

Л. ЛЕОНИДОВ
НАРОДНЫЙ АРТИСТ СОЮЗА ССР

ИСТИНА СТРАСТЕЙ

СИСТЕМА
СТАНИСЛАВСКОГО
И КИНО

В музее Художественного театра хранятся режиссерские экземпляры «Юлия Цезаря» и «Чайки». Переплетенные пьесы испещрены замечаниями и знаками. На полях, на вклеенных листах — зарисовки планировок и точнейших мизансцен. Режиссура проделала колоссальную работу, в результате которой и она и исполнители ролей заранее ясно представляли себе не только образ Цезаря, все детали его поведения и мизансцены по всей роли, но также поведение семнадцатого воина, сфера действия которого ограничивалась задним планом сцены.

Время течет, искусство не стоит на месте. Меняются и методы работы в искусстве. Порой они поворачиваются на 180 градусов. Мы знаем очень серьезных и очень глубоких режиссеров, которые начальной функцию «знания пьесы» — изучение эпохи, всего подсобного иконографического и литературного материала — передают сопостановщикам, а сами, следуя своему интуитивному чутью, работают над отдельными кусками спектакля вне зависимости от пьесы в целом. Они работают, что называется «тут же на месте». Порой такая работа приводит к путанице. Где-то такой режиссер ошибается, где-то попадает в верное русло.

И тот и другой метод работы применялись в одном и том же театре с единой художественной системой. О чем это говорит? Прежде всего о том, что система в искусстве — не догма. И что при любой системе методом надо владеть, а не находиться у него в слепом подчинении.

Я не причисляю себя к приверженцам второго приведенного мною метода работы. Режиссер-постановщик должен хорошо знать эпоху, место действия, обычаи, изображаемые в данном сце-

нарии или пьесе, но, конечно, применительно к театру или кино. Я не склонен отрицать и метод работы, приведенный мной в качестве первого примера, тот метод, при котором актера одевали, образ ему толковали, интонации давали, мизансцены строили и требовали от актера только таланта, а если такового не было, обходились и без него.

Время изменилось. Сейчас от актера требуется еще самостоятельность решения его многообразных задач. Режиссер для него прежде всего — проверяющее зеркало. Все чаще во время репетиции он обращается к актеру с вопросом: «А вам удобно? Ничто не мешает?»

Искусство движется, системы развиваются, меняются методы. К несчастью для искусства, есть люди, которые превращают живую, огнедышащую, темпераментную и глубокую систему К. С. Станиславского в сухую догму. Они приносят искусству такой же вред, как и вульгаризаторы — начетчики системы, оперирующие терминами: «чувство правды и вера», «эмоциональная память», «сверхзадача», «сквозное действие» и т. д., причем забывают о том, что терминология эта условна...

Таких людей очень много развелось в театре, а за последнее время и в кино. Терминологией системы люди пользуются подчас, как ширмой, скрывающей их творческую беспомощность. За голый смысл

на термины и как бы в «развитие» их обычно следует всякая «философистика», которая запутывает актера, раздражает его, мешает ему действовать, а главное, замораживает актера.

Предположим, что актеру надо сыграть какую-то историческую личность, сыграть образ человека, биография которого связана с известной эпохой и средой. Естественно, что актер должен знать и эпоху, и среду, и цели борьбы своего героя, и средства, которыми он пользовался в этой борьбе. Но для этих познаний ему нужен не режиссер, а лектор, книги, музей.

На деле же часто бывает так, что режиссер во время застойного периода, а что еще хуже, на сцене или у аппарата превращается исключительно в репетитора по курсу истории, в литературного критика, в истолкователя философских течений, причем все это преподносит как метод работы по системе Станиславского. Ничего общего с системой это не имеет. Надо сказать, что слушать такого режиссера порой очень занятно, но такого рода общения с ним для актера слишком мало. Этот «взгляд и нечто» не в силах разбудить творческой фантазии актера.

Интересно, что такие разговорчивые режиссеры, знающие чуть ли не наизусть труд Станиславского «Работа актера над собой», когда наступает момент необходимой конкретной помощи актеру, прибегают к показу (обычно очень примитивному) и требуют подражания. А сложные философские экскурсии нередко кончаются возгласом: «Ну ладно! Ваш выход справа». Обычно у таких режиссеров не хватает пороха на талантливый подсказ.

А ведь показать значительно легче, чем подсказать.

И в результате логика человеческого поведения отсутствует, а вместо нее мажорным цветом расцветает штамп и наигрыш. У актера возникают опасения, что он недостаточно ярок, он начинает нажимать и тогда всем своим поведением вызывает к зрителю со сцены или экрана: — Смотри, смотри, я тут. Не забывай меня!

А ведь система Станиславского прежде всего — борьба с наигрышем, с пошлостью, с гримасой, со штампом, который «вселяется» в человека чуть ли не с отроческих его лет. Вы можете это ощутить у подростков, выступающих с выпранным чтением стихов на школьных вечерах самодеятельности.

Система помогает находить линию органической жизни человека на сцене или перед аппаратом. В основе ее лежит психо-физическое действие. Что же мы подчас видим на спектаклях и, главным образом, на экранах? — Действие, привлеченное извне, примитивное приспособление, ничего общего не имеющее с существом дела.

К примеру: два актера ведут длинный диалог. Для того, чтобы как-нибудь его раскрасить, в помощь актеру даются в руки определенные вещи: или папиросная коробка, или бильярдный кий. И вот актер должен их «обигрывать». Это бессмысленное обигрывание коробки или кия уходит от действия, а не заставляет действовать.

Вообразим сцену ревности. Мое чувство ревности связано с целым сложным комплексом поступков. Я прислушиваюсь, я присматриваюсь, я приспособливаюсь. И случайно попавшая мне в руки папиросная коробка и спокойное мое постукивание по ее крышке помогают маскировать мое состояние человека с пульсом в 170 ударов. «Обигрывать» ли я коробку? Да ничего подобного. Я слушаю своего противника или я слежу за ним со стороны и уж никак не коробка сосредоточивает на себе мое внимание. Я не думаю специально о папиросной коробке.

В руках у меня бильярдный кий. Этот кий должен быть мне по руке, конец его

должен быть хорошо набелен. Для чего все это? — Для того, чтобы я мог выиграть партию на бильярде.

Мне иногда кажется странным: почему над нашими фильмами работают в течение года, а на экране многие картины живут не более двух недель? Не результат ли это того, что актер появляется на экране под знаком «дважды два — четыре».

Я далек от огульного обвинения всей нашей режиссуры в спекуляции на системе Станиславского. Очень многие из режиссеров не хотят быть в положении тех толстовцев, о которых Лев Толстой сказал, что нет у него больших врагов, чем толстовцы. Конечно, тут резко отрицательную роль играют и плохие в драматургическом отношении сценарии...

У нас в искусстве стали привычными слова «мастер», «мастерство». Я не люблю этих слов, они означают, что человек все уже знает, все умеет. Эти слова, по-моему, ограничивают искусство. Обойщик, стоящий у москательной лавки, превосходно умеющий оклеить комнату, конечно, мастер. Он владеет техникой своего мастерства. Если у него хороший вкус, он может мне подсказать цвет обоев, рисунок бордюра, и тем самым в нем возникает элемент творчества. Как ни грустно, некоторые наши мастера и в театре и в кино отличаются от обойщиков в худшую сторону: у них не чувствуется элемента творчества.

И самое неприятное в этом то, что их плохое «мастерство» рождает режиссерскую крикливость и самодовольное самолюбование. Это — как-раз то качество, которое так ненавидел К. С. Станиславский.

Очень важно режиссерское умение найти деталь, потребовать ее выполнения от актера. Сомневаться режиссер может у себя в кабинете, но не на репетициях, иначе через пятнадцать минут он перестанет быть режиссером. Но одновременно он должен уметь слушать актера. Больше того, прислушиваться к нему, глубоко вникать во все его предложения. Это особенно важно в кинематографе, включающем всякую неправду, — в искус-

стве, где замечен листок, падающий с дерева, где появление на экране смятого окурка может рассказать о сложнейшей гамме переживаний человека, держащего этот окурочек.

Как-то принято думать, что работа по системе Станиславского требует очень длительных сроков. Это неверно. Я помню, что лучшая сцена «Братьев Карамазовых» — сцена в Мокром — была сделана в семь репетиций. Нет никакой нужды мусолить сцену, когда она достигла вершины правды. Мне кажется, что нет никакой необходимости страховаться пятью и шестью дублями, когда актеру удастся первая съемка куска. Почти как правило, она свежее и лучше всех последующих.

Я помню репетиции с К. С. Станиславским, когда, неудовлетворенный сценой, он требовал ее повторения еще и еще несколько раз, и в результате после созданного им самому себе тупика снова возвращался к начальному варианту сцены. Есть, правда, такие актеры в театре, которые, сыграв уже много раз свою роль, считают себя все еще неготовыми. Сальвини говорил, что после столетидесятого спектакля «Гамлета» он еще не начинал его играть. Природа кинематографа исключает точку зрения Сальвини.

Законы кино надо знать и чувствовать. Об этом часто забывают некоторые театральные «варяги», приглашенные для педагогической работы в постоянные труппы киностудий. В кинематографе, быть может, даже больше, чем в театре, нужна действительная, а не в привычках система Станиславского. Про себя скажу, что из моей работы в кино я кое-что принес в театр: четкость, скупость жеста, выразительность взгляда, максимум внутреннего содержания при минимуме средств его внешнего выявления.

Я беру на себя смелость утверждать, что в кинематографе единственно возможная система — это система Станиславского. Но уж если ею пользоваться, то во всем ее многообразии, позволяющем охватить в искусстве всю сложную жизнь человека.