

советское искусство

БЕСЕДА С МАСТЕРОМ

РАБОТНИКИ ИСКУССТВ
у нар. арт. К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

— Я вглядываюсь пристально в ваши лица, но большинство из них мне незнакомо, — этими словами началась беседа Константина Сергеевича Станиславского с представителями октябрьского поколения мастеров искусств. Встреча, организованная Клубом мастеров искусств, состоялась в квартире у народного артиста.

Директор клуба мастеров искусств Б. М. Филиппов знакомит К. С. Станиславского с деятельностью клуба. Затем беседа переходит на творческие темы. Актеры задают К. С. Станиславскому ряд вопросов. — Вы спрашиваете, кто имеет право на высокое звание мастера театрального искусства и что такое актерское мастерство? Тот, кто умеет в художественной форме воссоздать жизнь человеческого духа на сцене, тот — подлинный мастер искусства.

— Зрительный зал — огромная акустическая раковина. В нее излучаются от актера нити эмоционального воздействия. Увеличенные в тысячу раз, они возвращаются обратно к актеру, воздействуя на него, подбадрывая, но и утомляя. Сущность непрерывного боя, происходящего между этими встречными потоками воздействия, в том, чтобы правда чувств и мыслей, посредством которых актер воссоздает спящего образ, дошла до последнего ряда зрительного зала.

Актер имеет в своем распоряжении внутренний и внешний аппараты. К последнему относятся и сценическая обстановка. Она зависит исключительно от активности актера и иногда превращается в барьер, через который актер тешно пытается пробиться к зрителю. Такая обстановка убивает актерское мастерство, она уводит его от подлинного театрального искусства в сторону формальной эретики.

Тов. Б. М. Филиппов задает вопрос: — Чем объясняется такое явление, когда художник, чрезвычайно ограниченный и малокультурный в быту, на сцене или эстраде горит огнем яркого и необычайно убедительного таланта. В чем секрет этой раздвоенности?

Область подсознательного еще очень мало изучена, в особенности у людей такой творческой профессии, как актеры. Академик Павлов делает сейчас в этой области первые шаги, но окончательных результатов его работа еще не дала. Актеры могли бы об этом сказать гораздо больше, чем представители других художественных профессий. Мы иногда творим, как бы одержимые внутренним наитием, и сами не понимаем при этом, что мы делаем. Здесь проявляется то, что до сих пор еще приходится называть «творческой интуицией». Только тот, кто этой интуицией обладает, может возместить недостатки таланта постепенно накапливаемой культурой мастерства. При этом необходимо, чтобы актер всегда умел настроить себя «на нужную точку». Ведь вот гениальный Мочалов мог играть целые годы подряд, не прожывая своих актерских дарований, а в один какой-нибудь рядовой спектакль все его мастерство вспыхивало неожиданно и ярко.

Возможности актерской интуиции, до такой степени неисчерпаемы, что сколько бы теории и практики театрального искусства ни выдумывали различные формы, манеры ее передачи, различные «измы», — их для этого нехватит. Живописцы больше знают об искусстве, чем мы, актеры. Творческие искания в изобразительном искусстве привели уже к ряду находок, увлечений различными системами. Это способствовало накоплению большого опыта и культуры мастера. Мы же, работники театра, сидим еще до сих пор на месте и пользуемся отдельными «приемчиками». Когда художники в свое время отвергали реалистические средства изображения и начинали вдруг писать квадратиками, то это не всегда было надуманное искусство, часто это было следствием своеобразного видения (пусть неоправданного и необъективного) мира и действительности. И это было настоящее искусство. Но вот вслед за экспериментатором приходит другой художник и начинает ему подражать. Получается неубедительная мертвечина.

Нигде в мире не изведаны в такой степени возможности театрального искусства, как в нашей стране. При этом у нас совершенно немало ошибок. Мы сейчас должны заняться пересмотром накопленных ценностей. Многие при этом придется отбросить, но кое-что окажется при этом и весьма ценным. В театральном искусстве я признаю закономерность всех творческих манер, всех стилистических напавлений при одном неперменном условии: чтобы они были убедительными и до конца оправданными. Если система актерской работы где-нибудь в одном месте однажды «поламалась», то получится уже дилетантский вывих, не поддающийся скорому выправлению. Если «сломанный» голос можно еще как-нибудь «настроить», то необычайно тонкий актерский аппарат, когда он начинает фальшивить, легкому восстановлению не поддается. Актер должен прежде всегда хорошо знать творческую органичность своей природы. Тот, кто ее знает в совершенстве, тот может экспериментировать. В самопознании — основа самообразования актера.

Но чего искать и чего избегать в этом процессе творческого самопознания? — спрашивает И. М. Москвин. Реплику подает художник Ф. С. Богородский: — При этом простота оказывается ведь всегда самым сложным в поисках работников искусств!

Константин Сергеевич отвечает: — Это когда ее не знаешь. Бывает, что талантливый актер выбивается из сил, не находя того, что ему надо, но какое-то случайное, незначительное слово буквально на ваших глазах превращает его в крупного мастера. Константин Сергеевич набрасывает карандашом на листе бумаги схематический рисунок:

— Вот те общие элементы, из которых складывается аппарат актерского мастерства и к овладению которым каждый работник сцены должен стремиться. В основе лежит работа над собой — активность и действительность. Затем следует то, что так ве-

ликоплено выражено в пушкинском афоризме и на чем построена вся так называемая «система Станиславского». Она не выдумана мною, а является результатом длительнейших и сложных наблюдений работника театра над самим собой и над другими. И в сущности это не система одного человека, а система природы театрального мастерства. При разработке ее основных положений я себе не позволил никакой фантазии. Если отдельные принципы и положения этой системы оправдывались действительностью, я их признавал правильными. Пушкин говорил об «истинных страстях» и «правдоподобии чувств» в предлагаемых обстоятельствах. Этими предлагаемыми обстоятельствами для актера является режиссерский план. Когда актер его в совершенстве понимает, получается «истинная страсть». В противном случае получается только «правдоподобие чувств», игра под суфлера собственных эмоций. Иногда это может дать и верные результаты, но до настоящей глубокой искренности «правдоподобие чувств» никогда не приведет.

Я не согласен с тем, что сначала должны возникать актерские переживания, а потом их воспроизведение. Надо и здесь подражать природе, которая, как великолепный органист, владеет всеми чувствами человека. Творчество актера основано на двух процессах: внутреннем — переживаний и внешнем — волеизъявлений. Внутренний процесс состоит из отдельных элементов, образующих средства внутреннего разрешения задачи актера. Значительную роль здесь играет также внутренняя выдержка, ощущение собственного обаяния. К внешним элементам творческого процесса актера я отношу темп ритма, голос актера, его умение владеть словом и своим телом. Актер должен уметь в движениях тела выражать в совершенстве малейшее движение человеческой души. Эти внутренние элементы образуют то, что я называю внутренним самочувствием актера; внешние элементы — самочувствие внешнее, что в сумме образует то, что я обозначаю условно термином «общее самочувствие актера». Вот это и есть отдельные элементы изучения природы актерского творчества.

— Какое взаимоотношение между большой сценической правдой, о которой вы говорили, — спрашивает снова И. М. Москвин, — и теми маленькими «правдами», которыми должны быть отмечены все поведение и отдельные поступки актера на сцене?

— Когда начинаешь репетировать пьесу, необходимо, чтобы и сам актер и воспринимающие его игру уже с самого начала были абсолютно убеждены в необходимости и оправданности каждого его движения по сценической площадке и характера его выполнения. Например, актер затворяет дверь. В манере этого действия должны быть заключены все психологические и характерологические предпосылки этого поступка. Авторский текст следует давать актеру на репетиции только тогда, когда является уверенность, что он его воспримет, как именно те слова, которые ему органически необходимы. Пока нет этих маленьких отдельных правд, не может возникнуть и та большая правда, которая единственно в состоянии убедить зрительный зал. Но бывает так — пьеса великолепно разбита на отдельные кусочки, которые актерами играют неплохо, но общего, объединяющего эти отдельные куски «духа» в спектакле нет. Поэтому все должно быть пронизано сквозным действием, которое каждую

из частных маленьких задач актера подчиняет общей «сверхзадаче» всего спектакля.

Эту мысль Константин Сергеевич проиллюстрировал рассказом об одной талантливой актрисе, которая прослушала в нью-йоркской студии Болеславского и Успенского «систему Станиславского», после чего она разучилась играть. Но когда актриса пришла к Константину Сергеевичу в Париже, и он научил ее необходимости связывать каждый эпизод своей игры со сквозным действием всего спектакля, она уже на первых репетициях своим исполнением вызвала слезы аудитории.

Актер, играющий Отелло, должен уже в первой сцене первого акта помнить о том, что он задумит Дездемону, но в то же время он своим внешним и внутренним поведением на сцене не должен этого обнаружить.

Разговор перешел на вопросы освоения наследия прошлого.

Самое важное в этом наследстве, — заявил К. С., — это наитие в его театральных образах совершенной логики чувства. На материале классики легче всего воспитывать молодое поколение актеров потому, что крупные мастера прошлого этим секретом органического творчества владели в совершенстве.

Вопросы воспитания новых актерских кадров были затронуты в беседе самим К. С. — Долг мастеров нашего театра — передать весь свой накопленный опыт подрастающему поколению актеров. Будучи лишь сейчас возможности интенсивно работать с молодежью, я написал книгу, в которой наложены основы «системы». Она поможет нашей молодежи овладеть актерским мастерством. Но это только охвата, ведь психология творчества не напишешь. Для воспитания кадров педагогов и руководителей, в которых теперь так нуждается наша городская и колхозная театральная периферия, у меня на моей квартире откроется в будущем году «оперно-драматическая школа». Метод преподавания в ней исключительно практический, без лекций.

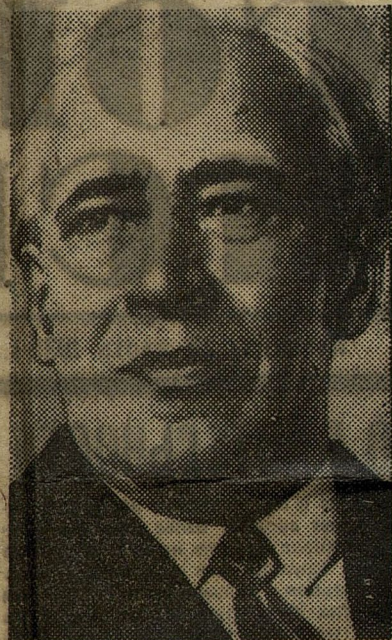
Я пришел к убеждению, что нашу театральную молодежь необходимо тесно спаять, ибо вне коллектива мне кажется немыслимой подлинно творческая работа театра. Написанная мною книга является только толчком, с которого должна начинаться наша общая педагогическая и исследовательская работа. Только на основе нашего коллективного опыта могут быть созданы некоторые элементы своеобразной «грамматики» актерского мастерства.

Последним был затронут вопрос о методах организации отдыха работников искусств.

— Отдых, — заявил Константин Сергеевич, — должен восстанавливать силы и здоровье актера, художника и т. д. В остальном он сводится к тому, чтобы побольше смотреть, побольше читать, побольше путешествовать. А ведь наш актер зачастую ничего кроме своей репетиционной не видал. У советского актера должен быть накоплен огромный запас внутреннего зренья. Надо актера также научить методу пользования книгой, ибо и к книге он должен всегда подходить с точки зрения максимально оправданного действия.

Беседа закончена. От имени собравшихся слово благодарности и глубочайшей радости по поводу общения с великим мастером произносит «самый молодой» народный артист республики С. М. Михозел.

— В теоретическом обобщении системы актерского мастерства вы



Нар. арт. К. С. Станиславский

проделали огромную работу. Необходимо, чтобы она стала поскорее всеобщим достоянием для того, чтобы нам и следующим поколениям не приходилось начинать ее с самого начала.

С. Г. Бирман благодарит К. С. Станиславского от имени актеров, его бывших учеников.

— Мы с вами расстались уже давно, но внутреннее общение не оставляет нас ни на один момент.

После небольшого перерыва состоялся показ Константину Сергеевичу образцов работы молодых мастеров. Выступали С. М. Балашев, прочитавший «Вступление» к «Пушторгу» Сельвинского и «Историческую справку о построении Турксиба», засл. арт. В. Хеннин прочитал фельетон «Жерва воадуха»; засл. арт. республики Д. Н. Орлов прочитал сказку «Додада», Рина Зеленая прочитала два отрывка из своего «детского репертуара». Закончился вечер демонстрацией кукол С. Образцовым, исполнившим «Минуточку» Вертинского, «Хабанеру» из «Кармен», «Голые руки» и фельетон Ильфа и Петрова «Докладчик».

Константин Сергеевич встретил выступавших актеров с большой радостью, награждая их дружескими рукопожатиями.