

К пятилетию смерти К. С. Станиславского

К. СТАНИСЛАВСКИЙ О художественной деятельности Московского Художественного театра

Московский Художественный театр возник не для того, чтобы разрушить прекрасное старое, но для того, чтобы посылить продолжателя его.

Прекраснее всего в русском искусстве — завет, оставленный нам Шепкиным: «Берите образцы из жизни и природы». Они дают неисчерпаемый материал для творчества артиста. Этот материал разнообразен, как сама жизнь, он прекрасен и прост, как сама природа.

Наш театр при своем возникновении поставил себе целью завет М. С. Щепкина и тем самым вступил в борьбу со всем ложным в искусстве. Поэтому, естественно, что мы прежде всего стремились изгнать из нашего театра — театр.

Но стремиться к цели еще не значит достигнуть ее.

Десятилетняя работа нашего театра — беспрерывный ряд исканий, ошибок, увлечений, отчаяний и новых надежд, из которых не знает зритель.

Остро откликаясь на запросы художественной эволюции в нашем искусстве, мы пережили ряд изощренных периодов исканий в короткий промежуток существования театра.

Результат наших первых опытов наглядно показал нам, что простота, о которой мы мечтали, имеет различную ценность и происхождение. Так, например, существует простота бедной фантазии. Ее порождает банальность, безвкусица и художественная близорукость. Но есть иная простота — простота богатой фантазии. Она легко парит среди широких горизонтов, она питается здоровой пищей, добываемой из жизни и природы. Это простота свободного духа, убежденного в своей цели и уверенного в своей силе. Такая простота дается упорной работой, систематическим развитием и совершенной артистической техникой.

Итак: прежде, чем говорить о конечной цели, нам предстояло выработать из себя артиста.

Чтобы скрыть неопытность молодых актеров и помочь им в их непосильной задаче, нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя.

Не изменяя намеренному пути художественной правды, легче всего было найти этот эффект в блеске внешней постановки mise en scene и в литературной оригинальности трактовки произведения поэта.

Можно ли при сложившихся условиях слишком строго обвинять нас за то, что первые годы наши артисты слишком сильно толкали ногами, слишком резко двигались и громко говорили? Эта утрировка допускалась для того, чтобы скрыть неуверенность их первых сценических шагов. Не извинительно ли и то, что mise en scene бывали чересчур пестры и обильны мелкими деталями? Всякое действие на сцене приближает артиста к жизни.

Не простиительно ли и то, что в минуту сильных подъемов режиссер приходил на помощь актеру, оберегая его еще не окрепший темперамент от насилия или скрывая от зрителя его неподготовленность?

Для этого режиссер старался сгустить фон для усиления общего впечатления сцены или, в крайнем случае, заглушал артиста криками толпы, принимая на себя все нападки и ответственность.

Не зная секретов нашей закулисной жизни, ошибки режиссеров принимали за сознательное направление театра, желающего отодвинуть артистов на второй план. К счастью для нас, на эту тему

Публикуемый отчет К. О. Станиславского о десятилетней художественной деятельности МХАТ — документ большого значения. Речь показывает глубокую связь искусства Художественного театра с истинными национальными традициями русской реалистической сцены.

Свой отчет Станиславский произнес на торжественном заседании, посвященном 10-летию юбилею МХАТ 14(26) октября 1908 г.

Рукопись отчета хранится в архиве народного артиста МХАТ К. С. Станиславского в музее МХАТ им. Горького за № 100 и публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

театра. Поэтому нередко Чехов выражал свои мысли и чувства не в монологах, а в паузах, между строк или в односложных репликах. Веря в силу сценического искусства и не умея искусственно отделять человека от природы, от мира звуков и вещей, его окружающих, Чехов доверился не только артистам, но всем другим творцам нашего коллективного искусства.

Все эти особенности чеховского гения не допускают старых приемов сценической интерпретации и обстановки, как бы они ни были прекрасны сами по себе.

Ни торжественная поступь артистов, ни их типичные голоса, ни искусственное вдохновение, ни красивые сукна порталов, ни условное чтение ролей перед суфлерской будкой, ни полотняные павильоны и двери, ни театральные громы и дожди не применимы в чеховской драме.

Чехова нельзя представлять, его можно только переживать.

Артист-докладчик роли не найдет для себя материала у Чехова. Чехов нуждается в артисте-сотруднике, его дополняющем.

Итак, к моменту прилета «Чайки» наш театр был до известной степени подготовлен к внешней стороне к новым требованиям чеховской драмы.

Ему иногда удавалось заменять на сцене декорацию пейзажем, а театральным павильон — комнатой. Жизненная сценическая обстановка требует и жизненной mise en scene и жизненных артистических приемов.

Внешняя сторона этих требований, заставляющая артистов обращаться спиной к публике, уходило в тень от назойливого света рампы, играть за кулисами, сливаться с декорациями и звуками, порождает новые, неведомые до Чехова приемы артистической интерпретации.

Эти приемы легко усваиваются теми, кто не дорожит сценическими условностями, кто по возможности избегает их, кто держится мнения самого Чехова: чем меньше в театре условностей, тем лучше, а не хуже. Внутренние требования чеховской драмы значительно сложнее, и вот в чем они заключаются:

Чтобы завладеть зрителем без интересной фабулы и без эффектной игры артистов, надо увлечь его духовной и литературной стороной произведения.

Но как достигнуть этого в произведениях Чехова, глубоких своей неопределенностью, где нередко люди чувствуют и думают не то, что говорят?

Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова прической ему поэтической дымки. Неясность же в психологии лишила бы артистов последней обороны при их переживаниях.

Как быть?

Чтобы играть Чехова, надо пропитаться ароматом его чувства и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но не досказанных мыслей.

учиться передавать глубокие мысли в художественных образах.

Эта задача и по настоящее время не выполнена нами в той мере, которая удовлетворила бы наших зрителей.

Польза этих проб заключалась в том, что зритель научился не только слушать, но и мыслить в театре, встречая в нем отзыв на волнующие его общественные вопросы. Этим воспользовались драматурги для того, чтобы с театральных подмостков и через артистов общаться с зрителем по вопросам общественной жизни, захватывавшим в то время все русское общество.

С этого момента начался четвертый период в короткой истории нашего развития. Его можно было бы назвать горьковским по тому значению, которое имели его два прекрасных произведения: «Мещане» и «На дне».

В этом периоде театр отражал живучие общественные вопросы, которые захватили и весь литературный и артистический мир.

Этот период, его общественное значение понятно всем.

В чисто художественном отношении он не принес новых завоеваний, так как мы уже раньше научились жить на сцене тем, что захватывает нас в жизни.

Нам не хватало много: то-есть тех художественных средств, которые помогают артистам выразить до возвышенных переживаний, больших отвлеченных чувств.

Пятый и самый тяжелый период можно было бы назвать периодом метания.

Театр временно потерял почву: от Метерлинка он бросился к современному, будничному пьесам, потом возвратился к Ибсену, к старому, чеховскому, к новому Горькому и так далее.

Несмотря на материальные успехи театра в этом злосчастном сезоне, художественная атмосфера кулис сгустилась.

Появились зловещие предсказания. Мы смущались, не зная, в какую сторону идти.

С этого момента наступил пестрый период — нервных исканий театра.

Он начался в то время, когда все общество было занято переустройством и обновлением жизни.

То же происходило и у нас в театре. Все старое потеряло цену, все новое казалось важным, хотя бы потому, что оно не похоже на старое.

Театр раскололся на художественные партии.

Крайние левые устраивали горячие митинги. Готовилась художественная революция, и скоро она разразилась.

Группа новаторов объединилась в оппозицию студии. Там было много странного для хладнокровного наблюдателя, быть может, было и смешное, но там было и хорошее, искреннее и смелое. Я — поэт — также был в этом неуверенном предприятии, но я не имею права забывать его злом. Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детстве, так как он один разумно воспользовался результатами юных брожений — с помощью их Художественный театр помолодел, обновился.

С этого момента наступил новый, седьмой период нашего развития.

Этот период по принесенным результатам, еще не использованным нами, может сравниться только с чеховским периодом, и потому нельзя пройти его молчаливо, хотя размер доклада не позволяет остановиться на нем в той мере, какой он заслуживает.

В эти сезоны театр только расставил свои шпальцы во все стороны.

Б. ЛИВАНОВ

Константин Сергеевич

Станиславский велик тем, что он, как никто до него, высоко поднял значение искусства театра в жизни человека.

Мне довелось встречаться с людьми старшего поколения, с убежденными седиными представителями самых разнообразных профессий, которые при упоминании имени Константина Сергеевича становились сразу необычайно серьезными и говорили: «Я воспитанник Художественного театра. Если бы не Художественный театр, я никогда не достиг бы в своей области того, что удалось мне достичь».

Константин Сергеевич был неутомимым, исполненным неослабевающего энтузиазма искателем истины в искусстве. Он боролся с рутинной театром, с ремесленным театром, с актером-ремесленником. Он сумел указать актерам путь к наиболее полному и глубокому раскрытию их творческих индивидуальностей. Великий продолжатель дела реалистической школы русского театра, он учил создавать образ человека во всей его много-

сценическое поведение, то-есть и мизансцену».

Константин Сергеевич много работал над проблемой внешности спектакля, призванной только помочь выражению мысли, идеи автора. Он считал, что и натуралистические декорации, отвлекая внимание своим мелочным прарадоподобием, снижают возможность раскрытия главного в жизни человека. А условные, отвлеченные декорации вызвали у него улыбку. Глядя на них, он говорил: «Я не верю. Каким же до-



Рисунок Б. ЛИВАНОВА.

же быть человек при этих декорациях? Нужно, очевидно, подумать о создании особой психики у выдуманного человека среди этой выдуманной обстановки. Выразительность и движение людей, которых мы знаем, окажутся здесь чужими, чуждыми — здесь не будет целого». Константин Сергеевич считал, что главное назначение декораций — это создание такого фона, такой атмосферы, которые помогали бы раскрытию внутреннего смысла сцен, пьесы, спектакля.

Не притворного изучения «системы» требовал Станиславский от своих учеников, а преломления его учения в конкретной актерской индивидуальности. Он учил: «Не успокаивайтесь на достигнутых результатах. Ищите, ищите ищите! Без зловещности нет искусства. Если артист не возмущен большой мыслью, если драматург не написал своего произведения ради большой мысли, если художник не работает ради воплощения большой мысли, если это мысль не захватила целиком — не может быть искусства. Зритель уйдет равнодушный, так как не будет в этом спектакле того, что заставит волноваться, долго размышлять, жить виденным».

Никогда не забуду, как и прощальные актеры и мы, тогда молодые, направлялись на репетицию к Константину Сергеевичу в Леонтьевский переулок. Из театра, где собирались, мы выходили группой, разговаривая друг с другом. Но по Леонтьевскому мы уже шли на большое расстояние один от другого. Затем очень медленно, шаг за шагом поднимались по деревянной лестнице в первую переднюю дома Станиславского. Мы словно боялись распылаться, что должны были принести Константину Сергеевичу для того, чтобы репетиция была достойной встречи с ним.

Нельзя забыть внешний облик Станиславского. Он сам был великим произведением искусства. Казалось, что гигантский мастер — ваятель, Микеланджело — создал этого исполина искусства. Он сам был выражением, символом прекрасного — его голова, его лицо, его фигура, его жесты, его взгляд, его улыбка, его шаг, его походка, его манера говорить, его манера двигаться, его манера жить.

Заклинув бога на ногу, он садился в кресло или на диван. Мы все — и стар и млад — испытывая большое волнение, ждали, когда Константин Сергеевич пригласит всех начать репетицию.

— Ну-с, начнем.

Как менялось в течение репетиции его лицо! Это целая симфония — бесконечная линия колебаний, гамма сложных, отраженных впечатлений... Он как будто принимает непосредственное участие во всем, что перед ним происходит, подмечая все тонкости актерской работы. Он вливается глазами в актера, помогает ему взглядом, улыбкой, выражением лица.

Мы так боялись огорчить его, что любил из нас волновался не только за себя, но и за каждого исполнителя. Можно было прощипать по лицу Константина Сергеевича, когда ему нравилось то, что мы делали, и когда ему не нравилось. И если ему нравилось, он сначала чуть-чуть улыбался; если нравилось больше, то смеялся — и как смеялся! Это было до такой степени обаятельно и неожиданно, так щедро и широко — и так заразительно! Пенсне слетало с переносицы, он искал его, похлопывая руками по пиджаку, по брюкам, по дивану и, наконец, найдя, водружал на место под сенью густых, белоснежных бровей...

Нет больше Леонтьевского переулка со Станиславским, а есть улица Станиславского без Константина Сергеевича. Тогда, на Леонтьевский, можно было прийти, увидеть его, рассказать о своих муках и трудностях, получить заслуженный «разнос» или одобрение, или то и другое вместе.

Однажды Константин Сергеевич сказал: «Когда я умру, я хочу, чтобы мою урну поставили в театре и чтоб артисты приходили в эту комнату подумать об искусстве и проверить себя». Сегодня, складывая голову перед памятью великого учителя, художника, артиста, режиссера и реформатора театра, мы проверяем себя, мы с ним, с его заветами, с его любовью

Сергей БИРМАН

Живой

Станиславский

Константину Сергеевичу Станиславскому, великому артисту Советского Союза — ему, достигавшему горных высот творческого подвига, подходит все же прости слово: ненаглядный.

Потому что на него всегда хотелось глядеть безотрывно, потому что взглянуть на него было — нельзя. Он вызывал никогда не умиляющееся и не исчерпывающееся удивление.

Нужны ли кудри фраз, завитки красноречия, чтобы свидетельствовать о безмерной любви его к искусству театра? Он умел сказать: «да», где другие говорили: «нет».

Не знаю актера, который реже, чем Станиславский, в жизни вне работы, сказал себе: «можно», и чаще суровое «нельзя». Никогда не держал, но всегда державшийся. Мудрец, но не сужившийся; благоволивший перед искусством, но никогда не поклоняющийся себе самому, скромный и строгий к себе, он был настолько счастлив, чтобы перед каждой новой ролью отринуть защиту своего опыта и раскнуть сказать: «Вот передо мной новая роль... Я ничего не знаю об искусстве актера... Я — новорожденный».

Станиславский победоносный художник — и даже его поражения были похожи на победы.

Он сам жестоко судил себя.

В дни сценического успеха он никогда не обвинял зрителей в недостатке вкуса, в том, что зрители грубы и не поняли его тонких чувств... Нет, он говорил: «Если мы, актеры, не дошли до зрительного зала, виноваты всегда мы и только мы».

Вторая его заповедь: «Великий труд на земле, для земли, а не над нею, будет вашей руководящей нитью, вашим пламенем, вашим путеводным огнем».

Станиславский любил землю и народ своей родины. Все свое искусство, свой гений, свой труд, всю страсть, любовь к театру отдавал он искусству так щедро, что вскинул в искусство исполнскую волю — девятый вал.

Станиславский оставил нам пламень своего сердца, жизнь своей души: законы духовной мобилизации актера, приближающие актера к вдохновению. Он дал нам грамму искусства, «алгебру гармонии», свои открытия, мысли, советы этического поведения — всегда искренние, горячие, никогда не ханжеские. Если бы мы следовали этим советам, мы застраховали бы себя от эгоизма, пошлости и того, чего больше всего боялся в актерах Станиславский — от зазвиста.

Станиславский оставил нам самый драгоценный, самый непререкаемый свой дар — пример своей жизни, как художника и человека. Отдалим ли мы, живые, Станиславского земле? Или вечной славе над землей?

Нет. Он нам нужен. Сегодня, здесь, сейчас. В дни решающих битв против пошлости и жестокого врага Станиславский необходим нам, людям театра, необходим, как дыхание. Как компас. Как огеческая помощь.

И если удастся тебе сделать что-либо хорошее в искусстве, доброе и подзное в жизни, то ты вернул Станиславскому вновь жизнь. Ты имеешь право сказать тогда не только: «Станиславский меж нами жил», но — «Станиславский меж нами живет».

ПАМЯТИ

К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

МХАТ СССР имени Горького 1 августа помнит спектакли, поставленные К. С. Станиславским. На сцене МХАТ идет «Женитьба Фигаро». В филармонии — «Витиевый слон».

На доме № 6 по улице Станиславского (бывш. Леонтьевский переулок), где

средств широких горизонтов, она пытается здоровой пиццей, добываемой из жизни и природы. Это простота свободного духа, убежденного в своей цели и уверенного в своей силе. Такая простота достигается упорной работой, систематическим развитием и совершенной артистической техникой.

Итак: прежде, чем говорить о конечной цели, нам предстояло выработать из себя артистов.

Чтобы скрыть неопытность молодых актеров и помочь им в их непосильной задаче, нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя.

Не изменяя намеченному пути художественной правды, легче всего было найти этот эффект в блеске внешней постановки mise en scene и в литературной оригинальности трактовки произведения поэта.

Можно ли при сложившихся условиях слишком строго обвинять нас за то, что первые годы наши артисты слишком сильно топали ногами, слишком резко двигались и громко говорили? Эта утрировка допускалась для того, чтобы скрыть неуверенность их первых сценических шагов. Не извинительно ли и то, что mise en scene бывали чересчур пестры и обильны мелкими деталями? Всякое действие на сцене приближает артиста к жизни.

Не простиительно ли и то, что в минуту сильных подъемов режиссер приходил на помощь актеру, оберегая его еще не окрепший темперамент от насилия или скрывая от зрителя его неподготовленность?

Для этого режиссер старался сгустить фон для усиления общего впечатления сцены или, в крайнем случае, заглушал артиста криками толпы, принимая на себя все нападки и ответственность.

Не зная секретов нашей закулисной жизни, зыбкий режиссер принимал за сознательное напавление театра, желая этого отодвинуть артистов на второй план. К счастью для нас, на эту тему разгорелся бесконечный принципиальный спор, не прекратившийся и до настоящего времени. Он отвлек внимание от артистов и сосредоточил его на руководителях театра. А тем временем, под шум этих споров, артисты привыкали к сцене, а режиссеры, в ожидании зрелого развития труппы, совершенствовались и изучали сцену, но не со стороны ее условностей, а со стороны доступной ей художественной правды.

Так прошла половина первого сезона.

В это время театр не завоевал себе успеха, которого он и не заслуживал, он лишь возбуждал внимание общества.

Материальные дела театра были плохи.

В критический момент судьба послала нам двух спасителей: Антона Павловича Чехова и Савву Тимофеевича Морозова.

От Антона Павловича Чехова из Ялты к нам прилетела «Чайка».

С постановкой «Чайки» начался второй период в короткой истории нашего художественного развития.

К этому времени администрация театра приобрела уже некоторый опыт и знание.

Актеры также освоились с элементарными требованиями сцены. Их темперамент и голоса окрепли, они приобрели необходимое самообладание на сцене и научились перевоплощаться в сценические образы, быть может, еще не всегда глубокие и тонкие, но вполне соответствующие содержанию, но яркие по фантазии и внешним очертаниям.

Все это позволяло подходить к ним с новыми и более сложными требованиями.

Режиссеры тем временем завоевали для себя авторитет у труппы, что дало им возможность начать проводить художественные задачи, намеченные театром. Кроме того, они уже изучили сцену со стороны доступной ей жизненной правды.

Все эти предварительные работы театра удачно совпадали с теми новыми требованиями Чехова, которые он предъявлял к артистам и к театру.

В свою очередь, задачи Чехова совпадали с задачами Щепкина и, следовательно, и нашего театра.

Таким образом, Щепкин, Чехов и наш театр слились в общем стремлении к художественной простоте и к сценической правде.

Изгоняя театр из театра, Чехов не считался с его условностями. Он предпочитал, чтобы их было меньше, а не больше. Он писал шарты из жизни, а не пьесы для

театра, Чехов нуждался в артисте-сотруднике, его дополнявшем.

Итак, к моменту прилета «Чайки» наш театр был до известной степени подготовлен с внешней стороны к новым требованиям чеховской драмы.

Ему иногда удавалось заменять на сцене декорацию пейзажем, а театральный павильон — комнатой. Жизненная сценическая обстановка требует и жизненной mise en scene и жизненных артистических приемов.

Внешняя сторона этих требований, заставляющая артистов обращаться спиной к публике, уходит в тень от назойливого света рампы, играть за кулисами, сливаться с декорациями и звуками, порождает новые, неведомые до Чехова приемы артистической интерпретации.

Эти приемы легко усваиваются теми, кто не дорожит сценическими условностями, кто по возможности избегает их, кто держится мнения самого Чехова: чем меньше в театре условностей, тем лучше, а не хуже. Внутренние требования чеховской драмы значительно сложнее, и вот в чем они заключаются:

Чтобы завладеть зрителем без интересной фабулы и без эффектной игры артистов, надо увлечь его духовной и литературной стороной произведения.

Но как достигнуть этого в произведениях Чехова, глубоких своей неопределенностью, где нередко люди чувствуют и думают не то, что говорят?

Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова присущей ему поэтической дымки. Неясность же в психологии лишила бы артистов последней опоры при их переживаниях.

Как быть?

Чтобы играть Чехова, надо пропитаться ароматом его чувства и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но не досказанных мыслей.

Одно из многочисленных средств для такого рода переживания при творчестве артиста заключается в тонком ощущении литературности произведения поэта.

В произведениях Чехова литературные требования к артисту достигают исключительно больших размеров и значения. Чтобы добиться их у труппы, мало быть учителем и режиссером — надо быть и литератором. Честь выполнения этой сложной задачи в нашем театре принадлежит Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко.

И вот из группы предъявленных требований — поэта, литератора, режиссера, художника — создалась совсем новая для артистов сценическая атмосфера. С помощью бесчисленных опытов, благодаря талантам артистов и трудолюбивости и любви к своему делу удалось найти новые приемы сценической интерпретации, основанные на завете Щепкина и на новаторстве Чехова.

К сожалению, эти выработанные приемы творчества и постановки остались секретом нашего театра, так как они по непонятию причинам были ошибочно истолкованы лишь с внешней, то-есть наименее важной, их стороны. Внутренняя же их суть осталась по настоящее время не понятой многими из тех, кому она могла бы принести свою долю пользы.

Новые приемы чеховской драмы послужили нам основой для дальнейшего художественного развития. Театр изучал их в целом ряде сценических постановок. Они оказали свое влияние на самый репертуар театра и, может быть, и на самих драматургов.

Естественно, что эти приемы творчества, основные почти исключительно на тонкостях артистического переживания и литературного чутья, были доступны не всем и не во всех пьесах одинаково.

Но за то в некоторых случаях, когда нерв и основная мысль пьесы оказывалась родственной нашей природе, нам удавалось достигнуть счастливых результатов.

Так было, например, со «Штокманом», который отметил начало нового переходного периода художественного развития театра. К этому времени выяснилось, что выработанные нами приемы, несмотря на многие неудачи при их применении, важны и ценны для нас, но они были далеки от совершенства.

«Штокман» и последующие пробы, то-есть «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка», «В мечтах», «Крамер» дали нам повод

рому, чеховскому, к новому Горькому и так далее.

Несмотря на материальные успехи театра в этом злосчастном сезоне, художественная атмосфера кулис сгустилась.

Появились зловещие предсказания. Мы смущались, не зная, в какую сторону идти.

С этого момента наступил тесный период — нервных исканий театра.

Он начался в то время, когда все общество было занято переустройством и обновлением жизни.

То же происходило и у нас в театре. Все старое потеряло цену, все новое казалось важным, хотя бы потому, что оно не похоже на старое.

Театр раскололся на художественные партии.

Крайне левые устраивали горячие митинги, Готвилль художественная революция, и скоро она разразилась.

Группа новаторов объединилась в заповедной студии. Там было много странного для хладнокровного наблюдателя, быть может, было и смешное, но там было и хорошее, искреннее и смелое. Я — пострадал, лишь в этом — неудавшемся предприятии, но я не имею права помнить его злом.

Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детстве, так как он один разумно воспользовался результатами юных брожений — с помощью их. Художественный театр помолодел, обновился.

С этого момента наступил новый, седьмой период нашего развития.

Этот период по принесенным результатам, еще не использованным нами, может сравниться только с чеховским периодом, и потому нельзя пройти его молча, хотя размер доклада не позволяет остановиться на нем в той мере, какой он заслуживает.

В эти сезоны театр только расширял свои шпалы во все стороны, чтобы наконец найти верный путь.

Классическое «Горе от ума» — это экзамен по реальному переживанию в утонченной форме грибоедовского стиха.

Идейный «Бранд» — экзамен по философии в художественных образах.

«Драма жизни» — новая проба отвлеченного переживания и стилизованной формы.

«Борис Годунов» — экзамен по истории и классической условности.

«Жизнь человека» — новая проба сценической схемы.

«Синяя птица» — экзамен по Метерлину и по техническим трудностям сценического искусства.

Если прибавить к этому полное переустройство и усовершенствование административной части театра, следует признать, что со времени возникновения театра, то-есть репетиций в Пушкине, театром не было затрачено такого количества творческой энергии, как за последние два сезона.

Художественные результаты этого периода мы считаем важными для театра.

Мы натолкнулись на новые принципы, которые, быть может, удастся разработать в стройную систему.

После ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к выводам, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений. Таким образом, для реализма и следуя за эволюцией в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реальному, обогащенному работой и опытом.

Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем.

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческого организма.

Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту, богатую фантазией, на поиски которой ушло десять лет.

А потом — бог даст — мы опять возобновим наши искания для того, чтобы путем новых эволюций вернуться к вечному, простому и важному в искусстве.

К. Станиславский имеет в виду революционную эпоху 1906 года. — Ред.



гогранности и сложности. Он указал актеру, как бесконечно обогащал этот образ, чтобы время не превращало его в ничто и никому не говорящий штамп, в памятную только по первым спектаклям актеру удачу. Вот почему в исполнении старейших мастеров Художественного театра созданные много лет назад сценические образы не только не утратили своей первоначальной прелести, но с каждым годом становятся всё прекраснее и прекраснее.

Станиславский был гениальным борцом с актерским каботинством, с дурными, скверными наклонностями, живущими в каждом человеке, особенно в актере, по традиции привычком к дурным примерам. Но и не было такого друга и защитника актера, как Станиславский. Он требовал от всех руководителей, как художественных, так и административных, полного подчинения жизни театра интересам актера, то-есть создания таких условий и такой атмосферы, которые устранили бы всё способное мешать его творческому саморазвитию.

Прошедший в начале своей деятельности путь режиссера-диктатора, Константин Сергеевич в последние годы жизни мечтал о таком театре, в котором актер займёт место, исключительное по своему творческому значению. «Актеры», — говорил он, — должны быть настолько выразительными, что никакой мизансцены, заранее предусмотренной режиссером, не должно существовать. Обстоятельства, мысли и характер действия образа сами подскажут актеру

М. КЕДРОВ

ТРУД И ВДОХНОВЕНИЕ

Одним из самых основных качеств К. С. Станиславского, как человека и художника, было непрерывное стремление к совершенствованию себя и своего искусства. Без этого никогда не ослабевавшего, неистощимого движения вперед нельзя себе представить Константина Сергеевича. Он всегда боролся на самых передовых позициях искусства.

Все время он шел вперед, неустанно искал, создавал и отвергал найденное и вновь искал более совершенное, отдавая всю свою проникновенную плавность, мощь своего таланта, всего себя и всю свою жизнь на то, чтобы овладеть тайниками творчества актера.

Непримиримый враг всяческого застоя в искусстве, враг ремесла и штампов, убивающих живую сущность творчества актера, он всю жизнь стремился к созданию новой, все более и более совершенной, внутренней и внешней техники актера, техники, способной передать тончайшие процессы органической жизни человека на сцене. Все новое, что он находил, он сейчас же осуществлял в своей работе и старался передать всем, кто с ним соприкасался. Особенно он любил искать новое с молодежью. Эта работа с молодым поколением, еще не зараженным театральным ремеслом, всегда была его потребностью. Он создал ряд студий, которым отдавал все свои знания и весь свой опыт творчества.

Но частенько бывало и так, что молодой коллектив с увлечением овладевал новыми достижениями, успокаивался на этом, как на вершине искусства и невольно соскальзывал на старые пути. Сам же Константин Сергеевич неутомимо шел вперед, заражая своим энтузиазмом молодых актеров, шёл стремительно, побеждая, шёл обгоняя поколения, шёл, не стараясь в своем искусстве, но все более развивая его мощь и глубину.

Имя Станиславского окружено громадным обаянием и авторитетом. Его величайшие достижения в области творчества актера — вот что манит к нему сердца всех работников театра. И не так уж много актеров, которые видели его в ряде блестяще сыгранных ролей, вошедших как образцы в историю русского театра, не так уж часто

о создании особой психики у выдающегося человека среди этой выдуманной обстановки. Выразительность и движение людей, которых мы знаем, окажутся здесь чужими, чуждыми — здесь не будет целого». Константин Сергеевич считал, что главное назначение декораций — это создание такого фона, такой атмосферы, которые помогали бы раскрытию внутреннего смысла сцен, пьесы, спектакля. Не примитивного изучения «системы» требовал Станиславский от своих учеников, а преломления его учения в конкретной актерской индивидуальности. Он учил: «Не успокаивайтесь на достигнутых результатах. Ищите, ищите и ищите! Без развольности нет искусства. Если артист не вызволен большой мыслью, если драматург не написал своего произведения ради большой мысли, если художник не работает ради воплощения большой мысли, если его мысль не захватывала целиком, — не может быть искусства. Зритель уйдет равнодушный, так как не будет в этом спектакле того, что заставит волноваться, долго размышлять, жить виденным».

Никогда не забуду, как и провалившиеся актеры и мы, тогда молодые, направлялись на репетицию к Константину Сергеевичу в Леонтьевский переулок. Из театра, где собирались, мы выходили группой, разговаривая друг с другом. Но по Леонтьевскому мы уже шли на большое расстояние один от другого. Затем очень медленно, шаг за шагом поднимались по деревянной лестнице в первую переднюю дома Станиславского. Мы словно боялись расспасать то, что должны были принести Константину Сергеевичу для того, чтобы репетиция была достойной встречи с ним.

Нельзя забыть внешний облик Станиславского. Он сам был великим произведением искусства. Казалось, что гигантский мастер — ваятель, Микель-Анджело создал этого исполнителя искусства. Он сам был выражением, символом прекрасного — с его гордо посаженной величественной головой, с чудесно обрамляющими её белоснежными волосами, с кристальными голубовато-серыми глазами и с улыбой, подобной которой я не встречал ни у кого и никогда.

Закрыв ноги на ногу, он садился в кресло или на диван. Мы все — и стар и млад — испытывая большое волнение, ждали, когда Константин Сергеевич пригласит всех начать репетицию. — Ну-с, начнем.

Как менялось в течение репетиции его лицо! Это целая симфония — бесконечная линия колебаний, гамма сложных, отраженных впечатлений... Он как будто принимает непосредственное участие во всем, что перед ним происходит, подмечая все тонкости актерской работы. Он вливается глазами в актера, помогает ему взглядом, улыбкой, выражением лица.

Мы так боялись огорчить его, что любой из нас волновался не только за себя, но и за каждого исполнителя. Можно было прочитать по лицу Константина Сергеевича, когда ему нравилось то, что мы делали, и когда ему не нравилось. И если ему нравилось, он сначала чуть-чуть улыбался; если нравилось больше, то смеялся — и как смеялся! Это было до такой степени обязательно и неожиданно, так щедро и широко — и так заразительно! Пенсне слетало с переносицы, он искал его, похлопывая руками по поджаку, по брюку, по дивану и, наконец, найдя, водружал на место под сень густых, белоснежных бровей...

Нет больше Леонтьевского переулка со Станиславским, а есть улица Станиславского без Константина Сергеевича. Туда, на Леонтьевский, можно было прийти, увидеть его, рассказать о своих муках и трудностях, получить заслуженный «разнос» или одобрение, или то и другое вместе.

Однажды Константин Сергеевич сказал: «Когда я умру, я хочу, чтобы мою урну поставили в театре и чтоб артисты приходили в эту комнату подумать об искусстве и проверить себя». Сегодня, скрывая голову перед памятью великого учителя, художника, артиста, режиссера и реформатора театра, мы проверим себя мы с ним, с его заветами, с его любовью и необычайной требовательностью. Лучшим памятником Станиславскому будет наше стремление работать так, чтобы иметь право сказать: «Эту работу мог бы одобрить сам Константин Сергеевич».

сей жизнью, вашим пламенем, вашим путеводным огнем».

Станиславский любил землю и народ своей родины. Все свое искусство, свой гений, свой труд, всю страсть любви к театру отдал он искусству так щедро, что вскинул в искусство испанскую волю — девятый вал.

Станиславский оставил нам племь своего сердца, жизнь своей души: законы духовной мобилизации актера, приближающие актера к вдохновению. Он дал нам грамату искусства, «алгебру гармонии», свои открытия, мысли, советы этического поведения — всегда искренние, горячие, никогда не ханжеские. Если бы мы следовали этим советам, мы застраховали бы себя от эгоизма, пошлости и того, чего больше всего боялся в актерах Станиславский — от зазнайства.

Станиславский оставил нам самый драгоценный, самый непререкаемый свой дар — пример своей жизни, как художника и человека. Отдадим ли мы, живые, Станиславскому земле? Или вечной славе над землей?

Нет, он нам нужен. Сегодня, завтра, сегодня, в дни решающих битв против подлого и жестокого врага Станиславский необходим нам, людям театра, необходим, как дыхание. Как компас. Как отеческая помощь.

И если удастся тебе сделать что-либо хорошее в искусстве, доброе и полезное в жизни, то ты вернул Станиславскому вновь жизнь. Ты имеешь право сказать тогда не только: «Станиславский меж нами жив», но — «Станиславский меж нами живет».

ПАМЯТИ

К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

МХАТ СССР имени Горького 7 августа покажет спектакль, посвященный К. С. Станиславскому. На сцене МХАТ идет «Тенистый Фигаро». В филарте — «Винный сад».

На доме № 6 по улице Станиславского (бывш. Леонтьевский переулок), где жил Константин Сергеевич, будет установлена мемориальная доска с надписью:

«Здесь жил, работал и 7 августа 1906 года скончался великий артист Советов К. С. Станиславский, основатель Московского Художественного театра».

в самом методе. Легко разложить на кусочки, разбить на отдельные элементы, все продумать, проанализировать, расчлнить. Это лишь работа аналитического ума, хотя бы и интересная построения. Эта сторона системы наиболее легко воспринимается и, к сожалению, часто заменяет всю систему.

Творчество же возникает в синтезе всех частей системы. Наличие этой объединяющей синтезирующей линии и есть основа, без которой не может быть настоящего творца.

Надо быть громадным художником-творцом, чтобы смело ставить проблемы сознания и непосредственного творчества, как это делал Константин Сергеевич.

Надо быть блестящим мастером, чтобы смело проникать острым сознанием в глубину теоретических процессов и не разгущать, а развивать их. Это он умел делать и хотел изучать и других идти по этому пути.

Искусство, его идеи, его техника воплощения не могут стоять на месте. Все это живет лишь в непрерывном росте.

Константин Сергеевич оставил нам богатейшее наследство, и наша задача — овладеть этим в своем искусстве, в своем творчестве.

Мы часто говорим об этом, преклоняемся перед Станиславским, но мало выполняем на деле то, что он требовал от каждого настоящего творца.

А Константин Сергеевич оставил так много нового, чем мы не обладаем, так много более совершенного, чем то, что мы умеем делать.

Самое же главное, что Константин Сергеевич своим упорным трудом, мудрым опытом, проверкой на себе и других достал нам из тайников творчества такие ценности, по которым может быть определен дальнейший путь нашего совершенства в искусстве. Путь, на который он поставил театр, — бесконечен.

И долг нашего поколения — не растерять, что добил Константин Сергеевич, а продолжать дело его жизни, продолжать совершенствовать и повышать культуру своего искусства, дабы русский театр сохранил свое ведущее положение в мире.