

Перелмутер В. «Актер как разновидность человека» // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 69-74

Вадим Перельмутер

## «Актер как разновидность человека»

*Попытка реконструкции доклада  
Сигизмунда Кржижановского, прочитанного на заседании  
Театральной секции ГАХН 20 декабря 1923 года  
(по материалам архива С.Д.Кржижановского)*

Среди действующих лиц ГАХН С.Д.Кржижановский — персонаж эпизодический. Лишь дважды он выступал с докладами на заседаниях Театральной секции: 20 декабря 1923 («Актер как разновидность человека») и 10 марта 1924 года («Отношение актера к критике»). В дальнейшем ни в документах Академии, ни в записях или письмах Кржижановского не обнаруживается следов не только участия его в работе секции, но даже интереса к ней.

Судя по всему, в Театральную секцию ГАХН Кржижановского привел А.Я.Таиров, годом раньше пригласивший его преподавать в Экспериментальных театральных мастерских при Камерном театре и сам ставший внимательным слушателем курса «Основы внутренней техники актера» (Кржижановский, по свидетельству Н.С.Сухоцкой, предпочитал иное название — «Психология сцены»). Кржижановский входил в состав редакционного совета театра, регулярно сотрудничал в еженедельной газете «7 дней МКТ» (16 публикаций в 20 номерах), был союзником Таирова в полемике с Вс.Мейерхольдом об Островском в пору постановки «Грозы», спорившей с ГОСТИМовским «Лесом». Для таировского театра Кржижановский написал «по схеме Честертона» при аншлагах шедшую пьесу «Человек, который был Четвергом», а позже инсценировал для Коонен—Татьяны «Евгения Онегина» (постановка не была осуществлена). Сохранившаяся переписка свидетельствует, что режиссера и писателя связывали отношения не только деловые, но и дружеские и что взгляды их на театральные проблемы если и не совпадали, то были весьма близки. Поэтому резонно предположить, что некоторые идеи и соображения, высказанные Кржижановским на лекциях в ЭКСТЕМАСе, Таиров счел необходимым предложить вниманию Театральной секции ГАХН.

Тексты этих двух докладов не уцелели, но архивные материалы и некоторые газетные публикации дают возможность реконструировать — во всяком случае первый из них — достаточно достоверно. Хотя и поневоле конспективно — доклад был значительно обширнее регламента, отведенного для выступлений на нынешней конференции.

Программа прочитанного Кржижановским курса «Основы внутренней техники актера» сохранилась. Вторая треть ее — центральная тема — выглядит так: «Актер как разновидность человека. „Проблематический“ мир сцены. Индивидуум и „дивидуум“ — множественные „я“. Изменчивость в природе и изменчивость на сцене. Внутренняя техника театра (драматургия актера). Актер и зритель. Приемы изучения актером своего зрителя». Добавлю, что заключает всю программу тема «Театр как предвосхищение грядущего».

Несколько слов о том, почему, на мой взгляд, именно этот раздел был выбран для двух докладов. Преподавая с начала 1920 года в театральных студиях, сперва Киева, затем Москвы, будучи профессиональным зрителем, Кржижановский считал, что положение актера в современном театре противоестественно, что роль его в сценическом искусстве трактуется ошибочно и потому не может быть эффективна и что именно изменение статуса и понимания природы «актерства» определит дальнейшую судьбу театра.

В ноябре 1923 года он писал:

«Сохранились глухие свидетельства о том, будто еще 3-го ноября 1824 г. было издано распоряжение Кабинета Министров „об освобождении актеров от крепостной зависимости“. Надо бы порыться в мертвых архивных ворохах и отыскать этот акт: в свое время он, вероятно, затерявшись в министерских портфелях, не был опубликован, потому что иначе как понять, что в течение девяти лет до актеров так и не дошла весть об их раскрепощении. Доктору Гаазу, посещавшему тюрьмы, живи он сейчас, пришлось бы сделаться посетителем иных театров, представляю себе ту кроткую настойчивость, с которой всегдашний „защитник слабых“ просил бы у сильных людей, „показывающих игру“, возвратит игру тому, у кого она отнята, — актеру; ясна мне и вся безнадежность воскрешения Гааза: надзиратели узилищ, с которыми приходилось ему иметь дело, были относительно мягки и просты: колодки и кляп — вот и весь их „монтаж“. Организаторы зрелищ и жестче, и сложнее: они применяют и „конструкцию“, и „метроритм“ и никому не позволяют раскандальить слово и расковать актера из „монтажа речи“ и „монтажа действия“. <...> Сейчас актер, как и всякий гражданин, раскрепощен, но... до рампы черты, не далее: там, за чертой — „Креп“, как и встарь: актер как актер не свободен. <...> Сейчас актер забыл, как играть; играют им: под подошвы актеру пододвинута расчерченная на воображаемые квадраты доска сцены; и ходит по ней не он: ходят, с клетки на клетку, им. Вместо нервных нитей от мозга к мускулу — обыкновенная крепко спущенная нить от мускула к руке „невропаста“, который, спрятавшись за ширму, „показывает игру“; и слова „сверх-марионетки“ тоже спрятаны за ширму: вместо „своего тона“ — камертон; вместо биений ритма и сердца — властно расстучавшийся метроном. <...> До юбилея только год сроку; и раз праздник застает театр врасплох, надо — или признать, что акт от 3-го ноября 1824 г., выполненный лишь формально, остался так и невведенным в жизнь, — или, отказавшись от традиционных юбилейных речей, почтить знаменательную дату — молчанием».

Примерно в это же время Кржижановским завершена обстоятельная (для него, писавшего очень лаконично) теоретическая работа «Философема о театре» (не опубликована), в которой есть глава «Актер как разновидность человека», однако и в других главах немало такого, что явно относится к заявленной теме и, по всей вероятности, вошло в доклад. А задача работы сформулирована так: попытаться «слить порог театра с порогом сознания; порог сознания — с пределом мира». Не больше и не меньше. В то время как его современники энергично занимались поисками новой эстетики театра, он попробовал осмыс-

\* 7 дней МКТ. 1923. №2.

лить и изложить философию театра, где та или иная собственно эстетическая система — только следствие, а многообразия их само собою разумеется.

«Если взять терминологию сценария и „Критики чистого разума“, они до странности схожи: человек языком „критики“ среди „явлений“; в сознании его возникают и падают, сменяя друг друга, „представления“; ведомый теми или иными причинами к тем или иным „действиям“ (меня критику на сценарий), он очутился к вечеру дня на „представлении“, разворачивающемся, „действие“ за „действием“. Причинность сгустилась в судьбу, двигающую явлениями сцены. Маленький дощатый, освещенный десятками факелов „Globe“ состязается с огромным, в лучи солнца взятым глобусом. У „большого глобуса“ — „явлений“ неисчислимое множество. У маленького „Globe“ их всего 30—40 в вечер. Но теряя в количестве, маленький „Globe“ пробует наверстать в качестве. <...> Мир „как представление“ ставится в бессознательном; сознанием же он воспринят как *данный извне*. Представление же на театре, об этом знают все от Шекспира до последнего мальчугана, топчущегося перед рампой в чавкающей грязи, все сплошь поставлено *человеческими* руками для *человеческих* глаз».

И далее:

«Стенки театральной коробки, изолируя данное, разворачивающееся от явления к явлению действие, защищают его от опасности перепутаться и наклубиться на явления чужеродного ряда. На сцене ничего не происходит за спиной. Зритель забывает, что у него есть спина: все — у глаз; всякая причина, прежде чем сойти со сцены, выводит на смену себе свое зримое следствие, и квалифицированное время „Globe“, кружащегося в тысячу раз быстрее огромного тяжеловесного глобуса, покрывающего секундной час, с рампой, в отличие от медленного, от зорь к зорям проползающего солнца, то гаснущей, то вновь горящей, — дает возможность, быстро продергивая нить причинности, внизанную в явления, почувствовать ее как нечто более сильное, чем причинность: как *судьбу*».

По Кржижановскому, возможны три, так сказать, агрегатных состояния мира: бытие, быт и «бы» (мир чистой сослагательности, условности).

«Люди из бытия, метафизики, существа из быта, обыватели, и существа из „бы“, актеры, приходят в театр с разными целями. Каждый обращается со сценизмами по-своему: отсюда и возникает насилие над театром, ведущее к заболеванию рампы, искривлениям ее, которые опаснее для организма театра, чем искривление позвоночника для организма человека. Человек из бытия, вырвав из рампы ее огни, которыми крепко, как желтыми гвоздями, прибита она к своему месту, норовит ее поставить по вертикали: трехъярусный вертеп и полутьма мистерий — простейшие примеры. Быт разворачивает рампу на 90° по горизонтали: она, как коромысло весов, пробует уравновесить сценический помост с полом зрительного зала, показывая зрителям их самих. <...> Но недаром помост чуть приподнят над землей: если сцена и земля — две чаши весов, то естественно, что чаша с невесомыми призраками должна подняться вверх. Это понимают лишь люди из „бы“; им и принадлежит по праву подымающаяся вверх — сценической площадкой — земля. Театр „бы“ не двигает рампы ни по вертикали, ни по горизонтали: он упорно работает над ее укреплением, удваивая и утраивая линию, отделившую мир от мира, актера от зрителя, борьбу за существование от борьбы за несуществование...»

Таков «проблематический» мир сцены, в котором театр бытия — мистерия, театр быта-бытия — трагедия, а театр быта — драма, театр «бы»... его можно назвать «театром актера», «театром как таковым», создающим, вернее — разыгрывающим мир чистой условности и выявляющим сущности — и суть — мира «безусловного». Потому-то и необходимо разобраться: что такое — или кто таков «Актёр как разновидность человека».

«Актёру нельзя жить об одном „Я“: для него „Я“ — алгебраический знак, на месте которого при каждой новой вспышке рампы все видят подставленным (или представленным) новое зна-

чение. Актер живет — пока его видят, поднимающийся занавес он ощущает как огромное веко глаза, глядящего на него. Стоит всем зрителям одновременно закрыть глаза, и актера не станет.

На юбилейных глядах изображают заслуженных актеров среди их ролей: из десятков квадратов и овалов глядят разные „Я“. Обыкновенно в центре отыскивается бритый человек в фразной паре: *сам*. Но если бы в типографии чуть сдвинуть центральный овал к краю заменив его соседним, — и подлинность затеряется среди мнимостей: актер сам станет ролью одной из своих ролей.

Существо, умеющее изжить 365 жизней на протяжении года, — удивительно. Техника смены „Я“ поражает людей с именем, закатным между двух штемпелей паспорта, из своих тождеств изумленно выставившихся биноклями за черту рампы, в мир растоществления. *Я* знаю и еще более трудную технику: древний актер полубаснословного Феосписа (или Феспиды. — *В.П.*), днем, на глазах у солнца и множества *одиноковых*, смело показал, что он разный: меня здесь же, на помосте, личины, он играл все роли один: не оттого ли, что потерял себя как одно. <...>

...Причинность на театре необходимее причинности быта и крепнет в судьбу, пренебрегающую малым, ради огромного. Способность связывать явления у театральной причинности больше. Актеру, очерченному сторонами сценического квадрата, отрезанному рампой линией от жизни, некуда уйти от своей роли: произноса первые ее слова, он знает, что на суфлерском пульпите лежат и последние его слова, наперед известные не только судьбе, но и всем — от автора текста до всегдашней-зрителя: все для него — из судьбы, и если там, за чертой, причинность связаны, то здесь, на помосте, — скручены ею. Но вместе с тем — за чертой причинность, пусть слаба, но неразрывна: ведет изо дня в день, и человек просыпается все таким же равным себе, каким уснул с вечера. Там же, на помосте, причинность, как перетянутая струна, рвется: каждая новая роль начинается жизнь сначала. Принцип разнородности нейтрализует действие квалифицированной причинности.

Актеру по пути с миром: однородное дробится в процессе эволюции, одноцветное — зацветает пестротой. Но шаг актера быстрее медленного шага эволюции: он опережает множествление, не дожидается сроков, пытается опередить мир. Честолюбие актера: быть больше миром, чем сам мир. В применении к нему старое слово „мирянин“ получает более глубокий смысл.

Этот процесс множествления Кржижановский представляет, пользуясь терминологией и категориями опять-таки собственно философскими:

«Кант, описывая мышление, говорит, что процесс суждения состоит в примысливании понятия „я“ „предмету суждения“. Но как только суждение заменяется действием, мы тотчас сменяем „Я“ на „Ты“: „Ты должен“... „Ты“ зарождается где-то на нервном приводе от мозга к мускулу; выклинивается меж созерцания и поступка. Как только мысль переходит в действие, отчуждается внутренним миром внешнему, — она делается чуждой: будто возникла не из „Я“, а из какого-то „Ты“. Каждый поступок, отрывающийся от „Я“, разрывает его хотя бы на миг на „Я“ и „Ты“, проводит черту поперек души. <...>

Как только от мускулов оторвется мой, но чужой мне поступок, все пространство вокруг меня *обрастает глазами*. Преступник, человек, переступивший из „Я“ в „Ты“, перешагнувший через внутреннюю рампу, чувствует себя насквозь и отовсюду видимым: видят чужие, знают незнакомые (Раскольников), стены делаются прозрачны, мысли внутри черепа — зрими извне, даже неживые вещи разжимают веки: человек чувствует себя подставленным под мириады глаз, на зрителях. И обратно: стоит стать у обыкновенной рампы под множество глядящих на тебя и в тебя глаз, и тотчас (в актере) ощущение „вины“, но так как реального обоснования ее нет, то его разыгрывают: отсюда основная тема помоста дана не глазам, а глазами. Миф о стоглазом Аргусе, в сущности, миф о зрителе!

Итак, в каждом из нас сожительствуют „Я“ созерцающее и „Я“ действующее (ты), раскрытый глаз и стянутый мускул; одно — на приводящих чувствительных нервах, другое — на двигательных, отделены друг от друга как бы внутри-черепной чертой. Но черту можно проектировать в пространство и прижать огнями рамп к земле: тогда по одну сторону — чистые созерцатели, люди без „ты“, по другую — чистые действенники, существа без „Я“ (об одном „ты“), зрители и актеры.

Зритель, отдав себя покойному креслу, как бы отвязывает на час-два двигательные волокна мозга от мускулов; зрители, обездвиженные и бездейственные, отдают всю свою действенность людям по ту сторону черты, — и десяток актёров, получив у тысячи зрителей их волевою активность, распределяют ее между собой. Чистое „ты“ разыгрывает перед чистым „я“ в темной коробке театра тему, вынутую из черепной коробки оперируемого из „зарения“ в зрение».

Такова, если угодно, «энергетическая система» театрального действия, источник и природа колоссального энергетического заряда, концентрируемого сценой, направляемого в зал и зал покоряющего. Это — энергия преобразования, сценической изменчивости, принципиально отличной от изменчивости в жизни.

«Вся наука, во всех ее дисциплинах, есть описание изменчивости вида всего, что способно иметь вид. Далее видеообразного, заключенного в полудюжину чувств, наука не идет. Это пробует сделать религия, отрицая мир видимостей, она обещает мир сущностей: но и здесь основное таинство религии — *пресуществление*, т.е. изменчивость сущности. Если наука оперирует с *видом, изменяющимся в вид*, а религия — с *сущностью, изменяющейся в сущность*, то искусство, особенно в его высшем сценическом выражении, служит — при помощи особого меняющегося существа (актера) *принципу изменения как таковому*. Для науки и религии важно, что изменяется, театру важно, что *изменяется нечто*, самый процесс изменчивости. <...> Изменчивость, дающая максимум измененности, т.е. наяснее выражающая себя как принцип, будет не изменением вида в вид и не преобразованием сути в суть, а превращением *сущего в видимое или видимого в сущее*. Сцена и перегоняет все сущее в зримое, растворяет все в видимое (*schein*) с тем, чтобы показать, что видимое и есть сущее».

Необходимая для этого внутренняя энергия, иначе говоря, психологическая сущность актёра, — своего рода «расщепление атома».

«Только последними опытами удалось доказать делимость атома [тут стоит упомянуть, что незадолго до написания „Философемы о театре“ Кржижановский присутствовал на первом в Москве сообщении В.И.Вернадского об опытах по расщеплению атома. — В.П.]. Но за много столетий до этого сценическими опытами удалось доказать делимость индивидуума. Химическим лабораториям понадобился для этого новый термин. Нужен он и театру: за чертой рампы нет индивидуумов — там мир дивидуума. Когда в комнату входит актёр, делается людно. Актёр всегда из многих, он разорванное на роли существо; его нет, потому что он многократно есть. Всякому, даже ангелу, путем падения можно познать одиночество: только актёру в одиночестве отказано. Ему нельзя остаться с самим собой *individuum*'ом. Актёр уже не индивидуум и еще не коллектив. Поэтому индивидуальная, личная жизнь ему чужда. Но и коллективная, социальная жизнь ему, носящему в себе зачаток какого-то коллектива, опасна: сложенный материализованный коллектив может раздавить смутную коллективизацию, носимую им в себе. Оторванный от индивидуальной и общественной жизни, чужой и келиям и площадям, он принужден переступить черту: за чертой — мир несуществующих; только в нем может найти защиту уже несуществующая индивидуальность и еще не существующий коллектив: полузачеркнутое „я“ и полуозначенное „мы“».

Наконец, вкратце — уже упоминавшаяся, заключающая лекционный курс Кржижановского тема: «Театр как предвосхищение грядущего». Она тоже, как увидим, имеет непосредственное отношение к содержанию доклада.

«Пока мы живем в своем сегодня, театр опережает нас, до времени включаясь в завтра. Эпоха действий, еще задолго до того, как войти ей в жизнь, наступила на театре: только ему, изготовляющему завтра, как бы выдвинутому и включенному в грядущее, дано жить в веках, доступных лишь нашим потомкам, — театр и есть *потом*, силою театральной техники претворенное в *сейчас*. Каждое представление — *ставит жизнь пред* тем, как она наступила: предвосхищает быт. Отсюда лабораторность театра: он принужден отрезать и заслонить свои

опыты от солнца, так как работает с видениями, боящимися удара солнечных лучей. Как для работающего со светочувствительной пленкой необходима темная комната и красный фонарь, так сцена, чувствующая грядущее раньше света его зорь, нуждается в безоконном каменном мешке, прячущем ее от солнца в свет рамп, заменяющих ей свет ненаступившего дня. Как за сползающей поверхностью пленки пятнами проступают под действием *проявителя* схваченных пленкой предметов, так за раздвигающимся занавесом, среди плоских пятен декораций, нарисованных ненастоящих вещей проступает до времени рожденное завтра. Но лабораторный работник счастливее: в его лаборатории — и проявитель, и закрепитель. У театра — лишь техника проявления: его показы остаются незакрепленными: так и пленка, встретившись с солнцем, делается черной, как если бы на ней ничего не было. Поэтому театр проникнут какой-то особой тонкой печалью: от своей предвременности. Философ Авсариус, умирая, сказал: человек — *преднайденное*. И каждый театральный показ, дав *преднайденного* человека, умирает».

Как это сыграть? Именно — *играя*: игрой объемной, трехмерной.

«Видя весенний разлив реки, выходящей из своих берегов, мы говорим: река *играет*. Любуясь драгоценным камнем, сыплющим слом лучей, замечаем: хорошая *игра*. Наблюдая ребенка нянчащегося с куклой (которую он представляет себе ребенком, сам соответственно этому вырастая в своем воображении во взрослого), повторяем то же слово — *игра*. Каждый раз смыслы слова, звуково неизменного, меняются, „играют“. Лишь в применении к актеру они соединяются в одно: актер играет и как река, которой мало ее берегов, и как камень, ломающий о свои грани единый луч, множа и сложня его, и как дитя, предвосхищающее в играх свою зрелость. Это игра в *преддействии*... осуществляется лишь остротой и техникой *предчувствия*. Быть актером — значит уметь *предчувствовать*».

Вот так примерно и выглядел — или звучал — доклад, прочитанный Кржижановским 20 декабря 1923 года на заседании Театральной секции ГАХН. Разумеется, он был полнее, обширнее, что прежде мною уже оговорено.

В заключение — немного о последствиях сотрудничества Кржижановского в ГАХН. Нет достаточных оснований, чтобы судить, почему оно ограничилось только двумя выступлениями. Однако след знакомства писателя с атмосферой и деятельностью Академии обнаруживается — впоследствии — в его прозе. Это, например, изображение своего рода *интеллигентской резервации* (даже нескольких), созданной и опекаемой государством социализма, как в повести «Возвращение Мюнхгаузена», где, в частности, пародируются доклады доброго знакомого Кржижановского, действительного члена ГАХН Г.А.Шенгели на заседаниях секции изящной словесности: «Первая (лекция. — *В.П.*) была посвящена вопросу о прарифме: лектор, почтенный академик („оригиналу“ еще не было и тридцати лет. — *В.П.*), посвятивший себя изучению славянских корнесловий, задался вопросом о первой рифме, прозвучавшей на старорусском языке. Многолетняя работа привела его к девятому веку нашей эры: оказывается, что изобретателем рифмы был Владимир Святой, прорифмовавший слова „быти“ и „пити“. От этой прарифмы, доказывал красноречивый докладчик, и пошла, постепенно усложняясь, вся русская версификация; но отнимите у нее „пити“, и ей не с чем будет рифмовать своего „быти“, поколебленная база сделает шаткими и все надстройку, и домик из книг не многим устойчивее карточного...»<sup>\*</sup> А еще, на мой взгляд, — предвосхитившее судьбу ГАХН и ее главных действующих лиц описание (в 1926 году) интеллектуального «Пира во время чумы», сюжет повести «Клуб убийц букв» — этого русского «Декамерона» 20-х годов XX века.

<sup>\*</sup> Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена. Л., 1990. С. 108.