

Лунин Степан

Греческий театр

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
С79

С79 **Степан Л.**
Греческий театр / Луний Степан – М.: Книга по Требованию, 2024. – 152 с.

ISBN 978-5-519-94140-2

ISBN 978-5-519-94140-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

гурах, думах и даже словах, коими выражают герои свои мысли. А взгляд актера в его игре: близкие его душе думы и переживания героя актер передает с особой любовью, как-бы подчеркнуто. Правда, свобода артиста гораздо менее свободы драматурга. Толстой заставляет Никиту в конце концов каяться на народе, чего иной, актер, быть может и не сделал бы. Зато у такого актера, возможно, сцена публичного покаяния выйдет бледнее, в то время как все остальное он передавал бы с изумительной яркостью. Игра актера, и без изменения текста, может то углубить, усилить героя, то расширить и сузить его душу, проявление его чувств.

Приведу еще пример.

Содержание „Фауста“ есть легенда, сказка известная много веков всем интеллигентным людям. Бравшаяся для рассказов и пьес многими поэтами. Но вот явился Гете, гений, взял эту известную сказку и передал по своему. Переделанное, будучи по существу тем же, кажется нам таким новым и чудным, что после Гете ни один великий поэт не берется за сказание о докторе Фаусте, как за сюжет для поэтического произведения. Артист и здесь, желая показать нам „Фауста“, неизбежно прибавляет свой взгляд, который может и повредить образу и помочь нам увидеть его примерно в замысле великого поэта.

Никогда реальная, окружающая жизнь не удовлетворяла человека; всегда он тосковал и будет тосковать по иной, лучшей жизни. И в литературе и в беседах люди то ковыряются в прошлом с тоскою, то радостно рисуют свои идеалы в мечте находят отраду. Одни явно, другие тайно.

Иные к реальному прибавляют вымысел и тем как бы указывают путь обновления жизни.

Но нигде эту работу мы не делаем так откровенно, как в театре. Миром люди объединяются перед рампой, чтобы заглянуть в свою душу в передаче других поэта и артиста, или полюбоваться своей мечтой, как рисует ее поэт и артист...

Что же такое театр, наконец?

Да наша жизнь и наша мечта в творческом представлении поэта и артиста'

Вышеуказанное привело нас к другому вопросу: *какие силы входят в театр'*

Их много, но главных три: поэт (а иногда композитор), артист и зритель.

Зритель.

Зрителя надо мыслить как никогда неисчезаемую из театра величину. Театр всегда работал ради зрителя. Больше того, театр создается зрителем.

Напрасно Таиров говорит, что спектакль не теряет своей художественной ценности, когда идет пред пустым залом (Записки режиссера. 185). Теряет уже потому, что тогда актеры не так хорошо играют: зная, что на них никто не смотрит и на их игру никто не реагирует, актер неизбежно понижает свое внимание, голос, чувства. Актер живой человек,—и работа впустую кажется всегда ненужной. Ничего так не жаждет актер, как внимания к игре, суда над ней. „Раз нет толпы тут же, в том же зале, который соединяется со сценой в одно пространство после того, как исчез

занавес, раз нет этих скопившихся жизней, этого объединенного в одно собирательное целого множества отдельных душ, — нет самого спектакля". (А. И. Сумбатов).

Зритель это мать-родительница творцов всякого рода. Поэт и артисты только частички зрителя. Театр стоит как-бы в центре общего круга человеческой жизни и потому реальная жизнь и фантазия неизбежно отражаются в театре. Жизнь хлещет в него со всех сторон. И Шекспир, и Шиллер, и Островский, и Станиславский выдуманы, пусть малоколичественным, но безмерно ценным, сознательным зрителем. Но он умножается вместе с ростом работы названных артистов — гениев. Между зрительным залом и сценой происходит непрерывный обмен и словно тайное состязание: кто лучше? Зрительное зало выбросит Горького и Станиславского, а творчество последних вызовет в зрительном зале новую революцию. Зритель спешит выделить новых мастеров, поражающих своим творчеством массы, но... в зале невидимо растет новое недовольство. Одиночки — голоса требуют движения вперед, достигнутое уже становится скучным. Не потому-ли за Станиславским пришел Мейерхольд, за Чеховым и Горьким — Блок? Пусть это новое не всегда бывает крепкой и широкой ступенью к совершенству, но появившись — оно вызывает переоценку старого и потому, в конце концов, всегда полезно, всегда движение вперед.

Зритель вечный элемент в театре. То он любит только тремя актерами и великими страстями (Греция), то он посылает на сцену огромные толпы людей, забывает все красоты вымыслов, и требует реального выполнения казней и

разврата (Рим), иногда зрителю хочется разрушить тесное здание театра и выйти на улицу и, перемешавшись с артистами, начать игру вместе с тысячной толпой. Но вот зритель, словно спохватившись, уходит в здания, больше того — требует тесных зал, интимных углов: значит кругом все обрешено, лежит печать запрета на всех порывах.

Поэт.

О роли поэта говорят разное. Есть взгляды, по которым „хозяйном“ сцены является артист, главное в театре — игра актера, а слова, пьеса — не важны, мало нужны. Так, Гордон Крэг говорит: „В театре излишня не только работа автора, излишня работа музыканта, излишня работа живописца. Все трое абсолютно не нужны... Дайте театральным людям вернуться в свои владения“.

Кто мешает? Но без всякого содержания, без пьесы, театра нет. В любой пантомиме есть содержание. Выбросьте из театра все пьесы и ноты и самым талантливым артистам и режиссерам будет нечего делать. Или они сами создадут содержание? На это и бьют „новаторы“. Иные прямо говорят: не бойся кромсать Шекспира и Шиллера, изменяй их текст, толкуй каждую пьесу по-своему: пусть актеры создают свое содержание. Значит поэт должен быть и артистом или артист одновременно обязан быть и поэтом? Артистам приписывается такая талантливость, что они могут не только передавать созданный образ, но и создать самый образ, а роль поэта, драматурга — ни к чему.

Не стоит доказывать, что это невозможно; пустые разговоры мнимых талантов. Много ли было в мире выдающихся поэтов-актеров? И разве не было когда-то слияния актера и поэта в одном лице? Эсхил писал, режиссировал и играл. Но то было раннею весной истории мирового театра. Почему-то во всякой технике идет неизбежное разделение труда, а в театре, в самом сложнейшем из творческих участков человеческой жизни, надо все доверить *одному актеру*, да еще играющему ради одного самого себя. Софокл идеально танцевал и недурно сочинял музыку, но его призвание — поэзия. Толстой дал прекрасные пьесы, но он величественнее в романе. А на сцене, как актера — Толстого нельзя и представить. Щепкин, Мочалов, Комиссаржевская, Станиславский — великие актеры, но никто не смел требовать от них еще создания пьес. Нет, место поэта-драматурга остается только за ним. Не грех иную пьесу предложить, но едва-ли кто серьезно будет отстаивать право *для всякого* кромсать по своему любую пьесу. Другое дело, когда от драматургов требуют знания сцены: иначе и быть не может.

Актер.

В греческом театре более трех актеров не полагалось. Женщину на сцену не допускали. А теперь дело дошло до такого разделения, что один играет только стариков, второй — только молодых. Третий светских, четвертый — народные типы. Тот любовник, а этот резонер. Даже не перечтешь сразу, как много стало подразделений. За послед-

ние годы уже раздаются авторитетные голоса против этих бесчисленных перегородок, уже звучит умное требование, чтобы актер одинаково умел играть и старого и молодого, человека света и народа, фабриканта и рабочего. Уничтожить десятки актерских „специальностей“, значит от актера потребовать огромных знаний, и исключительного таланта. Те же голоса театральных новаторов требуют от актера и умения владеть своим голосом, как лучший певец, и телом, как акробат. Мало того, актер должен знать все выдающиеся пьесы всех народов и всех времен. Перечисленного так много, что найдется очень мало актеров, способных быть такими разносторонними. Нужны многие годы только на то, чтобы овладеть техникой актерского ремесла.

Другие силы.

За этими тремя силами театра—поэтом, актером и зрителем идет еще много сил: 1) огромная роль режиссера; 2) то крепнущая, то слабеющая роль декоратора; 3) к сожалению, незаметная роль музыканта и 4) целого коллектива театральных рабочих.

Режиссер и декоратор, каждый в отдельности, не раз претендовали даже на первую роль в создании спектакля. Но, конечно, им не удастся отстоять свое первенство. Когда-то, на заре театра, обязанности поэта, режиссера и актера сливались в одном лице. Поэт и актер разделились, а режиссер, как бы выпал и чаще всего его, не чувствовалось. Во Франции в эпоху Мольера это был

просто „первый театральный мальчик“ который следил, что-бы „все, кто показывается публике. были прилично одеты и обуты“ (Манциус). В России роль режиссера наиболее твердо стала устанавливаться лишь в 19 веке, со времени Щепкина, и достигла она выдающегося влияния уже в начале 20 века—в Московском Художественном театре. Новый режиссер пренебрежительно относится к автору, как властелин. На сцене—он все и всех хочет подчинить себе. Но режиссеров, вроде Станиславского, одновременно и великого актера. и Немировича-Данченко, одновременно и талантливого драматурга, так мало, что о самодержавной роли режиссера не могло, нет и не должно быть речи. Роль режиссера безусловно велика и ему можно доверить весь театр, но лишь тогда, когда режиссер сливается с поэтом или актером. Без самого широкого образования, первоклассным режиссером быть нельзя. Чутье, интуиция, вкус хорошие силы, но мало-надежные, когда не опираются на твердое основание разностороннего образования. То, что дается гению или большому таланту, не может быть дано в полной мере каждому. А хватит ли человека-актера на то, чтобы овладеть всем кругом современных знаний, нужных для актера и режиссера? Нет, не хватит. Вот основания, по которым, мне думается, режиссер всегда будет занимать второе место в ряду главных действующих сил театра—поэта, актера и зрителя, как соборного лица. в коллективной голове коего творится все новое. Режиссер может знать все лучшие пьесы в мировой литературе, отлично задумывать план спектакля, умело распределять роли. Но вдохнуть душу в актера не

может, а лучшие спектакли всегда те, в которых были лучшие актеры.

Еще менее прав стать рядом с триадой поэта, актера и зрителя — у декоратора. Самая прекрасная декорация — это естественное голубое небо, солнце, гора, море, красочный город. Но это возможно было, повидимому, только в древних Афинах. Там необычная любовь к театру совпала с изумительной природой. Можно-ли, например, в России, играть на улице? конечно, нет. В самое солнечное утро майского дня нельзя быть уверенным, что через несколько часов не набегит тучка и не польет дождь. А время его прихода, увы, театральной администрации даже за 5-6 часов не предусмотреть. Во времена Шекспира, могущего стать рядом с Софоклом и Эсхилом, вместо самой декорации, зритель видел только надпись на дощечке, в какой обстановке и где должно происходить действие. А в начале XX века, не давшего ни одного гениального драматурга, декоратор стремится господствовать над режиссером и актером, завладевает в полной мере вниманием зрителя. Действительно, известны факты, когда в театре Комиссаржевской при поднятии занавеса раздавались дружные аплодисменты восхищенный зритель благодарил художника!

Декоратор пишет огромные полотна, строит все на сцене так, „как в жизни“. Его краски учитываются режиссером, когда он вырабатывает мизансцены (места для актеров), и костюмером, который обязан цвета материи сочетать с красками декоратора. А между тем, это настолько лишнее, ненужное, что самые чудные декорации скоро стали казаться скучными и актеру и сознательному

зрителю. Художественная декорация отвлекает внимание зрителя, отнимает главное впечатление от игры актера, как-бы приостанавливает мысль зрителя, заставляет его погрузиться в спокойное созерцание. А уберите актеров, уберите пьесу те же декорации перестанут быть художественным произведением. Но даже и в том случае, когда декорация независимо от спектакля представляет художественную ценность, в театре она не нужна. Театр нужен для того, чтобы там все *действовало*: актер и мысль зрителя. А декорация зовет к созерцанию, к покою. Внимание зрителя в театре вещь очень нежная — оно легко разбивается всем посторонним. Кашель, чихание, падение стула, луч света — самое мимолетное, но постороннее, уже рассеивает работающую мысль. путает ее пути; раздражает нервы. Попробуйте выпустить на сцену собаку или кошку во время самой глубокой игры актеров, и зритель будет отвлечен от действия сцены. Если убрать со сцены декорацию, убрать все, кроме того, что нужно по пьесе актерам, зритель будет внимательнее к действию к мысли поэта и воплощению ее актером и значит уйдет из театра духовно богаче. Игра актера передает мысль поэта, дающего зрителю то жизнь, то фантазию человека, часто фантазию самого зрителя. Поэтому зрителя и актера в театре необходимо оставить вдвоем, как на исповеди. Конечно, театрам, бессильным дать хорошую пьесу и хороших актеров, приходится давать хорошие декорации. чем же еще заманить публику? но такие театры обычно недолговечны, разоблачаются. Ни актеру, ни поэту, ни зрителю декорация не нужна, необходим только минимум обстановки. Стало быть,

декоратор пусть займет то место в театре, которое пожелает отвести ему замысел поэта и коллектив актеров.

Кто же создает театр?

Создают его зритель, поэт и актер. Как помогают строить театр поэт и актер, вышедшие из зрительного зала, им питающиеся и представляющие самое ценное из зрительного зала это ясно. Но как участвует в этом непрерывном мировом строении театра массовый зритель? Он посылает на сцену поэта и актера: он в лице выдающейся критики и наиболее образованных зрителей, которые окружают поэта и актера, давит своими вкусами, и требованиями на поэта, актера и режиссера. Но зритель не органичивается театром: он, как дух, вездесущ: на высшей ступени власти, то зорко следя за содержанием театра и боясь всего нового; то милостиво раздавая материальные блага театру; то притесняя его глупыми законами. Так, Павел I не допускал, что бы в театре раньше его аплодировали, а Николай I - не допускал критики императорских театров. Зритель говорит своими косными устами попа и старовера; он же пылает безумными планами анархиста. Зритель может вскружить голову самому ложному бриллианту-актеру и уронить с пьедестала гения, понизив его силы, посеяв в нем сомнения. Нет места, где бы зритель не окружил поэта и актера: в собственной семье даже в спальне своей актер и поэт имеют зрителя, у которого б. м. только там развязывается язык, но действующий особенно