— ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

* * *

Идеи Станиславского и кино

В. ПУДОВКИН

Многие из нас до сих пор не представляют себе в полной мере, какую огромную роль сыграл Московский Художественный театр в развитии не только русского и мирового сценического искусства, но также в развитии других искусств и в особенности — кинематографии.

Кинематограф родился за три года до того, как в первый раз раскрылся занавес Московского Художественно-Общедоступного театра. Но искусством кинематограф стал много позднее. Понадобились десятилетия, понадобились Великая Октябрьская социалистическая революция, вырвавшая кинематограф в нашей стране из рук торгашей и спекулянтов, чтобы он стал искусством. Только советский кинематограф поставил перед собой важную и благородную задачу — подхватить великие прогрессивные идеи, питающие творчество лучших представителей народа, развивать и пропагандировать эти идеи, нести их в широкие массы зрителей.

Теперь каждому ясно, что установление тесных творческих связей взаимно обогащает кинематограф и театр. Однако в предреволюционные годы взаимоотношения между театром и кино были иные.

Многие работники театра вообще не считали кино искусством. Культура театра, говорили они, создавалась столетиями. Актеры и режиссеры театра владеют опытом, накопленным поколениями. Кинос'емка же — лишь техническое изобретение, позволяющее раз навсегда зафиксировать театральную игру и многократно показывать ее.

Только деятели передового Художественного театра иначе отнеслись к самому молодому искусству. К. С. Станиславский еще в 1914 году говорил: «Многие опасаются победы кинематографа над театром, волнуются этим, пишут и спорят, но никто не пытается изучить кинематограф. Ведь мы совершенно не знаем ни его средств, ни его возможностей, не знаем, есть ли игра актера для экрана искусство или ремесло, или это что-нибудь третье, новое, чего прежде не могло быть».

Еще более определенно и уверенно высказался тогда же один из крупнейших актеров МХАТ Л. М. Леонидов. «Я, — сказал он, — в одинаковой степени люблю кинематограф и театр, если в них, или, вернее, в игре актеров, наблюдается высокое творчество, искреннее, продуманное и яркое служение искусству». И далее: «Кинематограф пред'являет, как это ни странно, одно очень серьезное и, несомненно, ценное требование к актеру: это — совершенство техники, которое едва ли может быть доступно всякому драматическому актеру на нашем современном театре».

Такие голоса тогда раздавались, однако, пожалуй, только из МХАТ. Для большинства же театральных деятелей вопрос о природе и качествах кино, как искусства, являлся в лучшем случае спорным.

В свою очередь, многие работники кино не только считали кинематограф новым, самостоятельным искусством, но и стремились его всячески обособить от искусства театра, даже противопоставить театру.

В процессе развития социалистической культуры стали очевидными необходимость и неизбежность глубокой связи и прямой преемственности между высокой культурой театра и нарождающейся культурой кино. Естественно, что такая органическая связь кино с другими искусствами возникла и окрепла в первую очередь под благотворным влиянием самого передового течения в искусстве театра — реалистической школы МХАТ, неотделимой от ее родоначальника — великого теоретика и практика театрального искусства — Константина Сергеевича Станиславского.

Принципиальные основы «системы Станиславского» действительны и важны для любого искусства, практические же формы «системы» имеют особенно важное значение для работников кинематографии. Известно, что в силу своеобразных и сложных технических условий с'емки игра актера в кино разбивается на ряд отдельных мелких и даже мельчайших кусочков. Причем отдельные отрывки роли исполняются вне той последовательности, в которой раскрывается образ и развивается действие произведения. Часто конец фильма снимается раньше, чем его начало, и события, явившиеся следствием какого-либо поступка или факта, изображаются исполнителями прежде, чем этот поступок или факт совершился.

Вся работа актера в кино заполнена разрывами и перестановками. Какой же ясностью и прочностью должна обладать найденная актером внутренняя линия образа, его поведения, чтобы не искривиться, не сломаться, не потеряться во всех этих сложных и запутанных внешних условиях! С какой отчетливостью должен он воспроизвести свое внутреннее состояние, чтобы два куска пленки, снятые в разное время и механически склеенные вместе, воспроизвели бы на экране единое, непрерывное, естественно развивающееся живое поведение живого человека!

Система Станиславского, воспитывающая в актере умение в каждый момент работы над ролью сосредоточить все свое внимание и силы на внутренней линии ее развития, на том, что Константин Сергеевич называл «переживанием», оказывает неоценимую помощь актеру в своеобразных условиях работы для кино. Больше того, немыслимо полноценное актерское творчество для экрана вне этой системы, которая учит актера запоминать особой, внутренней, «полной» памятью не внешние особенности его поступков, а то, что заставляет его делать эти поступки. И естественно, что школа МХАТ в практической работе по постановке многочисленных фильмов самыми различными режиссерами все же определилась вначале как ведущая, а затем как основная актерская школа в кино. Этому способствовало и непосредственное участие в с'емках фильмов ряда крупных артистов Художественного театра. Достаточно вспомнить хотя бы игру Москвина в «Поликушке» и в «Коллежском регистраторе», Леонидова в картинах «Крылья холопа», «Гобсек» и других, Баталова в «Матери», «Путевке в жизнь», Качалова в «Белом орле», Тарханова в «Иудушке Голоплеве», «Грозе», «Юности Максима», Хмелев, Добронравов, Станицын, Богатырев, Ливанов и другие артисты МХАТ, участвуя в фильмах Протазанова, Юткевича, Петрова, Козинцева и Трауберга, Эрмлера, Савченко и многих других мастеров кино, внесли в кинематографию творческую практику Художественного театра, способствуя утверждению «системы Станиславского» не только в актерской, но и режиссерской работе кинематографистов.

Для кинорежиссуры имеет исключительное значение провозглашенный Станиславским принцип подчинения всех частностей, вплоть до мельчайшей детали, спектакля или поведения актера, единому, «сквозному» ходу развития действия. Для работы в кино сохранило полную силу решающее положение системы Станиславского о необходимости, во-первых, вскрытия и установления основного смыслового хода развития произведения в целом, во-вторых, вскрытия и установления линий развития каждого отдельного образа, в-третьих, взаимной связи и взаимного подчинения этих линий и, наконец, их подчинения «сквозному действию» всей пьесы в целом.

Такая система, по самой сути своей, не могла не быть истинно реалистической, враждебной как натурализму, так и проявлениям формалистических тенденций. Попытки обвинить МХАТ в натурализме были явно несостоятельными. Ведь прочность натурализма заключается не в том, что он тщательно и точно воспроизводит какую-нибудь сторону явления и углубляется в его мельчайшие детали, а в том именно, что он изображает это явление в целом неверно, отрываясь от идейного содержания явления и нарушая его связи с окружающим. Художник-реалист, в своем стремлении как можно ближе подойти к отображению действительности может как угодно глубоко уходить в проработку мельчайших деталей, но всегда его изображение будет подчинено, если можно так выразиться, «познавательной перспективе»: самое важное, самое характерное неизменно будет впереди, менее характерное или случайное будет отдаляться. Именно это мы и видим в творческой практике МХАТ, ничего общего не имеющей с натурализмом.

Лучшим оружием борьбы с чуждыми нам формалистическими и натуралистическими тенденциями является живая практика реалистического искусства, нашедшая свое великолепное воплощение в системе Станиславского. Она учит нас воспитывать в себе и в актере неутомимое стремление подойти со своей художественной правдой как можно ближе к правде жизни. И нам надо бояться не этого приближения, а отрыва от жизни, от ее движения, от законов ее развития.

В развитии советского киноискусства, в творчестве его художников передовые традиции лучшего нашего театра имеют важное прогрессивное значение.

* * *

Театр-учитель

Г. КРЫЖИЦКИЙ

Сознавая историческую роль и огромное значение Московского Художественного театра, К. С. Станиславский призывал своих учеников «не суживать своих художественных интересов», а внимательно «изучать и другие театры», чтобы всегда быть готовыми «по мере своих сил и возможности» помогать другим творческим коллективам.

Передовой театр — это образец, учитель, призванный «неустанно заботиться о том, чтобы удержать свои достижения и подтягивать к ним другие театры». Окидывая взором тридцатилетний путь, пройденный МХАТ, Станиславский так формулировал высокую миссию своего театра:

«Новая и важная задача передового театра заключается в том, чтобы постоянно стараться строить из своего коллектива художественную вышку, венчающую искусства страны. К высотам этой вышки должны стремиться все, по ней должны равняться остальные театры нашего отечества, и, если возможно, то и всего мира». И добавлял: «Беда, если высота такой вышки снижается. Это потянет на собой все другие театры, это сбавит требования к подлинному искусству».

Можно смело утверждать, что сейчас во всем Советском Союзе не найдется ни одного национального театра, идущего путем сценического реализма, который так или иначе, в той или иной степени и форме не испытал бы на себе воздействия культуры и методов МХАТ.

Откликаясь на смерть Станиславского, Гиат Юра писал: «Влияние К. С. Станиславского на творческую жизнь всех театров Союза, в том числе и на жизнь украинского театра и театров других национальных республик — огромно. Настолько огромно, что не поддается даже учету, ибо оно насквозь пронизало все существо, всю творческую деятельность всех театров нашего необъятного, счастливого Союза ССР».

Чему учатся наши национальные театры у старшего своего собрата? Глубокому проникновению в идейное содержание произведения, раскрытию на сцене подлинной «правды жизни», высокой общей культуре театра.

Многое из того, что внес МХАТ в нашу театральную культуру, сейчас стало настолько общепринятым, само собою разумеющимся, что мы зачастую недооцениваем значения и масштаба той великой реформы, которую совершили на театре Станиславский и Немирович-Данченко.

До сих пор не замолкли рассуждения о том, что — прекрасная сама по себе — система Станиславского приводит к сглаживанию специфических особенностей отдельных театров и что внедрение этой системы в творческий метод лишает театральное искусство данного народа его национальной специфики. Трудно представить себе точку зрения более ошибочную.

Секрет расцвета наших национальных театров заключается именно в умении совмещать национальную форму, характерную для этого или иного театра, с методом сценического реализма, в основе которого и лежит «система Станиславского».

Сам Константин Сергеевич писал: «Моя система относится не к отдельной эпохе и не к людям, но к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох». И дальше Станиславский написал следующие замечательные слова: «Пусть каждая нация, каждая народность отражают в искусстве свои самые тончайшие, национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои индивидуальные краски, тона и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов. Хорошая национальная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная хорошими актерами из наций — лучше всего вскрывает душу народа».

Значит, цель и назначение системы — по убеждению самого Станиславского — не в нивелировке, не в стирании национальных особенностей, а, напротив, в том, чтобы содействовать максимальному и полному раскрытию именно национальных начал и особенностей данного театра.

Воздействие МХАТ на творчество работников наших национальных театров поистине огромно, неизмеримо. Еще в дореволюционное время его испытали на себе такие корифеи украинской сцены, как М. Заньковецкая и П. Саксаганский, сделавшие в 1912 году попытку организовать в Харькове Украинский Художественный театр по образу и подобию Московского. В стенах МХАТ работали, кроме Марджанова, грузины Ладо Месхишвили (Вл. Алексеев-Месхиев) и В. Мчедлишвили (Мчеделов), армянин Арташ Бурджалян (Г. Бурджалов) и др. Через них принципы МХАТ проникли на Украину, в театры Грузии и Армении. Не особенно сильным, глубоким и непосредственным оказалось влияние МХАТ на искусство народов нашей страны после Октябрьской революции.

Одна из крупнейших драматургов Украины Ив. Кочерга назвал Станиславского человеком, совершившим «подлинную революцию в театре, создавшим действительно художественный театр, театр, подошедший к предельной близости к жизненной правде».

Именно в борьбе за глубокое раскрытие на сцене этой «жизненной правды», в борьбе за овладение методом социалистического реализма система Станиславского и оказала нашим национальным театрам неизмеримую услугу. Наслаждаясь своеобразием национальной формы в игре таких мастеров украинского советского театра, как А. Бучма, Н. Ужвий или М. Крушельницкий, мы, вместе с тем, «наслаждаем в их исполнении ту «правду жизни», за которую всегда ратовал Станиславский. И разве не «по правде» играет талантливейший мастер грузинской сцены А. Хорава, исполняя роли Отелло, Ивана Грозного или советского полководца Муравьева?

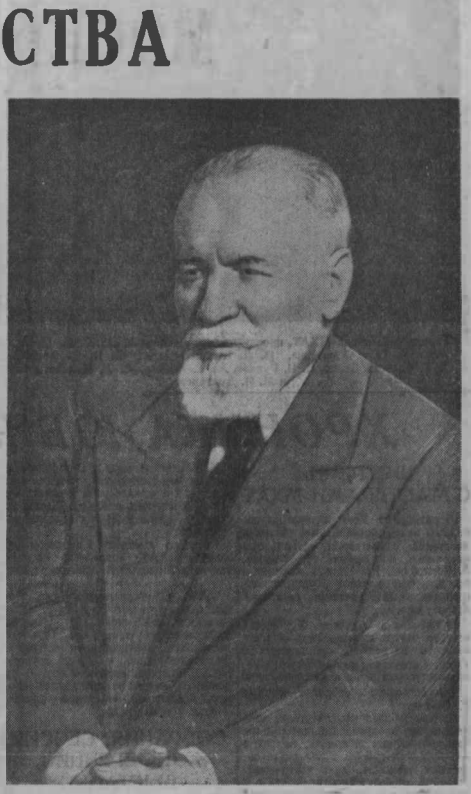
Армянский театр также испытал весьма ощутимое воздействие методов МХАТ. Г. Бурджалов, а затем Р. Симонов и И. Раппопорт становятся воспитателями целой плеяды молодых деятелей советского театра Армении. Воспитанник Московского ГИТИС Адиль Искендеров приобщил к системе Станиславского коллектив руководимого им Азербайджанского драматического театра им. Азизбекова.

Целый ряд режиссеров, ставших в дальнейшем во главе крупных национальных коллективов, выходит из стен ГИТИС: это Гомбо Цыдендамбов — художественный руководитель Бурят-Монгольского музыкально-драматического театра, режиссер-постановщик Татарского академического театра им. Г. Камала в Казани Ш. Сарымсаков, киргизский режиссер А. Куттубаев, художественный руководитель Чувашского театра К. Иванов и др.

Не остались чуждыми мхатовским веяниям и театры Прибалтики, в течение долгих лет работавшие в отрыве от советской сцены. В последние годы работники латышских театров пришли к глубокому проникновению в сущность методов МХАТ. Многое сделал в этом отношении Э. Смилгис, высоко поднявший принципы дисциплины, профессиональной этики и общей культуры театра.

Театры Средней Азии также впитали в себя идеи Станиславского и Немировича-Данченко. В 1927 г. студию, которой руководил Р. Симонов и в которой читал лекции сам К. С. Станиславский, окончили 17 молодых работников узбекской сцены. Среди них были Абрар Хидоятов, М. Уйгур, Сара Ишантураева, ныне цвет и гордость театра Советского Узбекистана.

Влияние учения Станиславского и творческих методов МХАТ распространяется далеко за пределы нашего Союза. Активные последователи МХАТ есть в странах новой демократии — в Болгарии, Польше, Чехословакии. Книга Станиславского переведена на многие языки, в том числе на китайский и монгольский. Разрушая окостенелые формы старого классического китайского театра, сценические деятели Монгольской Народной Республики и прогрессивные артисты Китая включаются в борьбу за сценический реализм. И там, на далеких рубежах, они сейчас держат равнение на МХАТ — на ту «художественную вышку», которая венчает театральное искусство Страны Советов.



Вл. И. Немирович-Данченко.

Бесценный творческий опыт

Мастера латышской сцены росли и развивались в прямом или косвенном общении с величайшим театром мира — с русским театром, в котором звучали голоса Островского, Чехова и Горького. Прогрессивное латышское театральное искусство в своих поисках, в манере актерской игры всегда стремилось к реализму, имея образцом сценическое искусство русского народа.

Можно было бы вспомнить не один пример, характеризующий прямую связь латышского театрального искусства с гениальными мастерами русской сцены. Дубурс — известнейший в истории латышского театра педагог театрального искусства, театральный критик и артист — вел в свое время деятельную переписку с гениальным теоретиком театра, с создателем Московского Художественного театра К. С. Станиславским. Воспитанники и ученики Дубурса — ныне руководящий состав Государственного театра драмы Латвийской ССР — уже десятки лет пользуются его театральной системой.

Бури первой мировой войны занесли многих латышских актеров в Москву. Полной горстью черпали они великий творческий опыт, уже накопленный в те годы Московским Художественным театром. Но, вернувшись на родину, они не сумели полностью применить и использовать приобретенный ими опыт. Оторванность от страны Великого Октября, влияние буржуазной идеологии мешали нашим актерам и режиссерам верно воспринять систему Станиславского, вырастить в Латвии такое же живое древо искусства, какое росло и расцветало в стране социализма. Результаты этого отрыва сказывались как в процессе актерской работы, так и в постановках, и с системой Станиславского произошло то, от чего в свое время предостерегал сам К. С. Станиславский: гениальный новаторский метод творческой работы превратился в своего рода догму.

Тем не менее, стремление углубить в творческом процессе психологический реализм, стремление овладеть творческим методом Станиславского способствовало расцвету сценического искусства Латвии, а после установления советской власти помогло латышским театрам и в их числе и Государственному театру драмы Латвийской ССР, быстрее найти путь к социалистическому реализму.

Огромную помощь в овладении системой Станиславского оказал нам коллектив Московского Художественного театра. Когда во время Отечественной войны группа латышских актеров эвакуировалась в тыл, Московский Художественный театр дал им убежище и организовал для них специальные курсы актерского мастерства. Таким образом, Московский Художественный театр дал возможность оторванным временно от своего театра латышским актерам приобщиться к тому великому творческому методу, который в течение десятка лет вырабатывался Станиславским и Немировичем-Данченко.

Вернувшись на территорию Латвийской ССР, большинство актеров этой группы выдвинулось в первые ряды латышской сцены и применяет на практике полученные в Москве познания. Большая забота Художественного театра по отношению к латышским актерам говорит об искренней любви, которую испытывает благородный и славный представитель великой русской культуры к братскому латышскому народу.

Овладение учением Станиславского, применение его в сценической практике помогает нам развить новые творческие силы. Это хорошо понимают лучшие представители латышского сценического искусства как старшего, так и младшего поколения. Учась у МХАТ, мы строим наш латышский советский театр, делаем наше сценическое искусство выразителем жизненной правды, борцом за будущее, стремимся создать партийное искусство, способное звать народ к самым возвышенным задачам.

Р. ЗАНДЕРСОН,
художественный руководитель Государственного театра драмы Латвийской ССР.

К. С. Станиславский, А. М. Горький и М. П. Лилина. (1902 г.)