актер в поисках автора

М. М. ШТРАУХ В КИНО

М. Кино 12/I-32 г.

М. Штраух пришел в театр и в кино одновременно или почти одновременно. В эйзенштейновской постановке «Мудреца» кража дневника была перенесена на экран и стала первой фильмой Штрауха.

Широкая зрительская популярность пришла к Штрауху в кино раньше, чем в театр. В кино она началась с «Праведения, которое не возвращается», в театре—с «Улицы радости». До этого хорошо знала Штрауха лишь сугубо профессиональная театральная и кинематографическая публика. Он был своеобразным «актером для актеров», и каждое его выступление рождало жаркие дискуссии, булучи показательной демонстрацией метода, которым он работал.

Две системы актерской работы борются на театре — речь идет о системе Станиславского, системе вживания в образ, поисков эмоции и сугубой ставки на подсознательное, с одной стороны, и системы условно назовем ее биомеханической, системы рационалистической, пытающейся «алгеброй гармонию проверить» с другой стороны. Ко второй системе и принадлежит М. М. Штраух, и пропаганде этой системы посвящены его работы.

И здесь мы встречаемся с парадоксом: после того, как Штраух, на основе этой своей мейерхольдовско-эйзенштейновской системы сработал роли — сыщика в «Привидении» и Рубинчика в «Улице радости», сторонники мхатовской системы, не разглядев, в чем дело, поспешили заклюмить его в свои обьятия. Между тем эти роли были нормальным этапом роста и развития штрауховской линии и никакой слачей позиции не являлись.

Следующим этапом в развитии этой линии должно было явиться нахождение маски. В этом вопросе чрезвычайно полезно ликвидировать путаницу. Война против маски, закостенешей и традиционной, перехлестнулась в войну против создания актером своей маски, т. е. против нахождения актером близкого ему социального типажа и определения для себя творческих рамок в момент максимального развития его творческой индивидуальности. А именно последнее и утверждает большого актера.

Пример тому Чаплин. Смешно было бы называть образ Чаплина схемой. Смешно было бы говорить об однообразии Чаплина. Однообразны одни лишь подражатели. Чаплин самоограничил себя в приемах воздействия, во внешности Чаплин нашел свойственный ему социальный ряд и блистательно в нем работает. Разве это ничему не учит?

М. Штраух очевидно полагал, что учит. Несколько лет назад репутация Штрауха была не так широка, но история с попытками поисков маски не потеряла своей остроты и злободневности и посейчас. Гонение на актерскую маску — в полном ходу, забвение актера, по существу модно, несмотря на громкие фразы.

В поисках маски актер должен работать с режиссером, наиболее ему близким, обладающим, не говоря уже об общем творческом методе, еще исключительным знанием специфики данного актера. Если режиссер может подыскивать себе сценариста и актера, то почему актер, творческая индивидуальность которого является стержнем фильмы, не имеет права подыскивать себе режиссера и сценариста? Очевидно имеет. И Штраух пишет для себя сценарий.

Он тратит полгода на собирание материала. Он ставит себе задачей — смысловое оправдание трюка, наряду с доведением явлений быта до гиперболы, до абсурда. Сценарий — документ, и этот документ в наличии в архивах Союзкино.

Итак, еще полгода на написание сценария. Немедленное утверждение его на фабрике. А затем, полтора года спора —имеет ли право актер-сценарист, написавший для себя сценарий, настаивать на близком ему по методу режиссере? Не традиция ли это звезды? И только через полтора года суда (Мосфильм, АРРК) разъясняет, что — не традиция и что право имеет! Но за это время сценарий устарел. Еще год семок и устарел бы окончательно, да и автор уже измотался не в меру.

***

Актерских работ в кинематографии у Штрауха мало, до удивления мало. Случайный, но очень удачный эпизод в «Кафе Фанкони», сыщик в фильме «Привидение, которое не возвращается», «Государственный чиновник» в несвойственная Штрауху роль, всячески выпадающая из его плана в фильме. «Для вас найдется работа».

Основная роль, по которой можно судить об актере Штраухе в кино, — это роль сыщика в «Привидении» Это роль, в которой актеру удалось собрать разительные противоречия в один крепкий и органический образ.

Роль сыщика по проверке на материале дала возможность Штрауху вывернуть наизнанку традиционный штампованный образ сыщика в синих очках и с поднятым воротником.

Актер (здесь и дальше мы не будем отделять работы актера от работы режиссера А Роома) — длительно проверял роль на материале и литературном, и специальном, и прямо на действительности.

Итогом этой большой длительной проверки, огромного собирания материала, этих «заготовок», обязательных для каждого художника, явился конспект «Техника слежки». Цитируем: Часть общая —

«1. Тренировка бега и дыхания». 2. Зрение хорошее Если пенсне, то и очки или запас. 3. Закал. Утром душ и гимнастика.»

«Что иметь с собой 1. Карманный фонарь. 2. Маленькое круглое зеркало (вставить в дырку перчатки и, придерживая шляпу на ходу, смотреть в ладонь на идущего сзади) 3. Письмо с произвольным адресом и квартирой (на случай в квартиру тыкаться). 4. Газета (для медленного хождения, остановок и сквозь дырочку, прожженную папиросой, смотреть). 5 Деньги всех достоинств (чтобы не менять). 6. Сигары и папиросы, по хорошие. А Для швейцара—очень действует. Б. Мотивация остановок— фотографирование В Скука лежуреть. Г. Против сна. Для других случаев (ночью — темно, нужно посмотреть, нет ли кого на дворе. Представился пьяным, закричать, затем тушить, вошел во двор — закурил)»

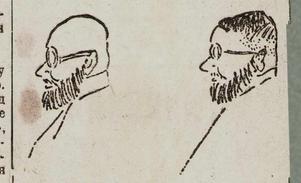
Мы совершенно сознательно, хотя и с большими сокращениями приводим итоговый конспект Штрауха по сбору материалов для роли Для каждого кинематографиста ясно, что собранный и суммированный материал намечает сложный и значительный разворот образа.

«Слежка: 1. Никогда не смотреть в упор. 2 Не следить близко. 3. Если заметят, не бросаться за угол или в раздаче 4 Невозмутимость. 6. При встречах не глядеть в упор и не отворачиваться нарочно. Глядеть безучастно. 11 сегда быть одетым так, чтобы можно было войти в ресторан».

И, наконец, чего стоит последний, 12-й пункт конспекта: «Слежка при купании среди десятков людей в одних трусах очень трудна».

Вот откуда, на основе специфики профессии персонажа, родилось очертание образа. Это его контуры. Дальше идет раскраска Раскраска — это собирание черт, которые в сценарии устарели. Еще год семок и устарел бы окончательно, да и автор уже измотался не в меру.

Рисунок М. Штрауха



Эскизы к роли сыщика в «Привидении»

Но у директора фабрики личные счеты с бородой. И когда образ актеров и режиссеров продуман в деталях, дирекция требует — «бороду сбрить». Десятки телеграмм в оба конца, по сотне слов каждая, и актера торжественно бреют, а образ перестраивают на-ходу.

Лето — обсуждают сценарий. Осенью —снимать едут на юг. Семочных дней нехватает, и в результате от детальнейшей и филигреннейшей разработки образов, кое в чем выявленной и в приведенном конспекте, актеру и режиссеру удается провести в фильму, пожалуй, лишь кое-какие основные и наиболее крупные черты. Нет солнца, нет времени.

Рисунок М Штрауха

Эскизы к роли сыщика в «Привидении»

И в итоге — никакой успех не может покрыть того разочарования, которое художник испытывает, глядя на сделанную работу Штрауха не одинок. Десятки актеров и режиссеров говорят о недонесенных замыслах, недоработанных вещах из-за потерянного времени, из-за высокого удельного веса канцелярий с литконсультантами на фабриках.

Актерский путь Штрауха в кино еще раз подтверждает и подчеркивает полное неблагополучие положения актеров в кино. Создание специальных фильм по сценариям, написанным на ведущих актеров, раскрытие творческой индивидуальности актера до широты кинематографической маски, четко выявляющей социальный ряд, а потому полнокровной, — одна из задач нашей кинематографии. К тому же это требует прикрепления крупных актеров к близким им режиссерам или, если угодно, наоборот, прикрепление режиссера к ведущему актеру. Потому что режиссер, знающий материал актера и умеющий его раскрывать, становится своеобразным автором актера, творчески живущим в специфике формуемого материала. Будем надеяться, что, хотя и не совсем в этом смысле, новая комедия Эйзенштейна, в которой участие Штрауха было предрешено еще в процессе формулировки темы, будет для Штрауха решительным шагом к нахождению маски.

Другой вопрос — создание для режиссеров и их групп максимальных условий для предельного донесения их творческого замысла до зрителя. Эта задача отнюдь не мелкая, потому что удача «Привидения, которое не возвращается», по существу, является удачей частичной, не компенсируя нас, не покрывая того, что Роом и Штраух вынуждены были потерять, не донеся до нас.

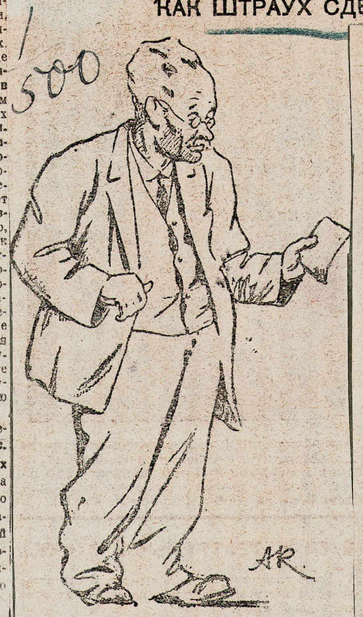
М. М. Штраух

ОТТЕН

НА ПОВЕСТКЕ ДНЯ—АКТЕР!

КАК ШТРАУХ СДЕЛАЛ РУБИНЧИКА

М. Рабис. 25/III 32 г.



М. Штраух в роли Рубинчика

Получив роль Рубинчика, Штраух работал над ней при помощи того метода, которому он научился у Мейерхольда — Эйзенштейна. М. Штраух — по его словам, помимо прямой задачи создания образа, стремился доказать, что этим методом может быть сыграна «сугубо-психологическая» роль, он считает обывательским мнение о том, что при помощи метода Мейерхольда — Эйзенштейна легче всего работать эксцентрику, балаган, агитку. Таким образом, Рубинчик трактован тем же методом, что и Победоносиков в «Бане», Маяковского, а также другие роли, сыгранные Штраухом в театре Мейерхольда.

Сам актер говорит о том, что ему становится обидно, когда он слышит, что он «себе изменил», стал играть «мягко и задушевно», совсем, как в МХТ, обидно за ту театральную школу, которую он прошел и которая на сегодняшний день ему казалась наиболее целесообразной и совершенной.

Роль Рубинчика застала Штрауха, как он говорит (термин, заимствованный из физкультуры), — «в форме». Это значит, что актер в момент подготовки к работе над ролью, готов к этой работе. Именно в таком случае «поиски образца» оказываются максимально мучительными и длительными. И в данном случае пришлось немало работать для того, чтобы найти ту тонкую острую мелодию ту тональность, которая заменила в этой роли Штрауху еврейский говорок, так двусмысленно обычно на сцене звучащий.

Как же проходила сама работа актера? Эта работа начинается с, так называемых, «заготовок». Что понимал актер под этим новым для театральной техники термином, заимствованным из области экономики? Сюда входит целый ряд ассоциаций, который составляет известную сумму накоплений. А эти накопления постепенно включаются в созданный актером образ.

В чем заключаются эти «заготовки»? Заготовкой будет и переписанная цитата с интересной характеристикой, приближающейся к данному образу, и вырезанная из журнала фотография, и целый ряд жизненных наблюдений. При таких условиях актер, репетирующий колхозную пьесу, не будет ходить слушать «джаз» по вечерам, не потому, что это ему мешает вживаться в роль, а потому, что это не помогает возникновению нужных ассоциаций. И при поездке в колхоз такой актер не будет стремиться постигнуть «душу» колхозника, а соберет как можно больше разнообразного материала, относящегося к быту колхозников, к характеристике колхозных героев.

Из действительности актер берет большой запас наблюдений. Его письменный стол и папки должны содержать такой материал, который даст возможность снабдить всю работу по созданию сценического образа свежестью и остротой подлинного искусства.

Дальше следует технология, т. е. совершенно точное знание актерской техники, приемов своего мастерства и тех реакций зрителей, которые вызывает тот или иной прием.

Конечно технология, — подчеркивает М. Штраух, — не должна быть оторвана от идеологии. Идейные задачи в работе над ролью пронизывают работу актера во все время его творчества. Нельзя сказать: «до сих пор идейная задача, а потом начинается технология». Эти вещи разрывать нельзя.

Старое актерство берегло силы, играя ежедневно роль в 3 печатных листа каждая, и нажимая, то-есть по существу играя, один акт из пяти. Новый актер так же, как и старый, должен думать о своих силах и более, чем старый, должен быть озабочен правильной их расстановкой.

Он должен выделить все места политической акцентировки, узловые моменты, чтобы бросить сюда свои основные силы.

Надо найти политическую характеристику, найти социальные корни и взаимоотношения данного персонала. Это — задача первой очереди. Вместе с тем суметь разбить роль на куски и произвести правильный учет того, какие реакции зрительного зала вызывает тот или другой кусок роли.

М. Штраух в роли Рубинчика хорошо знает свое хозяйство. Вот в его распоряжении 4 предмета — свеча, платок, очки и письмо. Этими четырьмя предметами он и оперирует. Идет эллегическая сцена чаепития в садике Кикси. Эту эллегическую сцену перебивают шаги Штауха-Рубинчика. Шаги старческие, взволнованные, однако звук их должен быть особенно четким. Актер тщательно выстукивает каждый шаг, это сразу привлекает к нему внимание зрителей.

Штраух-Рубинчик выходит на авансцену. Он держит в одной руке письмо и подсвечник, другая рука подымается. Это призыв оратора — Рубинчик переполнен радостью и хочет поведать о ней всему миру.

Он внезапно осматривается. Пятеро чуждых ему людей сидят в садике. Штраух говорит растерянно от себя вне авторского текста «Ай, никого нет». Правильнее бы было сказать «никого нет, кто бы меня понял». Но зрителю понятно и так, отношение к сидящим дано полное. Этой фразой зачеркивается правая от зрителя сторона сцены, перед Рубинчиком остается только сидящая слева Долли. Весь дальнейший монолог он ведет обращаясь к ней.

Первая часть, монолога — это пересказ письма, которое он очевидно успел прочесть в комнате. Захватывающая его радость дает мотивировку стремительной подачи текста, впрочем до того места, которое подлежит акцентировке. Перед этим фраза выделяется. Делается заметная пауза и затем акцентируется, фраза подается крайне медленно, словно трудно усваиваемая.

Затем начинается чтение недочитанной части письма. Фигура Рубинчика остается неподвижной, зритель видит движения письма и свечки. Постепенно Рубинчик опускается на колени. Все это мотивируется трудностью прочтения письма.

Это дает возможность выделить основную фразу: «Кто? Мой сын? Давид Рубинчик директор фабрики?». На этой фразе Рубинчик приподнимается, фигура вырастает, чем фраза и выделяется.

Затем следует пауза, все замирает и в тишине каждое движение, в данном случае движение листа бумаги сверху вниз будет как бы крупным планом. Дальше стоит техническая задача уронить письмо в воду. Для этого Штраух берет в руки взамен письма платок, а письмо перекладывает в руку со свечкой. При таком положении не трудно уронить письмо.

Рубинчик подымает письмо для чего свечу на мгновение ставит на пол, затем берет свечу левой рукой и передает в правую. Здесь решается общая задача работы над вещью на сцене. Вещь не должна оставаться неподвижной, она должна непрерывно двигаться.

Вот, что говорит Штраух: «Если часто менять положение при чтении письма, то текст легче будет слушаться, чем если фигура читающего будет все время неподвижной». Таким образом движения актера, его работа с вещью должны помогать усвоению зрителем теста пьесы, должны способствовать пониманию основной идеи спектакля.

Дальше Рубинчик обращается к воображаемому собеседнику, своему сыну. Весь дальнейший монолог Штарух ведет, опираясь на этого воображаемого собеседника, как будто бы Рубинчик ведет диалог с ним.

Это краткое описание построения Штраухом монолога третьего акта показывает продуманность актером каждого приема.

Продуманность и великолепное знание технологии определяют и костюм и грим Рубинчика. Короткие и тяжелые брюки, блеклые осенние и грязные тона, свойственные старости, — все это вызывает жалость у зрителя. Толстая шея дает ощущение довольства, худая и длинная шея — ощущение неблагополучия. Штраух на собственную отнюдь не худую, шею одевает воротничок значительно больше обычного. Шея кажется зрителю узкой и длинной. Все это помимо знания сценической техники и ее воздействия базируется на живых наблюдениях над действительностью.

Не отказываясь от творческой дискуссии, а наоборот, всячески ее приветствуя, не замазывая ничьих ошибок, а всячески помогая их выправлять, мы считаем вредным практиковавшееся до сих пор, наклеивание ярлыков тем из наших специалистов, которые всерьез занимаются технологией своей отрасли. Вряд ли такое наклеивание ярлычков, какими бы ссылками на диалектику оно ни сопровождалось, стимулирует работу специалистов в области технологии и помогает им овладеть единственным действенным методом — методом диалектического материализма.

Именно эти соображения заставляют нас приветствовать т. Штрауха — одного из крупных мастеров нашей сцены, который пытается по возможности обобщить свой богатый технологический опыт.

Б. Лебедев.

От редакции. «Рабис» ждет откликов от актеров и режиссеров на очерк Б. Лебедева о Штрауке-Рубинчике.

[1]) См. «Рабис» № 17.