

ПРЕДИСЛОВИЕ

Честь первой попытки поставить обучение сценическому искусству на серьезную теоретическую, научную почву принадлежит у нас бывшему режиссеру Александринского театра Е. И. Воронову. Не входя в критическую оценку его «Проекта драматического класса», заметим, что, к сожалению, смерть помешала ему осуществить на практике широко составленную им программу драматического обучения, основную задачу которого он совершенно верно и точно определил следующими словами: «приготовление для большой сцены артистов развитых в понимании, ловких и хорошо, ясно, громко и толково говорящих». Второй достойный внимания труд по этой части представляет сочинение П. Д. Боборыкина «Театральное искусство», представляющее теорию сценического образования в гораздо более определенном виде; оно отличается полнотою программы и разнообразием собранных сведений, но в то же время, по характеру изложения, скорее может быть признано пособием при обучении театральному делу, чем руководством. В прямой противоположности с последним по объему и характеру является брошюра С. Кафтырева «Первое знакомство со сценой», которая, будучи по словам самого автора, не более, как опытом азбуки драматического искусства, заключает в себе самые простые, элементарные понятия, ка-сающаяся число внешней стороны сценического вы-

полнения. Этим ограничиваются наши специальные сочинения о сценическом деле, если не считать целой массы критических статей и замечаний, рассеянных в нашей периодической литературе, которые, рядом с весьма дельными мыслями, представляют нередко такие противоречия, что в общем весьма трудно составить по ним понятие о том, каково должно быть современное сценическое искусство и какими начальами должен руководиться молодой, сценический деятель. Будучи далек от мысли считать предлагаемый мною ныне труд вполне удовлетворительным разрешением упомянутого вопроса, замечу, что я только развел и пополнил научным образом задачу, высказанную Е. И. Вороновым, в проекте, причем старался приноровить его, как руководство, к тому уровню научного развития, на котором находится большинство начинающих. Прилагаю при этом список сочинений, из которых я делал извлечения и заметки, собранные в моей книге. Имея в тоже время в виду практическую сторону обучения, я счел полезным приложить в руководству драматическую хрестоматию, план которой приспособлен к его теоретической программе. Назначение ее — дать учащимся, на первый раз готовый, по возможности разнообразный материал для упражнений при выработке дикции и мимики; при окончательном разучивании ролей необходимы целые пьесы; вот обстоятельство, извиняющее неизбежную отрывочность сцен в ней помещенных.

Желал бы, чтоб изданный мною труд вызвал со стороны людей, понимающих дело, серьезные замечания относительно его недостатков, которые я всегда буду готов принять с искренней благодарностью.

H. Сведенцов

ВВЕДЕНИЕ

Определение сценического искусства, его характеристика и значение • Два элемента искусства и их взаимные отношения • Основная задача и цель теории сценического искусства • Две школы, обозначающие два направления в развитии драматического искусства: классическая и реальная • Сравнительная оценка обеих • Три ступени сценической игры: субъективная, объективная, драматическая • Сценическая страсть и характер • Замечание относительно деления сценической игры на известные амплуа

Сценическое искусство есть искусство изображать жизнь человеческую на сцене в лицах (представлять). Проявление этой потребности, имеющей источником натуру человека, сказывается очень рано. Обыкновенное, первое занятие ребенка игры, есть ничто иное, как копировка, подражание жизни действительной; детская есть своего рода сцена, заставленная декорациями и аксессуарными вещами-игрушками, посреди которых ребенок является одновременно актером и режиссером. В жизни первобытных народов — тоже самое: мимика религиозных обрядов, пляски и песни, сопровождающаяся пантомимой, суть первые зародыши того действия, которое при условии художественного развития получает название сценического искусства. Сценическое искусство, имея тождественные с другими искусствами побуждения и цели (стремление к изящному путем верного воспроизведения жизненных явлений)

ний), существенно отличается от них своим объемом и характером. Стоя ниже всех остальных в смысле теории, оно на практике иметь гораздо более значения, нежели пластика и тоника. Его задача — полное воспроизведение жизни, причем оно пользуется музыкой, живописью, скульптурой, как своими вспомогательными средствами и служит в тоже время как бы необходимым продолжением словесности (драматургии), получающей только на сцене свое полное осуществление. И точно также, как драма есть высший и труднейший род словесных произведений, сценическое искусство есть высшее по полноте и труднейшее по выполнению искусство. Действительно: область музыки, живописи, скульптуры, имея свою известную, более ограниченную рамку деятельности, доступно пониманию меньшего количества людей, нежели театр, составляющий потребность и наслаждение целой общественной массы. И подобно тому, как история словесности насчитывает меньшее количество хороших драматургов, нежели хороших романистов и лириков, в общей истории искусства оказывается большее количество хороших музыкантов, живописцев, скульпторов, нежели хороших актеров. Явление это объясняется трудностью задачи, выпадающей на долю актера; он должен представить жизнь человеческую в живом действии во всей полноте ее внутреннего содержания и внешних форм, следовательно, владеть одновременно (хотя и в известном ограничении) теми средствами, какими в отдельности обладают литератор, живописец и музыкант. Заметим при этом, что сценическое искусство, сравнительно, есть искусство неблагодарное: актер не оставляет потомству ничего, кроме воспоминаний, получающих в новом поколении характер неопределенных, ничего, или очень мало объясняющих преда-

ний (записки актеров не дают нам полного понятия об их игре); между тем, как другие искусства оставляют после себя живые памятники своего бессмертия. Преемственной школы актеров, в строгом смысле слова, не существует ни у нас, ни в Западной Европе. «Искусство актера», сказал Лессинг, «по натуре своей преходящее».

Сценическое искусство, подобно всем другим искусствам, обуславливает две стороны: художественную (талант) и научную (знание законов искусства). Говоря об актере-художнике, отделять эти две стороны невозможно: одна пополняет другую. Как бы ни был велик прирожденный талант, без помощи науки он не даст вполне удовлетворительных результатов, ибо, опираясь на бессознательной силе временного вдохновения, будет лишен надлежащей силы — сознания, необходимого условия всякого истинного художества. Наоборот: как бы ни было серьезно и велико изучение сценического дела, без одушевляющей поэтической силы таланта, оно произведет одну искусственную, умную копировку, а не творчество. Сценический талант есть прирожденная человеку способность верно, поэтично, оригинально воспроизводить жизнь действительную в живом действии. Подобная способность чаще всего встречается в натурах легко и быстро воспринимающих разнообразные впечатления внешнего мира и в тоже время легко отрешающихся от известных настроений; короче, в натурах сангвинических; потому подобный темперамент может считаться наиболее благодарной почвой, обуславливающей проявление сценического таланта. Но, говоря вообще, талантов великих рождается немного; большинство сценических деятелей — люди только способные. Задача науки — расши-

рить до степени художественного творчества деятельность сильного таланта и пробудить, развить, возвысить обыкновенную сценическую способность до степени полезности. Отсюда понятна необходимость изучения теории сценического искусства. Если на этот счет даже и в наше время слышатся иногда сомнения, то причиною этого оказывается рутинный взгляд, на сценическое искусство, почему-то выводящий его из ряда других искусств и слепо ограничивающий деятельность актера исключительно одним талантом. Другое возражение, менее неосновательное, но тем не менее наивное, допускает необходимость образования таланта, но формулирует это таким образом. Для актера школа — сама жизнь, на самих фактах должен он выработать свой талант путем наблюдения, школа же ничего не в состоянии для него сделать, как только развить рутину и заглушить свободное развитие таланта. Все подобного рода толки, обнаруживающие в говорящих крайне смутные эстетические понятия о предмете и в тоже время показывающие полнейшее незнакомство с фактами из истории искусства, к сожалению повторяются так часто, что невольно вызывают на объяснения и доказательства истины, по видимому очевидной. История всех искусств, равно и сценического, представляет нам достаточно поучительных примеров того, что до полной высоты развития талант достигал только при пособии научного изучения теории искусства (записки Тальмы, Гаррика, французская школа, Шекспир, в словах Гамлета дающий сжатую программу теории игры, труды Дмитревского, Шаховского, Щепкина). Та же история свидетельствует к каким неполными результатам приводил один талант, без поддержки научного развития (Кин, Мочалов, большинство со-

временных любителей и присяжных артистов). Исключения, конечно, бывают, но во-первых они очень редки, а во-вторых не по исключению вырабатывается общий закон явлений. Далее, если никто не сомневается в необходимости изучения теорий для музыканта, ваятеля, живописца, то не странно ли отрицать необходимость эту в актере. Равным образом оказывается вполне несостоительным мнение о том, что актер должен почерпать для себя уроки прямо из жизни путем наблюдения. Заметим при этом, что подобные фразы — любимое, но большое место целой массы недоучек-актеров, взлезающих на сцену без всякой подготовки. Наблюдение жизни, бесспорно, есть одно из необходимых условий при развитии сценического таланта; но задача заключается в том, что прежде надо научиться, как наблюдать эти факты жизни, чтобы потом перенести их надлежащим образом на сцену. При разнообразии жизненных явлений, при бесчисленном множестве оттенков людских страсти, каким образом, может явиться в молодом наблюдателе полное, сознательное понятие о видимых фактах, когда он не имеет понятия об общем законе, ими управляющем. Сведения его будут очевидно неопределенны, смутны, отрывочны; также механически, как производил он наблюдение, передаст он виденное им лично на сцене, и в конце концов будет одна бессознательная копировка (при условии таланта более или менее удачная), но в тоже время не имеющая никакого общего художественного значения. Правильно воспользоваться материалом, который дает практическая жизнь, может только актер предварительно подготовленный наукой, знакомый с теорией сценического дела. Всякая наука (теория) обуславливает постижение основных законов, управляющих тем, или другим явлением в жизни приро-

ды и человека. Цель изучения сценической теории есть усвоение законов, управляющих внутренним и внешним движением наших ощущений и страстей, приоровленных сознательно и разумно к главной задаче актера — сценическому выражению жизни.

Есть два способа понимать театральное искусство. Оно есть или: поэтически разумное истолкование избранной природы — школа идеальная, классическая, или: верное сценическое воспроизведение всей природы — школа реальная, современная¹.

1) Школа классическая. Характер ее нам понять трудно, потому что наши театры, язык, общественное положение актеров и сценическое искусство совершенно другое. У Греков и дикция и мимика, kostюмы и декорации — все было условно. Там не было создания роли в нашем смысле слова, там не гнались за иллюзией; не копировали разных случаев человеческой жизни; их сценическое выполнение было только рельефным объяснением смысла замечательных фактов жизни. Отсюда идеальная красота и величие героев, идеальная роль судьбы и хора. Затем, во времена упадка (после Перикла), идеальная красота сцены стала заменяться выразительностью: вместо идеального отражения истины является искусственный эффект, состоявший в материальном преувеличении вещей (особенно ужасное стало темою); комедия перестала быть иронической, шутливой оценкой общественных интересов и стала

¹ Это различие направлений (идеализм и реализм) существует во всех искусствах, но нигде примирение их так не трудно, как в сценическом деле. До сих пор существует бессознательное смешение понятий обоих направлений, как у публики, так и у актеров.

чисто анекдотической, внешней (скиццы). Римляне особенно поддались этому; напрасно Эзоп и Росций повторяли, что *сарт artis* заключается в сочетании прекрасного с истинным; пантомимы Батилл и Пилад заняли места актеров и, свою очередь, уступили место балету. Средневековое искусство стремилось к идеальному представлению и склонилось к национальному реализму, за исключением Франции, пытавшейся одновременно воскресить идеальную трагедию древних. Цель ложного классицизма была облагораживание действительности (на manner древних); но сочетание двух не родных элементов, древнего и современного, произвело натяжку — искусственную напыщенность. В роде идеальном, как понимали его греки и как старались усвоить ложно-классики, истинно только чувство, все остальное было поэтической ложью на действительность.

2) Школа реальная. В противоположность школе классической, реальная имеет целью не представление известных идеалов на сцене, а изображение действительности; игра актера имеет на первом плане не истолкование смысла, идеи событий, а верную передачу, копировку явлений жизни. В роде реальном, строго говоря, верна и истинна только внешняя сторона жизни, а чувство бывает часто очень искусственно и ложно, напр. французские мелодрамы. Далее: различие заметно также в характере и формах сценического выражения; в классической школе господствовала величавая, торжественная простота, перешедшая затем в искусственную, ложную напыщенность; в реальной преобладает естественная правда современной жизни, нисходящая иногда до степени — обыденной вульгарности. В историческом развитии школа реальная везде является после иде-

альной. Начинаясь резкой реакцией классической школы (пантомимы и балет в Риме, драмы Гюго во Франции), она останавливается некоторое время на простой, объективной копировке драматических и комических событий жизни; затем стремится выразить общее в частных картинах (создание типа, характера) и вообще начинает склоняться к примирению со школою идеальной — вот путь, по которому идет вообще драматическое искусство. Этот путь есть путь общий и для других искусств, но эпохи примирения этих двух элементов, мы не достигли. Об эти школы имеют свои относительные достоинства и недостатки. Школа идеальная имеет свою разумную сторону в том высоком значении, которое она придает искусству. Являясь истолкователем внутреннего смысла, общей идеи представляемого события, она содействует образовательным, благораживающим целям искусства, по преимуществу в тот период народного развития, когда театр, наравне с храмом и общественною площадью, является местом поучения и воспитания народных масс. В этом смысле идеальная школа сценического искусства может быть названа народной школой преимущественно перед реальной, которая на первых порах является только забавляющим зреющим частных явлений обыденного быта и только в позднейшее время достигает своего настоящего назначения: быть художественным выражением духа народной жизни. В свою очередь школа идеальная, изображая жизнь условно, выбирая для сценического изображения только избранных личностей (героев), не дает нам понятия о разнообразии явлений жизни действительной и упускает из виду одно из главных условий искусства — полноту художественной правды. Этот недостаток пополняет школа реальная. Отсюда следует, что обе школы со всеми их видами

ми и оттенками, соответствуют известным степеням умственного и нравственного развития народов в различные эпохи и потому абсолютный приговор в пользу того или другого направления сценического искусства, будет положительно неверен.

Что же касается вопроса о сценическом выражении той или другой школы, то заметим, что классическая школа оказывается для актеров вообще легче, чем реальная. Представить условного человека легче, чем действительного, потому что в первом случае существует известная рамка, известный образец для десятков и сотен однородных явлений, а во втором приходится работать над каждым отдельным индивидуумом. Потому-то древние и ложноклассики имели свою строго определенную теорию сценического искусства, выработали известные законы условной мимики и дикции, а реальная школа до сих пор пробавляется частными правилами, извлеченными из практики, но далеко не приведенными в полную, научную систему. Реальная школа требует естественности сюжета, характеров и действия. Но говоря о естественности сценического выражения, сделаем замечание о том, как понимать естественное в искусстве. Чтобы сыграть хорошо, надо по современным понятиям поступать на сцене точно также, как поступало бы на самом деле представляемое лицо. Но это еще не все: при этой точной правде действительности, актер на сцене должен соблюсти в нешнее изящество (сценическое благородство), которого в жизни часто и не бывает. Полное развитие науки и зма (качество, преобладающее у провинциальных актеров) переходить за пределы искусства и, обнаруживая в актере отсутствие творческой поэзии, дает часто в результате виды пошлости, оскорбляющей художественное чувство знатока-зри-

теля. Чистая природа на сцене интересна только в минуты страсти. Вот причина, почему в реальной школе есть как бы инстинктивная наклонность к изображению сильных, необузданных страстей, к эффектным положениям; простая, обыденная реальная жизнь вообще известна всем и скучновата. «Есть общая причина, говорит Белинский, недостатка благородства на сцене, — актеры копируют природу, а природа, сама по себе, представляет мало образцов благородства».

Сценическое искусство требует от актера того же творческого таланта, как и от драматического писателя. Актер не только исполнитель, от него требуется не одна механическая передача, но творчество. Актер есть продолжатель драматурга. Творчество актера заключается в досоздании лица, вызванного из жизни автором,— в живом воплощении этого лица на сцене. Вообще в развитии актера существуют те же законы, те же фазисы, как и у поэта — (лирика, эпос, драма).

Первую ступень составляет игра лирическая, субъективная. Здесь актер не отрешился от своей собственной личности, играет собою, своим чувством, или на чувстве. В публике распространено мнение, что актер должен непременно обладать глубоким чувством. Сколько раз случается слышать про актера такой отзывы: «он хороший, у него есть чувство». Мнение ошибочное, очень остроумно опровергнутое Дидро в его «Paradoxe Sur le comedien». Основной принцип Дидро следующий: актер тем лучше исполняет свою роль, чем меньше играет на чувство. Его дальнейшие положения подтверждают высказанный им принцип. Вот они: «крупные черты творческого создания являются художнику в минуты спокойные». «Крайняя чувствительность создает посредственных актеров;

большинство хороших актеров обладают средней чувствительностью; полное отсутствие чувствительности доставляет великих исполнителей». «Верное средство играть мелко и низменно, это — изображать свой собственный характер». «У великого актера нет своего собственного аккорда; он принимает аккорд и тон соподобно с его партией и одинаково способен на исполнение всяких партий».

Действительно; вникая глубже в характер игры лучших деятелей сцены, мы видим, что предварительный расчет, тщательное обдуманное изучение страсти и знание сцены, а не непосредственное выражение личного чувства, составляют главнейшие условия успешной игры. Так относились к игре Ращель, Ристори, Тальма, Гаррик, Каратыгин, и пр. Игра лирическая есть обыкновенная доля молодых, начинаящих актеров, которые по недостатку знания и опыта, поневоле в одном чувстве видят себе сценическую точку опоры. Практика тысячью примеров доказывает, что самая сильная природная чувствительность актера должна от ежедневного повторения притупиться, (это закон вещей); как и чем будет играть тогда актер, у которого угасла сила, его вдохновлявшая? Скажем более: чем сильнее чувство, тем оно непродолжительнее; как сделать, чтобы этого природного жара достало у актера на целый вечер при условии разных посторонних влияний и отвлечений. Несостоятельность подобной игры натурой и вдохновением оказывается внеровности игры, которой отличаются молодые актеры и вообще все, держащиеся подобного принципа. Красноречивым примером в этом случае может служить игра Мочалова, в одном акте пьесы исторгавшая у зрителей слезы восторга, а в другом возбуждавшая прискорбное недоумение, а подчас улыбку сожаления.

Вторая ступень,— игра эпическая, объективная. Здесь главной задачей актера является тип— выражение личности по преимуществу в ее внешних, формальных чертах. Здесь актер достиг уже до самообладания, до спокойствия и чувство его всего менее вступает в игру; он— живописец. И если актер на первой ступени роль подчинял себе, как человеку, то здесь наоборот, он подчиняется роли до совершенного стушевания собственной личности. Здесь он актер в смысле *п о д р а ж а н и я* действительности. Самое главное здесь: копировка действительности до степени мелочной, случайной, этнографической точности. Таланты такого рода имеют полное выражение в жанре; их мир по преимуществу комедия и комическое. Обыкновенный недостаток, которым часто отличаются представители этого сорта игры, есть односторонность.

Третья ступень — игра драматическая,— совокупность двух предыдущих элементов. Драма требует от актера всей искренности и непосредственности личной игры со всей отрешенностью от своего я (*субъективное выражение вместе с типизмом*). Требования по-видимому не-примиримые, потому-то мы и видим на опыте, что почти всегда одно из этих требований приносится в жертву другому. Эта самая трудность одновременного сочетания двух противоположностей и создала в классической трагедии декламацию, напыщенность; вообще создала условную драматическую игру. Новое искусство не дало никаких определенных правил, предоставляя все живому лицу актера. «Пусть твоим учителем будет твое собственное суждение», говорит Шекспир. Актер должен создать роль, так можно определить задачу современного драматического артиста. Это значит воспроизвести действи-

тельность в таком виде, чтобы она, имея значение житейской правды, была в тоже время продуктом искусства; чтоб игра была не рабской копией природы, а совершенно новым, оригинальным произведением таланта, для которого природа не есть цель, а только модель и средство. Создать роль значит представить взятую в пьесе личность со всей подробностью частных индивидуальных черт ее быта, выразить в тоже время ее родовые типические черты; мало этого: дать почувствовать зрителям присутствие в этом типе мировой общественной идеи, во имя которой мы только и можем интересоваться тем, или другим характером и положением. «Что он Гекубе? Что она ему? Что плачет он о ней?» — говорит Шекспир про актера устами Гамлета. Плачет актер вместе с зрителем, потому что в верном, художественном образ гречанки Гекубы олицетворяется, или должен олицетвориться образ страдания всех несчастных матерей на свете; должен показаться во всей полноте и ясности тот мировой закон, который управляет движениями всякой материнской любви, знание которого для человечества составляет необходимость и благо. И подобно тому, как высшая, конечная цель науки состоит в открытии, угадании известного закона, управляющего тем или другим явлением природы, так и в искусстве сценическом показание в данном лице (характере) того основного начала, в силу которого зрителю становится ясно, почему действующее лицо поступает именно так, а не иначе, и будет поступать так, в сегда и везде в подобных положениях — это то и составляет высшую цель и заслугу актера. Это дается не всем, а есть удел великих талантов — мыслителей художников, воспитавших себя серьезным изучением сцены и жизни.

В программу современного драматического актера входят две главные задачи: он должен выразить страсть и характер. Это не одно и тоже. Школа классическая хлопотала по преимуществу о достижении первой цели, реальная стремится более ко второй. Истина заключается в гармоническом сочетании того и другого. Связь между этими двумя задачами следующая: побуждения и страсти в сущности своей одни и те же для всего человечества, но у различных народов, в различные эпохи и возрасты, характеру, степени и формы проявления их различны. Отсюда следует, что характер в сценическом смысле слова надобно понимать так: выражение страсти чертами не только общими, отвлеченными (хотя бы и истинными, напр.: классические герои); но и теми особенностями индивидуальными, которые свойственны изображаемой эпохе, национальности, личности (типы реальной школы). При разнообразии характерных черт очевидно, что нет и не может быть в жизни вполне цельных характеров, а следовательно не могут они быть и в искусстве. Отсюда ясным становится несостоительность деления ролей на хороших и дурных людей, на героеv и злодеев, благородных отцов и невинных жертв, короче, на так называемые амплуа. Идеал настоящего актера — способность играть все роли, а не известные только. Чем разнообразнее его репертуар, тем он выше. В практическом отношении можно допустить разделение ролей на амплуа только на следующем основании: великие актеры — редкость, а посредственные таланты всегда останавливаются на известной специальности (субъективность игры, или жанр), следовательно, волей-неволей приходится соглашаться с этим делением. Кроме того, в профессии актера играют большую роль физические средства:

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru