



К 100-летию со дня рождения

К. С. Станиславского

Г Е Н И Й Т Е А Т Р А

В истории театра не было человека, который оказал бы такое глубокое и всестороннее влияние на его развитие, какое оказал Константин Сергеевич Станиславский. И не только русский театр, но все театры мира в той или иной степени испытали на себе воздействие его гения, его смелой, подлинно революционной творческой мысли, охватившей все стороны и проблемы сценического искусства.

Главным подвигом жизни К. С. Станиславского было создание Московского Художественного театра, открывшего новый этап в истории русского театра. Объединив вокруг себя большую группу талантливых молодых актеров, среди которых были И. М. Москвин, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов, О. Л. Книппер, М. П. Лилина, М. Ф. Андреева и др., этот театр вскоре заслуженнонискал репутацию лучшего театра мира.

Московский Художественный театр появился как театр нового типа, основанный на художественных принципах, до того никогда и никем не реализованных. Здесь все было ново, необычно, смело. До Художественного театра понятие «театр» сводилось к понятию «актерский ансамбль»; Художественный театр впервые утвердил представление о театре как о целостном творческом организме с определенной идейной и художественной программой и единой режиссерской волей,

К. С. Станиславский наряду с Вл. И. Немировичем-Данченко был первым деятелем в истории мирового театра, показавшим, какое место принадлежит режиссуре в развитии сцены. По сути до Станиславского мировой театр не знал режиссуры как самостоятельной отрасли сценического творчества. После Станиславского театр без направляющего и организующего воздействия режиссера, в котором конденсируется, олицетворяется творческая воля и энергия всего актерского коллектива, был уже немислим.

Как режиссер и руководитель театра К. С. Станиславский подвиг творческому переосмыслению буквально все стороны театрального искусства. Он не оставил камня на камне от торгашеского, ремесленного театра, рассчитанного на дешевый успех у мещанского зрителя, какой насаждала буржуазия. Он страстно выступал и против казенного, бюрократического духа, которым была пронизана деятельность императорских театров — Московского Малого и Петербургского Александринского. Он всей душой почувствовал и глубоко понял жаркую мечту о подлинно художественном театре, свободном от давления кассы, независимом от произвола антрепренеров и правительственных чиновников, мечту, которая десятилетиями жила в сердцах лучших актеров, лучших драматических писателей и теоретиков сцены. Станиславский считал себя их

благодарным преемником и продолжателем. Объявив последовательную, подлинно революционную борьбу всему косному, обветшалому, что мешало развитию искусства сцены, он в то же время всегда говорил о себе, как о верном ученике Щапкина и Мочалова, Садовского и Ермоловой, Сальвини и Росси. И он действительно бережно сохранил и поднял на новую ступень совершенства и глубины свойственные им традиции реализма, жизненной правды, служения народу.

Творческий гений К. С. Станиславского небывало многообразен. В мировой драматической литературе не было для него ничего недоступного. Первым разгадав «секрет» стыдливо скрытого, затаянного лиризма чеховских пьес, он в то же время тонко чувствовал яркий, буффонный комизм мольеровских фарсов; гуманистический пафос и суровый реализм горьковской пьесы «На дне» естественно и органично сочетались в его творчестве с пламенной философской патетикой «Гамлета» и причудливой, узорчатой фантастичностью метерлинковской «Синей птицы».

Эта же широта творческого диапазона была характерна для него и как актера. Он с тонким изяществом играл тургеневского Ракитина и поражал смелостью резкого сатирического рисунка в роли генерала Крутицкого; зрители плакали над его полковником Вершининым и заливались безудержным смехом, следя за

его сановито-важным, надутым спесью Фамусовым. Недаром именно Станиславский первым выступил против традиционного деления актеров по амплуа. Ненавидя всякую застылость, казенный шаблон, робкую приверженность к штампу, он звал работавших с ним актеров не замыкаться

в пределах какой-то одной группы ролей, одной категории характеров. Мастерство перевоплощения — вот что неизменно было главной целью его режиссерских, актерских и педагогических поисков. Каждая новая роль должна была, с его точки зрения, означать для актера не новую возможность проявления своего личного обаяния или технического мастерства, а рождение нового человека, нового характера.

Для него создание спектакля, как и каждой отдельной роли в нем, было прежде всего актом познания жизни, глубокого проникновения в ее законы. Сводить спектакль к демонстрации отдельных ярких актерских дарований, к соревнованию в чтении эффективных монологов или к обмену комедийными фортелями казалось ему оскорбительным и скучным. Увидеть через произведение драматурга жизнь, раскрыть в отраженных в ней коллизиях действительность во всем ее неповторимом своеобразии, так и только так мыслил искусство театра Станиславский. Именно поэтому он стремился до конца разрушить штампы старого театра с его бедной, шаблонной условностью и привычными методами воплощения пьес «боярских», «готических», «бытовых» и т. п. В «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого он искал подлинной России тех лет, в пьесах Чехова — глубочайшей правды мысли и чувств современного русского человека, в «Утиловске» Леонида Леонова и особенно в «Бронепоезде» Вс. Иванова — суровой правды взбаламученной и преобразо-

ванной революцией народной жизни.

Его любимыми авторами были Чехов и Горький, Толстой и Островский, в послереволюционные годы — Леонов, Вс. Иванов, Булгаков, Тренев, Афиногенов. Пьесы каждого из них были для него творческой проблемой, решить которую можно было, только исходя из всего своеобразия данного автора, из особенностей отразившейся в его драматургии жизни. По сути, именно со Станиславского начинается подлинное сближение театра с литературой. Он первым провозгласил требование литературности репертуара как основного принципа работы театра, первым объявил непримиримую войну авторам, умеющим, по его же выражению, ловко писать «под тот или иной театр, под того или иного актера», но не несущих с собой новых жизненных наблюдений и новых мыслей. Преправив доступ на сцену Художественного театра пьесам, пусть и эффектным, но неглубоким, шаблонным, он стремился использовать встречу с каждым новым для его труппы драматическим писателем для нового обновления искусства театра. Старый театр играл, к примеру, Чехова; даже и не помышляя о том, что Чехов писал иначе, чем Островский или Потехин, Станиславский же неизменно стремился найти точный сценический эквивалент каждому автору, с которым сталкивалась его судьба, первым понял, что нет и не может быть театра вообще, а есть театр Шекспира, театр Мольера, театр Пушкина, театр Островского, театр Чехова, Горького и т. д.

Даже в специальном исследовании трудно поэтому описать и систематизировать все сценические открытия, впервые примененные Станиславским при постановке Чехова и Гауптмана, Тургенева и Бомарше. Начав со скрупулезнейшей передачи жизненной повседневности и точно, с поразительной достоверностью перенес на сцену душную скуку царских теремов или скромный уют небогатой го-

стиной сестер Прозоровых, он был неистощим также и в передаче образов фантастических, требовавших условных сценических решений (например, в «Снегурочке» или в «Синей птице»), до того никогда и никем еще не применявшихся.

Но, что бы он ни ставил: «Чайку» или «Снегурочку», «Горячее сердце» или «Мертвые души», — трагедия актерских переживаний и чувств оставалась неизменной. Никто так не чувствовал фальшь и неискренность на сцене, как Станиславский. Его «не верю», которым он останавливал даже прославленных актеров МХАТа, как только чувствовал у них хотя бы малейший наигрыш, хотя бы тень штампа, стало знаменитым в истории театра. Уже будучи всемирно известными мастерами, Москвин и Качалов, Книппер-Чехова и Леонидов с ученическим трепетом прислушивались к беспощадной требовательности Станиславского, влюбленно следовали за его анализом спектакля и роли.

К. С. Станиславский был и остается величайшим учителем сцены не только для актеров Художественного театра. Создав свою знаменитую «систему», этот единственный в своем роде свод творческих законов, глубоко раскрывающих сущность художественного труда актера, он впервые в истории мировой эстетической мысли вывел вопросы психологии художественного творчества из области метафизических спекуляций и претенциозных домыслов в сферу точных научных наблюдений и объективно познанных реальных закономерностей. «Система» Станиславского, как он сам не раз подчеркивал, ни в какой мере не рассчитана на то, чтобы научить актера сыграть ту или иную роль. Ее задача состоит в том, чтобы раскрыть в человеке, посвящающем себя сцене, художника, научить его руководить своим вдохновением, в то же время сохраняя подлинную непосредственность и свежесть чувств в каждой новой роли, в каждой новой драматической ситуации. Огромный вред «системе»

Советский Сахалин
г. Южно-Сахалинск

17 ЯНВ 1963