

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

По системе Станиславского

От теории к практике

Трудно переоценить значение дискуссии, развернувшейся вокруг наследия величайшего реформатора русской сцены. Творческие принципы К. С. Станиславского, его гениальная «система» прочно вошли в практическую деятельность советского театра. Однако, несмотря на то, что в наши дни уже невозможно найти противников «системы», в самом ее понимании и практическом применении много еще неясного, спорного, а подчас и неверного.

Дискуссия, бесспорно, сыграла огромную роль в освоении наследия Станиславского мастерами советского театра, в дальнейшем творческом развитии этого наследия. Бесспорно также, что плодотворному ходу дискуссии в значительной мере поможет анализ практических результатов, достигнутых отдельными театрами, пытающимися освоить замечательный опыт МХАТ, овладеть «системой».

Мне кажется, что история утверждения творческих принципов Станиславского в практике латышского театра послужит известным дополнением к тому, что было до сих пор сказано об этих принципах в ходе настоящей дискуссии.

Внимание театральных работников Латвии всегда привлекало непревзойденное искусство Московского Художественного театра, его театральная этика и эстетика, воплощенная в замечательном учении Станиславского. Правящая клика ульмансовской Латвии всячески поддерживала формалистические течения в искусстве, она боялась глубоко правдивого искусства МХАТ, которое служило высоким идеалам, будило мысль, звало на борьбу. На пути проникновения искусства МХАТ в Латвию воздвигались всеческие преграды. Но ничто не могло подавить огромного интереса латышской интеллигенции к советскому искусству, к лучшим его образцам.

И вот тогда, в тридцатые годы, в театральном искусстве Латвии резко обозначились два течения. Представители одного течения продолжали идти по пути внешней развлекательности. Здесь «бурлила» жизнь: выбрасывались все новые и новые «лозунги» о примате на сцене света, красок, «чистой» формы... Здесь загорались во внешней импозантности жеста, об эффектных мизансценах, нарядных декорациях. Быстро, ярко, шумно, внешне красиво — вот и все задачи, которые ставили себе поборники этого направления. Надо сказать, что оно привлекло к себе в то время и многих деятелей латышской культуры, исповедовавших прогрессивные взгляды, хотя и шедших по ложному пути.

Другое течение, оставаясь ограниченным по своему идейному содержанию, было, несмотря на робкие попытки применить опыт МХАТ, скорее натуралистическим, так как только копировало явления, довольствовалось «правдой», не раскрывала правды исторической и социальной. Понятно, что художественный уровень постановок этого «реалистического» направления был крайне невысоким. Первые шаги к ознакомлению с системой Станиславского и попытки изучить и применить ее в повседневной практике существенных результатов не дали. Так называемая «методология» искусства актера ограничивалась умением определять кульминационную точку, выигранно провести то или иное место роли, эффектно произнести ту или иную реплику. О том же заботился и режиссер, выполнявший функции «разводящего» в спектакле.

Таковы были эти направления, когда в 1940 году латышская интеллигенция, вместе со всем народом, вступила в новую, советскую жизнь. Стремление к реализму, увлечение искусством МХАТ заставило театр драмы быстро переориентироваться — начать овладение системой Станиславского, попытаться сразу же применить ее в своей практиче-

ской деятельности. Дошли к решению задач идейно-творческих, в проблематике воспитания передового мировоззрения.

Без этого титно было бы осваивать и применять систему Станиславского. В этом мы впервые с такой очевидностью убедились теперь, когда все элементы «системы», до сих пор как бы разрозненно существовавшие в нашем представлении и нашей практике, предстали перед нами в новом свете, в логической стройности и внутреннем единстве, объединенные, спаянные положением о «сверхзадаче», — ведущим положением в театральной эстетике Станиславского. Все существо «системы» требовало воспитания актера-гражданина, актера, способного нести в своем творчестве передовые идеи современности; все существо «системы», основанной на учении об идейности актерского искусства, побуждало нас к глубокому овладению принципами социалистической эстетики.

Так, сочетая практическое овладение системой Станиславского с углубленным изучением марксистско-ленинизма, выходили мастера театра Советской Латвии на светлый путь социалистического реализма.

Фактом громадного идейно-художественного значения явилось для латышского советского театра шефство МХАТ. Конкретная помощь, советы ведущих мастеров МХАТ часто выводили нас из творческих затруднений, помогали добиваться подлинной художественной правды на сцене.

Первой серьезной попыткой творческого применения системы Станиславского в нашем театре явилась работа над нашим первым советским спектаклем — «Невесткой» В. Лациса.

Это произведение, в котором автор правдиво отобразил борьбу латышского народа с немецко-фашистскими оккупантами, давало богатый материал для глубокого раскрытия духовного мира героев. Несмотря на то, что события, показанные в пьесе, были нам в основном знакомы, мы столкнулись с большими затруднениями в решении образов положительных героев, хотя над ними работали талантливые актеры — Ж. Катлап, О. Силенек и другие.

И тут помогла «система», которая преобладала полного, исчерпывающего знания как режиссером, так и актерами материала, на котором построена пьеса, — философского, исторического, бытового. Только на основе такого знания, учит Станиславский, возникает конкретное «видение» пьесы и роли.

Предварительная работа по изучению исторического материала пьесы, по осмыслению ее философского содержания сыграла огромную роль не только в успехе этого спектакля, но и в дальнейшем росте самого коллектива, ибо, изучая каждый из нас обогащался духовно, совершенствовался как художник и человек. Станиславский помог нам понять общественное назначение артиста, его высокую миссию служителя своего народа. Вся дальнейшая работа над советской пьесой все более убеждала нас, что в глубоком осмыслении идеи произведения — источник силы подлинного воздействия на зал. Мы на практике убедились, что те спектакли, в которых мы заботились лишь об естественном, органичном поведении актера на сцене (только так и понимая «систему»), как правило, проходили мимо внимания публики. И только перестроив свою работу, научившись начинать с осмысления идеи произведения и каждого образа, с осознания конечной цели нашей работы, мы получили ключ к пониманию «системы». Конечная цель, осознанная «сверхзадача», светила нам, как маяк, освещая новые и новые горизонты, и мы уверенно шли на этот свет, добиваясь все лучших результатов.

Характерна в этом отношении наша работа над спектаклем «Беспокойная старость» Л. Шпилберг.

Сим национальным праздником латышского народа. Это совпало с темой пьесы: торжествовала наука, торжествовали ленинские идеи.

Самая действительность помогала нам в нашем творчестве. «Беспокойная старость» была нашей первой крупной творческой победой. Мы поняли, что значит действовать словом, мыслью, мы поняли, что значит подчинить пребывание актера на сцене, каждое слово, каждое физическое действие одной основной идее. Мы поняли, далее, что настоящее сценическое общение — это не только то общение, когда я внимаю словам партнера, слышу его подтекст, улавливаю его намерения, но и то, когда я «внедряю в партнера свои видения». Примером такого подлинного общения может служить вся сцена телефонного разговора профессора Полежаева с Владимиром Ильичем Лениным. Пауза, возникшая после разговора с Лениным, была вызвана не только торжественностью момента, но и той внутренней связью, которая возникла между исполнителем после разговора с Лениным. Обоих стариков — Полежаева и Марию Львовну — объединяло в эту минуту незримое присутствие Ленина. Мы читали в их глазах взаимную поддержку, решимость до конца быть с Лениным; новые мысли, новые чувства обуревали исполнителей.

Благодаря такому подлинному общению мы увидели на сцене сложную внутреннюю жизнь — «жизнь человеческого духа».

После одной из репетиций актриса Л. Шпилберг произнесла взволнованные, до глубины души потрясенные слова нас, слова, что в работе над своей ролью она впервые с такой глубиной поняла всю человечность идей Ленина — Сталина и полюбила их на всю жизнь вместе со своей Марией Львовной, став настоящим советским патриотом.

Воссозданные актерским воображением обстоятельства пьесы, волнующая атмосфера репетиций, любовь актеров в ту действительность всех нас, слова, что в работе над своей ролью она впервые с такой глубиной поняла всю человечность идей Ленина — Сталина и полюбила их на всю жизнь вместе со своей Марией Львовной, став настоящим советским патриотом.

Постоянное творческое наблюдение окружающей жизни, активное участие в ней, непрерывное обогащение эмоциональной памяти — все это сыграло решающую роль не только в успехе спектакля, но во всем дальнейшем развитии нашего коллектива.

«Беспокойная старость» явилась нашим несомненным успехом в овладении «системой», ибо на этой работе мы впервые поняли, что ведущее звено «системы» — «сверхзадача». Это то, что больше всего увлекает актерское воображение, вызывает желание действовать — действовать осмысленно, целесообразно, целенаправленно.

Первая крупная творческая победа театра во многом предопределила его дальнейшую работу. Открытые успехом, мы решили приступить к работе над образами вождя нашей партии — Ленина и Сталина. Эта задача требовала от нас политической и творческой зрелости. Патристическое чувство подсказывало каждому из нас, что мы, советские художники, не можем отказать народу своей молодой советской республике в его естественном желании видеть на своей национальной сцене образы вождя большевистской партии и Советского государства.

К репетициям мы приступили после очень сложной предварительной работы. Мы поняли, что этот спектакль нужно сыграть всем коллективом лучше, чем когда бы то ни было, лучше и серьезнее. Но самое главное спектакль нужно было сыграть не хорошо и не плохо, а верно, как говорит Константин Сергеевич. И вот в поисках того, как сыграть верно, — нам, как и прежде, неопишимою услугой оказалась гениальная система Станиславского.

их трудности, доступны талантливым исполнителям.

Сценическое внимание было особой нашей заботой, мы добивались его терпеливо и последовательно.

Небезинтересно в этой связи отметить, как мы работали над созданием образа Ленина. Чтобы добиться максимального внимания в сцене, где Ленин сидит и пишет в кабинете, я предложила актеру на репетициях работать над изучением партийных документов. Серьезность поставленной задачи концентрировала его внимание, позволяла проникнуться серьезностью момента. И какой замечательный результат мы получили, когда у актера возникло подлинное внимание, когда он погружился в круг своих мыслей, и вслед за тем все его поведение стало логически оправданным и необходимым.

В дальнейшей работе мы с еще большей настойчивостью добивались сценического внимания. Этого требовала самая тема. Этого требовали актеры, этого требовало и наше отношение к самой работе. Должна была возникнуть во всей исторической правде эпоха становления нашего государства, историческая эпоха, когда народ под руководством своих гениальных вождей Ленина и Сталина, закладывал фундамент нашего будущего.

Зрителю был в нашей власти уже с момента открытия занавеса. Зал мгновенно затихал, мы владели его вниманием до конца спектакля.

На этой работе коллектив особенно вырос. Ежедневные спектакли, протекавшие в творческой, взволнованной атмосфере, роднили нас и воспитывали. Интересно отметить, что в этой работе мы впервые привлекли нашу молодежь, которая только кончила студию Академического театра драмы.

В основе метода воспитания в студии лежала система Станиславского. Тут работа протекала легче потому, что отучиться от неверных навыков труднее, чем воспитать новые. Нам удавалось не только задача пополнения труппы, но и идея воспитания молодых актеров, первых латышских актеров советской формации. Это волнующая и ответственная задача. Наш труд не пропал даром. Сегодня мы можем уже назвать таких наших воспитанников, как В. Лине, Л. Фреймане, Я. Кубилис, А. Янушан и другие, которые завоевали себе признание зрителя. Мы достигли таких результатов только потому, что использовали громадный опыт МХАТ по воспитанию актерской молодежи.

Нашу молодежь мы сразу же включили в работу, поручив ей ответственные роли. Это обстоятельство изменило характер работы, большое место в ней заняла педагогика. Каждой новой работой мы стараемся вызвать новые качества молодых актеров, полнее раскрыть их индивидуальность, не давая им успокаиваться на достигнутом или использовать достигнутые односторонне. Может показаться, что мы, режиссеры театра, игнорируем предупреждение Константина Сергеевича о том, что молодой, неокрепший актерский организм не следует перегружать непосильной работой над большими ролями. Это высказывание мы понимаем в том смысле, что не большая роль сама по себе непосильна, а такие художественные задачи, которых еще не может решить молодой актер. Прилагаю все свои творческие силы, не насыщая себя, не «вымучивая» роль, а стремясь к новым, все более и более сложным задачам, развивая свое мастерство, не давая творческому организму «зарасти травой», находил все время в творческом «обеспособстве», молодой актер может и должен работать над большой ролью. На такой риск мы должны идти — иначе молодой актерский организм начнет стареть, не зная, что такое творческая молодость. А мастерство нужно ковать беспрерывно, на преодоление трудных задач — именно в молодые

года автор очень оправданно повторил роль к этому моменту. Мы сыграли спектакль, но сцена эта так и не была полностью раскрыта — она игралась убедительно, правдиво, трогательно, но не поднималась до истинного драматического звучания. А тут в репертуаре — «Таланты и поклонники». Спрашивается, сыграет ли та же актриса, основные сцены, полные истинного драматизма, «поднимет» ли глубокие мысли произведения, раскроет ли весь сложный внутренний мир Негинной, который особенно ярко выявляется в сцене после бенефиса и в сцене отъезда? Роль Негинной — одна из ролей классического репертуара, которая требует большой актерской техники, приобретаемой годами, но в то же время непременно требует молодости исполнителя. Но когда есть техника, приобретенная годами, тогда имеются и годы за плечами! А когда при помощи техники «играют» молодость, то это уже не Островский, это не выражает глубокого, полного драматизма и сложности внутреннего мира молодой талантливой актрисы в условиях капиталистической действительности. Одной молодостью тут не возьмешь, равно как и одной техникой. А тут — не сыгранная в «полный голос» сцена из «Глины и фарфора». Как быть?

Мы решили идти «на риск». И вот интересно — работа над ролью Негинной «вдруг» помогла актрисе одолеть роль Кайвы, которая отныне звучала в полный голос. Актриса Велта Лине была удостоена за исполнение этой роли Сталинской премии. Так, преодолевая трудности, ища путей все более полного раскрытия своих творческих сил, расправляя крылья для полета, молодые актеры становятся истинными мастерами.

Говоря о спектаклях коллектива, которые были веками на пути творческого овладения «системой», нельзя не остановиться на нашей работе над инспекторской «Сына рыбака» В. Лациса. Эта работа тем интересна, что театр, поставив спектакль в 1933 году, вернувшись к нему спустя 15 лет. Причем любознательно, что часть основных исполнителей — Ж. Катлап, С. Авене, О. Леяскаль, К. Милбретс, О. Балтайвискс и З. Грисле в тех же ролях играют и сейчас. Надо сказать, что роман В. Лациса «Сына рыбака» является любимым произведением латышского народа. Образы романа, как живые, вошли в народ, имена их стали нарицательными. Постановка «Сына рыбака» в старой трактовке привела к тому, что роман, социально острый, трагующий большие проблемы, в театральной интерпретации превратился в семейную драму из быта рыбаков, в собрание мелких любовных интриг.

Когда театр приступил к этой работе в 1948 году, вооруженный методом социалистического реализма, четырехлетний опыт работы по системе Станиславского, содержание романа, образы его предстали перед нами в новом свете. Мизансцены прошлых лет мешали. Из этого мы уяснили себе, что идейная сущность образа диктует физическое поведение, определяет характер этого поведения.

Теперь нам впервые удалось раскрыть в полной мере идею замечательного произведения латышской литературы. И мы увидели, как вызванные к жизни «идеи» каждого образа, объединенные основной идеей, словно острые стрелы, попали в зрительный зал. Мы еще раз убедились, насколько прав был Станиславский, говоря, что сила артиста — в его идейном багаже.

Сегодня мы можем смело сказать, что советская методология театра с ее действенным оружием — системой Станиславского, забота партии и правительства о театре, критика и самокритика — помогли нашему театру выйти на широкую и светлую

путь искусства. Искусство Художественного театра, великие творческие принципы его создателей — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко выковывались в непримиримой борьбе со старыми, обветшалыми театральными традициями, приемами и штампами. В этой борьбе формировалось новое театральное искусство, та школа, которая окончательно утвердила мировой приоритет русского и советского театра.

Таким же путем в борьбе со старой оперной рутинной Станиславский и Немирович-Данченко создали свое учение и в области музыкального театра.

Дискуссия, открытая на страницах газеты «Советское искусство» и столкнувшая в горячем споре различные точки зрения по вопросам наследия К. С. Станиславского, широко охватила всю театральную общественность, развернулись дискуссии в театрах, в театральных учебных заведениях.

Несомненно, что музыкальный театр, созданный Станиславским и Немировичем-Данченко, не может оставаться в стороне от вопросов, волнующих весь советский театральный мир. Дискуссия, развернувшаяся в театре, протекает в атмосфере горячих споров, в основе которых лежат глубоко принципиальные положения.

Специфика музыкального театра значительно отличает его от театра драматического, и методы работы Станиславского и Немировича-Данченко в области оперы, конечно, отличались от их методов и приемов в Художественном театре.

Тем не менее есть вопросы и общего порядка, мимо которых мы не можем пройти. Нам кажется, что в искусстве, как и в науке, нельзя отрывать теорию от практического ее применения. Обсуждая те или иные теоретические, или, вернее, методические положения, необходимо тут же проверять, а как это получается на практике, в сложном процессе создания целого спектакля или отдельной роли? Если принять метод физических действий как всеобъемлющий принцип, обеспечить ли он возможность построения спектакля, отвечающего принципам социалистического реализма, возможно ли этим методом осуществить искусство, национальное по форме и социалистическое по содержанию?

Вл. И. Немирович-Данченко указывал, что актерский образ должен отвечать трем основным требованиям: «жизненной правдивости, театральной выразительности и социальной направленности».

Возможно ли создать столь многогранный и полноценный образ методом физических действий, если принять утверждение Л. Охтовича, что К. С. Станиславский всерьез считал возможным работать над спектаклем, если даже исполнителем неизвестно, какую пьесу они играют? Сильно сомневаюсь в серьезности таких намерений Константина Сергеевича. Если даже он это и сказал, то, вероятно, в каких-либо строго экспериментальных целях. Ведь при этих условиях совершенно исключалось бы сознательное участие актера и в решении спектакля в целом, и в создании своего сценического образа. Актер превратился бы в марионетку, а это решительно противоречит всем принципам и Константина Сергеевича и Владимира Ивановича.

Далее, мне кажется, было бы ошибочным углубленно изучать наследие К. С. Станиславского в отрыве от работ Вл. И. Немировича-Данченко. Об этом уже вполне убедительно писала в своей статье М. О. Кнебель, нам остается только присоединиться к ее резонным доводам. Ведь вся школа Художественного театра формировалась под воздействием и Константина Сергеевича и Владимира Ивановича и при взаимном влиянии обоих руководителей друг на друга.

Известно, что «система» складыва-

ется. Это значит, что на сцене живой человек, певец, создающий образы глубоким актерским самочувствием. Оно, это самочувствие, есть база переживаний на сцене. Оно сложилось в его индивидуальности путем упорной, сложной работы с дирижером и режиссером. Оно, это самочувствие, диктует ему, как пользоваться гримом, костюмом, жестом, куда направлять темперамент (осуществлять сценическое действие. — Д. Н.), как яснее, четче, жизненное, искреннее выразить психологическую мысль. Оно, это самочувствие, управляет и важнейшим средством индивидуальности актера — его вокалом, его голосом и дикцией.

Эти высказывания Владимира Ивановича находятся в полном соответствии со словами Константина Сергеевича: «В опере, в подавляющем большинстве случаев преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера... сценическая часть должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой».

Обе питаны с предельной ясностью говорят, что музыка является и тематической, и эмоциональной, и ритмической, и действительной основой всего поведения актера на сцене, не говоря уже о том, что в опере начало сценической работы предшествует изучение певцами их музыкальной (а следовательно, и текстовой) партии.

Говоря об искусстве актера, Владимир Иванович писал: «1) Искусство актера — а) умение (способность) возбудить в себе непрерывный, последовательный ряд мыслей, желаний, самочувствий, ритмов, реакций, действий и отношений (к партнеру, объекту, предложенным обстоятельствам), свойственных изображаемому образу и направленных к достижению поставленной перед собой сценической задачи».

б) Умение при помощи слова, пения, движения, ритма, жеста, мимики найти наиболее выразительную форму для всего многообразия внутренних признаков, свойств и действий изображаемого образа».

2) Мастерство актера — умение в любую минуту быстро привести себя в творческое состояние. Умение полностью распоржаться своими выразительными средствами (вниманием, голосом, ритмом, телом). Умение при минимальной затрате усилий достичь максимальной выразительности. Умение организовать и направить все свои творческие силы на выполнение сценической задачи».

Самочувствие актера определяется: «прежде всего музыкой, а затем предлагаемыми обстоятельствами, атмосферой, зрением, задачей, отношением, физическим самочувствием, телесным зрением, текстом и подтекстом и т. д.».

Таким образом, «правда физических действий» играет, несомненно, подчиненную роль и не является единственным средством, возбуждающим эмоциональность актера.

Вместе с тем в своей режиссерской деятельности Владимир Иванович придавал большое значение «правде физических действий», как средству, помогающему актеру через ряд «маленьких правд» встать прочно на рельсы, ведущие к большой художественной правде — глубокому раскрытию идейного содержания произведения. В 1942 году Владимир Иванович писал:

«Всякое художественное произведение имеет основную тему. От нее рождаются все задачи, все приспособления, все сценические драки... Определение большой темы (сверхзадачи. — Д. Н.) есть существенная необходимость на первых же этапах

