

К. С. Станиславский

Как большой праздник, прошли недавно гастроли Московского Художественного театра в Западной Европе. Они явились подлинным триумфом реалистического искусства. Даже при незнании языка зритель Лондона и Парижа был потрясен глубиной и искренностью актерского исполнения, столь присущими этому театру — гордости русской культуры. Жизнелюбивое начало советского искусства взволновало простых людей Европы, еще раз с огромной силой подчеркнуло необходимость мира и дружбы разъярки международного напряжения. Гуманистический характер творчества одного из лучших театров советской страны оставил след в сердцах многих людей Западной Европы, укрепил в них веру в человека, вселил новые надежды на то, что мир избежит атомного побоища.

Каждый успех советского сценического искусства, в частности, каждый успех МХАТ всегда напоминает о К. С. Станиславском, великом режиссере и актере, об одном из основателей и руководителей Московского Художественного театра, человеке большой, яркой судьбы.

«Вы — признанный великий реформатор театрального искусства», — писал Горький Станиславскому в день его семидесятилетия. — Какой вы чуткий и великий мастер в деле открытия талантов, какой искуснейший ювелир в деле воспитания и обработки их! Почтительно кланяюсь вам, красавец человек, великий артист и могучий работник, воспитатель артистов».

Константин Сергеевич Станиславский родился в начале 1863 года. Его настоящая фамилия Алексеев. Отец у него был московским фабрикантом.

«Артистическое детство», — так впоследствии Станиславский назовет первую часть своей всемирно известной книги «Моя жизнь в искусстве». Четырнадцатилетним мальчиком он впервые вступает на сцену. Мир театра, прекрасный мир театра раскрывается перед ним. Этот мир явился первой жизненной школой

и 20-летию со дня смерти



для упрямого, самолюбивого подростка. Темы театра проносились все домашние разговоры. Все многочисленное семейство Алексеевых принимало живое участие в домашних любительских спектаклях. Станиславскому удалось заставить, говоря его собственными словами, расточительное богатство талантов Малого театра, воплощавшего в те годы лучшее в русском национальном театральном искусстве. Юный поклонник сцены с замиранием сердца видел многих великих артистов, некоторых из них знал близко. Уже здесь начинает создаваться у Станиславского, жадно вбирающего в себя традиции русского театра, идеал артиста, к которому он стремился всю жизнь.

Отныне жизнь Станиславского — это мучание его таланта, непрерывное совершенствование человеческих и актерских качеств. Пример этой удивительно цельной жизни всегда будет волновать людей искусства. И не только их. Он для всех нас остается напоминанием о том, что к сияющим вершинам мастерства нет столбовой, нет торной дороги. На примере жизни Станиславского можно еще и еще раз убедиться, что только труд, труд до самозабвения, до самоотречения дает человеку счастье, возможность найти себя, стать творцом, стать человеком в подлинном смысле этого слова.

Перед пристальным взглядом Константина Сергеевича пройдут потом многие театральные поколения. Артисты, становившиеся гордостью русского искусства, навсегда запоминали жесткую до беспощадности справедливую руку великого режиссера, отечески их любившего. Они хорошо знали, что означают в устах их учителя часто повторявшиеся слова: «Трудиться, трудиться и еще раз трудиться». Непрерывная работа над собой заполняла всю жизнь Станиславского, этого же он требовал от всех, кто учился у него, любил его, верил в него.

Начало этого труда идет из артистической юности великого актера. Радость напряженного творчества уже не могли отравить никакие отдельные неудачи и провалы. Талант Станиславского крепнет, становится на ноги. Мелкое актерское тщеславие еще знакомо будущему мастеру, но как потом он будет жгуче ненавидеть это недостойное артиста чувство и вытравлять его из себя, из своих сподвижников и учеников.

Все новые и новые тайны открывались пытливному взору молодого Станиславского. Позже он расскажет о них миру. В те годы они были для него самого лишь озарениями, ярко вспыхивающими маяками, в манящую, распахнутую даль которых влекло его творческую натуру.

— Когда играешь злого, ищи, где он добрый, — сказал как-то Станиславский товарищу, и сам был потрясен своим открытием. Здесь перед ним почти впервые блеснула ослепительная крупинка диалектики, зернышко будущих истин, провозвестница еще неясных открытий. В самом деле, «черная краска», — писал впоследствии Станиславский, — только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пушено белое». Находясь еще в плену ремесленничества, молодой актер не сразу понял, что любить надо не себя в роли, а роль в себе, интересоваться успехом артиста, а не личным своим успехом. Отсутствие твердых, верных теоретических взглядов было так характерно для основной массы актеров того времени.

Общее состояние театра в конце XIX века внушало тревогу во всех, кому были дороги судьбы родного искусства. Пьесы ставились наспех. Театральным делом вершили буфетчики и бюрократы. Актер, ремесленнически зарабатывая себе хлеб, чувствовал себя скромником. В артистической среде, правда, встречались яркие таланты, но они лишь подчеркивали всеобщее убожество. Назревала необходимость реформ, лелеялась мечта о «настоящем театре».

И вот наступил знаменательный



июнь 1897 года. В московском ресторане, на заранее условленном свидании, Станиславский встретился с энергичным и проникновенным театральным деятелем В. И. Немировичем-Данченко. В результате жаркой, восторженной 18-часовой беседы они договорились о создании нового театра.

Спустя некоторое время, перед началом репетиций, Станиславский обратился к труппе молодого театра со следующими словами: «...Мы приняли на себя дело, имеющее не простой частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди тьмы, которая покрывает их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь». Созданием Московского художественного театра была осуществлена величайшая реформа театрального искусства. Теперь репертуар выбирается и трактовался с учетом интересов демократического зрителя. Коренным образом была пересмотрена также вся система создания спектакля. Отныне в творческом процессе мелочей не существовало — все, буквально все подчинялось общему замыслу. Руководители театра воспитывали акте-

ров, воспитывали зрителей. Все было необычно в этом театре — от пришедших билетеров до скромного занавеса, до изумительного исполнения самой маленькой роли.

«Мы протестовали, — писал впоследствии Станиславский, отмечая революционность программы нового театра, — и против театральности... и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров».

Это был расцвет творческой мощи Станиславского-режиссера. Он обламывал упрямцев-актеров, вытряхивал из артистической среды ненавистный ему богемский душок. Всеми возможными средствами он внушал своим сподвижникам мысль о высоком призвании артиста, приобщал их к участию в создании идейного, истинно художественного спектакля.

— На это дело крепко надеюсь я, — пророчески прозвучала ее первая фраза первого представления — 14 октября 1898 года была поставлена трагедия «Царь Федор Иоаннович». Спектакль, с необычной новизной мастерства воплотивший в себе лучшие традиции национального русского театра, имел шумный и прочный успех.

Теперь вся творческая судьба Станиславского была связана с Художественным театром. Сколько было радости, волнений, неудач и новых взлетов творчества. Сколько побед, которые открывали в годы непосредственно предшествовавшие подъему революционного движения в России, прогрессивно настроенную общественность, самих актеров и драматургов. В театр приходил Чехов и Горький. Новый репертуар в необычайно яркой идейной трактовке Станиславского-режиссера будоражит зрителя. Сам Станиславский как актер создает целую галерею бессмертных образов (Астров в чеховском «Дяде Ване», доктор Штокман в одноименной пьесе Г. Ибсена, Сатин в горьковском «На дне» и многие другие).

Выношенная Станиславским система взглядов на творческий процесс стойко растворяется в атмосфере театра, щедро питает новые и новые

ростки талантов. В Московском Художественном театре была воспитана целая плеяда первоклассных мастеров сцены. Однако после поражения первой русской революции, в период широкого распространения декадентства театр и сам Станиславский начинают терять ясность перспективы дальнейшего творческого развития. Только Великий Октябрь выводит Художественный театр из тупика, открывает ему широкий путь в пробудившиеся народные массы. После ряда лет напряженных поисков МХАТ постановкой пьесы В. Иванова «Бронепоезд 14-69» раскрыл по-настоящему свои огромные творческие возможности. С новыми силами продолжил Станиславский в советское время разработку своей системы, явившейся первой в мире научной теорией реалистического сценического творчества.

Известная всему миру система Станиславского не является выдумкой ее создателя. При всей ее самобытности она в основе своей имеет лучшие реалистические традиции русского искусства XIX века и изученные Станиславским на практике закономерности сценического творчества. Проще можно сказать, что она сложна и что она проста. Станиславский сознательно облекал ее в оригинальную форму. «С актерами, — указывал он, — нельзя говорить сухим научным языком... Моя задача говорить с актером его языком. Не философствовать об искусстве..., а открывать в простой форме практически необходимые ему (актеру) приемы психотехники...»

Было в Станиславском что-то от философа античности, проводившего жизнь в окружении учеников, творящего и мыслящего на виду у всех. Поэтому, кроме всех трудов, написанных самим Станиславским, такую большую ценность приобрели изданные учениками записи бесед великого учителя.

Учение Станиславского — не собрание готовых рецептов, оно — лишь указание пути. Главное в системе — не изучение конечных результатов творчества, а выяснение причин этих результатов. Актер должен идти от себя, от своего «я», действуя в «предлагаемых обстоятельствах». От актера Станиславский требовал постановки перед собой

увлекающей его идейно-творческой задачи (это есть сверхзадача). Актер должен действительно стремиться к достижению сверхзадачи (сквозное действие актера и роли).

В последние годы жизни Станиславский признает ведущее значение физической природы действия в овладении внутренней жизнью роли. Актер должен не играть, а действовать! «...В действии передается душа роли, — указывает Станиславский, — и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они». Система Станиславского имела и сохраняет огромное значение для развития советского искусства. «Она, — говорил выдающийся артист Б. Шуклин, — открыла нам, актерам, незыблемые научные законы жизни на сцене, законы простые и ясные, которые легли в основу актерского мастерства».

Изучая наследие великого реформатора, новые и новые поколения творческих работников учатся любить искусство в себе, как завещал К. С. Станиславский, а не себя в искусстве.

И хочется пожелать, чтобы книги самого Станиславского и лучшие книги о нем стали достоянием не только профессиональных режиссеров и актеров. Их хочется видеть в руках руководителей самостоятельных коллективов, многочисленных активистов-кружковцев. Ведь и для них знакомство со взглядами Станиславского является насущной необходимостью.

И, конечно, вечно живое, классическое, всегда поднимающее и вдохновляющее наследие Станиславского должно быть знакомо каждому советскому человеку, которому дорого родное искусство, то искусство, которое несет радость в жизнь, активно участвует в жизни, воплощает в себе все лучшее, чем богата наша мирнолюбивая Родина.

Вл. ПОПОВ.

«ВОЛГА»

7 августа 1958 г. 3 стр.