

Гениальный театр

К 100-летию со дня рождения К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

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 заслуженно снискал 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 творческая воля и энергия всего актерского коллектива, был уже немислим.

Творческий гений К. С. Станиславского небывало многообразен. В мировой драматической литературе не было для него ничего недоступного. Первым разгадав «секрет» стыдливо скрытого, затаенного лиризма чеховских пьес, он в то же время тонко чувствовал яркую, 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 поражающе смело резкого сатирического рисунка в роли генерала Круцицкого; 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 режиссер-

ских, 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 эффек-

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» приносит поэтому те горлопопулярзаторы, которые пытаются

выступавшего продолжателем лучших традиций реализма и передовой революционно-демократической эстетической мысли, основ-

ным законом на сцене была правда актерских переживаний, жизненная подлинность воплощаемых характеров. Мейерхольд же никогда этой подлинности не искал, видя свою задачу в создании образов то гротесковых, то монументально обобщенных, но всегда условных в сценическом выражении. Да и пьеса, которую он ставил, чаще всего была для него только поводом для проявлений его самостоятельной, в значительной степени независимой режиссерской фантазии. Ставя «Ревизора» или «Лес», он, по сути, давал свои самостоятельные вариации на старые классические тексты в противоположность Станиславскому, для которого идейный и художественный мир писателя всегда оставался целью, безраздельно владевшей его художественной фантазией.

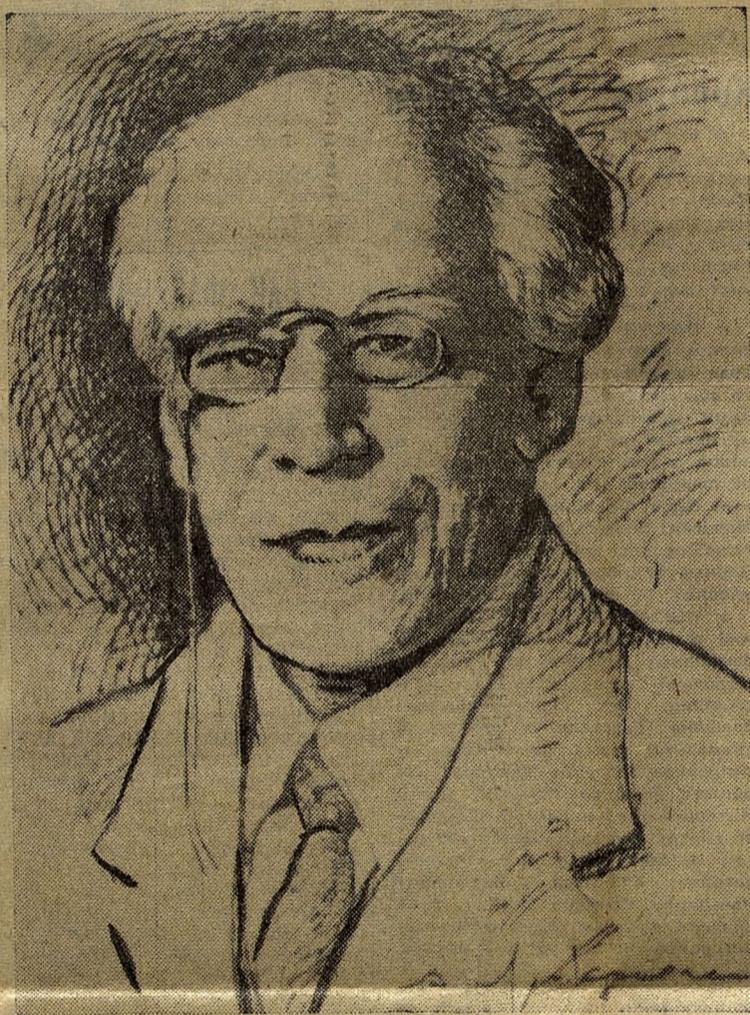
В значительной степени именно поэтому Художественный театр, открыв в дореволюционные годы драматургию Чехова и Горького, в наше время стал подлинным университетом для молодой советской драматургии. Задача, которую не смогли разрешить ни Мейерхольд при всей его яркой, щедрой одаренности, ни кто-либо другой из представителей так называемого «левого» театра, оказалась по плечу реалистическому театру Станиславского. Здесь родились как драматурги новой социалистической эпохи К. А. Тренев, Л. М. Леонов, В. В. Иванов, М. А. Булгаков, В. П. Катаев и др. Здесь сформировалась целая плеяда актеров, соединивших в себе тончайшее мастерство психологического анализа, столь свойственное искусству Художественного театра, с ярким и смелым темпераментом и боевой целеустремленностью, без которых немисливо искусство социалистического реализма.

И это тоже было не случайно. Ибо именно «система» Станиславского, все его творчество и образование ту важнейшую традицию, которую впитал в себя новаторский театр наших дней, театр социалистического реализма.

Несколько лет назад Эмиль Бурриал, талантливый режиссер, крупнейший представитель чешского революционного искусства, сказал автору этих строк: «Станиславский всегда с нами, что бы мы ни делали. Нельзя быть современным художником, не пройдя через его школу».

Эти слова точно выражают связь, нерушимо соединяющую великого русского режиссера и актера со всеми прогрессивными исканиями современной сцены. Со дня его рождения прошло уже сто лет. Четверть века отделяет нас от дня его смерти. Но все это время, каждый день и каждый час Станиславский оставался с нами, снова оживая в каждом новом творческом завоевании десятков и сотен театров во всех странах мира, в каждой новой победе актеров и режиссеров, лично с ним уже никогда не соприкасавшихся. Среди всех, кто когда-либо принимал участие в строительстве нашей сценической культуры, он был и остается самым живым, самым действенным, самым необходимым, тем, без кого немисливо представить себе также и будущее нашей сцены.

Е. СУРКОВ.



ных 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 «бойарских», «готических», «бытовых» и т. п.

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

я свести ее к набору школьных правил и орудийных догм. Какой бы то ни было догматизм органически чужд «системе» Станиславского. Ведь ее суть — в раскрытии законов творчества, всегда неповторимо своеобразных и никогда поэтому не поддающихся никакой нивелировке или ремесленной унификации.

В то же время «система» Станиславского, как и все его режиссерское и актерское творчество, представляет собою отрицание сценического формализма и штабукарства. За последнее время в театральной печати все чаще начинаю поговаривать о якобы намечавшемся незадолго перед смертью Станиславского сближении его с В. Э. Мейерхольдом. Действительно, фактов, свидетельствующих о нарастающей между ними взаимности интереса, можно отыскать немало. И тем не менее совершенно очевидно, что в главном Станиславский и Мейерхольд всегда оставались непримиримыми антиподами, по-разному решавшими коренные проблемы сценического творчества. Для Станиславского,