

ПУТЬ МАСТЕРСТВА

К. Станиславский

Народный артист Союза ССР

Когда я узнал о новых щедрых наградах, полученных нашим театром и отдельными его работниками, я испытал двойное чувство: большой радости, благодарности и рядом с ними — волнение перед ответственностью. Она велика. Надежды, которые возлагают на наш театр, оправдать нелегко.

Прежде всего нам, как и всем артистам мира, надо серьезно думать о спасении театрального искусства, которое гибнет во всех странах. К счастью, искусство в нашем отечестве благодаря поддержке, вниманию и заботам партии и правительства находится в исключительных условиях.

Но и у нас, как и во всем мире, постепенно вымирают хранители лучших традиций искусства. И у нас рост смены задержался. Во-первых, благодаря пережитой мировой войне, а, во-вторых, и по нашей вине, так как мы мало уделяли внимания этому важному вопросу.

Если нами не будут приняты экстренные меры, то скоро некому будет учить молодежь. Надо сохранить корни подлинного искусства для подрастающего поколения.

Вот почему задачи нашего, как и всего советского театра, не только ставить хорошие спектакли, не только помогать росту советского искусства, но, главным образом, сохранять театральное искусство с его традициями, которые постепенно забываются во всем мире. Этого мало, мы должны двигать вперед технику нашего искусства и вести его к новым достижениям.

Единственный способ для этого — писать о своих достижениях, о том, что дал опыт каждому из артистов — мастеров своего искусства. Пусть те, кто гоним им, берутся за перо и передают на бумаге свои приемы творчества.

Но можно и устно, на самой практике, объяснять молодым артистам эти приемы психотехники. Поэтому пусть те, кто знает и умеет учить, отдадут часть своих сил педагогике.

Но для этого нужны правильный метод учения, хорошие школы с верной программой.

Где взять ее и в чем ошибки существующих программ?

Теперь театральные школы приравнивают внешний и внутренний творческие аппараты учеников к тому, чтобы они передавали задания режиссера — творца современного спектакля. Исполнителям ролей с выработанным аппаратом показывают на репетициях, как «играются» их роли. Эти режиссерские показы выполняются с большой точностью. Но такие актеры беспомощны, когда они остаются без вдохновителя-режиссера. Пока он работает в театре, дело процветает. Если же режиссер-вдохновитель уходит, — театр и весь коллектив увядают и переходят на ремесло и штампы.

Нужно ли доказывать неверность такого положения?

Я считаю, что одной из задач и обязанностей старых артистов — мастеров своего искусства является научить учеников самих творить роль по созданному общему плану. Надо формировать более самостоятельных молодых актеров, не зависящих целиком от «указки» режиссеров. Надо стараться, чтоб каждый из исполнителей спектакля был мастером. Пусть такой «мастер» приносит свою работу, сделанную в собственной творческой лаборатории. Пусть режиссер создает из этих само-

стоятельных достижений гармонический ансамбль спектакля.

Организация школ, воспитывающих таких актеров, требует новой программы. Где же взять основы для нее?

Вот откуда их надо черпать:

У нашей артистической природы существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута. Она должна быть положена в основу школьной программы и изучена во всех подробностях. Это единственный путь для создания мастеров искусства.

Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем.

Скажут, что такой путь труден. Нет. Гораздо труднее насильно вложить природу. Несравненно легче следовать естественным ее требованиям. Трудно изучать самые законы природы, трудно составить на их основе простую, понятную школьную программу и изучить ее.

Над этим пусть поработают для молодежи старые мастера нашего искусства.

Мне представляются два типа театральных школ. Первый из них является училищем, куда приходит молодежь изучать свое искусство. Изучив его, школьная молодежь образует прочно спаянный за время учебы театральный коллектив, который начинает функционировать по окончании курса. Лишь отдельные лица будут уходить в другие театры.

Другой тип школы я назвал бы «школой на ходу». Это школа при театре. В ней, кроме специальных предметов, преподающихся там, существуют публичные практические классы, т.е. уроки, которые ученики получают в обстановке самого спектакля театра. В этом спектакле они являются его участниками как в маленьких ролях, так и в общих народных сценах.

Школа, урок, в распоряжение которых предоставляются декорации, костюмы, свет, полная обстановка театрального спектакля с тысячной толпой зрителей, — это ли не роскошь, нигде еще не виданная до сих пор.

Несравненно практичнее вырабатывать актеров в трудных условиях публичного творчества, а не келейно, в одиночестве, с глазу на глаз с преподавателем, в классной хорошо знакомой комнате школы.

Спектакль, являющийся публичным уроком, начинается с предварительного класса в закулисной репетиционной комнате театра, в уборных учеников, при их гримировании и одевании. Урок переносится потом на сцену, куда вместе с учениками идет их преподаватель. Там, на подмостках, изо дня в день вырабатывают и приучают учеников к правильному творческому самоощущению на сцене. Оно скоро станет привычным, естественным, необходимым ученику настолько, что он уже не сможет выходить перед зрителем иначе, как в правильно творческом самоощущении.

Репетиции в театре также являются уроком школы. Они дают преподавателем

для новых задания для ближайших уроков в школе.

Привычка изо дня в день быть на сцене в правильном самоощущении создает мастеров сцены.

Повышение квалификации артистов не умаляет роли и значения режиссеров. Напротив, при высоком мастерстве исполнения обязанности руководителя становятся еще более тонкими и важными. Быть сотворцом больших артистов интереснее и почетнее, чем быть их эксплуататором.

Новый тип режиссера, который мне представляется при коллективе мастеров-артистов, требует от будущих руководителей спектакля иной подготовки и подхода к своей творческой работе.

Основы ее надо искать в приемах воздействия режиссера на органическую природу артистов. Основы эти кроются в знании законов нашей творческой природы, умении увлекать и незаметно толкать творческие поиски в верную сторону.

Но вопрос о режиссерах сложный. Ведь они не создаются, а рождаются. Можно лишь помочь их развитию. К этому сознанию меня привел мой опыт. Постановщики и режиссеры-администраторы — другое дело, их можно вырабатывать.

Надо помнить, что вопрос о художественном руководителе спектакля будет всегда жгучим вопросом, и каждому театру надо считаться с возможностью и с печальной необходимостью работать без участия режиссера.

Как же поступать в этом случае?

Приходится возлагать его обязанности на весь коллектив мастеров. В свое время, когда в Малом театре не было выдающегося художественного руководителя, его заменили мастера: Щепкин, Шумский, Самарин, Медведев, Федотова и проч. Они были не только великими артистами, но и хорошими руководителями. Он умели работать коллективно.

Актеры, которые интересуются всем, что касается их искусства, становятся такими всесторонними мастерами. Наши предки не считали, что дело создания образа и даже целого спектакля зависит только от режиссера. Образы они создавали сами, а гармонический ансамбль спектакля вырабатывали общими усилиями.

Надо и нам всем быть готовыми к такой коллективной работе и заблаговременно вырабатывать для этого в себе и в других необходимую дисциплину и этику.

Новая наша задача вытекает из того, что передовой театр не может суживать своих художественных интересов до предела только собственного искусства. Он должен изучать и другие театры, быть готовым по мере своих сил, возможности, умения и времени помогать коллективам артистов клубов, самодеятельных, колхозных театров и пр.

Это должно быть тем более интересно, что и там формируется зритель, который приходит потом к нам: и там растут артисты, и там проявляются молодые таланты, и там создаются психотехнические приемы творчества и изучаются законы органической природы артиста.

Надо помнить, что в нашем деле опасно замыкаться только в своих исканиях в искусстве.

Новая и важная задача передового театра заключается в том, чтобы постоянно стараться строить из своего коллектива художественную вышку, венчающую искусство страны. К высотам этой вышки должны стремиться все; по ней должны равняться остальные театры нашего отечества и, если возможно, то и всего мира. Тяга к прекрасному повышает искусство, так точно, как и требование к нему. Наше дело — возбуждать и поддерживать такие стремления.

Беда, если высота такой вышки снижается. Это потянет за собой все другие театры; это сбавит требования к подлинному искусству.

Было время, когда такой вышкой являлся Московский Малый театр, позднее этой вышкой стал Художественный театр. Наше дело — неустанно заботиться о том, чтоб удерживать свои достижения и подтягивать к ним другие театры.

Вот, приблизительно, те задачи, выполнение которых может оправдать те заботы, поощрения, большое, трогательное внимание и высокие награды, которые дарованы нашему театру и его работникам. Вот те реальные пути, которые фактически, а не на словах выпячивают нашу безграничную благодарность за оказываемое нам доверие, заботы и поощрения истинных друзей искусства и нашего театра, каковыми являются партия и наше правительство.

7 мая 1937 г.