

Ф. ЛАНГ

## РАССУЖДЕНИЕ О СЦЕНИЧЕСКОЙ ИГРЕ

с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством соч. отца ордена Иисуса Франциска Ланга. С приложением при сем символических образов в применении к сценической постановке и театральному костюму. С разрешения начальства и жданием Иоанна Андрея де-Ла-Гэ, академического Ингольштатского книгопродавца-Мюнхен. Типография вдовы Марии Магдалины Ридлин. 1727.

(Русский перевод В. Н. Всеволодского - Гернгросса под редакцией Ф. А. Лютера. Петербург. 1910) <sup>1)</sup>

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Мне очень часто предлагали описать для учащейся молодежи, в пределах моей осведомленности в данном вопросе, принципы и правила сценической игры, мотивируя это тем, что никто еще не иллюстрировал это достойнейшее и насущнейшее искусство изданием главных правил его. Потому что все то, что мы имеем в этом направлении от Аристотеля и величайшего из ораторов Цицерона, касается исключительно декламации (*pronuntiatio*) и интонирования (*vocis inflexio*); что же касается общей пластики корпуса и отдельных членов, то в этом направлении мы имеем слишком мало, во всяком случае меньше, чем хотелось бы

---

<sup>1)</sup> См. Всеволодский - Гернгросс. «История театр. образования в России»,

иметь для руководства истинному ревнителю искусства. И если позднейшие писатели и дают некоторые законы жестикуляции (*gestus*) и игры (*actio*), то эти законы не касаются во всяком случае театра непосредственно.

Я не скрываю того, что признал справедливость их доводов и значение предлагаемого труда; принять же на себя этот труд я никоим образом не мог решиться. Первое препятствие заключалось в трудности вопроса, второе в несоответствии моих сил со столь важной задачей. Если же мое сочинение должно было быть обработано для печати, то у меня являлись еще и новые препятствия, которые, хотя бы я и был силен до некоторой степени и хотел бы испытать себя в такого рода литературе, — должны были бы собственно заставить меня совершенно отказаться от работы.

Потому что кто может надеяться удовлетворить современные утонченные требования и вкусы особенно в вопросе с таким большим в смысле его практического применения прошлым; ведь если в развитии его автор даст что-нибудь новое, то всякий скажет, что это заблуждение и пустая выдумка. А если он ничего нового не даст, скажут, что он навязывает читателям старые перцевы.

И, таким образом, только всякого рода придирки и насмешки будут наградой за предпринятый труд.

Затем настоящая работа касается лишь очень небольшого круга потребителей, а именно только тех лиц, которые занимаются театром по обязанности и или выступают сами, или учат выступать на сцене других. Их же число, если не считать ораторов и поэтов, обучающихся в гимназиях, окажется очень ничтожным, так что едва ли стоит трудиться для удовлетворения любопытства или жажды познания других.

И какой книгопродавец пустится в столь неверное предприятие, так как настоящая школьная тема касается только узкого круга людей. Вследствие чего, за недостатком покупателей, книжка залежится на книжном складе и покроется пылью, принеся только несомненный убыток предпринимателю.

К тому же чрезвычайно трудно дать о приемах игры (*forma actionum*), столь далеких от обыденной жизни, понятие настолько ясное, чтобы читатель мог усвоить себе как с одной стороны мысль автора, так с другой, на основании автора, общее положение тела (*totius corporis inflexionem*), движения (*motus*), поступь и походку (*itiones, passus*), статику (*stationes*), и постановку корпуса (*positiones*), и в точности воспроизвести их или лично самому, или на других.

Если же при помощи рисунков это и может быть достигнуто, то кто станет расходоваться на то, чтобы опытный художник воспроизвел пластику движений по правилам сценического искусства. Я вполне основательно сомневаюсь, чтобы рисунки, каковы бы они ни были, могли достаточно ясно сказать то, что должны; какая разница между мертвым рисунком и живым движением тела, вполне ясно и без моих объяснений.

Если же это сочинение предназначается не для печати, а для частного потребления в виде нескольких копий, то возьмет ли на себя кто-нибудь труд по переписке его лично или через посредство других? Хорошо, если оно будет внимательно прочитано в печати, а уж о том, чтобы его переписывали сами или по заказу те, которым свойственно хотеть знать не учась, нечего и думать. Охота с ленивыми собаками бесполезна.

Еще очень много всяческих затруднений, выпадающих на долю писателей, строчащих в долгие ночи свои работы для печати; они могут естественно

устрашить людей, желающих быть полезными для других и заставить их отложить всякое попечение о писательстве, и предпочесть себе жребий молчаливого существования вместо того, чтобы так тяжело, томительно и с таким трудом рождал свое дитя, с тем, чтобы отдать его в руки злой судьбы и ненадежного света.

На основании всех этих зрелых рассуждений я до сих пор воздерживался от этой работы. Но, когда я обследовал этот вопрос более тщательно, я решил использовать на то все свое свободное время для пользы лицам, занимающимся театральным делом, а главным образом во славу Божию, во имя которой создаются театры и устраиваются театральные представления. Я решил изложить принципы сценической игры, основываясь отчасти на примере сведущих людей, отчасти же на собственном изучении и личной многолетней практике и опыте.

Итак, цель моего труда: отчасти удовлетворить желания просивших меня, отчасти пролить некоторый свет, благодаря которому все те, кто познакомятся с моей работой, смогут усовершенствоваться в сценической игре и пробуждать в зрителях возможно совершенной игрой благочестивые и полезные движения души. Быть может, если мой скромный труд встретит себе сочувствие, найдутся другие, более сведущие лица, которые на этом несовершенном фундаменте сумеют создать искусство совершенной игры. Ибо всякое начало несовершенно. С меня же достаточно того, немногого, что я собрал для частного пользования и чему я с Божьей помощью трудолюбиво научился. Если кто-нибудь станет читать нашу работу, пусть читает ее с добрым сердцем и, если почерпнет какую-нибудь пользу, пусть благодарит пославшего ее Бога, а меня да помянет в своих усердных молитвах.

## § I

О ТОМ, ЧТО ТАКОЕ СЦЕНИЧЕСКАЯ ИГРА И О ВАЖНОМ  
ЗНАЧЕНИИ ЕЕ

О важном значении сценической игры бесполезно распространяться слишком много, так как авторитет всех сведущих лиц, свидетельство самой природы и житейский опыт ставят ее чрезвычайно высоко. Если же она так усиленно рекомендуется для ораторов, которые выступали некогда в народных собраниях, а теперь выступают в аудиториях, причем видна только половина их фигуры, то что можно сказать о ней, если в театре она обнаруживается не только в тонике, и не в какой бы то ни было отдельной части тела, но во всей фигуре и в общем умении владеть отдельными членами и управлять их движениями и положением. Я говорю вполне убежденно, что сила влияния сценической игры на человеческие души буквально чудодейственна в руках хорега, обладающего выдающимися в этом направлении познаниями и способами толково поделиться ими с другим.

*Определение сценической игры.* Чтобы не витать в области общих фраз, я попытаюсь определить сущность сценической игры. Сценической игрой я называю подходящее (к каждому данному случаю) движение всего тела и голоса с целью возбудить в зрителе тот или иной эффект. Таким образом, сценическая игра обнимает с одной стороны модулирование телом, его движениями и постановкой, а с другой — модулирование голосом, согласно с законами искусства и природы, чтобы доставить зрителям развлечение и тем самым сильнее подвинуть их к душевным движениям.

## § II

ТРЕБУЕТСЯ ЛИ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИГРЕ ИСКУССТВО  
ИЛИ ДОСТАТОЧНО ОДНОЙ ПРИРОДЫ

Совершенство сценической игры требует не только природных данных, но также и указаний искусства. Быть может, ктонибудь, полагая, что одной природы достаточно, возразит мне на это, что сценическая игра должна быть натуральна, вследствие чего правила искусства или вовсе не могут быть установлены или бесполезны, или являются просто на просто излишней роскошью.

Однако, я убежден, что если они хорошенько вникнут в сущность вещей, то согласятся с высказанным мною мнением. Обратимся к принципам и задачам искусства вообще. Искусства родились в тьме времен в грубых несовершенных формах, пока, наконец, после долгого и внимательного наблюдения над ними, не были уложены сведущими лицами в рамки определенных правил, которые могли бы направлять людей неопытных к более верному достижению цели. То же самое мы наблюдаем в области прикладного и изящного искусства, где можно проследить, как врожденные человеку природные способности души его, скудные и совершенные сначала, при продолжительном упражнении и должном уходе, достигали известного совершенства. Так, некогда пользовались молотом, пилой и долотом в темную, покуда наконец, после долгих упражнений, не создано столярное искусство, а затем и зодчество; то же самое было с живописью и ваянием, и с другими ручными мастерствами.

То же нужно сказать и о чистой умозрительной науке. Точно так же сперва открыли в природе пер-

вый их проблеск, бесформенный до той поры, пока, наконец, усилиями сведущих людей он не был облечен в совершенные формы чистого знания, сведенного к определенному методу. Точно так же мы наблюдаем в человеческом уме первые зачатки теологии, юриспруденции, диалектики и реторики, при помощи которых люди, и не знающие этих наук, правда, недостаточно совершенно, но все же могут рассуждать о предметах, которых касаются эти науки. Так, даже нищий красноречиво говорит о своей нужде, чтобы получить милостыню. Так, крестьяне умеют защищать свои права и, хотя они не знают законов, однако, сущность их отстаивают, пользуясь при этом теми доводами, которые подсказывает им сама природа и, выводя одну истину из другой, по мере своих сил, дают умозаключение. Их чутье дала им природа, но несовершенство их проистекает от недостатка искусства.

Перейдем теперь к сценической игре. На основании опыта известно всем, что движения руками или какими-нибудь другими членами, которыми мы оживляем нашу речь, даны человеку от природы, и что при помощи их он достигает большей силы впечатления, чем одною только речью. Но до известного момента это грубо и не отделано. Вот на обязанности искусства и лежит, в видах более верного достижения цели, придать всему блеск и изящество. И, как в прочих областях науки и ремесел природные дарования совершенствуются при помощи искусства, точно так же должно быть и в области сценической игры, которая представляет собою не что иное, как подражание характерам тех лиц, которых хорег выводит на сцену и изображает своей игрой. Выполнить это в совершенстве одна природа не в силах и необходимо внимательное изучение и много-

кратное размышление, чтобы сначала представить себе, каковы должны быть движения данного лица, и тогда уже стремиться воспроизвести их в движении и звуке; а это область искусства.

В этом творческом процессе сценическая игра сходна с творчеством драмы, которую задумывает и пишет для сцены поэт, потому что как, с одной стороны поэт при помощи гармонично вымышленных фактов и друг с другом согласованных частей своего произведения, комбинирует все те перипетии, т.-е. цепь развертывающихся событий и их развязку, какие он считает необходимыми для правильного определения характера фабулы и действующих лиц, так, с другой стороны и игра изображает на сцене тех же самых лиц, которые участвуют в записанной фабуле помощью характеров и поступков их. А это, как известно, требует большого искусства и труда. Ведь лица, выводимые на сцену, не совсем те, что некогда участвовали в истории; так например, Медея Сенеки была не настоящей дочерью Эета, царя Колхиды, но лишь некоторым подобием ее, и эта последняя изображала на сцене то, что первая делала в жизни. И эту вымышленную Медею поэт наделил соответствующими словами и поступками не в том смысле, что именно так она говорила, убивая своих сыновей, но что можно было бы вполне основательно предполагать, что приблизительно так она должна была бы говорить, если бы вообще говорила в припадке жажды мщения. Итак, создать такое драматическое произведение, при помощи правдоподобных выводов из несомненно существовавших причин в подражание природе и есть, по всеобщему мнению, наивысшая задача искусства, которому учиться и в котором упражняться должны одинаково усиленно как молодежь, так и взрослые люди. То, что поэт делает при со-



здании драматического произведения, согласуя в видах правдоподобия слова действующих лиц с их страстями, то вслед за сим воспроизводится на сцене посредством телодвижений, сохраняя то же правдоподобие, что и является не менее важной задачей искусства.

Из всего этого, мне кажется, вполне явствует, что сценическая игра должна быть как можно более искусной, так как по существу есть подражание, которое вне искусства с совершенством исполнено быть не может. А действующее лицо, по мнению Ю. Ц. Скалигера, кн. I. Поэт. гл. 13, есть одушевленное существо, выведенное на сцену фантазией, в подражание истинному.

Я это пояснял так пространно с тою целью, чтобы, если в дальнейшем изложении встретятся правила искусства недостаточно общеизвестные, чтобы в таком случае их не отметали тотчас, как вымышленные, ошибочные и худо придуманные или же несогласные с природой, не отметали в виду того, что они выработаны искусством для возможно большей красоты и стройности. Не хвастаясь могу сказать, что читатели могут в этом отношении смело положиться на меня, так как я путем долгого опыта убедился в том, что сценическая игра в том виде, как здесь о ней будет говориться, всегда заслуживала одобрения со стороны публики. Положив такие основы, я перехожу к правилам сценической игры непосредственно.

### § III

#### НА КАКИХ НАЧАЛАХ ОСНОВАНА СЦЕНИЧЕСКАЯ ИГРА И КАКИЕ ЧАСТИ ТЕЛА ДОЛЖНЫ БЫТЬ НАИБОЛЕЕ К НЕЙ ПРИСПОСОБЛЕНЫ

Итак, пусть читатель не думает, что я измышляю каких то марионеток, — в своем труде я пользуюсь

указаниями самой природы, нашей общей наставницы, а затем и скульптуры и живописи в лице лучших художников, почитаемых везде, а в особенности в Риме, столице мира — все они являются для меня в одинаковой степени покровителями и наставниками искусной игры. В их работах, доступных всем в виде прекрасных воспроизведений, я черпаю оправдания моим суждениям. Если я последую их законам и правилам в области пластики, то я могу быть вполне спокойным, что никто не обвинит меня ни в неразумной смелости, ни в пустом легкомыслии. В их правилах относительно изящных телодвижений и изысканных положений членов тела нужно обратить особое внимание на те части тела, которые дают вполне правильные и красивые движения; раньше всего на ступни ног и самые ноги, затем на колени и постановку ног, на шаг и движения ногами, затем на бедра, плечи и туловище, далее, на руки, локти и кисти рук и, наконец, на шею, голову, лицо и глаза. Сейчас мы коснемся одной пластики вне вопросов технических, о чем речь будет ниже. Теперь я приступаю к изложению того, каким образом по начальным требованиям вышеназванных искусств должно управлять движениями указанных частей тела в совокупности и в отдельности.

#### § IV

#### О СТУПНЯХ И НОГАХ

*Положение ног.* В положении ступней, о которых раньше всего должна быть речь, следует обращать внимание на то, чтобы они никогда не были друг другу параллельны, но чтобы, стоя на подмостках, они всегда были несколько развернуты так, чтобы в то время, когда одна ступня обращена пальцами

в одну сторону, другая была обращена в другую. Такой способ постановки и движения ступней, для установления терминологии, определяющей наши понятия, удобнее всего впредь называть сценическим крестом. Чтобы быть более понятным, я предлагаю некоторые схематические изображения, из которых яснее будет видно то, что недостаточно выражают мертвые буквы.

*Неправильное положение на сцене.* Первый рисунок я предлагаю заведомо неправильным, чтобы можно было судить от противного. Обратите здесь внимание на положение ног, насколько ступни стоят параллельно в то время, как они должны были бы быть слегка развернутыми. Отсюда вытекает неправильное положение всего корпуса, так что актер кажется безжизненной статуей.

*Недостатки в положении рук и кистей.* Руки, локти и кисти на этом рисунке также чужды искусства и красоты; ниже пойдет речь о том, что движения кистей и рук не должны быть сосредоточены вокруг середины туловища, что кисть не должна быть опущена ниже пояса, что они не должны быть равно вытянутыми, руки и локти не должны быть прижатыми к корпусу.

*Недостатки в положении кистей и пальцев.* И пальцы равно вытянутыми не должны торчать на раскрытых кистях рук. Однако, займемся подробнее ногами и не только их постановкой, но и походкой, общим движением и шагом.

*Постановка ног.* Что касается постановки ног, то раньше всего следует избегать того, чтобы обе ноги стояли на сцене прямо, симметрично и параллельно; следует, чтобы ноги стояли врозь так, чтобы одна была, скажем, прямо, а другая в сторону, или одна ступня была обращена направо, а другая на-

лево, одна нога была слегка выдвинута вперед, а другая отступала. Этого можно достичь, если корпус, никогда не будет сохранять прямого, фасового положения, но будет более или менее повернут к зрителю в профиль. В таком случае обе ноги необходимо должны будут, по указанию самой природы, следовать общему положению всего тела вообще; ибо, если не принять совершенно уродливого и противоестественного положения, то не может быть, чтобы при косом положении тела, обе ноги сохраняли фасовое положение, — и одна нога непременно слегка отвернется от другой.

*Сценический шаг.* Так как от природы далеко не все учащиеся легкоподвижны, и искусство должно выработать правильную постановку корпуса и походку преимущественно в театре, то я прошу позволения пространно разъяснить мои взгляды на сценический шаг или, иными словами, на движение ног во время хода. Если в этом направлении я скажу что-нибудь неожиданное, что читателю покажется новым, необыкновенным или слишком изысканным и изощренным, то я предлагаю ему испробовать это на практике, после чего, надеюсь, он будет судить не так строго, как это ему покажется нужным с первого взгляда.

Итак, я требую в походке и в передвижении ног известного сценического шага, другими словами определенной походки, состоящей из определенных шагов. Этот сценический шаг содержит в себе три или четыре шага, при чем актер должен ступать, сохраняя внимательно и настойчиво, как вообще везде и всегда, сценический крест, каковой термин я предложил установить выше. Разберемся в этом. Если актер, будучи на сцене, хочет передвинуться с одного места на другое или идти вперед, то он сделает это

нелепо, если не отведет сначала назад несколько ту ногу, которая стояла впереди. Таким образом, нога стоявшая прежде впереди, должна быть отведена назад и затем снова выдвинута вперед, но дальше, чем стояла раньше. Затем следует другая нога, и ставится впереди первой, но первая нога, чтобы не отставать, снова выдвигается вперед второй; при этом движении нужно помнить, что ноги должно ставить всегда врозь. Так делается первый, второй, третий и четвертый шаги. Тогда нужно немного остановиться, как бы делая паузу. При большом перемещении, актер, если не уходит со сцены, должен вслед за четвертым, пятый шаг сделать назад, а затем идти по-прежнему и снова остановиться. Тогда опять пусть идет, как сказано в первом случае, но переменив ноги. Так должен образовываться сценический крест и особая поступь, которую я называю сценическим шагом и в разъяснение которой я бы очень хотел быть правильно понятым. Если я не дал здесь ясной картины, то да простят мне мое несовершенство, которое не позволило мне достаточно изъяснить столь трудный пример, хотя он и подтверждается моей практикой.

Может быть кто-нибудь скажет, что эта поступь—мой предрассудок и что она не естественна, назовут это пустой болтовней и бесполезной выдумкой расстроенного ума, которой ни один здравомыслящий человек не воспользуется. Но я позволю себе сказать, читатели, что в этом сценическом шаге заключено много красоты сценической игры, если я не обманываюсь в авторитете сведущих лиц, собственном опыте, своих выводах и истине данного вопроса. Этот принцип, быв принят лучшим актерами и применяем на моей долгой практике и опыте, столькому научил, что в ценности его сомневаться не могу. Признаться

сказать, на упражнение в этом нужно истратить много труда, пока сам хорег и учащаяся молодежь, не привычные к этой поступи, путем постоянной практики, ей не научатся. Это правило не только не противоречит истине, но еще более ее подтверждает, если уловить причину его, к изложению которой я приступаю.

На основании мнения всех сведущих людей известно, что на сцене нужно стоять крестом, т.-е. развернув ступни ног. Отсюда я делаю заключение: следовательно, нужно ходить так, чтобы, когда бы во время игры ни пришлось остановиться, этот же сценический крест имелся в момент остановки и не приходилось бы образовывать его, предварительно меняя положение ступней, как обыкновенно делают те, кто или не знаком с этим методом походки, или им не занимался. В самом деле, движение и остановка друг от друга находятся в такой зависимости, что когда одно кончается, начинается другое. А вне их всякие промежуточные движения ног должны считаться излишними и ненужными, а потому несовершенными и ошибочными, так как не соответствуют целям игры, основанной на требованиях природы и искусства, которое ничего лишнего не терпит. После того как я изложил свои основания, пусть судит разумный читатель, простая ли это выдумка насчет сценического шага, и заслуживает ли она строгой критики или, наоборот, ей нужно следовать с большой старательностью. Одно мне только досадно, что я не в состоянии объяснить это достаточно понятно; однако, это не должно вызывать предубеждения против истинности его.

Нужно, чтобы хорег, который хочет как следует научить сценическому шагу, сначала сам тщательно ему поучился, понаблюдал других выдающихся актеров или лиц, причастных к искусству, понаблюдал у других изящную походку и манеру стоять, чтобы

иметь возможность самому это постигнуть и, на основании своего опыта, обучать других. От нас не требуется каких бы то ни было художественных принципов балетного искусства, хотя и они должны иметь свою высокую цену.

Часто с пользой молодежь может научиться по правилам этого искусства легкоподвижности, а также постановке и движению ног. Но следует пользоваться этими принципами на сцене не слишком педантично, так как многие, следуя им, теряют естественность, а природа — лучший наш наставник, — и, слишком развертывая свои ноги, портят правильную походку.

*Положение нескольких действующих лиц на сцене.* Равным образом, нужно следить за тем и стремиться к тому, чтобы если на сцене находится несколько лиц, актер не занимал неудобного положения относительно других, не думал, что он один ходит по сцене, и, если он не главное действующее лицо, не занимал господствующего положения. Будучи и не один на сцене, пусть он, как сказано выше, придерживается сценического шага, но пусть при этом занимает меньшую площадь и будет доволен отведенными ему пределами. Если он в сильной сцене владеет подмостками один или в присутствии одного, много двух лиц, то он может занять несколько большую площадь. Не я один заметил правило креста, постановки ног и сценического шага; предшествовавшие мне и более сведущие хореги, отмечая углем, мелом или известью на полу сценический крест, заставляли молодежь много и долго упражняться, чтобы научить их крестообразно двигать ногами, зная, что от природы никому не легко правильно ходить по сцене; далеко не все одинаково способны к сценической игре и нужно много упражняться, чтобы ей научиться. Если же однажды

высказанный способ сценической походки будет применен, то, я уверен, хорег убедится в том, сколько красоты прибавится сценической игре, которая вне этого всегда будет несовершенна и не отделана.

## § V

### О КОЛЕНЯХ, БЕДРАХ, О КОЛЕНОПРЕКЛОНЕНИИ И СПОСОБЕ САДИТЬСЯ

*О коленях.* Теперь я перехожу от ноги к коленям; из них то, которое находится впереди, независимо от того, правое ли оно или левое, должно быть согнуто так, чтобы слегка выдаваться наружу. Чтобы это получилось, актеру нужно ногу, стоящую сзади, на всем ее протяжении держать прямо настолько, чтобы, слегка откинув верхнюю часть туловища, поручить тяжесть его этой сзади стоящей ноге, чтобы оно, так сказать, покоилось на ней. Рисунок 2-й (стр. 118)<sup>1)</sup> несколько пояснит мою мысль, хотя художник недостаточно сумел выразить сущность вопроса. Рисунок повернут к нам спиной не потому, что актеры должны именно так поступать, но так как при другом повороте недостаточно ясно будет согнутое колено.

*О бедрах.* Нужно также обратить внимание на положение бедер, рук и пальцев на этом рисунке, чего мы хотим коснуться ниже. Бедра, управляя сгибом всего корпуса, в зависимости от различных требований сценической игры, являются центром всех движений, так что, сгибая, сокращая, выпрямляя или поворачивая бедра, мы получаем различный рисунок.

К движению бедрами следует также отнести движения плечами, потому что эти части тела связаны друг с другом так, что одна из них, двигаясь, влечет

<sup>1)</sup> Рисунки заимствованы из назв. сочинения Ф. Ланга.



за собою и другую в целях красивого рисунка. В этом движении бедрами и плечами большой залог красоты сценической игры, чем можно было бы подумать. Если кто-нибудь хорошенько взвесит то, что сказано, и путем многочисленных упражнений приучит свое или чужое тело к легкоподвижности, то он сам убедится, что мои слова чрезвычайно справедливы. Я усиленнейшим образом убеждаю всех лиц, мало знакомых со сценической игрой, обратить на этот принцип серьезнейшее внимание и постараться точно следовать ему в своих движениях, так как на нем почти всецело зиждятся два помянутых выше искусства, а именно живопись и скульптура.

*Как следует становиться на колени и садиться.* Вопрос о том, как следует становиться на колени и садиться, относится, повидимому, также к вопросу о движении ног. Часто случается, что приходится говорить, стоя на согнутых коленях, что следует делать преимущественно на одном колене. Тут осмотрительный актер должен следить за тем, чтобы делать это, красиво уложив складки костюма, и не оскорблять при этом в глазах зрителя правил приличия. Что же касается лиц женского пола, если их присутствие на сцене необходимо, то они должны всегда говорить, стоя на обоих коленях, при этом женщин и девушек касается именно этот способ коленопреклонения, а не прежде помянутый, относящийся только к мужчинам. Сядясь следует заботиться о том, чтобы садиться на такую скамейку, чтобы ноги доставали до полу, а не висели в воздухе. При этом колени и ступни следует держать по возможности так, как я предлагал их держать стоя. Лучше, если актер сядет на передний край скамьи и не всем корпусом. Так легче расположить все члены в зависимости от требований общего рисунка посадки.

## § VI

## О РУКАХ, ЛОКТЯХ И КИСТЯХ РУК

Теперь перейдем к рукам, локтям и кистям рук. Здесь следует держаться того правила, чтобы держать руки при движении по возможности дальше от корпуса и свободно двигать ими, не прижимая их к бедрам или бокам, но либо вытянув их, либо направляя движение к голове и груди. Рисунок 1-й указывает соответствующие недостатки, так как локти там прижаты к талии, между тем, как их надо держать развернутыми и отведенными от туловища. Рисунок 2-й поясняет требование искусства, так как здесь свободно протянута правая рука, а левая, хотя и согнута и оперта на бедро, однако, локоть от туловища отведен. Подобное же мы видим на рисунке 3-м, где следует обратить внимание на то, что обе руки движутся не одинаково и не на одном уровне, но одна рука несколько приподнята, а другая опущена, одна вытянута несколько прямее, а другая несколько сокращена, хотя и поднята; при этом локти отведены от туловища. Это нужно делать во всяком случае, как этому следуют в своих произведениях хорошие художники и скульпторы. Руки и кисти не следует держать около средней части корпуса. Итак, мы сказали, нужно подчеркивать и особенно внушать новичкам, например, что нельзя делать движения около средней части корпуса и опускать кисть руки ниже пояса, но что надо держать ее выше его. Я говорю, что это нужно внушать главным образом новичкам, так как, будучи людьми неопытными и робкими, они не смеют высоко поднимать руки, и жест их возвращается, обыкновенно, около их кармана, жест некрасивый, неизящный, потому что противоречит непринужденной ловкости. Если учащиеся от этого недостатка

своевременно не отучатся, то они закоснеют в этой дурной привычке настолько, что никогда не овладеют сценической игрой в совершенстве. Это утверждение основано на том, что наш природный инстинкт побуждает нас поднимать руку и, если нужно, двигать ею у верхней части туловища. Если мы говорим при помощи жестов, то ими обозначаем то, о чем говорим. Обойтись здесь без поднятия рук мы не можем. Точно также никто не сможет владеть предлагаемой здесь подходящей для сцены гармоничностью, заключающейся в изящных и стройных движениях тела, как ее определили Цицерон и Квинтилиан, если не привыкнет красиво распределять свои члены и, как выше говорилось, согласовывать красоту положения своего тела с законами природы.

*Законы движения рук и кистей.* После них другими исследователями были установлены следующие законы: руки не должны висеть несложенными вместе и не должны вскидываться, как копьё; далее, правую руку следует свободно протянуть вперед, но не на всю ее длину, кроме тех случаев, когда нужно указать на какой-нибудь определенный предмет, левую руку большей частью следует держать так, как будто она является рукояткой у нашего бока, кроме тех случаев, когда ей приходится сколько-нибудь вторить движениям правой руки. И, кроме случаев сильнейших аффектов, ни одна из них не должна подниматься выше плеч или глаз.

Так как кисти рук являются могущественнейшим орудием сценической игры, то следует прежде всего отметить, что, в месте их сочленения с руками, они должны быть подвижны и свободны.

*О пальцах.* Далее, пальцы следует держать так, чтобы указательный был вытянут более или менее прямо, а остальные постепенно начинали сгибаться

и все ближе и ближе приближались к ладони. Взгляните на рисунок 3-й. Понимать это нужно, однако, так, что пальцы не должно держать в одном и том же положении, как деревяшки, не меняя их рисунка; но они должны, самостоятельно двигаясь, каждый по своему сгибаться, сокращаясь, выпрямляясь, меняя свой рисунок то больше, то меньше, сообразно с требованием речи или чувства. Я призываю к старательнейшим занятиям этим упражнением, благодаря чему пальцы приучатся путем долгих и упорных занятий хорошо исполнять свою роль и будут изображать любое выводимое на сцену лицо правильно и в то же время красиво.

*О перчатках.* Кстати, затронув вопрос о руках, коснемся несколько того, должны ли и могут ли актеры употреблять на сцене перчатки. Обычай этот пришел в театр недавно, до последнего времени наши предшественники его не знали или, по крайней мере, им на сцене не пользовались. И я готов свидетельствовать чем угодно, что, имея более пятидесяти лет отношение к театру или в качестве зрителя, или в качестве хорега, я ни разу не видел на сцене действующее лицо, у которого на руках были бы перчатки. Вследствие этого никто из новейших исследователей не поставит мне в вину, если я, основываясь на авторитете старого времени, вооружусь против этого нововведения и всеми силами постараюсь добиться того, чтобы наши потомки его изгнали из своих театров, как негодный прием игры, кроме тех случаев, когда новая мода потребует иного отношения к этому вопросу из уважения к коронованному лицу.

Но, не говоря уже о том, что вопрос о перчатках противоречит прежним правилам и исконному обычаю, он искажает и самое искусство, и природу игры.

Figura I.



figura I.



fig. II

Figura III.



fig. III

Figura IV.



fig. IV

Figura V.



Figura VI.



Figura VII.



Figura VIII.



Так как кисть руки является главнейшим орудием сценической игры, то необходимо держать ее открытой, чтобы все движения, какие подсказываются искусством и природой, были видны присутствующим и могли ими быть отнесены к тем или другим душевным движениям, чего не достигнет никто из актеров, если будет жестикулировать, изуродовав руку перчатками или, не будучи в состоянии благодаря покрывке достаточно ясно показать движения пальцев. И, если мне будет позволено свободно высказать мой взгляд, то я скажу, что обычай носить перчатки на сцене, есть незнание искусства. Кто в нем искушен, не станет искать покрывки для рук, и признаком убожества и невежества следует признать, если артистическую скудность хотят прикрыть посторонним блеском. Было бы недобросовестным на сцене закрывать маской лицо — зеркало души — и точно так же, по моему, скрывать кисти руки, это главнейшее орудие сценической игры.

А затем, как часто приходится на сцене, например, вскрывать, писать и запечатывать письма, вынимать что-нибудь из кармана, считать деньги и т. п. Вот тут и приходится испытывать неловкость, пока руки не высвободишь из их оков; если это делается неловко, то досаждаст зрителю, неудобно на сцене, ошибочно и смешно, или же приходится делать все это в перчатках, что противоречит красоте и природе.

*О придворном театре.* На нашей сцене нет места соображению, что так принято на придворных театрах, где все действующие лица должны обязательно выходить на сцену в перчатках. Во первых, придворные хорегии следят больше за роскошью и за внешним блеском представлений, чем за истинными чертами сценической игры, отчего мы не можем

и не должны принимать его себе за правило. Затем, если кто-нибудь будет считать придворные комедии образцами искусства и ставить себе целью им подражать, то он, я думаю, нередко может впасть в большую ошибку. А следствием этого будет то, что опытные критики забракует и обрекут на безызвестность и ни в коем случае не будут считать ее достойной сцены. Я этим не хочу сказать, что некоторые из них не заслуживают похвалы в области искусства, но что придворные актеры не всегда бывают в своих принципах на высоте искусства и что с них достаточно нравиться зрителю с чисто внешней стороны. Итак, пусть при дворе будут свои обычаи; другим будет нравиться скромная сцена, созданная по правилам искусства и науки, а не внешнего блеска, сцена, которая будет иметь красоты тем более, чем более будет разработана сторона душевных движений и чем ближе будут основания ее к искусству и природе.

В то же время, если при немецком или французском костюме пожелают в простом разговоре надеть перчатку на левую руку, обнажив только правую, как это показано на рисунке 4-м, я против этого не возражаю, но большего не допускаю. Вот мое мнение об употреблении перчаток или скорее о злоупотреблении ими. А другие пусть высказываются, как им угодно. Теперь я возвращаюсь к продолжению изложения и скажу еще кое-что о движении рук.

*Правой рукой в сценическом действии должно пользоваться главным образом. Делать жесты следует преимущественно правой рукой. Я говорю это не в том смысле, что левая должна быть все время неподвижна, но что для пластического выражения того, что требует существо речи, она должна только помогать правой руке, однако, порою левая должна оста-*



ваться в полном покое и действовать должна одна только правая рука. Хорошо, если актер, говоря о себе, приложит руку к груди или, не касаясь ее, хотя бы намекнет на это движением руки.

*Законы движения рук.* Нужно избегать делать движения рукой перед глазами или очень высоко, закрывать глаза и лицо, которое всегда должно быть видно зрителю, засовывать руку некрасивым жестом за пазуху или в карман и т. д. Никогда не следует сжимать руку в кулак, кроме тех случаев, когда на сцену выводится простонародье, которое только и может пользоваться таким жестом, так как он груб и некрасив, или же, если хотят показать сильный гнев, то иногда приходится погрозить кулаком.

Нехорошо с шумом соединять руки. Это разрешается только в комических сценах, где дети играют с актером, или комическому лицу. Щелкание большим и средним пальцами, чем пользуются для выражения досады или при отстранении собеседника с презрением, хотя, вообще и не может быть вовсе запрещено, однако, допустимо лишь изредка, так как обозначает либо чванную спесь, при неуважении, либо поверхность в досаде. Особенно должны это помнить вельможи, в которых не должно быть ничего вульгарного и некрасивого, но в которых должна быть видна отменная важность соответственно их достоинству. Таких взглядов должны держаться те, кто умеет ценить красоту сценической игры.

Хотя движения рук, а также всего тела и должны выражать то, что говорится, однако, нельзя допустить, чтобы, как это иной раз и бывает естественно, жест как бы воспроизводил упоминаемые движения рук, — например, рубить дерево, стрелять из лука, бить палкой, копать землю, бросать мяч и т. п. — вполне достаточно слегка намекнуть на это, чем

представлять это; особенно не надо прибегать к реальному и комическому изображению того, что легко явствует из самих слов или из общей связи речи. Больше всего следует избегать жестов, которые изображают что-либо неблаговидное и некрасивое, либо то, что могло бы оскорбить зрение целомудренной публики.

*Движения рук в разных аффектах.* О роли рук и пальцев много говорят Квинтилиан, кн. II, гл. 3, Каузин в «Palatium Eloquentiae» кн. XI, в том числе Велий (Voëllus), Амадей из Байокеи (Amadeus Bajocensis) и др. Приведем некоторые из предлагаемых ими правил вкратце.

1. При удивлении следует обе руки поднять и приложить несколько к верхней части груди, ладонями обратив к зрителю.

2. При выражении отвращения надо, повернув лицо в левую сторону, протянуть руки, слегка подняв их, в противоположную сторону, как бы отталкивая ненавистный предмет. То же самое можно выразить одной правой рукой, слегка согнув ее в кисти и, держа ее в подвешенном состоянии, повторным движением как бы отталкивать ненавистный предмет.

3. Прося пощады, надо обе руки поднять ладонями друг к другу, или опустить их, или сжать их пальцы в пальцы.

4. Для выражения горя и грусти нужно соединить руки пальцы в пальцы и поднять их или к верхней части груди или опустить их к поясу. То же самое получится, если правую руку слегка вытянуть и поднести к груди.

5. Взывая мы скромно протягиваем руки кверху, несколько раскрыв обе кисти и повернув их одну к другой, и при том немного книзу, чем обозначается важность предмета.

6. Порицаем мы, согнув три пальца и развернув указательный, или согнув третий и развернув три остальных, или же согнув третий и четвертый.

7. Давая совет, мы руки и кисти слегка развешиваем, обращая их к собеседнику, как бы готовясь его обнять.

8. При вопросе мы правую руку слегка поднимаем, откинув ее назад.

9. При раскаянии мы прижимаем руку к груди.

10. Для выражения страха мы прикладываем правую руку к груди, соединив вверху четыре пальца, и затем вытягивая руку ладонью вниз, раскрыв их.

*Недостатки рук и пальцев.* Наконец, чтобы уметь в совершенстве владеть движением рук, нужно знать, по возможности, наиболее очевидные недостатки; главнейшие из них мы приводим здесь вкратце.

1. Неправильно и некрасиво раскрывать пальцы рук так, чтобы они друг от друга слишком отделялись.

2. Соединять пальцы руки в верхней их части с кончиком большого пальца как при письме.

3. Тесно прижав пальцы друг к другу, пожалуй даже согнув в противоположную сторону, вытягивать их.

4. Сжимать руку в кулак без исключительной необходимости, о чем речь была выше.

5. Некрасиво потирать руки, обтирать их, рассматривать их, чистить ногти, или чесать голову или какую либо другую часть тела.

6. Никому не рекомендуется делать жесты одной левой рукой.

7. Грубо хлопать слишком часто обращенными друг к другу ладонями.

8. Делать постоянно один и тот же жест и одинаковым образом.

9. Поднимать руки выше плеч или головы, хотя это разрешается при сильном потрясении или в безумном отчаянии.

Пусть эти правила будут преподаны новичкам, но из всех правил выше всего — правила природы, чуждые аффектации и подражания, тем, кто блестяще и с успехом играет на сцене.

## § VII

### КАК СЛЕДУЕТ ВЛАДЕТЬ ОСТАЛЬНЫМИ УЧАСТВУЮЩИМИ В ИГРЕ ЧЛЕНАМИ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ГЛАЗАМИ И ГОЛОВОЙ, ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕРШЕНСТВА

Так как главной частью человеческого тела являются голова и открытая часть ее — лицо, на котором, как на бумаге, могут прочесть начертанные душевные движения, то и нужно очень тщательно наблюдать, чтобы оно всегда выражало то, что требуется данными условиями. Этому содействуют, главным образом, глаза, которые должны завершать рисунок, намечаемый всеми частями лица. Одно движение глаз, сделанное должным образом и во время, часто производит большее впечатление, чем самое пространное словоизвержение поэта.

*О глазах.* На обязанности глаз лежит, раньше всего, чтобы они были обращены к слушателям и к тому предмету на сцене, о котором идет речь. Никогда не следует их устанавливать на один и тот же предмет, как будто на другое смотреть и не следует, но взгляд нужно переводить на вещи, на слушателей и на другие встречающиеся предметы, по усмотрению актера. Но эти движения должны быть всегда скромными, чтобы не оскорблять ни существо вещей, ни зрителей. Глаза должны отра-

жать в себе все душевные движения, даже без слов, без которых глаза могут быть достаточно красноречивы, если они на высоте своей задачи.

*Как нужно выходить на сцену.* По поводу манеры выходить на сцену следует раньше всего заметить, чтобы актер, тотчас по выходе своем, поворачивался лицом и фигурой к зрителям, причем лицо должно предстать таким, чтобы зрители могли прочесть по глазам, в каком настроении он является. Ступать нужно так и в таком направлении, сохраняя в то же время сценический шаг, чтобы лицо и глаза были обращены в публику. Мы изображаем это на рисунке 5-м, но кисть художника не может ни иллюстрировать смысл сказанного, ни сравниться с живым движением актера.

*Лицо должно быть обращено к зрителям.* Но пусть читатель увидит это и на несовершенном рисунке и обратит внимание на поворот лица и движения рук и ног, изображенные здесь. На нем и лицо, и глаза обращены в публику, из-за чего и приложен рисунок, с чем согласована и посадка всего корпуса, а тому, чтобы быть видным зрителю, много содействует постанова ноги. Правая рука со слегка сложенными пальцами протянута вперед и свидетельствует, что это идет живой человек, а не безжизненная статуя. Относительно лица и глаз, как главных носителей душевных движений, прежде всего надо помнить, что в них должна быть видна душа исполнителя и должно отражаться то настроение, которое он ощущает или должен был бы ощущать, в силу содержания пьесы, чтобы таким образом оно возбуждалось и в зрителе. На основании всеобщего опыта установлено, что наибольшей выразительностью душевного состояния обладают лицо и глаза. Что касается лица, то о нем это настолько известно, что

не нуждается в подтверждении. Если, например, кто-нибудь хочет выразить любовь или радость, то он должен не морщить лицо, но придать ему веселость приветливым и ясным выражением; то же следует сказать об остальных ощущениях. Глаза же этому содействуют в сильнейшей степени, и по справедливости можно сказать, что они орган душевных движений и указывают их, как указатель солнечных часов, без которого нельзя определить, который час даже в том случае, если во всем прочем часы прекрасно устроены и раскрашены. Ими сообщается высшая сила и воздействие сценической игре, которая благодаря этому чудесным образом проникает в души зрителей. Мягкое выражение лица вызывает любовь, серьезное — внимание, строгое — страх, свирепое — негодование, грустное — печаль. Глаза безмолвно говорят часто гораздо сильнее, чем какая-нибудь самая сильная речь.

Что же касается того, как нужно мимировать глазами для каждого ощущения в отдельности, то это не так легко сказать на словах, в чем я охотно сознаюсь; необходимо, чтобы каждый самостоятельно занялся этим и раньше всего сделал наблюдения, какой мимики лица и глаз, по его мнению, требует то или иное душевное состояние. И, прежде чем перейти к представлению или обучению на сцене, пусть он сам приспособится к ней. Прибавлю, что к тому же в сильной мере может привести частое и внимательное изучение картин опытных художников или работы скульпторов, в особенности же хороших актеров и проповедников, в целях воспитания изучением их своей собственной фантазии и подражания запечатленным в душе образам на личном живом исполнении. Пусть это примут во внимание особенно те, у кого нет достаточно острой фантазии

и которые не в состоянии самостоятельно выработать необходимую мимику. А насколько существенны мои искренние советы — подтвердит со временем всякий, кто пожелает ими воспользоваться.

*Актер должен обращаться к актеру, а не к слушателям.* Теперь далее. На сцене актер должен особенно заботиться о том, чтобы не ослабевало его внимание к диалогу; в противном случае оно будет отвлекаться на сторону и он перестанет отражать на лице то, о чем идет речь. Это общий недостаток молодежи, которая всегда сосредоточенно разглядывает зрителей и подготавливать в себе ощущения начинает только тогда, когда подходит очередь говорить. Это чрезвычайно смешно и нелепо. Разумный же актер всегда должен быть на чеку, чтобы по его мимике и жестам можно было прочесть его душевное состояние, определяющееся содержанием его слов, без чего вся игра поверхностна.

*Лицо должно быть обращено к зрителям.* Всем лицом и грудью надо быть обращену к зрителям; раз все представление идет для зрителя, то его достоинство требует того, чтобы весь актер был доступен его созерцанию. Это тем необходимее, чем горячее страсть, которую нужно изобразить и передать зрителям, а достижимо это не иначе, как если лицо актера и положение всего его корпуса видны зрителям.

Я не хочу сказать, что вовсе нельзя поворачиваться в стороны, так как именно этого то и требует постановка корпуса и ног, как об этом говорилось выше, но я хочу сказать, что при повернутом корпусе лицо все таки надо по возможности обращать к зрителям. Примером служит рисунок 6-й. Здесь актер, охваченный скорбью, стоит сжимая руки, при чем ни руки, ни корпус не повернуты

к зрителям, а лицо и речь тем не менее направлены к ним. В диалоге следует стараться, чтобы рот был направлен, по возможности, к зрителям, а не вполне к тому, с кем диалог ведется. К этому последнему, однако, должны быть обращаемы жесты, но опять таки не лицо, и при этом до тех пор, пока не кончилось словесное обращение. Этого требует достоинство слушателей, для которых и идет сценическое представление. Кроме того это необходимо, потому что если актеры будут разговаривать между собою так, как будто никого в публике нет, и даже будут обращать друг к другу лицо и речь, то половина всех зрителей будет лишена возможности видеть актера, видя его только в профиль или едва-едва со спины, что будет нарушать правила красоты и естественности, и, главным образом, оскорблять достоинство публики. Кроме того, в таком случае произносимые слова худо достигают слуха присутствующих, так как звук уходит в сторону, и зрители, будучи лишены или вовсе, или в значительной степени возможности разобрать слова, почти не будут знать, о чем идет речь. А при таком положении вещей, как можно возбудить в публике ощущения, которых она не видит на лице говорящего и не может уловить из его слов? Отсюда ясно, что во время диалога лицо актера должно быть обращено к зрителям, по крайней мере возможно часто, а движения руками и всем корпусом к собеседникам, к каковым по окончании реплики следует обращать и лицо. На сцене нельзя подражать простому естественному разговору, в котором собеседники имеют в виду только друг друга. В таком частном разговоре собеседники являются в одно и то же время и публикой, и не имеют надобности на кого бы то ни было обращать внимание. На сцене же, где нужно вести диалог для



слушателей, дело обстоит совершенно иначе, так как здесь эти последние являются первой и единственной причиной представления. При этом всем должно быть всем ясно, что слова говорящего относятся к собеседнику на сцене, даже если он и не обращен к этому последнему всем лицом. Это пояснит несколько, если я не ошибаюсь, прилагаемый ниже рисунок 8-й, на котором говорящие, слегка повернувшись друг к другу, всем корпусом и лицом обращены к зрителям, каковой способ вести диалог удобен, будучи в то же время единственным. Подробнее поговорим ниже.

### § VIII

#### О РАЗНЫХ ДРУГИХ ПРАВИЛАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИГРЫ, ОСОБЕННО ЖЕ ОТНОСЯЩИХСЯ К ДУШЕВНЫМ ДВИЖЕНИЯМ.

Кроме того, что было сказано до сих пор, опытными исследователями вопроса установлены еще и разные другие правила; хотелось бы их привести здесь же. Так, есть следующее правило: игра должна предшествовать речи. Это надо понимать так.

*Игра должна предшествовать речи.* Актер, прежде чем ответить на услышанные слова, должен игрою изобразить то, что он хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас понять, что происходит в душе актера и что он скажет вслед затем словами. Например, один просит у другого, чего тот не хочет или не может исполнить: отрицательным движением он должен ему показать это прежде, чем скажет на словах и т. п.

Это правило основано на требовании природы. Это видно из того, что во всяком разговоре слушатель замечает в себе естественное побуждение обна-

ружить, приятно или неприятно ему то, что он слышит, прежде, чем придут ему на ум слова, которыми он сможет высказать свое внутреннее чувство. Причина этого явления заключается в том, что члены тела подвижнее в исполнении своих обязанностей относительно чувства, чем душа относительно рассудка. И легче объясниться знаком, чем словами, так как в последнем случае надо затратить больше душевных сил, чем в первом. Ощущения возбуждаются направленной на них фантазией непосредственно, а слова должны сначала, так сказать, быть выработаны мыслью в мастерской чувства, пока, наконец, осознанные вполне, они смогут быть произнесены языком.

Возьмер пример в природе. На клавикордах ударные рычаги нажимаются прежде, чем струны под их ударом издадут звук. Так и в человеке. Воспринимает раньше всего воображение, оно возбуждает чувство и члены тела прежде, чем рассудок придет в действие и выразит осознанное чувство в словах. И актер должен следовать этому природному порядку явлений и жестом предупреждать речь.

*Окончив речь нельзя покидать чувство.* Следующее замечание касается того, чтобы актер, кончив говорить, не покидал тотчас свое душевное состояние, либо оставляя лицо совершенно без выражения, либо с любопытством рассматривая слушателей, как это делают дети, либо внезапно совершенно изменяя выражение лица, что является недостатком неопытных актеров, но следует на некоторое время задержать на лице то чувство, которое было вызвано содержанием разговора, пока лицо постепенно не отойдет от прежнего выражения и не запасется временем для образования нового.

*О глазах.* Я сказал, что дети и неопытные актеры передают мимикой только то, что они говорят. Итак,

пусть серьезный актер обсудит, что, казалось бы, должны выражать глаза в данном разговоре и пусть он приучит их к тому тщательными упражнениями. Самое насущное в начале этих занятий то, чтобы глаза, благодаря частым наблюдениям и упражнениям, усвоили себе свою обязанность с тем, чтобы иметь возможность после того без всякого замедления и затруднения сделать это на сцене. Это должны постоянно проделывать и учителя и ученики, пока не выработают себе своими частыми и постоянными упражнениями умение свободно и бесстрашно стоять и двигаться на сцене.

*Правила для учителей драматического искусства.* Вследствие этого замечания, да позволено мне будет отклониться несколько в сторону, чтобы дать небольшое наставление учителям. Оно заключается в том, чтобы они, прежде чем приступить к обучению других, сами подготовились к этому, выработали себе одну определенную манеру игры, и ее уже настойчиво преподавали ученикам. Если же они этого не сделают и легкомысленно приступят к занятиям, без такого приготовления, то они станут преподавать сегодня одни правила декламации и игры, а завтра другие, а отсюда сбитые с толку ученики не будут знать, чему следовать и всегда будут робкими и никогда не будут уверены в своих силах, особенно, если учителя будут их бранить за сделанные ошибки. Отсюда нередко отчаяние, что у учеников очень мало уверенности в себе, между тем как из них могли бы выйти выдающиеся артисты, если бы они не попали в такую несчастную обстановку.

Сделав такое замечание по отношению к учителям, я возвращаюсь к основному вопросу и обращаюсь, по прежнему, к глазам, занимающим в области чувства первое место; сверх того скажу еще, что

актеру не возбраняется прибегать и к слезам в сильной грусти, при раскаянии, или в случае какого либо иного сильного эффекта, если это допускают правила искусства и естественности.

*О слезах.* Это даже красиво и волнительно, но только в том случае, если искренно и непритворно. Когда актеру приходится поднять глаза, если идет речь о небе, или опустить их вниз, если речь идет о земле, то пусть он следит за тем, чтобы не допустить при этом какой-нибудь некрасивости, подымая голову выше, чем полагается, или чрезмерно отклоняя ее назад. При таком положении легко может случиться, что некрасиво выставится живот, что считается большим недостатком.

*О чувстве грусти.* При аффекте грусти нужно отметить и следующее. Часто складывают руки пальцы в пальцы, при этом обыкновенно вытянув их вверх или опустив ниже бедер. В обоих случаях следует иметь в виду, чтобы соединенные одна с другой руки направлять к одной из сторон — правой или левой безразлично, но только бы не держать их по середине корпуса. Так как, если последнее случится, то лицо говорящего будет закрыто поднятыми руками, что недопустимо потому, что лицо должно быть всегда открытым и обращенным к зрителям, а опустить их вниз прямо — непристойно. Предлагаемый здесь рисунок 7-й изображает это движение.

*Об ощущении при размышлении.* Я предлагаю еще несколько слов относительно прочих аффектов. При размышлении, которое встречается почти во всех драматических произведениях, следует заботиться раньше всего о том, чтобы значительность предмета живейшим образом выражалась всеми жестами. Овладению этим не мало способствует частое и при том изысканное изменение походки, жестов и положений

тела. Актер, если ему приходится молча думать о том, что ему сказать, какой план предпринять, на чем остановиться, может наклонить голову, то прямо стоя, положив при том одну руку на стол, а другой делая жест, выражающий душевное колебание, то положив локоть на стол и облокотив на него голову. Разнообразя таким образом положение тела, актер может всегда красиво и убедительно выражать самые разнообразные душевные движения.

*Об аффекте грусти.* В сильном горе или в печали можно и даже похвально и красиво, наклонясь, совсем закрыть на некоторое время лицо, прижав к нему обе руки или локоть и в таком положении бормотать какие-нибудь слова себе в локоть или в грудную перевязь, хотя бы публика их и не разбирала — сила горя будет понята по самому лепету, который красноречивее самих слов. Однако, долго оставаться в таком положении нельзя, чтобы не досадить присутствующим.

Кроме того в аффекте горя актер должен больше действовать, чем говорить. Поэтому слова должны произноситься не вполне ясно, с паузами, незаконченно, нечленораздельно, на длинном дыхании, что служит признаком истинного горя. Глубокая грусть выражается то полным молчанием, то одним стоном, то коротким возгласом и вздохом. Все это ясно определяет тяжкие страдания и сильно действует на зрителей. Этот прием основан на том, что сила игры действует непосредственно на внешние чувства зрителей, а они уже создают впечатления. А так как это чрезвычайное душевное волнение проявляется особым образом, то оно и производит на слушателей особое впечатление.

Это касается не только аффекта горя, но и всякой вообще сценической игры, которая тем сильнее

потрясает зрителя, чем сильнее, живее, властнее и ярче ведется сцена действующим лицом. Внешние чувства являются как бы дверями души и, когда через них врываются образы в опочивальню душевных ощущений, то эти последние проснувшись появляются по воле хорюга.

*Об аффектах радости, любви, страсти и т. д.* В аффектах радости, любви, страсти и т. п. происходит совсем иначе, так как в них внутренние ощущения выражаются в пространной речи, веселости, поцелуях и более поверхностных движениях, для чего специальной сноровки каждый раз не надо, и я позволяю себе много об этом не распространяться.

*Об аффектах гнева.* О гневѣ скажу следующее: как только он начинает загораться, то, пока человек еще владеет собой, обыкновенно собираются на лбу морщины, сжимаются губы, походка делается быстрее, появляется больше жестов руками и кистями, речь становится возбужденнее и по временам более прерывистой, с краткими паузами между словами, затем на ненавистное лицо, если оно на сцене, обращается суровый взгляд, если же оно отсутствует, то в его сторону на расстоянии посылаются бранные слова, сильные жесты, начинают ломать пальцы, скрежежеть зубами, словом делать все, что выражает гнев. Это вообще. Если же гнев выходит за пределы и выливается в бешенство, то и в игре нет предела. Для разъяренного человека допустимо то, что недопустимо для здравомыслящего. Разумный актер должен, однако, при этом всегда помнить о пристойности, особенно если он изображает знатное лицо, без чего сцена оказалась бы сумасшедшим домом, а не школой благоразумия.

Для остальных, более умеренных аффектов и обыкновенных диалогов не нужно давать особых наста-

влений, так как они легко могут и должны быть выведены из тех общих правил, о которых шла речь на протяжении настоящего рассуждения.

## § IX

### НЕКОТОРОЕ ДОБАВЛЕНИЕ О ТОМ, ЧТО ЕЩЕ КРОМЕ ВЫШЕСКАЗАННОГО НАДО ИМЕТЬ В ВИДУ В ОТНОШЕНИИ ПЛАСТИКИ

Правы те, кто считает пластику (игру и жест) красноречием тела. Ибо, подобно тому, как душа высказывается в словах, так точно тело в движении членов выражает свои ощущения. Поэтому актер должен стараться как следует разнообразиться в том, каких движений, изображающих смысл слов, требует природа. Если при этом они построены согласно с правилами изящной игры и не основываются только на требованиях грубой природы, то он может безусловно рассчитывать во время представления понравиться всей публике.

*Игра должна отвечать диалогу и смыслу слов.* А чтобы этого достичь, актер должен обратить внимание главным образом на то, чтобы вся пластика его согласовывалась с диалогом, с душевным состоянием, была проста и не слишком искусственно и нарочито сделана, что досаждало слушателям и теряет должную красоту.

Так как основание и задача сценической игры заключается в том, чтобы возбудить в слушателях эффект, который имеет в виду хорег, — вообще необходимо, чтобы актер на сцене хорошо понимал мысль поэта, интенсивно возбуждал в себе то же душевное состояние и своими душевными переживаниями, словами и всей своей игрой его возможно сильно выражал. В этом одном вся его сила, до того

даже, что недостатки, допущенные случайно хорегом в отношении изящества диалога, вполне сглаживаются и скрашиваются совершенством сценической игры.

*Игра должна видоизменяться и не быть долой одной и той же.* Нужно в то же время обращать внимание на то, чтобы движение не было длительно и от времени до времени прерывалось с прекращением речи. Когда актер начнет говорить на новую тему, он должен присоединить к тому и соответствующую игру; он должен сделать движение головою, когда он выражает согласие или отрицание, или прислушивается к речи собеседника. Особенно же в том случае, если нужно выразить негодование, или какое-либо другое сильное чувство.

*О том, как должны стоять актеры, если их одновременно несколько человек на сцене.* Интересно, однако, знать, как должны стоять актеры, чтобы было видно, что они говорят друг с другом, если они обращены лицом к зрителям, как это требовалось выше, что тем труднее, чем больше человек на сцене. Потому что, вообще говоря, казалось бы естественным, чтобы разговаривающие были обращены лицом друг к другу.

На этот вопрос ответ двояк. Во первых, движения руки и некоторые движения корпуса должны быть обращены к собеседнику, а речь и лицо, по крайней мере при произнесении реплики, к зрителям. Прежде же чем начать говорить, а равно и по окончании своей реплики, он может известный промежуток времени смотреть на собеседника, чтобы выражение его лица, чему, однако, должно предшествовать движение, направлялось в ту же самую сторону, в какую перед тем была направлена его игра. Тогда слушателю будет понятно, к кому направлены слова и мысли, и в то же время ни на минуту не ускользнут от него ни лицо, ни речь актера. Рисунок 8-й, о кото-



ром мы вспоминали в конце § VII, приводимый здесь, показывает, что я хочу сказать. Здесь говорящий обращает жест и положение корпуса к собеседнику, а глаза и лицо к зрителям.

Другой способ заключается в том, чтобы говорящий стоял на один шаг сзади того, с кем говорит; тогда уста его будут направлены прямо, корпус будет виден зрителям, и речь будет нестись непосредственно к ним, так что все может быть ими воспринято без ущерба. Между тем другой актер, который в это время его слушает, может по временам смотреть на него, выражая на себе впечатление, производимое разговором, до тех пор, пока не пришел его черед говорить. Тогда, конечно, их взаимные положения должны меняться так, чтобы тот, кто был прежде слушателем и стоял впереди, теперь говорил и становился позади другого. Прием этот при некотором упражнении окажется очень легким, как и все прочее, что на основании вышеизложенного требуется для хорошей игры.

## § X

### О ДЕКЛАМАЦИИ

Декламация и игра почти синонимичны. Соарий на основании Цицерона и Квинтилиана учит, что большинство называет декламацию игрой, хотя последняя обозначает преимущественно движения тела, а первая произношение слов помощью голосовых средств. И действительно, они находятся в зависимости друг от друга, имея теснейшую связь, хотя и делятся на две области: голос и жест, из которых одна действует на слух, а другая на зрение, при помощи каковых двух чувств всякий аффект проникает в душу зрителя. Выше говорилось о жесте, —

теперь о голосе, а именно о декламации в тесном смысле слова.

*Декламация должна быть естественной и как бы обыденной.* Первое достоинство декламации заключается в ее естественности, т.-е., чтобы говорящий на сцене не иначе произносил периоды и отдельные слова, как если бы он их говорил в простой беседе с благородными людьми, но только в виду большого количества слушателей и отделяющего их расстояния, голос надо давать значительно выше и энергичнее.

Поэтому то отец ордена Иисуса, Ювенций, вполне разумно говорит в своем «Ratio discendi et docendi», что очень помогает учащимся в занятиях декламацией, если они тихим голосом, как бы запросто, вполне естественным говорком скажут то, что им предстоит декламировать. Ибо первая забота актера должна заключаться в том, чтобы хорошо себе уяснить то, что они будут декламировать, а также перевести на родной язык и попробовать сначала сказать на родном языке то, что затем они будут декламировать по латыни. Потому что таким образом, поняв смысл заключающийся в словах, они легко поймут, каким тоном им нужно пользоваться и какой жест наиболее естественно должен сопровождать слова. Затем следует призывать более опытных товарищей, чтобы они на собственном примере показали хорошую декламацию, так как часто по их исполнению можно научиться большему, чем с голоса преподавателей декламации, к которому ученики привыкли.

Второе, следующее за сим достоинство декламации заключается в том, чтобы она соответствовала произносимым словам и их смысл внушала слушателям вместе с соответствующим душевным движением; чтобы этого достичь и чтобы декламация гармонировала с чувством, это последнее должно раньше

всего возникнуть в душе актера, чтобы тем сильнее загореться в слушателях. Ибо как может воспламенить других тот, кто сам в глубине души своей будет холоден?

*Изменение тона.* Для этой цели необходимо заботиться о том, чтобы голос менялся, становился то напряженнее, то слабее, то сильнее, то тише, речь становилась то быстрее, то медленнее, согласно с требованиями смысла и естественности, ибо они непосредственно подсказывают всякому форму выражения, соответствующую данному чувству, а, если к этому присоединится еще выполнение указаний искусства, то, надо думать, можно достичь желаемого актером эффекта.

*О разнообразии аффектов.* Затем следует обратить внимание на то, как, согласно с тем или иным аффектом, следует изменять голос. Так, любовь требует нежного, страстного голоса, ненависть — строгого и резкого, радость — легкого, возбужденного, горе — разбитого, жалобного, прерываемого вздохами, страсть — дрожащего и неуверенного, смелость — сильного, напряженного, гнев — стремительного, быстрого и нечленораздельного, презрение — легкого и как бы насмешливого, удивление — потрясенного, наполовину умоляющего, наполовину слышного, жалоба — кричащего, сварливого, страдальческого. Как научиться этим оттенкам выражений голоса и воспроизводить их, — нельзя передать мертвой буквой; нельзя выразить схематическим рисунком, подобно тому как можно было более или менее разъяснить вопросы пластики.

*Недостатки декламации.* Постараемся помочь некоторым наиболее явственным недостаткам. Из них раньше всего идет монотонность или одна и та же высота голоса, без каких бы то ни было колебаний —

истинное наказание для слушателей. Этим страдают подчас и народные ораторы, говоря свою речь монотонно, точно читают по книге или заканчивая фразу всегда одним и тем же акцентом. Голос должен быть гибок то выше, то ниже, то возбужденнее, то спокойнее. Пусть, однако, тот, кто хочет варьировать звук, следит за тем, чтобы не впасть в пение, не давать слишком частых изменений звука или слишком быстрых переходов от высокого к низкому, минуя средний регистр, то вдруг опять от низкого к высокому, каковой недостаток прямо противоположен монотонности. Грешит также тот, кто излишне меняет высоту голоса, не согласуясь со смыслом слов, кто говорит слишком громко, когда надо говорить спокойно, кто говорит спокойно, когда смысл требует более сильного подъема.

Нужно избегать того, чтобы участники обрывали речь там, где не следует, чтобы не говорили слишком много на одном и том же дыхании, но нужно, чтобы они строго заканчивали периоды и соблюдали знаки препинания, чтобы они не перескакивали через запятые, которые служат в речи остановками для некоторого замедления ее течения. Большие знаки препинания, называемые точками, являются конечными. Здесь нужно остановиться дольше и перевести дыхание. Некоторые при чтении гексаметра ошибочно понижают речь с окончанием стиха или при чтении пентаметра останавливаются на цезуре или перед двухсложным словом, которым, обыкновенно, заканчиваются такие стихи. Следует держаться того правила, чтобы речь оканчивать только со смыслом ее, кроме только тех случаев, где период настолько длинен, что на него не хватает одного дыхания; в таком случае следует на середине слегка остановиться. Некоторым недостатком является слиш-

ком сильное понижение голоса с окончанием какой-либо мысли; но прежде всего нужно внимательно следить за тем, чтобы отчетливо произносились окончания слова, ибо очень часто их глотают с большим ущербом для смысла.

Наконец, имея в виду хорегов, которые часто меня о том расспрашивали, я вкратце выскажу мое мнение о сценической поэзии и драматическом искусстве, опираясь на то, чему меня научили труд, изучение и опыт.

## § XI

### О ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И В ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ. ДАННЫЕ, ТРЕБУЕМЫЕ ОТ ХОРЕГА.

От хорега требуется следующее. Кроме природной ловкости, без которой в этой области ничего не поделаешь, хорег должен быть раньше всего поэтом и хорошим латинистом; у него должна быть яркая фантазия или воображение; он должен быть большим психологом, выдающимся актером и опытным ремесленником.

Вот те необходимые качества, без которых сцена будет очень несовершенна. Если же сверх того он знает музыку и живопись, что желательно, но не необходимо, — то он будет вполне на высоте. Проследу все в отдельности.

Поэтом он должен быть для понимания искусства и законов, установленных старыми мастерами. Он должен быть одарен поэтическим талантом, чтобы уметь находить остроумные перипетии и завязки, которые делают комедию и трагедию занимательной и приятной.

Латинистом он должен быть, чтобы не чувствовался в речи иностранец и тем самым, чтобы он не искажал особенностей языка; чтобы уметь применять

стиль и слова к тому, чем он хочет действовать на публику, чтобы уметь располагать слушателей к тем душевным движениям, которые он хочет в них вызвать.

Дар воображения должен хорегу подсказывать образы вещей, лиц, сценических движений и положений, без которых все будет нетвердо, расплывчато и нестройно. Это достоинство тем пригоднее, чем сильнее развито.

Он должен быть психологом, чтобы знать, что такое душевные движения, откуда они происходят, как их надо вызвать, развивать и направлять. Он должен знать, что может им мешать, чтобы уметь устранить препятствия. Словом, чего требует каждое из душевных движений для своего возбуждения и развития, в чем и заключается вся трудность.

Хорег должен быть актером и лично знать правила сценической игры, о которых речь была выше, и он должен не только знать их, но и уметь показать на примере.

*О ремеслах.* Теперь я коснусь ремесла. Иные так искусны в этом отношении, что могут руками сделать все то, что видит их глаз или подсказывает мысль. Такие люди обладают большой вспомогательной силой для театра, так как умеют все использовать, все сделать из ничего. Другие, хотя и не умеют ничего сделать руками, зато от природы наделены практическими знаниями и могут научить других, как сделать то или другое; так например, знакомые с областью живописи умеют компоновать картину, усиливать или ослаблять свет и тени, обладают хорошим глазомером, умеют разбираться в действующих лицах, платьях, сценах, знакомы с перспективой и т. п., даже если сами и не умеют изобразить того, что знают. Этого достаточно, так как иные вовсе ничего не знают. Просты и грубы те, которые не умеют ни гвоздь

вбить в стенку, ни брус распилить, которые не имеют ни о чем никакого понятия, чтобы быть в состоянии либо самому себе представить, либо объяснить другому, что или как нужно сделать. Вследствие этого часто механики, трудом которых приходится пользоваться хорегам, худо исполняют работу им кое как разъясненную, с напрасными расходами или же без того изящества, которое она должна бы иметь, так как они худо усвоили себе мысль указчика, потому что тот не умеет хорошо объяснить и дать нужные для работы указания, не имея о ней и сам настоящего понятия. Пусть хорег в таких случаях не стесняется спрашивать, как нужно сделать ту или иную вещь, лиц понимающих, чтобы не производить лишних трат, не делать вещей слишком трудных, неподходящих, излишних и непропорциональных. Если же найдутся такие, которые сочтут недостойным образованного человека заниматься ручным трудом, а таких не мало, или такие, которые сочтут достаточным, сидя у себя дома написать что-нибудь по правилам искусства, которое они, по их мнению, знают, пусть они, по моему мнению, простятся с театром и идут в Атенеум на кафедру,—они могут надеяться там на больший успех, чем на сцене.

Вот мое мнение о хореге. Между всем этим есть и то, что дается от природы, и то, что достигается только путем изучения и труда. Теперь о самом сценическом искусстве.

## § XII

### О (ПАНТОМИМИЧЕСКИХ) ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ НА СЦЕНЕ

Нельзя отрицать того, что есть большая красота в пантомимических представлениях или картинах, даваемых обыкновенно среди прочих театральными

игр, так как они удивительно развлекают зрителей, и, занимая их, в то же время располагают к известным душевным движениям, если этим пользоваться с должной умеренностью. Я призываю здесь к соблюдению чувства меры, т. е. избежанию излишества. Пусть поэт думает о том, что представление только средство к достижению цели, но не сама цель. В этом отношении он существенно отличается от того, кто изо всех сил старается украсить свою сцену театральным представлением и считает себя Росцием, если всевозможными дивертисментами сумеет занять зрителей.

В таких картинах изображают полеты по воздуху разных Меркуриев, битву в воздухе цаплей и коршунов, Стигского разбойника, похищающего человеческие души во мгле туманов или низвергающего их в дымящийся ров при свисте пламени и ужасных привидениях. Изображать трезубчатую молнию и громы в небесах, разрушать башни или низвергать убийц, бойцов, сражающихся на мечах; строить войска в ряды, изображать их упражнения, стоянки и схватки, потрясать знаменем и из их щитов делать прикрытие на подобие кровли; устраивать на сцене символические фигуры и тому подобные сценические прикрасы, которые, если они устраиваются с достаточным запасом времени на подготовку и при разумном пользовании, вне всякого сомнения, имеют не мало красоты и даже очень удобны для развлечения зрителей и воздействия на них.

Более пышные картины допустимы в придворных театрах, которым это позволяют их средства и находчивость. С ними не может соперничать наша школьная бедность. Искусство и игра у нас должны дополнять то, чего не хватает в обстановке. Я не раз встречал даже очень знатных людей, которые уходили



из простых театров, получив как душевные волнения, так и зрительное наслаждение, и не жаловались на скудную обстановку спектаклей или дешевизну костюмов, так как эти недостатки искупались искусством. Поэтому поэт не должен отчаиваться в успешном исходе представлений, даже если у него не хватит средства для приобретения подобной обстановки. Однако, чтобы хоть как-нибудь сладить представление, он благодаря природной сноровке, трудом своих рук, может сотворить нечто как бы из ничего. Как это сделать, я не могу ни научить, ни пространно описать, но все должно быть достигаемо при помощи природной изобретательности, без которой бессильны какие бы то ни было представления; но, кто ею наделен, те могут не учиться, так как они сами легко смогут придумать и сделать то, что по их мнению нужно для их дела.

Чтобы высказаться вполне относительно этого рода зрелищ или представлений на небольших сценах я скажу так: раньше всего драматические писатели должны стараться, чтобы само пантомимическое представление содержало в себе талантливую мысль, вытекающую из самой сущности данной фабулы, а не притянутую извне, и чтобы она была украшена аллегорическими указаниями на содержание произведения; остальное должно быть легко достигнуто. Основание для этого утверждения я вывожу из того, что такого рода талантливая изобретательность обыкновенно вызывает в душе воспринимающих большое удовольствие, которым они исполняются настолько, что мало обращают внимания на роскошь обстановки, лишь бы само действие было преподнесено в связном и удобопонятном виде. А это можно сплошь да рядом передать в исполнении на маленькой сцене и без роскошной обстановки. По моему мнению, самое глав-

ное основание театральных мимических представлений то, чтобы они были красивы, чтобы украшали собою драматическое произведение в глазах зрителей. И, хотя я и не могу яснее и понятнее изъяснить мою мысль, но все же, чтобы меня лучше поняли, я предложу один — другой пример, при помощи которых я выясню, до некоторой степени, свою мысль.

Легкомысленный юноша, например, рассматривая свое изображение в зеркале, видит, допустим, там призрак смерти, или голову Христа в терновом венце и обращается на путь истины. Искусство и талант подскажут, как этот новый образ представить в зеркале. Другой, сидя у фонтана, откуда вода струей бьет кверху, видит, как она, задержавшись на некоторое время на высоте, внезапно ниспадает и снова бьет кверху и снова ниспадает в раковину. В этой повторной смене он наблюдает непостоянство вещей в смертном мире и устремляет свои помыслы в вечность.

Вот как однажды была изображена совращенная невинность благочестивого юноши. Художник нарисовал его благочестивое лицо на картине и, когда, закончив его, он поставил ее в шкап, чтобы потом показать другим, подходит Купидон и пачкает лицо на этой красивой картине своей грязной рукой при сожалении зрителей, которые поняли, что, хотя при этом на сцене и была соблюдена скромность и приличие, душа его стала порочной.

Точно также юношу, который лежал в постели, умер, предаваясь разврату, и был навеки осужден, хорег изобразил следующим образом. Он лежал на своей постели; вдруг тот же Купидо, вооруженный горячей стрелой, подкрадывается к постели и касается острием стрелы пороха, приготовленного около сердца; порох от этого загорается в знак зародивше-

гося чувства и сгорает в пламя. Внезапно следующая за ним смерть роковым образом наносит удар копьём в сердце и изгоняет жалкую душу на вечные несчастья.

Видел я также пантомимическое представление о короле Казимире, к сердцу которого божественная любовь привязала крылья так, что оно вознеслось к лону богоматери чистым от дурных желаний.

В другой раз хорег, изображая на сцене двух друзей, вывел любовь, которая на раскаленном у очага черепке растопила их сердца и затем вылила их в одну общую форму—символ верной дружбы.

Дальше распространяться я не буду, чтобы не показалось, что я хочу вместить океан в небольшой яме. С меня достаточно, что я дал пример творчества фантазии, на основании чего знающий читатель сумеет выдумать и лучше.

*О сценической одежде.* К сценическим постановкам относится также приготовление костюмов, которые будут на высоте, во первых, если не будут иметь характера дешевого, тривиального, если не будут безвкусны, бессмысленны, искусственны и все будут соответствовать своему назначению и своей эпохе; затем, если будут соответствовать выводимым на сцену действующим лицам так, что у каждого будет свой костюм с особыми признаками, на основании которых можно будет разобрать, какое положение занимает и какую роль играет каждое данное лицо. Так солдаты узнаются по копьям и мечам, ремесленники по молоткам и прочим инструментам, земледельцы по плугам, адвокаты по тоге, священники по повязкам, музыканты по кифарам и лирам, художники по кистям и палитрам, моряки по веслам.

Мифические существа имеют свои специальные символы, с которыми всегда выступают на сцену.

Юпитер сидит на орле и держит в руке перуны. Юнону везут павлины, Венеру—голуби. Флора опоясана цветами, Церера несет колосья, Помона — плоды. Нептун держит трезубец, Плутон — жезл или ключи, Марс — щит и копьё, Аполлон — кифару, Вакх — плющ, Мом — маску, Купидон — лук и стрелы, Геркулес — дубину, фавны и сатиры—флейты, речные боги—урны. Подобные же отличительные признаки богов, Пороков и Добродетелей и всевозможных вещей и лиц, в качестве прибавления помещены в этой книге. Ибо большую помощь хорег получил бы, как в отношении костюма, так и в отношении постановки вообще, если бы у него был под рукой каталог и в нем в алфавитном порядке собственные изображения, символы и признаки. Большую часть сценических изображений собрал Иаков Масена, (Jacobus Masenius) в «Speculum Imaginum». Не мало их приведено у различных авторов. Талантливый хорег легко может, просмотрев эти символические изображения, извлечь из них мысль, помощью которой со своими прибавками на своих основаниях, эффектах и т. д. может любое действие снабдить обстановкой и красивыми картинками. Эти символические изображения особенно ценны для балетных представлений, вставляемых в драму, если ими должным образом пользоваться. И, хотя я мог бы прибавить к этим символам еще очень много других, однако, довольно и этих, так как всякие иные можно придумать по примеру этих. Еще больше укажет сам Масена, откуда мы это и почерпнули, если кто познакомится хорошо с его книгой символических изображений.