

1863

ГЕНИЙ ТЕАТРА

1963

ВСЕГДА С НАМИ

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 снизил 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 подверг творческому переосмыслению буквально все стороны театрального искусства. Он не оставил камня на камне от торгашеского, ремесленного театра, рассчитанного на дешевый успех у мешанского 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 театроведов сцены. Станиславский считал себя их благодатным 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 Щепкина и Мочалова, Садовского и Ермоловой, Салтыкова и Росси.

Творческий гений К. С. Станиславского небывало многообразен. В мировой драматической литературе не было для него ничего недоступного. Первым разгадав «секрет» стилизованного, затанцованного лиризма чеховских пьес, он в то же время тонко чувствовал яркий, буфонный комизм молюеровских фарсов; гумани-

стично Вершининим и заливались безудержным смехом, следя за его сновито-важным, надутым спесью Фамусовым. Недаром именно Станиславский первым выступил против традиционного деления актеров по амплуа. Ненавидя всякую застылость, казенный шаблон, робкую призерженность к штампу, он звал работающих 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.

Для него создание спектакля, как и каждой отдельной роли в нем, было прежде всего актом познания жизни, глубокого проникновения в ее законы. 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 Леонидовича и особенно в «Бронепоезде» Вс. Иванова — суровой правды взбаламученной и преобразованной революцией народной жизни.

Е ГО 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 основной принцип работы театра, первым объявил непримиримую войну авторам, умеющим, по его выражению, ловко писать «под тот или иной театр, под того или иного актера», но не несущих с собой новых живых наблюдений и новых мыслей. 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 сталкивала 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.

Но что бы он ни ставил: «Чайку» или «Снегурочку», «Горячее сердце» или «Мертвые души» — правда 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 МХАТ, как только чувствовал у них хотя бы малейший наигрыв, хотя бы тень штампа, стало знаменитым в истории театра. Уже будучи всемирно известным мастерами, Москвин и Качалов, Книппер-Чехова и Леонидов с ученическим трепетом прислушивались к беспощадной требовательности Станиславского.

К. С. Станиславский был и остается величайшим учителем сцены не

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.

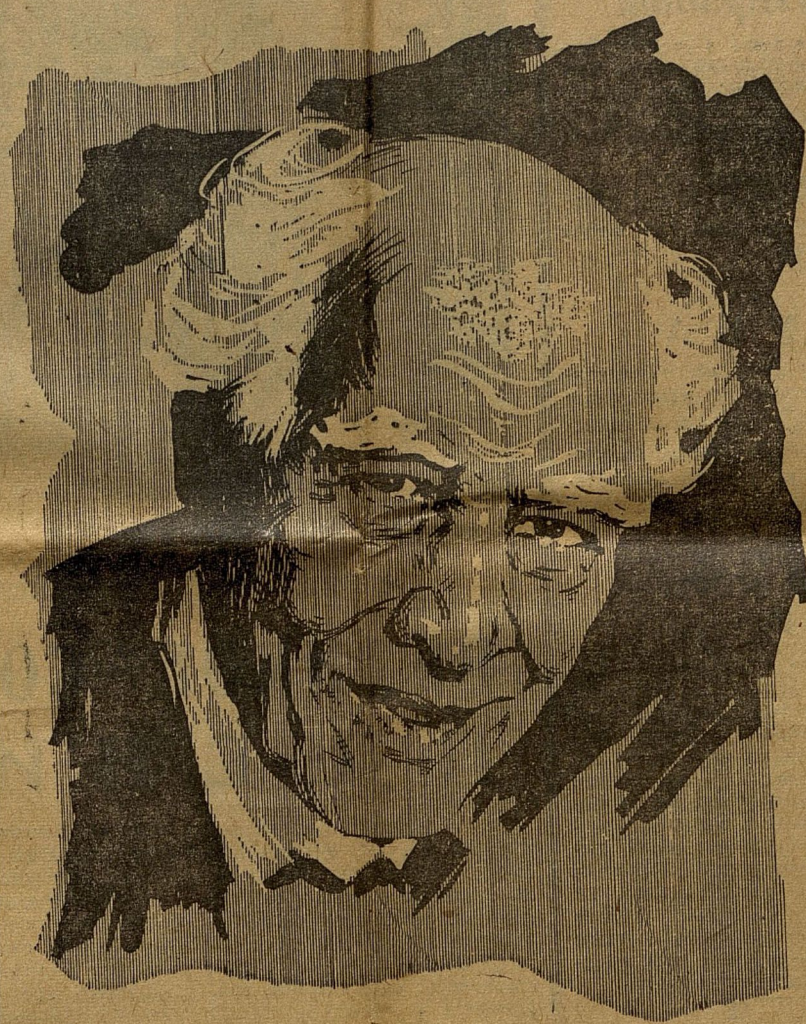
В ТО ЖЕ ВРЕМЯ «система» Станиславского, как и все его режиссерское и актерское творчество, представляет собою отрицание сценического формализма и штуркаства. За последнее время в театральной печати все чаще начинают поговаривать о якобы намечавшемся незадолго перед смертью Станиславского сближении его с В. Э. Мейерхольдом. Действительно, фактов, свидетельствующих о нарастающем взаимном интересе, можно отыскать немало. И тем не менее совершенно очевидно, что в главном Станиславский и Мейерхольд всегда оставались непримиримыми антагонистами, по-разному решавшими коренные проблемы сценического творчества. Для Станиславского, выступавшего продолжателем лучших традиций реализма и передовой революционной демократической эстетической мысли, основным искомым 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. 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 роились, как драматургии 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 неустремленностью, без которых немислимо искусство социалистического реализма.

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

НЕСКОЛЬКО лет назад Эмил Бурман, талантливый режиссер, крупнейший представитель чехословацкого 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 каждая минута Станиславский остается с



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

* ОДНА ЕГО РОЛЬ...

Я ХОЧУ очень коротко поделиться воспоминаниями, характеризующими Станиславского — актера, режиссера, учителя сцены.

День знакомства со Станиславским, отстоящий на много десятилетий от нынешней зимы, начался с предметного урока театральной этики. Меня только что приняли в труппу, молодого тогда, Художественного театра. Как-то утром я шла по декорационному сараю за сценой и увидела Станиславского. Очень большой, красивый, он шел на цыпочках, едва касаясь пола, совершенно не слышным. Порывившись со мной, он шепотом сказал: Вы поняли, почему я так иду? Ведь рядом — сцена. И может быть там репетируют. Поэтому ничто не должно мешать тем, кто работает для театра.

Много лет, каждодневно учились мы, глядя на Станиславского, чистому и святому отношению к искусству.

«Шла репетиция «Баладины» классика польской литературы Юлиа Словацкого. Мария Алексеевна Успенская и я играли эльфов. Внезапно Константин Сергеевич потребовал, чтобы мы... летели и встречались в воздухе. Передать нашу обескураженность, недоумение, испуг я не в состоянии и сегодня. Но он так увлеченно рассказывал нам, что для сказочных обитателей леса полет — естественное физическое состояние, что, наконец, мы прониклись ощущением легкости, надменности изобразяемых существ. Конечно, Станиславский понимал, что Успенская и Гиацинтова летать не могут. Но его режиссерская выдумка, мудрость и богатство фантазии, безжалостная требовательность достигли цели: исполнители должны были уловить суть образа, и тогда как бы сам собой мог возникнуть характер

С. ГИАЦИНТОВА,
народная артистка СССР.

О смешка и сарказм Грибоедова, чело-
вечность Ибсена, свет бессмертной
мысли Пушкина — не было, какет-
ся, на земле актера столь широкого
диапазона, столь необъятных сцени-
ческих интересов, столь неограничен-
ных возможностей.

В комедии «На всякого мудреца
довольно простоты» Станиславский
играл Крутицкого. Как всегда, при-
ходил он в театр задолго до начала
спектакля. Гримировался не спеша,
одевался медленно, ничем не отвле-
каясь. Еще до выхода на сцену стоял
я в кулисе, но стоял не как Стани-
славский, а как Крутицкий. Самодо-
вольное, идиотски-самодовольное ли-
цо тупого барина, воображающего
себя большим умником; осанстая,
упитанная, удивительно глупая фи-
гура; даже руки — тонкие, изящные,
большие и сильные руки Станислав-
ского выглядели какими-то дурацки-
ми. Станиславский был уже погло-
щен своим Крутицким, а Крутицкий
уже был занят своими глупыми мы-
слями. Не было человека, который
бы осмелился в такую минуту по-
дойти к Станиславскому. Любый,
даже жизненно важный вопрос, по-
казался бы святотатством.

Да и какие тут могли быть вопро-
сы! Самый жизненно важный вопро-
с был один единственный: сейчас
идет спектакль. Происходит то, ради
чего живет артист, ради чего он не
спит ночей, репетирует, ищет самые
выразительные средства для переда-
чи характера того человека, кем он
становится на время спектакля и да-
же задолго до него.

Отыграв свою сцену, Константин

Его труд приносит счастье

Вряд ли найдется артист, который, проработав много лет на сцене, испытал творческие радости и просчеты, не вспоминал бы с благодарностью труд великого учителя, гениального реформатора сцены — К. С. Станиславского. Мне довелось начинать свой творческий путь под руководством драматурга и режиссера Е. А. Миронича (Дунаева). Он встречался с такими корифеями сцены, как В. Давыдов, К. Варламов и другие. Всегда в беседах с нами, молодыми актерами, он много говорил о работе этих великих тружеников сцены. Их огромный творческий опыт и труд, конечно, вошли и в наследие К. С. Станиславского.

Старейший белорусский театр — Государственный академический театр имени Янки Купалы, пожалуй, больше чем кто-либо в республике уделял внимание «системе Станиславского». Многолетняя творческая дружба с Московским академическим Художественным театром способствовала тому, что наш коллектив смог избежать тех катастрофически вредных поворотов, которые подчас испытывали некоторые артисты и даже театры в целом. Это случалось с ними тогда, когда они начисто пренебрегали практикой великого режиссера и теоретика.

Артист и режиссер МХАТ имени Горького И. М. Раевский, поставивший в нашем театре спектакли «Кто смеется последним» и «Милый человек» К. Крапивы, дал творческому коллективу возможность почувствовать всю глубину и правильность учения Станиславского. Другой мхатовец — И. Я. Судаков, во время по-

становки пьесы Большинцова и Чинаурели «Залп Авроры» также оказал нам большую помощь в правильном понимании наследия Станиславского. Длительный период работы с мастерами МХАТ оставил благотворный след в жизни каждого из нас.

Б. ПЛАТОНОВ,
народный артист СССР.

Мой символ правды

Могучая сила таланта К. С. Станиславского, его высказывания об актерском мастерстве, его этические и моральные принципы оказали огромное влияние на творческое развитие театра Советской Армении.

Гравидозную мощь искусства Станиславского я постоянно чувствовал не только в спектаклях МХАТ, но и в работе тех режиссеров Ереванского академического драматического театра имени Сундукяна, которые в своей творческой практике следовали принципам гениального художника. Режиссеры нашего театра — Л. А. Калантар, А. С. Бурджалиян, А. К. Гулакян и другие, руководствуясь принципами Станиславского, стремились привить нам эти принципы. Они создавали для нас возможность творческого приобщения к ним, к той прекрасной теории, которая разработана и оформлена как «система Станиславского».

Константин Сергеевич для меня всегда являлся символом сценической правды.

Авет АВЕТИСЯН,
народный артист СССР.

Великий актер, режиссер

Гордость и вдохновение вызывает у нас сознание, что система Станиславского, его этика получили столь широкое распространение не только в Советском Союзе, но и во многих странах Америки, Азии, Африки.

Станиславский стал подлинным знаменем реалистического жизнеутверждающего театра во всем мире. Гений актера, режиссера, педагога и ученого помог великому реформатору драматического искусства поднять это искусство так высоко, что оно стало огромной силой взаимного познания и общения народов.

Великий сын России, вобрав в себя все лучшее из культуры прошлого, он стал нашим сегодня и по праву войдет с нами в коммунистическое завтра.

Юрий ЗАВАДСКИЙ,
народный артист СССР, главный режиссер театра имени Моссовета.

Юбилей К. С. Станиславского в Сочи

Столетие со дня рождения К. С. Станиславского широко отмечается в Сочи. В центральной курортной библиотеке организована выставка, посвященная жизни и деятельности великого реформатора сцены. Внимательные посетители привлекают книги, написанные Константином Сергеевичем: «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», «Режиссерский план «Отелло», а также различная литература о К. С. Станиславском.

Четверть века назад состоялось открытие Сочи́нского Государственного театра. Старожилы города — курорта помнят, что эта честь выпала коллективу музыкального театра, несущего ныне имя народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На сочинской сцене были показаны оперы «Евге-



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 подверг творческому переосмыслению буквально все стороны театрального искусства. Он не оставил камня на камне от торгашеского, ремесленного театра, рассчитанного на дешевый успех у мешанского 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 подлинном 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, обетшало, что мешало развитию искусства сцены, он в то же время всегда говорил о себе, как о верном ученике Щепкина и Мочалова, Садовского и Ермоловой, Сальвини и Росси.

Творческий гений К. С. Станиславского небыло многообразен. В мировой драматической литературе не было для него ничего недоступного. Первым разгадав «секрет» стилизованного, затанцованного лиризма чеховских пьес, он в то же время тонко чувствовал яркий, буфонный 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 Ракинина с поразительной резкостью сатирического рисунка в роли генерала Крутицкого; зрители плакали над его пол-

чайшей правды мысли, чувств современного русского человека, в «Утиловске» Леонида Леонова и особенно в «Бронепоезде» Вс. Иванова — суровой правды азбаламученной и преобразованной 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 своеобразие 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 основной принцип работы театра, первым объявил непримиримую войну авторам, умеющим, по его выражению, ловко писать «под тол или иной театр, под того или иного актера», но не несущих с собой новых жизненных наблюдений и новых мыслей. 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 сталкивался 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.

Но что бы он ни ставил: «Чайку» или «Снегурочку», «Горячее сердце» или «Мертвые души», — правда 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 МХАТ, 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 Леоновы с ученическим трепетом прислушивались к беспощадной требовательности Станиславского.

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 домислов в сферу точных научных наблюдений и объективно познанных реальных закономерностей. «Система» Станиславского, как

иногда правды мысли, чувств современного русского человека, в «Утиловске» Леонида Леонова и особенно в «Бронепоезде» Вс. Иванова — суровой правды азбаламученной и преобразованной революцией народной жизни.

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 драматургии 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 свойственного 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 образовало ту важнейшую традицию, которую впитал в себя новаторский театр наших дней, театр социалистического реализма.

НЕСКОЛЬКО лет назад Эмил Буриан, 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.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

* ОДНА ЕГО РОЛЬ...

О
С. ГИАЦИНТОВА,
народная артистка СССР.

Я ХОЧУ очень коротко поделиться воспоминаниями, характеризующими Станиславского — актера, режиссера, учителя сцены.

День знакомства со Станиславским, отстоящий на много десятилетий от нынешней зимы, начался с предметного урока театральной этики. Меня только что приняли в труппу, молодого тогда, Художественного театра. Как-то утром я шла по декорационному сараю за сценой и увидела Станиславского. Очень большой, красивый, он шел на пыпочках, едва касаясь пола, совершенно неслышно. Порывавшись со мной, он шепотом сказал: Вы поняли, почему я так иду? Ведь рядом — сцена. И может быть там репетируют. Поэтому ничто не должно мешать тем, кто работает для театра.

Много лет, каждодневно учились мы, глядя на Станиславского, чистому и святому отношению к искусству.

...Шла репетиция «Баладины» классика польской литературы Юлиа Словацкого. Мария Алексеевна Успенская и я играли эльфов. Внезапно Константин Сергеевич потребовал, чтобы мы... летели и встречались в воздухе. Перелет нашу обескураженность, недоумение, испуг я не в состоянии и сегодня. Но он так увлеченно рассказывал нам, что для сказочных обитателей леса полет — естественное физическое состояние, что, наконец, мы прониклись ощущением легкости, надменности изображаемых существ. Конечно, Станиславский понимал, что Успенская и Гиацинтова летать не могут. Но его режиссерская выдумка, мудрость и богатство фантазии, безжалостная требовательность достигли цели: исполнительницы должны были уловить суть образа, и тогда как бы сам собой мог возникнуть характер эльфа.

Не рекомендовалось говорить «не знаю», «не понимаю», «не могу», а надо было пробовать, работать, искать до тех пор, пока найдешь хоть крупицу сценической правды. Поэтому начинать все сначала, и снова работать, искать, пробовать, и так до бесконечности... Список ролей самого Станиславского очень велик. Тонкий психологизм пьес Чехова, накал страстей трагедий Шекспира, юмор Мольера, гражданственность Горького, на-

стиславского. Я обмираю и после спектакля прошу его не смотреть на меня во время действия. Он задумался, крикнул и сказал: «А я вовсе не за вами слежу. Я хочу, чтобы вы сами мне рассказали потом, как играла Лилина или Муратова (Муратова тоже играла Турусиной). Вот будьте повнимательней и в следующий раз расскажите мне, как она подняла руку, прежде чем положить ее на спинку стула, как повернула голову и улыбнулась»...

Так он учил меня, неразумную и неопытную, собирать свое внимание — внимание будущей актрисы, которая должна уметь отвлекаться от всего, что она видит вне сцены, но зато на сцене вокруг видеть все. Это и был урок на общение — предметный урок того, как надо «налаживать взаимоотношения» со своим партнером по сцене, общаться с ним, играть не только «себя».

Так в каждом своем слове и каждом поступке Станиславский представлял великим учителем. Его уроки, его пример учили преданности искусству, чистому, бескорыстному и самозабвенному отношению к театру, как к главному делу жизни артиста.

Самый жизненно важный вопрос был один единственный: сейчас идет спектакль. Происходит то, ради чего живет артист, ради чего он не спит ночей, репетирует, ищет самые выразительные средства для передачи характера того человека, кем он становится на время спектакля и даже задолго до него.

Отыграв свою сцену, Константин Сергеевич — режиссер — следил за тем, как играли все мы — от Качалова — Глухова до Лилиной — Турусиной. Она была женой Станиславского, но к ней предъявлялись те же требования, что и к любому члену труппы Художественного театра.

...Идет третий акт. Сцена Турусиной и Машеньки. В кулисы я вижу Станиславского, который внимательно смотрит на нас, и маленькие, лишенные мысли глаза Крутицкого вдруг обретают пристальность и проницательность внимательных глаз Станиславского.

Самый жизненно важный вопрос был один единственный: сейчас идет спектакль. Происходит то, ради чего живет артист, ради чего он не спит ночей, репетирует, ищет самые выразительные средства для передачи характера того человека, кем он становится на время спектакля и даже задолго до него.

Отыграв свою сцену, Константин Сергеевич — режиссер — следил за тем, как играли все мы — от Качалова — Глухова до Лилиной — Турусиной. Она была женой Станиславского, но к ней предъявлялись те же требования, что и к любому члену труппы Художественного театра.

...Идет третий акт. Сцена Турусиной и Машеньки. В кулисы я вижу Станиславского, который внимательно смотрит на нас, и маленькие, лишенные мысли глаза Крутицкого вдруг обретают пристальность и проницательность внимательных глаз Станиславского.

К. С. Станиславский в роли Крутицкого.

Станиславского. Я обмираю и после спектакля прошу его не смотреть на меня во время действия. Он задумался, крикнул и сказал: «А я вовсе не за вами слежу. Я хочу, чтобы вы сами мне рассказали потом, как играла Лилина или Муратова (Муратова тоже играла Турусиной). Вот будьте повнимательней и в следующий раз расскажите мне, как она подняла руку, прежде чем положить ее на спинку стула, как повернула голову и улыбнулась»...

Авет АВЕТИСЯН,
народный артист СССР.

Великий актер, режиссер

Гордость и вдохновение вызывает у нас сознание, что система Станиславского, его этика получили столь широкое распространение не только в Советском Союзе, но и во многих странах Америки, Азии, Африки.

Станиславский стал подлинным знаменем реалистического жезнуэ-верждающего театра во всем мире. Гений актера, режиссера, педагога и ученого помог великому реформатору драматического искусства поднять это искусство так высоко, что оно стало огромной силой взаимного познания и общения народов.

Великий сын России, вобрав в себя все лучшее из культуры прошлого, он стал нашим сегодня и по праву войдет с нами в коммунистическое завтра.

Юрий ЗАВАДСКИЙ,
народный артист СССР, главный режиссер театра имени Моссовета.

Юбилей К. С. Станиславского в Сочи

Столетие со дня рождения К. С. Станиславского широко отмечается в Сочи. В центральной курортной библиотеке организована выставка, посвященная жизни и деятельности великого реформатора сцены. Вниманию посетителей привлекают книги, написанные Константином Сергеевичем: «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», «Режиссерский план «Отелло», а также различная литература о К. С. Станиславском.

Четверть века назад состоялось открытие Сочинского Государственного театра. Старожилы города — курорта помнят, что эта честь выпала коллективу музыкального театра, носящего ныне имя народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На сочинской сцене были показаны оперы «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник» и «Чю-Чю-сан» в постановке К. С. Станиславского.

В театре сейчас хранятся фотографии фрагментов постановок, осуществленных К. С. Станиславским.

Горьковский спектакль «На дне» — одна из выдающихся работ Константина Сергеевича. Спектакль в течение шестидесяти лет не сходит со сцены Художественного театра. Фильм-спектакль «На дне» в постановке МХАТа демонстрируется в эти дни на экранах города-курорта.

СТАНИСЛАВСКИЙ рано поседел. С портретов даже периода молодости Художественного театра, когда Станиславскому не было еще сорока лет, на вас глядит человек с живыми, пронизательными глазами, резко очерченными черными бровями и белоснежной головой...

Я помню его 75-летним. Но и в этом возрасте самое большое впечатление оставлял его взгляд — пылкий, молодой, как бы жаждущий новых и новых впечатлений, которые дадут пищу его ищущей мысли и беспредельной в своем полете творческой фантазии.

В последний раз Станиславский выступал на сцене в 1928 году, в спектакле, посвященном 30-летию Художественного театра. Болезнь сердца преградила ему путь на сценические подмостки. Тем с большим увлечением этот неугомонный реформатор и искатель путей сценического искусства отдался воспитанию театральной молодежи и завершению работы над своей педагогической системой, которая сделала его имя одним из самых популярных во всем театральном мире.

Станиславский был великим актером и гениальным режиссером. Однако его педагогическое мастерство не уступает блеску сценического таланта. А. М. Горький, приветствуя

Константина Сергеевича по случаю 70-летия со дня рождения, отметил прежде всего эту сторону его деятельности: «...сест в деятельности Вашей скрыта где-то за кулисами еще работа, особенно глубоко ценная мною и восхищающая меня: какой Вы чуткий и великий мастер в деле открытия талантов, какой искуснейший ювелир в деле воспитания и обработки их».

Станиславский вдумчиво относился к прогам и поискам своих учеников, терпеливо разъяснял им ошибки, радовался их удачам. И все же, в главном, в понимании целей театра, его высокого, общественного призвания, средств воздействия на сознание и сердце зрителей, в понимании высокой миссии и творческого долга актера он всегда был последователем и непротивником.

Что же завещал Станиславский творческой молодежи?

Прежде всего чувство ответственности перед искусством, перед своей профессией, понимание трудностей ее и готовность служить театру жертвенно и бескорыстно. Весной 1901 года в антрактах спектакля, занятый процессом творчества, Станиславский пишет ответ на письмо гимназиста, у которого пробудился интерес к актерской профессии. Это замечательное письмо. В нем намечены все главные

ЮБИЛЕЙ ТАЛАНТОВ

О
Александр СОЛДОВНИКОВ,
директор Московского Художественного академического театра имени А. М. Горького.

«...Театр, — пишет Станиславский, — это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса... Моя задача, по мере моих сил, выявить современному поколению, что актер — проповедник красоты и правды». Для выполнения такой миссии актер должен прежде всего обладать талантом. Но одного таланта мало. Надо подготовиться к жизни по тернистому, тяжелому и мучительному пути, забывая о славе и любя свое дело». Однако и такая готовность служить театру еще недостаточна, чтобы стать актером. Станиславский ставит важнейший вопрос — о высоком уровне общей культуры актера. Он требует от актера «уметь dotягиваться до гениев литературы», уметь анализировать философское и общественное содержание лучших произведений драматургии. Станиславский выражает надежду, что

темы, которые воспитатель талантов будет развивать перед молодежью на протяжении десятилетий.

И все же в среде молодежи еще можно встретить отношение к актерской профессии, как легкой, общедоступной и сулящей одни оации и удовольствия. Об этом можно судить по большому количеству писем, получаемых Художественным театром от учащихся

средних школ. Авторам этих писем кажется, что достаточно просто захотеть — и станешь актером.

Станиславский предъявлял к актеру очень высокие требования и многократно разъяснял, как нужно понимать творческие способности. В статье «Начало сезона» (1908 г.) он описывает свою беседу с молодыми людьми, пожелавшими стать артистами. Им все казалось простым и легким. Константин Сергеевич хочет, чтобы они прониклись пониманием существа профессии и перечисляет какими качествами должен обладать актер. Актеру необходимы: наблюдательность, впечатлительность, память, темперамент, фантазия, воображение, перевоплощение, вкус, ум, чувство внутреннего и внешнего ритма и темпа, музыкальность, искренность, непосредственность, самообладание, находчивость и пр. и пр. К этому добавляются выразительные данные, чтобы созданные таланта могли быть воплощены на сцене, то есть — хороший голос, выразительные

глаза, лицо, мимика, линии тела, пластика...

Все, что пришел на беседу с Константином Сергеевичем, совершенно растерялся от этого количества талантов, необходимых артисту. А мудрый учитель, прощаясь с ними, дал совет: «Идите на курсы: вы не найдете счастья на сцене».

Станиславский не хотел запугивать молодежь. Он лишь требовал от нее серьезного отношения к искусству, страстного и преданного служения театру, а через театр — обществу и передовым идеям современности. Он постоянно добивался верного определения артистом своего места в коллективе. Вся этика Станиславского была направлена на воспитание в молодом артисте чувства товарищества, понимания, коллективного характера искусства театра. Как высший закон, как голос совести звучит и сегодня призыв Станиславского к актерам: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве».

В этих немногих словах сказано очень много. Они определяют тот нравственный артистический кодекс, который удивительно переживает сегодня с моральным кодексом строителей коммунизма. В этических заветах Станиславского

го, в сформулированных им нормах внутренней жизни театрального коллектива молодые актерские поколения будут находить очень многое для строительства театра будущего, театра коммунистического общества.

Свою этику Станиславский разрабатывал с полным учетом тех общественных условий, которые были созданы советским миром, видел множество замечательных актеров, получавших многократные предложения создавать театры и театральные школы в самых различных странах. Но создатель Художественного театра не верил в возможность развития искусства на коммерческой основе. Станиславский неоднократно говорил об упадке и кризисе театра буржуазного Запада, а все свои надежды связывал с будущим нашего, советского театра, верил, что в нем найдут воплощение его мечты и идеалы.

Доверие к молодежи, к ее чувству нового, ее умению организовать и целеустремленно направить свои силы у Константина Сергеевича было полным. Еще в 1934 году он предлагал передать филиал МХАТ в полное ведение молодежи. Он хотел, чтобы таким путем молодежь прошла и практи-

ческую художественную школу, и школу организации театра, управления им.

Можно лишь пожалеть, что предложение Станиславского не было тогда принято. Будь оно реализовано, нынешний МХАТ был бы гораздо богаче и творческими, и организаторскими кадрами.

При этом чуткий педагог никак не хотел разделять театр на поколения или подчиняться противоречиям между разными возрастными группами актеров. Единство коллектива, его устремленность к одной цели — вот высший закон театра. «...Пусть старая мудрость направляет юную бодрость и силу, пускай юная бодрость и сила поддерживает старую мудрость» — таков завет Станиславского.

Больше всего Станиславский не любил успокоенности, застоя, чувства полного благополучия. Именно в годы высшего расцвета МХАТа в дни его 40-летия он писал, что лучше всего, когда в искусстве отстаивают свои позиции, борются за них, спорят. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед. Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пытаются назад.

(АПН).