

С. М. ВОЛКОНСКИЙ

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ЖЕСТА (ПО ДЕЛЬСАРТУ)

Учебное пособие для СПО



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

В 67 Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) : учебное пособие для СПО / С. М. Волконский. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 176 с.: ил. (+ вклейка, 72 с.). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6124-0 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0924-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Сергей Михайлович Волконский (1860–1937) — русский театальный деятель и критик, пропагандист системы Ж. Далькроза. В 1899–1901 гг. директор императорских театров. После февральской революции 1917 г. жил за границей. Автор книг «Человек на сцене», «Искусство и жест», «Художественные отклики», «Выразительный человек».

Данная книга увидела свет в 1913 г. и явилась новым и ценным руководством для актеров. Впервые на русском языке была представлена система выдающегося французского театального деятеля Франсуа Дельсарта (1811–1871), который проанализировал и классифицировал мимику, жесты, пластические позы. Наряду с изложением теории Дельсарта С. М. Волконский дает подробный практический разбор значения жестов и движений, а также приводит ряд упражнений для развития пластики актера.

Настоящее издание дополнено современными фотоиллюстрациями.

Данная книга предназначена студентам и педагогам средних специальных учебных заведений.

УДК 792
ББК 85.33я73

Sergey Mikhailovich Volkonsky (1860–1937) was a Russian theatre worker and critic, an extensionist of J. Dalcroze's system. In 1899–1901 he was a director of imperial theatres. After February Revolution in 1917 he lived abroad. S. M. Volkonsky was the author of the books «A person at the stage», «Art and gesture», «Artistic responses», «An expressive person».

The book was published in 1913 and appeared to be a new and valuable guide for actors. The system of the outstanding French theater worker Francois Delsarte (1811–1871), who analyzed and classified mimicry, gestures and plastic postures, was published in

Russian language for the first time. Together with the presentation of Delsarte's theory S.M. Volkonsky gave a detailed practical analysis of gestures' and movements' meaning, and also gave a set of exercises for the development of an actor's plasticity.

The given edition is enlarged with modern photo illustrations.

The book is going to be interesting for the students and teachers of colleges.

В фотосессии принимали участие:
*Сергей Васильев, Зинаида Грабовая,
Юрий Ельский, Ирина Кондратьева.*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

Обложка:
А. Ю. ЛАПШИН

«ВОЛКОНСКИЙ НЕОБХОДИМ» (К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ)

Основные труды С. М. Волконского были созданы им и опубликованы российскими издательствами на рубеже XIX–XX веков. Сегодня их можно найти, пожалуй, только в центральных или специализированных библиотеках, да и то — чаще всего в спецхранах, куда доступ открыт далеко не всем читателям. Между тем интерес к наследию Волконского растет год от года.

«Не подлежит сомнению, что жизнь и творчество С. М. Волконского ждут своего углубленного исследования и биографа. Интеллектуальное наследие его весьма значительно и пока еще мало изучено. Но кроме научной биографии нужен и обстоятельный анализ всего написанного им на самом гребне европейского искусства 10-х годов, а также его разнообразной деятельности в Париже в 20-е и 30-е годы. Пока что приходится ограничиваться лишь беглыми заметками на полях его книг и его судьбы»¹. Так, констатацией печальных фактов, порожденных исторической несправедливостью, но и с надеждой, что наступят времена, которые позволят восстановить справедливость, Татьяна Бачелис завершает послесловие к двухтомнику С. Волконского «Мои воспоминания». Впервые они были опубликованы еще в 1923–1924 гг., однако — не в России, а в Берлине. В Москве же вышли в свет лишь однажды, и только в 1992 году. Но целый ряд его статей и ряд

¹ Бачелис Т. О Волконском. В кн.: Князь Сергей Волконский. Мои воспоминания. В 2 тт. М., Искусство. Т. 2. С. 382.

книг, посвященных театру и по большей части опубликованных издательством «Аполлон» в начале 10-х годов XX века, с тех пор больше никогда на русском языке не переиздавался¹.

Причин для столь долгого замалчивания, длящегося уже более ста лет, было множество... Чтобы хоть немного распутать этот «клубок», припомним некоторые вехи биографии князя Сергея Волконского.

Сергей Михайлович Волконский родился 4 (16) мая 1860 года в имении Фалль, которое располагалось близ нынешнего Таллина (тогдашнего Ревеля, в Эстляндии), скончался 25 октября 1937 г. в Хот Спрингс, штат Виргиния, США.

Задолго до рождения князя С. М. Волконского его предки выработали своего рода традицию: многих представителей этой семьи будут отличать личностная неординарность, превосходная образованность и стремление употребить свои силы во благо Отечеству.

Со стороны отца генеалогическое древо восходит к М. В. Ломоносову, прадедом его был знаменитый генерал Н. Н. Раевский, дедом — декабрист П. М. Волконский. Отец (М. С. Волконский) — сын декабристакаторжанина, записанный при рождении в «заводские крестьяне», свою карьеру завершил на посту товарища министра народного просвещения, обергофмейстера и члена Государственного Совета. Прадедом по материнской линии был шеф жандармов А. Х. Бенкендорф. Сама же Е. Г. Волконская (мать Сергея Михайловича) была поборницей свободы вероисповедания. За свою книгу «О церкви» она даже заслужила неофициальный титул «самой опасной женщины России».

¹ Список основных публикаций кн. С. Волконского: Художественное наслаждение и художественное творчество. СПб., 1892; Очерки русской истории и русской литературы. СПб., 1896; Разговоры. СПб.; Ритмическая гимнастика: Метод и институт Жак-Далькроза. СПб., 1912; Художественные отклики. СПб., 1912; Человек на сцене. СПб., 1912; Выразительное слово. СПб., 1913; Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста. (По Дельсарту). СПб., 1913; Отклики театра. СПб., 1914; Быт и бытие: Из прошлого, настоящего, вечного. Берлин, 1924; Последний день. Роман-хроника. Берлин, 1925; Мои воспоминания. М., 1992. Т. 1–2.

«Ген неординарности», который передавался в этой семье из поколения в поколение, явно унаследовал и Сергей Михайлович.

Свое образование юный князь начал в IV Ларинской классической гимназии. В 1884 году закончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета по кафедре романских языков под руководством А. Н. Веселовского. Педагоги прочили ему блистательную карьеру университетского ученого. Но сам Волконский рассудил несколько по-иному. Ученым он, бесспорно, стал, но не кабинетным и необычайно разносторонним.

Вскоре после окончания университета молодой историк уезжает в родовое поместье Павловку. Там он становится предводителем дворянства Борисоглебского уезда Тамбовской губернии, а параллельно — в течение нескольких лет — приводит в порядок семейный архив и на его основе создает первый в России «Музей декабриста». Он проводит эту титаническую работу, дабы сохранить историческую память Отечества. Однако «Ее величество История» преподает самоотверженному энтузиасту суровый урок: в 1917 году единственный в России «Музей декабриста», основанный на семейном архиве Волконских, будет разорен, а сам архив использован на туалетные нужды... К счастью, С. М. Волконский совместно с Б. М. Модзалевским успеют издать первую часть этого архива.

Первые публикации С. М. Волконского появились в начале 1890-х годов. Так, в «Вестнике Европы» одна за другой вышли в свет его статьи на общеэстетические темы — «Художественное наслаждение и художественное творчество» (1892), а в 1893 году — «Искусство и нравственность».

В том же 1893 году, получив назначение на пост комиссара Министерства народного просвещения, Волконский представляет Россию на Всемирном конгрессе религий, который проходил в Чикаго (США). А затем три месяца ездит по Северной Америке с докладами

о русской истории и литературе, выступая в основном перед университетскими аудиториями. Курс его лекций — «Очерки русской истории и русской литературы» — вскоре был издан на английском, немецком и русском языках.

Но в дальнейшем круг его интересов стал расширяться и все больше и больше смещаться в сторону театра. При этом великолепное историко-филологическое образование по-прежнему будет служить Волконскому надежным фундаментом в изысканиях, которые он предпримет в области сценического искусства.

Театром он увлекся еще в гимназические годы. Поначалу это были просто зрительские впечатления, но необычайно сильные — например, гастрольные спектакли в Петербурге итальянского трагика Э. Росси. В молодости С. М. Волконский участвовал во многих любительских начинаниях, выступал и на сцене Эрмитажного театра, и в Шереметьевском дворце. А в сезон 1889/90 гг. на собственной домашней сцене сыграл роль Федора Иоанновича в трагедии А. К. Толстого, тем самым предвосхитив знаменитый спектакль, поставленный К. С. Станиславским в 1898 году на открытие МХТ. Известно, что спустя несколько лет Волконский намеревался сыграть эту роль и на сцене МХТ. Но вмешательство семьи не позволило ему, аристократу, гофмейстеру Императорского двора, пойти на столь дерзкий поступок. Станиславский, проходивший с ним роль, в 1911 году писал жене об этой нашумевшей истории: «Мне его жаль — он сгорает от жажды играть, режиссировать, томится в своем обществе, а его родственнички держат за фалды и все прокисают от скуки в своих палаццо».

В 1899 году указом Николая II С. М. Волконский был назначен директором Императорских театров, сменив на этом посту своего дядю И. А. Всеволожского. К этому моменту Волконский отлично знал все, что происходило в тогдашнем театре, причем не только российском, но и европейском.

Сергей Михайлович никогда не принадлежал к так называемым «западникам». Но, прекрасно владея европейскими языками, часто бывая за рубежом, страстно любя театр, он раньше многих начал осознавать, что российское сценическое искусство значительным образом отстает от европейского. А потому, заступая на должность директора Императорских театров, он надеялся, что сможет способствовать развитию отечественного театра, внедряя в его практику достижения реформ, которые уже не первое десятилетие шли в Европе.

Именно С. М. Волконский ввел на Александринской сцене институт очередной режиссуры, а для Мариинской сцены добился разрешения постановок опер Н. А. Римского-Корсакова («Садко») и Вагнера. Именно С. М. Волконский пригласил С. П. Дягилева к редактированию «Ежегодника императорских театров», и первый же дягилевский номер стал, по мнению многих, «эрой в русском книжном деле», источником 20-летнего расцвета русской книги. Именно С. М. Волконский способствовал тому, чтобы привлечь в театр художников-«мирискусников», а также всячески поддерживал попытки балетных реформ и впоследствии курировал организацию знаменитых дягилевских сезонов в Париже.

Эти и многие другие попытки постепенного обновления российской сцены хотя и возымели действие, но к кардинальным изменениям, к ее переустройству (о чем мечтал Волконский) не привели. Не выдержав царившей на императорских сценах атмосферы интриг и почти поголовного невежества, по прошествии двух лет своего директорства он подает государю прошение об отставке. Однако уход с поста вовсе не означал прощания с театром. Напротив, освободившись от оков, которые накладывала на него официальная государственная служба, Волконский развивает колоссальную активность: читает лекции в Тенишевском училище, в Театральной школе имени А. С. Суворина, в Консерватории, в Москве (МХТ), в провинции...

Не случайно со временем Волконского назовут одним из основоположников отечественного театроведения. Параллельно с интенсивным чтением лекций он публикует серию статей, которые и сегодня, спустя сто лет, являются непревзойденными образцами театрально-критической мысли. Это не только актерские портреты и рецензии на спектакли, но и теоретические размышления об основах и особенностях сценического искусства, и прежде всего — искусства актера. Он также по-прежнему продолжает знакомить своих российских коллег с выдающимися достижениями европейских реформаторов (А. Аппиа, Г. Крэг, Э. Жак-Далькроз). Многие из этих статей, появлявшиеся в различных периодических изданиях, Волконский собирает в сборники и публикует под одной обложкой в виде книг и брошюр. Чтобы лучше понять личность самого князя Сергея Волконского, приведем один пример. Весной 1914 года в издательстве «Сириус» готовилась публикация очередного сборника его статей, который вышел в свет только осенью, когда уже началась Первая мировая война. Волконский попросил издателей снабдить свою публикацию вкладкой: «Книга эта писалась в мирное время. Дабы оправдать ее появление в настоящие дни, автор предназначает сбор с нее в пользу раненых воинов».

Параллельно с публикацией статей о театре Волконский предпринимает в начале 10-х годов серию практических начинаний. Познакомившись с экспериментальными поисками Эмиля Жак-Далькроза (школа ритмической гимнастики, Хеллерау, Германия), Сергей Михайлович организует демонстрационные показы (сегодня мы бы сказали — мастер-классы) по Далькрозу в Михайловском театре и Консерватории. А в 1912 году открывает школу Петербургского отделения института ритмической гимнастики и сольфеджио по системе Жак-Далькроза и на протяжении 1913–1914 годов издает журнал «Листки курсов ритмической гимнастики». В эти же годы выходят его книги «Человек на сцене», «Выразительное слово» и «Выразительный человек»:

Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). Эти его труды всегда вызывали особый интерес у деятелей театра. Читая их, не перестаешь восхищаться и литературным даром автора, и его эрудицией, но главное — глубиной аналитической мысли. Ведь описывая систему Дельсарта, он не просто по крупицам реконструирует ее и тем самым пропагандирует. Он использует ее как один из убедительных примеров, свидетельствующих о необходимости выработки техник для построения внешней формы актерской игры, опираясь на положение, некогда высказанное Гете: «Всякому искусству должно предшествовать известное механическое умение». Волконский был убежден, что искусство актера подобно музыке изначально должно иметь единую незыблемую основу, должно опираться на закономерности «своего сольфеджио и своей гармонии». Волконский первым среди российских деятелей театра поднял и начал разрабатывать эту проблему. Больше того, как становится понятно из его трудов, он рассматривал ее на философском уровне, исходя из постулата о взаимозависимости и единстве формы и содержания.

Известные исторические события, потрясшие Россию, прерывают и нарушают далеко идущие планы Волконского...

Но, несмотря на то, что в результате революции 1917 года семья Волконских утратила все свое имущество, находившееся в России, Сергей Михайлович об отъезде за границу поначалу не помышлял. Он поселился в одной из московских коммуналок и продолжал вести активную деятельность по всем ранее определенным направлениям. Он надеялся, что обновленная Россия породит и новый театр. Тогда действительно все вроде бы шло к тому. Однако, когда в 1921 году процесс «обновления России» перешел в активную стадию Гражданской войны и стало понятно, что класс, к которому по рождению принадлежал князь С. М. Волконский, подлежит уничтожению, он решает уехать сначала в Эстонию, а затем — во Францию. Толчком к отъезду

стал расстрел Николая Гумилева... Уже за границей Волконский узнал, что его собственная фамилия фигурировала в списках на знаменитый «философский пароход» 1922 года...

Но и в эмиграции Волконский продолжал внимательно следить за развитием театра (и европейского, и российского), постоянно публикуя рецензии и статьи в эмигрантских изданиях, а в 30-е годы возобновил преподавательскую деятельность, став профессором и директором Русской Консерватории в Париже.

Завершая эту беглую заметку, хочется вновь вернуться к ее началу и вслед за К. С. Станиславским повторить: «Волконский необходим». Еще раз повторить и сказанное Т. Бачелис: «Не подлежит сомнению, что жизнь и творчество С. М. Волконского ждут своего углубленного исследования и биографа. Интеллектуальное наследие его весьма значительно и пока еще мало изучено. Но кроме научной биографии нужен и обстоятельный анализ всего написанного им». Но для этого прежде всего необходимо опубликовать его наследие.

Вот почему особую благодарность хочется выразить Санкт-Петербургскому издательству «Планета музыки», которое, взявшись за издание трудов кн. Сергея Волконского, решило восстановить историческую справедливость.

Елена Маркова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга¹ не есть изложение системы Дельсарта, это руководство по Дельсарту. Три главные цели поставил себе автор при составлении этого руководства: ясность в изложении теоретической части, удобство в практическом пользовании и наибольшая сжатость, сжатость столько же ради избежания многословия, сколько в видах достижения наивозможной доступности издания.

Теоретической части отведено мало места. Я ограничился изложением лишь основных принципов системы и схемы, по которой она построена. Но и этого, думаю, достаточно, чтобы убедить даже самого недоверчивого читателя в том, что вся практическая сторона системы зиждется на научном основании и одинаково свободна и от случайностей, и от условностей.

Центр тяжести этой книги в практической ее части. Хотелось бы и не настаивать на том, что необходимость в практических указаниях, построенных на незыблемых законах, так же ясна в сценическом искусстве, как и во всяком другом, но, увы, — то, что кажется ясным для одних, то другим представляется в лучшем случае сомнительным. «Правила? Законы? Что вы! Вот тоже! Вдохновение, а не правила. Не законы, а нутро». К этому сводится смысл возражений против изучения техники. Во что бы превратились другие искусства, музыка,

¹ Книга печатается по изданию *Кн. Сергей Волконский*. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). С иллюстрациями со статуи и картин старинных мастеров. — Издание «Аполлона». — СПб., 1913.

живопись, архитектура, если бы музыканты, живописцы, архитекторы руководствовались подобными принципами! Не будемте спорить, — нет ни времени, ни места, да, признаться, и охоты нет заниматься полемикой. Мы здесь для того, чтобы учиться, а не для того, чтобы спорить. В дальнейшем изложении я не упущу случая, когда представится нужным, предостеречь читателя от ехидных, саркастических замечаний, которыми скептики любят нарушать радостную энергию того, кто узнал что-нибудь новое, такое, что окрыляет его работоспособность. В этом же, вступительном, слове скажу только одно. Вы находите, что нельзя научить правильному жесту? Хорошо. Но вы согласны, что есть правильный и неправильный? Так вот, когда вы узнаете правильный и если вы, конечно, верите в его силу выразительности, — не учитесь правильному жесту (раз вы говорите, что учить нельзя, то, значит, и научиться нельзя), не учитесь правильному, но избегайте неправильного. Ведь это можно, не правда ли? Невозможно делать, говорите вы? Но возможно не делать. Воздерживаться от неправильного не есть ли первый шаг к овладению правильным? А что воздержание от неправильного уже есть сила, нужно ли доказывать? Если кивок головой, которым вы сопровождаете слово «да», усиливает ваше согласие, то, очевидно, отрицательное горизонтальное движение головой ослабит, если не совсем разрушит, ваше обещание. А что верно в малом, то верно и в большом.

В этой истине вся сила той системы, которая на этих страницах излагается. Можно отмахнуть ее всю, сказать, что это не нужно; стать на своем, — научить нельзя, чувство подскажет: ничего нет легче, как огульный отказ. Но трудно, невозможно, — убедившись в истине одного положения, признав правильность одного примера, — не признать и правильность всей системы, ибо она построена, — она даже не построена, она выросла, — из единого, она развилась из себя. Когда вам показывают древесный листок и вы говорите — это дуб, вашим

признанием листка вы признали всю листву, и ветви, и ствол, и корни, вы признали весь дуб, — и желудь, из которого он вышел, и все желуди, которые от него родятся. Признав правильность одного положения, полезность одного упражнения, вы тем самым признаете всю систему, и принцип, на котором она построена, и все требования, которые из нее проистекают.

Не к скептикам, сказал я, обращается эта книга, и не к тем также, которые на природных данных темперамента и чувствительности строят теорию актерского искусства, которые, в заносчивом признании своих достоинств, на лоне самомнения и лени ждут, чтобы угодно было вдохновению посетить их. Нет, книга эта обращается к тем, кто верит в силу труда в искусстве, — к «преуспевающим», только не к «преуспевшим»; она обращается к тем, которые, если скептически, то лишь по отношению к самим себе, к тем, которые, хоть и не ясно сознают, но смутно чувствуют, что в актерском искусстве, как и во всяком другом, не довольно внутреннего побуждения, а нужно умение этому побуждению повиноваться, не довольно чувствовать, а надо уметь воплотить, не довольно испытать, надо уметь испытанное показать. Актерское искусство не в иных условиях, чем все другие: ни одно не может обойтись одним чувством, всякое нуждается в материале, ни одно не может выразить чувства иначе, как путем обработки материала, ибо, если нет материала, чувству не во что излиться, — нужно, чтобы было во что принять чувство. Драгоценнейшее вино, выливаясь из бутылки, пропадает, если нет сосуда, чтобы его принять. В актерском искусстве чувство — вино, сосуд — наше человеческое тело. Но к чему чувство, когда тело не умеет выразить? Очевидно, мы должны не только чувствовать, но и знать, как чувства выражаются. Дельсарт дал научную классификацию тех внешних движений и положений человека, в которых выражаются его внутренние движения и состояния. Я знаю, как неприятно для некоторых должно звучать такое близкое сопоставление

таких слов, как чувство и классификация. Не будем смешивать понятия и сразу стоворимся, что не о чувствах речь, а о их внешнем выражении, о знаке чувства; а всякий знак, воспринимаемый внешними органами слуха и зрения, не только может, но и должен быть классифицирован, если мы хотим пользоваться им, как материалом искусства.

«Как нам, актерам, «совершенствоваться» в нашем искусстве? — спросила меня однажды одна наша молодая актриса, — т. е. как «упражняться»? Вот есть у меня свободных два часа времени, — как мне их употребить с пользой для своего искусства? Певец, живописец, пианист знают, что им делать, а нам, актерам, что делать?» На страницах этой книги, если не ответ, то во всяком случае — один из ответов на этот вопрос. Читатель, умеющий читать, найдет в них неисчерпаемый материал; он найдет не только материал для непосредственного практического применения, но материал для дальнейшей разработки, — если только поймет и усвоит основной принцип системы. Ибо система Дельсарта много шире, чем дает право предполагать та специальная сфера применимости, которая нас в данную минуту занимает. Об одном попрошу читателя (я разумею такого, который читает с намерением практической разработки, а не из любознательности только) — не торопиться и никогда не начинать ни новой главы, ни нового параграфа, не усвоив предыдущих. Представьте, что в геометрии, усвоив первую аксиому, о кратчайшем расстоянии прямой между двух точек, вы перескочили бы сразу на вычисление объема пирамиды...

Другая просьба уже не к читателю, а к учащемуся. Когда будете работать над упражнением, не думайте, что, исполнив его, вы достигли цели: точность есть лишь первый момент, а за этим первым целый ряд других (вы сами почувствуете их прогрессию), и последний момент — превращение движения в нечто совершенно легкое, простое, естественное. Это может быть достигнуто не иначе, как если будете начинать медленно,

методично (пианисты хорошо знают, как достигаются легкость и естественность в труднейших пассажах, они знают, что это возможно лишь при педантичном, механическом упражнении отдельных пальцев).

Наконец, третья просьба к тому, кто свои знания и свое умение понесет на сцену. Никогда на сцене не думайте о законах и правилах, — они должны в вас сидеть, они будут иметь ценность лишь при условии, что они превратятся в нечто бессознательное. Это, между прочим, один из излюбленных аргументов против воспитания жеста. «Помилуйте, у меня любовная сцена, а я должен думать о том, как держать руку, — ладонью кверху или ладонью к себе!» Нет, именно не думать. Во время приготовления надо думать, а во время исполнения надо чувствовать. Во время изучения роли надо думать о том, как играть, а во время спектакля надо играть. И чем больше вы думали во время упражнения, тем меньше вам будет нужно думать во время исполнения. Не то же ли при изучении иностранного языка? Чем больше вы усвоили грамматику, тем меньше будете думать о ней.

То, что вы приобретете во время упражнения, не сразу скажется в исполнении: долго будет чувствоваться промежуток между тем, что вы под диктовку разума намечали, и тем, что под влиянием чувства исполнили; но понемножку, под влиянием труда и постепенности, расстояние это будет сокращаться, разница между предписанием и выполнением будет все больше сглаживаться. Это будут как бы две силы, стремящиеся к слиянию: правильность без чувства, с одной стороны (упражнение), и чувство без правильности, с другой (исполнение). И понемногу совершится слияние; правильность войдет в плоть и кровь, станет второй природой, и, незаметно для вас самих, вы сознательно осуществите закон в искусстве с такою же естественностью, с какою вы ему бессознательно повинуетесь в жизни. «Рутина!», скажут многие. Кто же совершенно свободен от рутины? И разве тот, кто не учится, более от нее застрахован, чем тот,

кто учится? Не в неведении средство против растлевающего влияния рутины, а в искреннем, горячем чувстве, которое вытравливает то, что можно назвать «белыми нитками» техники.

С такими пожеланиями передаю книгу в руки тружеников русской сцены и в напутствие напоминаю им слова одного из их же предшественников: «Теория не может научить хорошо играть, — совершенно верно! Но не может ли она помочь хорошо играть?»¹

Рим.
20 мая 1912

¹ Воронов. «Проект драматического класса при Санкт-Петербургском театральном училище». — СПб., 1868.

ВВЕДЕНИЕ

Глава I ДЕЛЬСАРТ (1811–1871)¹

В холодное зимнее утро (это было в начале 20-х годов девятнадцатого столетия и в одном из захолустных кварталов Парижа) мальчик лет одиннадцати проснулся на голом полу грязной, бедной комнаты. зуб на зуб не попадал, а в объятиях своих он увидел окоченелый труп младшего брата. За несколько дней перед тем, в своих странствованиях по улицам, он встретил братишку: «Что мать?» «Умерла вчера, и какие-то скверные люди пришли и унесли ее». Они же унесли и тело братишки; мальчик проводил его на кладбище, но люди оказались не такие «скверные»: когда он объявил, что не уйдет, потому что не хочет в общей могиле утратить место своего брата, они отметили его камнем. Через час, проходя по Plaine S-t Denis (по-московски сказали бы — Денисьим Подем), он упал без чувств. Когда он открыл глаза, над ним стоял, склонившись, тряпичник, изумленный, что куча лохмотьев зашевелилась. Мальчик нашел своего первого покровителя и свое первое занятие.

Среди занятия было увлечение: он не мог равнодушно слышать музыку. Как вкопанный, внимал он уличным певцам, научился от них названиям нот и сам выдумал способ для их записи. Однажды, в Тюильерийском саду, пока он, по изобретенному им способу, писал на песке то, что играл военный оркестр, подошел к нему старичок.

— Что ты делаешь?

— Записываю музыку.

¹ Портрет Франсуа Дельсарта см. на вклейке I. — *Прим. ред.*

— Так эти знаки что-нибудь обозначают?

— А то как же!

— Ну-ка, спой.

Старик был изумлен:

— Кто тебя научил?

— Никто, сам выдумал.

Мальчик нашел своего второго покровителя, а старичок, профессор музыки Бамбини, нашел Дельсарта.

Бамбини был один из тех музыкантов-педагогов, безвестных тружеников, восторженных и бескорыстных, которых так много произвел итальянский восемнадцатый век. Под его руководством мальчик познакомился с основами музыки и вошел в волшебный мир Глюковских опер: с первых шагов своего музыкального образования его внимание было направлено на сочетание строгих форм с глубиной выражения. Скоро «домашнего образования» было уже недостаточно. Бамбини имел некоторые связи в музыкальном мире, он поместил пятнадцатилетнего ученика в консерваторию и — «в гроб сходя, благословил».

Его начатки были странны: официальное непризнание и восторженные приветы со стороны некоторых знатоков. В консерватории он не выдержал конкурса; после его пения только один человек зааплодировал; но во дворе, по окончании экзамена, когда он, понутив голову, уходил, его кто-то схватил за руку: «Мужайтесь, мой друг; ваше пение меня очаровало; вы будете большой артист». Это была Малибран. С ней вместе был господин: «Я тот, — сказал он, — кто вам аплодировал. По-моему, вы певец вне всякого сравнения; когда наступит время моим детям учиться музыке, вы будете их профессором». Это был знаменитый тенор Нурри.

Получив от консерватории отказ в дипломе на звание хориста, но чуя в себе огонь настоящего художника, Дельсарт направился к директору комической оперы. С недоверием и насмешками его выпроводили, не допустив до пробы голоса. После неоднократных возвращений и новых отказов, наконец, чтобы отделаться

от докучливого просителя, ему решили дать пробу; его повели на сцену: «Вот вам фортепиано, стойте, ждите, пока поднимется занавес». Занавес поднялся, — зал был полон. После первых же нот этого «нищего с осанкой принца» публика была побеждена. На другой день он пошел в консерваторию показать тем, кто ему отказал в дипломе хориста, контракт на одиннадцать тысяч в год со званием *Comédien du Roi*. Это было в 1829 году. Он оставался на лирической сцене до 1834 года, когда внезапно, вследствие плохой методы тогдашнего консерваторского преподавания, он лишился голоса. Но уже его система созревала в его голове; он был весь поглощен мыслью о постановке эстетики человеческого тела, т. е. его выразительности на научной почве и легко примирился со своим несчастьем перед открывавшейся возможностью поведать другим результаты своих открытий. Пять лет ушло на работу; в 1839 году открылись знаменитые «курсы Дельсарта».

Все, что было выдающегося в мире музыки и драмы, перебивало на этих курсах. Среди его слушателей или учеников были: знаменитая сестра Виардо, — Малибран, Рашель, английский трагик Макриди, известная в свое время в Петербурге актриса Барбо, Мадлена Броан, прелестное колоратурное сопрано парижской комической оперы, — Розали Жакоб¹. Любимой его ученицей была актриса Паска. Генриетта Зонтаг просила его проходить с ней партии Глука; Женни Линд нарочно приезжала из Швеции, чтобы слышать, как он поет. Ибо, несмотря на пропажу голоса, вне сцены он продолжал петь, и таково было его умение владеть природными данными, что самые недочеты их превращались в новое средство выразительности. Слышавшие не могли забыть впечатления, какое произвело, однажды, в церкви спетое им на похоронах

¹ Я слышал в восьмидесятых годах, в ролях Джульетты (Гуно) и «Черного Домино» (Обера) эту удивительную певицу, у которой колоратура была так непринужденно естественна, что казалась не искусством, а разновидностью дыхания. Никогда, даже в самых трудных местах, ее колоратура не имела характера фокусничества, — она в колоратуре «пела», и вносила в нее все те же оттенки, какие и в лирическое пение.

его друга «Dies Irae». Церковь была так завешана черным бархатом, что всякая попытка силою победить неблагоприятность акустических условий должна была быть оставлена¹; он спел свой номер *sotto voce* и произвел потрясающее впечатление. Как самые большие артисты, одного имени которых достаточно, чтобы собрать полный зал, он на свои афиши не ставил программы, и современники не знали, что было лучше, — когда он пел, когда он декламировал, или когда он говорил о своей системе. Вот почему больше всего пользовались успехом его «вечерние курсы», — тут было и то, и другое, и третье. Совершенно своеобразная атмосфера была на этих вечерних собраниях: безвестные, скромные ученики, знаменитости сцены, композиторы, — Ребер, Гуно, — нарядные дамы большого света, скульпторы, живописцы, известные в то время проповедники, — Монсабрэ и Лакордер, — наполняли зал, ожидая появления на сцене артиста и его учеников. То не были уроки, то были скорее беседы. Несколько вопросов ученикам, и быстро совершался переход от теории к практике; первые аккорды фортепианного сопровождения наполняли залу трепетным ожиданием. Тот или другой ученик поет, учитель слушает, поправляет, показывает сам, заставляет повторить, еще поправляет, и вдруг — урок, ученики, все забыто, — он сам берет роль, и тогда начиналась та сторона удивительнейшего из искусств, которую нельзя словами описать. Видевшие помнят, но как ни бывало сильно их изумление в эти минуты, оно было еще больше, когда вдруг, в пылу самого горячего увлечения, он останавливался и со словами — «теперь продолжайте» — умолкал. Он никогда не терял ясности контроля над самим собой и он любил указывать на портрет английского трагика Гаррика, одна половина лица которого плакала, а другая смеялась.

Слава Дельсарта росла быстро. Король Людовик Филипп пожелал его услышать и поручил Галеви, автору

¹ Это, впрочем, и не было бы согласно с его методой, которая ставила целью не победу над окружающими условиями, а применение.

«Жидовки», передать ему приглашение петь во дворце. Дельсарт принял приглашение под условием, чтоб это было даром. Ему было оказано столько внимания, что живописец Энгр сказал: «Не известно, кто сегодня король Франции». Теофиль Готье говорил о нем, что он музыкальный Тальма, Ламартин назвал его верховным оратором. Покойный слепой король Ганноверский был ему другом и покровителем, и из переписки видно, что Дельсарт делился с ним мыслями относительно будущей книги, долженствовавшей вместить изложение его системы; ему же он собирался посвятить ее.

Много доказательств прекрасных черт характера можно бы привести из воспоминаний современников, много примеров бескорыстия и чистой преданности искусству, но это не входит в намерения настоящего краткого очерка; мы привели свидетельства современников лишь такие, которые характеризуют его художественную личность; но нельзя не указать на то, что человек, учивший о равновесии тройственности в триединстве, считавший слиянность Истины, Добра и Красоты непременно условием всякой ценности и видевший в науке и искусстве неразлучных спутников религии, — являл совершеннейший пример равновесия в сочетании тех самых начал природы человеческой, внешнее выражение которых нашло в нем выявителя и толкователя своих законов.

Редко слава артиста имела более «аристократический» характер в настоящем, греческом смысле этого слова, — «для немногих». Слава Дельсарта не успела сделаться «народной». Сама судьба как будто не захотела этого. Он уже получил приглашение в Америку с содержанием в сто тысяч франков и предложением основать консерваторию в одном из городов Соединенных Штатов, как подошла франко-прусская война. Он оставил Париж, но не для того, чтобы ехать в Новый Свет, а чтобы с семейством своим уединиться в своем родном городке Солэме на севере Франции. Город встретил с почетом своего славного гражданина, именем которого

уже прежде окрестил одну из своих улиц. Здесь, в тиши уединения, его две дочери, под диктовку сильно ослабевшего и страдавшего болезнью сердца отца, записали те несколько «Эпизодов», которые должны были служить введением к будущей книге. Глубоко потрясенный несчастиями родины, измученный, больной, он в марте 1871 года вернулся в Париж, а 20 июля скончался.

* * *

Дельсарт не оставил письменного изложения своей системы. Несколько учеников, его дочери, несколько восторженных американских последовательниц, собрали все, что осталось после него в записных книжках, на клочках бумаги, или в заметках посторонних лиц, и спасли от гибели драгоценное наследие. Вот история этого спасения и имена лиц, которым мы им обязаны.

В конце шестидесятых годов познакомился с Дельсартом и стал ревностным посетителем его курсов молодой американец по имени Стиль Маккэй. Ученик оказался из ряда вон талантливый; уже ему был обещан дебют, он собирался выступить, когда те же политические события семидесятого года отодвинули на задний план всякие вопросы искусства. Он уехал в Америку, заручившись обещанием Дельсарта приехать по окончании войны. Тем временем, как предтеча нового учителя, он выступил публичным толкователем системы. Его блестящие лекции вызвали громадный интерес. Три его соотечественницы, г-жи Стеббинс, Адамс и Россель, приехали во Францию с специальной целью изучить систему Дельсарта по тем документам, которые сохранились в семье или в руках его учеников. Им, в особенности первой, мы обязаны не только изложением системы, но и практической ее разработкой. Им же мы обязаны тем, что имя Дельсарта, почти забытое во Франции, возвращается на уста всех интересующихся вопросами художественного воспитания телодвижения и голоса.

Во Франции, сказал я, имя Дельсарта почти забыто, и однако, самое выдающееся сочинение о нем принад-

лежит француз, его ученику Жиродэ, бывшему басу Большой Оперы, впоследствии профессору парижской консерватории. По научности, с какою расположен материал, ее следует признать капитальным трудом, прямо памятником¹. К сожалению, практических советов мало, тогда как американки, при некоторой разбросанности изложения, изобилуют чисто педагогическими указаниями. Другой французский труд — аббата Делонна, страдает неточностями и отсутствием системы, но полон ценных указаний для ораторского искусства. Наконец, трогательный памятник учителю ставит в своей книге г-жа Арно; она дает тепло написанный и привлекательный портрет человека, художника и воспитателя.

В Германии система разработана г-жами Кальмейер и Мезендик. В конце книги даю точный список всех этих сочинений.

Если окинем взглядом общую картину, которую представляет разработка системы Дельсарта в трудах поименованных лиц, мы должны будем признать, не смотря на все наше уважение к чужому труду, что эволюция ее привела к значительному уменьшению содержательности, если даже не к совершенному вырождению принципов самого учителя. Учение, построенное на глубоком философском основании, с научной последовательностью, богатое неисчерпаемыми возможностями в смысле применимости в искусстве, определилось в третьем поколении, как система «эстетической гимнастики», с прибавлением «свободных танцев». Актер, певец, сцена, театр, выдохлись из Дельсартовского наследия. Выдохлось искусство выразительности. Современное «Дельсартянство» в Америке и в Германии

¹ Самостоятельная прибавка Жиродэ к системе Дельсарта — попытка дать нотацию жеста. Но об этом говорить не будем. Во-первых: вопрос не из числа существенных, во вторых: Жиродэ в этом случае не первый, — были подобные попытки и до него: Feuillée. «Corégraphie» 1606; Austin. «Chironomia» 1806. Также «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела» по системе артиста Императорских театров В. И. Степанова, изд. Имп. СПб. Театр. уч. (со вступлением А. А. Горского); то же по-французски: «Alphabet des mouvements du corps humain» par W. I. Stepanoff. Paris, Zuckermann, 1892.

ушло, через эстетику, в гигиену, — «платье реформ» и солнечные ванны, — своего рода эстетический Ламан. Оно, конечно, и почтенно и полезно, но такой ли судьбы заслуживает система, которой место было бы в консерваториях и драматических школах?..

Своим личным впечатлениям я был счастлив найти авторитетное подтверждение из такого источника, пред которым должны умолкнуть другие авторитеты. В июле 1912 года, в Париже, я посетил г-жу Жеральди, дочь Дельсарта. «Что они сделали из системы бедного отца! Подумайте, в Америке появился даже корсет-Дельсарт!» Жалко было смотреть на умное, выразительное лицо: она скорбела об искажении, и ничего из всего наследия учителя и художника не оставалось у нее, кроме благоговения перед именем отца... Я убедился из разговора, что не ошибся, отведя гимнастике место подготовительных упражнений и отнеся их в приложение настоящей книги.

Портрет Дельсарта, в начале этой главы¹, снят с медальона работы г-жи Жеральди и печатается с ее разрешения.

Глава II **УРОК**

Прежде чем приступить к изложению системы, составляющей предмет настоящей книги, хочу дать картину Дельсартовской «беседы». Это даст возможность коснуться некоторых вопросов его преподавания, с которыми иначе не пришлось бы встретиться на том пути, который мы себе наметили. Так, вся удивительная сторона его музыкального преподавания, его система пения, дыхания, произношения и т. д. — все это, с одной стороны, не входит в нашу программу, с другой, требовало бы более компетентного, в техническом смысле, толкователя; практическая оценка всего этого

¹ См. вклейку I.