание и психология, и движения, как сценические акты, которые привлекают внимание эстетики и искусствоведения, гетерогенны. Быть может, мы поступили бы осторожнее и правильнее всего, если бы заранее условились акт движения «в природе» и акт движения на сцене рассматривать, как простые омонимы.

Не буду останавливаться на том, что, игнорируя существенные свойства материала творчества, мы не увидим и его собственных, не отвлечённо пришипленных, форм, – ниже мне ещё придётся об этом говорить не только критически, но и положительно. Здесь подчеркну только, что бедное указание на пространство и время, как на специфическое отличие театрального искусства, не достаточно не то, что для эстетики, но даже для характеристики переживания «природного» движения. Увлечённые формулами абстрактной механики, мы, говоря о движении забываем, что мы видим и движущееся с его силовым напряжением, с его плотностью, сопротивлением, массой, весом, целеустремлением и т.д. Даже в пространственно-статических формах, напр., статуи, готического фасада, фресковой или станковой живописи и т.п., мы видим, «чувствуем», отражённый в воспринимаемых формах материал бронзы, гранита, мрамора, дерева, штукатурки, полотна, масла, воды и т.д. и т.д. И это не только «вообще», но даже в высшей степени частно, индивидуально, единично. Как музыкальный инструмент, как голос человека имеет свой специфический тембр, так свой тембр имеет кисть живописца, перо поэта, акт актёра. И это не просто слышимые и видимые формы, сообщаемые инструментом материалу, а также формообразующие факторы для последнего, отражающиеся в каждом свойстве претворяемого в искусстве материала. Что богатство, тонкость, глубина эстетического сознания определяется соответствующими качествами живого воспринимающего переживания, до такой степени самоочевидно, что для теоретически непредвзятого взгляда должно быть ясно, где именно начинается эстетическая проблема искусства. Формально-схематическими ухищрениями можно отвлечь внимание от этой ясной постановки вопроса, но нельзя её затемнить. Проблема театра, как самостоятельного искусства, поскольку оно имеет свой специфически данный и специфически воспринимаемый материал и поскольку оно имеет ему одному присущие специфические формы «представления» этого материала, таким образом, устанавливается на своём месте, но не видно ещё, в чём же именно его существо, где *primum movens* его эстетической и художественной

жизни, чем оно обогащает эстетическое сознание, в чём оно для культурного сознания в целом не заменимо.

### III

Эстетика Гегеля определила прекрасное, как чувственное выявление идеи, и для Гегеля это было выявлением действительности. Некоторые, воспитанные на Гегеле, эстетики повернули вспять и интерпретировали формулу Гегеля в том смысле, что прекрасное вообще есть «выражение внутреннего». Эта формула как-то сразу и возвращает к неопределённости романтики и открывает шлюзы психологического, «душевного» водоизлияния. Действительным дозволялось считать недействительное, случайное, бывающее только, а не сущее. Общее настроение философской мысли второй половины XIX века, через эмпиризм, психологизм, феноменализм и мелкометафизические упражнения материализма, спиритуализма, монизма, также низводило эстетический анализ до уютного времяпрепровождения в раскладывании психологического пасьянса. Само искусство в связи с общим настроением и настроением мысли от натурализма внешнего перешло к натурализму психологическому и импрессионизму (феноменализму), чтобы совершенно предательским способом впутать в символизм тот же романтизм, или неоромантизм, как его почему-то стали называть. Филология пришла на спасение и философии, и эстетики. Но своего дела ещё не кончила. Ницше всё ещё искажён и далеко не осуществлён. Не снято ещё запечатленное им клеймо: «Сущес тва ефемерные – так называю я вас, выразители действительности».

Нигде, кажется, так превратно не толковалась подлежащая художественному выражению действительность, как в искусстве театра, – его задача понималась, как задача сугубого лжереализма. Проистекало это из того вышеупомянутого взгляда на театр, согласно которому сценическое искусство по отношению к литературе было как бы искусством второй степени. Теория реалистического театра трактовалась так, как если бы театр имел единственную целью реализацию, – в смысле доведения до натурального подобия, – искусственного, но также стремившего к натуральности, литературного образа. Представители театрального искусства разделяли эту теорию, но в своей практике приходили иногда в открытое противоречие с нею. Театр, как и прочие виды искусства, переходил жизненно от натурализма к импрессионизму, к культу «переживания», повторяя в своё оправдание неясную и неопределённую теорию какого-то «реализма». На театральных подмостках, в угоду теории, строились «настоящие» дома, актёры одевались в «настоящие» костюмы, восстановленные исторически, театральный реквизит становился филиальным отделением археологического и этнографического музеев, и истинное огорчение должна была вызывать невозможность дать зрителю «настоящие» гранитные скалы, глубокое море и бездонное небо. И всё же можно указать примеры, когда театру (напр., Московскому Художественному) прекрасно удавались пьесы символические и аллегорические, но не удавались подлинно реалистические и классические, прекрасно шедшие в театре «старом», работавшем без теорий, но согласно традициям, едва ли не ложноклассическим.

Увлекаясь самодельными теориями, забывали основное положение эстетически оправданной теории, что художественная реалистичность есть только некоторая искусственная условность. Игнорировали ту самоочевидную истину, что художественный реализм не есть реализм бытия, что это – омонимы, два разных термина, один – эстетики, другой – философской онтологии. Художественно-реальное не есть ни окружающая нас действительность, ни точная её копия. Никакой индивидуальный герой, напр., историческое лицо, не сыграл бы сам себя на сцене. Но и типически: учитель гимназии не будет обязательно пригоден к театральному изображению учителя, генерал – генерала, сыщик – сыщика, дурак – дурака. И это вовсе не потому только, что для «игры» необходимо обладать специальной техникой, техникой актёра, призванием и талантом, – ибо почему бы в отдельных случаях не найти среди учителей, генералов и сыщиков людей с актёрским талантом и способностью к технической выучке? Но, – и это важнее, – для осуществления сценического представления, как акта художественного, необходимо соблюдение принципиальных эстетических законов. Основной же и общий для всех искусств принцип устанавливает, что та «действительность», которая создаётся искусством, не есть окружающая нас действительность нашего жизненно-практического опыта, не есть т. наз. эмпирическая действительность, которую изучают естественные и исторические науки, а есть действительность особых свойств и особого восприятия – действительность отрешённая[1].

Оставляя в стороне общие и отвлечённые вопросы о предмете, содержании и эстетических формах изображаемой в искусстве действительности, обратимся только к вопросу о материале, из которого творит художник, о свойствах этого материала и об им определяемых формах отрешённой действительности, как она непосредственно воспринимается и переживается зрителем. Мы говорим о театре, и потому соответственно специфицируем свои вопросы. Прежде всего, каковы свойства того материала, с которым имеет дело театральное искусство, какими средствами, на каком материале он отрешает нас от обыденной, нас окружающей действительности, замещая её в нашем сознании иною действительностью, «воображаемую» и эстетическую? Все эти вопросы – одного порядка и внутренне тесно связаны.

Мы называем сценическое изображение представлением в некотором особом и специфическом значении, только применительно к театру сохраняющем свой прямой смысл и вне сцены имеющем значение переносное, метафорическое, указывающее на вторжение театральности в действительность прагматическую, по существу не театральную. Представление есть не абсолютное представление, а представление чего-нибудь. Чего же? Вот, здесь и начинается омонимическая игра! Это есть представление действительности, – но какой, обыденно существующей или возможной, воображаемой? Ясно, что последней, т.е., значит, какой-то действительности недействительной! Оставим пока вопрос – откуда берётся она в воображении представляющего, – и обратимся к продолжению игры словами. Всякая действительность «действует» и характеризуется своим особым «действованием». Театральное представление есть также некоторое «действие», изображающее другое действие, но какое? – реально действующее или возможное по своей действительности, воображаемое? Опять ясно, что последнее, т.е. какое-то действие «на самом деле» не действительное, акт не-актуальный (напр., оскорбление, нанесённое одним

действующим лицом на сцене другому, вовсе не актуально, это есть «воображаемое» оскорбление), словом, это есть действие, в реальную цепь природной и мировой причинности не включающееся. И наконец, действующая «сила», в данном случае «лицо», «личность» действующая есть не действительная и актуально действующая личность, скажем, Мочалова, Качалова или Щепкина, а «актёр» – «личность» безличная, своё реальное лицо покидающая за кулисами, в своей уборной, и выносящая на сцену, хотя своё же, но не реальное, а художественное лицо и свою «роль» воображаемого лица. Зиммель в своей интересной, хотя и не оконченной, посмертной статье («К философии актёра»), так выражает эту мысль: «Как само полотно с нанесёнными на него красками не есть жизненное произведение искусства, так, актёр, как живая реальность, не есть сценическое произведение искусства».

Таким образом, на вопрос о техническом материале сценического искусства приходится ответить, что таким материалом является сам актёр. То «действие», о котором мы говорим, как об эстетически созерцаемом предмете театрального искусства, есть некоторый «характер», «лицо», «маска» (persona). Театральное представление есть представление актёра, как действие некоторого лица, характера и пр. Актёр есть лицедей: когда он выступает на сцене, он воспринимается нами не в своей действительности, а как некоторое олицетворение. Актёр творит и себя в двояком смысле: (1) как всякий художник, из своего творческого воображения, и (2) специфически, имея в своём собственном лице материал, из которого создаётся художественный образ.

Из этого, прежде всего, следует, что когда говорят о реализме в театре и подразумевают под этим реализацию, как оживотворение, как приведение к жизненной действительности, некоторого образа фантазии или некоторой идеи, извне заданных, почерпнутых, напр., из литературного произведения, то такое мнение надо признать принципиально несостоятельным. А fortiori, потому, несостоятельно видеть в этой мнимой реализации специфическое отличие театра, как искусства. Реализация актёром образа или идеи принципиально того же порядка, что и реализация в других искусствах. Это не есть создание новой действительной действительности, а есть творчество в области действительности отрешенной. Как такое, реализация в искусстве есть облечение некоторого «умственного» образа в чувственную плоть. В этом и только в этом смысле обо всяком искусстве и обо всяком произведении искусства можно сказать, что оно реалистично. На сцене мы имеем, след, в театральном образе не оживотворение литературных образов, а лишь чувственное воплощение, очувствление каких-то своих, актёром создаваемых образов.

Последнее утверждение, – что образы актёра – не литературные и поэтические, а образы специфические, – требуют некоторого разъяснения. Оно ответит на оставленный выше вопрос: откуда берётся воображаемая действительность актёра, ближе раскроет свойства материала, который «образует», формует актёр, и ближе подведёт нас к специфическому отличию театра, как искусства.

#### IV



Итак, существует мнение, что образы для актёра творит писатель, поэт. Как литературное, т.е. выраженное лишь в словах, изображение поэта остаётся так сказать отвлечённым. Жизненная плоть и действие придаются этим образам актёром на сцене. Он словно возвращает к жизни то, что писатель извлёк из жизни и обескровил. Материал актёра – тот же, что у писателя; только способы выражения другие. Это мнение, как видно из предыдущего, неправильно: у писателя и актёра не только способы выражения разные, но и формируемый ими материал – принципиально различный.

Старые эстетики, хотя и видели специфическую особенность театрального искусства в том, что его материал есть «собственная личность изображающего» (см., напр., у Фр. Т.Фишера), тем не менее придавали больше значения тому, что в игре актёра воплощается некоторый литературный образ, и потому рассматривали актёрское искусство лишь как «добавочное искусство», хотя и высшее «добавочное» (ср. у того же Фишера). Психологическая эстетика, не справлявшаяся и с основными задачами, мимоходом наталкивалась на этот успокоительный вывод и принципиально поверкою его себя не беспокоила. Между тем зависимость актёрского искусства от литературного образа далеко не самоочевидна, и её пределы, как и вообще взаимные отношения литературного и сценического образов, требуют самостоятельного анализа, а не получаются в результате выводов из теорий, установленных применительно к другим видам искусств.

Очень простое психологическое наблюдение уже обнаруживает независимость творчества актёра. Лежащее перед актёром литературное произведение есть не литературное произведение, а «роль», т.е. голый текст, который называется «ролью» только в переносном смысле, как некоторая потенция, допускающая неопределённое множество актуальных исполнений. Если актёр читает выписанную ему «роль», как литературное или поэтическое произведение, он – читатель, критик, но его собственное актёрское творчество ещё *in potentia*. Ему нужно отрешиться от поэтического восприятия «роли» и перейти к какому-то новому, своему восприятию, пониманию и толкованию, только тогда начнется его оригинальная творческая обработка роли. Театральные педагоги могут сколько угодно негодовать на мнимую эстетическую беззаботность актёра, на то, что актёр заучивает только «свою роль» и бессмысленные реплики, оторванные от контекста и лишь напоминающие ему о его вступлении в диалог, самый тот факт, что актёр может сыграть свою роль, оставаясь беззаботным, – относительно, конечно, – насчёт всего её литературного контекста, доказывает, что в области творчества автора пьесы и актёра нет рабской и безусловной зависимости последнего от первого.

Пьеса и «роль» для актёра – только «текст». От «текста» же до «игры» – расстояние громадное. И вопрос в том и состоит: что сделать актёру, чтобы претворить текст в игру? И нужно пустить в обработку для этого литературный материал или свой собственный?

Что даёт актёру текст? – Строго и исчерпывающе говоря, только «дух», идею, тенденцию, направление, задачу! Решение задачи, путь, очувствление, облечение

идеи в плоть, превращение «духа» в душу, в лицо, в субъект, претворение духовных коллизий в «образ» жизненных конфликтов – вот что задаётся театру и актёру. Считать, что средства последнего исчерпываются «речами», «разговорами», диалогами и монологами, значит не только односторонне и неполно характеризовать его средства, но просто неправильно, просто, значит, не существенное для задач и актёра принимать за существенное, значит, кроме того, данное, как задача, как условие задачи, принимать за решение её. То, что дано актёру, есть некоторый смысловой текст в литературном и поэтическом оформлении. Текст так же мало, в строгом смысле, материал актёра, как напр., «натурщик» – материал живописца, «материк» (terrain solide) – материал зодчего или «пюпитр» и «нотная бумага» – материал музыканта. Свой материал актёр подвергает творческому формированию, когда он обращается к своему голосу, интонации, декламации, жесту, мимике, фигуре, словом, к своей «маске-лицу» (persona). Именно этими свойствами предопределяется весь способ поведения актёра на сцене, «личная» душевная атмосфера, которую он со своим появлением на сцене вносит в общую атмосферу «действия». Достаточно вспомнить, до какой степени момент «выхода» является предрешающим и для действующего актёра и для воспринимающего зрителя. Без всяких теорий актёры это прекрасно чувствуют и знают.

Стоит сравнить представление автором своего героя, напр., в романе с первым выходом героя на сцену, чтобы наглядно убедиться в двух до противоположности разных методах творчества писателя и актёра. Литературное представление героя – аналитично; цельный образ его складывается только к середине, а иногда к концу литературного изображения. В драме же герой представляется, если можно так выразиться, синтетически, какие бы в течение «действия» противоречивые акты он ни обнаружил, – и это – существенный признак драмы, не как литературной формы, а именно как текста для сценического воспроизведения. В идее драма развёртывается на сцене в действия, которые рассматриваются, как «следствия» и подтверждения первого выхода-представления. Возьмём крайний случай: мы видим в первом акте разыгрываемой пьесы добродетельного человека, которого истинный облик раскроется лишь в развязке; актёр правильно изобразит свою роль, если даст почувствовать с первого выхода, что перед зрителями – лицемер, что он играет перед зрителями двойную роль – негодяя, облекшегося в маску добродетели – (вопроса о художественной мере этого обнаружения истинной природы роли, мере, заметной зрителю, но должествующей оставаться «незаметною» для партнёров актёра, – вспомним, напр., прежние наивные *a parte*, – я не касаюсь). Или другой пример: герой к середине пьесы испытывает так наз. обращение («Воскресение», напр., Толстого); и опять-таки актёр поступит правильно, если сразу даст почувствовать зрителю (но не партнёрам) задатки к этому, покажет некоторую общую диспозицию. Романист, повествователь мог бы просто-напросто испортить нужный эффект, если бы сразу подсказывал читателю соответствующую перемену – (здесь читатель сам выступает как бы в роли партнёра).

Литературный текст так же мало «материал» (в точном, не расширенном смысле) для драматического актёра, как, напр., либретто – для оперного. И как с музыкальной точки зрения нападки на «бессмыслицы» оперного действия бьют мимо цели, так и с драматической сценической точки зрения поэтические литературные недостатки

пьесы не доказывают её театральной непригодности. Драматург – ещё не писатель (фактов из сценических постановок – сколько угодно). Хороший драматург – сам актёр *in potentia* или даже *in actu*. Не Мольер и Шекспир – «случайны», а скорее уж – Толстой, Чехов.

Театр, как такой, даже привыкнув теперь пользоваться готовым текстом, не может иметь принципиальных возражений против импровизации – своего, в конце концов, матерного лона. Где есть коллизия лиц заранее определённого типа и характера, и ими ограничивается сфера импровизации, как напр., в *comedia dell'arte*, там отсутствие полного текста и сокращённое либретто не служат препятствием для постановки спектакля даже для современного, литературно воспитанного театра. Лишь опасение диафонии, с одной стороны, и высокие требования индивидуализации в современном театре, с другой стороны, требуют текста заранее установленного. Это требование не есть требование принципиального свойства, а лишь эмпирического удобства.

Чтобы уяснить истинное место сценического искусства, надо понятие заданности роли текстом пьесы продумать ещё с другой стороны. Актёр – не имитатор, и он так же мало «подражает» действительным живым лицам обыденной жизни, как и лицам воображаемым в воображаемой обстановке. Он условно изображает действующее лицо, а не копирует какого-нибудь действительного субъекта. Он сам создаёт воображаемые лица собою. Писатель не только этого не делает, но и не помогает ему в этом. Пресловутые ремарки, особенно у некоторых не в меру усердных авторов пьес, как указывалось, часто не помогают, а мешают актёру, и, во всяком случае, их истинное назначение – не освободить актёра от его творчества, а, скорее, помочь автору прояснить для читателя авторскую идею.

Если и можно говорить о творчестве актёров, как «подражании», то только в некотором философски условном смысле. Это «подражание» ни в коем случае не есть копирование действительности. Это есть художественное и эстетическое «подражание», т. е., говоря в терминах философии, «подражание идее», творчество образа по идее, как по прообразу. Заданность идеи текстом ничего больше и не обозначает.

Можно подумать, что эта заданность, хотя бы одной идеи, как будто связывает уже актёра и делает из театрального искусства какое-то искусство «производное» и тем отличное от других, самостоятельных искусств. И это – неверно. В таком же положении может находиться и всякий художник. И поэту, и живописцу, и музыканту может быть задана идея, – и представим себе, всем им, – одна и та же, – а как каждый, и своими средствами, из своего материала, разрешит эту идею в конкретный образ, есть творчество каждого из них. Заданная идея, тип, «герой», имеют неопределённое число конкретизаций. Индивидуальные вариации художника на заданную тему поистине бесчисленны. Сезанн, пишущий пейзаж или *nature morte*, Веласкес, пишущий портрет, Пушкин, переносящий в «Медного Всадника» специальное описание наводнения, Л.Толстой, выводящий Кутузова, Ал.Толстой, выводящий царя Алексея Михайловича, и т. д., и т. п., – столь же мало превращают живопись и литературу в производные искусства, как и любой актёр, изображающий Короля Лира,

Гамлета, Юлия Цезаря или Чацкого, лишает театральное искусство его художественной самостоятельности.

Собственное творчество актёра, как сказано, есть чувственно-наглядное изображение не литературных идей, играющих в построении им «действия» только регулярную роль, а человеческих характеров, душевных конфликтов, безразлично – возникающих спонтанно, под влиянием среды и обстановки, или как иначе вызываемых. Конечно, в сфере применения своего материала у актёра возникают свои идеи, имеющие не только регулятивное, но и конститутивное значение, но это – другой порядок идей и явно уже с литературным заданием не связанный, ему не подчинённый, творчески самостоятельный. Эти идеи имеют свою конститутивную сферу. Поэт исходит из внешних и внутренних форм речи, и из них не выходит; актёр исходит из имеющихся в его распоряжении форм интонации, жестикуляции, вообще телодвижения, комбинирует новые сложные формы, но также из них, как актёр, не выходит. Его сфера – движения собственного тела, темп и ритм этого движения и порядок, размах и сжатие, чередование повышений и понижений голоса, напевность речи, темп её. Имея в виду совокупность форм такого движения и принимая во внимание вышесказанное о характере сценического движения и об оживлении лица, «души», здесь можно условиться говорить об внешних и внутренних формах, как формах и типах форм моторно-симпатических.

Эстетика театрального искусства должна обратить самое серьёзное внимание на освещение этих форм и классификацию их типов или типических сочетаний. Обычное разделение драмы, трагедии, комедии – в театре фальшиво. Оно отражает только литературное разделение, неправомерно упрощает характеристику сценического материала и произвольно сокращает богатство форм этого материала. «Амплуа», о котором предпочитают говорить сами актёры, имея в виду свои типы формирования своего материала, – комик, резонёр, любовник и т. д. с более тонкими оттенками, – лучше характеризуют специфические особенности актёра, как «материала сцены», чем литературные метафоры. Здесь – настоящая палитра театра.

## V

Усвоив для обозначения сценических форм театрального искусства термин моторно-симпатические формы, мы можем теперь технический материал, над которым орудует актёр-художник, как коррелятивное этим формам содержание, также обозначить особым термином. Принимая во внимание вышедшую характеристику этого материала, назовём его, как содержание сценического творчества, содержанием экспрессивным или просто экспрессивностью.

Следовательно, то содержание, которое призван оформить на сцене театр, прежде всего, в лице актёра, а затем и вспомогательных для него органов театра, – литератора, режиссёра, костюмера, декоратора и т. п. (роль каждого – особые темы театральной эстетики), – это содержание есть собственная экспрессивность актёра. Актёр, как художник, оформливает себя же, своё тело, свою экспрессивность, как содержание; прочие работают на него и для него над этим же содержанием. Но ни

сам актёр, ни его помощники-подчинённые, ни его помощники-руководители не должны забывать вышеустановленного принципа: экспрессивность актёра на сцене применяется не для выражения его собственной, – действительной, бытовой, обыденной, – личности, а для художественного изображения заданной идеи в некоторой эстетически условной форме. Это ещё не раскрытие, но, во всяком случае, уже указание, название существенного, специфического, оригинального признака театра, как искусства.

Некоторые пункты, хотя и преднамечены выше, быть может, нуждаются ещё в разъяснении, не столько для существенного дополнения, сколько для нового освещения в свете приобретённой терминологии и при рассмотрении искусства актёра не со стороны материала, а со стороны его формотворчества.

«Движения», – включая сюда и произносимые актёром слова, – которые мы видим на сцене и которые называем действием, и суть не что иное, как чувственно-данные моторно-симпатические формы актёрской экспрессивности. Световые, декоративные, музыкальные и пр. аксессуары театра выделяют, подчёркивают, усиливают центральные формы действия, располагают сообразно им остальное действие, создают условия для мизансцен, определяют пространство и время, и таким образом создают цельное «представление», как результат творчества организованного коллектива. Как было указано, это не есть механическое и автоматическое движение. Напротив, возможный автоматизм, – напр., как результат заученности, – на сцене должен быть скрыт (если он сам не является задачей актёра). Налицо всегда движение напряжённое – физическое и душевное. Выявление этой напряжённости в экспрессии оформляется в движении, фигуре, положении головы, корпуса, конечностей тела актёра, в «игре» мышц лица и обнажённых частей тела, и т. д. Для театрально-художественного впечатления простые моторные сочетания форм подчиняются условному порядку и размещению, которые показательно (экспериментально) и схематически могут быть воспроизведены и на автоматах, куклах, марионетках. Формы движения могут быть разложены и вновь комбинируемы по их ритму, интенсивности, экстенсивности, согласованной последовательности или совместности и одновременности, периодичности, по типам – плясовому, качающемуся, прыгающему, бегающему, ползающему, кувыркающемуся и т. д., и т. д. Выбор определённого порядка и подчинение ему всех движений и действий данного спектакля вносит в него формальное единство и создаёт стиль данной постановки, а постоянное воспроизведение такого единства определяет стиль данного театра, национальности, эпохи. Условность театрального действия, делающая из театра искусство, здесь имеет свой источник и принцип. Связующее значение условности настолько велико, что, схематизируя условные формы моторных сочетаний, стилизуя их, можно прийти до сознания автоматических моделей стиля, эпохи, театра, спектакля. И не наличие речи, которая также может быть «представлена», а лишь наличие симпатической экспрессии создаёт эффект театра «живого», а не автоматического театра-модели.

Впечатление от «живого» театра на зрителя больше, чем только эстетическое, как, впрочем, и всякого искусства. Мы бы сузили значение театра, как искусства, если бы ограничили его воздействие на зрителя только эстетическим эффектом, – может быть,

даже никакое другое искусство не привносит с собою в художественное впечатление столько внеэстетических моментов, как театр. Но мы вовсе уничтожили бы смысл театрального искусства, если бы толковали его задачу в угоду этим внеэстетическим факторам в нём. Не только одностороннее подчинение театра целям моралистическим, образовательным, социально-воспитательным, но и простое отрицание за эстетическую условность её особой эстетической правды искажают смысл театра, как художественного искусства. Поэтому, напр., натурализм с его тенденцией передавать «жизнь», как она есть, «безыскусственно», лишает театр художественного смысла. Всё равно как и подчинение театра литературе, «изображению жизни», и в связи с этим требование, предъявляемое к актёру играть, как «представлял себе» своего героя автор, также лишает театр смысла самостоятельного искусства. Эстетическая условность театрального действия есть выполнение основного принципа эстетики, а только при таком выполнении, в свою очередь, может быть эстетически оправдан и сам театр, как искусство. Сценическое действие должно вестись не так, как совершается действительное действие, а так, как если бы оно совершилось, ибо эстетическая действительность есть действительность отрешенная, а не «натуральная» и не прагматическая.

Если уж выполнение формы театрального действия должно быть условным, «сокращённо» передающим в стильных моделях конфликты характеров и обстоятельств, то тем более это относится к внутренним формам экспрессии. Опять-таки, как и всякое искусство, театральное искусство здесь принципиально символично. Внешне оформленная экспрессия воспринимается не только, как самодовлеющее бытие или явление, но также как знак внутреннего движения, в себе осмысленного и своим смыслом предопределяющего внешнюю игру феноменов.

Внешняя сценическая форма, как форма экспрессии, исчерпывается феноменально данными сочетаниями в жесте, мимике, интонации и т. д. Воспринимаемая, как знак, она раскрывает отношение между экспрессией и духом, идеей изображаемого лица, как эта идея задаётся текстом пьесы. Так внешняя чувственная форма превращается в символ внутреннего и «реального». Отношение между внешнею формою и этим последним, т. е. для актёра – литературно-смысловым данным, по-своему уже оформленным содержанием, само, по-своему и оригинально, шлифуется и оформливается актёром. В итоге этого специфически актёрского созидания и получается в театральном представлении то «искусственное» лицо, – маска, символ, – которое воспринимается, как отрешенный эстетический объект. Лицо должно быть чувственно воплощено, как явление, но не как «то самое», что изображается. В своей иллюзорности оно символ, но не действительного лица, а возможного. Поэтому и пределы актёрского творчества неограниченны. Актёр «передает», изображает заданное в идее содержание, но не осуществляет его в действительности, как, напр., осуществляет солдат распоряжение начальника или политический деятель программу партии. Заданная идея сценически искусственно выражается, очувствуется, и не приводится в действительное исполнение. Жизнеустремление человека, осуществляющего идею или намерение, есть нечто принципиально иное, чем волеустремление актёра, как такого. Гарпагон, Бранд, Гамлет, в действительности хотели бы быть такими, а не иными; актёр хочет предс тавить, изобразить, хочет казаться скупым, честолюбивым, неудачником т. п. Актёр не осуществляет

неудачничество, а вызывает у зрителя чувственное впечатление скупого «лица», и т. д. Не автоматическое сочетание моторно-симпатических форм экспрессивности приводит его к цели, а сочетание их, подчинённое единству смысловой идеи лица или характера, т. е. сочетание само осмысленное. Сколькими внешними формами можно символизировать данную идею, столько внутренних форм её выражения и столько простора для художника. Здесь эстетический композиционный момент и в творчестве актёра, его искусство: схватить идею, поставить её в центр, завязать вокруг него «характер» и развить из этого центра в единстве композиционных внешних и внутренних моторно-симпатических форм экспрессии последовательность проявлений и действий изображаемого «лица».

Натурализм, отрицая такой «способ» построения «роли», тем самым отрицает специфичность актёрского творчества. Натурализм в театре, как и натурализм в других видах искусств, исходит из задачи: претворить положения, мысли, отношения в чувственные образы. Это не было бы неверно, если бы натурализм вслед за тем не утверждал, 1) что этими чувственными образами исчерпывается творческая сфера актёра, и 2) что его задача – в точности воспроизвести обыденную действительность. Истинный же путь художественного творчества требует, чтобы чувственно воспринимаемая последовательность и сочетание звуков, цветов, линий, движений, была оживлена и осмыслена, чтобы она, как сказано, стала символом. Для этого и надо показать, что за нею скрывается – её возможное мысленное содержание. Для натурализма чувственное довлеет себе, как копия, как фотографический снимок, передающий всё реальное бытие без остатка. Точность и полнота передачи – достоинство и критерий оценки. Эстетическое искусство отрешается от натуралистического бытия, индифферентно к нему, оно оставляет открытой возможность неопределённого ряда действительностей, а потому критерии и оценки его – принципиально не связаны с соответствием или несоответствием образа действительности. Этим, между прочим, отвергается и связанный с натурализмом предрассудок, будто только одно изображение есть «правильное», и при том будто бы то, какое имел в виду автор.

Имея задачу изобразить бытие не действительное, а отрешенное, театр и на своё пространство и на с в о ё время смотрит, как на пространство и время не действительные, отрешенные, фиктивные, воображаемые. Их единство и их законы на сцене – условности, определяемые не геодезией и астрономией, а эстетической целью. В этой условности есть своя, но также эстетическая, а не «естественно-научная» правдивость. Истинною ложью в театре было бы сооружение «настоящей» комнаты или площади и распределение действия по «настоящему» времени. Для последовательности тогда актёры должны были бы играть только актёров, в их семейной обстановке, – зрителю оставалось бы, для удовлетворения своих театральнo-эстетических потребностей, фамильно знакомиться с актёрами.

Импрессионизм оставался тем же натурализмом, когда он требовал от актёра умения и способности не только вызывать нужную эмоцию у зрителя, но и самому испытывать её. «Переживание» толковалось, как самое содержание актёрского творчества. Поскольку эстетика принимала эту теорию, она впадала в психологистическую ошибку, игнорируя в то же время законы психологии.

Неудивительно, что «любители» театра спорят о том, «переживает» или «не переживает» актёр на сцене. Более удивительно, что этот вопрос обсуждали сами представители сценического искусства и соответствующая теория находила среди них признание. Актёрам внушалось предвзятое объяснение, и они в его свете кривотолковали собственный опыт. А когда к этому присоединялась ещё психологически же нелепая расценка игры более высокой – с «искренним переживанием» – и менее высокой – без «переживания» – это окончательно сбивало со всякого толку. Верно, однако, в этой теории только то, что актёр должен уметь вызвать в себе для исполнения роли известного рода настроенность. Но в корне неверно, будто это есть настроенность на действительный характер; это есть настроенность на изображение соответствующего характера. И это – существенно, ибо актёрская игра есть искусство, а не «всамделешная», скажем, семейная сцена. Психологическая же неправда здесь – в предположении, будто нужно вызвать в себе известное переживание, чтобы появилась сама собою нужная экспрессия. Переживание допускает много форм выражения, и актёр должен владеть сценическую технику многообразного выражения душевных переживаний. Более правильно было бы обратное утверждение, что, создавая у себя ту или иную форму экспрессии, актёр вызывает в себе и соответствующий, внутренне слышимый для него эмоциональный отзвук или отголосок переживания. Актёр, как и всякий художник, следит за создаваемыми им внутренними формами, за отношением чувственной экспрессии к смысловому содержанию, чтобы быть в состоянии всегда соблюсти «меру», гармонию, правильное соотношение между ними. Мера эта определяется эстетическим в к у с о м: нарушение её ведёт к т. наз. переигрыванию» и «недоигрыванию». Без наблюдения за мерою своей игры актёр рискует «провалиться». И это одно уже отличает действительное «переживание» от изображения переживания. Актёр следит за репликами, мизансценами, дирижёрскою палочкою, и отдайся он «истинному» переживанию, оно поглотит все его внимание и ему придётся уйти со сцены. И во всяком случае, в его сознании больше места займёт только что происшедшая ссора с приятелем, объяснение с костюмером, парикмахером и т. д., чем переживательное воспроизведение ревности никогда не существовавшего Отелло, сумасшествия небывалого Короля Лира или воодушевления выдуманного Антонио перед римскою толпою, состоящею из людей, реально переживающих чувства реальных статистов. К этому ещё присоединяется, что актёр слышит и различает эхо, резонанс собственной души на изображаемое им. Это – е г о тембр игры, обертоны его экспрессивности, всегда, действительно, индивидуальные, как и тембр голоса, и обусловленные индивидуальными свойствами самого инструмента. И они для актёра и сознания им себя художником, творцом, а не, скажем, каким-то чудаком, головорезом или Юлием Цезарем, важнее и реальнее, чем его мнимые переживания приключений чудака, походов и головореза и императорских замашек Цезаря. В последней реальности актёр, как такой, так же мало «переживает» Тартюфа, Яго или Каина, как мало переживает сама скрипка пьесу, которую на ней исполняют. Но как скрипка «обыгрывается» и приобретает некоторые на всю её «жизнь» новые объективные качества, так и актёр. Отсюда та «в жизни» своеобразная «актёрская психология», мимика, жестикуляция, манера поведения, которые быстро выдают профессию их субъекта. Но это – уже перенесение театра в жизнь, а не природы и переживания на сцену...



1. Театр есть самостоятельное и специфическое искусство в ряду других искусств; театр имеет для себя свою литературу, живопись, музыку, и не существует только для целей литературы, изобразительных искусств или музыки.
2. Художественный творец в театральном искусстве – актёр.
3. Техническим материалом в творчестве актёра является он сам.
4. Художественное содержание сценического искусства – экспрессивность актёра; внешняя форма этого содержания – моторно-симпатическое действие.
5. Художественная задача театра – не реализация личности актёра и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актёра характер.
6. Композиционное отношение формы чувственного образа на сцене и идеи изображаемого лица есть внутренняя форма сценического представления. Оно принципиально символично.
7. Представление актёра искусственно; классический театр принципиально оправдывается эстетикой; натуралистический театр – лжереалистичен; эстетическая театральная правда – в экспрессионистической иллюзорности.
8. Реализм театра – в чувственном воплощении закономерно возможного бытия, но не «случая» или «стечения обстоятельств». Это есть реализм внутренних форм действующего лица, но не обстановки действия.
9. Действительность театрального представления, как и во всяком искусстве, есть отрешенная действительность; критерий соответствия обыденной и натуральной или прагматической действительности к театральному представлению не приложим.
10. Имитирующие переживания актёра irrelevantны для его искусства.

Москва, 1922, сент. 24.

[\[1\]](#) О понятии отрешенной действительности, как эстетическом предмете, см. мою статью: «Проблематика современной эстетики» (в журнале «Искусство», издаваемом Рос. Акад. Худ. Наук).

Источник: Шпет Г.Г. Театр как искусство // Мастерство театра. 1922, № 1.  
См. также: Шпет Г.Г. Театр как искусство // Г.Г. Шпет. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007. С. 394-411.

[К началу страницы >>](#)