

О ТЕАТРАЛЬНОМ МАСТЕРСТВЕ

Народы Советской страны под руководством великой партии Ленина—Сталина добились грандиозных успехов во всех областях жизни, в том числе и в области культуры и искусства. Это ярко видно на примере театрального искусства. Как в городе, так и в деревне наряду с профессиональными театральными коллективами, — а их насчитывается по стране 768, из коих 250 обслуживают колхозы и совхозы, — существуют десятки тысяч самодеятельных театральных организаций, охватывающих более миллиона человек. Так, по колхозам и совхозам СССР (без Узбекистана, Туркменистана и Таджикистана) имеется 52.550 самодеятельных театральных кружков, и в них участвует 643 тысячи человек. Театры СССР играют на 50 языках народов, населяющих страну.

Тяга трудящихся, особенно молодежи, к сценической деятельности поистине колоссальна. Вопросами театрального мастерства интересуются широчайшие народные массы. Методы работы на театре привлекают пристальное внимание рабочих, колхозников и интеллигенции, всех участников этих театральных коллективов. Они ищут в старых и новых учебниках, в монографиях и книгах мастеров театрального искусства ответ на вопрос: как играть хорошо, как правильно работать над сценическим образом. Они ищут примеры, где можно было бы учиться, совершенствуя свои драматические способности.

Не всегда эти поиски удачны. Еще много палящего, халтурного и поверхностного имеется в практике наших драматических организаций. Это относится не только к репертуару, но и к игре актеров. Есть еще немало актеров, думающих, что гримом можно заменить мимику, широтой взмаха руки—убедительность жеста, необыкновенностью походки—комизм положения или игры. Кое-где процветают еще бесплодные споры о том, что важнее: переживание или представление. Извращенная практика и формально-схоластические споры скрывают за собой в большинстве случаев неправильный подход к театральному мастерству: вместо реалистических методов работы над образом начинающему артисту и неопытному режиссеру подсовывают (или, вернее, сам он усваивает) ошибочные методы формалистического трюка или натуралистического крохоборчества.

Как избавиться от этого, где найти ответы на вопросы о путях реалистического творчества на театре? У нас нет книг и учебников, с достаточной полнотой трактующих о социалистиче-



А. П. Ленский

ском реализме в театральном искусстве. Мы сейчас подошли лишь к порогу создания таких учебников. Несомненно, что социалистический реализм в работе над сценическим образом является не механическим сочетанием направлений, а творческим синтезом всего лучшего в теории и практике театрального мастерства. И в этой области мы имеем немало таких образцов, скажем, в Малом и Художественном театрах, которые представляют собой исключительные явления. Деятельность этих театров дает замечательные страницы не только для истории русского театра, но и для истории театрального развития в целом. Одной из таких замечательных страниц в истории театра является жизнь и деятельность А. П. Ленского (1847—1908 гг.) — артиста Малого театра.

В издательстве «Академия» выпущена книга А. П. Ленского («Статьи, письма и записки»), где наряду с автобиографическими заметками, письмами и документами из театральной деятельности даны работы автора по отдельным проблемам театрального мастерства.

Признавая исключительную роль Ленского в истории театра как актера и режиссера, мы тем более хотели бы подчеркнуть в этой статье большое значение его рассуждений о реалистических методах работы на театре.

В своих воспоминаниях Ленский называет себя «сиротой без рода и племени», с горечью описывает свою «лакейскую долю» в молодом-

сти. И действительно, долгое время положение этого внебрачного сына князя Гагарина и итальянской певицы было незавидным. Собирая «весь свой багаж в узелок», он переезжал от одного неприветливого родственника к другому, специализировался в фотографии, не имея надежды заняться когда-нибудь тем, что его влекло: живописью и скульптурой. В раннем возрасте Ленский почувствовал тягу к сцене. Как и многие другие корифеи русского театра, он начал свою артистическую деятельность с театрального кружка. В пустой, заброшенной квартире перед дворниками, горничными и лакеями этот кружок ставил водевили. «Театр», возникший по протекции дворника, был разогнан свирепым домохозяином. Так начиналась театральная деятельность одного из наиболее видных артистов русского театра.

Прежде чем стать артистом Малого театра, Ленский долгое время работал в провинции (Владимир, Нижний-Новгород, Самара, Саратов, Тифлис, Казань, Одесса и т. д.). Статья Ленского «Пережитое» дает яркие картинки живого быта старой России, описывает трудности начинающего актера, невысокий культурный уровень актерской среды и деспотизм антрепренеров, раздающих артистам пощечины.

Ленский — большой художник реалистического направления. У него можно и нужно учиться. Молодежь (да и испытанные актеры) профессиональных и самодеятельных драматических коллективов найдут в рассуждениях Ленского о работе на театре много полезных советов, мудрых и глубоких, основанных на большой культуре, исключительной наблюдательности и огромном опыте, указаний о том, как реалистически строить свою работу над сценическим образом.

Ленский — враг случайности, трюкачества, переигрывания, халтуры, абстрактно-туманных споров об «исключительной святости» театрального мастерства. Вся его работа на театре — это призыв к неустанному труду, который при правильном методе создает опытного актера. «Талант, — говорит Ленский, — явление сравнительно очень редкое и потому драгоценное, но в драматическом искусстве «один в поле не воин», а потому в этом искусстве драгоценны и честные труженики, как необходимый фон для крупных дарований».

Но и «крупное дарование» нуждается в том, чтобы постоянно работать над собой. И это автор понял очень рано. Еще в Нижнем-Новгороде, наблюдая игру В. В. Самойлова, приехавшего на гастроли по случаю ярмарки, он стал сознавать, что «дарование скопировать нельзя, что каждому нужно идти своим собственным путем и воспитывать свое индивидуальное дарование» (стр. 96). Воспитание дарования — это исправление упорным трудом недостатков, создание необходимых навыков, расчищающих артисту пути для творчества. Ленский считает «образование и развитие артистической среды главнейшими стимулами процветания театра».

Рассуждения Ленского о работе актера над собой остаются в силе и по сие время.

Среди артистов, к сожалению, сильно еще коренится предрассудок «нутра», осмеянный Ленским, выступающим также и против техницизма Дидро. Играть «нутром» — это значит играть, надеясь на случайность, выступать без серьезной подготовки, не работая над собой и над сценическим образом.

Из этого предрассудка берет свое начало неосновательное «умничанье, которое глушит дарование». «Вместо того, — пишет Ленский, имея в виду таких актеров, — вместо того, чтобы работать над своим дарованием, а регулятором поставить свой ум, он свой талант оставляет в полном покое, чисто головная работа получает фальшивое направление и служит не к отысканию нового взгляда на характер изображаемого лица, а к наращиванию ненужных деталей, часто даже вовсе неостроумных» (стр. 98).

Таким образом, фальшиво направленный ум переходит в «умничанье», столь характерное для формалистов от театра.

Если для воспитания дарования артист должен постоянно работать над собой, над своим культурным развитием, над сценическим образом, то особое значение в театральном мастерстве приобретает вопрос о методах работы. Для того, чтобы хорошо сыграть, ни в коем случае нельзя ограничиваться заучиванием текста роли. Необходимо глубоко и тщательно изучить образ и передать его на сцене. Ленский намечает четыре стадии работы над образом (стр. 192).

Первая стадия — представление образа в воображении. Артист должен располагать достаточной долей воображения, чтобы заранее представить, пережить и перечувствовать тот образ, над которым он работает. Продолжая мысль автора, хотелось бы напомнить рассуждение Маркса об архитекторе и пчеле.

Маркс в первом томе «Капитала» говорит, что самый плохой архитектор отличается от самой хорошей пчелы тем, что он заранее имеет в голове образ создаваемой им постройки, в то время как пчела возводит свои соты бессознательно. В истории театра есть немало теоретиков, желающих пчелиную бессознательность труда перенести в актерское творчество «нутром».

Ленский не из их числа. Он выдвигает поэтому в качестве первой стадии театрального мастерства воображение, ясность цели, способность представить и умение заранее пережить то, что составляет стержень всей последующей творческой работы артиста. И чем талантливее актер, тем реальнее и скорее он составит в своем воображении этот образ, ибо талант — это умение быстро и правдиво проникать в образ, охватывая на-лету его существо и детали.

Вторая стадия — средства выражения образа. Передача образа зрителю проходит через различные формы выражения: интонация, мимика, грим, походка, костюм, цвет и свет

и т. д. Артист должен тщательно продумать каждое из этих средств выражения как в отдельности, так и в целом.

Это нужно именно для того, чтобы найти такое сочетание средств выражения, когда передача образа зрителю будет иметь наиболее полное и законченное художественное оформление. Как античный зодчий путем архитектурного оформления через определенные ордера искал в строительстве наиболее полного выражения своих замыслов, так и актер, располагая многочисленными формами выражения образа, должен научиться, избегая штампа, передавать замысел автора наиболее простыми, доступными и правдивыми средствами.



А. Ленский в роли Столбцова — в пьесе «Новое дело»

каждой фразы, умение с художественной правдивостью произносить их. «Просто говорить на сцене — это великое искусство. Оно дается не сразу. Прежде чем просто и хорошо говорить на сцене, артисту надо сперва выучиться плохо читать на сцене, затем — хорошо читать, потом — плохо говорить и под конец уже обучиться говорить хорошо» (стр. 241). Вряд ли в действительности существует такая градация ступеней, но несомненно, что большое искусство хорошего разговора на сцене требует очень напряженной вдумчивой работы актера над каждой отдельной частью текста.



А. Ленский в роли Фамусова — «Горе от ума» А. Грибоедова

Третья стадия — заучивание текста роли. Суть дела, однако, заключается не в том, чтобы зазубрить текст. Заучивание текста предполагает не простое закрепление его в памяти, а проникновение в смысл



В. Самойлов в роли Бельволенского — «Бедная невеста» А. Островского

Четвертая стадия — перенесение образа на сцену. Изучение различных сторон роли, отдельных средств и форм выражения не дает еще полной картины сценического образа. Для спектакля нужен целый ансамбль образов, т. е. сочетание игры коллектива актеров, понимающих свои роли и верно передающих в своей игре отдельные образы, а в совокупности — захватывающую сущность спектакля в целом.

Отмечая, что в прежнем русском театре такой ансамбль являлся случайностью, Ленский подчеркивает как горький «недуг — отсутствие ансамбля» (стр. 450), что снижает игру отдельного талантливого артиста. И здесь особенно велико значение режиссера, создающего единство и цельность спектакля. Создать такой ансамбль мешает практика некоторых драматических трупп, существующих до сих пор по устарелой, но тем не менее плохой традиции — ежегодно распадаться, с тем, чтобы с начала театрального сезона вновь возникать в порядке случайных комбинаций. Пора положить конец этой ветхой, мешающей росту театров традиции.

Вся книга Ленского пронизана одной мыслью: актер должен добиваться художественной простоты в трактовке образов и их передаче на сцене. Этому посвящены лучшие страницы его литературных выступлений, и здесь он выступает строгим обличителем и настойчивым учителем. «Самое трудное в сценическом исполнении, — пишет он, — это художественная простота. Чем лучше актер, тем ближе он к этой простоте, но чем ближе он к этой простоте, тем проще и доступнее всякому кажется его искусство» (стр. 241, подчеркнуто автором).

Театральное мастерство, как и другие отрасли искусства, — говорит автор, — есть «воспроизведение жизни, что вовсе не исключает творчества», но в отличие от других отраслей искусства оно «труднее других поддается самокритике», так как у актера легко и часто «самолюбие вырастает выше головы». Актеры редко любят смотреть игру других актеров, мало заботятся о повышении своего культурного уровня и нередко все свое «мастерство» сводят к изощренным комбинациям грима, полагая, что лицо, запачканное краской, сразу делает их талантливыми артистами.

Едко и резко Ленский критикует такую актерскую среду. Он возмущается тем, что в актерскую среду часто пролезает люди, желающие найти там легкий хлеб, он негодует, что сюда попадают неталантливые люди по протекциям высокопоставленных и именитых тетюшек и дядюшек, он бичует безответственность актерской среды. Все это продиктовано искренним желанием — очистить среду актеров от проходимцев, стремящихся легкой рекламой обеспечить себе быструю наживу.

Подчеркивая огромное идейно-воспитательное значение театра, Ленский бьется за высокую культуру и большое мастерство актера, за очищение театра от засоряющих его бездельников

и авантюристов, пытающихся при легком отношении к делу добиться высокого почета, славы. Ленский, разумеется, не понимал, что театр в условиях капиталистического общества не мог вырваться из общих рамок развития страны. В борьбе против этих условий Ленский и погиб, покинув любимый им Малый театр вследствие интриг и козней презренных царских чиновников.

Его идеи художественной простоты, его методы работы над сценическим образом должны быть широко внедрены в наше профессиональное и самодеятельное театральное творчество. Художественная простота должна проводиться последовательно во всех стадиях подготовки актера к роли, на всех ступенях осуществления задуманного автором образа. Актер—художник: изучая жизнь, он обязан хорошо знать живопись и скульптуру, отражающую действительность, он должен постоянно с особым вниманием заботиться о расширении своего кругозора, своего общекультурного развития.

Миропонимание, труд и вдохновение — это основа творчества актера и залог успеха его мастерства. «Творить, — пишет Ленский, подчеркивая, — без вдохновения нельзя, но вдохновение весьма часто вызывается тою же работой» (стр. 251). Вот почему работа над текстом, гримом, мимикой, походкой, интонацией и т. д. должна стоять у актера на одном из первых мест.

Резко выступая против нагромождения деталей, Ленский требует, чтобы актер добивался создания простого, всем понятного образа. Одно из центральных мест в этой работе занимает умение обращаться с гримом, так как лицо в краске не дает еще образа. Больше того, такое лицо может затемнить образ. «Дело не в краске на коже, — говорит Ленский, — а в выражении глаз». С особым сочувствием цитирует он выражение знаменитого актера П. Садовского, заявившего: «Молодость и старость, батенька, не в коже, а в глазах».

Разбирая на основе своих наблюдений работу великих артистов над своим лицом (В. Самойлов, П. Садовский, Шумский и др.), Ленский приводит ряд фактов, показывающих, как простое обращение с гримом в руках больших художников создавало классические образы сцены.

Грим не должен мешать мимике. Критикуя учебники по гриму (Альтман, Шиловский и др.), Ленский со всей силой своего литературного таланта обрушивается на тех, кто, священнодействуя в области грима, пытается заменить им мимику, стирая пачкотней игру лица и выражение глаз. Он требует обобщения и комбинации разных деталей грима и мимики, подчеркивая, что только в таком обобщении и комбинации создается художественный образ, показывающий вкус актера (стр. 185). Именно для этого актер должен изучить живопись и скульптуру, для этого он должен критически относиться ко всей своей работе, ни в коем случае не допуская, чтобы уши самолюбия перерастали голову. «За-

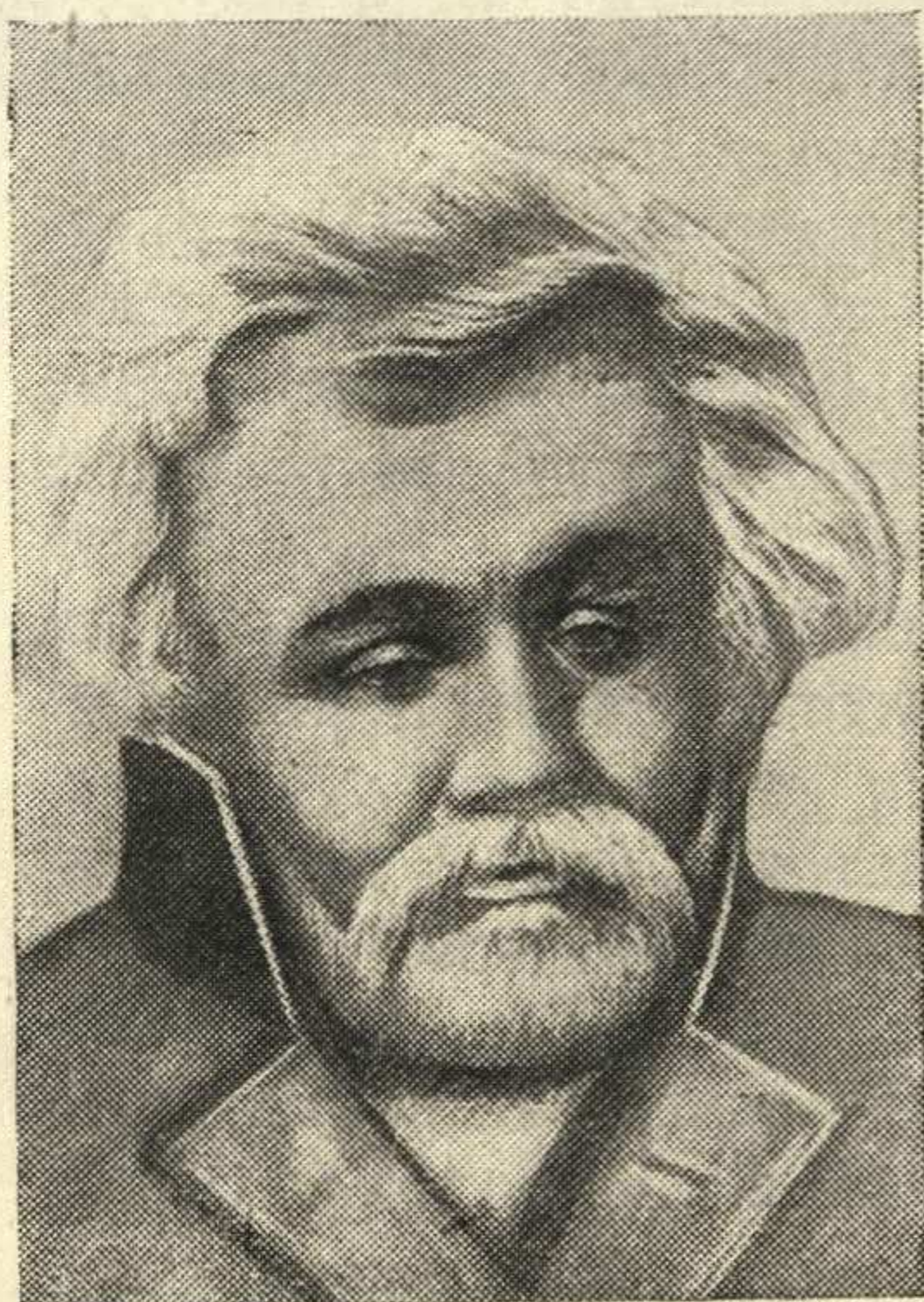


А. Ленский в роли дон Сезар де-Базан — «Рюи Блаз» В. Гюго

метра Ленский, резко критикуя существующие порядки в театре, намечает пути своей работы, излагая три «несменяемых условия сцены»: во-первых, чтобы зритель все видел, «во-вторых, чтобы зритель все слышал, и, в-третьих, чтобы зритель легко, без малейшего напряжения, воспринимал все, что дает театр». Исходя из этого, он говорит дальше: «Новые формы, которые отыскиваются и устанавливаются только ради «новизны», а не ради верного истолкования «сущности», всегда приводили художников всех категорий к манерности и изысканности. Все, что изысканно, — говорит Гамлет актеру, — противоречит намерению театра, цель которого была, есть и будет — отражать в себе природу. Добро, зло, время, люди должны видеть себя в нем, как в зеркале» (стр. 120, подчеркнуто мною — А. А.).

метки о мимике и гриме» по справедливости занимают главное место в книге Ленского. И в этих заметках актеры могут почерпнуть много заслуживающих внимания советов и указаний.

Весьма интересны соображения Ленского об обязанностях и правах режиссера. В своей речи труппе при вступлении в должность главного режиссера Малого те-



П. Садовский в роли Любима Торцова — «Бедность не порок» А. Островского



В. Самойлов в роли Бессудного — «На бойком месте» А. Островского

Ленский как режиссер уделяет много внимания репертуару, организации репетиций, бьется за подчинение режиссеру декоративного оформления. По последнему вопросу Ленскому пришлось выдержать большую борьбу.

Царские чиновники, пользуясь своим положением, независимо от режиссера распределяли подготовку декораций между своими «сопричастными искусству» родственниками. И поэтому Ленский, отстаивая свои права режиссера, при вступлении в должность (в 1907 году) выдвигал в числе прочих также условие, чтобы все, что касается художественной постановки пьесы (декорации, костюмы, освещение и т. д.), проходило его «режиссерский контроль». И все же это условие не выполнялось: родственные связи царского чиновничества были сильнее влияния даже такого режиссера, как Ленский.

Требую от режиссера безусловно высокой культуры и полного знания дела, полагая, что каждый режиссер должен быть и педагогом, Ленский в то же время со всей категоричностью заявляет, что некультурный и неталантливый режиссер — «враг актера», «плантатор, эксплуатирующий в профит себе талант, ум и развитие актера». «Актер, — говорит он, — благодаря бездарности режиссера тратит свои силы, свой драгоценный дар воображения, а оно быстро устает, тупеет, потому что тратится неразумно» (стр. 394). Отмечая особую роль режиссера в создании ансамбля, Ленский требует от него «верного истолкования пьесы», правильной расстановки актерских сил, реалистического подхода к художественному оформлению спектакля, отыскания новых приемов лучшей передачи образа зрителю. Сам Ленский внес в театральное мастерство в свое время ряд улучшений, помогающих повысить качество театральных постановок. Сюда относятся: борьба за твердый репертуарный план, серьезная организация работы на репетициях, использование объема сценической площадки, применение вертящейся сцены, внедрение музыки в театральное представление, отмена выходов актеров при аплодисментах в ходе пьесы, организация утренников силами подрастающих артистов и т. д.

Уже в 1897 году в докладе на тему «Причины упадка театрального дела в провинции» Ленский выступает за реформу установившихся театральных традиций. Он добивается «поднятия русской сцены на должную высоту», предлагая провести следующие мероприятия: «1) серьезный репертуар и бесповоротная отмена ежедневных постановок новых пьес; 2) учреждение постоянных трупп; 3) общедоступность театров; 4) руководители сцены, т. е. режиссеры» (стр. 318). Революция целиком осуществила все эти требования знаменитого актера и режиссера. Кое-где оставшаяся традиция сезонных трупп тоже уже изживается и будет, несомненно, скоро совершенно ликвидирована.

Внимание к молодежи красной нитью проходит через всю книгу Ленского. Уделяя много места воспитанию и обучению молодежи, он не-

однократно подчеркивает, что школа дает лишь метод, приучает к труду, снабжает сравнительно незначительным количеством фактов, необходимым для первого знакомства с жизнью. Главное, что должен актер получить в школе, — это навыки постоянной работы над собой, непрестанной заботы о повышении своего культурного уровня, о расширении своего умственного горизонта. Ленский сознает, что условия жизни и быта актера в рамках царского строя чрезвычайно тяжелы. Не раз он возвращается к описанию «мрачных условий современной сцены», а в докладе 1897 года прямо говорит «о почти всеобщем голоде среди многочисленной семьи русских актеров» (стр. 300). Особенно тяжело жилось молодежи. Приходится сожалеть, что Ленский не дожил до социалистической революции, которая под руководством партии Ленина—Сталина в корне изменила быт и условия труда и жизни нашего народа, в том числе быт и условия работы актеров, и совершенно по-новому поставила учебу молодых артистических сил.

Книга снабжена большим количеством примечаний и двумя статьями с воспоминаниями о Ленском, как учителе актерского мастерства. Издание хорошо иллюстрировано. Раздражают, однако, опечатки. Необходимо упрекнуть издательство «Академия» в небрежном подборе авторов, статьи которых служат оправой для литературного труда Ленского. Оправа получилась тусклая и бледная. В первую очередь мы имеем в виду плохое предисловие Новицкого. Это предисловие не следовало бы помещать, ибо оно, по существу, не дает представления о творчестве Ленского, не вводит в изучение его богатейшего наследия, не отмечает критически некоторых ошибочных мест в рассуждениях автора, как например, теории «полусознательного творчества», когда существом актера «начинает управлять не его человеческая, но чья-то высшая воля» (стр. 272). Наряду с этим в предисловии имеются прямые ошибки: Ленский почему-то зачислен в предшественники Мейерхольда.

Политическая близорукость и гнилой либерализм издательства сказались с особенной яркостью в том, что оно пропустило в предисловии Новицкого охаивание нашей советской действительности: смазывание различий в положении актера советского и актера времен Ленского, огульное обвинение критики и умалчивание о тех огромных переменах, которые внесла в театральное развитие социалистическая революция. Такое предисловие мешает пониманию всей глубины сценического и литературного творчества Ленского.

Книга Ленского — боевой документ реалистического направления театрального мастерства, документ, отображающий значительный кусок истории русского театра. Изучение этой истории необходимо каждому, кто серьезно занимается вопросами театрального искусства.