

Когда мы репетируем...

Вряд ли найдется сейчас в нашей стране хоть один театр, где так или иначе не думали бы о системе К. С. Станиславского, не стремились следовать ей. Нет необходимости доказывать огромное значение системы Станиславского для воспитания актера и для постановки спектакля. Но подчас учение великого новатора сцены не приносит той пользы, которую может и должно принести. Происходит это, видимо, потому, что воспринимается часто оно творческими работниками догматически или поверхностно.

Попытки работать по системе Станиславского на основе поверхностного и нетворческого ее понимания нередко приводят к отрицательным результатам, к вульгаризации отдельных ее положений.

Порой еще и сейчас в представлении многих актеров «действие» существует только как «физическое движение». Трудно убедить таких людей, что можно действовать, не передвигаясь в сценическом пространстве, что «словесное действие» иногда бывает неизмеримо сильнее любых «метаний» по сцене, что, случается, и молчание обладает действием огромной силы.

Такое узкое понимание «действия» приводит также к характерной для многих актеров боязни больших диалогов, монологов. Этим же объясняется стремление исполнителей обязательно что-нибудь на сцене делать — хоть со стула на стул пересаживаться, хоть папирасы закуривать... Иначе, кажется им, зрители заскучают, потеряют интерес к происходящему.

Рассуждая и поступая таким образом, некоторые актеры забывают о правде жизни и человеческого поведения на сцене, той правде, за которую большинство из них непрестанно ратуют, но которую они иногда понимают не совсем верно.

Правда — основа подлинного искусства, но правдивое изображение

Заметки режиссера

явлений жизни во всех деталях и подробностях в некоторых случаях мешает показу на сцене большой правды жизни.

Однажды на репетиции трагедии И. Сельвинского «От Полтавы до Гангута» один из актеров нашего театра, опасаясь остаться «бездейственным» во время весьма существенного диалога, предложил заняться чисткой сапог, что, может быть, и правдиво в обстоятельствах боевой походной жизни, но совсем не нужно для создания художественного образа в трагедии.

Искусство всегда предполагает отбор, без него невозможно раскрытие типических образов. Отбор выразительных средств и деталей диктуется и стилем автора и жанром драматического произведения. В театрах иногда забывают об этом и играют Чехова, как Островского, а Шекспира, как Софронова, ссылаясь при этом на требование жизненной правды, предъявляемое системой Станиславского.

Однажды на конференции Всероссийского театрального общества, посвященной «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, режиссер Театра имени Моссовета И. Анисимова-Вульф утверждала, что современный театр должен воссоздавать это героическое, а бы сказал, монументальное произведение со всеми бытовыми подробностями отображенных в нем событий.

Верно ли это? Конечно, нет! В данном случае бытовые детали, совершенно необходимые в пьесах иного стиля и жанра, вступили бы в резкое противоречие с обобщенно-патетическим изображением событий и характеров, с героически приподнятым звучанием авторской речи. Бытовые детали и подробности нуж-

ны в трагедии не в большей степени, чем, положим, во фресковой живописи или монументальной скульптуре.

Одним из творческих открытий К. С. Станиславского является его совет актерам в работе над образом «идти от себя», «ставить себя в предлагаемые обстоятельства пьесы и роли». Таким путем К. С. Станиславский добивался верного самочувствия и органического поведения актера на сцене. Но этот мудрый совет многими актерами воспринимается неполно. «Идти от себя» они понимают — оставаться **всегда**, а не только на первоначальном этапе работы, самим собой. Это иногда помогает исполнителям действовать органично и правдиво, но лишает их возможности пойти до конечного результата актерского творчества — перевоплощения.

Один раз при особенно удачном совпадении психо-физических данных актера с изображаемым героем он, оставаясь в спектакле самим собой, может заставить зрителей поверить в правду созданного им образа. Но уже во второй роли актеру будет трудно, так как он невольно будет повторяться... В третьей же или четвертой он неизбежно вызовет порицание зрительского зала.

Есть в творческом наследии К. С. Станиславского очень важная мысль: для воплощения образа актеру необходимо найти в предложенном автором характере, в обстоятельствах жизни персонажа пьесы что-то особенно близкое, понятное актеру, что-то такое, что «грело» бы его во время работы над ролью. Эта мысль очень понравилась некоторым исполнителям. Но порой актер не сразу находит в роли это близкое и интересное и решает, что роль ему не нужна, что сыграть ее он не может. Вместо того чтобы глубоко проникнуть в ее сущность, он отворачивается от нее, убеждает всех, а главное,

себя: играть ее не следует. Потом — на репетициях — выясняется, что роль все же близка ему, и актер создает яркий образ.

Каждый из нас знает много подобных случаев. Приведу только один пример: прекрасный актер Куйбышевского театра Г. Шебуев не нахваливал ничего для себя интересного в роли генерала Реутова в «Крепости на Волге» И. Кремлева. Ему не хотелось начинать работать над ней, он всячески сопротивлялся. А в дальнейшем роль увлекла актера, и он создал замечательный образ.

Бывает и по-иному: актер сразу влюбляется в роль, но «греет» его в ней нечто несущественное, случайное, не помогающее, а мешающее выявлению идейной сущности образа. Не понимая этого, артист развивает увлекшую его случайную или второстепенную черту, а в результате теряет линию «сквозного действия». Увлечение сменяется разочарованием, и все приходится перестраивать, ломать, начинать сначала.

Все мы знаем: чтобы правдиво действовать в предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли, нужно в любой момент, находясь на сцене, испытывать интерес к происходящим событиям, верить в них. А если этого интереса, веры нет, что делать тогда?

Как-то молодой способный актер С. Яковлев, окончивший Институт театрального искусства, готовил в театре Центрального дома культуры железнодорожников роль Анатолия в

пьесе «Страница жизни» В. Розова. В одной из сцен он, несмотря на протесты партнеров и режиссера, уходил за кулисы и наотрез отказывался репетировать дальше, объясняя это тем, что ему «неинтересно происходящее вокруг». На все уговоры актер отвечал, что хочет работать так, как учили его в институте. — по системе Станиславского, а по системе нельзя действовать без интереса, без желания.

Это, конечно, случай, из ряда вон выходящий, но преувеличенное внимание к одним, притом неправильно понятым, положениям системы Станиславского при забвении других, часто, хотя и не в столь острой форме, становится препятствием в творческой деятельности актера.

Исключительную роль в создании как отдельных образов, так и всего спектакля играет творческая инициатива актера. Одна из задач режиссера — раззадорить воображение актера, пробудить его инициативу. С разными актерами это удается не в одинаковой мере. Во время подготовки в Воронежском театре «Талантов и поклонников» А. Н. Островского я предложил исполнительнице роли Матрены — способной характерной актрисе К. Трапезниковой — символизировать сцену. К моему величайшему изумлению актриса восприняла это предложение как обиду. На мою настойчивую просьбу попытаться действовать самостоятельно она, чуть не рыдая, говорила: «Вы издеваетесь надо мной». Оче-

видно, здесь сказалась и непривычка к самостоятельности и боязнь не найти верного решения поставленной перед ней задачи.

Но как интересна, например, работа с С. Паповым! Этот талантливый артист не только чутко воспринимает замысел режиссера, но выдвигает и свои предложения. Это актер большой творческой инициативы, выходящей зачастую за пределы его роли. Очень ярко эта особенность актера проявилась при подготовке к постановке пьесы И. Сельвинского «От Полтавы до Гангута», где его творческие находки помогли не только воплотить образ Петра I, но и удачно решить некоторые связанные с этой ролью сцены.

Но, всячески приветствуя и развивая инициативу актеров, нельзя, конечно, становиться на путь полного и безоговорочного согласия с каждым их предложением и замечанием, даже когда на первый взгляд они кажутся заманчивыми. Бывает, что эти предложения делаются без учета того, ложатся ли они на линию «сквозного действия», не мешают ли выявлению главного в спектакле.

Нетрудно представить себе, во что превратился бы спектакль, если бы режиссер принял и осуществил все предложения актеров, хотя прислушиваться к ним и анализировать их он, безусловно, должен. Но находят актеры, считающие, что каждое их замечание и предложение обязательно для режиссуры, что несогласие с ними является проявлением ре-

жиссерской «диктатуры», прямым нарушением системы Станиславского.

Любят ссылаться на эту систему и те актеры, которые, ничего своего не предлагая, не соглашаются и с предложениями режиссера.

Какие же выводы можно сделать из сказанного? Творческое наследие К. С. Станиславского — школа театрального искусства, и относиться к нему следует, как к школе, — основательно, последовательно, осмысленно. Беда же многих из нас — не только в недостаточном знании системы, а и в начетническом отношении к ней. Стоит только забыть об основном в наследии Станиславского — о его вечном, неукротимом стремлении к открытию новых путей в искусстве, как созданная им система оборачивается против нас и из сильнейшего оружия борьбы за новое, передовое превращается в груз.

Я думаю, что наша общая большая задача: отказавшись от полужнания системы К. С. Станиславского, познать ее глубочайшую сущность и на этой основе смело идти вперед, продолжая и развивая то, что сделано до нас и для нас замечательным мастером искусства.

М. ГЕРШТ,

главный режиссер Воронежского театра.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

28 июня 1956 г.

3 стр.