

К 100-летию со дня рождения
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

III. ПЕРЕЖИВАНИЕ И ВОПЛОЩЕНИЕ

У МЕНЯ СКЛАДЫВАЕТСЯ впечатление, что сторонники «переживания» плохо читали книгу «Работа актера над собой». Вернее, прочитали лишь первую ее часть, не обратив внимания на вторую. Вспомним начало второй части. Глава первая: «Переход к воплощению». Вспомним флажки, где ученики прочли «пение», «постановка голоса», «дикция», «закон речи», «темпо-ритм», «пластика», «танцы», «гимнастика», «фехтование», «акробатика».

Станиславский пишет: «Нельзя и с неподготовленным телом передавать тончайшие процессы внутренней духовной жизни человека, точно так же, как нельзя играть «девятую симфонию» Бетховена на расстроенных инструментах».

Итак, без внешней техники невозможно искусство актера, и чем совершеннее актерское мастерство в области ритма, движения, слова, тем глубже выявляется внутреннее богатство роли, им создаваемой. Современный актер должен быть виртуозно воспитанным мастером во всех областях, с которыми сопрягается его искусство. Только тогда станет ему под силу раскрывать замысел драматурга в любом сложном по форме решении спектакля.

Форма спектакля находится, как мы уже говорили, в зависимости от раскрытия сущности драматического произведения и жанра, в котором оно написано, с обязательным тонким ощущением режиссером и актером современности. Без этого спектакли, и особенно те, что построены на принципе чистого переживания, похожи один на другой, как близнецы, только одетые в разные театральные костюмы: то в современные, советские, то в чеховские, то в мексиканские.

Актеров театра «чистого переживания» не волнуют вопросы, самые ценные в нашем искусстве перевоплощения. Формула «Я в предполагаемых обстоятельствах» — опасная формула. Она разоружает актеров, исключая процесс технической подготовки к роли. А процесс этот, как мы видим из высказывания К. С. Станиславского, исключительно важен: чем больше талант

и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует.

Есть драматурги и жанры, в применении к которым формулы «чистого переживания» очень уместны. Этот прием может до конца раскрыть и драматурга, и жанр. Решение чеховских пьес в начале нашего века стало величайшим событием, давшим миру нового драматурга и театр нового направления. Но надо понять, что Чехов был раскрыт с предельным ощущением современности. Интеллигенция в канун революции, в период «бездарности» уходила в свой собственный внутренний мир, стремясь найти ответы на большие вопросы жизни.

Образы, созданные актерами Художественного театра, потрясли доверием, правдой. Сценическая жизнь героев чеховских пьес протекала на сцене в ритмах, близких к повседневной жизни людей дореволюционной России. Современники узнавали в образах, созданных актерами МХАТа, самих себя, свои мысли, чувства, настроения. Мало того, они узнавали уклад жизни, ритмы, характерные для того времени. Режиссурой и актерами были найдены верные темпоритмы, точность психологических пауз, наполненных содержанием. Подчас пауза, междометие говорили больше слов. Они были исключительно верно угаданы. Были найдены формы чеховских спектаклей, прозвучавших предельно современно для того времени.

XX век шел вперед гигантскими шагами. То, что было фантастикой в начале века, стало реальностью, вошедшей в нашу жизнь, в наш быт. Реализм шестидесятых годов стал иным, чем в начале нашего века. Жизненные ритмы, человеческие отношения, оценка явлений жизни — все стало совершенно иным. Если герои Чехова мечтали о «небе в алмазах», то люди, живущие сегодня, раскрыли путь к счастью и создают новый мир.

то театр настроений, переживания, театр интимно-психологический может существовать и в наши дни, занимая свое место среди разнообразнейшего богатства театрального искусства. Для интимно-психологического решения спектакля необходима и соответствующая пьеса. Приведу пример: Эрих Мария Ре-

марк. «Последняя остановка». Это произведение требует предельно жизненного правдоподобия, почти натуралистического решения, но умноженного на атмосферу 1945 года — последних дней войны. Возьмем другой пример. Талантливая современная пьеса Жана Ануяля «Жаворонок». Здесь история Орлеанской девы требует от театра условного решения спектакля.

Японский театр «Кабуки», Народный китайский театр, театры Африки, где пантомима движения, ритм, пластика занимают доминирующее место в развитии сценического действия, требуют от актеров иной школы с иными средствами выразительности. Игра, пантомима, представление требуют условных гримов — масок. Сценическая правда в этих изумительных по форме спектаклях будет совершенно иного порядка. Теория «Я в предлагаемых обстоятельствах» потерпит крах, столкнувшись с подобным рода сценической яркостью. Следовательно: либо нужно видоизменять форму народных театров, либо подгонять народные представления под метод, чуждый их природе.

Народные театры Японии, Китая, Африки, Индии, Индонезии и других стран в первую очередь воспитывают техническое совершенство искусства актера. Всякому высокому произведению зрелищного искусства, искусства представления, предшествует кропотливый, подчас изнурительный тренаж. Достигнув технического совершенства, актер приступает к творчеству. Он силой своего чувства, своих эмоций как бы одухотворяет созданный им, технически разработанный во всех деталях, образ.

Подчас совершенство, приобретенное на бесконечных репетициях, легкость выполнения является основой эмоциональной взволнованности актера. Безупречно разработанный пассаж у пианиста вдохновляет его, вызывает чувство радости. Попробуйте сыграть тот же пассаж, будучи недостаточно уверенным в его техническом совершенстве! Вы испытаете чувство огорчения, и вдохновение тут же покинет вас.

Предлагаемая мною формула заключается в гармоническом сочетании безупречной технической подготовки с яркостью пережива-

Рубен СИМОНОВ,
народный артист СССР

ния. Чувство современности — это гражданское, человеческое отношение актера к создаваемому произведению искусства. Я заключаю свою мысль цитатой К. С. Станиславского из главы «Сценическое искусство и сценическое ремесло». Тщательно проанализировав театр представления, Станиславский пишет:

«Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством».

Мне хочется ответить сторонникам чистого переживания, жестко, беспощадно критикующим всех, кто хоть немного по-своему осмеливается решать проблему системы Станиславского сегодня, французской поговоркой: «Не следует быть большим сторонником короля, чем сам король».

Театр благодаря Станиславскому и Немировичу-Данченко стал истинным искусством. Из него были изгнаны ремесленники. Творчество актера требовало людей новой формации: культурных, знающих школу, последовательно воспитывающих внутреннюю и внешнюю технику. Станиславский счастливо сочетал в себе знания того и другого, и, как мне стало совершенно очевидным после встречи с замечательным педагогом, стремился воспитать это гармоническое соединение в своих учениках.

Станиславскому удалось поднять средний уровень культуру актера на большую высоту. Однако надо опасаться, чтобы средний уровень не стал обычным явлением, равняясь на которое будут работать молодые поколения актеров. Задача современного воспитания актеров — максимально поднять потолок высших достижений актерского мастерства.

Стало совершенно очевидным, что сходят со сцены актеры трагического плана. В современном театре их почти не осталось. Проблема воспитания актеров-трагиков требует специальной школы, расширяющей диапазон актерского темперамента

и мастерства в области голоса, ритма, движения, жеста.

Столь же необходимы актеры, владеющие жанром водевиля. Непосредственность, легкость, наивность, музыкальность требуются от актеров в этом замечательном, к сожалению, забытом жанре искусства, которым так блестяще владели наши деды и прадеды — актеры XIX века. Это тонкое искусство необходимо воспитывать у современной молодежи со школьной скамьи в театральных учебных заведениях.

Станиславский начинал свою жизнь в искусстве, играя водевили, музыкальные комедии, оперетты. Вахтангов, требуя от своих учеников умения владеть этим чудесным жанром, сам прекрасно играл водевили, особенно старинный французский водевиль «Сосед и соседка».

Владея самыми важными полярными полюсами драматургии — трагедией и водевилем, актеру легче будет находить себя в драме, мелодраме, комедии.

Ставя с молодежью «Венецианского купца», Станиславский подготовительными занятиями стремился расширить диапазон молодых актеров, которым надлежало играть трагедию.

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА со Станиславским — в день его 75-летия. Мы подходим к особняку в Леонтьевском переулке, с волнением переступаем порог. Представители разных театров собрались, чтобы поздравить «новорожденного». Все говорят приглушенными голосами. Станиславский болен. Мы поднимаемся на второй этаж. Здравствуемся с Марией Петровной Лилиной. Нас приглашают в комнату, где лежит Константин Сергеевич. Величественный, седовласый, полусидит на кровати «патриарх» современного театрального искусства. Небольшая группа вахтанговцев рассаживается на стульях рядом с больным. Начался разговор, расспросы о здоровье, но Константин Сергеевич переводит беседу в русло, что ему кажется, более важное. «Чем занимаетесь?» Кто-то из нас отвечает шуточно: «Искусством». «По искусству или по ремеслу?» — принял вызов учитель. «Стараемся по искус-

ству», — ответил Шукин. В то время Б. Шукин и А. Козловский ставили в театре Вахтангова «Мера за меру». «Что репетируете?» — «Шекспира «Мера за меру». И тут я услышал фразу, которая запала в мое сознание на всю жизнь. «Я все больше и больше понимаю, что Шекспира можно играть пять, десять минут на чувстве, все остальное — на технике», — сказал Станиславский. Это ли не величайшее признание мудрого педагога!

Проверяя собственное самочувствие в таких ролях, как Хлестаков, Бенедикт, Сирано де Бержерак, я понимаю, как важно актеру верно распределять свои силы. Я бы уподобил актера, играющего такие большие роли, стайеру — бегуну на длинные дистанции. Попробуйте начать бег на 10.000 метров со скоростью спринтера — бегуна на короткие дистанции, и вы, не закончив дистанции, сойдете с беговой дорожки. То же происходит и с актером. Умение верно распределить силы по всей роли — залог успеха.

Беседа подходила к концу. Вынесли заморозенное шампанское, наподнили бокалы. Мы встали и выпили за здоровье учителя. Это была последняя встреча с Константином Сергеевичем Станиславским.

ПРОШЛО без малого четверть века со дня смерти великого актера, режиссера, педагога. Трудно переоценить значение Станиславского в искусстве мирового театра.

Сегодня мы пытливо всматриваемся в те творческие организмы и отдельные индивидуальности, которым надлежит нести учение Станиславского в мир, передавать знания молодым поколениям. Наши взоры устремляются к Художественному театру, к Вахтанговскому, ко всем, кто шел по пути Станиславского. В русском советском театре, в национальных театрах республик — всюду живут и работают ученики Станиславского.

Константин Сергеевич Станиславский — глава многочисленного, разросшегося рода. У его сыновей, внуков, правнуков течет в жилах «благородная кровь предка». Творчество актеров, режиссеров Станиславский поднял на недостижимую высоту. Он

проповедовал гениальную формулу Пушкина в применении к театру: истина страстей, правдоподобие чувствований. Станиславский учил нас, что цель сценического искусства — «в создании жизни человеческого духа» роли и передача этой жизни на сцене в художественной форме.

Станиславский создал школу, по которой воспитывается внутренняя и внешняя техника актера. Он научил нас, режиссеров, работать с актерами, уметь приходить им на помощь в процессе создания роли, не нарушая органического рождения образа. Станиславский научил нас снимать шляпу, входя на сцену. Научил относиться к сцене, как к «святой святых». Он учил нас дружбе, товариществу, уважению к актерам вне зависимости от размеров игравших ими ролей. Искусство актера благодаря Станиславскому потребовало настоящих знаний, приравнивало нашу профессию к самым сложным профессиям интеллигентного труда.

Два ученика Станиславского, сохранивших верность учителю до последних дней, — Вахтангов и Мейерхольд были наградой великому мастеру за его истинную объективную любовь ко всему высокоталантливому, что создавалось на театре подчас и не по канонам, им предлагаемым.

Три дороги открываются перед нами: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд. Каждая из них таит в себе радости, взлеты, победы, огорчения, падения и срывы, но без них невозможно искусство. Уберите из искусства неудачи, и оно станет пресным, никому не нужным, скучным занятием. Только трагическое поражение дает истинное осознание радости победы. Вахтангов в последние дни своей жизни мечтал о спектакле, который был бы совместно поставлен Станиславским, Мейерхольдом, Вахтанговым. Станиславский так же, как и Мейерхольд, горячо поддерживал идею Вахтангова. Это стремление друг к другу великих художников подсказывает нам единственно правильный путь. Он не в расчленении на отдельные самостоятельные дороги, а в соединении, в синтезе всего лучшего, что дали нам три выдающихся режиссера нашего времени: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд.