

1935

ОБ АКТЕРАХ ЖИВЫХ И ИГРУШЕЧНЫХ

С. ОБРАЗЦОВ

Когда приходится выступать с куклами в городе, где ни меня, ни кукол вообще еще не знают, меня всегда встречают несколько скептически, «с холодком». Говоря, что занимаюсь куклами и показывая кукол, я всегда ощущаю некоторое смущение. Выходит, что я как будто извиняюсь, — «мол, простите меня, что я занимаюсь какой-то ерундой», словно это что-то несерьезное, что-то для детей. И это не только за пределами Москвы. В самой Москве, мне иногда приходилось слышать реплики, — «старое гулинье» «что мы маленькие, что ли» и т. д. И я рад, что с появлением кукол недоумение исчезает, скептическое отношение рушится...

Я начал заниматься куклами случайно. В 1919 г., будучи студентом ВХУТЕМАСа, хотел быть художником и совсем не знал кукольного дела. Сделал куклу для продажи. Куклу никто не купил, и она у меня осталась. Это был «негр», сделанный из черного чулка. Я сделал негра потому, что уже с детства любил «бибабошек».

Бибабо — это кукла с формой головы вроде тыквы — длинный ротик, глухие глаза, — маленький кафтанчик. Я люблю такую бибабошку за глупое выражение лица.

Кукла должна иметь глуповатое выражение, должна иметь простую форму. «Умная» же кукла как-то не «играет». «Выражение» у кукол — это все равно, что грим у актера, построенный по принципу «чтобы мама тебя не узнала»: одна бровь делается сюда, другая — туда, все лицо — на сторону. И человек, выйдя на сцену «кривым», ходит таким в течение всей пьесы.

То же самое и с куклами. Когда кукла имеет раз навсегда определенное выражение лица — либо очень грозное, либо очень умное, она уже не может по-настоящему играть. Эта кукла только на эпизодические роли. А ведь вся кукольная роль продолжается недолго: если для актера эпизод — минут пятнадцать, то для куклы эпизод — полминуты, а то и меньше.

Одновременно с ВХУТЕМАСом я занимался в школе пения. Пение преподавал там некий человек, который намеревался учить всех «по системе» Станиславского. Разумеется, эта система не имела ничего общего с подлинной системой К. С. Станиславского.

Досуние истолкователи «системы» преподают страшные вещи! Они говорят, что человек, играющий на сцене, должен начисто перевоплотиться в того человека, которого он изображает. Например, если я играю Андрея Николаевича и влюблен в какую-то Екатерину Петровну, то должен представить себе, что я, Сергей Владимирович, влюблен в Екатерину Петровну, и не только должен это показать другим, но и сам обязан верить в то, что это действительно так и есть.

Абсолютная чушь! Это никогда не выходит и выйти не может. Человек, выступающий перед публикой, не может думать «внутри себя», что он влюблен в какую-то Екатерину Петровну. Если он будет так думать и она будет отвечать ему тем же, то они вообще все забудут и начнут целоваться всерьез. Актер должен знать, что эта любовь его чем-то «ограничена». Ему же говорят, что он должен «разбредить» свою душу до последней степени и предстать с этим перед публикой.

Я называю это «душевной проституцией», которая к сожалению, встречается на сцене слишком часто.



Сергей Образцов со своими куклами

Если женщина крутится на трапеции и вы видите, что она великолепно крутится, замечательно работает, превосходно сложена и вам самому хочется заняться гимнастикой и стать таким же ловким и вы за это аплодируете ей — это хорошо. Если же она после этого хлопнет себя по бедру и начнет демонстрировать не мастерство свое, а лишь бедро — искусство здесь не при чем. Это торговля своим телом, своим бедром! Пусть, хоть и не осознанная, но своеобразная проституция.

Один участник балетного номера, устав от большого числа выступлений в праздничный день, сказал мне: «Вы знаете, мы так устали, что танцевали в пол-ноги, на одном обаянии». Танцевать в пол-ноги это, может быть, и не грех, но танцевать «на одном обаянии» и знать про это — недопустимо. Обаяние должно быть у актера, но играть «на одном обаянии» нельзя. В искусстве это так же противно, как и в жизни. Противен человек, знающий про то, что у него «обаятельная детская улыбка», и пользующийся этим для получения контрамарки у администратора.

Если человек играет то, что он есть, это не замечательно. Актер должен думать, что его образ гораздо интереснее, больше, чем он сам. Если же он думает иначе, то переоценивает себя и недооценивает образ. Когда мастерство актера доходит до настоящего искусства, «душевная проституция» неизбежно исчезает.

В те годы я этого достаточно ясно не понимал. Тогда меня учили петь «Средь шумного бала случайно...» так: сначала я должен представить себе, что нахожусь именно на том балу, где я встретил девушку. Я должен «ощутить», как я встретил девушку, и когда я ясно себе представлю себя этим существом, а это существо собою, то тихо-тихо подмигнуть пианистке, так тихо, «чтобы не растерять того, что накоплено», а та должна тихонько, не разбудив меня, начать играть. Публика также обязана сидеть «ниже травы, тише воды», чтобы меня не «спугнуть». Лишь после всего этого я в праве приступить к пению!

Это показалось мне неприличным: рассказывать всему зрительному залу, что ты влюблен, по моему попросту неприлично! Как быть? Захватив своего негра, я принес его в школу и стал показывать, говоря: сам я изобразить такие чувства не могу, а негр может. Поет он не плохо, так как стыдиться этому негру нечего. Так зародились мои романсы с куклами. Романсы, где куклы смеются над всякого рода «душевной проституцией», фальшивыми сантиментами, дешевой лирикой, ложными методами исполнения...

Как я строю эти романы? Какими приемами разоблачаю (доказываю), то что нужно?

В среде актеров принято порою «ругать публику» — мол, плохая публика, не чуткая, не понимающая. Помоему, плохой публики не бывает. Бывает иное. Актеру удастся—или не удастся—найти общий язык с публикой. Любой публике — высококультурной, малокультурной, даже неграмотной — можно рассказать и доказать самые разнообразные вещи. Нужно найти общий язык.

На эстраде часто бывает такое. Выходит «культурный» чтец. Он сделал в принципе быть может, и ценный литомонтаж. До того, как сделать литомонтаж, он прочел, быть может все, что можно прочесть о Пушкине, перепел его стихи вместе с вырезками из циркуляров охраны и стихами современников. Он в своих жестах подражает то памятнику, то ямщику и делает это с огромным мастерством. Литературоведы и актеры кричат «бравс», и потом сражаются в коридорах «за» или «против» трактовки. А зритель, тот самый зритель, для которого все это делается, — если дисциплинирован, то скучает, а если нет, — разговаривает или уходит во время чтения.

Выходит следующий «разговорник». У него фельетон составлен по принципу пирожного «наполеон» или слоеного пирога. Похабный анекдот, идеологическая ремарка «для реперткома», обывательский намек, снова реперткомовская ремарка и т. д. до бесконечности без особого смысла и связи. Один слог дает «реакцию зрителя», а другой «визу реперткома». На пример: «невинность» — та же неграмотность, чем скорее ее ликвидируешь, тем лучше, — как сказал один пошляк». Афоризм о невинности радует Жозю и ее спутника. Что же касается фразы «как сказал один пошляк», то ее никто не запоминает, слушатели понимают, что это своеобразный «пригудительный асортимент».

Актеры, особенно представители первого отделения концерта, строго классического по характеру, возмущены. Они говорят друг другу: «Вы видите? Вот что «им» надо!» Под «им» подразумевается публика. А публика смеется, кричит «бис», хлопает, и конференсье принужден объявить антракт, так как никто не решается выступить после такого «успеха».

Кто же тут прав? Первый или второй чтец? Или может быть «им» действительно только «это» и надо? Конечно нет! Надо, чтобы культура, которую несет первый чтец, имела доходчивость выступления второго. Надо нести нечто ценное, обогащающее зрителя, но надо знать, что если ты хочешь «дать», необходимо, чтобы у тебя «взяли». Если ты хочешь, чтоб тебя поняли, необходимо, чтобы каждое

слово твоей фразы слушающий знал, ибо только тогда новый смысл этих слов его обрывает!

Я желаю успеха первому чтецу. Успеха большего, чем имеет второй. Но он обязан задуматься над природой успеха. Я желаю этому чтецу не обольщаться сравнительно большим успехом среди маленькой группы слушателей, знающих его язык, ибо польза, которую он приносит, в конечном счете ничтожна по сравнению с тем вредом, который приносит успехом второго.

Разговаривая со своей аудиторией, я стремлюсь говорить на языке тех слов, явлений, элементов, которые знакомы моей аудитории и которые она должна по-новому осмыслить.

Есть две возможности «доказательства» существования романа. Можно искажать слова, пародировать, подбирая смешные слова из нашего быта, — так пародирует романы В. Я. Хенкин. Я «выпеваю» романс всерьез, но «даю петь» этот романс... собакам. Собаки все люди знают, но собак никто никогда не объединял с цыганским романсом. Это объединение двух вещей, которые по-разному каждому знакомы, — дает новое содержание номеру. Так возникает формула «собачьей грусти» или «кошачьих страстей» романа.

Когда тебе ясно, что ты хочешь, что тебе надо, начинаешь искать элементы. Не трудно определить элементы, на которых построены «романсы с куклами» (гитара, бутылка и т. д.). Кукла должна быть проста. Элементы, из которых складывается номер, должны быть максимально наглядны.

В прошлом году мною был сделан «доклад представителя Парка культуры и отдыха на тему о том, как гулять, с кем гулять и по какому способу дышать воздухом» (по фельетону Ильфа и Петрова). Что основным «языком» профессионального докладчика является его правая рука — это я понимал и так. Ясно было, что изобразить докладчика без правой руки нельзя! Думаю, что если докладчику связать правую руку, он вообще не скажет ни одного слова. Но как сделать правую руку? Я ее сделал «своей рукой»... Как-то я услышал реплику из публички, что «рука эта его собственная, а вот голова — не знаю». До этого голова у «докладчика» была другая... Я ее как-то забыл дома и лишь перед самым выступлением обнаружил, что нет головы. Тогда я надел на руку дамский чулок и выставил кулак, и когда начинал шевелить рукой, голова оживилась.

Как возник один из последних номеров, — «Хабанера»? Мне множество раз приходилось слышать меццо-сопрано исполнявших «Хабанеру» — и каждый раз меня возмущал этот ложный испанский темперамент, этот бурный «показ себя» через «Хабанеру». И еще. У Мериме Хозе и Кармен — огромной силы люди. Хозе — это не добрый щеночек, каким он показан в опере, а разбойник, сила, гроза, Кармен — сила и Хозе — сила. И тем значительней их встреча! В опере же Хозе превращается в тщедушного солдата, который «не с той связался». Неудавшийся мужчина! В своей «Хабанере», где Кармен обращается с Хозе «как хочет», вот это самое «не с той связался» я и стремился изобразить, потрясенный ложной манерой изображения Кармен.

Как я репетирую? Никогда не работаю перед зеркалом. Мои глаза, мой режиссер — это публика. По смеху, кашлю, вниманию зрителя определяю: «это затянута, а это слишком быстро, это смешно, это — нет». С годами мой каждый номер неизбежно меняется. Те, кто видели меня раньше и видят теперь — бесспорно ощущают это.



Новый номер Сергея Образцова — «Хабанера»

Мы печатаем отрывки из стенограмм выступления С. Образцова в Московском клубе мастеров и в кукольном театре, где был организован творческий вечер в сказках-показах С. В. Образцова: «История моей куклы» (десять лет работы с куклой).

Высказывания С. В. Образцова, приведенные в сильно сокращенном виде, имеют, разумеется, принципиальный и терпимый только для работников кукольного театра, но и для значительно более широких кругов мастеров театра и эстрады...