

В ЖАРКИЙ день августа 1937 года я стоял недалеко от наскоро сколоченной деревянной трибуны на Ново-

девичьем кладбище. На этой трибуне запомнились: Немирович, Хмелев, Качалов, Москвин, Храпченко... Народу было много.

Мне не довелось видеть живого Станиславского, и, может быть, потому особенно остро запомнилась открытая могила и над ней в открытом гробу восковое лицо с белыми бровями. А на трибуне — Качалов, читающий пушкинский «Памятник»:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа...

Особенно запомнилась интонация Василия Ивановича на фразе: «Нет, весь я не умру...».

Мне захотелось начать именно с Новодевичьего для того, чтобы попытаться отделить вечно живого художника от мертвого — вне зависимости от физической жизни.

Где же Станиславский — как при жизни своей, так и после смерти — был мертвым, и где же он — как при жизни, так и после смерти — остается живым?

Существуют как бы два Станиславских: один — своего рода икона, эстетически-этическое вероисповедание, и другой — производственный — это сама органическая жизнь с ее вечно изменяющимися эстетическими категориями, но неизменными законами физиологии и психологии.

ДАЖЕ при беглом обзоре развития русского театра — от школьного театра Славянской академии и до народной драмы, от Сума-

К 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Л. ГАЛЛИС,
народный артист
РСФСР

ЖИВОЕ И МЕРТВОЕ

оживает, становится
ощутимым.

Спустя годы, увидев на маленькой сцене молодого тогда Ермоловского те-

атра «Детей солнца», где в живых образах Протасова, Елены, Лизы светился живой облик Станиславского, я понял силу обобщения образа на сцене. Тогда я убедился, что сильнее всего на сцене — человек. С тех пор я стал ярким врагом всего, что отвлекает от раскрытия духовного мира человека на сцене.

Забросил все прежние театральные увлечения и стал прежде всего учиться искусству актера, учиться заново.

Наше «производство» опасно тем, что сюда нередко приходят люди без всякого призвания. А у кого нет своей темы, нет своего видения, у того, следовательно, нет своего художественного языка. И придумывать себе «новый» язык, когда нечего выразить, — не бесполезная ли это затея?

Расплывчатость позиции художника влечет за собой всеядность, переходящую в сферу чисто финансовых, кассовых интересов, причем под чертами якобы «современного» стиля, общего для всех стран и социальных систем, многие наши театры преподносят зрителю такие спектакли и такую драматургию, которые наност, можно прямо сказать, моральный ущерб делу воспитания.

Никакие ухищрения не подменяют настоящего театра, где происходит встреча с человеческими образами, как это бывало в творчестве Дикого, Хмелева, Щукина.

Поэтому я и хотел еще раз поставить вопрос: умеем ли мы отличать живое от обреченного на забвение, случайное от главного и настоящего?

Бен Иохан, обращаясь к Уриэлю Акоста, герою одноименной драмы К. Гуцкова, говорит: «Все это уже бывало». Эту фразу хочется обратить к тем театральным деятелям, которые сегодня изобрели велосипед, полагая притом, что совершили невероятное открытие.

Я придерживаюсь той точки зрения, что актеру вообще не следует особенно впадать в театризацию. Актер говорит своим искусством.

Советский театр всегда был, есть и будет богат разнообразными талантами, и в различные периоды всегда возникали споры о том, каким должен быть театр сегодня и завтра и что следует оставлять из того, что было ценного вчера, — так же, как возникал и вопрос о том, имеет ли основание художественная ценность считаться ценностью, если она имела осторожность родиться вчера.

Как известно, в области литературы и живописи, скульптуры и музыки здесь ни у кого не возникает сомнения. В деле же театра всегда открывается широкое поле деятельности для безосновательной подчас ревизии от лица новых «новаторов». Они не щадят порой ни добрых традиций, ни дорогих национальных особенностей русского театрального искусства — его предельной эмоциональной насыщенности, широты выявления характеров, совершенно особой природы темперамента.

А между тем эти мнимые новаторы, поминая того же Станиславского, ничтоже сумняшеся повторяют порой ошибки, которых не избегал раньше сам МХАТ в период увлечения Мейнингенской школой, путают мелкую подножную правденку с большой художественной правдой. Или впадают в другую крайность, возрождая (может быть, бессознательно) черты раннего периода Мейерхольда, Таирова, следуя по пути формалистически-эстетских тенденций, которыми было отмечено искусство этих больших мастеров.

МНЕ ДУМАЕТСЯ, что именно теперь, в период возросших требований нашего зрителя и осязательного по-

рой отставания театрального мастерства, уместным был бы лозунг: не назад, а вперед, к искусству Хмелева и Щукина, с их глубоким проникновением в жизнь человеческого духа, с их большой художественной правдой и предельно органичным и внутренним, и внешним перевоплощением. Не назад, а вперед, к мастерству Станиславского и Немировича, Попова и Лобанова и других замечательных режиссеров, искусство которых прежде всего отмечено созданием единого ансамбля, где на сцене прежде всего — Человек! Художник, артист и все прочие компоненты — свет, цвет, звук, музыкальное оформление и тому подобное — служат главному, то есть Человеку на сцене.

Если послевоенный театр обновился ищущей интересной режиссурой, умеющей чувствовать современность, значит ли это, что следует отрицать лучшие завоевания прошлого?

Когда смотришь спектакли Г. Товстоногова, Е. Симонова, О. Ефремова, В. Плучека, Б. Равенских, А. Гончарова, А. Шатрина, А. Эфроса в ряде спектаклей ЦДТ, испытываешь чувства гордости за талантливое и современное. Сегодня в театре. Радуют и обогашают выступления Г. Товстоногова в печати. Все эти имена, как и многие другие, несут в себе (в лучших работах, разумеется) черты живого Станиславского. Но когда вспоминаешь «Гедду Габлер», «Бориса Годунова», «Сны Симоны Машар» в постановке А. Эф-

роса, огорчаешься так же, как после его недавнего выступления в «Советской культуре». Почему? Может быть, потому, что этот далеко не бесталанный молодой режиссер уж слишком многое отрицает из того, что является очень существенным в искусстве театра. Ведь если серьезно пойти за тем, к чему А. Эфрос призывает в своей статье «Об актерской игре», то следует признать, что Хмелев и Щукин, Шаляпин, Качалов и сам Станиславский не были артистами, ибо и они порой пользовались наклеями, и они были совершенно неизвестны благодаря внутреннему и внешнему перевоплощению.

Думается, тут А. Эфрос явно запутался. Он вводит сумятицу в сложную и без того многотрудную методологию актерского мастерства. Создание острого и яркого сценического образа при помощи такого важного компонента, как грим, еще никем не отменялось (разумеется, что грим должен быть органичным). Главная беда здесь в другом, а именно в неверном, на мой взгляд, понятии о Станиславском. Ошибка А. Эфроса становится очевидной, когда он касается вопроса импровизации, которая, как и школьную понятна, не есть еще создание сценического образа. Ведь мы еще не знаем, к какому результату пришла бы опытная актриса, которая, по свидетельству Эфроса, так неловко импровизировала на кинопробе. И здесь мы подходим к самой важной проблеме нашей методологии. К проблеме сотворчества: режиссер—актер. Не это

ли самое узкое место у постановщика «Гедды Габлер», «Бориса Годунова» и «Снов Симоны Машар»?

Совершенно правильно Эфрос рассуждает о новой манере игры, только он забывает, что именно эта манера, а не какая иная, возродила в Москве чеховскую «Чайку» после провала ее в Петербурге и создала МХАТ еще в конце прошлого века.

В ТРИДЦАТЫЕ годы, увлекаясь режиссурой, я знал наизусть все, что написано было Станиславским и что написано было о нем Вахтанговым, Захаровым, Петровым... Тем не менее Станиславский, как руководство к действию в искусстве театра, для меня лично был мертвым.

Небольшая книжца Мейерхольда «О театре», изданная в 1911 году, а главное, пятилетнее, на практике общение с ним лично делало его для меня живым и конкретным руководством к действию.

Это направление тогда охватывало большинство театральных работников, особенно молодые. Таких левых подмастерьев, которые, как говорится, были католичнее самого папы, развелась туча несметная. В связи с этим Всеволод Эмильевич, чувствуя, что его ученики оказывают ему медвежью услугу, был вынужден написать свою знаменитую статью «Мейерхольд против мейерхольдовщины».

Эти воинствующие «мейерхольдята», казалось бы, умели все... не понимая, что не умеют главного — работать с ак-

тером. Ибо никакие теоретические суждения, устные или печатные, не могли заменить живого Станиславского для людей, которые способны интересно решить пространственные задачи на сцене, скульптурно и выразительно построить мизансцену, найти любопытный ракурс и живописно его осветить, но (только за малым оставалось дело!) не умели воссоздавать на сцене жизнь человеческого духа и превращали актера-творца в марионетку. Они и не подозревали, что им был нужен, как воздух, живой Станиславский, то есть иная методология на самой практике.

В последние годы, как это ни странно, вновь весьма осязательными стали приемы и тенденции тех лет, в том или ином модернистском спектакле. По началу думаешь: не вернулся ли ты на волшебной машине времени обратно в тридцатые годы? Все тут есть, как было тогда. С актерами спорят два роля и четыре лиавры, причем музыка никакого отношения к существу пьесы не имеет; есть тут и коллективная декламация времен Синей блузы; биомеханика — как основа выявления духовного мира героини... Но нет главного — раскрытия человеческого характера в его динамике.

Пусть критики сопоставляют век атома и кибернетики с требованиями искусства. Но мы, пытаясь искусственно создать динамику сцены, не понимаем, что сами при этом мешаем актеру, заслоняем его. Ведь буквальное сопоставление «скоростей» в мире чувств

и в мире техники нелепо. Человек и сегодня приходит в зрительный зал, чтобы видеть человека, чтобы волноваться, горевать и радоваться вместе с ним, раскрывая во всем этом нечто новое для себя.

В ИСКУССТВЕ можно и должно спорить. Но при этом нельзя забывать: художественное творчество потому и называется творчеством, что предполагает рождение того, чего еще не было или что выразилось в более высокой эстетической категории. Вне этого основного положения в понятии о творчестве ни актер, ни режиссер, ни драматург или любой иной деятель искусства не может называться художником, творцом.

В связи с этим сам Константин Сергеевич в конце жизни заявил, что никакой системы Станиславского не существует. Есть только одна непреложная система, система самой природы.

Конечно, такое заключение следует правильно понимать. Он, великий художник-анатом, разложил самую природу на элементы. Но сделанные таким образом бесспорные выводы Станиславского, пока они в теории, пока они в догмах и выкладках, пока они в словопроениях с ссылками на цитаты, мертвы. В лучшем случае этот академический восьмитомник может указать, как не надо жить в искусстве. Но в то же время живой Станиславский указывает нам на те «территории», на которых можно и следует художнику творить, и тогда-то он сам