

ГЕНИЙ ТЕАТРА

(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 испытывали 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, олицетворяется творческая воля и энергия всего актерского коллектива, был уже невозможен.

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 теоретиков сцены. Станиславский считал себя их благодарным преемником и продолжателем. Объявив последовательную, подлинно революционную борьбу всему косному, обветшавшему, что мешало развитию искусства сцены, он в то же время всегда говорил о себе, как о верном ученике Щепкина, 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 не бывало многообразен. В мировой драматической литературе не было для него ничего недоступного. Первым разгадал «секрет» стыдливо скрытого, затаенного 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. Не прикидываться Сатиным или Фамусовым, а

стать ими, не копировать приемы, которые традиции завешали для исполнения Отелло или Горюничего, а найти в себе путь к перевоплощению в эти характеры, зажить на сцене их жизнью, как своей собственной, — в этом и только в этом видел Станиславский и смысл, и цель сценического творчества.

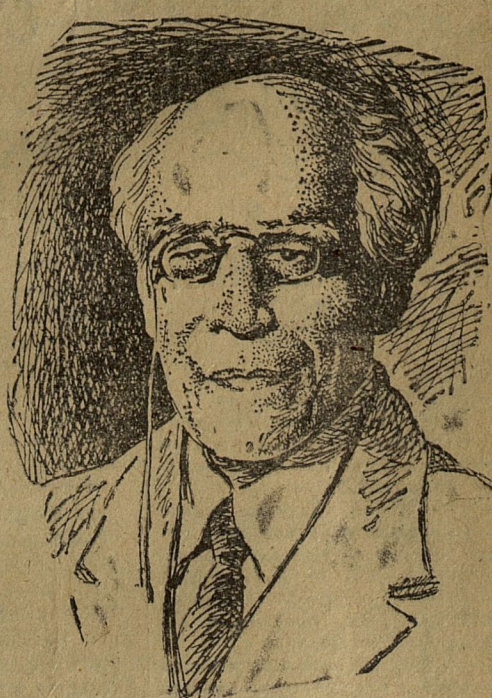
Для него создание спектакля, как и каждой отдельной роли в нем, было прежде всего актом познания жизни, глубокого проникновения в ее законы. Сводить спектакль к демонстрации отдельных ярких актерских дарований, к соревнованию в чтении эффективных монологов или к обмену комедийными фортелями казалось 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 Иоановиче» А. К. Толстого он искал подлинной России тех лет, в пьесах Чехова—глубочайшей правды мысли и чувств современного русского человека, в «Унтиловске» Леонида Леонова и особенно в «Бронепоезде» Вс. Иванова—суровой правды взламученной 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 своеобразия данного автора, из особенностей развившейся 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 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 эффективным, 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 Потекин. 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.

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 scrupulousнейшей передачи жизненной повседневности и точно, с поразительной достоверностью перенес на сцену душную скуку царских теремов или скромный уют небогатой гостиной 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»,—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 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. Создал свою знаменитую «систему», этот единственный в своем роде свод творческих законов, глубоко



ко 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» приносят поэтому те горе-популяризаторы, которые пытаются свести ее к набору школьных правил и скучных догм. Какой бы то ни было догматизм органический 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 шоукарства. 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 нарастании между ними взаимного интереса, можно отыскать немало. И тем не менее совершенно очевидно, что в главном Станиславский и Мейерхольд всегда оставались непримиримыми антагонистами, поразному решавшими коренные проблемы сценического творчества. Для Станиславского, выступавшего продолжателем лучших традиций реализма и передовой революционно-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. Да и пьеса, которую он ставил, чаще всего была для него только поводом для проявления его самостоятельной, в значительной степени независимой, режиссерской фантазии.

В значительной степени именно поэтому Художественный театр, открыт 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 свойственное искусству Художественного театра, с ярким и смелым темпераментом и боевой целеустремленностью, без которых немисливо искусство социалистического реализма.

Несколько лет назад Эмиль Бурян, 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.

ЛЕНИНСКОЕ
ЗНАМЯ

18 января 1963 г.

[стр.]

«Ленинское знамя»
г. Петропавловск