

Искусство актера заключается в речи и движении тела. Относительно того и другого мы дадим в нижеследующих параграфах некоторые правила и указания. Итак, начнем с речи.

ДИАЛЕКТ

§ 1. Когда в ткань трагического монолога вторгается провинциализм, этим обезображивается даже самое лучшее поэтическое произведение и оскорбляется слух зрителя. Поэтому каждому, готовящемуся стать актером, необходимо прежде всего освободиться от всех ошибок диалекта и добиться чистого, совершенного произношения. Провинциализм не место на сцене. Там должна царить только чистая немецкая речь, сложившаяся и утончившаяся благодаря вкусу, науке и искусству.

§ 2. Тот, кому приходится бороться с привычкой к диалектизмам, должен придерживаться общих правил немецкого языка и произносить то, что ему приходится заново усваивать, резко, резче, чем это обычно принято. Даже известные преувеличения здесь уместны и не грозят опасностью, ибо человеческой природе свойственно постоянно возвращаться к старым привычкам и самой сглаживать преувеличенное.

ДИКЦИЯ

§ 3. Как в музыке основой всякого дальнейшего художественного исполнения является правильное, точное и чистое воспроизведение каждого отдельного звука, так и в искусстве актера основой чистки и декламации является чистое и совершенное произношение каждого отдельного слова.

§ 4. Отчетливой может быть названа дикция, при которой не опускается ни единая буква в слове и все они выступают полноценно.

§ 5. Чистой она называется тогда, когда все слова произносятся так, что их смысл легко и правильно схватывается слушателем.

Соединение того и другого делает дикцию совершенной.

§ 6. Актер должен стараться освоить подобную дикцию, запомнив, что даже одна проглоченная буква или неясно произнесенное слово часто делают двусмысленным все предложение, тем самым резко нарушая иллюзию, в которой пребывает публика, и порой заставляя ее смеяться даже в самых серьезных местах.

§ 7. В словах, оканчивающихся на «em» или «en», следует обращать внимание на ясное произношение последнего слога, иначе этот слог пропадет и «е» становится вовсе неслышным. Например, *folgendem*, а не *folgend'm*, *h?rendem*, а не *h?rend'm* и т. п.

§ 8. Нужно быть осторожным также и при произношении буквы «b», которую очень легко смешать с «w», из-за чего может пропасть или стать непонятным весь смысл речи. Например, *Leben um Leben*, а не *Lewen um Lewen*.

§ 9. Следует также резко различать «p» от «b» и «d» от «t». Поэтому новичок должен подчеркивать разницу обоих звуков и «p» и «t» произносить резче, чем это обычно принято, в особенности когда привычный ему диалект склоняется к обратному.

§ 10. Если друг за другом следуют две одинаково звучащие согласные и одно слово кончается той же буквой, какой начинается другое, то нужно сделать понижение, как, например, во фразе: «И цветеньем своим венчает». Между словами «цветеньем» и «своим» надо сделать некоторое понижение.

§ 11. Следует особенно остерегаться неясного произношения всех конечных слогов и букв; преимущественно это правило надо соблюдать при произношении «m», «n» и «s», ибо эти буквы обозначают окончания, определяющие существительное, и указывают на отношение существительного ко всему остальному предложению, тем самым устанавливая подлинный смысл фразы.

§ 12. Далее отчетливо и чисто должны произноситься все существительные, все имена собственные и союзы, например, в стихах:

Но страшат Евмениды змеи,

Преграждающей нам пути,

И священное *Treuga dei*.

Здесь встречаются собственное имя «Евменида» и очень важное в данном случае слово «преграждающей». Поэтому оба этих слова должны произноситься с предельной отчетливостью.

§ 13. На именах собственных обычно следует ставить более сильное ударение, ибо благодаря этому имя действующего лица сразу привлечет к себе внимание слушателя, а ведь часто случается, что уже в первом действии говорят о лице, которое появляется на сцене лишь в третьем, а то и позднее. Публика должна обратить на него внимание, а этого достичь можно только отчетливым и энергичным произношением.

§ 14. Чтобы добиться совершенной дикции, начинающему следует говорить очень медленно, энергично и отчетливо произнося отдельные слоги, особенно конечные, для того чтобы слоги, требующие быстрого произношения, не становились непонятными.

§ 15. Следует также посоветовать говорить поначалу на возможно более низких нотах, чтобы затем постепенно перейти в более высокий регистр, благодаря чему голос приобретет большой диапазон и способность к различным модуляциям, для актера столь необходимым.

§ 16. Поэтом также очень важно все слоги, будь они краткие или долгие, произносить сначала протяжно и так низко, как только позволяет голос. Иначе впоследствии, при скороговорке, ударение будет падать лишь на глаголы.

§ 17. Неправильное и фальшивое заучивание наизусть у многих актеров является причиной неправильного и фальшивого произношения. Поэтому, прежде чем довериться своей памяти, надо то, что предназначено к заучиванию, читать замедленно и вдумчиво. При этом следует избегать всякого пафоса, всякой декламации, всякой игры воображения; надо только стараться читать правильно и, лишь добившись этого со всею точностью, заучивать. Так можно избежать многих ошибок в дикции и диалектизмов.

ЧИТКА И ДЕКЛАМАЦИЯ

§ 18. Под читкой разумеется исполнение, правда, без страстных повышений тона, но не без изменений его, — исполнение, находящееся как бы посредине между речью холодной, спокойной и речью взволнованной.

Слушатель все время должен чувствовать, что тут говорится о третьем лице.

§ 19. Здесь поэтому требуется, чтобы читаемые вещи исполнялись с тем выражением, настроением и чувством, которые подсказываются чтецу самим содержанием стихотворения, однако это нужно делать, соблюдая известную умеренность и без того страстного внутреннего самообнажения, которое необходимо при декламации. Правда, чтец воспроизводит голосом мысль поэта и передает им впечатление, которое на него производит неясное или ужасное, приятное или неприятное содержание данной вещи. Для страшного он подыскивает страшный, для нежного нежный, для торжественного торжественный тон. Но все это — только следствия и воздействия того впечатления, которое производит на чтеца содержание вещи; поэтому он не меняет своего характера, не идет наперекор своей природе, своей индивидуальности и может быть сравним с фортепиано, на котором я играю в присутствии ему и обусловленном его устройством тоне. Исполняемый мною пассаж, правда, заставляет меня соблюдать *forte* или *piano*, *dolce* или *furioso*; но для этого я не должен перестраивать свой голос на лад, которым обладает инструмент, здесь совершается только переход души в пальцы, которые благодаря своей гибкости, благодаря более сильному или слабому нажатию или прикосновению к клавишам вкладывают в пассаж подлинный дух композиции и тем самым производят то впечатление, которое предначертано ее содержанием.

§ 20. Совершенно иначе, однако, обстоит дело при декламации или повышенно выразительной читке. Здесь я должен отказаться от своего природного характера, скрыть свою натуру и полностью перенести себя в положение и настроение того, чью роль я декламирую. Слова, произнесенные мною, должны быть поданы энергично и с живой выразительностью, так, чтобы казалось, будто я в действительности испытываю страстное возбуждение. Играющий на фортепиано в этом случае пользуется всеми возможными для инструмента убавлениями и усилениями звучности. Если эти средства применяются со вкусом и уместно, если исполнитель умно и тщательно заранее изучил их применение и эффект, ими производимый, то он может быть уверен в прекрасном и полноценном воздействии своей игры.

§ 21. Искусство декламации можно было бы назвать прозаической музыкой, ибо оно во многом ей аналогично. Нужно только помнить, что музыка, в соответствии с ее своеобразными целями, располагает большей свободой, искусство же декламации ограниченнее в отношении богатства звуков и подчинено посторонним целям. Это основное положение декламатор должен постоянно иметь в виду. Начиная он слишком низко или слишком часто переменять тон, говорить слишком высоко, злоупотреблять полутонами, и он впадет в пение, в противном же случае — в монотонность, которая неуместна даже в простом чтении, — два рифа, одинаково опасных. А между ними скрывается еще и третий — проповеднический тон. Избегнув первых двух рифов, легко разбиться на третьем.

§ 22. Чтобы усвоить правильную декламацию, надо запомнить следующее:

Если я уже понял смысл слов и овладел им окончательно, то я должен стараться сопровождать их надлежащим звучанием голоса и произносить их слабо или сильно, быстро или замедленно, в зависимости от смысла каждого отдельного предложения.

§ 23. Таким образом, при следующем отрывке:

...Спешившись немедля...

Я вслед за ней...—

надо выбрать другой, более быстрый темп, чем в предыдущем, ибо этого требует уже самый смысл слов.

§ 24. Если попадают места, в которых одна мысль прерывается другой, так, как будто бы их разделяет тире, то в начале и в конце фразы надо слегка понизить тон, а затем снова продолжать в том тоне, который был прерван. Например, в стихах:

А это все ж тот самый детский спор,

Который, звеня страшные умножив,

Раздоры нынешнего дня питает,—

надо произносить так:

А это все ж тот самый детский спор,

Который — звеня страшные умножив,

Раздоры нынешнего дня питает.

§ 25. Если попадется слово, по своему смыслу требующее повышенной выразительности или если оно само по себе, в силу внутренней

своей природы, а не влагаемого в него смысла, должно быть произнесено с сильной артикуляцией, то надо помнить, что не следует одним рывком выскакать из спокойного повествования и изо всех сил напирать на это существенное слово, затем снова переходить к спокойному тону: здесь необходимо мудро распределять интонации и как бы подготовить слушателей, путем более выразительного подчеркивания предыдущих слов, то возвышая, то понижая голос, и, дойдя до нужного слова, произнести его в полном и законченном соединении с остальными. Например:

Возле сынов

воссиявшей четы.

Слово «воссиявшей» уже само по себе требует более подчеркнутого ударения и, следовательно, должно быть произнесено подчеркнуто выразительным тоном.

В соответствии со сказанным было бы неправильно отрубить предыдущее слово «сынов» и затем с силой выкрикнуть слово «воссиявшей»; наоборот, уже слово «сынов» я должен произнести отчетливо артикулированно, так, чтобы суметь с постепенно нарастающей выразительностью подойти к слову «воссиявшей». Произнесенное таким образом, оно будет звучать естественно, округло, красиво, и тем самым будет достигнута конечная цель этой фразы.

§ 26. При восклицании «О», когда за ним следуют еще другие слова, надо сделать некоторую паузу, так, чтобы «О» воспринималось как самостоятельное восклицание. Например: «О! моя мать!», «О! мои сыновья!», а не «О моя мать!», «О мои сыновья!»

§ 27. Если в главе о дикции было рекомендовано особенно отчетливо и чисто произносить собственные имена, то это же самое правило остается в силе и для декламаций, но здесь сверх этого требуется еще и сильное подчеркивание их. Например:

Не там, где Церера смеется нам

И задумчивый Пан, лужаек хранитель.

В этом стихе встречаются два значительных и, в сущности, составляющих весь его смысл собственных имени. Поэтому, если чтец легко проскользнет по ним, хотя бы он и произнес их чисто и полно, целое потеряет бесконечно много. Человек образованный, конечно, догадается, что эти имена взяты из мифологии древних, но подлинное значение может ускользнуть и от него; только благодаря ударению, которое сделает на этих словах декламатор, всем станет ясно их значение. Точно так же и у малообразованного человека, незнакомого с подлинным их значением, сильно подчеркнутое ударение взволнует фантазию, и, услышав эти имена, он представит себе нечто аналогичное тому, что они на самом деле значат.

§ 28. Декламатор волен по собственному усмотрению расставлять знаки препинания, паузы и тому подобное; но при этом он должен остерегаться нанести ущерб подлинному смыслу, а это может здесь произойти так же легко, как при пропущенном или плохо произнесенном слове.

§ 29. Из этих немногих замечаний видно, как бесконечно много труда и времени требуется для того, чтобы преуспеть в этом трудном искусстве.

§ 30. Для начинающего актера весьма выгодно декламировать возможно более низким голосом. Благодаря этому голос его приобретает больший диапазон и легко может передавать все возможные оттенки. Если же он начнет говорить на слишком высоких нотах, то в силу такой привычки утратит мужественную глубину голоса, а следовательно, и возможность передачи всего возвышенного и духовного. И на какой успех может рассчитывать актер с крикливым и писклявым голосом? Зато, вполне усвоив декламацию на низких нотах, он может быть уверенным, что сумеет прекрасно передать самые разные оттенки.

РИТМИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

§ 31. Все правила и замечания, касающиеся декламации, должны быть приняты за основу и здесь. Характерным для ритмической речи является прежде всего то, что декламация требует еще более приподнятого патетического выражения. Каждое слово должно обладать определенным весом.

§ 32. Строение слогов, равно как и рифмованные конечные слоги не должны чрезмерно подчеркиваться, следует только внимательно относиться к их взаимной связи, подобно тому как это делается при чтении прозы.

§ 33. При декламации ямбов начало каждого стиха следует отмечать небольшой, едва заметной паузой, самый же ход декламации не должен этим нарушаться.

ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛА И ДВИЖЕНИЕ НА СЦЕНЕ

§ 34. Касательно этой стороны актерского искусства можно также преподать некоторые общие правила: и здесь существует бесконечное множество исключений, которые, однако, в свою очередь, возвращаются к этим основным правилам. В них надо вжиться так глубоко, чтобы они стали второй натурой.

§ 35. Прежде всего актер должен понимать, что ему следует не только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, в своем исполнении сочетать правдивое с прекрасным.

§ 36. Каждая часть тела должна абсолютно подчиняться ему, так, чтобы любым членом он мог пользоваться свободно, сообразно цели, изящно и гармонично.

§ 37. Тело надо держать прямо, грудь выдвигать вперед; верхняя половина рук, вплоть до локтя, должна быть слегка прижата к туловищу, голова же немного наклонена в сторону того, с кем говорит актер, но только слегка, так, чтобы три четверти лица всегда были обращены к зрителю.

§ 38. Ибо актер постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики.

§ 39. Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в зале не было зрителей. Им не следует играть в профиль, так же как не следует поворачиваться спиной к публике. Если же в этом встречается надобность, то делать это нужно, соблюдая осторожность и изящество.

§ 40. Надо также запомнить, что говорить надлежит не в сторону сцены, а обращаясь к публике. Ибо актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и своими слушателями. Вместо того чтобы поворачивать голову, лучше играть глазами.

§ 41. Основным правилом, однако, является то, что из двух совместно играющих актеров говорящий все время должен слегка отступать, а тот, кто перестал говорить, слегка выдвигаться вперед. Если этим преимуществом пользоваться разумно и благодаря предварительным упражнениям действовать достаточно непринужденно, тем самым можно достигнуть наибольшего воздействия как в смысле зрительного впечатления, так и в смысле доходчивости декламации; актер, вполне овладевший этим мастерством, играя с актером равной ему опытности, всегда сумеет добиться наилучшего эффекта и значительного превосходства над тем, кто не соблюдает этого правила.

§ 42. Когда два действующих лица говорят друг с другом, то стоящий слева не должен чересчур напирать на того, кто стоит справа. С правой стороны всегда стоит наиболее почитаемая особа: женщины, старшие, знатнейшие. Даже в обыденной жизни следует держаться на некотором расстоянии от тех, к кому чувствуешь почтение, ибо противное свидетельствует о недостаточной воспитанности. Актер же должен вести себя как воспитанный человек, а следовательно, точнейшим образом соблюдать это правило. Стоящий с правой стороны должен поэтому отстаивать свое право, не позволять оттеснять себя к кулисам и, не меняя своего положения, левой рукой сделать знак тому, кто на него напирал, прося его отодвинуться.

§ 43. Красивой, задумчивой позой, скажем, для молодого человека, является та, когда я, выдвинув вперед грудь и все тело, остаюсь в так называемой четвертой танцевальной позиции, слегка наклонив голову, устремив глаза в землю и свободно опустив обе руки.

ПОЛОЖЕНИЕ И ДВИЖЕНИЕ РУК

§ 44. Чтобы выработать свободное движение рук, актерам никогда не следует ходить с тростью.

§ 45. Им следует также совершенно отказаться от новомодной манеры держать руки в карманах длинных брюк.

§ 46. Совершенно недопустимо держать руки спокойно скрещенными на груди или на животе или же засовывать одну, а то и обе в проймы жилета.

§ 47. Сама же рука не должна сжиматься в кулак или, как у солдата, всей своей поверхностью плотно прилегать к бедру. Пальцы нужно держать полусогнутыми или выпрямленными, но без всякого напряжения.

§ 48. Два средних пальца никогда не должны расходиться, указательный же, большой и мизинец должны слегка изгибаться, тогда рука будет находиться в надлежащем положении и в пригодной для всех движений форме.

§ 49. Верхняя половина рук, должна всегда прилегать к туловищу и двигаться гораздо меньше, чем нижняя, в которой должна быть сосредоточена особая подвижность. Ведь если, говоря о чем-то маловажном, я лишь слегка приподымаю руку, то насколько значительнее будет эффект, когда я подниму ее всю. Если я не стану умерять свою игру в относительно безразличных местах моей речи, у меня не хватит сил для более значительных, а от этого пропадут все градации эффекта.

§ 50. Руки из действенного состояния никогда не должны возвращаться в спокойное, прежде чем я не закончу свою речь, но даже и здесь это должно делаться постепенно, с тою плавностью, с какой заканчивается монолог.

§ 51. Движение руки должно быть расчленено. Сперва нужно поднять или привести в движение кисть, затем локоть и, наконец, всю руку. Никогда не следует поднимать ее сразу, не считаясь с упомянутой последовательностью, ибо в таком случае движение окажется напряженным и некрасивым.

§ 52. Для начинающего актера очень полезно, по мере возможности, стараться прижимать локти к туловищу, чтобы таким образом подчинить себе руки и двигать ими согласно только что приведенному правилу. А потом ему следует в этом упражняться и в обыденной жизни, всегда держа руки слегка согнутыми назад, а если он находится один, то даже и связывать их на спине. При ходьбе и в другие бездейственные моменты он должен свободно опускать руки, никогда не сжимать их и постоянно двигать пальцами.

§ 53. Иллюстрирующие движения рук можно позволять себе лишь в редких случаях, но вовсе пренебрегать ими не следует.

§ 54. Если подобное движение относится к собственному телу, то надо остерегаться указывать рукой именно на ту часть его, о которой идет речь. Например, когда в «Мессинской невесте» дон Мануэль говорит, обращаясь к хору:

Найдите плащ из яркотканого,

Багрянцем отливающего шелка,

Пусть над плечом скрепит его золотая

Застежка,—

актер совершил бы грубую ошибку, при последних словах дотронувшись рукою до своего плеча.

§ 55. «Иллюстрировать» надо так, чтобы это не выглядело нарочитым. В отдельных случаях существуют и здесь исключения, но как основное правило можно и должно принять вышеизложенное.

§ 56. К иллюстрирующему жесту рукой по направлению к груди для обозначения своего собственного «я» следует прибегать как можно реже и лишь тогда, когда этого безусловно требует смысл. Например, в таком месте «Мессинской невесты», как:

Я не принес сюда своей вражды,

Почти забыл, что нас на бой толкало,—

начальное «я» можно иллюстрировать движением руки в направлении груди.

Для того чтобы сделать это движение красивым, пусть запомнят следующее: хотя локоть и нужно отделять от туловища, но прежде чем прижать руку к груди, не следует широким жестом заносить ее в сторону. При этом рука должна ложиться на грудь не всей своей поверхностью, а лишь прикоснуться к ней большим и четвертым пальцами. Три другие пальца не должны ложиться на нее, их следует держать изогнутыми над округлостью груди, как бы повторяя ее форму.

§ 57. Жестикулируя, надо, по мере возможности, остерегаться подносить руку к лицу или закрывать ею туловище.

§ 58. Если я должен подать руку, а по ситуации не требуется, чтобы это была непременно правая рука, то с одинаковым успехом можно подать и левую, ибо на сцене нет ни правого, ни левого, нужно только постоянно стараться не исказить воспроизводимый образ противоречащим ему положением. Если же я вынужден подать правую руку, а стою так, что подать ее могу только поперек своего тела, то я предпочту немного податься назад и подам ее так, чтобы фигура моя оставалась en face.

§ 59. Актер должен учитывать, на какой стороне сцены он стоит, и соответственно координировать свои движения.

§ 60. Стоящий на правой стороне должен жестикулировать левой рукой, стоящий на левой стороне — правой, для того чтобы как можно меньше закрывать грудь.

§ 61. Об этом правиле следует помнить и в моменты, изображающие страсть и волнение, когда жестикулируешь обеими руками.

§ 62. С этой же целью, а также для того, чтобы грудь была обращена к зрителю, актеру, стоящему на правой стороне, следует выдвигать левую ногу, а стоящему на левой — правую.

ЖЕСТЫ

§ 63. Чтобы достичь надлежащего применения жестов и одновременно правильного суждения о них, надо запомнить следующие правила.

Нужно стать перед зеркалом и произносить то, что предстоит декламировать, но только тихо, а еще лучше вовсе не произносить, а просто мысленно представлять себе слова. Этим можно достигнуть того, что ты не увлечешься декламацией, заметишь любой жест, не выражающий слова, мысленно или тихо тобою произносимого, а это поможет тебе выбрать жест прекрасный и правильный и сообщить всей пантомиме аналогичный словесному смыслу отпечаток искусства.

§ 64. При этом нужно, однако, заметить, что актеру необходимо заранее усвоить характер и положение лица, им изображаемого, и переработать этот материал в своей фантазии. Ибо без подобной подготовки он будет не в состоянии правильно декламировать и действовать.

§ 65. Начинающему актеру для приобретения правильной жестикуляции и придания своим рукам большей подвижности и гибкости очень полезно попытаться изобразить перед кем-нибудь свою роль только пантомимически, не читая ее; ибо тогда он будет вынужден подбирать наиболее подходящие жесты.

ПРАВИЛА, КОТОРЫЕ НАДО СОБЛЮДАТЬ НА РЕПЕТИЦИЯХ

§ 66. Чтобы выработать легкие и приятные движения ног, никогда не следует репетировать в сапогах.

§ 67. Актер, в особенности молодой, которому приходится играть любовников и другие требующие большой гибкости роли, должен иметь в театре туфли для репетиций, и вскоре он сумеет убедиться в хороших результатах соблюдения этого правила.

§ 68. На репетициях не следует позволять себе ничего такого, что не должно иметь места во время спектакля.

§ 69. Женщинам не следует держать в руках сумочек.

§ 70. Ни один актер не должен репетировать в плаще, руки его должны быть так же свободны, как на спектакле, ибо плащ не только мешает ему делать надлежащие движения, но приучит его к неправильным, которые он затем невольно станет повторять и во время спектакля.

§ 71. На репетиции актер не должен делать движений, не обусловленных ролью.

§ 72. Тот, кто, репетируя трагическую роль, будет держать руку за пазухой, подвергает себя опасности и во время спектакля искать отверстия в панцире.

ДУРНЫЕ ПРИВЫЧКИ, КОТОРЫХ СЛЕДУЕТ ИЗБЕГАТЬ

§ 73. К числу очень грубых ошибок, которых следует всячески избегать, принадлежит следующее: если сидящий актер, для того чтобы продвинуть свой стул вперед, хватает его, просунув руку между ляжками, затем слегка приподымается и таким образом двигает его. При этом он грешит не только против изящества, но еще больше против благопристойности.

§ 74. На сцене актер не должен вытаскивать носового платка, а тем более сморкаться или плевать. Ужасно, если среди художественного произведения нам напоминают об этих естественных потребностях. Следует иметь при себе маленький платочек, теперь как раз вошедший в моду, для того чтобы в случае крайней нужды воспользоваться им.

КАК АКТЕР ДОЛЖЕН ДЕРЖАТЬ СЕБЯ В ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ

§ 75. Актер и в обыденной жизни должен помнить, что он будет публично выступать в художественном зрелище.

§ 76. Поэтому он должен остерегаться привычных движений, поз, положений рук и тела; ибо если дух его во время игры сосредоточится на избежании этих привычек, то, разумеется, в значительной мере погибнет для главного.

§ 77. Для того чтобы во время спектакля актер мог думать только о своей роли и заниматься только принятым им обликом, ему необходимо быть свободным от каких бы то ни было привычек.

§ 78. В то же время для актера важно при всех своих действиях даже в обыденной жизни держаться и вести себя так, чтобы это служило для него постоянным упражнением. Такие упражнения принесут огромнейшую пользу для развития всех элементов, составляющих актерское искусство.

§ 79. Актер, избравший патетическую область, будет содействовать своему совершенствованию, стараясь все, что ему приходится говорить, произносить правильно как в смысле тона, так и дикции, сохраняя при этом во всех своих движениях известную возвышенность манер. Правда, здесь не надо допускать преувеличений, ибо тогда он станет посмешищем для окружающих; в противном же случае они всегда будут видеть в нем только развивающего свое искусство художника. Это несколько не нанесет урона его чести, напротив, они охотно будут мириться с его своеобразным поведением, если это даст им возможность на сцене восхищаться им как великим художником.

§ 80. Так как на сцене хочешь видеть все представленным не только правдиво, но и прекрасно, ибо глаз зрителя стремится получить удовольствие также и от группировок и поз, то актер должен заботиться о том, чтобы принимать их и в обыденной жизни. Он всегда должен воображать, будто находится перед зрительной залой.

§ 81. Затверживая свою роль, он должен постоянно обращаться к этой зале. Даже сидя за столом, один или со своими товарищами, он должен стараться формировать образ, брать и ставить все с известной грацией, так, как будто это происходит на сцене, всем своим движениям сообщая известную живописность.

ПОЗЫ И ГРУППИРОВКА НА СЦЕНЕ

§ 82. Сцена и зрительная зала, актеры и зрители создают целое только в совокупности.

§ 83. Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами.

§ 84. Поэтому-то никогда не следует играть слишком близко к кулисам.

§ 85. Также не следует выдвигаться на просцениум. Это самое невыгодное положение для актера, ибо фигура выступает из того пространства, внутри которого она вместе с декорациями и партнерами составляет единое целое.

§ 86. Тот, кто в одиночестве стоит на сцене, должен учитывать, что он призван заполнять собой сцену, тем более что все внимание зрителей устремляется на него одного.

§ 87. Подобно тому как авгуры своим жезлом делили небо на разные пространства, — и актер должен мысленно делить сцену на несколько участков, которые на бумаге можно попробовать изобразить в виде ромбических плоскостей. Пол сцены превратится тогда в некое подобие шахматной доски, актер сможет заранее решить, на какую клетку ему ступить, и, нанеся эти клетки на бумагу, получить таким образом уверенность, что даже в страстные моменты не будет беспорядочно метаться по сцене, но к значительному присоединит прекрасное.

§ 88. Актер, выходящий из задней кулисы для произнесения монолога, поступит правильно, двигаясь по диагонали к противоположной стороне просцениума, ибо в движении по диагонали много прелести.

§ 89. Тот, кто выходит из-за последней кулисы и идет к стоящему уже на сцене актеру, должен идти не параллельно кулисам, а по направлению к суфлеру.

§ 90. Все эти технически-грамматические предписания следует усвоить сообразно их смыслу и постоянно упражняться в них, стараясь, чтобы они вошли в привычку. Напряженность должна исчезнуть, а правила превратиться в скрытую линию живого действия.

§ 91. При этом, само собой разумеется, эти правила должны преимущественно соблюдаться тогда, когда надо изображать характеры

благородные и достойные. Но есть характеры, противоположные этим задачам, например характер крестьянина или чудака. Лучше всего изображать их, искусно и вполне сознательно воспроизводя противоположное благопристойному, однако не забывая и здесь, что это — только подражание, а не плоская действительность.

Комментарии

Правила были написаны Гете для молодых актеров П.-А. Вольфа и К.-Ф. Грюнера в 1803 году. Впоследствии Эккерман по поручению Гете отредактировал их, и в таком виде они были опубликованы посмертно в томе 44 Полного собрания сочинений Гете в 1832 году. «Правила» отчасти отражают театральную практику того времени, отчасти — своеобразную театральную эстетику веймарского классицизма. Показательно, что в качестве примеров приводятся стихи из «Мессинской невесты» Ф. Шиллера (1803), пьесы, в которой принципы этого стиля представлены в наиболее крайней форме.

Но страшат Евмениды змеи, и т. д. — Здесь и далее цитируется трагедия Ф. Шиллера «Мессинская невеста».

Авгуры — жрецы и предсказатели в Древнем Риме.

А. Аникст