Выготский Л. С. **К вопросу о психологии творчества актера** // Выготский Л. С. Собр. соч. В 6 т. / Гл. ред. А. В. Запорожец. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. Научное наследство / Под. ред. М. Г. Ярошевского, составл., послесл. и коммент. М. Г. Ярошевского. С. 319 – 328.

# **{319}** К вопросу о психологии творчества актера[[1]](#endnote-2)

Вопрос о психологии актера и театральном творчестве в одно и то же время чрезвычайно старый и совершенно новый. С одной стороны, не было, кажется, ни одного сколько-нибудь значительною театрального педагога или критика, ни одного вообще человека театра, который так или иначе не ставил бы этого вопроса и который в практической деятельности, преподавании, оценках не исходил бы из того или иного понимания психологии актера. Многие из театральных деятелей создали чрезвычайно сложные системы актерской игры, где нашли конкретное выражение не только чисто художественные устремления их авторов, не только каноны стиля, но и системы практической психологии актерского творчества. Такова, например, известная система К. С. Станиславского, полного теоретического оформления которой мы, к сожалению, до сих пор еще не имеем.

Если попытаться проследить истоки театральной психологии, они уведут нас далеко назад, и мы увидим большие и трудноразрешимые проблемы этой области, которые в течение столетий в различной форме волновали умы лучших представителей театра. Тот вопрос, который ставит Д. Дидро[[2]](#endnote-3) в знаменитом «Парадоксе об актере», уже предвосхищает самые острые споры между различными современными театральными системами, а он, в свою очередь, был предвосхищен рядом театральных мыслителей, которые задолго до Дидро ставили его в несколько иной форме, но в той же плоскости и так же, как его ставит Дидро.

Есть что-то основное в этой постановке вопроса, и, когда внимательно начинаешь изучать ее историческое развитие, неизбежно убеждаешься: очевидно, она коренится в самой сущности актерского творчества, как оно раскрывается непосредственному пониманию, которое еще всецело руководится наивным изумлением перед новым психологическим феноменом.

Если, таким образом, в театральных системах проблема психологии актера при всех изменениях сохранила в качестве центрального парадокс об актерской эмоции, то уже в новое время к той же самой проблеме были проложены пути от исследований другого рода. Новые исследования начинают вовлекать актерскую профессию в общий круг исследований по психологии профессий, выдвигая на первый план психотехнический подход к актерскому ремеслу. В центре внимания обычно вопрос о том, как должны быть развиты некоторые общие {320} качества и черты человеческой одаренности, чтобы обеспечить их носителю успех в области театрального творчества. Создаются тесты для исследования фантазии, моторики, словесной памяти, возбудимости актеров, на этом основании составляется профессиограмма актерского труда совершенно по тому же принципу, по какому составляются аналогичные психограммы всякой другой профессии, и затем по реестру установленных качеств подбираются к данной профессии люди, наиболее соответствующие этому списку.

Только в самое последнее время мы замечаем попытку преодолеть недостатки того и другого подхода к интересующей нас проблеме и поставить ее по-новому. В этом смысле и имеются в виду работы нового типа, в этом смысле мы и назвали проблему психологии актера вопросом совершенно новым и почти не исследованным.

Легче всего определить новый подход к старой проблеме путем противопоставления его двум прежним направлениям. Они имеют общий недостаток сверх того своеобразного коренного методологического порока; который характеризует каждое из них в отдельности и который до известной степени является противоположным в одной и другой системе исследования.

Общий недостаток прежних направлений — полный эмпиризм, попытка исходить из того, что есть на поверхности, констатировать факты, непосредственно схваченные, возводить их в ранг научно вскрытой закономерности. И хотя эмпирика, с которой имеют дело люди театра, есть часто область явлений, глубоко своеобразных и чрезвычайно значительных в общей сфере культурной жизни, хотя здесь оперируют такими фактами, как сценические создания великих мастеров, научное значение этих материалов не выходит за пределы собирания фактических данных и общих размышлений к постановке проблемы. Таким же радикальным эмпиризмом отличаются и психотехнические исследования актерского труда, которые в одинаковой мере не умеют подняться над непосредственно фактическими данными и охватить их общим, заранее заданным методологическим и теоретическим пониманием предмета.

Кроме того, как уже сказано, у каждого из этих направлений есть особый недостаток.

Сценические системы, идущие от актера, от театральной педагогики, от наблюдений, полученных на репетициях и во время спектакля, и являющиеся обычно огромными обобщениями режиссерского или актерского опыта, ставят во главу угла специфические, своеобразные, присущие только актеру особенности переживания, забывая о том, что эти особенности должны быть поняты на фоне общих психологических закономерностей, что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова. Когда же эти системы пытаются опереться на общую психологию, попытки оказываются более или менее случайной {321} связью на манер той, которая существует между системой Станиславского и психологической системой Т. Рибо.

Психотехнические исследования, напротив, упускают из виду всю специфичность, все своеобразие актерской психологии, видя в творчестве актера лишь особое сочетание тех самых психических качеств, которые в другом сочетании встречаются в любой профессии. Забывая, что деятельность актера сама есть своеобразное творчество психофизиологических состояний, и не анализируя эти специфические состояния во всем многообразии их психологической природы, исследователи-психотехники растворяют проблему актерского творчества в общей и притом банальной тестовой психологии, оставляя без внимания актера и все своеобразие его психологии.

Новый подход к психологии актерского творчества характеризуется прежде всего попыткой преодолеть радикальный эмпиризм одной и другой теории и постигнуть психологию актера во всем качественном своеобразии ее природы, но в свете более общих психологических закономерностей. Вместе с этим фактическая сторона вопроса приобретает совершенно иной характер — из абстрактной она становится конкретной.

Если прежде свидетельство того или иного актера, той или иной эпохи всегда рассматривалось с точки зрения вечной неизменной природы театра, то сейчас исследователи подходят к данному факту прежде всего как к историческому факту, который совершается и который должен быть понят раньше всего во всей сложности его исторической обусловленности. Психология актера ставится как проблема конкретной психологии, и многие непримиримые точки зрения формальной логики, абстрактные противоречия различных систем, одинаково подкрепленных фактическими данными, получают объяснение как живое и конкретное историческое противоречие различных форм актерского творчества, менявшихся от эпохи к эпохе и от театра к театру.

Например, парадокс об актере Дидро заключается в том, что актер, изображающий сильные душевные страсти и волнения на сцене и доводящий зрительный зал до высшего эмоционального потрясения, сам остается чуждым и тени этой страсти, которую он изображает и которой потрясает зрителя. Абсолютная постановка вопроса Дидро звучит так: должен ли актер переживать то, что он изображает, или его игра является высшим «обезьянством», подражанием идеальному образцу? Вопрос о внутреннем состоянии актера во время сценической игры — центральный узел всей проблемы. Должен или не должен актер переживать роли? Этот вопрос подвергался серьезным обсуждениям, причем в самой постановке вопроса предполагалось, что он допускает единое решение. Между тем уже Дидро знал, противополагая игру двух актрис — Клерон[[3]](#endnote-4) и Дюмениль[[4]](#endnote-5), что они являются представительницами двух различных и одинаково возможных, хотя и противоположных в известном смысле, систем актерской игры.

В той новой постановке вопроса, о которой мы говорим, {322} парадокс и заключенное в нем противоречие находят разрешение в историческом подходе к психологии актера.

По прекрасным словам Дидро, «прежде чем произнести: “Вы плачете, Заира” или “Вы останетесь там, дочь моя”, — актер долго прислушивается к себе, прислушивается и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант не в том, чтобы чувствовать, как вы думаете, но в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть вас. Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе, жесты его отчаянья запечатлены в его памяти и были предварительно выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью, в какой момент вынуть платок и когда у него потекут слезы. Ждите их при определенном слове, на определенном слоге, не раньше и не позднее. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающие тело, подкосившиеся колени, обмороки, бурные вспышки — все это чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное “обезьянство”» (Д. Дидро, 1936, с. 576 – 577). Все страсти актера и их выражение, как говорит Дидро, входят составной частью в систему декламации, они подчинены некоему закону единства, они определенным образом подобраны и гармонически размещены.

В сущности в парадоксе Дидро смешаны две очень близко стоящие друг к другу и все же вполне не сливающиеся вещи. Во-первых, Дидро имеет в виду сверхличный, идеальный характер тех страстей, которые передает со сцены актер. Это идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя. Благодаря этому они по содержанию отличаются от соответствующих чувствований самого актера. «Гладиатор древности, — говорит Дидро, — подобно великому актеру, и великий актер, подобно античному гладиатору, умирают не так, как умирают в постели. Они должны изобразить перед нами иную смерть, чтобы нам понравиться, и зритель чувствует, что голая правда движения, не приукрашенная, была бы мелкой, противоречила бы поэзии целого» (там же, с. 581).

Не только с точки зрения содержания, но и со стороны формальных связей и сцеплений, определяющих их протекание, чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств. «Но очень хочется рассказать вам, — говорит Дидро, — в качестве примера, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели в театре сцену нежных и страстных любовников. Никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, не вызывали со сцены такого долгого рукоплескания партера и лож. Десятки раз прерывали мы эту сцену аплодисментами и криками восхищения. Это в третьем явлении IV акта мольеровской “Любовной досады”» (там же, с. 586). И дальше Дидро приводит диалог актера {323} и актрисы, который он называет двойной сценой, сценой любовников и сценой супругов. Сцена любовного объяснения сплетается здесь со сценой семейной ссоры, и в этом сплетении Дидро видит лучшее доказательство своей правоты (там же, с. 586 – 588).

Как уже сказано, воззрение Дидро опирается на факты, и в этом его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества. Но существуют и факты обратного характера, которые, впрочем, ни в малой степени не опровергают Дидро. Эти факты заключаются в том, что реально существует и другая система игры и другая природа художественных переживаний актера на сцене. И доказательством является, если взять пример близкий, вся сценическая практика школы Станиславского.

Это противоречие, не разрешимое для абстрактной психологии при метафизической постановке вопроса, получает возможность разрешения, если подойти к нему с диалектической точки зрения.

Мы уже говорили, что новое течение ставит проблему актерской психологии как проблему конкретной психологии. Не вечные и неизменные законы природы актерских переживаний на сцене, но исторические законы различных форм и систем театральной игры становятся в данном случае руководящим указанием для исследователя. Поэтому в опровержении парадокса Дидро, которое мы находим у многих психологов, все еще сказывается попытка решить вопрос в абсолютной плоскости, безотносительно к исторической конкретной форме того театра, психологию которого мы рассматриваем. Между тем основной предпосылкой всякого исторически направленного исследования в этой области является идея, что психология актера выражает общественную идеологию его эпохи и что она так же менялась в процессе исторического развития человека, как менялись внешние формы театра, его стиль и содержание. Психология актера театра Станиславского в гораздо большей степени отличается от психологии актера эпохи Софокла, чем современное здание отличается от античного амфитеатра.

Психология актера есть историческая и классовая, а не биологическая категория. В одном этом положении выражена центральная для всех новых исследований мысль, определяющая подход к конкретной психологии актера. Следовательно, не биологические закономерности определяют в первую очередь характер сценических переживаний актера. Эти переживания составляют часть сложной деятельности художественного творчества, имеющего определенную общественную, классовую функцию, исторически обусловленную всем состоянием духовного развития эпохи и класса, и, следовательно, законы сцепления страстей, законы преломления и сплетения чувств роли с чувствами актера должны быть разрешены раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической) психологии. Только после этого разрешения может возникнуть вопрос о том, как с точки зрения биологических закономерностей психики {324} возможна та или иная историческая форма актерской игры.

Таким образом, не природа человеческих страстей определяет непосредственно переживания актера на сцене, она лишь содержит в себе возможности возникновения многих, самых разнообразных и изменчивых форм сценического воплощения художественных образов.

Вместе с признанием исторической природы интересующей нас проблемы мы приходим к выводу, что перед нами проблема, в двойном отношении опирающаяся на социологические предпосылки в изучении театра.

Во-первых, как всякое конкретное психическое явление, игра актера представляет собой часть социально-психологической действительности, которая раньше всего должна быть изучена и определена в составе того целого, к которому она принадлежит. Нужно выявить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса, основные тенденции, от которых зависит воздействие актера на зрителя, и, следовательно, определить социальную природу той театральной формы, в составе которой данные сценические переживания получают конкретное объяснение.

Во-вторых, признавая исторический характер этой проблемы, мы вместе с тем, касаясь переживаний актера, начинаем говорить не столько об индивидуально-психологическом, сколько о социально-психологическом контексте, в который они включены. Переживания актера, по счастливому немецкому выражению, — это не столько чувство «я», сколько чувство «мы». Актер создает на сцене безличные чувствования, чувства или эмоции, становящиеся эмоциями всего театрального зала. До того как они стали предметом актерского воплощения, они получили литературное оформление, они носились в воздухе, в общественном сознании.

Тоска чеховских «Трех сестер», воссоздаваемая на сцене артистами Художественного театра[[5]](#endnote-6), становится эмоцией всего зала, потому что она в широкой степени была кристаллизованным оформлением настроений больших общественных кругов, для которых ее сценическое выражение являлось как бы средством осознания и художественного преломления самих себя.

В свете высказанных положений становится ясно значение актерских признаний о своей игре.

Первое, к чему мы приходим, — установление ограниченного значения этого материала. Признание актера в своих чувствованиях, данные его актерского самонаблюдения и самочувствия не теряют, с этой точки зрения, огромного значения в изучении психологии актера, но перестают быть единственным и универсальным источником суждения о ее природе. Они показывают, как актер осознает собственные эмоции, в каком отношении к строю его личности они стоят, но они не раскрывают нам природы этих эмоций во всей ее действительной полноте. Перед ними только частичный фактический материал, освещающий проблему в одном только разрезе — в разрезе самосознания актера. Для того чтобы извлечь из такого материала все его {325} научное значение, мы должны понять представленную в нем часть в системе целого. Мы должны понять психологию того или иного актера во всей его конкретной исторической и социальной обусловленности, тогда нам станет ясной и понятной закономерная связь между данной формой сценического переживания и тем социальным содержанием, которое через это актерское переживание передается в зрительный зал.

Нельзя забывать, что эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой. Эмоции актера испытывают то, что Ф. Полан[[6]](#endnote-7) удачно назвал «счастливой трансформацией чувств». Они становятся понятными, лишь будучи включены в более широкую социально-психологическую систему, часть которой они составляют. В этом смысле нельзя отрывать характер сценического переживания актера, взятый с формальной стороны, от того конкретного содержания, которое составляется из содержания сценического образа, отношения, интереса к этому образу, из социально-психологического значения, из той функции, которую выполняет в данном случае актерское переживание. Скажем, переживания актера, стремящегося осмеять известный строй психологических и бытовых образов, и актера, стремящегося дать апологию тех же самых образов, естественно, будут различны.

Здесь мы подходим вплотную к чрезвычайно важному психологическому моменту, невыясненность которого давала, по нашему мнению, повод к ряду недоразумений в интересующей нас проблеме. Например, большинство писавших о системе Станиславского отождествляли эту систему в ее психологической части с теми стилистическими задачами, которые она первоначально обслуживала, иначе говоря, отождествляли систему Станиславского с его театральной практикой. Правда, всякая театральная практика является конкретным выражением данной системы, но не исчерпывает всего содержания системы, которая может иметь еще много других конкретных выражений; театральная практика не передает системы во всей ее широте. Шаг к отделению системы от ее конкретного выражения был сделан Е. Б. Вахтанговым[[7]](#endnote-8), стилистические устремления которого так резко отличны от первоначального натурализма Художественного театра и который тем не менее осознавал собственную систему как применение к новым стилистическим задачам основных идей Станиславского.

Это можно показать на примере работы Вахтангова над постановкой «Принцессы Турандот»[[8]](#endnote-9). Желая передать со сцены не просто содержание сказки, но свое современное отношение к этой сказке, свою иронию, улыбку «по адресу трагического содержания сказки», Вахтангов создает новое содержание пьесы.

Замечательный случай рассказывает Б. Е. Захава[[9]](#endnote-10) из истории постановки этой пьесы: «На первых репетициях Вахтангов пользовался следующим приемом. Он предложил исполнителям играть не роли, указанные текстом пьесы, а итальянских актеров, {326} играющих эти роли… Он предлагает, например, актрисе, исполняющей роль Адельмы, играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Он фантазирует на тему, будто бы она жена директора труппы и любовница премьера, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток, шлепают по полу и т. д. Другая актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется)» (1930, с. 143 – 144).

Мы видим, таким образом, что Вахтангов изменяет непосредственно данное ему содержание пьесы, но в форме ее выявления он опирается на тот же самый фундамент, который заложен в системе Станиславского: Станиславский учил находить на сцене правду чувств, внутреннее оправдание всякой сценической форме поведения.

«Внутреннее оправдание, — говорит Захава, — основное требование Станиславского, остается по-прежнему одним из основных требований Вахтангова, но только самое содержание этих чувств у Вахтангова совершенно иное, чем у Станиславского… Пусть чувства стали теперь иными, пусть они требуют иных театральных выразительных средств, но правда этих чувств как была, так и будет всегда неизменно основой той почвы, на которой только и могут произрастать цветы настоящего большого искусства» (там же, с, 133).

Мы видим, как внутренняя техника Станиславского, его душевный натурализм становятся на службу совершенно иным стилистическим задачам, в известном смысле противоположным тем, которые они обслуживали в самом начале развития. Мы видим, как определенное содержание диктует новую театральную форму, как система оказывается гораздо более широкой, чем данное ее конкретное применение.

Поэтому признания актеров о своей игре, особенно суммарные признания, составленные из обобщений собственного и притом очень разнообразного опыта, не учитывающие всего того содержания, формой воплощения которого является актерская эмоция, неспособны сами по себе объяснить свой характер и свою природу. Надо выйти за пределы непосредственного актерского переживания, для того чтобы его объяснить. Этот подлинный и замечательный парадокс всей психологии до сих пор еще, к сожалению, недостаточно усвоен рядом направлений. Для того чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него.

То же самое верно и в отношении психологии актера. Если бы переживание актера было замкнутым целым, самим в себе существующим миром, тогда естественно было бы искать законы, управляющие им, исключительно в его сфере, в анализе его состава, тщательном описании его рельефа. Но если переживание актера тем и отличается от каждодневного житейского переживания, что оно составляет часть совсем иной системы, то его {327} объяснение надо искать в законах построения последней.

Мы хотели бы в заключение коротко наметить то превращение, которое испытывает в новой психологии старый парадокс об актере. Мы еще далеки при современном состоянии нашей науки от решения этого парадокса, но мы уже близки к его правильной постановке в качестве подлинно научной проблемы. Как мы видели, сущность вопроса, который казался парадоксальным всем писавшим о нем, заключается в отношении искусственно созданной эмоции роли к реальной, жизненной, естественной эмоции актера, играющего роль. Нам думается, что разрешение этого вопроса возможно, если учесть два момента, одинаково важных для его правильного истолкования.

Первый заключается в том, чтó Станиславский выражает в известном положении о непроизвольности чувства. Чувству нельзя приказывать, говорит Станиславский. У нас нет непосредственной власти над чувством такого характера, как над движением или над ассоциативным процессом. Но если чувство «нельзя вызвать… произвольно и непосредственно, то его можно выманить, обратившись к тому, что более подвластно нашей власти, к представлениям»[[10]](#endnote-11) (Л. Я. Гуревич, 1927, с. 58). И действительно, все современные психофизиологические исследования эмоций показывают, что путь к овладению эмоциями и, следовательно, путь произвольного вызова и искусственного создания новых эмоций не основывается на непосредственном вмешательстве нашей воли в сферу чувствовании, как это имеет место в области мышления и движения.

Этот путь гораздо более извилистый и, как правильно говорит Станиславский, более похожий на выманивание, чем на прямое вызывание нужного нам чувства. Только косвенно, создавая сложную систему представлений, понятий и образов, в состав которых входит и известная эмоция, мы можем вызвать и нужные чувства и тем самым придать своеобразный психологический колорит всей данной системе в целом и ее внешнему выражению. «Чувства эти, — говорит Станиславский, — не совсем те, которые переживаются актером в жизни» (там же). Это скорее чувства и понятия, которые очищены от всего лишнего, обобщены, лишены своего беспредметного характера.

По правильному выражению Л. Я. Гуревич[[11]](#endnote-12), если они прошли через процесс художественного оформления, они по ряду признаков отличаются от соответственных жизненных эмоций. В этом смысле мы согласны с Гуревич[[12]](#endnote-13), что разрешение вопроса, как это обычно бывает в очень упорных и длительных спорах, «лежит не посередине между двумя крайностями, а в другой плоскости, позволяющей видеть предмет с новой точки зрения» (там же, с. 62). К этой новой точке зрения обязывают нас как накопившиеся документы по вопросу о сценическом творчестве, свидетельства самих творцов-актеров, так и исследования, произведенные за последнее десятилетие научной психологией (там же, с. 62).

Но это только одна сторона вопроса. Другая заключается в том, что, как только парадокс об актере переносится на почву {328} конкретной психологии, он снимает ряд неразрешимых проблем, которые составляли его содержание прежде, и на их место выдвигает новые, но уже плодотворные, разрешимые и толкающие исследователя на новые пути. С этой точки зрения, не биолого-эстетическому и раз навсегда данному, но конкретно-психологическому и исторически изменчивому объяснению подлежит каждая данная система актерской игры, и вместо раз навсегда данного парадокса об актере всех времен и народов перед нами в историческом аспекте выдвигается ряд исторических парадоксов об актерах данной среды и данной эпохи. Парадокс об актере превращается в исследование исторического развития человеческой эмоции и ее конкретного выражения на различных стадиях общественной жизни.

Психология учит, что эмоции не представляют исключения из остальных проявлений нашей душевной жизни. Как и все другие психические функции, эмоции не остаются в той связи, в которой они даны первоначально в силу биологической организации психики. В процессе общественной жизни чувства развиваются и распадаются эти прежние связи; эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психических функций, возникают единства высшего порядка, внутри которых господствуют особые закономерности, взаимозависимости, особые формы связи и движения. Изучить порядок и связь аффектов составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере. Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера. Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии.

1. Статья написана в 1932 г. Впервые опубликована в кн.: П. М. Якобсон. Психология сценических чувств актера. М., 1936, с. 197 – 211. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Дидро* (Diderot) *Дени* (1713 – 1784) — французский философ, просветитель, автор нескольких комедий. «Парадокс об актере» (1770 – 1773, окончательная редакция — 1778 г., впервые опубликован в 1830 г.) — размышление о природе актерского мастерства, написанное в излюбленной Дидро форме диалога. Поводом послужила брошюра неизвестного автора о знаменитом английском актере Гаррике, с которой Дидро полемизирует. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Клерон* (Cleron) — псевдоним, настоящая фамилия *Лерис де Латюд* (Leris des Lathud) *Клер Ипполит* (1723 – 1803) — французская драматическая актриса, играла в трагедия Вольтера, Расина. Дидро считал, что Клерон не идентифицирует себя со своими персонажами. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Дюмениль* (Dumenille) — псевдоним, настоящая фамилия *Маршан* (Marshan) *Мари Франсуаз* (1711 – 1803) — французская драматическая актриса, играла в трагедия Расина, Корнеля, Вольтера. Дидро, противопоставляя ее Клерон, считал, что Дюмениль идентифицируется со своими героинями. [↑](#endnote-ref-5)
5. Пьеса А. П. Чехова «Три сестры» впервые поставлена в МХТ (постановка К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко) в 1901 г. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Полан* (Polan) *Фредерик* (1856 – 1931) — см. т. 2, с. 488. Об отношении Выготского к его работам подробнее см.: Мышление и речь, т. 2, с. 5 – 361. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Вахтангов Евгений Багратионович* (1883 – 1922) — русский советский режиссер, ученик Станиславского. Основал в 1913 г. Студенческую студию МХТ, переименованную затем в 3‑ю студию, а с 1921 г. — в театр (с 1926 г. — театр им. Евг. Вахтангова). [↑](#endnote-ref-8)
8. «Принцесса Турандот» — пьеса Карло Гоцци (1762), сюжет заимствован из Низами через Лесажа, репетировалась в студии Вахтангова с 1920 г., премьера в 1922 г., с тех пор неизменно входит в репертуар театра им. Евг. Вахтангова и открывает сезон. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Захава Борис Евгеньевич* (1896 – 1976) — советский актер, режиссер, историк и теоретик театра, педагог. Ученик Вахтангова. [↑](#endnote-ref-10)
10. Цитируемые здесь и ниже высказывания Станиславского представляют собой рукописные материалы из его архива. Выготский цитирует по кн.: Л. Я. Гуревич (1927). [↑](#endnote-ref-11)
11. *Гуревич Любовь Яковлевна* (1866 – 1940) — русская советская писательница, переводчик, историк театра. [↑](#endnote-ref-12)
12. Книга Л. Я. Гуревич «Творчество актера» имела подзаголовок: «Разрешение векового спора». Суть спора Гуревич определила так: надо или не надо «притворяться» актеру на сцене (с. 5). [↑](#endnote-ref-13)