

останавливаясь на методе выявления и постановки перед актером как сверхзадачи всего спектакля, так и конкретной задачи определенной роли, Валлентин считает, что здесь режиссер обязан быть особенно внимательным педагогом, его искусство должно заключаться в том, чтобы актер сам пришел к пониманию сверхзадачи спектакля и своей задачи.

Дальнейший этап работы — уточнение взаимосвязей всех действующих лиц пьесы. М. Валлентин полагает, что вся эта предварительная работа является одним из необходимых элементов создания и укрепления актерского ансамбля. «Эта общая предварительная работа, — пишет один из участников первой постановки, — которая заняла у нас и всегда будет занимать много места, оказалась весьма полезной для нас. Хотя каждый из нас сдружился с определенной ролью и ее облик все более явственно вырисовывался перед его внутренним видением, но он носил в себе в то же время большее или меньшее количество черт и качеств других образов... Ансамбль стал в какой-то степени «сберегательной кассой», всеобщим счетом, на который мы совместно откладывали деньги, но с которого позднее могли снять то, в чем отдельный актер нуждался для воплощения своего образа».

«Период предварительной интеллектуальной работы», как М. Валлентин называет «застольный период», завершается созданием актерами предистории своих образов. Автор книги считает создание предисторий особенно важным, так как они помогают актеру более органически слиться с жизнью создаваемого им образа.

Исходя из своей педагогической практики, М. Валлентин обращает большое внимание на распределение ролей. Он решительно отвергает систему «амплуа», господствующую еще в немецком театре, и требует выявления в актере тех сторон его дарования, которые соответствовали бы конкретной роли. Поэтому распределение ролей он предлагает проверять через «соревновательные этюды», выявляя лучших исполнителей для данной роли.

Следующий этап работы является своеобразной попыткой действенного анализа ролей. Разрабатывается серия этюдов, имеющих своей целью определить ситуации, в которых возникают основные взаимоотношения и наиболее характерные черты персо-

нажей пьесы. Основой для таких этюдов являются созданные ранее предистории образов. «Множество разыгранных этюдов стало для нас целым кладом воспоминаний, чувств и отношений, — пишет Валлентин, — они дали нам неслыханное обогащение, дифференциацию действий и действующих лиц. Каждый предварительный этюд стал источником света, освещавшим и являвшим новые разветвления пьесы. Сначала пьеса была ориентировочным наброском, намечавшим только основные пункты, основные связующие линии ролей. По этому плану мы вступили в новую страну. Этюдами мы исследовали специфику характеров, проникли в них...».

Но далее автор рассказывает, что, когда после серии этюдов были сделаны первые попытки перехода к репетициям самой пьесы, молодые артисты потерпели неудачу; камнем преткновения оказалось авторское слово, которое оставалось незаполненным, не могло органически слиться с образом актера. Необходимо было найти путь к авторскому тексту. Этим путем стали так называемые «интерпретационные этюды», основанные на слове, краткой фразе, для которой студент должен находить определенную ситуацию и характер. Со временем этот вид этюдов должен войти в постоянные тренировки актера, но он, по мнению М. Валлентина, ни в коем случае не должен предшествовать первоначальным этюдам. Это может толкнуть начинающего артиста на «представленчество».

После серии «интерпретационных» этюдов молодой актер может начать репетировать пьесу. К сожалению, М. Валлентин не останавливается подробно на этом этапе. Он ограничивается лишь общими замечаниями о функциях режиссера, исходя из известных положений К. С. Станиславского.

Книги М. Валлентина и О. Гайяра обобщают опыт педагогической деятельности основателей Немецкого театрального института. Этот первый в Германии опыт овладения творческим наследием Станиславского свидетельствует о многом. Изменившиеся коренным образом условия общественной жизни в демократической Германии потребовали нового театра, театра подлинной правды, потребовали актеров и режиссеров нового для Германии типа. И прогрессивные театральные деятели, решившие выполнить эту трудную и почетную задачу, пришли к

единодушному мнению, что только один метод может обеспечить им успех, только одна теория актерского мастерства позволит им решить эту проблему — система Константина Сергеевича Станиславского.

В работе немецких последователей Станиславского можно найти немало спорных положений, но от этого значение их деятельности не умаляется. Книги Валлентина и Гайяра так же, как и факт преобразования «студии Валлентина» в Немецкий театральный институт, вызвали огромный интерес среди театральной общественности всей Германии. Почти все существующие в Германской демократической республике театральные училища взяли за основу своего метода воспитание молодых актеров по системе Станиславского.

Можно встретить еще много искажений и непониманий существа творческого метода К. С. Станиславского, спекуляций его именем, но постепенно все это преодолевается, и гениальный труд большого советского мастера все прочнее входит в повседневную педагогическую практику театральных училищ Германской демократической республики.

Примером для других учебных заведений продолжает служить Немецкий театральный институт, готовящий актеров, владеющих реалистическим методом создания образа, полностью осознающих свою ответственную общественную роль в воспитании народных масс в духе прогресса и подлинной демократии. Именно молодые актеры этого института одними из первых в демократической

Германии начали выступать со своими спектаклями в цехах крупнейших заводов.

Уже состоялся первый выпуск института. Коллектив выпускников — «Молодой ансамбль» — играет в Эрфурте. В репертуаре «Молодого ансамбля»: «Театр чудес» Сервантеса, «Минимый большой» Мольера, «Трус» современного немецкого драматурга С. Бродвина, «Товарищ Мими» Ю. Гая; готовится «Зеленая улица» А. Сурова. Театральная критика высоко оценила спектакли «Молодого ансамбля», особенный успех имел спектакль «Товарищ Мими».

В выступлении на III съезде СЕПГ генеральный секретарь ЦК Социалистической единой партии Германии Вальтер Ульбрихт сказал: «Мы приветствует тот факт, что несколько друзей поставило перед собой задачу воспитать актера нового типа по методу великого советского театрального деятеля и педагога Станиславского...». Это высказывание одного из руководителей Германской демократической республики свидетельствует о том, какое большое значение придается созданию нового немецкого театра и как используются в этом важном процессе достижения советского театрального искусства. Работа по приобщению всех театров Германской демократической республики к изучению и освоению творческого метода К. С. Станиславского еще только-только начинается. Но есть все основания полагать, что она будет развиваться успешно. У нового немецкого театра есть достойный пример — самое передовое в мире театральное искусство — искусство Советского Союза.