

792
ЛНС

Первое знакомство
со сценой.

Азбука драматического искусства.

Под редакцией

В. Н. Падухина.

Литературное
обозрение

✓

Б 8907

№ 628

«МАКИЗ».

Москва. — 1924. — Петроград.



КНИЖНЫЙ МАГАЗИН
СОРАБКОПА.
КИЕВ, КРЕЩАТИК № 22.

Первое знакомство со сценой.

Азбука драматического искусства

Составлено под редакцией В. Н. Ладухина,
с предисловием С. Ф. Разсохина.

Предисловие.

- I. Драматическая поэзия и искусство.
- II. Театр, его устройство и значение.
- III. Актер, его средства и амплуа.
- IV. Роль и ея изучение.
- V. Гримировка и костюмировка.
- VI. Мелочи сценической постановки и исполнения.
- VII. Перед спектаклем.

4-е издание.

Выдержала три издания библиотеки С. Ф. Разсохина.

Москва. — 1923. — Петроград.

Московское Академическое Издательство
„МАКИЗ“.

Исполнено Издательством „ПУТЬ“

Предисловие.

Драматическое искусство требует от актеров в высшей степени тщательной и прочной подготовки.

Деятельность актера не кабинетная, его работа, живая и кипучая. Актер постоянно на глазах общества; в продолжение театрального сезона почти каждый новый день приносит ему новый труд и новую заботу; его ценят и судят ежедневно; он должен более действовать, чем изучать и обдумывать.

Участь актера не так завидна, как участь других художников: им часто одно совершенное создание заслуживает любовь и уважение современников; актер-же должен совершенствоваться и создавать во все продолжение своей сценической деятельности, чтобы быть любимым и уважаемым. Поэтому, прежде чем выступить на театральные подмостки, актер должен тщательно и добросовестно подготовить себя к сценической деятельности, пройти хорошую школу.

Молодой человек, который провел несколько трудных рабочих лет на школьной скамье и получил хорошее образование, вступая в действительную жизнь, — не теряется, его не пугает неизвестность: он идет не *на авось*, его ждет деятельность, поприще ему открыто, и даже первые шаги его на этом поприще смелы и тверды: его подкрепляет вера, что он со своим знанием может принести несомненную пользу и получить успех. Театральные подмостки для актера — тоже поприще житейское, на котором он должен жить и действовать,

Петрооблит № 10719.

Напечатано 3000 экз.

Петроград, Типография Рос. Гидролог. Ин-та, Казанская, 35.

должен приносить пользу, чтобы иметь успех и значение,—и потому для него образование и школа также необходимы. Невозможно, чтобы декоратор, не имеющий понятия о перспективе, написал хорошую декорацию; невозможно, чтобы и актер, не знающий теории того искусства, на служение которому посвятил себя, мог иметь успех на сцене.

Между тем, многие из наших молодых артистов с обидным равнодушием относятся к этой предварительной рабочей подготовке, к этой необходимой школе, и самоуверенно поступают на провинциальные и даже столичные театры, надеясь только на вдохновение и талант. Но надежда на вдохновение слишком обманчива; оно минутно; оно может посетить и не посетить, или же посетить в такую минуту, когда, например, артист, после дурно сыгранной роли, отдыхает в своей квартире, далекий от блеска и очарования сцены. А талант без предварительной выработки и образования тоже самое, что плодородная, но невозделанная земля: она хранит в себе могучие силы, — но какая от этого польза людям? Они с жалостью смотрят на ее бесполезное запустение — и с благодарностью собирают жатву с небольшого, но обработанного клочка земли.

Другие из наших молодых актеров (особенно из готовящихся к поступлению на столичные сцены) полагают, что для них вся предварительная подготовка, вся школа по отношению к драматическому искусству должна ограничиться теми немногими пробными спектаклями, которые они сыграют на любительских и провинциальных сценах.

Жалкое заблуждение! Разве ученик, сидя в школе и готовясь быть педагогом — учит, а не учится? или готовящийся быть юристом — судит и защищает? нет! и тот, и другой ревностно изу-

чают науки, потребные для них на избранных ими поприщах, и только с обширным запасом сведений, с твердой основой знания приступают к действительной деятельности.

Впрочем, нельзя строго и обвинять наших молодых артистов. Не все-же они с наслаждением вкушают блаженство своего самолюбивого невежества. Может быть, многие из них с благодарностью приняли бы дальний совет, относящийся к сценическому искусству, и охотно прочли бы для этой-же цели научную книгу. Но, к сожалению, людей, способных дать неопытному актеру дальний совет, у нас слишком мало, а книг еще меньше. Запад в этом отношении опередил нас слишком далеко. В Германии, например, научная, теоретическая сторона драматического искусства разработана до мельчайших подробностей. Там ничто не упущено из вида *сценической науки*; каждая мелочь разъяснена, а от мелочей часто зависит успех. Там актер на каждый вопрос находит положительный ответ, и если и упрекнут его в бездарности, то никогда не скажут, что он *мало* исполнил роль, *не понял ее*, повредил ансамблю и т. д.

К сожалению, не многие из наших актеров знакомы настолько с иностранными языками, чтобы могли свободно читать в подлиннике сочинения, относящиеся к теории драматического искусства; через это они лишены возможности следить за успехами искусства, чтобы иметь о нем правильные понятия.

Искреннее желание принести посильную пользу развитию у нас драматического искусства через распространение правильных понятий о нем, и поделиться с молодыми артистами несколькими советами, выработанными наукой и опытом, — было единственным побуждением к составлению и изданию предлагаемой книги.

С. Разсохин.

ГЛАВА I.

Драматическая поэзия и искусство.

Понятие о драме вообще.—Идея драмы и ее выражение.—Степени последовательного развития драмы и деление ее на части.—Пролог и эпилог; разделение на акты; значение антрактов; деление актов.—Разговор или диалог.—Монолог.—Две отрасли драмы: трагедия и комедия.—Пафос и коллизия.—Виды драмы, занимающие средину между ее главнейшими отраслями.—Драматическое искусство; его связь с поэзией.—Развитие драматического искусства в древности.—Краткий очерк возникновения драматического искусства в России.—Феодор Григорьевич Волков, основатель русского театра.

Драма — слово греческое, означает действие. Но так как это действие представляется всегда перед зрителями *со сцены*, то более верный перевод слова *драма* будет *сценическая игра*, т.-е. такое художественное представление какого-нибудь действия, которое совершается (посредством людей, выводимых на сцену), как настоящее, происходящее перед глазами зрителей. „Драма в основе своей непременно заключает настоящее и хотя содержание ее часто заимствовано из прошедшего, но оно как бы вновь оживает на сцене и делается современным зрителю“.

Каждая художественная драма содержит в себе *идею* (понятие, мысль), как нечто общее, проявляющееся в особенном. Так, драма испанского поэта Кальдерона: „Жизнь есть сон“ — обнаруживает идею даже самым названием, а содержание пьесы

показывает, что земная жизнь есть как-бы сновидение в отношении к высшему назначению человека. Драма, как и самая жизнь, осуществляет идею; но намерение драмы — осуществить идею — не выставляется на показ: идея пьесы не высказывается прямо, но обнаруживается самим развитием действия, к которому непосредственно относятся все намерения и поступки каждого из действующих лиц в пьесе. Идея является в уме зрителя, как результат, выведенный им из действия.

Чтобы зритель принял участие в действии, должно разъяснить его. Вот почему разделяют действие каждой пьесы на три главные части: 1) *введение* (экспозиция действия)¹⁾, 2) *заязка* и 3) *развязка* (*катастрофа*)²⁾, в которой окончательно разрешается участия действующих лиц пьесы.

Экспозиция обыкновенно отделяется от пьесы и тогда называется *прологом* или *предварительной игрой*. Так, целой драме Шиллера („Орлеанская дева“) предшествует предварительное действие, т.-е. пролог, который содержит в себе объяснение тех обстоятельств, которые случились перед появлением Жанны д'Арк на месте действия. Иногда, вместо пролога, первое действие пьесы заключает в себе экспозицию, в которой излагается основание, на которое опирается все действие, указываются причины тех или других отношений между действующими лицами и намерения их. — Заключительное действие в пьесе называется иногда *эпилогом*.

Драма есть целое, законченное действие; но она не может явить зрителю всего своего содержания.

¹⁾ То есть изложение или изъяснение причин, по которым действующие лица поступают так или иначе.

²⁾ Неожиданное, ужасное происшествие.

жания вдруг; для постепенного же развития содержания драмы, ее разделяют на отделы, которые последовательно вытекают один из другого. Эти отделы, имеющие между собою внутреннюю связь, называются *актами*. Акты в свою очередь разделяются на *сцены* или *явления* (выходы). Слово *акт* собственно значит *действие*, а в драматической пьесе — *отдел действия*. Промежуток времени между закрытием и поднятием занавеса называется *антрактом*, он разделяет акты и служит актерам для переодеванья и отдыха, а главное, чтобы зритель, сосредоточивший в течение некоторого времени свое внимание, мог также отдохнуть и мысленно обозреть и воспринять то, что было представлено на сцене. В антрактах производятся сценические перемены и играет музыка¹⁾.

Действие развивается и становится все более и более понятным зрителю посредством речей действующих лиц: одни лица, окончив разговор, уходят со сцены; их место занимают новые лица, которые начинают новый разговор или предпринимают что-нибудь для продолжения действия. Эти подразделения актов и называются *сценами* или *явлениями*.

Способ проявления действия и раскрытие характеров в драме есть *драматический язык*, форма которого *разговор* или *диалог*. Разговор изображает настоящее и описывает прошедшее в отношении к настоящему и к действующим лицам. Он опи-

сывает чувства действующих лиц, их мнения и причины мнений, их намерения действовать и причины совершенных уже ими действий. Разговор бывает между двумя или многими присутствующими на сцене лицами, а иногда только между некоторыми из них, и потому в драматических представлениях участвуют лица *говорящие* и лица *немые*, т.-е. такие, которые участвуют в пьесе просто своим появлением или деятельностью, не сопровождаемо словами.

То явление в драме, в котором одно из действующих лиц говорит само с собою, называется *монологом*. Естественность монологов или беседы с самим собою об'ясняется тем, что человек, будучи поражен каким-нибудь предметом или углублен в размышление, а также увлечен чувством, не может не говорить „думать вслух“, потому что наполняется силою впечатления и хочет облегчить свою душу от избытка ощущений. Монологи поясняют некоторые обстоятельства развивающегося действия, высказывают его идею, выражают чувства действующих лиц и их тайные намерения, и тем самым знакомят зрителя с их характерами. Например, монолог Гамлета, начинаящийся словами: „Быть или не быть“, об'ясняет характер и образ действия царского принца.

Примечание. В монологах отнюдь не допускается рассказ о том, что должно быть представлено перед зрителями в самом действии.

По способу изображения жизни, драма разделяется на две главные отрасли: *трагедию* и *комедию*¹⁾.

1) Драматическое искусство возникло у греков, отличавшихся перед другими народами древности в особенности проявлением творческого духа человека: греки имели и великих ораторов, и прекраснейших драматических

Трагедия есть представление серьезного, величественного и потрясающего события присутствующими действующими лицами, возбуждающими в зрителе страх и сострадание. Цель ее состоит в том, чтобы возбужденные в зрителе чувства страха и сострадания—очистить, сделать их нравственно-разумными и крепкими, а невольными сильными переживаниями—найти отзвук в сердце, т.-е. смягчить душу зрителя, черствеющую в обыденной жизни и мало по малу заглушающую в себе чувства жалости, сострадания и пр.

поэтов. — Вот как об'ясняют некоторые ученые происхождение трагедии и комедии. В глубокой древности, один поселянин, упитанный дарами Бахуса, нашел в своем винограднике козла, который пожирал сочные гроздья винограда. Рассерженный поселянин заколол козла в жертву богу — насадителю винограда; потом созвав соседей, стал жарить на углях убитого козла, а веселые соседи составили хоровод вокруг него и воспели дириамб в честь Бахуса. Это пиршество стало повторяться ежегодно. Дириамб в честь Бахуса изображал приключения этого языческого бога; самую песнь называли трагедией (козлопением)! Хор, во время пения, плясал вокруг алтаря Бахуса. На алтарь приносили в жертву козла; имя жертвы (трагос) и дало название подобному пению. Впоследствии, действующие лица в хороводах, стали ездить по разным городам и селениям; они надевали на себя маски сатиров с длинными козлиными бородами и замаскировывали свои ноги на подобие козлиных, чтобы представить всегдашнюю свиту Бахуса; певцы кривились, прыгали, смешали зрителей и дразнили проходящих. Из этих-то песней в честь Бахуса, превратившихся в монологи и разговоры нескольких лиц, — и родилась драма: первоначально трагедия, потом комедия. Комедия происходит от слова комос (смех или песни смеха). Все праздники оканчивались смехом или пиром; но слово комос означало преимущественно пир на празднествах в честь Бахуса. Комедия потом стала изображать сатиру над личностями; в комедии смеялись над правителством, полководцами и мудрецами. Знаменитейшие трагики у греков: Эсхил, Софокл и Эврипид; комедиями прославился в Греции — Аристофан.

Комедия есть представление шутливого, развеселяющего происшествия присутствующими действующими лицами, которые, как бы увлекаясь мечтами жизни — впадают в смешные заблуждения и возбуждают в зрителе здоровый смех.

Цель ее: дать зрителю возможность естественно отвлечься-отдохнуть от житейских мыслей, а также, своим, явно ложным действием — заставить чувство зрителя „доказательством от противного“ итти по нравственно разумному пути.

Примечание. Трагедия, впрочем, не всегда заключает в себе одни бедствия и грустные сцены, точно также, как комедия не всегда заключает в себе одни смешные и забавные сцены, но и такие, при виде которых у зрителя навертываются на глазах слезы. Цель же — остается прежняя.

В трагедии преимущественно выводятся люди, одаренные большими душевными силами. Эти люди поступают разумно, употребляют свою силу сознательно, убеждения их крепки, любовь и ненависть их проис текают из сокровенной глубины души. Если такие люди в борьбе с другими людьми, или вообще с окружающей их средой, бывают принуждены заглушать свои убеждения и отказываться от своих склонностей, то они испытывают сильную душевную боль, ими овладевает страдание или так называемый пафос. Пафос собственно значит страсть, или деятельность сердца с определенным направлением, которая совершенно охватывает человека с добрым или худым свойством. Страсть, вследствие этого, может обратиться в преступление или в смешное. Например, страсть Отелло заключается в его привязанности к любимой женщине (Дездемоне) и в щепетиль-

ности его гордой и честолюбивой души, заставившей его умертвить свою жену только потому, что она, по убеждению Отелло, не должна быть подозреваема.—Места, в которых страсть проявляется в особенности сильно, называются *местами патетическими*.

Столкновение двух противоположностей: естественного побуждения сердца с нравственным долгом или с непреодолимым препятствием, составляет сущность трагедии. Такое столкновение называется *коллюзией*. Вот пример коллюзии: Гамлет узнает о насильственной смерти своего отца от его же—тени, которая требует мщения; Гамлет поставлен в необходимость быть мстителем; но так как чувство мести не свойственно природе Гамлета, то в нем, следовательно, происходит столкновение двух противоположностей: *домы*, повелевающего мстить, и сознания *душевного бессмыслия* или *неспособности* быть мстителем,—и вот Гамлет испытывает страшную внутреннюю борьбу с самим собою.

Кроме трагедии и комедии, существуют многие другие театральные пьесы, которые составляют виды драмы, занимающие средину между ее главными отраслями. Таковы: *драма* (собственно), *мелодрама* и *водевиль*.

Драма есть представление, содержащее в себе разнообразное смешение важных явлений с обычными, печальных сцен с веселыми и забавными; но главный предмет в драме бывает серьезен.

Мелодрама есть такая драма, в которой речь подкрепляется музыкой; она сопровождает слова актеров, или помещается отдельными предложениями между речами.

Водевиль,—такое² представление, которое изображает в веселых и забавных сценах просто случай из вседневной жизни, не касаясь серьезных

житейских сторон. В водевиле актеры часто поют *куплеты*, т.-е. рифмованные песни, служащие продолжением разговора.

Приложение. Комедия, которая не производит на зрителя никакого другого впечатления, кроме смеха, называется *фарсом*¹), *шуткою*²). *Опера* есть драма или комедия, в которой разговор заменяется пением.—*Оперетта* есть шутка фарс, в котором игра актеров сопровождается юмористическим пением, составляющим большую частью пародии на мотивы из известных опер.

1) *Фарс* — забавная выходка.

2) Вот краткий очерк представлений, известных под названием фарса и шутки. В 1381 г., по поводу в'езда Карла VI в Париж, дано было зрелище «никогда не виданное». Спустя несколько лет, это зрелище, во время бракосочетания Карла с Изабеллой, было повторено. Лица, участвовавшие в представлении, образовали общество «Братства страстей» (*Confrérie de la Passion*), и свою постоянную труппу, представления которой назывались *мистериями*. В 1402 г. Карл принял эту труппу под свое покровительство и дал ей привилегию на устройство в Париже театра. С того времени «Братство» стало давать свои представления не на улицах и площадях, как прежде, но в особом здании (*Hotel de la Bourgogne*), и таким образом положило начало первому постоянному театру в Европе. Кроме театра «Братства страстей», образовались в это время еще два другие: «Театр писцов» и «Театр беззаботных детей». Представления первого театра назывались *моралита* и *фарсами*, представление второго — *шутками*. В *моралите* изображалось то же, что составляло содержание *мистерий*; но в *моралите*, вместо лиц исторических, являлись лица аллегорические. Олицетворение смешной стороны человеческой природы образовало особую форму представлений «Театра писцов» — *фарсы*, в которых представлялась аллегорическая картина пороков и заблуждений, свойственных человеческой природе вообще. Замечательнейший из фарсов «Адвокат Пателен». — Представления «Театра беззаботных детей» назы-

Драматическое искусство есть венец всех искусств, потому что оно заключает в себе почти все изящные искусства и удовлетворяет всем способностям человеческой души: уму, стремящемуся к истине, — воле, стремящейся к добру, ищущей духовных, нравственных наслаждений, и — фантазии, стремящейся к прекрасному. Драматическая поэзия и искусство имеют такую тесную связь между собою, как тело и душа: поэт дает материал, который актер живет, т. е. изображает на сцене страсти, влекущие к действию, или препятствующие ему, и возбуждающие в зрителе сострадание, ужас или смех и веселость.

Драма получила начало в Греции. Около того времени, когда Пизистрат готовился поработить свободу Греков, возникла в Афинах драматическая поэзия, которая соединила в себе все роды поэзии, начиная с эпopeи и оканчивая сатирой. Плутарх в „Жизнеописании Солона“ говорит: „около времен Пизистрата, Феспис¹⁾ начал изменять—преобразовывать трагедию. Солон, побуждаемый любопытством, нередко слушал Фесписа, который, по обы-

вались Sotties (шутки); в них представлялась аллегорическая картина пороков и заблуждений современного общества. Для большого ознакомления предлагаем содержание одной из этих шуток. Мир (все лица аллегорические), утомленный попечениями о людях, засыпает. Зло, занявшее его место, ударяет волшебным жезлом по окружающим деревьям, и после каждого удара является на сцену глупец (sot). Так являются один за другим глупцы разных званий и состояний. Зло, окружив себя толпой глупцов, предлагает им пересоздать мир. Глупцы начинают совещаться. Между тем Мир пробуждается, читает глупцам нравоучение и потом с позором прогоняет их со сцены.

1) Первый, известный нам, трагический (так называли в Греции писателей дифирамбов) поэт древности, писавший для театра.

чаю древних поэтов, сам играл свои роли. После одного представления Солон призвал Фесписа и спросил его: „Феспис, неужели не стыдно тебе представлять публично такие нелепости?“ — Феспис стал оправдываться тем, что так как представление его не больше, как игра, то и не может быть ничего дурного в его словах. — «Да, сказал Солон, сильно ударяя палкою о землю, если мы будем терпеть игру, и будем одобрять ее, то она дойдет до изображения действительности».

Отсюда ясно, что драматическое искусство еще в глубокой древности достигло высокого развития, если верить отзыву Солона, так как этот отзыв есть первое известие, дошедшее до нас, о степени совершенства возникшего в Греции драматического искусства.

Первые драматические представления в России появились в конце XVII века. Они перенесены к нам из Польши: сначала в Киев, а оттуда в Москву. Как и на западе, драмы у нас заимствовались первоначально из Священного Писания и легенд (мистерий). Студенты Киевской Академии, при митрополите Петре Могиле, ходили по городам и селам и разыгрывали в домах богачей диалоги школьного сочинения, на малороссийском и польском языках, и тем снискивали себе пропитание. Впоследствии драматические представления вместе с киевскими перешли в Москву. В 1676 году один из бояр выписал труппу немецких актеров и испросил позволение показать свое искусство в Потешном дворце в селе Преображенском. Немецкие актеры тешили потом и царя, разыгрывая в разное время драмы: — „Юдифь и Олоферн“, — „Артаксеркс“ и др. В царствование Феодора Алексеевича, любителя музыки и стихотворства, появились в Москве первые славяно-русские драмы

Симеона Полоцкого: „О блудном 'сыне", „Навуходоносоре" и др., сперва в славяно-греко-латинской Академии, а потом и во дворце. Тогда же была переведена и комедия Мольера „Врач против воли" (*Le médecin malgré lui*), игранная при дворе царевною Софьей с „благородными" девицами и мужчинами. Царевна (по преданию) сама писала драмы. Дмитрий, митрополит Ростовский, написал силлабическими стихами много драм духовного содержания, которые разыгрывались в Ростове, а одна «Воскресение Христово» — при Елизавете. Немного позже были выписаны немецкие и французские актеры. Тогда же, еще кадетом, Сумароков разыгрывал с своими товарищами разные пьесы, сочиненные им в подражание французским. Чтение Корнеля и Расина настроило его к драматической поэзии. Вышедши из корпуса, Сумароков стал преимущественно трудиться для театра, тем более, что к сценическим зрелищам общее влечение сделалось уже заметным, а около 1748 года, кадеты очень успешно разыгрывали трагедии Сумарокова в присутствии царицы. Между тем общество актеров, случайно составленное в Ярославле из приказных служителей и купеческих детей Федором Григорьевичем Волковым, обратило на себя внимание всего города, а вскоре и столицы.

Ф. Г. Волков, который положил крепкое основание русскому театру, был сын Костромского купца. Он родился в 1729 году и в раннем еще возрасте лишился отца. Отчим Волкова, кожевенный заводчик Полушкин, полюбил своего пасынка, как родного сына. Полушкин, заметив в Волкове страсть к учению, отдал его в Москву, в Заиконоспасскую академию. Волков окончил курс в академии; потом выучился иностранным языкам,

выучился играть на скрипке и петь по нотам; кроме того, в нем обнаружилась сильная страсть к представлениям духовных драм, которые разыгрывались тогда по праздникам в академии учительями и некоторыми из учеников. В 1746 году Полушкин отправил своего пасынка по торговым делам в Петроград, где Волков случайно попал на спектакль, бывший в кадетском корпусе. Увидя и услыша Бекетова в роли Синава, — рассказывал впоследствии Волков актеру Дмитревскому, — «я пришел в такое восхищение, что не знал, где я был — на земле или на небе». Вероятно, в это время у него и блеснула мысль устроить театр в Ярославле, потому что Волков внимательно присмотрелся к устройству машин и декораций и спросил актеров о правилах сценического искусства. Возвратившись домой, Волков стал обучать сценическому искусству своих младших братьев, товарища Нарышкина (впоследствии актер Дмитревский) и нескольких купеческих детей. В день именин своего вотчима, Волков устроил первое театральное представление. Кожевенный сарай Полушкина превратился на этот раз в театр. Зрители были поражены и восхищены этим представлением. Затем было дано еще несколько представлений, потому что их очень полюбили жители Ярославля. По прошествии некоторого времени, Волков, при пособии дворян, выстроил деревянное здание, приспособленное для театральных представлений и могущее вмещать в себе не одну сотню зрителей. При устройстве театра Волков был сам архитектором, директором и первым актером. Для открытия театра поставлена была драма „Титово милосердие", переведенная с итальянского самим же Волковым.

В 1752 году Волков, Попов, Дмитревский и другие были вызваны в столицу. Перед отъездом

в Петроград, ярославская труппа исполнила на своем театре комедию, сочиненную Волковым, под названием „Всякий Еремей про себя разумей“. По прибытии в Петроград, эта труппа представила на придворном комнатном театре драму „Грешник“ и некоторые трагедии Сумарокова. Многие из прибывших молодых актеров докончили свое образование в кадетском корпусе. 30 Августа 1756 г. был учрежден публичный российский театр в Петрограде. Директором его был Сумароков, а первым актером — Волков. К этому времени относится принятие на театр актрис (прежде женские роли исполнялись мужчинами). В том же году Волков основал театр в Москве. Когда вступила на престол Екатерина II, она „пожаловала“ Волкова дворянством и деревнями. В начале 1763 года Екатерина поручила Сумарокову вместе с Волковым, по случаю коронации, составить для народного увеселения небывалое зрелище. Ею же была одобрена представленная ими программа устройства публичного маскарада; он был открыт торжественным шествием по бодяшим московским улицам на 200 красивых колесницах, запряженных волами. Этот маскарад состоял из многих мифологических групп (Апполон окруженный музами, Вакх с сатирами и др.) и групп из современного быта. Действующих лиц в маскараде было до четырех тысяч человек. Празднество продолжалось три дня и было вполне удачно. Но во время этого празднства Федор Григорьевич Волков простудился, с ним сделалась горячка, которая и свела его в могилу. Он умер 4-го апреля 1763 года; похоронен в Москве, в Андроньевском монастыре.

ГЛАВА II.

Театр и его устройство.

Описание театра в древности: логеум, оркестр, тимел; декорации; употребление занавеса. — Театр нового времени: сцена, авансцена, рампа, место для супфера, оркестр; техническое деление сцены; декорации. — Сценическая иллюзия.

Время построения первого настоящего театра в Греции до сих пор с точностью не определено. Но в ту эпоху, когда Перикл воздвиг в Афинах многочисленные здания, составляющие в наше время предмет удивления, был построен каменный театр в честь Бахуса. Великолепие постройки театра было вполне достойно города, который прославился изящными искусствами. Есть, однако, указания, что в Афинах гораздо ранее был деревянный театр, и с такими обширными размерами, что мог свободно вмещать в себе тысячи зрителей.

Древние писатели дают очень неполные сведения об устройстве театров; значительные остатки этих громадных построек гораздо красноречивее говорят нам о минувшем.

Театр в древности не имел крыши; он был совершенно открыт. Представления происходили днем. Сцена (ее называли тогда логеум, т.-е. место, назначенное для разговора) имела вид длинной платформы незначительной ширины. Лавки, на которых помещались зрители, описывали полукруг; нижняя лавка помещалась на одном уровне со сценою. Пространство между сценою и амфитеатром (оркестр или место для танцев) было

несколько ниже, на него не допускали зрителей. Это место служило продолжением сцены, потому что на нем происходили действия хора. В центре, от которого шли радиусы полукруга амфитеатра, впереди логеума, возвышался тимел (алтарь для жертвоприношения). Может быть, согласно преданию о трагедии-лифирамбе, на этом алтаре, в течение многих лет, приносили козла в жертву Бахусу, особенно при представлении тех пьес, содержание которых было заимствовано из мифических сказаний о боге — насадителе винограда. Впоследствии, тимел, сохранив свое название и символическое значение, перестал служить для своего первоначального назначения и стал местом отдыхновения для хористов, которые становились или садились на ступени алтаря и оставались там все время, которое они были свободны от пения и танцев. Корифей (собственно значит: начальник, глава хора) находился на самой возвышенной части алтаря, с которого он мог удобно обозревать всю сцену; в назначенное время корифей подавал хористам знак к начатию пения или танцев.

Декорации древних театров обыкновенно представляли внутренность дворца или храма, а в перспективе — башни какого-нибудь города, вид гор, деревьев, равнины или морской берег. Кулисы ставились на подмостки и поворачивались на шпиле; они были трехсторонние: переменяя свое положение, они могли представлять картины, более сходные с описываемыми местами и предметами, о которых упоминается в разыгрываемой пьесе. Древние машинисты достигали изумительных результатов в своем искусстве. Они чрезвычайно верно природе воспроизводили гром, молнию, пожар и разрушение зданий, — они сводили богов с высоты небес в крылатых летучих колесницах и на разных

фантастических предметах. В „Окованном Промете“¹⁾ хор нимф явился, по выражению Эсхила, птичьим путем (т. е. был перенесен на летучей колеснице). Океанид, — отец их, явился верхом на крылатом драконе. Но некоторые из комедий Аристофана²⁾ предполагают даже сверх-естественные явления, которые будто бы действительно происходили перед глазами зрителей.

В древние времена спектакль шел непрерывно с начала одной пьесы до другой, а иногда с начала и до конца трилогии или даже тетралогии³⁾. Греки не знали того, что мы разумеем под актами; антрактов у них также не было, т.-е. сцена не закрывалась занавесом, но в те промежутки времени, когда действие пьесы прекращалось, происходили действия хора. Занавес закрывал сцену только перед началом спектакля и в промежутках от одной пьесы до другой.

Театры нового времени, сравнительно с театрами древности, устраиваются несколько иначе.

Не будем входить в излишние подробности при описании устройства современных театров; скажем несколько слов об устройстве современной сцены. Она бывает большою частью расположена квадратно на платформе, которая непременно имеет незначительную наклонность к зрителям, помещающимся в партере. Партер соответствует древнему оркестру. Ближайшая к зрителям часть сцены называется авансценой, т. е. передней частью

1) Трагедия Эсхила.

2) Комедии: Осы, Лягушки, Птицы и Облака.

3) Соединение трех трагедий, служащих продолжением друг другу, называлось трилогией. Четыре пьесы: три трагедии и одна сатирическая драма, которые каждый поэт представлял на драматическое состязание, назывались тетралогией.

сцены, на ней помещается рампа. Она стоит из ряда ламп, заслоненных от зрителя узким продольным щитом для того, чтобы свет от ламп исключительно падал на сцену. Если нужно для сценического представления уменьшить освещение, то в театрах, освещаемых газом или электричеством, это делается очень легко и удобно: стоит только уменьшить приток газа или число лампочек, но при масляном или керосиновом освещении — лампы опускаются ниже уровня сцены, или заслоняются со стороны ее также узким продольным щитом из листового железа. В середине авансцены устраивается место для супфера, в некоторых театрах оно бывает замаскировано пюпитром капельмейстера. Оркестр помещается перед авансценой; положение его должно быть несколько ниже партера.

В техническом отношении сцена разделяется на планы: часть, ближайшая к авансцене, составляет первый план; следующая за нею часть — второй и т. д. Число планов неопределенно. На последнем плане помещается декорация, т. е. большая картина, писаная на холсте kleевыми красками, она выставляется на сцену соответственно происходящему на ней представлению. По обеим сторонам сцены, параллельно декорации, ставятся кулисы (боковые декорации). Кулисы первого плана служат авансценной драпировкой; кулисы следующих планов изображают предметы, нужные для картины. К потолку привешиваются продольные кулисы, называемые падугами; они изображают воздух или потолок.

В наше время декоративное искусство, механическая часть и световые эффекты театра усовершенствованы до такой степени, что производят на зрителя полную сценическую иллюзию. Ил-

люзия — вообще значит обман чувства. Сценическая иллюзия состоит в том, что зритель, забывая свое присутствие в театре, как будто „в действительности“ видит ту обстановку, которую воспроизводит искусство. Эта „действительность“ служит необходимым дополнением игры актеров: прекрасное исполнение того и другого и производит полную сценическую иллюзию. Предлагаем вниманию благосклонных читателей самый простой пример сценической иллюзии. Декорация второй сцены драмы А. Н. Островского „Грех да беда на кого не живет“ представляет берег небольшой реки; с одной стороны ворота и забор, с другой — угол сарая; за рекой сельский вид, облитый пурпуром закатающимся солнца. Вся картина дышит поэзией. На сцену входят слепой старик — Архип и болезненный мальчик — Афоня. Они садятся отдохнуть на скамеечку. Между ними происходит весьма задушевный разговор о домашних делах; но окончание этого разговора принимает уже чисто поэтический колорит. Позволяем себе выписать этот отрывок.

Афоня (после небольшого молчания, обращаясь к Архипу). Вот, я, дедушко, никак уснуть не могу: что я днем-то вижу, все это мне и лезет в глаза, засосет у меня сердце и всю-то ночь я плачу. Какой я жалец! Мне теперь с здравьем-то и поправиться нельзя. Уж очень у меня сердце горячо! Скорей-бы меня Бог приbral, чтобы мне меньше мучиться.

Архип. Полно грешить-то! Тебе жить да жить! Мне вот, Афоня, уж вовсе жить незачем, а я все живу. Бог-то знает, что делает. Что я за человек стал! Красного солнышка, ясного месяца я не вижу, зеленых дугов тоже, студеной водицы и всей твари Божьей тоже не увижу никогда. А большее мне всего, что не вижу я светлого лица человеческого.

Афоня. Тебе дедушко, жаль, что ты не видишь ничего; а мне так надоело это все, не мило мне ничто.

Архип. От того тебе и не мило, что сердцем не покен. А ты гляди чаще да больше на Божий мир, а на

людей-то меньше смотри, вот тебе на сердце и легче станет.
А ночи будешь спать и сны тебе хорошие будут сниться.
Где мы теперь сидим, Афона.

Афоня. На берегу, дедушко, подле Зайчихи.

Архип. А мост у нас направо?

Афоня. Направо, дедушко.

Архип. А солнышко теперь налево?

Афоня. Налево, дедушка, совсем садится.

Архип. В тучку?

Афоня. Нет, чисто. Заря таково ярко горит, должно
к ведру.

Архип. То-то, то-то, я сам чую, воздух такой легкий,
ветерок свеженький; так бы и не ушел. Красен Божий
мир! Вот теперь роса будет падать,—от всякого цвету дух
пойдет, а там и звездочки зажгутся, а над звездами и т. д.

Полнейшее эстетическое впечатление на зрителей возможно только в том случае, когда декорация этой сцены будет соответствовать словам актера и служа дополнением его игры—заставит зрителя забыть, что это представление. Слепой старик не видит той природы, обаяние и прелесть которой он только чувствует, и если искусство представит эту природу перед глазами зрителей во всей своей обаятельной прелести, то у зрителя невольно шевельнется в сердце сострадание к старику, для которого не существует ни белого утра, ни ясного дня, ни розового вечера, но одна только темная, непроглядная ночь.

Следовательно, осмысленная игра актеров, в связи с хорошей сценической обстановкой, производит на зрителя нужное впечатление и заставляет переживать то, что перед ним происходит.

ГЛАВА III.

Актер, его средства и амплуа.

Идеал актера.—Характеристика сценического художника.—Средства актера: талант, образованность, внешность, выразительная физиономия, манеры, голос, дiction, научные познания, развитое суждение, артистический такт, изящная простота и отсутствие эгоизма в игре.—Амплуа: трагик, jeune premier, комик, комик-буфф, простак, актер на характерные роли, резонер; трагическая актриса, injénue, субретка, старуха в драмах и комическая старуха.—Аксессуары.

Идеал актера¹⁾, каким представляет его нам классическая древность, есть высокий идеал общественного деятеля. На такую высоту возводит актера то дело, которому он служит. Дело актера имеет важное значение у всех народов.

Известно, что драма есть самый всеоб'емлющий род литературы, потому что в драме отражаются не только отдельные жизненные вопросы, но и целые стороны жизни. Так „Ревизор“, „Горе от ума“ и „Недоросль“ представляют жизнь русского общества известного времени; пьесы Островского—жизнь известного класса общества. Кроме того, драма содержит в себе науку, искусства, право, общественные и частные отношения. Высота „актерского дела“ проявляется в ширине образования и миросозерцания и в проведении в массу

¹⁾ Слово актер собственно значит действователь. Общее понятие: играющий роль на сцене человек (искусно притворяющийся).

народа жизненных идей, которые содержит в себе каждое художественное произведение. Следовательно, в „актерском деле“ заключается как бы центр того пути, по которому идеи проводятся в публику, следовательно и в народ.

Чтобы достигнуть высокого значения в общественной жизни, актеру необходимо быть художником. „Сценический художник, по определению А. Ф. Кони, есть художник второстепенный или, так сказать, окончательный: он олицетворяет в себе чужое создание, образы уже готовые, чувства и мысли данные, требующие только окончательного воплощения в видимые формы“.

Средства актера, потребные для его артистической деятельности и обусловливающие его даровитость, зависят от большей или меньшей степени развития его внешних и внутренних свойств. Свойства эти следующие:

а) *Талант*, который проявляется в создании (из материала, данного автором пьесы) актером-художником, живого образа. Увы! это непременное свойство актера-художника—гения, не может быть приобретено никаким долгим опытом и стараниями; оно должно быть врожденное.

б) *Образованность и наблюдательность*. Без образования, технической подготовки и специальной шлифовки, как бы не были велики талант и способность—все они остаются лишь хорошим, но сырым материалом.

Часто приходится слышать: „прекрасный материал, но сырой“, или „хороший материал, да пропал напрасно—не участь“. (См. и научные по-знания).

Умение соединить наблюдательность с творчеством составляет главную задачу сценической деятельности актера. Актер наблюдательный, но не

обладающий творчеством, в силах создать только односторонние характеры, и, притом, старание быть выразительным очень легко может обнаружиться перед зрителями. Приложение наблюдательности весьма достаточно в характерах односторонних, каковы, например, Гарпагон, Тартюф, но для изображения характеров сложных, каковы Ричард III, Фальстаф, необходимо разнообразие выражения и полнота жизни.

в) *Приятная внешность*—понятно почему.

г) *Выразительная физиономия (мимика)*: оживленные глаза и черты лица, способные к быстрым и разнообразным изменениям¹⁾. Развить мимику

1) Такая артистическая способность заставила однажды преступника сознаться в совершенном им преступлении. В 1757 году артист Гаррик отправился в Париж. По дороге из Лондона в Дувр, он встретил в почтовой карете лорда Джентльмена Левиса, с которым был отчасти знаком. Эта встреча окончательно сблизила обоих путешественников. По приезде в Париж, они расстались. Гаррик поехал гостить к знакомым. Левис остановился в одном из отелей. В бывшую свою в Париже, друзья встречались три или четыре раза. Перед отъездом Гаррик поехал к Левису проститься. Но на квартире его он узнает, что его друг в то же самое утро зарезан; кто виновник преступления—неизвестно. Гаррик стал собирать подробности об этом печальном происшествии. Оказалось, что Левис участвовал в веселительной поездке в замок, находившийся в окрестностях Бонни, где собралось общество игроков. В первый вечер Левис выиграл большую сумму; на другой день, получив из Парижа анонимное пригласительное письмо на интересное свидание, он уехал из замка. Презирая страх, который наводили разбойники бондианского леса, он поехал верхом, когда уже смерклось. Многие думали, что убийство совершило разбойники, но Гаррик не разделял этого мнения. Его подозрения возбудил один итальянец, Гаэтан, человек сомнительной нравственности. Несмотря на свое запирательство, Гаэтан был арестован; но так как против него не было улик, то он был вскоре освобожден. Тогда Гаррик попросил испытать одно средство, на успех кото-

очень трудно, необходим большой труд и главное терпение. Заниматься можно самостоятельно, имея обязательно зеркало. Правильное выражение улыбок, иронии, небольшой радости, небольшого горя и т. д.—все это можно выработать изучая свое лицо, занимаясь ежедневно (гримасничанием) перед личным зеркалом.

Вполне понятно, что каждому артисту исключительно важно знать свое лицо, и каждую черточку его и изменение в нем при различных впечатлениях.

Но необходимо иметь в виду, что изучая лицо и научась свободно владеть его движениями, артисту не поможет это, хотя и правильное „гримасничание“, передать сильные душевные переживания. Если артист „не переживает“ ту личность, которую играет, то ни один сильный порыв, как например: страшное горе, отчаяние, ужас и пр. не выйдет естественным до того момента, пока играющий или силой своего таланта, или невольно заразившись душевной жизнью своей роли, не ощутит в себе внутреннего чувства, которое само даст лицу, да и всей фигуре, нужное выражение.

Рого он вполне расчитывал. Известно, что этот актер мог превосходно играть физиономией: он краснел и бледнел мгновенно; вслед за веселым смехом у него лились обильные слезы скорби; он мог изменять свое лицо и придавать ему совершенное сходство с избранными оригиналами. По просьбе Гаррика, Гаэтана привели в ту квартиру, где жил Левис. Тогда судья сказал смущенному Гаэтану: «Сир Георг Левис не умер от ран; он обвиняет вас; вы будете с ним поставлены на очную ставку». При этом Гаэтана втолцнули в комнату, где находился Гаррик, который изобразил черты лица, взгляд, манеры—те самые, какие были у Левиса. —«Злодей,—зазвучал голос Левиса,—осмелившись ты передо мной запираться в своем преступлении? Пораженный этим возгласом, Гаэтан упал на колени и со-знался в своем преступлении.

Можно смело сказать, что естественные отражения переживаемого чувства—есть лучший грим художника-артиста.

д) *Изыящные манеры*. Всякий человек легко может усвоить их. Тут вполне помогут подсобные средства, как напр. танцы, фехтование и гимнастика. Вообще говоря, все это даже обязательно, так как артист должен выработать изящество, легкость и ловкость и навсегда отрешиться от „своих“ привычек, жестов, походки и телодвижений, если они имеют какой-либо недостаток или характерность.

Ведь всем известно, что не только каждое слово, но и каждое движение артиста на сцене, обсуждается публикой, и повторение например походки (хотя бы „с перевальцем“—как многие ходят) в другой роли—непременно напомнит зрителю виденное лицо в предидущей пьесе (игранное тем же артистом), и следовательно грубо нарушит эффект, даже прекрасно созданной роли.

Молодые артисты не должны забывать этого важного обстоятельства и с первых же дней обязаны приучаться и как можно скорее научиться изящным манерам, и не только на сцене, но и в жизни „сродниться“ с ними.

е) *Грудной голос*. Актеры, обладающие грудным голосом, при всем их таланте, не могут произвести на зрителя должного впечатления, потому что у них иногда вырываются острые, неприятные носовые звуки. Актер с грудным голосом производит большее впечатление потому, что речь его глубоко западает в душу зрителя и успокаивает его нервы. Следовательно желательно выработать в своем голосе и нужный тембр, что возможно достичь занявшись постановкой голоса и пением. То и другое весьма полезно и даже почти обязательно,

Так как помимо „приятности“ голоса, укрепляют и дают ему силу и неутомимость

ж) *Правильная, отчетливая дикция* (особенность в произношении). В роли не должны пропадать не только ни одна фраза, но даже малейшее слово. Артист, произносящий фразы неясно, разом обкрадывает автора, публику и себя: автор теряет, так как его произведение не передано полностью, публика — многое не понимает и теряет цельность впечатления и даже смысл пьесы, а сам артист, даже при хорошем исполнении — теряет возможность произвести хоть небольшое впечатление и конечно не будет иметь успеха. Дикцию можно приобрести навыком, выучиванием наизусть стихов и своих ролей, толковым чтением вслух образцовых сочинений. При том весьма важно знание родного языка. „Avant de débuter, apprenez la grammaire“¹⁾, говорит французский писатель Сансон в своем сочинении о драматическом искусстве (*L'Art Théâtral*). Но хорошего знания родного языка еще недостаточно. Чтобы в подлиннике изучать произведения знаменитых драматургов и следить за успехами искусства, актеру желательно знание иностранных языков.

з) Умение говорить или произносить роль, то повышая, то понижая, то усиливая, то ослабляя голос, т. е. придавая ему разнообразные оттенки, соответствующие значению каждого слова исполняемой роли. Но при этом надо стараться, чтобы звуки голоса были *естественны и разнообразны*. Неестественное извлечение звуков производит *напыщенную декламацию*²⁾; при однообразии звуков происходит *монотонность*.

¹⁾ Прежде чем дебютировать, изучите грамматику.

²⁾ Декламация — искусство читать вслух. Адриен на Лекуврер (род. в 1690 г., ум. в 1730 г.), первая

и) *Научные познания*. Актеру крайне необходимо глубокое и серьезное знание всемирной истории, основательное знакомство с обычаями и нравами разных народов. Верное изображение исторической личности без этих знаний немыслимо. Актер, взявшийся без подобной подготовки за исполнение исторической роли, будет похож на того человека, который возьмется, напр., написать характеристику какой-нибудь замечательной исторической личности с помощью только тех сведений, которые он получил о ней, будучи еще учеником, из того учебника. Без хорошей *научной* подготовки даже могучие таланты не могли совладать с такими ролями. Прочтите статью Белинского о Мочалове в роли Гамлета, и вы увидите, как этот великий артист, хотевший силою одного своего таланта заменить все условия, необходимые для верного исполнения роли, борясь с этой ролью: в каждом представлении он *инстинктивно* нападал на какую-нибудь сторону Гамлетовского характера и верно передавал ее, но остальные моменты роли шли в разрез с этим верно понятым моментом, и в общем исполнение все-таки было неверно. При исполнении исторических ролей учебная подготовка в особенности необходима, потому что актер, ограничивший все свое знакомство с ролью только твердым знанием речей, записанных в тетрадку, рискует быть похожим на того художника, про которого давным давно сказано:

„Кисть его всегда над смертными играла:
Архила Сидором, Кузьму Лукой писала“..

ввела во Франции новую школу простой натуральной декламации; до нее стихи читали нараспев, — она начала их говорить.

к) *Разумное суждение* или умение отличить важное от неважного, уместное от неуместного, серьезное от смешного.

л) *Артистический такт*, (знание меры, умение держать себя на сцене) составляет существенную часть искусства. Чтобы произвести на зрителя полное эстетическое впечатление, недостаточно одной силы живого увлекательного чувства действующего на сердце и воображение,—должно прежде всего удовлетворить зрение зрителя¹⁾; тогда только актер может подействовать и на все остальные его чувства. Вот почему артистический тант непременно должен сопровождать игру актера. Следовательно артистический тант или знание меры есть величайшее достоинство актиста; с этим достоинством многие актеры, даже не обладающие особенной способностью, ценятся публикой и имеют успех, что вполне понятно, ибо они не выходят из пределов „естественности“.

Итак, это достоинство обуславливается естественной простотою в словах и движениях и проявляется в сдержанности, в недопущении угловатых жестов и усиленных движений, в естественной дикции, и, наконец, в способности проникнуться ролью, жить жизнью представляемого лица. „В применении к искусству, цель которого есть красота, слово *тант* означает *осознание красоты, чувство изящности*, без которого истинный художник немыслим; отсутствие такта заставляет актера уклоняться от истинного пути, бросаться во все стороны, делает его неразборчивым на средства, неловким и даже неприличным“. Шекспир советовал следующее: „руководствуйся при игре своими собственными чув-

¹⁾ Т. е. актер должен представать перед зрителем в образе внешнего совершенства.

ствами. Соразмеряй жесты со словами, а слова с жестами, чтобы не насиливать жизненной правды. Всякий излишек в этом случае, выходит за предел цели, а цель эта всегда состояла и будет состоять в верном изображении действительности“.

м) Последнее и самое главное условие хорошего выполнения роли заключается в той *изящной простоте*, о которой Фишер говорит: „Нет ничего труднее истинной простоты; нет ничего труднее для фантазии, как увидеть, что ей не нужно никакого другого материала, кроме того, который ясно и открыто лежит перед ней в природе и истории“.

Примечание. Следует также заметить, что при сценическом представлении не должно быть *элюзма в игре*, или такого качества актера, когда он во что бы то ни стало хочет произвести свою игрою эффект, чтобы подавить игру участников с ним в спектакле. Этот большой недостаток актера делает ущерб совокупному исполнению пьесы и нарушает гармонию целого.

Способность к воспроизведению тех или других типов, тех или иных настроений человеческого сердца, обуславливает различные свойства таланта. Роли, характер которых согласуется с преобладающими свойствами актера, составляют его *амплуа*. Строгого распределения амплуа актера с точностью сделать невозможно, потому что характеры и способности людей чрезвычайно разнообразны и индивидуальны. Например, один и тот же актер, одаренный разнообразным, многосторонним талантом, может занимать различные амплуа: и трагика, и комика, играть роль юноши в пол-

ном цвете сил и красоты и роль старика, жизнь которого готова потухнуть. Не вдаваясь в излишние подробности, укажем на главнейшие подразделения амплуа:

Мужское амплуа: *тращик*, *jeune premier* (первый любовник), *комик*, *комик-буфф*, *простак*, *актер на характерные роли*, *резонер*.

Женское амплуа: *трагическая актриса*, *инжене*, *субретка*, *старуха в драмах*, *старуха в комедиях* (комическая старуха).

Тращик—способный выражать глубокое чувство и проявлять сильно возбужденные страсти. Достижение истинного трагика состоит в умеренности. „Среди потопа, бури, и, так сказать, водоворота твоей страсти,—говорит Гамлет актеру,—должен ты сохранить умеренность: она придает тебе приятность“¹⁾. Трагические роли классической драмы: Гамлет, Отелло, Король Лир.

Jeune premier—играющий роли молодых людей (большей частью—герой пьесы). Таковы: Лаэрт, Чапкий и другие.

*Комик*²⁾—обладающий веселостью, т. е. имеющий способность передавать на сцене веселое расположение духа в тех его видах, в каких оно проявляется в жизни, и притом вполне естественно, потому что веселое расположение духа зависит от минутного состояния души и тела; искусственная веселость невозможна, потому что ее нельзя приобрести механическими средствами. Комические роли: Кочкирев в „Женитьбе“, Лев Гурыч Синичкин и др.

*Комик-буфф*¹⁾, прирожденная веселость которого сопровождается забавной мимикой.

Простак—комик на молодые роли (подтверждающие название амплуа).

Актер на характерные роли—способный к созданию таких типов, в которых какая-нибудь характерная черта господствует над другими. Такова роль Гарпагона в комедии Мольера: „Скупой“, роль адвоката Пателена в старинном французском фарсе под тем же названием.

Резонер.—В драме бывают места, лишенные действия и содержащие в себе рассуждения о каком-нибудь предмете; такие места называются *резонерством*, а лица, в которых преобладает „рассудочность“, называются *резонерами*. Правдин и Стародум в „Недоросле“.

Трагическая актриса—способная выражать глубокое чувство и проявлять сильно возбужденные страсти.

Инжене—наивность. Отличительные свойства этого амплуа: грациозность и миловидность, проявляющиеся не в одном только внешнем выражении, но и во внутреннем, сердечном.

Субретка—веселый характер.

Старуха в драмах—актриса на характерные роли и такие, в которых преобладает рассудочность.

Комическая старуха—актриса с неподдельной веселостью, свойственную людям пожилым.

Примечание. Мелкие, незначительные роли называются *аксессуарами*²⁾.

¹⁾ Буфф — от итальянского слова *buffo*, надувать щеки, или смешить, забавлять.

²⁾ Аксессуары собственно значат принадлежности к главному предмету, и вещи необходимые для обстановки пьесы.

ГЛАВА IV.

Роль и ее изучение.

Понятие о роли.—Роли главные и второстепенные, мимические и без речей.—Как пишутся роли: обяснение реплики и ремарок.—Образчик роли.—Предварительное изучение роли.—О понимании характеров ролей.—Репетиции: простые и генеральные.—Достоинство репетиций; ансамбль.

Роль—слово французское; оно означает, во-первых, лицо, представляемое актером на сцене, во-вторых, речь актера (сопровождающую соответствующим действием), которую произносит он перед публикой со сцены. Роль, на которой сосредоточивается интерес пьесы, или выражение ее идеи, называется *главной*. Второстепенные роли—те, на которых хотя не сосредоточивается главным образом интерес драмы, но они необходимы для ее развития.

Примечание. Не все главные роли содержат в своем об'еме большую речь. Есть роли очень небогатые словами (такова роль Гамлета в „Записках демона“), но в которых игра преимущественно основана на мимике. Мимическая роль может быть главной и сильной ролью, требующею художественного исполнения; так называемая *роль без речей* есть не значительная, выходная роль.

Прежде чем приступим к изложению способа изучения роли, скажем о том, как принято вообще

выписывать роль отдельно. Недостаточно выписать только речь одного действующего лица, потому что она в большей или меньшей степени прерывается речами других лиц пьесы, и сама, в свою очередь, бывает возражением на их речи или служит их продолжением; для того, чтобы актер, которому предназначается роль, знал, когда надлежит прервать чужую речь, вразить на нее—выписывают также последние слова или целые предложения (и это, разумеется, гораздо полезнее) из роли другого какого-нибудь актера, после которых должен начать говорить тот актер, чья роль выписывается. Последние слова и предложения в роли актера, после которых начинает говорить другой актер, называются *репликой*. Ремаркою же называется на театральном языке все то, что пишется в роли между скобками и назначается только для актера, но не для зрителей. Ремарки суть указания того, каким действием должно сопровождаться исполнение того или другого места роли. Актеру необходимо хорошо запомнить реплики и ремарки, относящиеся к его роли, потому что на помощь супфлеру, в случае незнания их, полагаться нельзя, так как супфлер их *не подает*, что значит, в переводе с театрального языка, не подсказывает.

Предлагаем для образчика, как следует выписывать роли, небольшой отрывок из роли Митрофанушки („Недоросль“). Но предварительно считаем нужным заметить, что при выписывании роли, имя того действующего лица, речь которого выписывается, предлагаем заменять прямою чертой, а реплики и ремарки прочих действующих лиц подчеркивать, что в печати заменено нами курсивом,

Действие 3.

Явление 7.

Простакова. Чтоб дошло до ушей ею, как ты трудишься, Митрофанчика.

— Ну, а там что?

Простакова. А там и жениться.

— Слушай, матушка! я тебя потешу, поучусь, только чтоб это был последний раз и чтоб сегодня-ж быть сговору.

Простакова. Придет час воли Божией!

— Час моей воли пришел; не хочу учиться, хочу жениться. Ты-ж меня взманила, пеньяя на себя. Вот я сел.

Простакова. Софьюшкины денежки было-б куда класть.

— (Цифиркину). Ну! давай доску, гарнизонная крыса! Задавай, что писать... и т. д.

Не приступая прямо к изучению отдельной роли, актер должен сперва со вниманием прочесть всю пьесу; только вполне усвоив ее содержание и хорошо ознакомившись со всеми действующими лицами, анализировав положение того действующего лица, которое будет изображать он сам, актер приобретает ясное понятие об отношении взятой им на себя роли к другим ролям пьесы. Тогда в уме исполнителя невольно станет слагаться нужный образ и постепенно войдет в его душу (срднится). Только после этого актеру следует приняться за изучение своей роли в особенности. Хорошо играть можно только тогда, когда артист чувствует себя тем лицом, кого он представляет и чьи мысли, и поэтому фразы и слова (роль) знает наизусть. Поэтому, продумав роль „на зубок“.

Вполне уверены, что все читатели присоединятся к нам во мнении, что незнание артистом роли—есть гнуснейшая вещь. Тут и оскорбление искусства, автора, публики и полнейшее неуважение к себе. Надо к сожалению признаться, что подобное отношение к делу наблюдается до сих пор только в России; за-границей, артиста незнающего роли просто не выпускают на сцену, а если бы почему либо это и случилось бы—публика свистками, с позором выгнала бы его.

Призываляем всех любящих спектакльское искусство, не допускать халатного отношения в изучении ролей и энергичными мерами избавить искусство от профанации и публику от глумления.

Всякий человек имеет предрасположение ко всем темпераментам, но развивает в себе какой-нибудь один из них и в то же время избегает других, как музыкант избегает неподходящих звуков. Истинный актер должен, разумеется, обладать всеми темпераментами для того, чтобы быть в состоянии владеть ими и делать их наглядными во всех гаммах чувства. У каждого изображаемого лица есть своя особенность, называемая *духом* или *характером* роли. Самая тонкая и самая трудная вещь, при выполнении драматической задачи, заключается именно в правильном обсуждении и понимании того, что составляет особенность роли. „Старайтесь, говорит поэт-актер Мольер, хорошо понять весь характер ваших ролей и вообразить себя тем лицом, которое вы изображаете“. Но так как люди редко бывают настолько тверды, чтобы во всех своих действиях постоянно обнаруживать преобладающую особенность или свойство своего характера, то драматический писатель выставляет характер с разных, иногда противоположных сторон. И это очень естественно, потому

что человек не может жить исключительно одним каким-нибудь свойством. Развиваясь преимущественно в том или другом направлении, он может, при других обстоятельствах, действовать иначе. Так, например, в сценах Пушкина „Скупой рыцарь“ — характер Альберта весьма разнообразен. Такая и подобная смесь вообще свойственны природе человека, и потому актер, готовясь изобразить какой-нибудь характер, должен анализировать его, чтобы главные, господствующие черты его выразить рельефнее. В этом случае актеру крайне необходимо сильно развитое суждение.

Такова должна быть предварительная подготовка роли. Далее следуют репетиции.

Изучение какой-нибудь театральной пьесы всеми участвующими в ней актерами, собравшимися вместе, называется *репетицией*¹⁾. Первая репетиция называется *считкой*, потому что актеры во время этой репетиции читают свои роли по тетрадкам (как обыкновенно говорят в театральном мире,читываются). Число репетиций неопределенно: оно зависит от успеха подготовки пьесы. Значение репетиций заключается не в большем или меньшем числе их, но в их достоинстве, которое обусловливается единодушием исполнителей в стремлении к одной цели, чтобы пьеса была хорошо разыграна, чтобы она произвела на зрителя сильное впечатление. Достигнуть этого можно только тогда, когда пьеса хорошо спрепетирована; но чтобы репетиции имели свое значение, они не должны походить на простое выучивание пьесы

¹⁾ Репетиция — латинское слово, значит повторение. Собрания актеров для изучения пьесы называны репетициями потому, что эти собрания повторяются, т. е. происходят последовательно в течение нескольких дней или через известные промежутки времени.

по ролям, но скорее на изучение, на ознакомление с пьесою. На репетициях, исключая одной первой (считки), актер непременно должен говорить свою роль без тетрадки, тщательно вдумываясь в значение каждой фразы и намечая себе движения и места в соответствии с партнерами и по указанию режиссера.

Можно с уверенностью сказать, что с каждой репетицией обязательно найдется в роли хоть одна фраза иначе и более правильно истолковываемая, а потому ясно, что следует не уклоняться от репетиций и вести их не механически, а с полным самосознанием и анализом каждой фразы, жестов и движений.

На последней (генеральной) репетиции уже обязательно следует *шрафтъ*. Режиссер, следя за игрою актеров, будет иметь возможность сделать свои указания, а исполнителям удобно будет присмотреться и примениться друг к другу¹⁾.

Серьезное отношение к репетициям необходимо потому, что от этого зависит *ансамбль* пьесы, т. е. не только выдающееся хорошое исполнение отдельных ролей, но прекрасное исполнение целой пьесы всеми участвующими в ней актерами.

¹⁾ Если репетируется так называемая *костюмная* пьеса, то весьма полезно, чтобы актеры на генеральной репетиции репетировали ее в костюмах. Так как многие из актеров, одевшись в костюм, чувствуют себя в нем чрезвычайно неловко, некоторые даже просто не умеют держать себя в непривычной одежде, то на репетиции они могут несколько освоиться с этой одеждой.

ГЛАВА V.

Гримировка и костюмировка.

Маски актеров в древности и маски (в смысле личины) актеров новейших времен. — Искусство гримировки или приготовление масок второго рода. — Главные цвета, необходимые для гримировки. — Условия резкости и бледности гримировки и ее подразделение. — Костюмировка.

При представлении древней трагедии употреблялись актерами маски. Изобретение их относится к первым временам драматического искусства. Мaska удовлетворяла двум требованиям: во первых, она изображала идеальное присутствие божества, во-вторых, она давала возможность собравшимся зрителям лучше слушать малейшее слово актера¹⁾.

В наше время маска актера должна удовлетворять другим требованиям, а именно: изображать различные типы людей и их разнообразные физиономии разных народностей и отличительные признаки известного расположения духа,ственные характеру изображаемого в пьесе лица. Современные же театры устраиваются не в таких обширных размерах, как древние театры и актеру нет необходимости искусственным образом усиливать свой голос.

Вследствие вышепизложенных причин и потому, что готовая маска остается неподвижною (т.-е. сохраняет постоянно раз приданное ей выражение),

1) Маски заключали в себе механизм, который усиливал голос актера. Вероятно, в маске, в отверстии рта, устраивалось нечто похожее на рупор.

актеры в наше время не надевают масок, но разрисовывают свое лицо красками и придают ему выражение того или другого типа, оттенок того или другого характера и возраста.

Разрисовка лица, изменяющая свойственное ему выражение на другое, называется *гримировкой*.

Искусство гримироваться в последнее время доведено некоторыми актерами до совершенства и подчинено определенным правилам, особенно с тех пор, как стали употреблять краски жирного свойства, или жирное притирание, составляемое в виде разноцветной помады и похожее на масляные краски, вместо прежде употреблявшихся красок в порошках.

Способ изображения характерных масок сухими или пыльными красками теперь почти совсем оставлен.

Главные цвета, необходимые для гримировки: белый, черный, коричневый, голубой, пунцовый (темный и светлый), желтый и цвет обожженной охры.

Чрез смешение этих красок опытный актер легко составляет различные цвета, посредством которых он придает своему лицу разнообразное выражение. Но неопытным в гримировке актерам советуем заранее приготовлять разнообразный выбор красок, для того, чтобы иметь возможность тотчас же выбрать цвета, потребные для каждого случая гримировки.

Резкость и бледность гримировки обусловливается освещением. При сильном освещении гримировка должна быть умеренная, мягкая и нежная, а рядом лежащие красочные цвета надлежит стушевывать как можно тщательнее; при слабом освещении потребны более яркие краски: слой их может быть грубее, светлые и темные места должны резче отделяться друг от друга.

Искусство гримировки¹⁾ подразделяется главным образом на четыре отдела: 1) моложавая гримировка; 2) старческая гримировка; 3) гримировка для сообщения лицу особенностей национальных типов: еврейского, негритянского, мавританского, мулатского, китайского, турецкого и индейского; 4) характерная гримировка для некоторых образцовых ролей.

Относительно костюмировки необходимо заметить следующее:

Во-первых, надообно, чтобы костюмы непременно соответствовали характеру и положению действующего лица. — Актеру, играющему роль важной особы, нельзя выходить на сцену в поношенном фраке, или актрисе, играющей горничную, выходить на сцену в платье, обшитом дорогими кружевами, а на руках у нее будут надеты золотые браслеты, украшенные драгоценными каменьями. А это бывает сплошь и рядом на всех сценах.

Во-вторых, костюмы должны соответствовать известной эпохе и национальности. Противоречия в этом отношении нередки: костюм маркиза заменяет иногда так называемый в театральном мире испанский костюм, и, наоборот, гишпанский костюм заменяет костюм маркиза.

В-третьих, актеру, играющему бедняка или пьяницу, следует надевать хотя понощенное платье, но отнюдь не грязное.

Последнее условие костюмировки состоит в соблюдении приличия и благопристойности.

Заметка для актрис. На сцене в особенности нельзя допускать тривиальности и некоторых вольностей в костюме, с целью пощекотать воображение и чувства зрителей.

¹⁾ Рекомендуется книга „Гримировка“ подробное и понятное руководство искусства грима.

ГЛАВА VI.

Мелочи сценической постановки и исполнения.

Рассказ. — Выражение роли своими словами. — Мимика. — Жесты. — Внимание к суплеру. — Выход на сцену. — Целование руки. — Веер. — Очки и pince-nez. — Трость и хлыстик. — Театральные деньги. — Случай неловкости на сцене и примеры находчивости.

При исполнении драматических произведений должно с заботливостью и внимательностью относиться даже к мелочам сценической постановки и исполнения. Хотя эти мелочи кажутся давно известными, но они легко ускользают от внимания актеров и тем отчасти вредят их игре. Вот почему мы считаем небесполезным напомнить о некоторых мелочах сценической постановки и исполнения.

Рассказ. — Многие роли содержат в себе эпизоды или рассказы, составляющие отдельное целое; но актеров, умеющих искусно рассказывать на сцене, очень мало; а это дело такое, к которому должно относиться с особенной внимательностью. Вот что говорит Рётшер относительно умения рассказывать на сцене: „первое условие художественного рассказа заключается в ясном представлении рассказываемого, т. е. в рассказе все должно быть правильно, в нем не должно быть торопливости или неясности. Рассказчику надо сперва мысленно сгруппировать рассказ, который, по своей природе, распадается на три части: на вступление, изложение, или самую суть рассказа, и на его заключение. Повествователь только тогда может ду-

мать о художественно - составленном рассказе, когда сумеет довести его в отдельных частях до высшей степени ясности. При этом ему прежде всего надо взвесить, где и при каких обстоятельствах он рассказывает. В присутствии публики он расскажет так, в присутствии друзей — иначе. Уже одни эти обстоятельства обозначат основной тон. Далее, он взвесит, приходится ли ему передавать радостную или грустную весть. Этим тоже обозначится основной тон. Наконец, ему придется взвесить, является-ли он действующим лицом своей повести или только докладчиком. И это обусловит существенное изменение в основном тоне". Рассказ Отелло требует от актера кроме всего массы заботливости и старания. Рассказ этот художественно обрисовывает личность мавра и должен быть выражен просто, потому что Отелло вырос среди лагерной жизни и незнаком с искусством говорить красно. „Мы должны слышать, замечает Рётшер, что Отелло не знает лжи; когда он, в своем повествовании, упоминает о Дездемоне, надо чтобы мы почувствовали его высокое мужественное умиление, которое невольно выступает в его голосе, но не придает голосу ни сентиментальности, ни плааксивости". Приведя примеры из классических пьес, укажем на рассказ из бытовой драмы А. Потехина: „Чужое добро в прок нейдет". В первом действии этой драмы ямщик Михайло рассказывает своему младшему брату о своей поездке с купцами. Актер должен выразить в этом рассказе картинность езды, удаль самого рассказчика, увлечение его этой поездкой, его восторг и явное желание сообщить его своему слушателю.

Можно ли говорить роль *своими словами*? — Ответ на этот вопрос необходимо подразделить; смотря по смыслу вопроса их может быть два: 1) когда

артист не знает роли и 2) с какой-нибудь благой целью. На первый смысл ответ найдете в строках, касающихся изучения роли, но этот категорически отрицательный ответ не может отнести ко второму смыслу, связанному с сознательным переиначиванием фраз и всего того, что отзывается пошлостью, двусмысленным плоским остроумием и просто случайно неудачной продуманностью, (вернее необдуманностью).

Мимики. Актеры, присутствующие на сцене при происходящем на нем действии и не принимающие в нем участия, не должны оставаться без всякой игры, как будто совершенно не обращая внимания на происходящее. Следует показать *мимикой* или *немою игрой*, что происходящее на сцене производит на актера какое нибудь впечатление. Не должно пренебрегать немою игрой, — это также искусство (оно преобразует телесную внешность актера). Гаррик¹⁾ развил это искусство до изумительных размеров; благодаря тому же искусству, актриса Марс²⁾ приобрела всемирную известность.

Жесты. У весьма многих актеров, особенно в первое время их сценической деятельности, бывает заметен странный недостаток: одни из них делают зачастую неуместные движения руками, — то размахивают ими, то поминутно прикладывают их к сердцу, то потирают, как будто стараясь их отогреть; другие — держат их очень часто в карма-

¹⁾ Давид Гаррик (род. в 1716 г., умер в 1779 г.) обладал удивительно развитым талантом и мимикой; играл трагические и комические роли, стариков и юношей. Похоронен в Вестминстерском аббатстве, рядом с королями¹⁾ и великими людьми Англии.

²⁾ Марс (род. в 1778 г., умерла в 1845 г.) развила свой талант до высшей степени совершенства, что до сих пор не было, как считается, подобной ей артистки ни на одной сцене Европы.

нах или сложенными на груди; а иные так просто не знают, куда их девать.

Надобно воздерживаться от неумеренных движений руками, так как эти движения бывают неприятны или смешны для зрителей; держать же руки в карманах считается вообще неприличной манерой; складывать руки на груди можно преимущественно во время раздумья, следовательно, при произнесении монологов, как выражение думы с самим собою; а тем из актеров, для которых собственные руки, во время игры на сцене, составляют какую-то лишнюю принадлежность, советуем играть, вовсе не думая о своих руках, — тогда жесты рук выйдут плавными, разнообразными и совершенно уместными.

Внимание к суплеру. „Горе актеру, который решается идти по суплеру; это величайшее зло в драматическом искусстве, это язва, погубившая не один талант“¹⁾). Но если актеру, во время игры, вдруг изменила память и ему необходима помочь суплеру, то актер должен с большим уменьем пользоваться ею. Что может быть, повидимому, легче, слушая кого-нибудь, повторять те же самые слова, но так, чтобы не казаться *эхом* или отголоском чужих речей. Однако, не всякий актер обладает способностью так искусно пользоваться помощью суплера, чтобы зритель совсем не подозревал этой подпольной помощи. Первое и самое важное условие в отношении суплера следующее: актеру надобно постараться развить свой слух, чтобы уметь, произнося свою роль, вслушиваться в произносимые суплером слова и ценные предложения, которые должны служить про-

¹⁾ Такое замечание было высказано однажды автору книги покойным П. Г. Степановым, даровитым и в высшей степени опытным актером Московской сцены.

должением речи актера; второе условие: слушая суплера, актер отнюдь не должен смотреть на него.

Выход на сцену. В оркестре, при исполнении какой-нибудь музыкальной пьесы, музыкант исполняет свою партию только в некоторых местах пьесы; в иных местах он перестает играть и считает паузы; по истечении определенного числа их, музыкант снова начинает играть. Для соблюдения гармонии целой пьесы, каждый из исполнителей должен начать и окончить свою игру непременно в определенные моменты. От ошибки одного музыканта происходит диссонанс или разладца.

Точно также при исполнении драматической пьесы, для соблюдения ее стройного хода, актер должен постоянно обращать серьезное внимание на то, чтобы *в свое время* выйти на сцену. Поспешность и запаздывание актера одинаково вредны для общего хода пьесы. Несвоевременный выход актера, как фальшивая нота в музыке, редко ускользает от внимания публики.

Целование руки. Хотя внешние приемы целования руки бывают очень различны, но они подчиняются определенным условиям: кто и у кого целует руку; во-вторых, по какому поводу и побуждению: в знак уважения и благодарности или для выражения любви, просьбы о прощении? Немецкий писатель Оскар Гутман, указывает две манеры целовать руку:

1) «Когда поцелуй служит выражением любви, благодарности или для испрашивания прощения, то во всех этих случаях целующий берет ту руку, которой предназначается поцелуй, слегка, почти незаметно приподнимает ее, наклоняется к ней и целует ее почти беззвучно. Всего неприятнее для глаза, когда целующий приподнимает руку к губам, а не сам нагибается к ней, или, что еще

хуже, целует ее так громко, что поцелуй его раздается по комнате. Руку, на которой надета перчатка, никогда не целуют, а целуют в таком случае кисть руки. Если особы, у которой целуют руку, стоит с правой стороны целующего, то он берет своей правой рукой ее левую руку; и наоборот: у особы, стоящей слева, берет ее правую руку своей левой рукой».

2) «Когда на сцене целуют руку у лица высшего по положению, то в таком случае целующий отнюдь не должен брать руку сам, а тем более приподнимать ее; но должен ждать, когда ему ее протянут. Протянутую руку он берет таким образом, чтобы его рука служила ей как бы подпорой, и целует ее, стараясь сделать это настолько ловко, чтобы не заставить переменить раз принятное положение».

Здесь указаны только главные, основные правила; но в манере целовать руку существует очень много оттенков, которые изменяются вследствие разнообразных положений действующего лица.

Веер. При употреблении веера, служащего в одно и тоже время для выполнения своего назначения и для украшения, необходимы ловкость и грациозность. Желающие достигнуть полного уменья обращаться с веером, должны помнить, что грация обусловливается спокойствием и непринужденностью, а резкие и угловатые движения совершенно ее уничтожают.

Веер следует держать между указательным и средним пальцами правой руки в полуопрокинутом положении, составляющем средину между вертикальным и горизонтальным. Некоторые леди имеют привычку держать веер или совершенно прямо, так что он касается подбородка, или в отброшенном положении — но оба эти приема не приняты в манере держать веер.

Когда обмахиваться приходится чаще и сильнее, вся рука не должна приходить в движение, а нужно стараться, чтобы всеми движениями управляла только кисть руки.

Очки и pince-nez. Эти вещи следует надевать только в таком случае, когда они имеют значение для сцены, т.-е. служат дополнением к пояснению характера изображаемой актером личности.

Трость и хлыстик. Высказанное нами замечание об очках и pince-nez относится также к трости и хлыстике. Без уважительной причины не должно выходить на сцену с тростью; опираясь на трость, надо тихо касаться пола, чтобы не производить стука. При употреблении хлыстика, служащего как бы игрушкой, позволительны им некоторые движения, которые неуместны при ношении трости, предназначенней исключительно для удобства и охраны.

Театральные деньги. При сценических представлениях, театральные кредитки- деньги состоят из тонкой цветной бумаги, серебряная монета заменяется жестянными кружками, золотая — бронзовыми или просто картонными, оклеенными с обеих сторон золотою бумагою. Монета эта бесцenna, т.-е. она не имеет никакой ценности. И как заметно это бывает зрителям! С какой небрежностью, напр., рассчитываются актеры во время представления на сцене: должник приносит своему кредитору в уплату ассигнаций (разумеется, театральных); кредитор принимает эту пачку не только не пересчитав ее, чтобы удостовериться, действительно ли в ней содержится надлежащая сумма, но даже вовсе не глядя на нее, тогда как по ходу пьесы видно, что кредитор такой человек, который не имеет доверия даже к родному отцу. А то случается, что получающий, приняв в руку монету, и не касаясь

рукой кармана, тотчас же раскроет сжатую руку, в которой не оказывается вовсе никакой монеты, как будто актер хочет показать фокус, что полученная им монета улетела в потолок. — Не мешает в этом случае придерживаться житейской правды.

Случай неловкости на сцене и примеры находчивости. — Неловкость, в которую впадает иногда актер во время игры, может произойти быстро и неожиданно по разным причинам, а именно: от оплошности товарища, опоздавшего выходом, или подавшего не ту реплику, — от недостатка на сцене чего нибудь нужного, — от оказавшейся ошибки в постановке или в декорации, и, наконец, от собственной забывчивости актера. В случае такой неловкости только находчивость может устраниТЬ путаницу, спасти сцену и даже целую пьесу. Опытному актеру подобные случайности не покажутся особенно страшными и резкими, но неопытным полезно воспользоваться следующими советами.

В случае замедления товарища, не должно ожидать его выхода молча и без всякой игры, но тотчас-же нужно придумать что-нибудь свое, могущее относиться последовательно к исполняемой роли; но сделать это надо так искусно, чтобы публика не заметила нарушенного хода действия.

В случае оказавшейся неисправности в костюме или повреждении в гримировке (нередко отклеиваются накладные усы и борода), надо постараться найти какой-нибудь предлог удалиться на несколько минут за кулисы, чтобы сделать необходимые исправления; но уйти за кулисы надобно не иначе, как предупредив об этом втихомолку товарища, присутствующего на сцене. Находчивость должна исправить неприятную случайность и устраниТЬ тот вред, который может от нее произойти.

В случае пропуска реплики и даже целой небольшой сцены, в особенности должно постараться не дать тотчас-же заметить его зрителям. Если пропуск содержит в себе полнейшую необходимость, т.-е. если он содержит в себе что-нибудь такое, что оказывает важное влияние на дальнейший ход пьесы, то надо потом искусно поместить его в роль, потому что часто одна коротенькая сцена или просто несколько отдельных выражений необходимо нужны для того, чтобы напомнить зрителям что либо из предыдущего или осветить последующее.

При всех этих случайностях не надо терять присутствия духа и конфузиться, но должно продолжать свое дело с полным старанием и энергией; если зрители и заметят неловкость актеров, их ошибки, то актеры могут окупить их находчивостью, остроумием и дальнейшим прекрасным исполнением своих ролей.

Вот два примера артистической находчивости, при самой неприятной случайности.

Шушерин, играя в трагедии, где ему следовало вырвать кинжал из рук героини и заколоться, заметил, что актриса, упав в обморок, нарочно спрятала кинжал, чтобы привести Шушерина в замешательство. Напрасно актер, под предлогом помощи, хочет достать кинжал, — актриса не отдает его. Шушерин не теряет присутствия духа, оканчивает монолог и, вынув из плаща свою роль, свернутую трубочкой, закалывается этим бумажным орудием смерти и *блауполучно* оканчивает пьесу.

О непринужденной игре, находчивости и остроумии на сцене В. И. Живокини приходилось слышать очень много рассказов; но рамки статьи позволяют поделиться с читателями не более как только одним рассказом.

В комедии Мольера „Школа женщин“, переведенной Н. И. Хмельницким, Василий Игнатьевич играл роль слуги Алима. Во втором явлении первого действия, Арнольф, господин его, возвращается домой. Слуги бегут его встретить. В глупой радости, Алим забывает снять перед своим господином шляпу. Арнольф, рассерженный на дерзкого слугу, в гневе сшибает с него шляпу, говоря:

Как смеешь ты, дурак, быть в шляпе здесь?
Вот скот, час от часу глупеет.

К несчастью, господин, вместе с шляпою, сшиб с слуги огромный рыжий парик, который очень свободно мог вертеться на голове Василия Игнатьева, но даровитый артист несколько не смущился, несмотря на громкий смех публики.

— Виноват, сударь, *опростоволосился!* отвечал артист, указывая одною рукою на сорванный парик, лежавший на полу, а другою на свою голову, с собственными волосами, зачесанными на затылок.

Публика громким рукоплесканием одобрила этот каламбур, и неприятная случайность была окуплена остроумием.

ГЛАВА VII.

Перед спектаклем.

Подготовка к выходу. Заключение.

Зрительная зала освещена; публика начинает занимать места. Через четверть часа начнется спектакль, успех которого зависит от каждого из актеров. Надобно, чтобы актер был участником, живым лицом пьесы, входящей в состав спектакля,— надобно чтобы пьеса одушевила, вдохновила актера. Перед началом следует актеру мысленно обозреть содержание пьесы и яснее определить те отношения, в которых он находится к ее общему ходу.

Но вот звонок.. Постарайтесь же возбудить в себе энергию к предстоящему делу и не забудьте, что соблюдение гармонии целого—великое дело в искусстве. Истинный артист заботится преимущественно о том, чтобы всесторонним воспроизведением драматического характера показать отношение его к другим характерам пьесы, а не старается выказать только эффектные места своей роли.

Заключим последнюю главу нашей книжки усердным желанием полного успеха молодым начинающим актерам на поприще их деятельности, предлагая им в то же время на память следующие четыре заметки:

1. Одна действительность в драматическом искусстве недостаточна, нужно, чтобы она была отделана и изящна.

2. Для временного восторга публики, не следует жертвовать правдою и простотою исполнения.

3. Артист, прибегающий к излишней жестикуляции — наверняка утерял внутреннюю силу.

4. Артист, играющий карикатурно — просто бездарен.

Из этого вытекающие два искренних братских совета:

1. Не чувствуя в себе истинного призыва быть актером, не должно специально поступать на сцену, а лучше постараться развить и направить свои силы и способности в отношении какой-нибудь иной специальности, участвуя лишь в любительских спектаклях, потому что настоящим актером бывает только тот, кто родился с призванием к театральному искусству, точно так же, как истинным поэтом или гениальным живописцем бывает только тот, кто родился с призванием к поэзии или живописи. Актер без призыва или с призванием *напускным — type-актер*.

2. Служить искусству должно честно, то есть актер должен употребить все зависящие от него средства к приведению искусства, которому он служит, в возможное совершенство, и тогда публика наша не будет равнодушна и непременно оценит талант и труд по достоинству.

Московское Академическое Издательство
„МАКИЗ“

Правление, книжный склад и магазин: Москва, Тверская 37.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

Под ред. В. Н. Ладухина. — Гриффит. З-е издание.
Необходимое руководство к театральному гриму.
ц. 1 р. 50 к.

Под ред. В. Н. Ладухина.—Первое знакомство со сценой.
Азбука драматического искусства. 4-е издание.
ц. 50 к.

ПЕЧАТАЮТСЯ:

Проф. В. К. Сережников. Техника речи. Пособие для
чтецов, рассказчиков, актеров, поэтов, лекторов,
композиторов и ораторов.

Поль Моран.—Открыто ночью. Роман. Перевод Ф. Ге.

Василий Каменский.—27 приключений Хорта Джойс.
Роман

ГOTOVЯTСЯ K PECHATI:

Василий Каменский.—Сияй кумачевая юность! Том стихов.

Василий Каменский.—Лето на Каменке. Романтический
дневник

Требуйте подробный каталог Издательства.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Москва, Тверская, д. 37, книжный магазин „МАКИЗ“.
Петроград, Загородный проспект, д. 27, книжный
магазин „Путь“.