Уральский рабочий
г. Свердловск
17 ЯНВ 1963

# 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 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, олицетворяется творческая воля и энергия всего актерского коллектива, был уже немыслим.

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 мещанского 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.

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 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

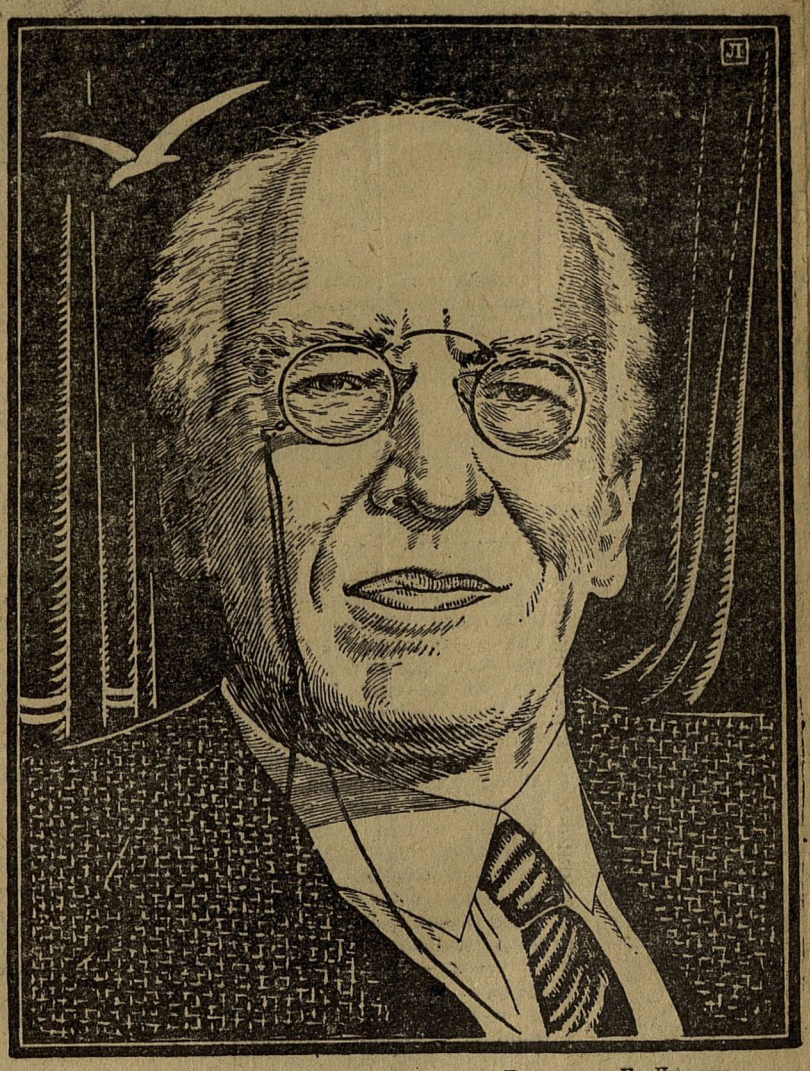

Рис. худ. Г. Ляхина.

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 завещали для исполнения Отелло или Городничего, 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 эффектных 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.

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 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 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. Преградив доступ на сцену Художественного театра пьесам, пусть и эффектным, 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 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 наигрыш, хотя бы тень штампа, стало знаменитым в истории театра.

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 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 скучненьких 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 штукарства. 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 антиподами, по-разному 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, открыв в дореволюционные годы драматургию Чехова и Горького, в наше время стал подлинным университетом для молодой советской драматургии. 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 немыслимо 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 Эмиль 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. 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 немыслимо представить себе также и будущее нашей сцены.

**Е. СУРКОВ.**

# ДВИГАТЬСЯ ВПЕРЕД, ИСКАТЬ НОВОЕ

*У всех нас, учеников Константина Сергеевича Станиславского, одно желание,—чтобы советский театр был самым передовым театром мира, таким, каким его видел Станиславский.*

*В последние годы говорят о недостатках нашей драматургии, о том, что она еще не удовлетворяет полностью возросших требований, не отражает все многообразие советской действительности, героики строителей коммунизма. Драматурги в долгу перед театром, зрителями. Но вина в этом не одних драматургов, а и нас—театральных деятелей. История любого театрального коллектива, как правило, связана с именем того или иного писателя. Вспомните хотя бы, что у Малого театра был Островский, у Художественного—Чехов, Горький. Нам самим следует растить и воспитывать будущих драматургов, работать с ними так, как умел это делать Константин Сергеевич...*

*Работать «по-Станиславскому», значит, постоянно двигаться вперед, искать новое в раскрытии психологии человека, его темперамента, взглядов на жизнь. И нам еще предстоит немало потрудиться, чтобы достичь того, о чем мечтал взыскательный художник. Так будем же и впредь стремиться к нему, к нашему Станиславскому!*

*М. ЯНШИН,*
*народный артист СССР, главный режиссер драматического театра имени К. С. Станиславского.*