

Из опыта актера

С. МЕЖАНСКИЙ

Дискуссия по системе Станиславского, начавшаяся на страницах журнала «Театр» и газеты «Советское искусство», вызвала у нас, актеров, живой интерес, обостренное внимание к системе, заставила каждого проверить свои роли, свой артистический багаж светом гениального учения Станиславского, которое уже давно пустило глубокие корни в советском театре и принято на вооружение почти всеми его работниками.

Если мы возьмем для примера какой-нибудь театр в Москве, Ленинграде, в другом городе, мы всегда услышим уже ставшие законными среди творческих работников театра такие термины системы, как «сверхзадача», «сквозное действие», «майки», «я есмь», «если бы», «переживание и перевоплощение» и т. д. Система давно уже тревожит умы и сердца актеров любого возраста, любого профессионального стажа, любого удельного творческого веса. Актер и режиссер, не оценивающие сегодня всего воспитательного значения системы, рискуют раньше или позже скатиться на позицию ремесленничества.

Тщательное изучение системы Станиславского, глубокое, аналитическое проникновение в сокровенный смысл всех его высказываний обережет от догматического взгляда на систему.

Вспомним слова Станиславского: «Я обращаюсь к читателям с единственной просьбой — поверить мне на слово, что все то, что написано в этой книге, гораздо проще в действительности, чем представляется в печатном изложении. Однако, чтобы убедиться в этом, надо выполнить довольно сложную работу. Надо почувствовать и проверить на себе самом

все то, что здесь написано» (подчеркнуто мной. — С. М.).

Каждый актер и каждый режиссер стараются сейчас проверить на себе самом смысл метода физических действий, начиная от самых простых физических приспособлений, вплоть до самых сложных проявлений физических действий, скрытых в действиях и контрдействиях, определяющих насыщенность общения партнеров между собой. Только постепенно отыскивая маленькие крупинки метода и утверждая их в своей каждодневной практике, касается ли это самого первого ознакомления с новой ролью или с ролью, играемой в трехсотый раз, актер сможет с достаточной уверенностью проверить для себя правду метода физических действий и сознательно закрепить его в своей работе. Самые пространственные теоретические обсуждения метода не будут для него доказательными, если их не подкрепить личной, творческой практикой, во время которой актер точно уясняет для себя всю истину, скрытую в методе.

И читая статьи учеников Станиславского М. Кедрова, В. Топоркова, я вспоминаю, как верно найденные и целенаправленные физические действия помогали мне, актеру Малого театра, полнее раскрывать идею произведения, передавать характер изображаемого героя.

Вот, например, эпизод из кинокартины «Профессор Мамлок», когда гитлеровцы ведут изгнанного из клиники профессора по улице. Профессор в белом изодранном халате. Он не говорит ни одного слова. Мне предстоял большой, длительный проход по улице, по длинным коридорам клиник, молчаливое, длительное сидение за столом безмолвный проход по комнатам своей квартиры и т. д. Просто ходить, просто от-

крывать и закрывать за собой двери — это было бы простым, ничего не говорящим физическим действием. Каждый шаг, каждый жест, каждый поворот головы, сосредоточенность взгляда, самое маленькое физическое действие, физическое приспособление должны были иметь в своей основе «сквозное действие», освещенное «сверхзадачей», должны были идти от большой внутренней мысли, от внутреннего чувства.

Когда профессор Мамлок в клинике перед операцией надевал на руки резиновые перчатки, он совершал обычный хирургический туалет, но как только перчатки были натянуты на руки, сразу же мое самочувствие как актера становилось иным: физическое ощущение перчаток сразу же вводило меня в мир хирурга, сообщало нужную атмосферу, создавало нужное творческое состояние. Перчатки хирурга настолько были мною внутренне обжиты, эта «физическая» деталь настолько сливалась с внутренним миром Мамлока как хирурга, что, когда на съемке сцены возвращения Мамлока домой профессор проходил в свой домашний кабинет, я совершенно по инерции (это не было обусловлено на репетиции) открыл дверь кабинета локтем, а не рукой в резиновой перчатке. Условный профессиональный рефлекс хирурга родился в этой сцене сам по себе, настолько простое ощущение перчаток давало мне внутренне правильное самочувствие. Я открыл дверь локтем интуитивно, находясь все время в состоянии образа, живя его логикой, его мыслями, ощущениями, настроениями, чувствами. Так физическое ощущение перчаток, необходимость сохранить свои руки в чистоте, сберечь их помогли почувствовать и передать внутренний мир профессора Мамлока.

В спектакле Малого театра «Евгения Гранде» старик Гранде в гневе кричит дочери, отдавшей свое золото возлюбленному и теперь спокойно глядящей на возбужденного отца: «Опусти глаза, Евгения...». Евгения продолжает смотреть на отца, не опуская глаз. Не зная, чем воздействовать на Евгению, не находя нужных слов, старик подходит к дочери и сильным, резким движением руки, в ярости, замахивается, как бы желая нанести ей удар. Рука сжата в кулак, но старик не решается ударить дочь. Эта деталь совершенно неожиданно вылилась на одном спектакле. Внутреннее бушевание, негодование старика, его гнев толк-

нули меня именно на это действие. Старик не знал дальше, что делать, чем покорить сопротивление, непослушание дочери. Слов самых сильных нехватало, и здесь пришел на помощь этот грубый, резкий жест. Дочь уходит, Гранде провожает ее глазами, рука его все время продолжает быть сжатой в кулак. Сильное возбуждение, вызванное именно этим резким физическим движением, продолжает еще по инерции сохраняться и дальше, в сцене с женой, сделав ее еще более сильной, более насыщенной, более стремительной. Этот жест мне очень помог в большом, ответственном куске сцены. Ритм борьбы с дочерью стал более острым, внутренняя насыщенность гнева еще более выросла. Желание ударить дочь было продиктовано тем, что старик не знал, как излить свою ярость, что сделать для того, чтобы дочь сдалась и покорилась воле отца.

Что делать дальше, как действовать дальше, чем заполнить каждую сценическую секунду времени — это всегда заставляет усиленно биться мысль на сцене, искать физические приспособления, начиная от самых конденсированных, как приведенный случай с взмахом руки старого скупца, и до самых неуловимых физических действий и приспособлений. Так и этот жест был продиктован внутренней потребностью к физическому действию и органически родился в результате правильного восприятия и внутреннего осознания предлагаемых обстоятельств. Это было психофизическое действие в его ясном очертании, логически обоснованное и целенаправленное, органически рожденное, целесообразное и продуктивное физическое действие.

Еще пример: в спектакле «Евгения Гранде» старик Гранде чинит ступеньку на лестнице. Эта работа скрыта от зрителя висющей занавеской, зритель только слышит удары топора. В самом начале репетиции эту работу производил за кулисами помощник режиссера, или кто-либо другой, потому что я хотел сберечь все свои силы для очень трудной роли, требующей огромного психофизического напряжения. На фразу одного из партнеров: «Это Гранде там стучит» я выглядывал из-за занавески, отделившей верхнюю половину комнаты от основной, и говорил: «Вот сам работаю и своими руками прилаживаю ступеньку». Фраза, как фраза, ничего особенного, но потом я почувствовал, что сценическое са-

мочувствие будет более верным и оправданным, если я сам буду стучать топором. И верно, реплика, отрывавшая меня от этого занятия, стала проще, естественнее, живее. Но я все же продолжал стучать механически «бутафорски», «реквизиторски». В следующие разы я попробовал за занавесом в самом деле найти какое-либо место на лестнице возле перил и выполнять это «физическое приспособление» более сосредоточенно, более «целесообразно и продуктивно», причем стал производить «работу» топором «по-настоящему», увлекся этим, попросил даже для этого кусок дерева, который я рассекал топором, стругал и т. д. Я почувствовал, что это увлечение «физическим действием» создало мне нужную атмосферу дела, дома, починки ступеньки. Незаметно для себя я и топор держал по-иному, и фраза: «Вот сам работаю и своими руками прилаживаю ступеньку» не только стала звучать по-иному, но это «физическое занятие» ввело меня в атмосферу жизни старика Гранде. И я уже больше не мог, чтобы за меня кто-то стучал за кулисами, я должен был уже всегда сам «чинить» ступеньку и чинить ее увлекательно, ибо это мне стало нужным для хорошего творческого самочувствия, для правды.

И последнее: в спектакле «Евгения Гранде», в первом акте старик, рассыпав на столе золотые, которые он каждый год в день рождения дарил дочери, любитесь ими, показывая их ей, стараясь и в нее влить яд страсти к золоту. Ведь она его будущая наследница, все золото со временем перейдет к ней. На первых репетициях я при виде золота играл просто страсть, жадность скупца «вообще». Я сгребал золотые в кучу «цепкими пальцами», лицо мое, вероятно, в эту минуту выражало мимику стяжателя, глаза жадно бегали по золотым. Словом, обычные трафареты и штампы наслаждения скупца, увидевшего золото, сопровождали эту сцену, делали ее длинной, а для меня как актера — утомительной. И я думал только об одном, чтобы она скорее прошла. Затем я стал играть эту сцену более «мягко», я только ласкал золото, рассматривал каждую монету, любовался ею, стараясь включить в этот процесс и дочь и жену. Мне стало несколько легче в этой сцене и, наконец, я стал ощущать, по-настоящему видеть каждую монету. Монеты стали для меня «живыми» свидетелями моего

счастья как купца, как стяжателя. Для меня стало важным увидеть каждую монету в отдельности, взвесить их в руке, осязая их физически, даже попробовать на зуб, убедиться, что все они здесь, в сохранности. Я стал их складывать, рассортировывать по достоинству и, увлекаясь этим, я даже обрел до некоторой степени и «публичное одиночество». Это были «целесообразно и продуктивно» выполняемые физические действия, которые давали зрителю ощущение — насколько гипноз золота отравил душу и сердце старика. Таким образом, правильно найденные простые физические действия, подчиненные «сверхзадаче» произведения, помогли данному «куску» сцены, помогли мне как актеру более полно выразить и показать степень страсти старика к золоту.

Можно было бы привести еще ряд примеров, как верно найденные физические действия помогают актеру обрести свободу и правду на сцене, ощутить и передать конкретность сценического бытия.

Но я стал писать эти заметки не только для того, чтобы поделиться своим опытом. Мне кажется, что наша специальная печать, вначале с таким интересом отнесшаяся к дискуссии, давшая толчок плодотворным и ценным спорам в актерской среде, сейчас почти перестала уделять этим проблемам необходимое внимание. А сколько еще насущнейших вопросов актерской и режиссерской работы остались неразрешенными?

Возьмем, к примеру, вопрос о «застольном периоде». Как все, применяемое не творчески, а догматически, так и любое открытие Станиславского, применяющееся по инерции, ремесленно, теряет постепенно свою творческую эластичность, костенеет, вырождается в штамп и трафарет. Так и введенный им в практику театра «застольный период» стараниями некоторых режиссеров гипертрофировался и начал терять свое живое назначение.

Эти режиссеры всемерно культивировали сидение за столом, считая, что физические действия на сценической площадке рождаются сами собой. Они считали, что все должно быть найдено за столом, а этап мизансценирования возникает сам по себе в результате длительного «психофизического» общения друг с другом у края стола. Нередко даже считалось «плохим тоном», если актер раньше времени стремится встать из-за стола, заходить по комнате, подсесть к

партнеру, импровизировать физическое действие на тему данных предлагаемых обстоятельств. А ведь именно в этом — в органическом посыле к живой, «физической» импровизации на тему данных предлагаемых обстоятельств скрывается действенное стремление к укреплению внутренней линии образа.

Актеры очень хорошо знают это ощущение во время работы за столом. Они уже в достаточной степени усвоили идейное содержание пьесы, постигли логику мотивов и поступков своих героев, определили для себя «сквозное действие». Они уже, насколько это позволяет первоначальный период работы за столом, проникли и в психологические тайники образа, отобразив первоначальные физические действия. И теперь у них появляется потребность, встав из-за стола, укрепить действенную линию роли.

Встать из-за стола не во имя старого, привычного, условного «мизансценного рефлекс», когда актер «ремесленно призывает на помощь «старые, добрые» мизансцены, укрывая за ними, как за ширмой, свою неподготовленность, а только с единственной целью — попробовать физически действовать, чувствуя, что это должно сказаться положительно и на внутренней познании роли.

Это чувство бывает у актера тем сильнее, чем дольше затягивается сидение за столом, превращаясь из «застольного» в «застойное» и уже начиная размагничивать его творческую волю, сдерживать его внутренний «психофизический разбег». Ведь при таком «методе» актер начинает постепенно привыкать к своему излюбленному месту за репетиционным столом и даже маленькие перемещения мест среди партнеров нарушают его удобную и привычную «мизансцену».

«Великое сидение» за столом сковывает действенные силы актера. Он становится творчески дряблым, не волевым. Его мускулы теряют эластичность, немеют, становятся рыхлыми. Физически действовать — это органическое, подсказанное изнутри актеру требование. Физические действия приносят актеру и внутренние, психологические ощущения и накопления. Они вызывают глубокий, все время чередующийся, перемежающийся процесс, сопровождающий каждый шаг актера на сцене, каждую секунду его сценического времени. Знания, полученные

актером за столом, начинают «залеживаться в его голозе», тускнеть, не находя живого, конкретного сценического применения. Более решительное включение «психофизических действий» в творческий процесс за счет сокращения «застольного периода» принесет большую пользу актеру и заставит его быстрее и более гибко использовать весь арсенал своих изобразительных средств, более интенсивно вводить в действие свою психотехнику. Я отнюдь не хочу этим сказать, что «застольный период» должен быть сведен до нуля. Раздающиеся иногда реплики о необходимости предельного сокращения, а то и полной отмены «застольного периода» также являют собой формальное понимание существа этого важнейшего этапа работы.

Вопрос идет о чувстве меры, о пользе. О том, чтобы режиссер сумел направить работу так, чтобы не было потеряно ни одной секунды, чтобы в работе за столом точно и четко определялась идея пьесы, выкристаллизовывалось ее «сквозное действие». Чтобы собеседование за столом принимало форму своеобразного, горячего, взволнованного творческого семинара на тему о данной пьесе и обо всех затронутых в ней жизненных ситуациях, образах и т. д. Чтобы в этих собеседованиях выявлялся и жизненный кругозор участников будущего спектакля, степень овладения ими марксистско-ленинской эстетикой и умение применять полученные знания в своей практике.

Режиссер обязан следить за тем, чтобы в пылу увлечения эти беседы не затягивались отвлеченными разговорами, чтобы творческая энергия коллектива была целесообразно и продуктивно направлена и драгоценное производственное время в этом смысле строго бы лимитировалось.

И здесь хотелось бы обратиться к ближайшим ученикам Станиславского с просьбой раскрыть поподробней сущность понимания режиссерского метода физических действий, тем более, что М. Кедров и сам в своей статье в «Советском искусстве» пишет: «Режиссерская сторона этого метода получила развитие в последние годы и является менее известной широким кругам театральной общественности...», «...рамки газетной статьи не позволяют мне сколько-нибудь подробно раскрыть существо нового метода Станиславского...».

Актерам и режиссерам чрезвычайно необходимо выяснить все детали, касающиеся

чисто рабочего, репетиционного, актерского применения метода, чтобы рассеять многие догадки, домыслы, сомнения, расчистив этим почву для начала практического применения метода.

Глубокое творческое овладение системой Станиславского еще выше поднимает искусство советского театра, идейно-художественное звучание современных спектаклей.

Задача каждого актера—углублять и развивать систему, созданную Станиславским на основе изучения всего предшествующего опыта великих русских актеров, в особенности замечательных актеров Малого театра. Вот почему мне представляется необходимым продолжать на страницах печати обсуждение вопросов актерского и режиссерского мастерства.