

ПРИХОЖУ К СЭКИ САНО, вижу его выразительное лицо актера и радость, что снова беседую с революционером мексиканского драматического театра. Переодо мной — учитель нескольких поколений мексиканских актеров. Японец Сэки Сано был первым, кто познакомил Мексику с системой великого русского философа театра. Это ли не радостный символ того, что искусство принадлежит всем народам!

Пробыв в СССР более пяти лет, Сэки приехал в Мексику. Здесь он создал свою студию, где преподает актерское мастерство на основе системы Станиславского. Он сам и его ученики поставили самые яркие спектакли последних двух десятилетий, и ныне никто не мыслит последнего национального театра без Станиславского.

Сам я драматург, поэтому просьба «Советской культуры» поговорить с учеником Станиславского была мне самому не только интересна, но и профессионально полезна. Но интервью не получается: вместо диалога я слышу блестящий монолог, в котором личные воспоминания о великом учителе перемежаются теоретическими высказываниями.

«...Произошло это в 1931 году. Существовала в те годы «Международная ассоциация революционных театров», которая находилась в Берлине, и я представлял в этой организации Японию. Мне казалось, что я уже все знаю, все умею. И вот я попадаю в Москву на театральный фестиваль, а в Москве — на «Вишневый сад»... Полетела вышитая чайка... Вроде все было как в любом другом театре, и все было единственным, неповторимым!

...В антракте я пошел за кулисы. Мне удалось поговорить с актером, который играет в пьесе крошечную роль — бродяги — всего несколько реплик. И он рассказал мне буквально всю жизнь своего персонажа! Все, что знали мы — деятели театра тех лет — об анализе действующего лица, «психологизме» персонажа и так далее, показалось мне детской игрой.

Добился встречи со Станиславским, «Мне хотелось бы побывать еще раз в Москве», только и успел сказать ему перед отъездом. «Вы приедете», — ответил он, как мне показалось мельком. И вдруг — приглашение! За работу! За русский язык!

Приехал в Москву и выучил русский. В основном учил в театрах. На первый взгляд, они мне показались все замечательными. Потом научился разбираться — МХАТ, Вахтанговский, Мейерхольда.

Понадобился год, чтобы разобраться во всем многообразии советского театра начала тридцатых годов. И вот я вновь у Станиславского.

«Учитель, разрешите учиться у вас?!». В ответ лукавый взгляд: «Учиться?! У меня? Чему же?» — «Режиссерскому мастерству». — «Режиссуре?! Дверью

отшиблись, молодой человек! Идите с вашей просьбой к Мейерхольду!». На том и закончилась вторая встреча.

Отправился к Мейерхольду: «Из Японии? Вот чудесно! Учитесь чему хотите, а меня в свою очередь посвятите в тайны японского классического театра!».

Пробыл я у него довольно долго. Принято считать, что Мейерхольд привнес на русскую сцену элемент формализма, в то время как Станиславский создавал исключительно театр чувств. А я помню, как Мейерхольд говорил нам: «Если актеру нечего чувствовать — он погиб». И каждую минуту в качестве высшего авторитета цитировал Станиславского.

Наконец я добился исполнения заветной мечты: я у Станиславского и вместе с десятью другими его учениками работаю в его студии. От Станиславского мы не раз слышали слова, в которых ему обычно отказывают в воспоминаниях о нем: «Не хватает только чувствовать. Надо создавать прекрасные формы». Именно в том и заключался великий секрет Станиславского: сочетание жизненности переживаемого с законченной формой изображаемого.

Никто не будет утверждать, что до Станиславского не существовало театра, что он сам его «выдумал». Его бессмертие в том, что он, если так можно выразиться, «переварил» тысячелетия мирового театра и привел его законы в систему, сделал их достоянием каждого.

Актер, знающий эти законы, готовит к спектаклю не только тело свое, но и, образно говоря, душу. До Станиславского были, да и сейчас есть театры и студии, особенно в том искусстве, что зовется «модерн», где актер признает только собственное чутье: как ему следует сыграть ту или иную роль. Актеров учат правильно ходить, правильно говорить. Ну а чувствовать? Для этого — актерская интуиция. Эта доморощенность в искусстве кончается там, где начинается Станиславский.

Изучение наследия Станиславского неизменно приводит нас к психологии, то есть, чтобы быть истинным художником-творцом, надо открыть все двери своих чувств.

В мире существуют миллионы последователей Станиславского, причем делятся они на две категории: последователи-творцы и последователи-догматики. Последние стремятся сделать из системы Станиславского универсальную схему для любого актера, любой страны, любой эпохи. Есть, например, в США студии и театры, где основной упор делается лишь на одном из положений, высказанных Станиславским, — памяти чувств. В этой студии, например, если человек изображает пьяного, он непременно выпивает рюмку перед выходом на сцену. Некоторые из таких «последователей» еще энергичнее стремятся войти в роль... Значимость метода Станиславского заключается в том, что актер, не делая усилия над собой, произвольно восстанавливает ситуации, которые могли бы сложиться в жизни его героя, и реагирует своей игрой на эти ситуации. Станиславский всегда протягивал нити к жизни, заставляя обдумывать эти воображаемые ситуации и их зависимость от реальной жизни актера.

Будущее за Станиславским: актеры, отворите двери своих чувств».

Что же мне добавить к словам Сэки Сано? Только то, что я буду рад, если герои моих пьес будут жить на сцене по законам Станиславского.

Эмилио КАРБАЛЬДО.

МЕХИКО, январь 1963.

отдел коммунистического воспитания
раффи и книготорговли К 7-22 48; отдел

Сов. культура,
1963, 17 янв

А К Т Е Р Ы, ОТВОРИТЕ ДВЕРИ СВОИХ ЧУВСТВ