



Заочный университет КУЛЬТУРЫ

Основа актерского творчества

Очень тепло встретили ленинабадские зрители дипломные спектакли, которые им показали выпускники таджикской студии Московского государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, пополнявшие ныне коллектив нашего областного муздрамтеатра имени А. С. Пушкина. Причина этого успеха не только в обаянии молодости, но в той высокой театральной культуре, которой были отмечены «Король-олень» К. Гоцци, «Бедность не порок» А. Н. Островского и «Парень из нашего города» К. Симонова. Недостаточная опытность молодых исполнителей во многом искупалась правдивостью, искренностью, с какой артисты создавали свои сценические образы. Они увлекли зрителей своей глубокой верой в истинность всего происходящего на сцене, счастливо избегали театральных штампов. Вспомним, к примеру, коварного и злого Тарталью (артист Х. Гадов) в «Король-олень», богатого купца-самодура Торцова (артист К. Мирзоев) в пьесе «Бедность не порок», замечательного светского патриота Сергея Луконина (артист А. Нудусов) в «Парне из нашего города» и многих других. И что важнее всего — в каждом спектакле мы видели не только отдельных хороших актеров, но и единый стройный ансамбль, в котором никто не фальшивил, не «выпадал» из общего тона.

Успех молодых артистов стал возможным лишь потому, что в театральном вузе, который они окончили, как и во всем советском театральном искусстве, в основу работы актера положена созданная гениальным русским режиссером Константином Сергеевичем Станиславским система актерского творчества.

Но каковы же основные принципы системы Станиславского, принятой «на вооружение» не только широчайшими кругами работников многонационального советского театра, но и прогрессивными театральными деятелями всего мира?

Прежде всего, замечательные творческие работы великого мастера сцены начисто забывающей легенды о «непознаваемости» тайн актерского искусства, о вдохновении бессознательном, как единственном источнике творчества актера.

Нет, Станиславский не отрицает необходимости высокого творческого подема артиста, создающего образ своего героя, но он утверждает, что к этому счастливому состоянию путь лежит в сознательном подходе к творчеству и в сознательных приемах мастерства. Он доказывает несостоятельность утверждений о произвольном характере вдохновения и зависимость его от воли художника.

Вдохновение по Станиславскому подчинено воле сознательно творящего художника, владеющего всеми приемами своего мастерства. Актер может вдохновенно исполнять свою роль не однажды, а столько раз, сколько спектакль будет идти на сцене. Для этого необходимо помочь актеру раскрыть таинственные в нем творческие возможности, овладеть законами творческой природы человека, научить его управлять ею.

«...Результатом исканий всей моей жизни является так называемая моя «система», — пишет Станиславский, — нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме». Актер должен, по утверждению Станиславского, не представлять на сцене, а оставаться на ней живым человеком. Это значит, что актер должен на сцене искренне чувствовать, мыслить и действовать в предлагаемых ролью обстоятельствах. Станиславский учит, что, если перевоплощение актера в образ происходит на основе переживания, если актер глубоко понял психологию своего героя и сумел в него «вжиться», он избежит опасности играть самого себя или играть образ.

Чтобы до конца понять всю принципиальную важность этого положения, необходимо вспомнить, что до Станиславского в театральной педагогике бережно хранились и передавались из поколения в поколение внешние приемы актерской игры, были даже написаны правила «изображения» различных страстей и характеров. Так, в приступе горя актеру полагалось хвататься за голову и ломать руки, негодуя — возвышать голос и простирали вперед длань, изображая любовь — прижимать руки к сердцу и т. д. Великий борец за подлинно-реалистическое искусство, Станиславский называл все эти приемы театральными штампами, сценическим ремесленничеством, противоположным утверждению им сценическому искусству переживания.

Надо сказать, что наиболее долго такие условные, внешние приемы актерского исполнения сохранились в национальных профессиональных театрах. Это было неудивительно. Почти все они создавались лишь после великого Октября и, как правило, на базе самодеятельных кружков, участники которых, естественно, не могли владеть подлинным мастерством, да и не знали тогда, у кого им учиться. Старожилы Ленинабада и приемы, помнят давно постановки нашего театра «Фархад и Ширин» и «Тахир и Зухра», в которых арии и монологах исполнялись прямо на публику, причем актер, насколько не заботясь о партнере, почти отворачиваясь от него в момент объяснения своего гоним, актер кричал ненатуральным голосом... К сожалению театр приучал зрителя к этой невыносимой на сцене условности и неестественности, и очень долго свою отсталость выдавал за специфику национального театра.

Именно с такими проявлениями штампа и дурного вкуса, весьма далекими от реализма, и была поднята нашими передовыми театральными деятелями

борьба за социалистический реализм в театре, и вести эту борьбу стало возможным, лишь приняв на «вооружение» систему Станиславского.

Неизменно опираясь на практику своей творческой работы, Станиславский создает цельную и стройную систему актерского мастерства, которую изложил в своем капитальном вкладе в научную теорию театрального искусства — книге «Работа актера над собой». В ней подробно анализируются пути создания живого сценического образа на основе естественного творческого самочувствия актера, что является главным содержанием системы.

Книга делится на две основные части: «Работа над собой в творческом процессе переживания» и «Работа над собой в творческом процессе воплощения». В первой из них излагается последовательный путь формирования артистической техники, складывающейся из таких элементов, как внимание, воображение, чувство правды, общение, речь, ритм и т. д. Владение этими элементами подготавливает актера к созданию сценического образа, что составляет содержание второй части книги.

Практический опыт последних лет привел Станиславского к утверждению единства физического и психического начала в процессе перевоплощения актера в образ. «В момент творчества, — пишет он, — создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешне помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее». И он настойчиво предлагает изучить подход к возбуждению психики и через физические действия. «На сцене нужно действовать», — утверждает Станиславский, — действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера».

Правда жизни является для Станиславского основой художественности, и он требует от современного актера умения не только изучать жизнь, «но и непосредственно соприкасаться с нею во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно». Его система утверждает, что искусство, оторванное от

действительности, лишено идейно-художественной значимости.

Творческие поиски К. С. Станиславского, все развитие его системы основывались на опыте лучшего в мире Московского художественного театра, который он возглавлял. Вместе с другим руководителем МХАТа, замечательным режиссером В. И. Немировичем-Данченко он создавал свою систему, базирующуюся на опыте, в нее свойственный вклад вносили такие великие мастера сцены, как артисты В. И. Качалов, И. М. Сквин, Н. Хмелев и другие, чьи имена составляют славу МХАТа.

Влияние системы Станиславского на развитие всего многонационального советского театрального искусства огромно. Мы ясно видим это и на примере развития нашего областного Ленинабадского театра.

Наши заслуженные мастера сцены овладели системой Станиславского в течение своей многолетней сценической деятельности и за последнее десятилетие создали немало прекраснейших реалистических и жизнеизобразительных сценических образов.

Так, народная артистка республики Т. Султанова создала волнующий, исполненный глубокого драматизма образ парижки Мехмене-бану в «Легенде о любви» Н. Химмета. Только подлинное проникновение в психологию своей героини Гульру в спектакле «Пулат и Гульру» Р. Джалила позволило заслуженной артистке республики М. Ибрагимовой верно показать на сцене образ замечательной советской девушки. Можно вспомнить, сколько жизненной достоверности было в образе русской злой бабы, созданной артисткой Х. Усмановой в спектакле «Финист — ясный сокол» или в старом колхознике Хоркаше в спектакле «Красноплощия», сыгранном артистом Фармановым! И, наконец, замечательной творческой победой молодого артиста Мадамянова явился образ В. И. Ленина, созданный им в спектакле «Туфон»!

Отрадно видеть, как под живым и неотразимым воздействием творческих идей Станиславского растет и крепнет театральная культура национальных творческих коллективов.

Велико и плодотворно значение системы Станиславского для углубления творчества мастеров старших поколений, для воспитания артистической молодежи. Она получила признание во всем мире. Для советских художников сцены эта система является боевым оружием искусства социалистического реализма.

Д. СЕРЕБРЯНИК,
режиссер.