

Журнал № 2-3
Театр и драматургия
май - июнь 1933
Сибирь

ОБ ИДЕЕ СПЕКТАКЛЯ

В. САХНОВСКИЙ

На основании авторского текста, на основании взаимоотношений действующих в пьесе лиц, вызывать в исполнителях всю полноту живых чувств и мыслей, присущих героям пьесы, — вот задача, над которой работает режиссер.

Он изощряется в толковании текста, в уяснении отношений между собой действующих лиц, обстоятельств, при которых должны совершиться исполняемые актерами действия. Он рассказывает, как течет день у действующего лица. Он добивается, чтобы все это стало естественным, чтобы все это верно уложилось в актерах. Режиссер работает кусками, которые срастаются в целое, добивается, чтобы в актерах зажила та жизнь, которую он вычитал и увидал в сочинении автора.

Всем постоянно работающим в театре ясно, что это именно так, и что, чем искуснее режиссер, тем менее будет видна его работа в искусстве театра. Ясно также и то, что режиссер, а за ним все его помощники — декораторы, музыканты, осветители и десятки прочих помощников — добиваются такой полноты актерского мастерства, такой выразительности актерского действия, при которых зрительный зал легко впилит бы и в себя то, чем наполнен и чем живет спектакль.

В какой бы театр мы ни зашли, с какими чистосердечными признаниями авторов «творческих методов» мы бы ни познакомились, всеми будет заявлено, что актер, актерское мастерство являются основой театра, его метода и системы.

Значит это — общее место. Значит не следует спорить и доказывать, что это не совсем так для отдельных театров и мастеров, ибо они нам естественно скажут: мы понимаем полноту актерского мастерства так, а вы иначе! И для решения одного, очень серьезного для театра и для режиссерской работы в театре вопроса может быть действительно не следует пока об этом спорить и признать, что все серьезные театры и направления в искусстве театра на первый план ставят искусство актера. Но вот в чем, я бы сказал, есть некоторое затруднение. Согласимся, что все театры добиваются на сцене живых чувств и мыслей, близких нам в нашей современности. Но согласимся также и с тем, что эти чувства и мысли возбуждают ответные чувства и мысли из зрительного зала лишь тогда, когда спектакль искусно (я подчеркнул слово «искусно») пропитан идеей постановки, пробуждающей в зрительном зале острую настороженность, т. е. идеей, заставляющей с ней перекликаться переживания, думы, и страсти зрительного зала.

Режиссер, изощряющийся изо дня в день в толковании текста, извлекающий из взаимных отношений и столкновений действующих лиц, правду чувств и дум нас окружающей жизни, может притти к одному из следующих результатов: или язык его будет труден и нов; или он заговорит таким языком, который никому не нужен, потому ли, что он сейчас непонятен, даже если и хорош, потому ли, что он стар и уже приелся; или его режиссерский язык совпадет со вкусами зрительного зала — в этом случае режиссера ждут овации.

Допустим, что режиссер до того искусно угадал основную линию автора, так глубоко и талантливо проник в запросы зрителя и так заразительно

верно направил творчество актеров, что спектакль вырос до огромного события. На языке Художественного театра оказалось бы, что в таком спектакле замечательно верно донесена, показана и действует сверхзадача спектакля.

Здесь следует сказать, как понимает Художественный театр сверхзадачу, чтобы стало яснее, что сверхзадача, в словопотреблении, предложенном К. С. Станиславским, это и есть путь спектакля.

Композиционно спектакль строится из ряда кусков и каждый кусок акта или картины имеет свое сквозное действие, т. е. то главное, под текстом лежащее, содержание действия, что определяет поведение действующих лиц в данном куске. Каждое действующее лицо имеет свою задачу действия в данном куске. Как в параллелограмме сил равнодействующая определяется взаимодействием сил, так и в куске сквозное действие определяется взаимодействием задач действующих лиц. Композиционно все задачи подчинены сверхзадаче и определяются ею. Сверхзадача также определяется задачами действующих в спектакле лиц и дает движение пьесе, также как в куске сквозное действие определяется задачами действующих лиц. То есть, опять же, как в параллелограмме сил равнодействующая определяется действием сил его слагающих, так и сверхзадача определяется сквозным действием. Следовательно, сверхзадача — это идея спектакля, пронизывающая все его части определяющая поведение всех действующих на сцене лиц.

И вот возникает вопрос: безразличны ли нас средства, которыми мы будем делать ясной и близкой для зрителя сверхзадачу, или иначе говоря, идею спектакля, или нет? Я полагаю, что не безразличны. С моей точки зрения, самое главное — каким образом довести до зрителя сверхзадачу спектакля.

Для того, чтобы притти к результату, есть два пути: или показать результат помимо актера, или показать результаты через актера.

В первом случае режиссер берет себе в помощь всю аппаратуру, которой можно воспользоваться на сцене (свет, декоративные приемы, шумы, музыку, костюмы, грим), он использует все эти эффекты как средство подчеркнуть то, что не выходит у актера в линии его действия.

Во втором случае режиссер ведет очень большую работу с актерами и по внутренней линии и по их внешним физическим действиям; актеров надо привести к результатам, не пропустив иногда десятки предшествующих стадий.

В этом случае то, что заложено в актера работой режиссера, чаще всего развивается очень медленно и начинает расти, как из зерна; иногда, впрочем, очень редко, рост идет быстро. Но даже и быстрое развитие всего того, что предшествует образу и слагающейся роли, имеет разные отклонения и требует исправлений, выпрямлений, прежде чем роль станет на правильные рельсы и покатится по верному пути.

Чтобы не быть голословным, я хочу показать на примерах, что собственно значит — в условиях нашей практики — добиваться ясности понимания сверхзадачи спектакля для зрителя. Я хочу показать неправоту тех, которые думают, что при такой работе с актерами театр неминуемо соскальзы-

режиссер

сверхзадача

вает в натурализм. Я хочу показать, что работа над насыщением всего спектакля определенной идеей, именно и живущей в сверхзадаче, чрезвычайно тесно связана с самым внимательным изучением текста пьесы, эпохи, в которую она создавалась, с самым внимательным изучением творчества автора. Эта работа тесно связана с обдумыванием внешности спектакля, его стиля, характера построения массовых сцен, с обдумыванием стиля декораций, мебели, костюмов, гримов, причесок, характера музыки, танцев и пр.

Было бы неверно думать, что работа с актерами освобождает режиссера от тех вопросов, о которых я говорил выше. Наоборот, эти вопросы приобретают особую остроту. Режиссер думает о том, насколько его размышления, его толкование пьесы, работа его фантазии и воображения могут подойти именно тем актерам, с которыми он делает пьесу. Все его знания, все, что должно быть отнесено к режиссерскому постановочному творчеству, проходит через жестокую самокритику. Все накопленное опытом, все свои творческие инвенции режиссер пропускает через возможности актеров, которые будут действовать в пьесе. Все, что он «навообразил», должно стать живым и новым через актера. Режиссер должен знать, как сделать так, чтобы все накопленные им богатства отдать актеру.

Почему создание так называемого актерского спектакля является единственной возможностью глубоко заглянуть в идею пьесы и раскрыть ее в спектакле?

Конечно, декорации и конструкции помогают режиссеру показать, то, что он хочет подчеркнуть в пьесе. Но вместе с тем актер должен своим исполнением преодолеть и декорации и вообще все оформление художника-декоратора. Внимание зрителя должно быть усилиями актеров отвлечено от декораций и привлечено к действию актеров.

6 По существу авторского текста действие должно находится в руках актеров: актеры воплощают то, что живет в действии, написанном автором. Их инициатива, их размышления, их оценка происходящего в пьесе должны интересовать зрителя, идеи, которые они переживают, должны интересовать тех, кто желает понять автора.

Театр ищет приемы внешнего выражения психических процессов, разъясняющих внутреннее поведение человека, и он может передать их только в действиях и состояниях переживающих актеров. Через эти действия и состояния откроется глубина идеи спектакля, и все режиссерские трюки отойдут в тень. Поведение актера на сцене, его игра — вот, что откроет идею автора, потому, что автор пишет о живой жизни людей, и эти люди действуют перед нами. Актер, используя богатства своей индивидуальности, все это и покажет зрителю, отеснив на второй план и аппаратуру, и декорации, и постановочные трюки.

Конечно, режиссерский трюк часто делает понятной, иногда даже до вульгарности понятной, идею спектакля; трюк более легок для режиссера, чем работа с актерами, он более доступен и для зрителя, не очень умело разбирающегося в искусстве театра. И все-таки само искусство театра настолько закономерно связано с актерским исполнением, что театр обязан отказаться от доступности и вульгарной пошлости постановочных трюков и идти к непомпезной и очень трудной работе над актерским спектаклем.



„Мертвые души“ в МХТ. Чичиков у губернатора.

Такой спектакль требует огромной работы. Пусть очень долго не получаются результаты, пусть на первых порах результаты будут незаметны, и зритель или критики, не умеющие ценить актерское мастерство, заявят, что в спектакле ничего нет, что совершенно не интересно для искусства сцены добиваться влияния на зрительный зал только через актера, устраняя все остальные элементы театра; тем не менее актерский спектакль сейчас, когда постановочное искусство режиссера достигло у нас виртуозности, является для театра смелым шагом вперед. Искусство режиссера не должно выпирать из спектакля, зритель должен видеть на сцене хорошо понятного ему живого человека, на сцене должны действовать не марионетки, не маски и куклы, а живой человек — актер, своим действием раскрывающий всю глубину произведения, по-своему понятного и пережитого театром, — все это может дать только актерский спектакль.

К. С. Станиславский предъявляет самые строгие требования к режиссерской работе с актером. Для него, вся работа режиссера в театре сводится к умению работать с актером. Суметь навести актера на ту дорогу, по которой он пойдет уже сам, а режиссер будет только за ним следить — вот основная задача режиссера. Режиссер-психолог, режиссер, умеющий философски и литературно вскрыть произведение, режиссер, прекрасно знающий костюм и художника, режиссер-выдумщик-изобретатель, режиссер, великолепный организатор всей работы по спектаклю, режиссер, музыкально образованный, — каждый такой режиссер должен «утонуть» в главном даровании режиссера — в умении работать с актером! Он должен уметь заставить актера правильно действовать, должен уметь поставить перед ним правильные задачи, должен уметь заставить актера воспринять влияние игры партнеров, передать им свое. Режиссер должен уметь сделать живыми ритмы кусков пьесы, вложить в каждый кусок сквозное действие спектакля.

Он должен уметь следить за развитием роли актера, он должен помогать ему в поисках основных линий этого развития. Эти долженствования для



«Мертвые души» в МХТ. Бал у губернатора.

школы К. С. Станиславского — очередные и безусловные задачи, предъявляемые к режиссерам. Режиссер, не ставящий; сверхзадачи спектаклю настолько ярко и крепко, чтобы она связала воедино все его части — для школы К. С. Станиславского не режиссер МХТ, спектакль, по которому не расставлены вехи сквозного действия, — не спектакль Художественного театра. Если сверхзадача и вехи сквозного действия не органичны, не пропитали исполнителей, если эти исполнители не действуют разнообразно и выразительно в направлении разрешения сверхзадачи спектакля — такая работа для школы К. С. Станиславского — искривление линии МХТ.

Любые формы гротеска, стилизации, иронической плакатности, социальной маски или патетики, становятся мертвым штампом в театре, если они не оправданы актерски, не подкреплены нормальной человеческой психикой. Если так называемая в Художественном театре «маленькая правда» поможет актеру найти основание для иронии или патетики, он минует штамп, будет убедителен и правдив.

«Маленькой правдой» по терминологии К. С. Станиславского у нас принято называть такое физическое действие, которое сосредоточит внимание актера на каком-либо объекте, поделит большое действие на ряд кусков. Если актер, так возьмется за ручку двери, как будто он действительно открывает тяжелую дверь парадных комнат, если он сделает первый шаг и сообразит, что в данном обстоятельстве непременно нужно очень осторожно закрыть за собой дверь и только потом двинется дальше, стараясь не задеть расставленных в парадной комнате предметов, если он решит, что ему необходимо ступить уничижительно на край ковра и т. д. и т. д., — то из этих «маленьких правд» у него сложится верное самочувствие того, как это было бы в жизни; он станет естественней действовать, не будет актерствовать и следовательно минует штамп.

Требования К. С. Станиславского к режиссерскому плану спектакля совершенно не исключают возможности стилизации. К. С. Станиславский тре-

бует, однако, чтобы при любых формальных качествах спектакля техника актерской игры была доведена до такого состояния, при котором с ней может справиться исполнитель. Основным пунктом отношения К. С. Станиславского к режиссерскому плану стоит как бы категорический императив: все приемы работы в театре направить для обнаружения специфичности искусства театра, а эта специфичность стирается, если режиссер не поставил перед собой задачи передать зрителю все, что он хочет сказать через искусство актера.

Актерское искусство — вот спецификум в искусстве театра!

Актер передает на пустой сцене и бурю, и кораблекрушение, актер передает мрак и пустоту эпохи, в которой он погибает или плавает, как рыба в воде, актер передает героизм эпохи и все оттенки классовых противоречий в том быту, в котором он живет, какими бы скучными или обобщенными во внешних приемах чертами это ни было показано.

Вот этот пункт системы и школы К. С. Станиславского можно и должно отстаивать. Требовательность к режиссеру со стороны К. С. Станиславского обнимает театр в целом и главным и это следует показать и доказать тем, кто этого не понимает или не видит.

Все же, что касается «вкусовых» особенностей оформления, это уже второстепенный момент. Здесь можно спорить, можно и не соглашаться. Одному режиссеру кажется, что такое оформление помогает исполнению актера, другому, что — иное. Здесь не оспаривается основное — желание театра добиваться максимальной правдивости, простоты и борьбы со штампом, его отказ от вульгарных ответов на вопросы зрительного зала, от ответов, понижающих уровень зрителя, не ведущих его от забавы и развлечения к умению глубоко вдумываться в колоссальные проблемы человеческой жизни, социальной борьбы, катастроф и побед сложной человеческой личности.

Я приведу несколько примеров.

Театр работал над «Мертвыми душами». Спектакль был доведен до конца в определенном режис-

серском плане. К. С. Станиславский остановил всю работу и в течение нескольких месяцев (репетиции были почти ежедневно) разбирался, почему по некоторым линиям исполнения спектакль шел не верно. Он установил, что подсказанные режиссурой «результаты» помешали актерам, даже имевшим огромный опыт, отыскать правильные линии развития роли. Когда К. С. Станиславский добился ясного для исполнителей порядка в последовательности задач, он дал актерам растить в себе зерно роли, которое и выросло затем в сценический образ.

Играя «результат» и внешнюю характерность образа, можно, конечно, обмануть зрителя; зритель особенно, если он к тому же не имеет вкуса и умения смотреть спектакль, будет на стороне театра, «представляющего» не пережитый результат, т. е. чаще всего штамп и трюк. Но внешняя характерность образа ни в данный момент, ни в дальнейшем не обеспечивает роста и глубины. И как бы сначала ни была бледна актерская работа, как бы бледно она сначала ни передавала режиссерского замысла, все же для искусства театра необходимо стать именно на этот путь.

Став на этот путь, и актер и театр впитают в себя всю окружающую их современность, передадут идею спектакля, т. е. по терминологии Художественного театра его сверхзадачу, оставаясь живыми и близкими зрителю, т. е. будут заразительны в своем действовании.

Всего этого невозможно сразу достигнуть, это очень трудно. И однако, это единственный путь к подлинному реализму в театре. Это путь не на словах, а на деле, потому что К. С. Станиславский действительно учит работать актера и режиссера; добиваясь результата и перестраивая актера, К. С. Станиславский учит оставаться живым и творческим в окружающей его жизни.

Идея спектакля реализуется в самой игре ансамбля, идея постановки становится ясной из взаимоотношений действующих лиц, из отношения главных персонажей и участников массовых сцен к сквозному действию пьесы. Здесь все чрезвычайно важно. Если совершенно просто действующий (не как на сцене, а как в жизни) актер в каждом куске своей роли реализует по отношению к любой мелочи все, что предшествовало его приходу на сцену по смыслу пьесы, реализует все, то, что составляет его живой интерес к действию, — перед зрителем возникает главная линия пьесы, главная мысль автора, разложенная им на действенные куски и вскрытая театром и вновь введенная в каждое мельчайшее проявление жизни на сцене.

Приведу еще один пример.

К. С. Станиславский репетирует, невключенное в спектакль «Мертвых душ», так называемое, «камерное заседание» — сцену допроса Селифана, Петрушки и Коробочки в полицейском управлении и сцену появления на заседании капитана Копейкина.

В течение всей первой половины репетиций К. С. Станиславский добивался от исполнителей разрешения следующей задачи: как я — такой-то, исполнитель такой-то роли, вошел в комнату (не на сцену, а в комнату, стоящую на сцене), почему я вошел, откуда вошел, с чем, т. е. с какими заботами, при каких обстоятельствах и для чего я вошел, что я видел до входа в эту комнату и что увидел в этой комнате, когда вошел.

Мало того. Пусть тот, кто вошел, принес на сцену свои заботы и уяснил обстоятельства, в которых ему придется действовать, режиссер все же добивается, чтобы действуя актер доносил мысль, делал ясным то, чего он хочет своему партнеру. В колоссально серьезных и тонких репетициях К. С. Станиславского актеры овладевают искусством действовать с партнерами, творить для них, только им, в то время, как актер имеет тенденцию «играть», а значит действовать и говорить для себя или для зрителя. Подлинное же действие в спектакле возникает, когда актеры действуют друг для друга, когда свою мысль и свои состояния передают партнеру.

Сообразно со всеми этими обстоятельствами, сообразно линии роли и течению дня, в какой застает пьеса полицмейстера, прокурора, председателя палаты, жандармского полковника и почтмейстера они и действуют в сцене «камерного заседания»: допрашивают, выясняют характер своих взаимоотношений. Все, что характеризует их, как жителей описанного Гоголем города, как чиновников николаевского времени, как особую породу людей, увиденных Гоголем, все, что дает право на сатиру, словом все то, что театр может показать как специфически гоголевское и чуждое нашему времени — или через тот или иной острый сценический прием или, наоборот, как бы живыми портретами, написанными масляной краской, — все это может быть показано в актерском исполнении. Спецификум театра, то, чем это искусство творит — это актерское мастерство, сложная глубокая человеческая индивидуальность. Она и материал искусства театра, она и творец, она и содержание и форма; в ней весь удельный вес искусства театра. Поэтому К. С. Станиславский и поворачивает в своей системе все элементы театра лицом к основному, без него нет театра, — к актеру.

Верно показать идею спектакля можно только через творчество актерского ансамбля. Иначе говоря, если театр, как искусство, обладающее своей спецификой, развивается верно, он развивается и растет актерски.

Как довести исполнителей до такого состояния, чтобы в их действовании жила идея, ради которой поставлен спектакль на сцене — это задача режиссера. Но все приемы передачи содержания спектакля помимо актера или непосредственно через актера — работа театра по линии наименьшего сопротивления. Театр не станет влияющей социальной силой, если в его основе нет воспитанного в верной системе актерского коллектива. Все ухищрения режиссера подать идею спектакля через декорацию, музыку, постановочные трюки обделяют театр. В этом случае отсутствует непосредственно влияющая на зрителя сложная человеческая личность — актер, актерский коллектив, актерский ансамбль.

К этой актуальнейшей задаче К. С. Станиславский, как смелый и упорный в поставленных себе целях реформатор, ведет Художественный театр.

Нужно возродить, сделать серьезным, глубоким и правильно организованным актерское искусство. Только на его основе расцветает театр. И, если театр будет твердо стоять на сваях системы К. С. Станиславского, из этого зерна — зерна актерской правды и простоты — должны вырасти и вырастут монументальные спектакли.