

# Коклен и его „Искусство актера“

С. ИГНАТОВ

«...Когда вы читаете в пьесе какую-либо сцену, перед вами только ее автор,—какой-нибудь Арно или Пиша,—т. е. пустое место. А Тальма вкладывал в этот образ нечто от себя самого, и поэтому образ оживал, поэтому он был велик, поэтому он был прекрасен...»

(Коклен, Искусство и актер).

1

Бенуа-Констан Коклен (1841—1909) принадлежал к числу выдающихся мастеров французской сцены. Будучи современником популярных актеров-гастролеров, как Муне-Сюлли, Сара Бернар, Коклен оказал гораздо большее влияние на развитие театрального искусства в других странах, воздействуя, помимо «наглядных уроков» своих гастрольных выступлений, также и своими теоретическими работами.

В творчестве Коклена отчетливо обнаруживаются особенности французской сценической манеры: максимальное развитие внешней техники, речевого аппарата, своеобразный сценический реализм, всегда отличающийся некоторой условностью, непринужденность и естественность, вытекающие из полного владения актера своим материалом. Коклен — «несравненный комик, — говорит А. Луначарский в одном из своих обзоров парижских театров.— Дайте ему побольше контрастов комического и героического, и он увлечет театр в порыве смеха и восхищения. Это был любимейший его вид юмора: смешная и над собой подтрунивающая фигура... Сирано... у Коклена был прежде всего гасконский бреттер, богема с острой шпалгой, острым умом, острым языком. Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость Гавроша в речи»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. В. Луначарский, Театр и революция. М. 1924, стр. 423.

Коклен всегда очень много работал над каждой ролью, как бы она ни была мала, очень много работал над развитием своих природных данных, доводя их до совершенства, и результаты этой упорной и непрерывной работы сделали его одним из крупнейших образцов актерского мастерства. «Некрасивому лицу своему он придал необыкновенную подвижность и выразительность; голосу усвоил все оттенки, от возвышенного или страстного до комических интонаций; изучил музыку, чтобы недурно петь там, где это нужно, или играть на скрипке... Вдумавшись в понимание им известной роли, чувствуешь, что в его основе лежит тщательный анализ всего, вложенного в нее автором, и что в каждом своем шаге артист готов дать отчет»<sup>1</sup>.

Если это глубокое понимание роли, тщательный анализ ее свидетельствуют о высокой общей культуре актера, то у Коклена эта культура сочеталась, кроме того, с блестящей техникой, которая так ценилась на сцене Французской комедии и которая, в большей или меньшей степени, характерна для всех французских актеров.

Но при всем своем мастерстве Коклен не свободен от известной рассудочности, так же как и техничности, характерной для огромного большинства французских актеров. Яркие, исключительно тщательно и тонко разработанные в своем внешнем рисунке и психологически оправданные образы часто

<sup>1</sup> А. Веселовский. Коклен в Москве. «Артист», 1889, № 4, стр. 109.

были несколько холодными, недостаточно эмоционально-насыщенными. Это было естественным результатом того приоритета «ума холодных наблюдений», которого требовал Коклен от актера и, прежде всего, от самого себя.

## 2

В ряду теоретиков, разрабатывавших проблемы актерского творчества, Коклен занимает одно из первых мест. Им написан ряд статей, в которых он излагает принципы актерского искусства, и среди этих работ его особенно ценна напечатанная впервые в 1886 г. брошюра «Искусство актера». В этой работе, тесно связанной с «Парадоксом об актере» Дидро, Коклен как бы продолжает развитие идей Дидро и подводит итог ряду теоретических высказываний крупнейших актеров XIX века. Как и «Парадокс» Дидро, «Искусство актера» не потеряло значения до настоящего времени и является одним из основных пособий для всякого молодого актера.

Но между трактатами Дидро и Коклена есть очень существенная разница: Дидро — публицист, философ, драматург — говорит о творчестве актера как зритель, воспринимающий результат этого творчества на спектакле из зрительного зала. Поэтому его рассуждения при всей своей убедительности неизбежно слишком умозрительны, отвлеченны. Они не основаны на собственном опыте. В противоположность этому Коклен всегда говорит с другой стороны рамп. В основе его теории — большой личный опыт крупного актера, огромный запас наблюдений над работой своих товарищей. Эта конкретность и практичность его теории необычайно убедительны, хотя им и можно противопоставить иные, тоже конкретные, примеры и факты.

В 1880 г. Коклен напечатал свою первую брошюру «Искусство и актер», в которой он доказывает, что актер — это художник, и его искусство аналогично искусству портретиста. Коклен здесь рассматривает один из основных вопросов актерского творчества: «должен ли актер разделять чувства того персонажа, который он играет... или же он должен властвовать над собой даже в минуты наибольшего самозабвения изображаемого им лица, непосредственно не испыты-

вая ни одного из тех чувств, которые он выражает»?<sup>1</sup>

Это тот самый вопрос, какой был поставлен более ста лет назад «Парадоксом об актере» Дидро, вызвавшим так много споров. Коклен целиком принимает положение Дидро: «Я считаю, что в своем «Парадоксе об актере» Дидро отразил саму истину, и я убежден, что великим актером можно быть только при условии полнейшего самообладания и способности по собственной воле выражать такие чувства, которых не испытываешь, никогда не будешь испытывать и по самой своей природе не можешь испытывать. Именно потому-то наша деятельность представляет собою творчество!» (стр. 102—104).

Это утверждение характерно не только для Коклена; аналогичные мысли мы находим у большинства французских актеров, в том числе и у Тальма, хотя он и возражал против основных принципов «Парадокса». Для объяснения этого приходится ссылаться на традиции классицизма. Драматургия, построенная на основе рационализма, обращавшаяся, прежде всего, к разуму, не могла не требовать от актера, чтобы его творчество тоже было подчинено разуму, чтобы оно было рационалистическим. Понятно, что Сальвини, воспитанник совершенно иной школы, должен был возражать против теории Коклена как определенного направления в актерском мастерстве. Коклен в данном случае выражал не только свое личное мнение; он явился выразителем целой школы, выразителем творческих принципов многих поколений блестящих актеров Французской комедии, в значительной степени и блестящих именно потому, что они придерживались этой теории.

Положения свои Коклен подкрепляет целым рядом примеров как из собственной практики, так и из опыта многих своих современников и предшественников. Тальма, Рашель, Сансон, Ренье, Фредерик Леметр — все они осуществляли в своей работе тот же принцип, как бы различно ни было по своему характеру их творчество. Каждый из них был в глазах Коклена настоящим актером, «только актером, полномочным хозяином, господином над всем тем, что есть в нем человеческого» (стр. 106).

<sup>1</sup> Эта и последующие цитаты приводятся по изданию: Коклен-старший, Искусство актера. Перевод, вступительная статья и примечания А. Т. Мовшенсона. «Искусство», Ленинград—Москва, 1937.

Рационалистический метод познания и отображения действительности, возникший под влиянием философии Декарта и нашедший свое яркое выражение в творчестве классиков XVII века, был воспринят и буржуазными просветителями XVIII века, поставившими на место картезианской философии философию материалистическую. Несмотря на это коренное различие, и в том и в другом случае мы находим примат разума, находим сходный рационалистический метод познания действительности. Это в значительной мере объясняет нам и устойчивость классических традиций, так тесно связанных с рационализмом. Под знаменем рационализма подготовлялась и развивалась французская буржуазная революция, уничтожившая феодально-абсолютистский строй и приведшая к господству буржуазии. Поэтому так сильны рационалистические традиции классицизма и в XIX веке, во время полного утверждения власти буржуазии.

Но дело не только в этих рационалистических традициях. Коклен и в теории и в своей сценической практике выступает, несмотря на все индивидуальные особенности его творческого облика, как представитель коллектива, спаянного преемственностью сценических традиций и навыков, коллектива, усвоившего необычайно твердо необходимость большой творческой работы над всякой ролью, как бы она мала ни была. Во всех своих статьях Коклен очень настойчиво подчеркивает необходимость тщательного изучения роли, всего произведения, стиля автора. Поэтому такое большое значение придается им вопросу «создания» роли, т. е. работе над ролью, еще не игранный другими актерами. Выступление в новой роли, и особенно в новой пьесе, для Коклена — не только очередная работа. Это прежде всего — очень большая творческая проблема, требующая для своего разрешения упорного и длительного труда. Из здесь мы опять видим, что Коклен не ссылается только на свой, достаточно большой опыт. Он постоянно подкрепляет свои утверждения ссылками на работу других актеров, подчеркивая этим, что это не его только личный, индивидуальный метод работы.

Для Коклена высшим достоинством актера является его многогранность, его способность перевоплощения в разнородные образы: «перевоплощение — это и есть аттестация высшего достижения в искусстве актера» (стр. 98). И в качестве примера он

приводит Фредерика Леметра, «который выдумал образ Робера Макэра, (и) был вместе с тем чудеснейшим исполнителем роли Рюи-Блаза» (стр. 98).

И в Леметре, как и в Тальма, Коклен выше всего ценит творческий процесс создания роли, в котором актер и проявляет себя подлинным художником. На этом процессе создания роли Коклен очень подробно останавливается в наиболее обстоятельной своей работе «Искусство актера».

Исходным пунктом для него является природа (припомним, что о природе постоянно говорили и великие классики XVII века и буржуазные просветители XVIII века); для него «ничто не может быть прекрасным, ничто не может быть великим вне природы» (стр. 110).

Коклен утверждает здесь двойственность актера, наличие в нем двух элементов, двух я: «в нем одно я — творящее, а другое служит ему материалом» (стр. 22). И дальше: «Два я, существующих в актере, неотделимы друг от друга, но господствовать должно первое я — то, которое наблюдает. Оно — душа, а второе я — тело. Первое — разум тот самый разум, который китайцы зовут верховным правителем; второе я относится к первому, как рифма к мысли; это — раб, обязанный повиноваться. Чем более полно властно повелевает первое я, тем выше стоит художник» (стр. 26). С этим положением интересно сопоставить определение Дидро: «Величайший актер — тот, кто лучше изучил и в совершенстве передал эти внешние признаки высокозадуманного идеального образа»<sup>1</sup>.

В соответствии с этим утверждается рационалистический метод работы актера, ответственному развитию которого Коклен уделяет большое внимание. Каждую деталь, каждый штрих своей роли актер должен тщательно продумать, взвесить, согласовать со всеми остальными чертами роли.

В работе над ролью одно из первых мест отводится разработке речевого рисунка. «Сила речевой интонации, — говорит Коклен, — неизмерима, и самые картинные эффекты в мире не могут потрясти зрительный зал так, как возглас, правильно интонированный» (стр. 33). Поэтому «первые усилия актера должны быть направлены на изучение артикуляции. Она — азбука, но вместе с тем и высшая точка искусства...

<sup>1</sup> Дидро. Парадокс об актере. Собр. соч., т. V, стр. 614.