

Станиславский сегодня

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ

Великий театральный мыслитель, могучий режиссер и артист, воспитатель целых поколений советских актеров, К. С. Станиславский оставил нам в наследство передовое учение о сценическом творчестве.

Его реалистическая система, подобно мощному аккумулятору, вобрала в себя художественный опыт передового русского театра, обобщив демократические идеи и законы творчества лучших его мастеров. В ней живут и светлая народная мудрость Щепкина, и великая правда Саловского, и пламенное ермоловское сердце. Ее формировали благородные мысли Белинского, мужественный реализм Горького и Чехова, обогащая живой опыт самого передового в мире советского искусства.

Последние годы своей жизни, когда тяжелейшая болезнь уже больше не позволяла Станиславскому сидеть за режиссерским столиком МХАТ и выходить на театральные подмостки, он продолжал беззаветно служить своему народу. Победив болезнь, он работал у себя дома, в Леонтьевском переулке, носившем теперь его имя.

Однажды в ту пору мне довелось увидеть Станиславского на репетиции и быть свидетелем его вдохновенной работы.

Поддерживаемый медсестрой, Константин Сергеевич спустился с антресолей в вестибюль и вошел в репетиционный зал. Было ясно, что он очень болен. Но как только Станиславский начал урок, он весь чудесно преобразился: подтянутый, собранный и сразу помолодевший, острым, жадным взглядом следя за этюдами учеников, Станиславский повел репетицию. Беспощадно обрушиваясь на всякое проявление фальши, по-детски радуясь каждой крупине правды, мудро и бережно подводя молодых актеров к порогу самостоятельного творчества, он перекладывал в их руки ключи своего метода. Шел пятый час репетиции. Врач уже давно беспокойно поглядывал на часы. А Станиславский, забыв о времени и болезни, демонстрируя красоту и могущество русского слова, с блеском и юмором, «во весь голос» читал монолог Фамусова. Лицо его порозовело, глаза искрились жизнью. Могучий «красавец человек» вел репетицию. Кончая ее, он сказал:

— Скоро меня не будет с вами. А ведь я еще ничего не знаю. Кажется, только начинаю что-то понимать.

Это говорил семидесятипятилетний Станиславский, казалось бы, все постигший и столько создавший в театре художник.

С живым Станиславским мы снова встретились недавно в книге В. Топоркова «Станиславский на репетиции».

Эта книга в одно и то же время является увлекательным поэтическим рассказом о природе сценического творчества, талантливым портретом великого художника и ценным источником наших познаний о системе Станиславского.

Немало нападок и извращений испытала система Станиславского. Формалисты и вульгаризаторы пытались обогатить ее, объявить чуждой советскому театру. Ремесленники и эпигоны выходили из системы самое важное и дорогое — ее творческий дух — и превращали (да иногда превращают и сейчас) в сумму мертвых канонов и в реестр терминов, которыми режиссеры лишь засушивают живое актерское творчество. А система живет и развивается, она давно уже вышла за пределы Художественного театра и стала не только его достоянием, но и драгоценным достоянием многих и многих советских актеров и режиссеров.

Как бы непосредственно обращенные к нам, в сегодня, слышим мы со страниц книги В. Топоркова слова Станиславского: «Актер должен все время работать над собой... Прошу вас честно сказать: хотите ли вы учиться?... Вы уже люди взрослые, каждый из вас имеет актерское имя, звание, каждый вправе считать себя законченным мастером и может рассчитывать прожить на этом мастерстве до конца своих дней. Вас гораздо больше может привлекать исполнение двух-трех блестящих ролей, чем длинная, тягост-

ная учеба... Честно должен предупредить, что без такой учебы вы придете к творческому тупику... То, что вчера было хорошо, сегодня уже не годится...»

Как же должен вслушиваться в эти слова актер наших дней! Если вместе со стремительным движением нашей жизни, с каждым днем принимающей новые, чудесные и еще неиздаваемые черты, не будет обновляться и расти искусство художника, призванного воплотить эту жизнь во всей ее достоверности и новизне, — он неминуемо отстанет от времени, обречет себя на фальшивое, штампованное ремесло, он потеряет общий язык с народом.

Б. правде, к жизни вел своего актера Станиславский.

Как опытный садовник, он бережно выращивал зерно личного творчества артиста, стремясь через сознательную технику, через активность действия открыть путь к вдохновению и страсти и, очищая актера от всяческих штампов, ремесла и вывихов, постепенно заставить полным голосом заговорить природу. «Обычно торопятся сразу получить листья и плоды, — говорил он, — но такие листья могут быть только бумажными, а плоды восковыми. Чтобы создать новое произведение природы, нужно отыскать ствол и опуститься до невидимых корней, чтобы пересадить их на новую почву». Таким стволом для Станиславского было действие, борьба, вырастающая из могучих корней жизни. На примере экспериментальной работы над «Мертвыми душами» Гоголя и «Тартюфом» Мольера Топорков показывает, как гениально умел Станиславский вскрыть и организовать эту борьбу в пьесе, какие острые поединки, построенные как будто бы на простейшем физическом действии, возникали у Чичикова — Топоркова то с губернатором, к которому он должен был проникнуть в дом, то с Маниловым, то в знаменитой сцене игры в шашки с Поздreyм. Какой это великодушный урок нашим драматургам, для которых умение увидеть в жизни борьбу, пронизать ею каждую сцену своей драмы есть одна из важнейших задач совершенствования их мастерства. Какой это университет для режиссера, чья обязанность — найти конкретное, манящее фантазию актера действие, ведущее к созданию образа и раскрытию его идеи.

«Если пьеса несовершенна, — говорил Станиславский, — задача режиссера усовершенствовать ее, но усовершенствовать не введением каких-либо побочных украшений, уводящих внимание зрителя от существа пьесы, а укреплении ее действительной линии».

Нередко мы видим в наших театрах, как усилия одаренных режиссеров направлены не столько на усиление и уточнение идеи пьесы и раскрытие ее действительной основы, сколько на спасение ее узких мест то развязанными обещаниями и яркими масками лицезеев, как это было недавно в пьесе «Сампаны Голубой реки» у Н. Охлопкова, то вставной лирической песенкой, то каким-нибудь аттракционом искусного элекротехника.

Станиславский требовал: «Все тончайшие оттенки, из которых сотканы человеческие взаимоотношения, выраженные часто в едва заметных для глаза физических действиях людей, должны быть изучены актером досконально и введены в круг его ежедневных упражнений». Вдумаемся до конца, что это значит сегодня? Это значит, что если актер сегодняшнего театра досконально не знает, не подмечает, не чувствует всех тончайших оттенков жизни, взаимоотношений, работы, поведения и характера своего современника, если он до конца ясно не видит, как работают, живут, любят, грустят, радуются, разговаривают, отдыхают, спорят, мечтают его герои, — он не может быть полноценным художником театра. Принципиальное значение спектакля

«Три солдата», созданного в студии киноактера под руководством С. Герасимова, заключается прежде всего в том, что мы безошибочно узнаем в поэтическом, искреннем и современном искусстве молодых актеров работающих сегодня рядом с нами людей.

Думая о судьбах современного театра, гневно разоблачая всяческую разновидность формализма и равнодушия в творчестве, Станиславский требовательно, без оглядки на ранги и звания, с молодыми и маститыми актерами искал и стремился научно обосновать пути к подлинной правде в искусстве. «Чистой огнем» назвал требовательную и действенную репетиционную школу Станиславского В. Топорков.

Как много у нас бывает еще в театре нетворческих, унылых репетиций, в которых режиссер не может увлечь актера на действие, а ленивые и неподготовленные актеры прячутся за бесконечные рассуждения, нанося этим вред своему искусству и затягивая сроки выпуска спектакля. «Когда актер боится показать волю, когда не хочет творить, он пускается в рассуждения, — говорил Станиславский, — Это топтание лошади на месте от бессилия сдвинуть воз. Чтобы действовать смело, нужно не топтаться на месте, нужно воспитать в себе увлечение действием. Хочу делать и делаю смело».

Недавно, слушая талантливого советского пианиста Святослава Рихтера, являющего собой пример сочетания идеи, интеллекта, страсти и виртуозной техники, каким, в сущности, и должно быть всякое настоящее искусство, видя, как при полной отдаче себя музыке он в то же время остается властным хозяином ритма и совершенной формы, я с завистью думал о том, как многим драматическим актерам нужно еще тянуться к подобному мастерству, и снова вспомнил слова Станиславского: «Посмотрите, как музыканты изучают законы и теорию своего искусства, как они ухаживают за своим инструментом: за скрипкой, виолончелью или роялем. Почему же драматические актеры не делают того же? Почему они не изучают законов речи, почему не ухаживают за своим голосом, речью, телом? Они — их скрипки, виолончель, их тончайшее оружие выразительности. Их создал самый гениальный мастер — сама волшебница-природа».

Но мечта о совершенном мастерстве, богатство педагогических приемов никогда не были для Станиславского самоцелью, догмой: они были для него лишь средством наиболее могучего раскрытия заложенных в пьесе идей. «Без идеи Константин Сергеевич не мыслит произведения искусства...» пишет Топорков. — Самый отбор физических действий, предлагаемых обстоятельств... всегда обусловлен его конечными намерениями, то есть идейной программой пьесы.

Правильно понимая это, Топорков все же недостаточно раскрыл в своей книге могучую идейную устремленность Станиславского. Рассыпав по тексту ряд ценных замечаний о первостепенной важности идейного начала в искусстве Станиславского, автор, однако, не показал, как технологически искания великого учителя сцены органически связывались с его «конечными намерениями», как идея будущего спектакля находила выражение в самой постановке действенной задачи.

До последней минуты великий патриот Станиславский думал о культуре народа, мечтая принести ему в дар всеобъемлющую систему законов природы творчества артиста. «Я нашел лишь некоторые из них, — говорил он, подытоживая свой путь. — Знаю, что их гораздо больше и что наиболее важные из них будут открыты впоследствии».

Долг всех художников советского театра, прежде всего соратников и учеников Станиславского, получивших драгоценное оружие его метода из первых рук, совместными усилиями двигаться вперед, завоевывая все новые и новые, еще не открытые земли.