

# В СТОРОНЕ ОТ ЖИЗНИ

Оперно-драматическая студия имени К. С. Станиславского преобразована в театр. Примечательный факт рождения в Москве нового молодого театра заслуживает самого пристального внимания со стороны нашей театральной общественности.

В 1935 году, по инициативе К. С. Станиславского, была организована студия. Поясняя ее задачи, Станиславский говорил: «Что я, в таком преклонном возрасте, могу делать? Ставить пьесы? У меня мало осталось сил. Что полезнее для искусства—чтобы я затратил силы на то, чтобы создать еще один прекрасный спектакль? Режиссерской славы мне не нужно, у меня ее и так достаточно. А вот надо создать группу людей, которые умели бы делать то, к чему я стремлюсь в искусстве, и смогли бы продолжить в искусстве ту линию, которую я проводил всю свою жизнь».

Мы знаем, что за десять с лишним лет своего существования Оперно-драматическая студия имени Станиславского проделала большую и плодотворную работу по воспитанию молодых актеров и режиссеров, стремившихся идти в искусстве по пути их учителя. Факт преобразования студии в театр безусловно радует каждого человека, любящего советское театральное искусство. И все же путь студии имени Станиславского представляется нам несомненно падающим с тем, о чем мечтал и думал Станиславский, к чему он неуклонно и последовательно стремился, создавая ее.

В самом деле, как понимал Станиславский ту непосредственную цель, ради которой создавал он свою студию? Какое идейное содержание вкладывал он в этот свой последний эксперимент? Ответить на этот вопрос мы можем лучше всего его собственными словами. Станиславский сказал: «Студия должна стать молодой вышкой советского театра». Это коротко. Может быть, слишком коротко. Но это и ясно; думаем, что

достаточно ясно. «Вышка советского театра» это вовсе не простая драматическая школа, в которой людей учат правильно двигаться по сцене и прилично играть те или другие роли. «Вышка советского театра»— это такой выдающийся театральный организм, который призван идти впереди других театров страны и в области сценического мастерства и главное в области идейного содержания своего творчества.

Теперь, когда прошло более десяти лет со дня основания студии и восемь лет со дня смерти ее великого организатора, мы вправе задать прямой вопрос: стала ли студия той «молодой вышкой советского театра», о которой так страстно и убежденно говорил сам Станиславский? Едва ли необходимо доказывать, что эта главная цель, поставленная организатором студии, пока еще не достигнута. Студия имени Станиславского с годами превратилась в неплохой театр, располагающий культурными кадрами актеров и режиссеров, но этот театр в том виде, как мы его знаем, ни в какой мере не может претендовать сейчас на ведущее место в нашей театральной жизни.

В чем же причина этого? На наш взгляд, в игнорировании студией одного необычайно важного и значительного завета, оставленного ей Станиславским. Таким заветом ее основателя было последовательное служение воспитательным целям театрального искусства. Станиславский остро чувствовал и со всей ясностью понимал, что вне идейно-воспитательных целей искусство становится беспринципным, чуждым народу и ненужным ему. Он говорил студийцам: «Сцена—это большая трибуна, на которую вы призваны, чтобы проводить великие идеи. Вы должны нести искусство в массы... Вы должны быть не просто актерами и не просто певцами, а людьми, которые воспитывают и учат...» В этом находил великий театральный дей-

тель главную цель творчества в театре.

Однако Станиславский вовсе не ограничивался при этом одним лишь призывами к исполнению актером его общественного долга перед зрителем. Он тут же указывал прямой и ясный путь к достижению этой цели. Он говорил: «Конечно, в искусстве тот путь самый верный, который ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь... Другими словами, надо воспитываться, надо думать, надо развиваться нравственно и тереть свой ум».

Если с этой точки зрения разобратся в том, что практически сделано студией имени Станиславского в течение последних восьми лет, то мы неизбежно приходим к выводу: в практике студии этот главный тезис Станиславского безусловно недооценивался. Больше того, по мере расширения деятельности студии, он постепенно ускользал из поля зрения студийных руководителей.

В частности, репертуарная линия студии с годами пришла в явное противоречие с ее основными задачами.

Первой работой драматического отделения студии, вошедшей впоследствии в ее репертуар, был спектакль «Три сестры», частично подготовленный самим Станиславским, а затем заверченный его преемниками и учениками. За чеховским спектаклем последовала работа М. Кларова над «Ромео и Джульеттой» Шекспира, почти законченная к началу войны. Параллельно М. Лилля, работавшая в тесном контакте с К. С. Станиславским, готовила с двумя группами студийцев чеховский «Вишневый сад». На оперном отделении аналогичную роль в первоначальном становлении репертуара сыграла «Мадам Баттерфляй» («Чино-Чино-Сани») Пуччини. Следующим звеном в оперном репертуаре студии были «Виндзорские кумушки» Николая, по сюжету Шекспира.

Итак, репертуар студии в годы ее основания был строго классическим.

По мере роста и развития студии жизнь представляла к ней все новые и новые требования и ее задачи становились все более ответственными. Вправе ли была студия на десятом году своей деятельности подходить к своим задачам так же, как она подходила к ним на первом или втором году своей жизни? Конечно, нет.

Между тем, обзор репертуара студии показывает, что в этой сфере своей деятельности она застыла на том уровне, которого достигла в годы зарождения. Работа над классической непременно определяла все эти годы творческую деятельность студии. Попытки же связать репертуар студии с современностью были слишком робкими.

В дни войны и в первый послевоенный сезон драматическим отделением студии были показаны две значительные работы: «Дуэнья» Шеридана и «Фархад и Ширин» Самед Вургуня.

Спектакль «Дуэнья» («День чудесных обманов»), поставленный молодым режиссером Ю. Мальковским, радует зрителя тем, что в этой своей работе студия сумела применить сценические приемы, зародившиеся в период работы студии под непосредственным руководством К. С. Станиславского. В результате «Дуэнья» стала лучшим спектаклем драматического отделения студии.

Другой работой драматического отделения была постановка яркой и поэтической пьесы Самед Вургуня «Фархад и Ширин», осуществленная тем же Ю. Мальковским.

За весь период своего существования студия не поставила ни одного спектакля на современную тему, который оставил бы глубокий след в ее творческой жизни. Пьесы на современные темы, показанные студией советскому зрителю в дни войны, были лишь поверхностным откликом на неотложные нужды дня. Такими были спектакли: «Натана Москвина» С. Михалкова и «Большие надежды» В. Каверина, быстро сошедшие со сцены.

В первый послевоенный год своей жизни студия поставила и до сих

пор показывает московскому зрителю примитивную и пустую пьесу Б. Райтонова «Ровно в полночь». Этот последний спектакль свидетельствует о том, насколько далеко ушла студия от тех целей, ради которых Станиславский ее организовал. Откуда в студии могли возникнуть тенденции убогого упрощения нашей действительности, нашедшие столь яркое отражение в спектакле «Ровно в полночь»? Где истоки тех влияний, которые могли привести студию к этому ее идейному провалу? Эти истоки следует искать прежде всего в том, что студия в течение последних восьми лет своей деятельности и практически и принципиально недооценивала наиболее важный и существенный принцип Станиславского о подчинении студийного творчества воспитательным целям, о творческом служении студии большим общественным задачам.

Ошибка студии, по нашему мнению, состоит также и в том, что проблемы совершенствования театрального мастерства она отрывала от идейного содержания своей работы. Такой разрыв был всегда органически чужд самому Станиславскому. Ведь творческий метод, найденный Станиславским, потому-то и плодотворен, что он целиком подчинен содержанию, для выражения и сценического воплощения которого призывает его художник. Так называемая «система» Станиславского вовсе не есть арифметическая сумма технических приемов актерской игры. В том-то и состоит ее сила, что она является системой элементов, целесообразное использование которых в процессе сценического творчества помогает актеру наиболее полно и верно выразить всю глубину содержания драмы.

Принципы Станиславского не могут быть плодотворно применены на практике в отрыве от конкретного содержания, выражению которого они призваны помогать. Между тем, вся практика студии имени Станиславского за последние годы ее деятельности развивалась по линии такого «технического» толкования «системы» Станиславского, которое не давало возможности извлечь из

ее применения необходимый эффект. Пренебрежение к содержанию своего творчества с неизбежностью привело студию и ее актеров к резкому снижению уровня актерского мастерства, к такому его снижению, которое граничит с ремесленничеством.

Ярким подтверждением правильности этого вывода является работа студии над пьесой Самед Вургуня «Фархад и Ширин». Всякий непредубежденный зритель, присутствующий на этом спектакле, вправе задать себе вопрос: чем в принципе отличается игра исполнителей этого спектакля от той, к сожалению, довольно распространенной манеры актерской игры, которую в театральных обиходе принято называть игрой актера-ремесленника? Почти все исполнители спектакля «Фархад и Ширин» заняты холодной, риторичной декламацией, в которой так мало подлинной правды чувств. И этого не в состоянии скрыть никакие постановочные эффекты.

Что делают актеры в спектакле «Фархад и Ширин»? Исполнитель центральной роли Г. Коччицкий откровенно вступил на путь внешнего изображения образа героя. Он позировал перед зрителем, а не живет жизнью персонажа. Тем же самым запята в спектакле и актриса О. Пятицкая, исполняющая роль Ширин. И здесь позирование—основа всей трактовки роли.

«Романтическое» позирование и холодная декламация— вот основной «принцип», на котором построена игра актеров в спектакле «Фархад и Ширин». Что общего имеет этот «принцип» с глубоким и мудрым учением Станиславского о сценической правде?

Десятилетний путь студии имени Станиславского свидетельствует о том, что для успешного решения больших задач, поставленных перед ней ее основателем и диктуемых самой жизнью, ей не хватало чувства современности. Наша советская современность не стала основным содержанием ее творчества.

Вся жизнь Станиславского была блестящим примером того, каких великих результатов может достигнуть большой художник, если он не чуждается современности, если именно в ней ищет он живительные источники, повседневно оплодотворяющие его творчество. Мы знаем, что органическое слияние искусства Художественного театра с драматургией Чехова привело в свое время к рождению в России нового передового театра, к великолепному торжеству смелого новаторства над консерватизмом в искусстве. Но ведь драматургия Чехова была тогда для молодого Станиславского высшим проявлением современности! Что было бы с творчеством Станиславского, если бы в ту пору он попробовал замкнуться в круг классических тем прошлого и отказался бы от смелых исканий нового современного содержания и новых театральных средств для его выражения? Может быть, в этом случае мир не узнал бы ни чеховской, ни горьковской драматургии, ни замечательных побед театрального реализма, свидетелем которых нас сделал впоследствии молодой и дерзкий Художественный театр.

Обо всем этом слишком часто забывают руководители и организаторы наших молодых театров, искренно стремящихся обрести путь к театральному новаторству, но ищущих его почему-то в стороне от нашей действительности. Между тем, этот путь не лежит где-то вдали от жизни, а проходит через самую гущу жизни, через глубокое овладение художественным материалом, рождающимся в самой окружающей нас действительности.

Студия имени Станиславского преобразована в театр. Пусть же станет он передовым современным театром, не только по-новому освещающим прошлое, но и смело, по-новому вскрывающим глубокий смысл той самой живой жизни, которой живем все мы, люди советской эпохи.

Л. ОХИТОВИЧ

Советское искусство  
6/IX-1946г