

С. М. ВОЛКОНСКИЙ

ЧЕЛОВЕК НА СЦЕНЕ

Учебное пособие для СПО



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- В 67** Волконский С. М. Человек на сцене : учебное пособие для СПО / С. М. Волконский. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 144 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6123-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0923-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-723-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

С. М. Волконский (1860–1937) — выдающийся российский театральный деятель, режиссер, искусствовед, критик. Его книга «Человек на сцене» посвящена исследованию проблемы сценического существования актера. Автор рассматривает вопросы актерской техники, выразительности жеста и голоса; рассуждает о соотношении красоты и правды в изображении героев и событий на сцене, а также о человеке как «материале» искусства; исследует систему и школу ритмической гимнастики Далькроза; описывает собственные впечатления от театральных постановок на московской и берлинской сцене; затрагивает вопросы художественного воспитания личности.

Книга предназначена студентам и педагогам средних специальных учебных заведений.

УДК 792
ББК 85.334

- В 67** Volkonsky S. M. The Man On Stage : textbook for SVE / S. M. Volkonsky. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 144 pages. — Text : direct.

S. M. Volkonsky (1860–1937) was an outstanding Russian theatrical figure, theatre director, art critic. His book “The Man On Stage” deals with the problem of the existence of an actor on stage. The author examines the actor’s art, expression of gesture and voice; talks about the relation of beauty and truth in the stage image of the characters and events, and of a man as a “material” of art; examines the system and school of Dalcroze rhythmic gymnastics; describes his own impressions of theatre performances on Moscow and Berlin scene; raises the issues of art education of the person.

The book is intended for students and teachers of colleges.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Нестройное для всего божественного
безобразно, а стройное прекрасно.

Прекрасное — трудно.

Платон

ВСТУПЛЕНИЕ¹

*И*скусство, как объект изучения, — химера, в этом
пора чистосердечно признаться. Если в науках
опытных, при неизменности в чередованиях причин
и следствий, мы в детском самообольщении можем думать
иногда, что имеем дело с «сущностью» явлений, когда
лишь приводим в ясность собственные о них представле-
ния, то о какой же «сущности» может быть речь там, где
сила и смысл явлений измеряются степенью воздействия
на наше чувство? Не в этом ли разнообразии субъективно-
го восприятия самая ценность искусства, поверх границ
пространственных и временных соединяющего тех, кто
одинаково чувствуют одно и то же произведение? Или есть
для человека в искусстве иное мерило, кроме отзывчиво-
сти своего «Я»?

Объективировать себя — большего не может дать сво-
им читателям исследователь в области художественных
явлений. И кто это делает искренно, последовательно, с яс-
ностью для себя и для других, тот может заслужить какой
угодно упрек, но только не упрек в недобросовестности.

Отвечает ли настоящая книга этим субъективным усло-
виям художественного «самовыявления», не мне судить,
но объективно, т. е. не по способу выполнения, а по содер-
жанию, она представляет совершенно последовательный
«ход»; это — парабола: одним концом она выходит из бес-
порядка, другим упирается в РИТМ.

¹ Книга печатается по изданию: *Волконский С. М. Человек на сцене.*
СПб.: Аполлонъ, 1912. 182 с.

От ошибок к правилу, от нарушений к закону, путями смутного искания, — из глухих зарослей современного сценического искусства я вышел на чистую поляну Дрезденской Школы Ритмической Гимнастики Жака Далькроза. Перед музыкальными картинами, перед пластическими гимнами, в сочетании временного с пространственным сливавшими радости зрительные с слуховыми, я понял, что я прикоснулся к корням того искусства, в которое хочет войти человек; не того искусства, которому он подчиняет у природы взятый и умерщвленный материал, — краску, дерево, мрамор, звук, — а того, в которое он сам, живой, с плотью и кровью своею, из жизни входит и в котором, вырванный из беспорядка, он, хотя краткие мгновения, живет и движется и дышит по закону Ритма.

Предоставляется каждому, кому противен застой и дорого ДВИЖЕНИЕ, начать оттуда, куда я пришел, и идти туда, где нет конца — к художественному совершенству.

Кн. С. В.

Рим.

4 мая 1911

В ЗАЩИТУ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ¹

Wir haben Schauspieler,
aber keine Schauspidkunst.

Lessing

О ЖЕСТЕ

Самый важный из всех вопросов театра вопрос актерской техники: в жесте и в голосе сидит «живчик» театрального действия. Скажут, что он сидит глубже, — в душе исполнителя? Не будем спорить, но согласимся, что слово и жест те окна, сквозь которые зритель приходит в соприкосновение с тем, что есть в этой душе. Из всех вопросов театра он же самый забытый. Тот вихрь, который в последнее время поднял все искусства и закрутил их в о к р у г театра, совершенно не коснулся главного — искусства актера. Какой-то «аэропланностью» веет от всего, что читаем и слышим, когда пишут и говорят о театре. Меня, по крайней мере, всегда тянет к земле; меня тянет к подмосткам.

Ослепительность световой грани, отделяющей сцену от полумрака неразгаданной толпы; теплота накаляющихся лампочек, запах краски, клея, грима, гардероба; жуткая

¹ Доклад, прочитанный в частном собрании у барона Н. В. Дризена, в Театральном Училище Н. Н. Арбатова, перед труппой Народного Дома, в зале Тенишевского Училища, в Театральной Школе имени Суворина, в кружке Я. П. Полонского, в Московском Художественном Театре, в Санкт-петербургской Консерватории, в Императорском Театральном Училище и в Обществе Любителей Ораторского Искусства (от 13 Октября до 19 ноября 1910 г.). Напечатано в «Аполлоне», 1911, № 1 и 2. Часть доклада — по-немецки: «Die Hauptsache» в «Die Schaubühne», № 52, 29 December 1910.

прелесть покатога пола; пленительные подпорки деревянных кустов, еще не прибитый к полу холст болтающихся колонн; возня и суетня в беспорядочном смешении профессий, классов, народностей, времен: королевы, плотники, кардиналы, пожарные, танцовщицы; мятущиеся пиджаки, под чей-то свистящий шепот, исчезающие с лица земли, когда надо «начинать». Вся упоительная изнанка нашего искусства, — как далеки мы от нее, и в какие только побочные вопросы не увлекают нас, когда мы раскрываем книгу в надежде найти что-нибудь об актерском искусстве!..

В самом деле, разве так важно для человека, любящего театральное дело, а не историю или философию его, разве так важно определение того, идет ли театр в гору или под гору? Прямо скажу, — разве это так интересно: «расцвет, или кризис»? Художнику совершенно безразличен наклон той плоскости, по которой он идет; пусть критика определяет, идет ли он кверху или книзу, а для него существуют лишь две точки: далекий идеал его достижений и сознание настоящего несовершенства. Говорить об идеалах в искусстве не бесполезно, но гораздо практичнее, как и в жизни вообще, говорить о грехах, а они всегда есть, во всяком данном моменте, на каждой данной ступени, будет ли уклон вверх или вниз.

Разве так важен спор о реализме и условности? Разве возможно в наши дни спрашивать себя, что из двух важнее? Да мыслимо ли изобразительное искусство без материала реальной жизни и мыслимо ли реальную жизнь превратить в искусство иначе, как путем условности? Можно ли спрашивать себя, что из двух важнее в театре, когда физическая его архитектура ставит в тиски всякую реальность, а плоть и кровь актера, — простой закон тяготения, — разбивают наименее дерзновенные мечты; когда воображение опускает крылья перед немощностью реализаций, а здравый смысл хохочет над нелепостью условностей?

Всякое искусство, а театральное более чем какое-либо, есть результат встречи реальности и условности; эти два начала пребывают в отношениях территориального посягательства, в котором художник является решителем

границ. А граница колеблется самым разнообразным, извилистым и тонким рисунком. Не только в архитектурном строе сцены, не только в одной пьесе, в одном монологе, но на расстоянии нескольких слов чередуются реальность и условность, сливаясь в содружном выявлении красоты.

И гордый холм возвысился, и царь
Мог с высоты с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.

Плохой тот актер, который в стихе «мог с высоты с весельем (и с поднятой над глазами козырьком ладонью) озирать и дол, покрытый белыми шатрами» не покажет реальной красоты лежащей у ног его картины, а тут же вслед не увлечет зрителя музыкальной красотой такого изумительного стиха, как «И море, где бежали корабли».

Один мой знакомый художник, в деревне, посреди улицы расположился писать. Немедленно за его плечами собралась толпа мальчишек и баб, выпучив глаза следивших, как полотно покрывалось непонятными пятнами (техника). Вдруг одна из баб, всплеснув руками, воскликнула: «Да ведь это наш частокол!» (реальность). И из уст в уста пробежало радостное открытие. Через пять минут она же воскликнула: «Да ведь это лучше, чем на земле!» (условность). И по всем устам пробежал возглас очарования. Я не встречал более слитного выражения двух основных начал искусства, чем этот возглас крестьянской бабы: сходство с природой — источник радости, несходство с природой — другой источник радости. Так и в нашем искусстве: с неослабной, и притом перемежающейся, яркостью проникая друг друга, живут в театре эти оба начала.

«На сцене надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слышал завывания в трагедий, а еще хуже — изысканное жеманничество, элегантно бонтонничание некоторых наших актеров в комедий? «На сцене не надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого

требования, когда слух его изнемогал от тщетных усилий уловить смысл смазанной речи с проглоченными окончаниями, а сердце изнывало, слушая, как перлы поэтической красоты превращались в яичницу? Мы еще вернемся к некоторым из этих вопросов, мы подойдем к ним с другой, практической, стороны: здесь же я пока хотел лишь показать, до какой степени мне представляются лишенными практической ценности споры о реализме и условности, о возможном, или желательном, отрешении театра от того или другого, о «расцветах» и «кризисах», и столько иных споров, возникающих в о к р у г театра и п о п о в о д у театра. Все это окрестности, сущность же, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер¹.

Все старания, направленные на другое, как бы ни были почтенны, сами по себе интересны, талантливы, — когда оставлен без внимания актер, — лишь хлопотня вокруг пустого места.

Но и когда заходит речь об актере, мы наталкиваемся на две стороны его деятельности. Одна сторона — у с в о е н и е роли, другая — п е р е д а ч а роли. Чтобы говорить на чужом языке, нужны две способности: у м е т ь р а с с л ы ш а т ь и у м е т ь п р о и з н е с т и. Актер говорит чужим психологическим языком; чтобы правильно говорить, он должен, конечно, «понять логику чувств», но он должен и уметь ее передать, а это немислимо без технических приемов. Что такое технические приемы? Это не есть нечто выдуманное человеком, не есть нечто новое, им прибавленное, втиснутое в п р и р о д у или н а п е р е к о р природе, это та же природа, только подчиненная, это тот же материал природный, только п р о в е д е н н ы й ч р е з с о з н а н и е. В природе мы действуем бессознательно, под влиянием чувства; на сцене мы действуем сознательно, без побуждающего чувства, с единственным намерением изобразить. И как п р и р о д а

¹ По поводу этого мне было сделано странное возражение: «Вы забываете лицо более важное, нежели актер; это — автор» (!). Но ведь я говорю о драматическом исполнении, а не о драматическом сочинительстве. Без автора бы ничего не было? Но и без архитектора, строившего здание, «ничего бы не было».

существует и сознание существует, так существуют и технические приемы и законы, коими они управляют-ся и кои не могут быть преи́дены, разве ценою попрания правды и красоты. Как говорить, как ходить, как двигаться, — все это в природе не случайно и не может быть предоставлено случаю в искусстве, и бо нет ничего более враждебного и друг друга исключаящего, чем Искусство и Случайность.

Обыкновенно возражают: нельзя научить, как надо делать. Не будем спорить, но согласимся, что можно научить, как не надо делать; в этой «науке» не столь важно научить — как отучить. «Да почему не надо, в силу какого закона не надо, кто запретил, кто приказал?» Кто — не знаю, но тот же, кто приказал, чтобы дважды два было четыре, он же приказал, чтобы утвердительный жест был вертикальный, а отрицательный — горизонтальный. «Все это, скажут, не главное, главное — чувство (или как у нас говорят: «чувство»), чувство подскажет и жест». Нет, отвечаю, иной раз и подскажет, а иной раз нет. Тогда выдвигается последний довод: «Ну все равно, хоть и жест не верен — чувство верно; это лучше, чем наоборот». И не понимают, что, если правильный жест усиливает значение слова, то неправильный его ослабляет, что лучше, значит, вовсе без жеста, чем с неправильным жестом: лучше пьеса хорошо прочитанная, чем плохо сыгранная. Не понимают, или не видят, или не смотрят?

А между тем, ведь жест — это искусство из искусств. Это выявление внутреннего «я» путем внешнего «я», это есть самоизъявление, притом вечно изменяющееся, как в себе самом, так в своем отношении к окружающему: человек — центр, каждый — своего космоса; всякое его движение влечет перестановку всех отношений; рука есть начало бесконечного радиуса, конец которого касается невидимой и, вероятно, несуществующей окружности мироздания.

Однажды мне пришлось быть на собрании людей близких к театру, и меня поразило, что за весь вечер только один раз было упомянуто о жесте. Совершенно вскользь и мимоходом был поставлен вопрос о том, как смотреть на

правило, в силу которого, когда мы говорим: «я его ударил», мы должны сделать рукой движение вперед, и как вообще смотреть на эти, так называемые, «законы», причем была высказана уверенность, что законы эти имеют лишь временный авторитет, что, вероятно, когда-нибудь явится гениальный актер, который все это опрокинет, который, говоря «я его ударил», сделает обратный жест, и это будет так же естественно и так же «правильно». Так был поставлен вопрос, и — характерно — он остался без ответа. Я позволю себе сегодня предложить на него свой ответ, но я должен сказать, что в данном случае умолчание меня не удивило: ведь у нас практические указания всегда сводятся к вопросу об усвоении. Щепкинское «берите образцы из жизни», на которое так часто ссылаются, есть скорее приказание, нежели указание, а в смысле педагогического совета оно мне представляется прямо жестоким. Представьте себе молодую танцовщицу, обращающуюся к какому-нибудь профессору хореографии с просьбой дать ей практические указания к совершенствованию, а он ей скажет: «Знаете, моя милая, берите пример с Тальони (или какой-нибудь современной звезды), — будьте уверены, выйдет хорошо». Нет, ни достоинство образца и умение его выбрать, ни переживание не ручаются за верность воспроизведения. Художественный Театр как высоко держит знамя переживания и подчеркивает принцип усвоения, а и при Художественном Театре есть школа.

Школа. Вот еще предмет вечных споров: школа или талант? Что нужнее? Еще один из тех праздных вопросов, которые не составляют вопроса. Да, что нужнее для движения корабля — парус или ветер? Что нужнее для актера — школа или талант? Может быть, можно некоторые вопросы ставить, но, право же, отвечать на них нельзя.

Итак, о жесте в тот вечер не было речи; но скажите, приходилось ли вам вообще у нас в России слышать о жесте? Мне никогда, или почти никогда. У нас жест на сцене (делаю, конечно, исключение для балета) в загоне, а из разговоров о театре он изгнан. Мы слышим о Дионисе, о таинствах, о безднах, о синтезах, о храмах и жрецах,

но о жесте?.. И что прискорбно, это то, что люди, ближе всего стоящие к сцене, актеры, как будто гнушаются этих, якобы, мелочей. Что может быть безнадежнее актера, который по поводу своей роли разводит философию, который не хочет отстать от литераторов: чем, мол, я хуже других? Как хуже других! Да он лучше других, раз у него в данном вопросе есть то, чего у других нет. Но это всегдашнее и всеобщее стремление вылезть из своей специальности, показать свою компетентность не в своей области. Из двух крайностей я, право, предпочитаю ту прелестную, наивную актрису, о которой рассказывает Legouvé в своих воспоминаниях. Она играла в какой-то старой драме роль Габриэль д'Эстре, играла так, что весь зал дрожал. Она была очаровательна, но совершенный неуч во всем. И вот, после одного из лучших ее вечеров, за ужином, пока все вокруг нее обменивались впечатлениями и осыпали ее выражениями восторга, она вдруг со вздохом говорит: «Бедный Генрих IV! Подумать, что, если бы не этот противный Равальяк, он и сейчас бы, может быть, был между нами». Не знаю, как других, но меня рассказанный случай совсем не способен «возмутить», он не представляется мне даже особенно «знаменательным», и уже во всяком случае совсем не знаменателен в сравнении, например, с тем нашим драматическим писателем, который, проведя лето в Турине, описывал красоту этой «столицы Тосканы, соседки Франции». Все высокие речи о поднятии образовательного уровня, конечно, прекрасны, но это не заменит таланта и не это пополнит зияющие пробелы...

Что может быть безотраднее актера, к которому режиссер подходит с советом относительно той или иной технической подробности исполнения, а он отвечает: «Да, но я эту роль понимаю иначе». (Кстати замечу: нигде так часто, как в актерской среде, не приходилось мне на частный вопрос получать ответ общего характера). Одно лишь безотраднее, это — равнодушие, с каким у нас относятся к этой стороне сценического дела. Кто ею интересуется? Кто видит эти недостатки? Кто сознает их важность? Кто, наконец, не отрицая их важности, имеет о них правильное представление?

Но, может быть, и мои сетования покажутся теоретическими? Я обещал ответить на вопрос о жесте, — вернемся к нему, он послужит нам практической точкой отправления. Мы говорим: «я его ударил» и, иллюстрируя удар, делаем жест вперед. Так де гласит «правило» (иные даже называют его законом), но явится гениальный актер, сделает обратное, и будет так же хорошо. Сейчас я вам повторю ту же фразу с обратным жестом, не потому что я гениальный актер, а потому, что правило в корне неверно; из самого примера обнаружится, в чем его грех.

Итак, человек описывает потасовку, живописует словами и действием, согревая картину теми чувствами, которые вызываются описываемыми поступками: «Я его ударил (жест вперед), а он меня» (жест на себя). Теперь представьте себе, что тот же человек стоит перед судом за оскорбление действием: «Да, я его ударил (жест на себя), но ведь он меня ударил» (жест вперед). Почему же эти одинаковые по смыслу слова сопровождаются разными, даже противоположными, жестами? Потому, что жест иллюстрирует не факт, а наше к нему отношение. В первом случае отношение эпическое, рассказчик лицедействует, участвует в рисуемой им картине, но участвует нейтрально и, кроме изображения, кроме точного пересказа, не имеет другого намерения. Но как только является намерение помимо передачи фактов, так меняется отношение к событию, меняется и жест. И вот, во втором случае событие отступает на второй план, ум занят лишь одним — оправдаться, и перед этой целью факт перестает быть только фактом: первый факт — «я его ударил» — превращается в уступку, в признание, мысленно сопровождается словами «не спорю», тогда как второй факт — «но ведь он меня ударил» — превращается в довод, в кульминационный пункт оправдательной речи. В первом из разобранных примеров, в эпическом рассказе, — жест описательный, во втором, перед судом, — жест психологический. Поговорим подробнее о трех родах жестов.

Один жест вызывается надобностью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться,

это жест механический, из всех жестов — наиболее необходимый, даже неизбежный, и наименее интересный. Другой жест — описательный, изобразительный, — наименее необходимый и чаще всего употребляемый. Третий жест — психологический, наиболее интересный и наименее правильно употребляемый. Рассмотрим каждый из этих видов в отдельности.

Первый жест, м е х а н и ч е с к и й, как я сказал, — наименее интересный. Интересны в нем разве типические, бытовые разновидности; и то плохие актеры так уж ими злоупотребляли, — как приказчик опрокидывает рюмку водки, как сваха вытирает губы, отдуваясь от горячего чая, — что они превратились в затасканные трафареты.

Второй жест — о п и с а т е л ь н ы й. Это самый ужасный; это — вместе с некоторыми замашками произношения, о которых поговорим, — можно сказать, язва сцены. Описательного жеста я различаю две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: «оса», «усы», — указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: «мое сердце», «моя голова», — рука переносится на соответствующий орган. Это жест, которым в особенности заражены итальянские актеры. Когда он играет Франца Моора, итальянец не может упомянуть о кольце, не указав правым указательным на четвертый палец левой. Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вослед словам, — что, кстати сказать, в корне не верно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому: зрительное впечатление слуховому, — но во всяком случае этот жест не прерывает смысла, он не отвлекает нас, — мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за словами. Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер п р и б а в л я е т к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а которым рисует упоминаемый, невидимый предмет; жест, не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие,

кто знает? — даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицание о том, с каким вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: «и не говорите, на столе, например, арбуз», — делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов; он прерывает нить рассказа, отвлекает внимание от смысла, направляя его на постороннюю форму; он прямо убивает слово, и от него до искусства так же далеко, как от иероглифа до письма.

И это в роли Хлестакова, который говорить, как льется вода, у которого по замечанию самого Гоголя «слова вылетают совершенно неожиданно», который «говорит и действует без всякого соображения».

Не могу не вспомнить здесь об одном случае излишества соображения в той же роли.

Вы помните: «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я». Ясно всякому, кто немножко знает людей, не только Хлестакова, что весь этот перечень министров и посланников только и ведет к слову «я», — чтобы показать кто, мол, я такой. Не так решает излишняя сообразительность: один Хлестаков после этого перечня останавливался, делал вид, что забыл что-то, чего-то ищет, и потом, как будто вдруг вспомнив, говорил: «да, — и я», с прибавкой к тексту слова «да». Помню, что я позволил себе высказать актеру мое впечатление об этом искажении характера, тем более, что это была лишь одна подробность в общем ведении роли; но помню и то, что через день или два один из наших критиков похвалил этого актера за тонкость и находчивость, проявленные именно в этом самом месте...

Возвращаемся к описательному жесту. У нас бы не хватило времени останавливаться на примерах, но приведу хотя бы один, самый простой, в доказательство ужасного, убивающего влияния описательного жеста на смысл речи. Я разумею привычку пальцем или рукой