

РУССКАЯ МЫСЛЬ

ЕЖЕМѢСЯЧНОЕ

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ПОДЪ РЕДАКЦИЕЙ
ПЕТРА СПРУВЕ



КНИГА V:

ПРАГА

1 9 2 2

Тихій свѣтъ.

Вершины актерскаго художества.*)

I.

Не такъ давно и, по случайности, на площади Софійскаго народнаго театра, русскій писатель А. М. Ѳедоровъ говорилъ: „Театръ грубъ. Онъ разрушаетъ „золотой туманъ“, то неопредѣлимое, что возникаетъ при чтеніи произведеній слова. И, потому что театръ все договариваетъ, все показываетъ въ преувеличенныхъ формахъ, онъ огрубляетъ вкусъ, и толпа начинаетъ требовать и отъ литературы театральнаго выразительности“.

Въ томъ, что говорилъ писатель А. М. Ѳедоровъ, ново опредѣленіе: „золотой туманъ“. Самое же негодованіе противъ театра у лирическаго поэта, повѣствователя и драматурга лирическихъ формъ, въ сердцѣ человѣка русской келейной интимной культуры, нынѣ затопляемой демократическимъ моремъ, не ново. Еще въ девяностыхъ годахъ прошлаго вѣка Чеховъ писалъ Щеглову: „Современный театръ, это — сыпь, дурная болѣзнь городовъ. Онъ не только не выше толпы, а жизнь толпы выше и умнѣ театра“. Если бы Богъ судилъ Чехову дожить до нашихъ дней, онъ увидалъ бы, какъ въ бывшей Россіи, больной, кромѣ всего иного, еще и дурною болѣзнью театральнаго театра, развѣваются послѣдніе остатки „золотого тумана“ въ душахъ у людей.

Зимой 1913 года русскій литературный критикъ Айхенвальдъ выступилъ со статьею „Отрицаніе театра“, напечатанной въ газетѣ „Рѣчь“. Поводы къ отрицанію театра были у него тѣ-же, что у Чехова и у Ѳедорова: театръ грубъ, матеріаленъ, обнажаетъ и принижаетъ все, къ чему прикасается. Айхенвальдъ отвергалъ театръ во имя того, что читатель получаетъ отъ произведенія художественнаго слова, представляемаго на театрѣ, у себя въ комнатѣ, „при свѣтѣ своей лампы“, т. е. во имя того-же „золотого тумана“. Онъ утверждалъ, что искусство актера не есть искусство; онъ доказывалъ, что театръ питается, какъ паразитъ, другими искусствами (искусствами слова, живописи, музыки), обезпложивая и огрубляя ихъ, вынимая изъ нихъ живую душу.

*) Публичная лекція, прочитанная въ залѣ Славянскаго Дружества и въ „Свободномъ театрѣ“, въ Софіи.

Насколько упоренъ, негибокъ, тяжекъ, вешенъ матеріаль театральнаго искусства — темная плоть человѣческая — знаютъ всѣ подлинныя театральныя художники: актеры. Но они знаютъ также, что матеріаль этотъ преодолѣмъ, что въ ихъ мучительномъ искусствѣ возможны минуты полного одухотворенія вещнаго матеріала: „касанія мірамъ инымъ“; театръ уничтожаетъ „золотой туманъ“, возникающій при чтеніи произведеній художественнаго слова „при свѣтѣ своей лампы“. Но театру доступно творить свое неуловимое и неопредѣлимое вокругъ произведенія художественнаго слова, представляемаго на театрѣ. Художества, которыя въ себѣ вмѣщаютъ театральное представленіе (рѣчь идетъ о драматическомъ театрѣ), — литература, живопись, музыка — должны умереть, чтобы зажечь новою жизнью въ искусствѣ театра. „Если ячменное зерно, падши въ землю, не умретъ, то останется одно. А если умретъ, то принесетъ много плода“.

Минуты полного одухотворенія вещнаго матеріала въ искусствѣ актера не только не всегда совпадаютъ съ наилучшими страницами художественнаго слова, на которыя актеръ опираетъ свое творчество, а наоборотъ: чѣмъ выше произведеніе художественнаго слова, упавшее въ театральную землю, тѣмъ творчеству актера труднѣе побороть его и умертвить, дабы пробиться черезъ него къ свѣту, какъ пробивается къ солнцу ростокъ изъ зерна. Съ другой стороны: издавна существующій особый родъ сценической литературы, по отношенію къ словесному художеству ничтожный, не почитаемый художествомъ (сценическая драматургія), бываетъ способенъ давать матеріалъ для значительнаго актерскаго творчества. Въ чемъ разгадка? Рядовыхъ актеровъ упрекаютъ въ низменности литературнаго вкуса. Но и такіе сценическіе художники, которыхъ никакъ невозможно въ этомъ упрекнуть, наряду съ образцами высокой литературы, опирались въ своемъ творствѣ на вещи ничтожныя въ литературномъ отношеніи, и — нельзя сказать, что поднимали ихъ, а, умерщвляя, взращивали изъ ихъ зеренъ такіе плоды, о которыхъ и не грезили ихъ сочинители. Разгадка въ томъ, что произведеніе художественнаго слова и произведеніе это, представленное на театрѣ, не только различествуютъ, а суть два совершенно отдѣльныхъ самостоятельныхъ произведенія. Одно принадлежитъ литературѣ, и, чтобы воспринять его, его надо прочесть; другое создано на театрѣ и живетъ до тѣхъ поръ, пока представляется.

Средство поэзіи въ широкомъ смыслѣ, то есть литературы, заключено въ словѣ. Средство актерскаго искусства двулико и заключено въ глазахъ, способныхъ потухать и загораться, выражать и вызывать многообразныя оттѣнки чувствъ, и въ многообразіи окрасокъ человѣческаго голоса, способныхъ передавать и вызывать многообразныя мельчайшіе оттѣнки душевныхъ движеній. Мимика, жестъ, движеніе и

поза (остановка движенія) суть производныя отъ этого основнаго двуликаго средства актера; отъ него исходятъ и имъ управляются. Это значитъ: мимическія маски на лицѣ актера смѣняются сами собою, когда мѣняются глаза. Интонація вызываетъ жестъ, управляетъ движеніемъ; молчаніе, наполненное душевнымъ движеніемъ (пауза), дабы перейти въ позу, должно выразиться въ глазахъ актера, хотя бы даже невидныхъ зрителю (когда актеръ стоитъ спиною къ публикѣ). Въ средствахъ искусства актера нѣтъ слова въ томъ смыслѣ, въ какомъ слово составляетъ единое средство поэзіи.

Актеры сами собою произносятъ на сценѣ слова, смыслъ которыхъ, вмѣстѣ со звукомъ, доходить до зрителя. Но смыслъ словъ въ искусствѣ актера не составляетъ творчества и, при воспоминаніи о прекрасныхъ сценическихъ изображеніяхъ, смыслъ словъ приходитъ послѣднимъ. Съ другой стороны: игра актеровъ на незнакомомъ языкѣ способна доходить и, чѣмъ игра выше, тѣмъ понятнѣе зрителю. Для человѣка, желающаго развить въ себѣ чувство художества сценическаго и постигнуть его существо, нѣтъ лучше средства, какъ смотрѣть игру хорошихъ актеровъ на незнакомомъ языкѣ. Онъ достигнетъ того, что научится понимать до мельчайшихъ оттѣнковъ чувства, творимыя этими актерами на сценѣ. Онъ разучится вслушиваться въ слова, производимыя актерами на родномъ ему или извѣстномъ ему языкѣ, и научится слушать оттѣнки человѣческаго голоса, способныя открывать и рисовать сокровенное въ движеніяхъ человѣческой души. Само собою, вмѣстѣ съ движеніями, какъ родныхъ, такъ и иноязычныхъ актеровъ, будутъ ему рассказывать о чувствахъ, творимыхъ актерами на сценѣ, ихъ глаза и помогать воспріятію средства актерскаго художества, исходящія отъ основныхъ: мимика, жестъ, поза, движеніе. Но звукъ, интонація это — то, безъ чего нѣтъ искусства драматическаго. Слѣпому открыто искусство актера. Одна полуслѣпая старушка изъ Харькова продиктовала своей дочери рядъ писемъ ко мнѣ о театрѣ, въ которыхъ рассказывала о томъ, какую радость она испытываетъ отъ того, что отъ нея за слѣпотою не сокрылось искусство сценическое, а, напротивъ, открылось съ до того невѣдомою полнотою. „Я научилась слушать молчаніе“, пишетъ она между прочимъ въ одномъ письмѣ. Глухой же видитъ на драматической сценѣ „мимодраму“, фальшивѣйшій родъ театральнаго представленія. Основа искусства театра есть звукъ.

То, что въ средствахъ искусства актера нѣтъ слова въ томъ значеніи, въ какомъ слово составляетъ средство поэзіи, породило много недоразумѣній, несправедливыхъ нападокъ на театръ и принесло много разочарованій художникамъ слова, а иныхъ заставило возненавидѣть театръ. Авторъ драматическій, въ особенности, неискушенный въ театрѣ, съ тре-

вогой видить, какъ, чѣмъ дальше, тѣмъ больше, пока идутъ репетиціи, онъ перестаетъ узнавать свое произведеніе. Страннымъ образомъ тѣ слова, которыя онъ любилъ у себя, считалъ удавшимися, которыя всегда волновали его въ чтеніи, со сцены звучать пусто и ненужно, и ему хочется ихъ вычеркнуть. Съ другой стороны, сцены, которыя онъ считалъ мелкими, второстепенными, исполнились на театрѣ неожиданнымъ содержаніемъ, и онъ смотритъ ихъ съ волненіемъ, чувствуя, какъ это хорошо. Когда онъ дома беретъ въ руки свою пьесу и перечитываетъ (авторъ перестаетъ со сцены узнавать свои слова), онъ убѣждается, что въ этихъ сценахъ съ подмостковъ произносится слово въ слово то, что у него написано, а играется то, чего онъ не писалъ. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше начинаютъ разрушаться ткани его произведенія, отмирать, разваливаться, и изъ подъ нихъ пробивается новое художество, рождаемое театромъ. Авторъ ненавидитъ это новое художество, потому что оно, дабы родиться, должно было убить его созданіе. Часто случается такъ, что произведеніе художественнаго слова, пройдя черезъ театръ, лежитъ распластанное, омертвѣлое, — никакого новаго художества не прорастаетъ. Тогда авторы хватаются за голову и бѣгутъ отъ театра, какъ отъ чумы. Рѣдко совершается (но пусть бы свершилось одинъ только разъ — и театръ оправданъ), что высокое произведеніе художественнаго слова порождаетъ на театрѣ новое, не уступающее ему по высотѣ, произведеніе искусства театральнаго. Таковы, между прочимъ, драмы Чехова на сценѣ Московскаго Художественнаго Театра: въ особенностяхи „Чайка“ и „Три сестры“.

Теперь, перечитывая пьесу Чехова, кажется, что театръ просто игралъ то, что написано. На самомъ дѣлѣ это было не такъ просто. Послѣ провала „Чайки“ въ Петербургѣ, въ Александринскомъ театрѣ*), Чеховъ боялся театра панически.

*) Событіе это — театральныи скандалъ на представленіи Чеховской „Чайки“ —, пріобрѣтшее потомъ большое значеніе въ исторіи русскаго театра, но тогда немногими, въ ихъ числѣ впереди всѣхъ Ал. С. Суворинимъ, правильно оцѣненное (онъ писалъ, что пьеса съ признаками гениальности, но что театръ не доросъ до пьесы), случилось осенью 1896 года. Манера письма въ „Чайкѣ“ та же, какою Чеховъ до того за три года, написалъ первый актъ „Иванова“, благополучно разыграннаго на театрѣ у Корша въ Москвѣ и въ томъ-же Петербургскомъ Александринскомъ театрѣ для бенефиса Давыдова.

Это — манера, при которой будничные образы, истончаясь, просвѣчиваютъ; такъ, что за ними пріоткрывается горній міръ, и музыка горняго міра влетаетъ въ діалоги о самыхъ будничныхъ вещахъ въ мірѣ дольнемъ. Въ „Чайкѣ“ ощущается, какъ за болыю о томъ, что убиваетъ „Чайку“, пробивается радость: „тайна земная соприкасается съ тайной небесной“. „Ивановъ“ выдержалъ театръ потому, что, кромѣ перваго, три послѣдніе акта „Иванова“ написаны въ обычной для того времени плотной манерѣ. „Чайка“ — вся сквозная, и со стороны письма смѣлѣе перваго акта „Иванова“.

Роли въ „Чайкѣ“ на Петербургскомъ представленіи занимали прекрасные актеры, и роли эти были исполнѣ въ ихъ сценическихъ средствахъ въ

Зиму 1898—99 года Чеховъ жилъ больной въ Ялтѣ, когда на сценѣ Московскаго Художественнаго Театра должны были быть разыграны „Дядя Ваня“ и „Чайка“. Къ представленію „Дяди Вани“ Чеховъ относился болѣе или менѣе равнодушно, но „Чайку“ онъ не хотѣлъ больше подвергать театральному испытанію, и Вл. И. Немировичу-Данченко стоило великаго труда уговорить его. Между тѣмъ дѣло съ „Чайкой“ шло плохо. Актеры не находили „тона“ — звука для этой пьесы. Станиславскій (разсказываю со словъ Мейерхольда, игравшаго Треплева) игралъ Григорина и, участвуя въ постановкѣ пьесы, говорилъ, что не понимаетъ, какъ играть „Чайку“: шелъ ощупью, отчаиваясь, что въ темнотѣ блеснетъ свѣтъ. Если-бы не выдержка Немировича-Данченко, также въ душѣ смущеннаго, но знающаго, что въ театрѣ упорство иногда, — но не всегда, конечно, — бываетъ вознаграждено, „Чайку“ бросили бы репетировать. Отъ муки и усталости у актеровъ къ послѣднимъ репетиціямъ сталъ угасать, приглушаться слишкомъ опредѣленный краснощекій характеръ звука, который былъ взятъ сначала. Пьеса отъ этого упала, потухла, погрузилась въ сумерки; ея образы поблѣднѣли: ихъ стало едва возможно рассмотреть.

Но тутъ то и блеснулъ свѣтъ. Осторожно поднимая пьесу, укрѣпляя звукъ, — не болѣе, чѣмъ до того, чтобы расплывшіеся образы получили очертанія, — „Чайку“ нашли на театрѣ. Достиженіе это было однако столь хрупко, что могло разрушиться каждую минуту. Нужно было сыграть пьесу, чтобы закрѣпить ее, и чѣмъ возможно обезопасить первый спектакль

томъ, что касалось „земли“. Съ этой стороны нельзя было и отыскать въ русскомъ театрѣ лучшей Аркадиной, чѣмъ М. Г. Савина, лучшаго Сорина, нежели Вл. Н. Давыдовъ, а Нину Зарѣчную играла В. О. Комиссаржевская, которой земная Нина необычайно подходила и которой было открыто и „небо“. И со всѣмъ тѣмъ пьеса рухнула подъ несмолкаемый хохотъ публики. По несчастной странной случайности, она, ко всему прочему, была поставлена для бенефиса Левкѣевой, отличной бытовой актрисы, любимицы гостинодворской прикащикей публики, наполнившей залъ, а ставилъ пьесу Е. П. Карповъ, режиссеръ съ благороднымъ вкусомъ и самъ литераторъ, но мало чуткій къ міру горюму. Но и при всѣхъ иныхъ условіяхъ пьеса не могла бы пройти на сценѣ Александринскаго театра: въ немъ для нея тогда не хватало воздуха.

Чеховъ прятался въ темныхъ кулисахъ, слушая, какъ надрывался отъ хохота залъ, мѣшая актерамъ играть, былъ „тихий и странный“, разсказывала Комиссаржевская. „Пришелъ ко мнѣ въ уборную, долго смотрѣлъ на меня, сказалъ: какіе у Васъ — глаза! — и вышелъ“. Глаза у Комиссаржевской были дѣйствительно необычайны: другихъ такихъ глазъ не было. Изъ театра Чеховъ скрылся незамѣченнымъ и не вернулся ночевать къ Суворину, у котораго въ тотъ періодъ всегда останавливался, когда пріѣзжалъ въ Петербургъ. Суворинъ обожалъ Чехова, до конца дней своихъ показывалъ диванъ въ своей бібліотекѣ и говорилъ: „Здѣсь спалъ Антонъ Павловичъ“.

Проплутавши по городу эту самую страшную ночь въ своей жизни Чеховъ съ первымъ утреннимъ поѣздомъ уѣхалъ въ Москву.

отъ того, чтобы его не сдунула зрительная зала. При томъ напряженіи, въ какомъ были актеры, малѣйшее невниманіе, случайный шумъ, малѣйшій неумѣстный смѣхъ могли все погубить. Вл. И. Немировичъ-Данченко рѣшилъ, ограждая спектакль и больное Чехова отъ случайностей, распространить билеты на первое представленіе „Чайки“ среди почитателей Антона Павловича. Только небольшое количество билетовъ поступило въ кассу.

Это былъ незабываемый спектакль. За кулисами была такая тишина, какой должно быть никогда не бывало въ театрѣ. Никто не говорилъ ни слова; всѣ машинально одѣвались, гримировались и сидѣли неподвижно, ожидая выхода, какъ ожидаютъ казни. Передъ выходомъ актеры крестились. Первый звукъ — важный, часто рѣшающій на театрѣ — прозвучалъ тускло: пьеса готова была сразу покатиться подъ гору и еле удержалась. Монологъ Зарѣчной со сцены надъ озеромъ (Нину играла Роксанова), надъ которымъ за два года передъ тѣмъ Александринская зала стала впервые смѣяться, послѣ чего прорвалась и до конца представленія надрывалась отъ хохота, — былъ принятъ въ полной тишинѣ. Еще было невѣдомо, чтѣ въ себѣ таила эта тишина, но первое испытаніе было пройдено. Это разбѣгло тягосты, нависшую надъ представленіемъ, и оно стало крѣпнуть. Лица у актеровъ стали свѣтлѣть. Вторая половина акта — послѣ сцены на театрѣ — прошла твердо.

Когда послѣ перваго акта задвинулся занавѣсъ, то зрители при мертвой тишинѣ на сценѣ и въ залѣ, долго оставались неподвижными. Потомъ, точно по знаку, зала сверху до низу стала бурно апплодировать. Обнаружился рѣдкій успѣхъ. До конца спектакля успѣхъ былъ полный, непрерывный. Актеры плакали отъ радости за сценой и цѣловали другъ друга. „Точно было Свѣтлое Воскресеніе“, вспоминалъ Вл. И. Немировичъ-Данченко.

„Ваша телеграмма сдѣлала меня здоровымъ и счастливымъ“, отвѣчалъ Чеховъ на телеграмму, которую послалъ ему театръ послѣ представленія. Этой телеграммы Чеховъ ждалъ и лежалъ не раздвываясь, ожидая, когда придетъ телеграфистъ. Второе представленіе „Чайки“ прошло уже крѣпко. Такъ продолжалось весь сезонъ.

Лѣтомъ, когда Чеховъ пріѣхалъ въ Москву, театръ показалъ ему „Чайку“. Въ театрѣ „Эрмитажъ“, въ которомъ Московскій Художественный театръ игралъ въ первые годы, лѣтомъ шла оперетка, и представленіе „Чайки“ для Чехова было въ театрѣ „Парадизъ“ на Никитской. Въ полномъ составѣ: съ декораціями, костюмами, обстановкой и бутафоріей до послѣднихъ мелочей. Начался первый актъ; ко времени сцены надъ озеромъ Аркадина, Дорнъ, Шамраевъ, Медвѣденко, Маша усаживались на зеленую скамейку, поставленную на первомъ планѣ, — всѣ спинами къ зрителямъ, — чтобы смотреть, какъ будетъ играть Нина. Для того времени было не-

привычно сидѣть актерамъ спинами къ зрителямъ, и это видимо раздражило Чехова. Онъ прослѣдилъ всю пьесу, хвалилъ, но было очевидно, что онъ смущенъ и опечаленъ. И смущеніе и печаль его происходили отъ того, что Чеховъ увидѣлъ на сценѣ новое твореніе черезъ пьесу, которую написалъ. Онъ оцѣнилъ его и принялъ это новое художество, рожденное театромъ, но погрузилъ о своемъ.

Въ слѣдующую зиму Чеховъ написалъ для Художественнаго театра пьесу „Три сестры“. Пока пьеса репетировалась, Чеховъ не переставалъ дѣлать въ ней измѣненія и присылать изъ Ялты выпуски и вставки въ текстъ. Такъ, между прочимъ, онъ опустилъ прекрасный монологъ Андрея о томъ, что такое жена: прислалъ его въ театръ зачеркнутымъ, вмѣсто чего было надписано: „жена есть жена“. По совѣту Немировича-Данченко, потому что театру требовались въ третьемъ актѣ болѣе вещныя средства, нежели у литературы, для созданія воздуха тревоги въ домѣ у сестеръ, Чеховъ переписалъ этотъ актъ на фонѣ ночного пожара въ провинціальномъ городѣ. Пиша „Трехъ сестеръ“, Чеховъ сотрудничалъ съ театромъ. То-же онъ дѣлалъ, когда, вслѣдъ за этой пьесой, писалъ „Вишневый садъ“. Пиша центральную фигуру, онъ видѣлъ за нею актрису, тогда жену свою О. Л. Книпперъ, и Оирса онъ написалъ для Артема.

Сотрудничая съ театромъ, Чеховъ оставался тончайшимъ художникомъ слова. Его образы просвѣчиваютъ; за ними вездѣ видно русское небо. „Весь, весь бѣлый, — чистота наша!“ Пьесы Чехова на сценѣ Художественнаго театра такъ-же прозрачны, такія же бѣлыя и чистыя, и „Золотой туманъ“, — невѣдомо откуда притекающая сладкая печаль, неуловимое вѣяніе нездѣшняго міра, — пронизываютъ ихъ. Но на театрѣ все это свое, отличное и созданное средствами театра. Въ представленіи „Чайки“ Художественный театръ показалъ Чехову твореніе интимно близкаго къ нему, Чехову, художника, но иного искусства, нежели онъ, иныхъ средствъ и иного предѣла возможностей. Чеховъ полюбилъ этого художника, а, полюбивши, почувствовалъ тайны его искусства. Бросая въ его землю зерна, — свои высокія созданія, онъ, нигдѣ не поступааясь своимъ искусствомъ, что было бы и невозможно для истиннаго художника слова, сталъ обрабатывать ихъ такъ, чтобы въ искусствѣ театра они давали полный зрѣлый плодъ. „Художественный театръ“ сдѣлался и остался до конца театромъ Чехова, и схематическое изображеніе „Чайки“, бѣлой птицы, прилетѣвшей въ его колыбель, — на его занавѣси, программахъ, афишахъ, билетахъ, почтовой бумагѣ, — сопровождало его во всю его жизнь.

Сліяніе театра и литературы, то есть претвореніе безъ остатка въ театрѣ литературныхъ образовъ, есть идеаль

театра, но онъ крайне рѣдко достижимъ, — не по винѣ актера. Нельзя играть всего прекраснаго, что написано въ драматической формѣ, и даже можно сказать, что изъ этого рѣдко, что можно играть. Предѣлы театра очень трудно раздвигаемы; театръ — тяжелое, упрямое искусство: въ немъ каждый новый шагъ стоитъ годовъ и мученій. И многое прекрасное въ художествѣ слова, будучи брошено въ театральную землю, лежитъ распластанное, омертвѣлое, и никакого новаго художества изъ него не произрастаетъ. Поэтому пребывавъ издавна и пребудетъ, пока будетъ жить театръ, особый родъ литературы, оживающій лишь на театрѣ, не почитаемый за художество слова и не являющій собою этого художества. Это сценическая драматургія.

О ней можно такъ сказать: она даетъ сценическія положенія, мотивы, вѣхи, побужденія для творчества актера. Приводитъ влюбленныхъ другъ къ другу; создаетъ побужденія для выраженія печали, радости, страсти, нѣжности, гнѣва; указываетъ на образы, на характеры, но не пишетъ ихъ, а оставляетъ создавать актеру. Она записываетъ слова, и слова эти произносятся со сцены актеры. Но, потому что средство актеровъ не въ словѣ (въ томъ значеніи, какое слово имѣетъ въ словесномъ художествѣ), зрители, слушая, не слушаютъ этихъ словъ такъ, какъ ихъ слушаютъ читатели, а слушаютъ впереди словъ интонаціи, окраски человѣческаго голоса; безсловесный языкъ чувствъ, творимый актеромъ. Въ словесномъ художествѣ слова живописуютъ: сами вмѣщаютъ въ себѣ краски, то есть интонаціи, — и кромѣ сего содержатъ неизвѣстно откуда притекающую мелодію души творящаго художника, ея же и порождается „золотой туманъ“. „Стиль это — человѣкъ“, говорятъ французы по отношенію не къ одному только художественному слову. Въ сценической драматургіи слова не звучатъ безъ актера. Трудно повѣрить, если не знать, въ какой степени изъ ничтожныхъ банальныхъ словъ способны актеры вырастить подлинное художество. Для того, чтобы знать это, надо читать образцы сценической драматургіи, со сцены волнующіе не однихъ только грубыхъ людей. Но, кромѣ актеровъ и театральныхъ работниковъ, никто не читаетъ этихъ образцовъ, въ Россіи они даже не всегда печатались, а издавались въ литографированномъ видѣ.

Они не то, что созданы для того, чтобы умереть въ искусствѣ актера, они не живутъ безъ театра. Въ нихъ театру нечего преодолевать. Для того, чтобы вырастить новое художество изъ произведенія художественнаго слова, упавшаго въ театральную землю, театру надо, когда брошенное въ его землю зерно станетъ умирать и распадаться, вобрать въ себя его соки, то, что даетъ ему жизнь, и претворить ихъ въ новое художество. Краски, т. е. интонаціи, заключенныя въ художественномъ словѣ, мелодію души творящаго художника,

заклученную въ словѣ, образы, живописуемые художественнымъ словомъ. Сценическая драматургія ничего этого не содержитъ, а содержитъ сценическія положенія, многократно провѣренныя на театрѣ, на примѣръ: мужъ застаётъ жену свою съ любовникомъ (кто то изъ французовъ даже подсчиталъ число сценическихъ положеній, и оно вышло весьма ограниченнымъ), среду и обстановку дѣйствія, которыхъ авторъ не пишетъ, а на которыя онъ только указываетъ, предоставляя создавать ихъ театру, и роли, то есть персонажи сценическаго дѣйствія, издревле утвердившіяся на театрѣ. Героиня: печальная наивная дѣвушка; веселая наивная дѣвушка; важная дама; смѣшная старуха; кокетка; любовникъ-герой (арлекинъ); любовникъ пассивный, страдающій и мужъ (Пьеро); любовникъ-фатъ, благородный отецъ; злодѣй; разсудительные мужи, веселый и печальный, привлекаемые къ объясненію дѣйствія. Образцы сценической драматургіи могутъ быть бытовые, гражданскіе, „Чеховскіе“ (подражающіе внѣшней формѣ чеховскихъ пьесъ), неврастеническіе (ввели новый персонажъ и породили амплу „актеровъ-неврастениковъ“), такъ называвшіеся „нищеанскіе“. Каковы бы они ни были, они могутъ избирать любые сюжеты, любую среду, но они остаются составленными изъ утвержденныхъ на театрѣ персонажей и подвигаемыми сценическими положеніями, провѣренными на театрѣ.

То же мы видимъ у истоковъ европейскаго театра: итальянской неписанной комедіи и французскаго театра, который преобразовалъ ее и создалъ ту классическую технику, на которой выросли и воспитались всѣ современныя европейскія сцены.

Французская сценическая техника, то есть французская школа актерской игры, есть техника притворства, и на высокихъ ступеняхъ своихъ очаровательнаго, и вплоть до самаго скромнаго ремесленничества исполненнаго вкуса на своей родинѣ. Огромная культура: традиции, навыки, вѣками накопленное богатство отборныхъ сценическихъ формъ, — давно сдѣлали французскую сцену классической сценою. Европейскіе театры приняли французскую игру, и ни одинъ изъ нихъ не только не превзошелъ ее, но и не могъ равняться съ нею. Тяжеловатый, аккуратный, по-военному, какъ на парадѣ, выступающій нѣмецкій театръ („die erste Kolonne marschirt!“, — „die zweite Kolonne marschirt!“), сухой и острый, чѣмъ-то спортсменскій, англійскій театръ и близкій къ нему шведскій, пластичный, звучный, солнечный итальянскій театръ, четкая, сочная, пьянящая, какъ старый медъ, польская комедія (отличный театръ, достойно воспринявшій французскую технику), душевный, увлекающійся, съ первыхъ дней своей жизни выбивающійся изъ оковъ школы русскій тертръ, — всѣ они получили бытіе свое отъ французскаго театра и приняли французскую сценическую технику. Русскій театръ къ концу

дней своихъ въ рѣдчайшихъ достиженіяхъ преодолѣлъ французскую игру и создалъ свою школу, технику русской игры. Но и здѣсь онъ не могъ отвергнуть окончательно французскую школу и долженъ былъ прибѣгать къ ней всякій разъ, когда въ представленіи готова была разорваться слишкомъ хрупкая ткань русской игры.

Сущность французской игры заключается въ томъ, что актеръ творить роль до спектакля, наединѣ съ собой, а на спектаклѣ показываетъ, представляетъ передъ публикой свое созданіе. На творчество роли актеръ затрачиваетъ творческое волненіе, видѣніе, догадку, отборъ, — словомъ всѣ элементы творчества; при представленіи роли актеръ долженъ быть холоденъ и внимательно спокоенъ. Все пережито, теперь надо это показать. И въ томъ, какъ представиться взволнованнымъ, будучи спокойнымъ, заставить глаза блеснуть, потухнуть, затуманиться, когда надо, смѣяться и плакать, по произволу блѣднѣть и краснѣть (блѣднѣть и краснѣть по желанію на сценѣ умѣютъ немногіе, и отлично умѣла посредственная итальянская актриса Тина-ди-Лоренцо: неизвѣстнымъ мышечнымъ движеніемъ она заставляла кровь приливать къ лицу и отливать отъ лица), повторить передъ публикой ранѣе отобранныя окраски голоса, сверхсловесный языкъ чувствъ, — во всемъ этомъ французская школа достигла совершенства. Жестъ, исходящій въ творчествѣ наединѣ съ собой отъ интонаціи, при представленіи французской техникой запоминается актеромъ и точно повторяется, независимо отъ интонаціи, молчаніе не требуетъ, чтобы на сценѣ говорили глаза, если они не видны зрителю: поза, найденная въ творчествѣ, когда говорили глаза, запомнена. Вообще на сценѣ нѣтъ творчества, и идетъ напряженная, четкая, точная работа, для которой надо много самообладанія, ловкости, находчивости и знанія своего ремесла. На сценѣ актеръ французской школы не любитъ, не ревнуетъ, не страдаетъ, не радуется, а показываетъ публикѣ, какъ онъ любитъ, ревнуетъ, страдаетъ... Вотъ почему Сарра Бернаръ въ „Дамѣ съ камеліями“ смотритъ съ нѣжностью (нѣжность, разлитая по всей роли, передается ею несравненно) не на Армана, который для нея не существуетъ, а... въ публику. Поэтому Томазо Сальвини въ Отелло однажды, когда подошелъ къ занавѣскѣ, за которой спала Дездемона, то, стоя въ полуоборотъ и играя обращеннымъ къ публикѣ лицомъ, правую руку просунулъ за занавѣску и погрозилъ кулакомъ театральному рабочему, который опоздалъ помочь ему раздвинуть занавѣску (Сальвини нужно было, чтобы занавѣска раздвигалась легко безъ усилій, а она шла туго, и Сальвини поставилъ около нея театральнаго рабочаго). Поэтому Поссартъ въ одной плохой сентиментальной драмѣ, въ которой онъ, между прочимъ, игралъ въ свой послѣдній пріѣздъ въ Петербургъ (1913 г.), въ сценѣ, гдѣ онъ узнаетъ на фотогра-

фіи своего сына, отвернувшись отъ публики, какъ бы разсматриваетъ фотографію, а самъ готовится; когда же готовъ, — оборачивается и играетъ радостнымъ лицомъ. Если бы спросить Поссарта, какую фотографію онъ держалъ въ рукахъ, то онъ не сказалъ бы: онъ, смотря, не видалъ ея, поглощенный своею работой. Поэтому покойная Миронова, средняя русская актриса, но актриса въ совершенствѣ владѣвшая французскою техникой, что было рѣдкостью на русской сценѣ, не могла разказать, какое лицо, какой цвѣтъ глазъ у молодого актера, который недавно появился въ труппѣ и, замѣняя внезапно заболѣвшаго любовника, игралъ съ ней только что сцены, исполненныя самой бурной страсти. Миронова расхохоталась и сказала: „Откуда я знаю? Я его не видала.“

Изъ залы кажется, когда актеръ достаточно владѣетъ французскою техникой, что играть ему очень легко. На самомъ дѣлѣ это та же призрачная легкость, съ какою жонглеръ ловить въ воздухѣ ножи или канатоходецъ ходитъ по канату. Необычайное физическое утомленіе чувствуетъ актеръ послѣ сыгранной роли. Она проистекаетъ не отъ затраченного „жара души“, котораго техника велитъ не затрачивать на сценѣ (если „жаръ души“ кое-гдѣ пробивается у актера на сценѣ, то его техника несовершенна; если же „жаръ“ прорывается и затопляетъ технику, то игра никуда не годится). Физическое утомленіе послѣ сыгранной роли у представляющаго актера проистекаетъ отъ напряженія, которое онъ затрачиваетъ на то, чтобы не дать пробиться черезъ технику „душѣ“. Въ роли все раньше взвѣшено, измѣрено, согласовано, приведено въ строй, возвышено до доступнаго данному актеру предѣла прекраснаго, — и жаръ, увлеченіе при представленіи роли на сценѣ, могутъ только испортить, и неминуемо испортятъ дѣло. Дурной театръ, все непереносимое въ театрѣ для болѣе или менѣе тонкаго художественнаго вкуса, проистекаютъ отъ „жара души“ не владѣющихъ техникой „вдохновенныхъ“ актеровъ.

Есть одна подробность, тайна ремесла, объясняющая, почему „жаръ души“, т. е. творческое волненіе, какъ полагаютъ зрители и сами „вдохновенные“ актеры, способенъ давать на сценѣ не прекрасное, а безобразное. То волненіе, которое „вдохновенный“ актеръ испытываетъ на сценѣ вовсе не творчество, и актеръ такой ошибается, когда онъ думаетъ, что, вопреки притворщику-французу, онъ не играетъ, а, какъ любители писать театральные рецензенты: „жить въ на сценѣ“. На самомъ дѣлѣ, онъ не „живетъ“, а прескверно играетъ. Если онъ, повергая на колѣни свою преступную возлюбленную вывихнетъ ей руку, а, убивая соперника, контузитъ его бутфорскимъ ножомъ (что бывало), — то онъ не скажетъ, какой взглядъ былъ у его возлюбленной, когда онъ повергалъ ее, какое лицо, какой цвѣтъ волосъ у его соперника. Онъ, смот-

ря, не видалъ ихъ. Если онъ актеръ лирическій (страдающій мужъ или любовникъ, Пьерро) и, предположимъ, играетъ сцену, въ которой онъ по роли тайно пробирается въ домъ женщины, безнадежно любимой, чтобы въ послѣдній разъ взглянуть на ея комнату, то здѣсь онъ способенъ заиграться до слезъ. Но онъ не способенъ, окончивши сцену, сказать, какая была эта комната, какія вещи въ ней стояли. Онъ ничего на сценѣ не видалъ.

Онъ управляется на сценѣ силою, которая полагается исходящею отъ свободнаго вдохновенія, называется „нутромъ“, „темпераментомъ“, „жизненностью“ (въ расхожемъ театрѣ всѣ теоретическія и техническія понятія безнадежно перепутаны) и почитается за проявленіе художественнаго творчества. На самомъ дѣлѣ онъ такъ-же свободенъ, какъ человѣкъ не умѣющій плавать, брошенный въ воду. Его горячность, пожалуй, исходитъ отъ „нутра“, если „нутромъ“ считать утробное, фізіологическое въ природѣ человѣка (актеры имѣютъ въ виду душу, когда говорятъ о „нутрѣ“). Она выражается то въ гремящемъ, то въ сладкомъ, то въ трепетномъ голосѣ, нисходящемъ до шопота, въ усиленной мимикѣ, въ подчеркнутыхъ движеніяхъ, но не свидѣтельствуетъ о темпераментѣ, не имѣетъ никакого отношенія къ жизненной правдѣ и никакого касательства — къ творчеству. Актеръ такой на сценѣ, подобно человѣку, брошенному въ воду и не умѣющему плавать, просто барахтается, звѣринымъ инстинктомъ пытается спастись отъ гибели. Въ водѣ онъ неизбежно потонетъ. Въ той стихіи, съ которой борется актеръ, — въ зрительной залѣ, — онъ можетъ выплыть.

Онъ дѣйствительно за секунду не знаетъ того, что сдѣлаетъ на сценѣ черезъ секунду, почему и думаетъ, что не играетъ, а „живетъ“. Но это въ ту секунду, когда онъ не знаетъ, какъ отражается въ зрительномъ залѣ то, что онъ только-что сдѣлалъ. Если то, что онъ сдѣлалъ, какъ говорятъ въ театрѣ, „принимается“, на примѣръ, если публика, — актеръ это ощущаетъ, — взволнована тѣмъ, какъ онъ, самъ не зная почему, ходитъ крупными шагами вокругъ своей возлюбленной, онъ суживаетъ кругъ и начинаетъ двигаться мягко, медленно, крадучись, вродѣ пантеры, самъ не зная почему, потому только, — онъ инстинктомъ угадываетъ, — что это способно еще больше волновать. Если дѣло идетъ, актеръ, зная инстинктомъ, что рѣзкія впечатлѣнія, дабы не ослабѣть, требуютъ еще болѣе рѣзкихъ, пускаетъ себя изо всѣхъ силъ и повергаетъ на колѣни свою женщину, причемъ случается, что вывихнетъ ей руку. Публика холодѣетъ отъ восторга. Но бываетъ, что публика, вмѣсто того, чтобы похолодѣть, приходитъ въ веселое настроеніе. Какая нибудь несчастная случайность, курьезный произвольный жестъ (у актера „вдохновеннаго“ на сценѣ все произвольно), неожиданно со-

рвавшаяся смѣшная нота въ голосѣ — дѣлаютъ это. Тогда актеръ тонетъ, „проваливается“, и про него напишутъ рецензенты, что онъ „живетъ“ на „сценѣ“, но иногда переигрываетъ, увлекаемый своимъ „темпераментомъ“.

Выходитъ такъ, что самоощущеніе у „вдохновеннаго“ актера, т. е. у якобы творящаго на самой сценѣ, такое же, какъ у актера представляющаго ранѣе сотворенное свое созданіе. Онъ чувствуетъ лишь зрительную залу, передъ которою играетъ, не видитъ и не ощущаетъ людей, вещей, его на сценѣ окружающихъ. Его вниманіе все собрано на то, чтобы улавливать, какъ отражается въ зрительной залѣ то, что онъ, не зная почему, дѣлаетъ на сценѣ, и почерпать отъ публики толчки къ тому, что надо дѣлать, (не зная почему, кромѣ того, что это, если не сорвется, произведетъ впечатлѣніе). И такое же, какъ актеръ представляющій, только безмѣрно большее физическое напряженіе, ощущаетъ на сценѣ „вдохновенный“ актеръ. Послѣ сыгранной роли, онъ валится съ ногъ отъ утомленія.

Утомленіе это неправдиво почитается усталостью отъ „творчества“. Это усталость отъ работы вниманія къ тому, какъ отражается на публикѣ то, что дѣлаетъ актеръ. Т. е. усталость отъ представленія, притворства на театрѣ. Актеръ, якобы „вдохновенный“, отличается отъ актера представляющаго тѣмъ, что представляетъ, самъ не зная что. У актера, владѣющаго французской школой, есть моментъ творчества, предваряющій представленіе, скрытый отъ публики; у актера, презирающаго школу, желающаго не играть, а „жить“ на сценѣ, нѣтъ момента творчества, а есть одно ломаніе, дурное представленіе.

Тайна ремесла заключается въ томъ, что сценическая техника, до сихъ поръ бывшая единственно доступной театру, техника въ совершенствѣ разработанная, есть техника представленія. И что актеръ, отвергающій технику, полагающій, что онъ не представляетъ а „живетъ“ на сценѣ, на самомъ дѣлѣ, выходя на сцену, инстинктомъ примѣняетъ ту же технику, которой не владѣетъ, какъ человѣкъ не умѣющій плавать, въ водѣ инстинктивно дѣлаетъ движенія, подобныя тѣмъ движеніямъ пловцовъ, которыхъ онъ не умѣетъ дѣлать. Ибо, какъ движенія пловцовъ не выдуманы, а родились изъ опытовъ, путемъ которыхъ человѣкъ домогался держаться на водѣ, такъ французская сценическая техника, утвердившаяся на европейскомъ театрѣ, не выдумана, а родилась изъ самихъ свойствъ театральнаго представленія, изъ опытовъ доносить до публики актерское искусство. Для того, чтобы актеръ могъ творить или „жить“ на самой сценѣ, нужно созданіе иной, чѣмъ французская, техники, иной школы актерской игры.

Чуждый русскому чувству (въ его чистотѣ, не въ теперешнемъ мутномъ потокѣ) — мишурный, внѣшній, „театраль-

ный" — французскій театръ, съ первыхъ же дней, когда былъ занесенъ въ Россію, сталъ выбиваться изъ школы. Уже въ первомъ поколѣніи русскихъ актеровъ появился актеръ Яковлевъ, поражавшій современниковъ „естественностью“ своей игры. Яковлевъ былъ очень даровитый человекъ (это чувствуется и по его личности: безпокойной, иногда безудержной, тоскующей), но цѣна естественности его игры была не высока: это могло лишь быть и было безпомощное представленіе, т. е. дурное притворство, не обладающаго техникой актера. Не даромъ Дмитревскій, — насадитель театральнаго искусства въ Россіи, его истинный первый мастеръ-режиссеръ, — не признавалъ игры Яковлева. Сохранился разсказъ, о томъ, что Дмитревскій былъ побѣжденъ, когда прослушалъ какъ Яковлевъ у себя дома, въ своей комнатѣ, прочиталъ ему какой-то монологъ. Въ этомъ разсказѣ характерно невѣдѣніе театральнаго ремесла. Яковлевъ былъ даровитый человекъ, и у себя дома, въ своей комнатѣ, онъ могъ творить. Но онъ не могъ на театрѣ доносить до публики свое созданіе, потому что не хотѣлъ на сценѣ представлять и не желалъ тому учиться, а хотѣлъ творить на сценѣ, вмѣсто чего неизбѣжно долженъ былъ дурно представлять. Дмитревскій, прослушавшій Яковлева у него дома, могъ только лишній разъ пожалѣть о томъ, чего лишалась сцена отъ того, что Яковлевъ не могъ и не хотѣлъ подчинить себя школѣ.

Послѣ того приблизительно черезъ семьдесятъ лѣтъ, — отъ того, что не могъ уложиться въ существовавшую школу, а иной не было, — погибъ для сцены, не далъ и самой малой доли изъ того, что могъ дать, буйный геній Мочалова. Ни одной роли Мочаловъ не сыгралъ сначала до конца. Были вспышки, рѣдкіе моменты совершенной вдохновенной красоты, — когда они были. Чаще же всего Мочаловъ сплошь кривлялся: такъ, что на него было жалко смотрѣть. Выбивали Мочалова изъ рѣдкихъ творческихъ минутъ на сценѣ зрители. „Пока ладони зрителей не приходили въ возбужденіе“, записалъ невѣдомый современникъ объ игрѣ Мочалова, Мочаловъ былъ прекрасенъ. Послѣ же того „онъ начиналъ свои скороговорки, бѣганье по сценѣ, маханье руками и тогда увы!..“

„Ладони зрителей“ и вообще мѣсто зрителей въ театральномъ представленіи есть фундаментъ сценической школы. Для того, чтобы преодолѣть французскую технику, надо перемѣстить ея фундаментъ. Тѣ „нити“, связывающія актера и зрительный залъ, о которыхъ говорятъ, когда хотятъ похвалить актера, появляются не въ тѣ моменты, когда актеръ воистину поднимается до творчества на самой сценѣ, а какъ разъ въ тѣ моменты когда актеръ обрубаешь ихъ, забываетъ о публикѣ. Актеръ „вдохновенный“ игрушка публики. Актеръ „представляющій“, владѣющій французской сценической школой, ни на минуту не забывается; для него забыться значитъ пе-

рестать „играть“. Онъ играетъ передъ публикой, показываетъ ей ранѣе сотворенное свое созданіе. И, чѣмъ совершеннѣе управляетъ онъ публикой помощью нитей, къ ней протянутыхъ, тѣмъ совершеннѣе его техника. Для него загорѣться отъ публики, выбиться изъ представленія отъ ея одобренія — значитъ выпустить ее изъ рукъ, позволить публикѣ собою управлять и неминуемо испортить, извратить свое созданіе, то, что онъ хочетъ показать. У него къ публикѣ отношеніе зоркаго обманщика; онъ прикованъ къ ней, потому что его обманъ каждую минуту можетъ быть обнаруженъ; ему надо неустанно слѣдить за собой и за публикой, чтобы не попасться. Смотрѣть игру совершенныхъ въ техническомъ смыслѣ самыхъ среднихъ актеровъ — весьма своеобразное наслажденіе. Оно похоже на то, которое испытываешь, когда наблюдаешь любую увѣренную, точную, четкую работу. Независимо отъ того, что дѣлается, радуешься тому, какъ ловко это дѣлается.

II.

Начатки новой техники, техники переживанія на самой сценѣ, рождались медленно въ русскомъ театрѣ. Вся его исторія, есть исторія преодоленія французской сценической школы. Много погибло дарованій въ этой неравной борьбѣ ничѣмъ инымъ, кромѣ „жара души“, не вооруженныхъ сценическихъ художниковъ съ холодными желѣзными законами театра. Еще больше дурного, растрепаннаго, „какъ Богъ на душу положить“, якобы „вдохновеннаго“ актерства, „грязи“, какъ называлъ актеръ Щепкинъ, породила на театрѣ эта борьба. Впервые твердый путь открылся передъ Щепкинымъ, но онъ смогъ лишь указать на направленіе дороги, самъ не зная какъ по ней итти. Надо, чтобы театръ ушелъ отъ театра къ природѣ, къ природѣ души человѣческой, — такъ можно выразить то, что открылось Щепкину, — что означаетъ: надо, чтобы театръ пересталъ представлять приукрашенные театральныя чувства, а сталъ представлять правдивыя, прекрасныя человѣческія чувства („Бери образцы у природы“, училъ Щепкинъ). Но правдивыя чувства нельзя представлять, то есть передавать со сцены въ публику средствами техники, которой обладала сцена, путемъ высокаго притворства, — а Щепкинъ зналъ, что на волю случая нельзя ничего оставить въ театрѣ. Щепкинъ пытался утончить технику, но она не поддавалась: въ тишинѣ и тайнѣ (наединѣ съ собой) созданныя правильныя прекрасныя чувства, при передачѣ со сцены, неизбѣжно становились театральною прикрашеною правдою, не красотой, а красивостью, то есть ложью. Дѣло Щепкина, неправильно понятое, породило на русской сценѣ печальную полосу такъ называемой „простой игры“. Актеры, пренебрегая не только существомъ художества, которое въ прекрасномъ,

а и элементарными сценическими требованіями (напримѣръ, тѣмъ, чтобы все то, что говоритъ актеръ, было слышно публикѣ), бродили, заложивши руки въ карманы, по сценѣ и невнятно бормотали свои реплики, что называлось играть „просто“.) Эта непереносимая „простота“ оказалась подверженной на сценѣ тѣмъ же законамъ, что и очаровательное „притворство“ французовъ. Актеръ „представлялъ“ простоту передъ публикой, скованный физически отъ напряженного вниманія, не видѣлъ и не чувствовалъ ни людей, ни вещей вокругъ себя на сценѣ и, окончивши „просто“ играть, валился съ ногъ отъ утомленія.

Открыть начатки техники переживанія, актерскаго творчества на самой сценѣ, дано было Константину Сергѣевичу Алексѣеву (по сценѣ Станиславскому), геніальному сценическому художнику, рожденному въ московскомъ именитомъ купечествѣ, въ Рогожской Слободѣ, на золото-канительной фабрикѣ. Говорить о немъ и о театрѣ имъ созданномъ трудно попутно: онъ и театръ его — это самое значительное, что за послѣдніе полвѣка появилось въ европейскомъ театрѣ. Какъ актеръ, Станиславскій прошелъ длинный путь: отъ опыта держаться французской школы, которою онъ отлично овладѣлъ, до попытокъ выбиться изъ нея, кончавшихся „вдохновенною“ игрою, отъ натурализма до реализма, отъ театральности до высшей простоты. Достаточно того, что въ юности Станиславскій готовился стать опернымъ пѣвцемъ, то есть тяготѣлъ къ наиболѣе искусственному пышному роду театральнаго представленія; довольно того, что въ то время онъ былъ настолько пропитанъ актерствомъ, что на похоронахъ директора московской консерваторіи Николая Рубинштейна, появился въ погребальной процессіи, на черномъ конѣ въ черной одеждѣ и съ чернымъ, низко опускавшимся крепомъ на шляпѣ.**)

Въ воздухѣ театра Алексѣевъ сталъ жить съ того времени, какъ сталъ себя помнить. Въ домѣ у Красныхъ воротъ, гдѣ жила по зимамъ огромная семья Алексѣева, и на дачѣ, на Мамонтовской платформѣ, подъ Москвой, куда она переселялась лѣтомъ, были построены сцены, причемъ сцена въ Московскомъ домѣ была настолько хорошо оборудована, что во время коронаціи Государя Александра III-го на ней былъ

*) Въ увлеченіи „простотой“ игры, актеры, — и актеры извѣстные, — доходили до курьезовъ. Вспоминается, какъ однажды, одинъ популярный актеръ одного частнаго Петербургскаго театра (въ концѣ девяностыхъ годовъ, когда „простота“, особо расцвѣтшая въ восьмидесятые годы, была на ущербѣ), играя Арбенина въ „Маскарадѣ“, когда давалъ Нинѣ ядъ, то небрежно протянулъ ей стаканъ и спокойно отошелъ въ сторону. Спрошенный о томъ, что означала такая игра, онъ отвѣтилъ: Я такъ и хотѣлъ: я сыгралъ это „просто“.

**) Эти, какъ и другія подробности, рассказанныя ниже, К. С. самъ повѣдалъ для работы о немъ, которая не могла быть исполнена. П. Я.

данъ казенными актерами спектакль для иностранныхъ дипломатовъ. Въ огромной семьѣ Алексѣевыхъ, съ няньками, мамками и гувернантками, съ русскимъ укладомъ и иноземной просвѣщенностью, было много молодежи: братья, сестры, родственники Константина Алексѣева, ихъ пріятели и пріятельницы, гостившіе въ домѣ и приходившіе въ домъ. Молодежь эта увлекалась театромъ. Всегда что нибудь представляли или готовились представлять. Самъ Константинъ Сергѣевичъ сталъ помнить себя съ того времени, когда ребенкомъ, въ образѣ амура съ золотымъ лукомъ, участвовалъ въ живой картинѣ въ Мамонтовкѣ, при чемъ отъ бенгальскаго огня, освѣщавшаго зрѣлище, загорѣлась вата, покрывавшая полъ, ради зимняго пейзажа, и суетня возможнаго пожара испугала Константина Сергѣевича и навсегда запомнилась. Когда Константинъ Алексѣевичъ подростъ, онъ сталъ верховодить театральными представленіями въ Алексѣевскомъ домѣ.

Сначала онъ увлекъ всѣхъ оперой, которой самъ былъ увлеченъ: гимназистомъ бралъ уроки пѣнія и ставилъ на домашней сценѣ отрывки изъ оперъ. Когда же юношей былъ посланъ за-границу по торговому дѣлу, за покупкою машинъ, то привезъ оттуда „на слуху“ множество опереточныхъ мотивовъ — и открылась полоса опереточная, т. е. болѣе гибкая, живая и свободная, на алексѣевскихъ сценахъ. Оперетки составлялись по памяти и сочинялись; музыка подбиралась изъ того, что было „на слуху“. Отъ оперетокъ перешли къ комедіямъ, причемъ вотъ что примѣчательно: изобрѣли игру въ то, чтобы въ живой жизни, оставаясь собою, изображать то лицо, которое готовились играть на сценѣ. Прошло много лѣтъ — и мастеръ Станиславскій, геніальный учитель сцены, ввелъ въ своей школѣ представленіе импровизацій и упражнялъ своихъ учениковъ въ томъ, чтобы въ живой жизни — на улицѣ, въ трамваѣ, въ комнатѣ, въ любой обстановкѣ, — вызывать и создавать импровизированныя сцены, вовлекая въ нихъ стороннихъ людей и не подозревающихъ, что они участвуютъ въ представленіи. Это для того, чтобы воочію увидѣть грань между жизнью и сценой: живымъ правдивымъ чувствомъ и фальшивымъ изоображеніемъ чувства на сценѣ. Не у актеровъ, представляющихъ испугъ, а у людей, дѣйствительно испуганныхъ, учиться выраженіямъ испуга; у людей, по настоящему умиленныхъ или раздосадованныхъ, учиться изображенію умиленія или досады. Такъ осуществлялся завѣтъ Щепкина: „бери образцы у природы“, который Станиславскій въ послѣдствіи назвалъ „своей путеводною звѣздою“ (въ рѣчи къ актерамъ передъ началомъ работъ надъ „Синею Птицею“).

Но подражаніе природѣ, такой, какой она видится нетворческому, нехудожественному глазу, не составляетъ художества. Природу для художества надо украшать, embellir, говорятъ французы, и въ искусствѣ актера, въ богатой и не-

превзойденной техники представлѣнія на сценѣ украшенныхъ выраженій чувствъ, французская техника достигла совершенства. Станиславскому дано было пройти ея путь.

Въ 1898 году Станиславскій вступилъ въ число членовъ зародившагося въ Москвѣ Общества Искусства и Литературы. При обществѣ открылась драматическая школа, подъ руководствомъ драматурга и режиссера Ал. Фил. Ѳедотова, оперный классъ, которымъ вѣдалъ Ѳед. Петр. Комиссаржевскій, извѣстный пѣвецъ, отецъ впоследствии знаменитой актрисы, и любительскій кружокъ, подъ руководствомъ Станиславскаго. Станиславскій сталъ ходить въ школу Ѳедотова, по его словамъ блестящаго преподавателя французской техники, — и скоро и свободно ею овладѣлъ. Какъ полагалъ, изъ за того обстоятельства, которое считалъ счастливымъ для себя, что въ немъ течетъ французская артистическая кровь. Его бабка по матери была французская актриса Верле; она играла въ Петербургѣ, въ первой половинѣ прошлаго столѣтія. Дѣдъ Станиславскаго, крупный каменный подрядчикъ, женившись на Верле, скоро разорился и сошелъ съ ума. Онъ взялъ подрядъ на гранить для Александровской колонны въ память побѣды надъ французами въ двѣнадцатомъ году. Когда везли моремъ изъ Финляндіи безмѣрную гранитную глыбу, то корабль затонулъ и гранить погибъ въ морѣ. Дѣвочка, которая родилась отъ этого брака, стала впоследствии матерью Станиславскаго.

Станиславскій, и ставши творцомъ новой сценической техники, не пересталъ придавать огромное значеніе и чувству французской сценической школы. Когда на репетиціи какая нибудь сцена не ладилась (техника переживанія на самой сценѣ требуетъ великаго успокоенія, самонахожденія, сосредоточенія актера въ самомъ себѣ для своего примѣненія, и въ ней бываютъ трудны первые шаги), Станиславскій изъ зрительной залы, откуда смотрѣлъ репетицію, вбѣгалъ на подмостки со словами: „французская игра!“ — и съ необыкновеннымъ блескомъ представлялъ эту сцену передъ актерами. Обычно послѣ этого всѣ на сценѣ начинали смѣяться и аплодировать: такъ тонко, съ такой чистотой, съ такой четкостью распоряжался Станиславскій ходовыми изображеніями на сценѣ приукрашенныхъ чувствъ, которыя онъ называлъ „штампами“. Настроеніе на сценѣ разряжалось: то, какъ можно сыграть эту сцену, но какъ не надо ее играть, развивалось у актеровъ, которые, — оттого, что были несобранны и безпкойны, — сбивались на тѣ самые приемы, которые Станиславскій всѣ передъ ними показалъ. И искушеніе французской техники бывало преодолено. Свободное и точное распоряженіе французской техникой Станиславскій всегда почиталъ необходимымъ для актера. Онъ училъ: когда на сценѣ выбился изъ переживанія и не вернулъ еще себя къ нему приемами новой техники, заполни промежутокъ французской игрой.

Итакъ, въ 1898 году Станиславскій учился у Ѳедотова и руководилъ любительскимъ кружкомъ Общества Искусства и Литературы. Въ кружкѣ дѣло шло плохо. Станиславскій, скоро овладѣвши французской школой, въ то же самое время самъ въ себѣ несознательно преодолевалъ ее. Онъ инстинктомъ зналъ, чего хотѣлъ отъ актера на сценѣ, но не зналъ практическихъ способовъ добиться того, чего хотѣлъ. Въ концѣ концовъ онъ и тогда боролся со „штампами“, съ отлившимися приемами изображенія на сценѣ человѣческихъ чувствъ, хотя въ то время и не вѣдалъ, что будетъ нѣкогда употреблять это слово для выраженія того, съ чѣмъ онъ боролся. Кружокъ готовъ былъ распасться. И вотъ въ кружокъ вошла Гликерія Николаевна Ѳедотова, одна изъ крупнѣйшихъ и своеобразнѣйшихъ русскихъ актрисъ, тогда занимавшая амплу героини на Маломъ Московскомъ театрѣ. Александръ Филипповичъ, чтó велъ школу въ Обществѣ Искусства и Литературы, былъ ея мужемъ, и ея сынъ, Александръ Александровичъ (впослѣдствіи актеръ Малаго театра), тогда служилъ чиновникомъ въ Городской Управѣ и любительствовалъ въ Кружкѣ у Станиславскаго. „Гликерія Николаевна — разсказывалъ Станиславскій, — пришла, сѣла и сказала: ну, теперь давайте работать.“

Гликерія Ѳедотова, любимая ученица Щепкина, чтó въ годы школы, до замужества, была своей у него въ домѣ, начала свое сценическое поприще въ драмѣ „Ребенокъ“ Боборыкина, въ 60-хъ годахъ, въ эпоху знаменательную на Маломъ Московскомъ театрѣ. Двѣ творческія силы тогда боролись въ немъ: реализмъ Щепкина („бери образцы у природы“, но отбирай въ нихъ для искусства лишь прекрасное) и бытовой романтизмъ, который принесъ въ русскій театръ Островскій и который на сценѣ нашелъ своего выразителя въ Провѣ Садовскомъ („Полюби до восторга, до любованія, до предпочтенія всему на свѣтѣ родной быть и неси его безъ отбора на сцену: въ немъ все прекрасно“). Щепкинское направление, правильно понятое, въ концѣ концовъ требовало для осуществленія на сценѣ утонченнѣйшей французской техники,*) а ложно понятое сбивалось на „простоту“. Направление Садовского на сценѣ сводилось къ игрѣ „нутромъ“. Къ тому времени, когда Гл. Н. Ѳедотова пришла въ кружокъ Станиславскаго, „садовское“ на сценѣ Малаго театра давно влилось въ „щепкинское“, паѳосъ національный ограничился болѣе или менѣе строгою французскою школою, и самый этотъ несравненный театръ, который до конца остался кошницей русскаго

*) Щепкинъ не открылъ техники переживанія на самой сценѣ. То, что называется „щепкинской школой“, есть примѣненіе французской сценической школы къ русскому театральному художеству, тяготѣвшему къ высшей простотѣ.

чувства, хранителемъ русскаго звука, то есть національных интонацій (такъ, какъ звучалъ русскій языкъ на сценѣ Малаго театра, онъ нигдѣ не звучалъ), сталъ называться „домомъ Щепкина“.

Федотова передала Станиславскому, — не на словахъ, не въ формулахъ, а непосредственно въ работѣ съ кружкомъ его любителей, — приемы своего учителя, указавшаго направление дороги, которую открыть дано было Станиславскому спустя долгое время. Значеніе Федотовой на своемъ сценическомъ пути Станиславскій считалъ огромнымъ, помнилъ дословно и вполнѣдствіи передавалъ своимъ ученикамъ ея замѣчанія и, въ особенности, высоко цѣнилъ одно изъ нихъ, касающееся работы надъ ролью: „Когда играешь добраго, ищи, гдѣ онъ злой; когда играешь злого, — смотри, гдѣ онъ добрый“. Станиславскій почиталъ это замѣчаніе одной изъ первоосновныхъ заповѣдей для актера. То же, чему всего главнѣе онъ научился отъ Федотовой, Станиславскій на своемъ необыкновенно точномъ и выразительномъ сценическомъ языкѣ называлъ „краскою“. Онъ рассказывалъ, какъ однажды (позднѣе того времени, когда онъ работалъ съ Федотовой) онъ зашелъ къ ней вечеромъ. Федотова въ этотъ вечеръ не была занята въ театрѣ; въ ея роли въ первый разъ выступала Грибунина, которая должна была играть съ ней въ очереди. Во всемъ актриса, и въ большемъ и въ маломъ, Федотова послала свою горничную въ театръ посмотреть, какъ будутъ принимать Грибунину и тотчасъ прибѣжать донести, а въ ожиданіи развлекала себя для чуждаго театру человѣка необычнымъ образомъ. Когда Станиславскій, которому открыла дверь кухарка, сказала, что барыня дома одна, и ушла на кухню (быть старинный, московскій), пошелъ искать Федотову по пустымъ комнатамъ, то нашелъ ее въ ея гардеробной передъ большимъ трюмо. Она стояла полуодѣтая угловато прижимаясь и конфузясь, смѣшно потирая животъ. Это была она — и не она. Черезъ секунду Станиславскій увидалъ съ несомнѣнностью, что это была крестьянская баба въ образѣ Федотовой. И дѣйствительно, Федотова развлекала себя тѣмъ, что изображала, провѣряя въ зеркалѣ свои движенія, крестьянскую бабу на приемѣ у доктора. Ея изображеніе было необыкновенно жизненно, и вмѣстѣ съ тѣмъ чудеснымъ образомъ ея движенія нигдѣ не были грубы, нигдѣ не оскорбляли, а вездѣ радовали глазъ („бери образцы у природы“, но отбери лишь прекрасное). И движенія эти не давали одного только рисунка движенія бабы, а „красили“ изображеніе, придавали ему цвѣта. Окрашивали всю Федотову, ея лицо, глаза, волосы, даже, казалось, ея нарядъ, совсѣмъ некрестьянскій, въ крестьянскую бабу. Несомнѣнно было, что если бы она заговорила, она заговорила бы бабыимъ звукомъ. Это уже не были „штампы“, условныя сценическія бабыи движенія; это была сама природа

и сама правда, отобранная для искусства и возведенная въ красоту. Средствами французской сценической техники оставалось закрѣпить ее и перенести на сцену.

Станиславскій бросился къ природѣ. Онъ почувствовалъ, что такъ бороться съ отложившимися застывшими приѣмами, какъ онъ дѣлалъ это до сихъ поръ, значитъ, просто замѣнять одни штампы другими, и не лучшими, а худшими. Если, положимъ, онъ не позволялъ актеру, изображая отчаяніе, хвататься за голову, покачаться въ такой позѣ у рампы, а потомъ, отступая назадъ, упасть, какъ бы въ изнеможеніи, на раньше поставленный стулъ, а указывалъ, — представимъ себѣ, — застыть на мѣстѣ, какъ бы окаменѣть, сжаться всѣмъ тѣломъ, послѣ чего шатаясь, отойти въ глубь сцены, то этотъ приѣмъ, какъ бы болѣе жизненный, дважды повторенный, застывалъ и обращался въ штампъ, никогда въ концѣ концовъ не лучший, а худшій. Ибо первый велъ свое происхожденіе отъ какого-нибудь крупнаго художника, впервые показавшаго его на сценѣ, былъ испытанъ, — а второй былъ придуманъ наскоро, лишь бы не повторять театралныхъ приѣмовъ. Надо, чтобы свѣжія сценическія изображенія сами родились изъ нѣдръ живой природы.

И Станиславскій начинаетъ съ того, что переноситъ на сцену во всемъ возможно болѣе живой жизни. вмѣсто условныхъ павильоновъ, строить на сценѣ жилыя комнаты съ настоящими окнами, дверьми, дверными ручками, задвижками; вмѣсто лѣсныхъ кулисъ домогается впечатлѣнія дремучаго лѣса. Наполняетъ сцену отсвѣтами, звуками, шумами, подражающими подлинной живой жизни. Отъ актеровъ добивается прежде всего внѣшней характеристики, „краски“: чтобы старикъ былъ старикъ, чтобы профессоръ ходилъ, какъ ходятъ профессора; одному характеру пристало нѣсколько заикаться, другому подергивать плечомъ. чтобы гриммы были, какъ живые; чтобы костюмы и всѣ вещи на сценѣ были подлинныя, тѣ самыя, какіе должны носить и употреблять и воображаемые люди въ живой жизни; чтобы группировки и передвиженія актеровъ по сценѣ были, „какъ въ жизни“.

Чтобы создать на сценѣ протекающія картины живой, звучащей, свѣтящейся жизни, и вещи и приспособленія для производства звуковъ, отсвѣтовъ и самыя люди (актеры) должны управляться единою рукою, и здѣсь люди неразличимы отъ вещей. Если, положимъ, цвѣтокъ долженъ быть будто бы брошенъ на подоконникъ именно въ этомъ, а не въ томъ его углу, то актеръ въ данную секунду текущихъ смѣняющихся картинъ живой жизни на сценѣ, долженъ находится на этой именно, а не на другой точкѣ сцены. Это породило легенду о томъ, что у Станиславскаго сцена расчерчена на квадраты, дабы каждый актеръ безъ ошибки занималъ свой квадратъ. Но въ ней столько же правды, какъ въ томъ, что Станиславскій позаимствовалъ у Мейнингенцевъ свой тогдаш-

ний театр. Труппа Герцога Мейнингенского, подъ режиссерствомъ Кронена прїѣзжала въ Россію два раза: въ 1885 и въ 1887 годахъ — и поразила Станиславскаго невиданной сценической дисциплиной въ изображеніи массовыхъ сценъ. Но нѣмцы (они играли Шекспира и Шиллера) были романтики на нѣмецкій ладъ, а Станиславскій, самъ того не вѣдая, уклонился въ натурализмъ. Онъ переносилъ на сцену природу золотосными глыбами, вмѣстѣ съ землей и пескомъ, ожидая, что золото само отсѣется. И оказался правъ въ пути своемъ: золото стало отсѣиваться — медленно, еле замѣтно.

Живого воздуха, жизни вещей на сценѣ, которыя чувствовали зрители, актеры, разумѣется, не чувствовали (имъ не давало ихъ чувствовать самоощущеніе представляющаго актера на сценѣ), но укрѣпленные, какъ каркасомъ, натуральными подробностями, указанными режиссеромъ (манерой ходить, говорить, смѣяться, заикаться, подергивать плечомъ и т. п.), они находили свѣжія и неожиданныя выраженія для представленія на сценѣ человѣческихъ чувствъ. Спектакли Кружка Общества Искусства и Литературы стали привлекать вниманіе. Что это былъ невиданный театръ, ничѣмъ не похожій на другія сцены — это было для всѣхъ несомнѣнно. Представленіемъ пьесы „Плоды просвѣщенія“ на сценѣ Охотничьяго клуба Кружокъ праздновалъ полную побѣду: и публика и критика нашли, что „Плоды просвѣщенія“ въ кружкѣ играютъ столь жизненно, что выходятъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ лучше, нежели на Маломъ театрѣ.

Именно „жизненность“, то, что все приходитъ „совсѣмъ какъ живое“, радовало зрителей въ театрѣ Станиславскаго, какъ всегда радуешь людей, изумляетъ, подобно ловкому фокусу, похожесть въ искусствѣ. Но въ художествѣ „совсѣмъ какъ живое“ не составляетъ, или, точнѣе, еще не составляетъ художества. Художество начинается тамъ, гдѣ открывается въ живомъ сокровенное, становится видимымъ до того невидимое. Путь Станиславскаго былъ вѣренъ, а золото еще замѣтно не отсѣивалось, скрывалось въ глыбахъ вмѣстѣ съ землей и пескомъ (послѣ того приблизительно черезъ 20 лѣтъ творческой работы Станиславскаго стало замѣтно отсѣиваться золото). Но „штампы“, застывшіе актерскіе приемы для изображенія пріукрашенныхъ чувствъ, исчезали. „Театральный“ театръ былъ преодоленъ.

Съ Кружкомъ Общества Искусства и Литературы Станиславскій работалъ 10 лѣтъ. Весной 1898 года онъ встрѣтился съ Вл. Ив. Немировичемъ-Данченко, драматическимъ писателемъ и преподавателемъ сценическаго искусства въ школѣ Филармоническаго Общества. До того тяготѣвшіе другъ къ другу, но лично незнакомые, Станиславскій и Немировичъ, когда встрѣтились, пошли вмѣстѣ пообѣдать въ ресторанъ. Въ ресторанѣ „Славянскій Базаръ“ они засидѣлись до ве-

чера, проговорили всю и ночь и на утро разстались съ готовымъ планомъ новаго театра. Такъ родился Московскій Художественный театръ (въ первый годъ онъ носилъ неудачное наименованіе: „Общедоступно-художественный“). Его труппа составила изъ любителей Станиславскаго и кончающихъ учениковъ Немировича-Данченко. Театръ готовился въ дачной мѣстности Пушкино подъ Москвой. 14 октября 1898 года въ помѣщеніи театра „Эрмитажъ“, принадлежавшемъ Шукину въ Каретномъ ряду, представленіемъ трагедіи гр. Ал. К. Толстого „Царь Θεодоръ Іоанновичъ“ театръ былъ открытъ.

Помню этотъ вечеръ и день передъ нимъ, сырой и сѣрый. Театральная Москва была взволнована. Не было и не будетъ земли, гдѣ бы такъ цѣнили театръ, какъ въ Москвѣ. Однако, въ новый театръ мало кто запасался билетами, и въ кассѣ продавались недорогоя мѣста передъ самымъ представленіемъ (Москва была во всемъ консервативна). Сборы были всетаки полныя. Зала праздничная. Уже послѣ первыхъ сценъ для всѣхъ стало ясно, что родился театръ съ большимъ будущимъ.

Древняя Москва, оживая, звучала, переливалась красками, звенѣла колоколами, плотно, кругло, важегато двигалась по сценѣ. Безпредѣльнымъ любованіемъ, влюбленностью въ Русь было овѣяно все это натуральное представленіе и становилось отъ того своеобразно романтическимъ. Нельзя было слѣдить за нимъ безъ волненія: все хотѣлось улыбаться отъ радости. Изъ главныхъ участниковъ этого представленія, актеровъ изъ первоначальной труппы Художественнаго театра здравствуютъ: Москвинъ (Царь Θεодоръ Іоанновичъ), Книпперъ (Царица Ирина), Санинъ (Лупъ-Клешнинъ), Лужскій (Шуйскій), Вишневскій (Годуновъ). Могилы Савицкой и Артема, — на кладбищѣ Ново-Дѣвичьяго монастыря, недалеко отъ Чехова.

Художественный театръ имѣлъ свою исторію, но дѣло Станиславскаго въ Художественномъ театрѣ есть непосредственное продолженіе дѣла, начатаго въ спектакляхъ Общества Искусства и Литературы. Долго не отсѣивалось золото. Когда же стало отсѣиваться (первоначальныя оформленія новой школы актерской игры, открытой Станиславскимъ, относятся къ 1903 — 04 гг.), то оказалось, что, дабы получить чистое золото, открыть и показать со сцены сокровенное въ живомъ человѣческомъ чувствѣ, надо творить на самой сценѣ, а не представлять ранѣе сотворенное. Потому что сокровенное нельзя донести до сцены, не расплескавъ его, нельзя показать средствами техники представленія.

Станиславскій совсѣмъ не хотѣлъ ничего „открывать“ въ театрѣ; самъ не зналъ и не сказалъ бы, что въ немъ надо открывать. Въ немъ не было и тѣни „исканій“, какъ стали говорить въ театрѣ въ позднѣйшее время, т. е. попытокъ придумать что нибудь такое, чего въ театрѣ не было. Онъ шелъ,

побуждаемый силой, какъ бы не въ немъ лежавшей, медленно и мучительно, путемъ сверкающихъ догадокъ, къ тому, къ чему дано было ему прійти. Новая техника создалась сама собою: изъ записанныхъ учениками Станиславскаго въ школѣ и его помощниками на репетиціяхъ необыкновенныхъ по глубинѣ и формѣ замѣчаній, которыя онъ ронялъ безъ системы, въ порывѣ вдохновенія, тотчасъ же забывая о нихъ. Когда ихъ собрали всѣ вмѣстѣ, то оказалось, что онѣ составили полныя и четкія основанія новой школы актерской игры: техники переживаній. Открытіе это поразило самого Станиславскаго, и онъ долго не довѣрялъ ему. Потомъ, при помощи учениковъ, сталъ пополнять и обрабатывать свою „систему“, какъ онъ это называлъ. Еще живъ былъ Чеховъ, когда Станиславскій робко его спрашивалъ, какъ надо писать. Чеховъ сказалъ, что писать надо „просто“. Прошло болѣе 15 лѣтъ, и Чеховъ давно умеръ, — а „система“ все еще писалась, не была напечатана. Въ послѣдній разъ, когда я видѣлъ Станиславскаго зимою 1919 г., онъ лежалъ, хвораая почками, въ маленькой внутренней комнаткѣ своей пустой и холодной квартиры (скоро потомъ, я слышалъ, она была реквизирована) и, обложенный рукописями, блокнотами съ замѣтками, которыя собирались на репетиціяхъ и въ школѣ, писалъ свою систему.

Вотъ нѣсколько случайныхъ матеріаловъ, изъ которыхъ Станиславскій творилъ свою систему, — тѣ, что пришли мнѣ на память. Въ нихъ, мнѣ кажется, сохранился не только ихъ смыслъ, а болѣе или менѣе и ихъ языкъ, характеръ слова у Станиславскаго. Разумѣется въ нихъ нѣтъ полной точности.

— Хорошій жестъ, — тутъ есть какой то коршунъ! Запомните, какъ это передать. (Замѣчаніе записано на репетиціи „Бранда“ и обращено къ актрисѣ, игравшей безумную Гердъ). Не позу брать, а запомните чувство, которое было у Васъ, когда вы взяли эту позу.

— Актеръ спрашиваетъ: „Что такое: я плакалъ на сценѣ, а публика холодна?“ Станиславскій отвѣчаетъ ему вопросомъ: „Ну, а ваши партнеры на сценѣ плакали?“ (Записано учениками).

— Человѣкъ не знаетъ, что онъ сейчасъ скажетъ. Это только актеръ знаетъ. (Записано мною на репетиціи „Хозяйки Гостиницы“).

— Какой это ужасъ: пустые глаза у актера! (Записано учениками).

— Человѣкъ входитъ въ комнату. Это только актеръ выходитъ на сцену. (Записано на репетиціи „Хозяйки Гостиницы“).

— Вы подмываете полъ (на сценѣ), а сами думаете о томъ, что сейчасъ скажете. А вы не думайте, подмывайте внимательно. Разсмотрите, гдѣ щелочка, гдѣ сучекъ. (Работа въ школѣ).

— Сядьте покойно, облегчите свое тѣло. Вотъ столикъ у Вашего кресла: погладьте его рукой, почувствуйте, какой

онъ гладкій и холодный; посмотрите, какой краской онъ окрашенъ. Тогда вы найдете себя. А то вы весь стальной отъ мускульнаго напряженія; черезъ него не пробиться никакому чувству. У меня, бывало, отъ такого напряженія лопались мелкія жилки на ногахъ, и въ сапогахъ бывала кровь. (Работа въ школѣ).

— Введите себя въ кругъ (въ кругъ ощущеній другихъ людей на сценѣ). Здѣсь вашъ міръ; тамъ (т. е. въ зрительной залѣ) ничего нѣтъ. (Работа въ школѣ).

— Вы носите браслетку на ногѣ (къ модернизированной дѣвушкѣ, пришедшей на испытаніе въ школу), вамъ нечего учиться играть. Вы уже умѣете. (Разсказано учениками).

— Почему это ни одна актриса не можетъ выйти на сцену безъ того, чтобы не повиснуть на портьерѣ? (Записано на репетиціи).

— Женщины любятъ казаться на сценѣ не тѣмъ, что онѣ суть. Бойкая хочетъ быть тихой, веселая хочетъ казаться печальной. На сценѣ нужно быть тѣмъ, что ты есть. Это — самое трудное. (Записано въ школѣ).

— Вы не можете сдѣлаться Вѣрочкой („Гдѣ тонко, тамъ и рвется“) или Штокманомъ. Вы можете лишь найти въ себѣ и передать то, что вы сами бы чувствовали, еслибы сдѣлались Штокманомъ или Вѣрочкой. (Тамъ же).

— Не надо смѣяться, когда невесело у васъ на душѣ. Голосъ у васъ, (т. е. звукъ, интонація) не проситъ смѣха, а вы его тянете. (Тамъ же).

— Глаза, глаза! Пустые глаза!!! (На репетиціи).

— Вы не играете, а вы докладываете слова своей роли. Вы — докладчикъ, а не актеръ. (На репетиціи).

— Никогда не надо говорить на сценѣ не своимъ голосомъ. Вы играете старика, а у васъ молодой голосъ. Что дѣлать? Дышите медленно, тогда будете медленно говорить, и будетъ старикъ. (Въ школѣ).

— Когда выбились изъ круга (переживаній по сценѣ), то осторожно вводите себя въ кругъ. А промежутокъ заполните игрой (т. е. представленіемъ)

Уже въ этихъ немногихъ и случайныхъ замѣчаніяхъ заключены основы техники переживанія на самой сценѣ. Актеръ отрѣзаетъ себя отъ зрительной залы, замыкается „въ кругъ“, въ міръ чувствъ, людей, вещей на сценѣ. („Сядьте покойно, погладьте столъ, почувствуйте, какой онъ гладкій и холодный; посмотрите какой краской онъ окрашенъ“ ... „Разсмотрите, гдѣ щелочка, гдѣ сучекъ“). Такъ освобожденный отъ мускульнаго напряженія, которое сковываетъ актера, связаннаго съ зрительной залой (актера представляющаго), „переживающій“ актеръ открываетъ возможность пробиться въ себѣ подлинному творческому чувству, которое онъ почерпаетъ изъ живыхъ глазъ людей, съ нимъ творящихъ. Почерпаетъ — самъ же въ свою оче-

редь отдаетъ на сцену творящимъ съ нимъ свои переживанія черезъ свои глаза. Творчество на самой сценѣ проявляется въ полной чистотѣ. Жестъ не запоминается, а запоминается и каждый разъ творится вновь на самой сценѣ чувство, порождающее жестъ. Интонаціи управляютъ движеніемъ; глаза рожаютъ мимику.

Теоретически понимая все это, я лично очень долго не постигалъ, какъ это можно „творить чувства“. Я думалъ, что чувства можно или испытывать, — въ чемъ не будетъ никакого творчества, — или вспоминать, вызывать въ себѣ, отбирать и представлять, въ чемъ и будетъ состоять искусство актера. Объясненіе открылось мнѣ неожиданно въ Оптиной пустыни. Я пошелъ на выходъ къ народу оптинскаго старца Анатолія и тутъ понялъ въ чемъ дѣло.

Я увидѣлъ нѣчто близкое тому, что описано Достоевскимъ въ „Карамазовыхъ“. Въ этомъ не было для меня ничего неожиданнаго, но вообще говоря характеръ города Козельска, бокъ о бокъ съ которымъ стоитъ Оптина, слободы на его окраинѣ, дороги въ Оптинъ монастырь, монастырь на рѣкѣ Жиздрѣ, дороги въ скитъ въ вѣковыхъ соснахъ, съ полною точностью описанныя въ романѣ, способны волновать. Я отыскалъ въ Козельскѣ (для меня осталось несомнѣннымъ) домъ Ѳедора Павловича, трактиръ „Столичный городъ“, гдѣ Иванъ исповѣдывалъ Алешѣ свой бунтъ противъ Бога, слободу, гдѣ жила Грушенька, и не разъ проходилъ, по дорогѣ въ городъ изъ монастыря, мимо растрепаннаго одинокаго вяза, изъ за котораго Митя въ темнотѣ крикнулъ Алешѣ: „жизнь или кошелекъ!“ Я ходилъ въ скитъ среди вѣковыхъ сосенъ, по той тропинкѣ, на которой Алеша постигнулъ, какъ тайна земная соприкасается съ тайной небесной, и въ восторгѣ повергся на землю. Говорю все это къ тому, что глаза мои были открыты на то, чтобы увидѣть то, что я увидалъ.

Когда келейникъ открылъ дверцу кельи (старецъ Анатолій жилъ не въ скиту, какъ прежніе старцы, а въ самомъ монастырѣ, въ кельѣ, выходящей на паперть одного изъ храмовъ) и кивнулъ намъ головой, что значило, что старецъ сейчасъ выйдетъ, то мы опустились на колѣни. Рядомъ со мною, по правую сторону, стоялъ дьяконъ, мой сосѣдъ по гостиницѣ, съ двумя малыми мальчиками, которыхъ онъ поставилъ передъ собой, а отъ меня налѣво — старая женщина въ платкѣ по купечески. Съ нами въ рядъ и за нами (мы стояли впереди) тѣсно стояла на колѣняхъ толпа челоувѣкъ въ тридцать, большею частью крестьянскихъ бабъ. Когда старецъ показался, толпа вздохнула — вся въ разъ, какъ бы однимъ дыханіемъ, — и притихла.

Старецъ вышелъ очень поспѣшно, почти выбѣжалъ, накрывъ эпитрахилью и благословилъ обоихъ мальчиковъ и остановилъ на дьяконѣ свои глаза. Сбоку мнѣ не было видно

глазъ старца; я только видѣлъ профиль сухого, — какъ бумага, бѣлаго, — и малаго, какъ у ребенка, древняго личика.

Спустя нѣсколько секундъ, я увидалъ, что дьяконъ потянулся къ рукѣ старца, потомъ какъ будто хотѣлъ приподняться (онъ дрожалъ всѣмъ тѣломъ такъ, что я рядомъ чувствовалъ эту дрожь) — и вдругъ зарылъ лицо свое въ складкахъ мантии старца. — „Ничего, ничего, ты ей прости, ты приходи... поговоримъ“... скороговоркой промолвилъ старецъ, накрывъ эпитрахилью голову дьякона и, еще держа свои руки на его головѣ, обратился ко мнѣ. Глаза его свѣтились вдохновеніемъ. — „Какъ ваше имя святое?“

Я понялъ, что онъ меня видитъ, всего, до глубины, какъ видѣлъ дьякона, способенъ открыть во мнѣ и вызвать къ жизни чувства, которыхъ я не зналъ въ себѣ и безъ него не узналъ бы, способенъ показать мнѣ Божій міръ и меня самого въ Божьемъ мірѣ такимъ, какимъ я безъ него никогда не увидалъ бы Божьяго міра и въ немъ себя самого. И этотъ дивный даръ проистекаетъ не отъ доброты и даже не отъ любви, — хотя, какъ дарованіе творческое, и оно направляется любовью. А проистекаетъ оно отъ духовнаго дѣланія, постоянного упражненія въ прозрѣніи и творествѣ (т. е. въ вызываніи изъ небытія къ бытію) въ себѣ и въ другихъ тончайшихъ душевныхъ движеній. „Художествомъ изъ художествъ“ называли святые отцы аскетику, дѣланіе въ себѣ чловѣка свѣтлаго и излучающаго свѣтъ.

Когда мы пришли въ гостинницу, дьяконъ сказалъ мнѣ, что его оставила жена, которую онъ безконечно любилъ. Онъ видѣлъ старца въ первый разъ, и старецъ ничего ранѣе не зналъ о томъ.

* * *

На высотахъ своихъ актерское художество излучаетъ тотъ-же тихій свѣтъ.

Времена пришли темныя. Человѣчество толкается въ бездну черной плоти дьяволомъ, искушающимъ людскія массы хлѣбомъ и царствомъ. Скоро зги не будетъ видно на землѣ.

„Ходите въ свѣтѣ, пока есть свѣтъ.“

П. Ярцевъ.