

# К ВОПРОСУ О НАСЛЕДИИ СТАНИСЛАВСКОГО

Ю. ЗАВАСКИИ,  
народный артист СССР

В крошечных дружеских связях между народами мира советский театр играет большую и славу роль. С каждым днем он становится все более действенным про- явлением советского искусства на пу- блицу, обобщает опыт демократически- го общетрагического искусства многих стран.

О наших успехах достигаются, о сильных сторонах нашего искусства, быть может, нет надобности сегодня говорить — они очевидны. Крепнет идеяная несомненность советского театра, перунина его кровная связь с народом; растет самостоя- тельность актера-драматурга, участника стро- ительства новой жизни; остро чувствуется от- своет ответственность за судьбы искусства, за будущее всей нашей культуры.

Однако, констатируя несомненные успехи советского театра, его новаторские черты, мы не можем не замечать и известной не- зрелости, задержанности его развития. Пора открыто сказать о том, что многие театры во многом утрачивают сегодня свою творческую живучесть, способность воздействовать своего искусства. И это должно заставить нас тревожиться.

В этой связи я хочу здесь затронуть один вопрос, до сей поры мало, недоста- точно разрабатываемый театральными прессой. А между тем он представляется мне одним из существеннейших вопросов нашей практики. И именно в нем некоторые особенности современного этапа освоения системы К. С. Станиславского.

МХАТ — великий русский театр, созданный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, — это действительно гордость нашего народа, знаменательная веха в развитии не только русского, но и всего прогрессивного театрального искусства ми- ра. Два замечательных таланта — Станиславский и Немирович-Данченко — объединились, чтобы поднять театр на ту высоту, где он, освободившись от дряхлых, мертвых остатков аффекта, романтически-го романтизма, приобрел подлинную ду- ховную силу — стал творческой передовой мысли, настоящим учителем жизни. Великий Станиславский был страстным, неутомимым исследователем и эксперимен- татором, подлинным новатором. Его фило- софия искусства утверждала за театр право и обязанность быть учителем, духовным патронеом народа. В актере Станиславский видел «слушателя народа». Он

требовал от всех звеньев театра подлинно- общего идейно-художественного взаи- мопомощи, придающего единство коллектив- ному творчеству театра.

В наших наиболее эффективных, на- более сильно воздействующих, глубокого и человеческого искусства Станиславский не- переносимо разрывая и выходящая свою систему, делал второй шаг к психологи- ческому актеру. Это легко проверить, если сравнить разные спектакли МХАТ с по- явлениями, зрелищами работами его главных основателей.

Последним достижением Станиславского был метод физических действий. Данный метод не есть нечто изолированное от всей системы в целом, он — неизбежное выте- кание из развития законов ее положений. Система Станиславского, как он сам го- ворил, им не выдумана. Она опирается на законы органического творчества, устанавли- вает единство физического и психиче- ского в жизни актера на сцене. Она вы- росла из практики, обобщает опыт выдаю- щихся мастеров реалистического театра, достижения русского искусства. Она сум- мерирует этот опыт и творчески развивает его.

Можно привести ряд примеров, свиде- тельствующих о том, как последовательно и четко применял Станиславский методы творческих советов на рун детской русско- го искусства, размышляя о широ- кой актерской труде. Вкратце об этом гово- рит трудное, но я все же позволю себе процитировать Пушкина и на основе не- скольких строк из «Каменистого гостя» по- казать единство двух полюсов, утверждаю- щий реалистический стиль актерской иг- ры.

Понимая с уманительной четкостью определял понятие вдохновения как ма- ксимальной духовной мобилированности. Вот первые строки второй сцены «Камени- стого гостя»:

Глянувши тебе, Лаура, в глаза,  
С таями ты совершила не играя,  
Как роль свою ты верно пошла!

Как разгляда ея! С какою силой!  
С каким искусством!

В этих строках — вся программа Станиславского и весь процесс работы над ролью по Станиславскому, выходящая из того, что роль свою ты верно пошла, иначе говоря, с той обязательной точкой, ка- кой бы являлся как бы каждый актёр- ным делом вдохновения. «Как разгляда ея», — говорил Пушкин далее, мысля себя искусством актера в умения развить роль, показать ее в движении, в действенной сущности, которая, естественно, становится выразительной роль, когда обретает внутреннюю силу. Отсюда следует — «с какою силой» и «с каким искусством», то есть насколько мастерски реализует актер эту свою поведенческую роль.

В самом деле, если отбросить чисто внешне качества — красоту движения, го- лос, свободу движений, психический же- ст, то сущность мастера актера — в способности схватывать главное в роли, выявлять то главное в развитии как ос- новный характер, как «серно» образа, и уметь этому главному подчинять все э- лементы роли. Сущность мастера актера в том, чтобы не добывать роль деталями, но чтобы детали эти в своем ослепительном создании многообразную полноту жизни роли, целостности ее.

На слова гостя Лаура отвечает:  
Да, мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово,  
И только превращал вдохновение.  
Слова являлись, как будто бы рождая  
Не память, раская, но сердце...

И вот результат, которого ждал Станиславский от актера, к которому он его по- дводит. Актер заново переживает роль, как бы импровизирует ее в спектакле; слова рождаются из его собственных, пережи- тых; он не механически повторяет за- ученные интонации, не «память раская» подражает ему слова — их «рождает сердце». Станиславский считал, что верно схваченная мысль и дожде действия ро- дит, верное существование в ней психи- ческое ролят в актере живое чувство, дела- ют творчество сегодняшним, «живым чув- ством», предохраняют от штампов, от меха- нической игры.

Так переживалась Пушкин и Станиславский в своем понимании сущности творческого процесса. Так оба они усма- тривают главную ценность реалистиче- ского искусства в этой непосредственности, естественности жизни актера, в его умениях на

каждом моменте жить, «как в первый раз», жить «из вчера в завтра», создавать непрерывно текущую реальность существо- вания человека на сцене.

Словом, главное и основное, о чем за- бораются передовые поэты, режиссеры, актеры великого театра, главным о чем гово- рил Станиславский, и главное, о чем за- бораются сегодня мы в театре — это то, чтобы искусство отражало правду своей жизни. И как бы ни менялись, ни разви- лись системы, ее сердцем остается неиз- менной. Есть комплекс сценических за- конов, предугаданных передовыми деяте- лями русского искусства и сформулирован- ных Станиславским, нарушение которых приводит творческий изучающий театр.

Сложности, изучающие как помощь творческому процессу система в интерпре- тации иных учеников и последователей Станиславского многих ступенчат своей сложности. Восторженные толпы вокруг простых ее положений, схоластики суще- ства, весьма распространенные, часто не- способные помогать в ней разобраться, ско- лезы заумывают ее простые истины. К со- жалению, в результате этих споров уже начинают развиваться слухи, утверждая, что система — это поэзия творчества, что она создана только для особей, «столь же высоких условий, для практики жить не в многократной работы над спектаклем, что это рациональный, рассудочный метод, разумеется даже убивающий актерскую непосредственность.

Винной этому прежде всего мы сами. С тех пор, как мы начали учиться у Станиславского, общались с ним, он сам себя испытывал его парадоксальны- ми диалогическими приемами. Вада она в том, что мы достаточно глубоко и верно восприняли сущность системы, а подчас саж- ды затеяем простую и ясную мудрость Станиславского — учителя и художника.

Вне больше, чем мы, практиков, отсту- пают от системы некоторые нынешние «творческие» театры, привнес эти, да мой взгляд, большой вред советскому театраль- ному искусству. Обобщая систему, они убивают ее живую суть и, по сути дела, являются злейшими врагами Станисла- вского, ибо сам Станиславский не терпел никакого раз навсегда застывшего, канонизи- рованного. Его система никогда не была сборником обязательных правил, она лишь творческий путь к познанию актеру в его свободном движении к сценической правде, к великой правде социалистического реали- зма.

Да, основной смысл системы — действитель- ная помощь актеру, помощь органическому,

естественному творческому процессу. Си- стема должна подводить актера к исти- нному творчеству, освобождать от всего фальшивого, ложного, от штампов и ус- ловностей, открывать ему глаза и сердце для непосредственного, живого восприятия действительности. Истинно ли ее понимают, задумывают, понимают актеры, значит не пошла сама сущности ее.

Своей метод Станиславский адресовал не избранным, не талантам и мудрецам, но всему советскому актеру. Он утверж- дал, что метод этот им не изобретен, а возник в результате изучения естествен- ных процессов в потоку доступе каждому, кто искренне, органично, талантливо и спо- собен к труду. В этом была методика его поистинно великая суть.

У нас есть отдельные чудики, которые все ждут откровений, думая, что открове- ния лежат в формулах, тогда как они ле- жат в творческом существе человека и рас- сираются в психическом труде. Станиславский предложил советскому теат- ру программу дальнейшего роста и совер- шенствования, и наш первый шаг — построить всю работу так, чтобы эта про- грамма легла в основу жизни советских артистов. Надо, прежде всего, изменить абстрактные разговоры о системе Станиславского практическим проведением в жизнь ее требований.

Система Станиславского — не холодная рецептура, а метод, руководство по воспита- нию актера, потому ее нельзя усваивать, аналитически с ней по книгам, она «вместе с тем, что изучается им в духе ее требо- ваний и таким образом постигается ее су- щность».

Я глубоко убежден: все талантливое, яркое, впечатляющее, что создано за послед- ние годы нашим искусством, создано «по Станиславскому», отвечает его утверждениям в мечтах. Советский театр в целом живет деятельной, беспокойной жизнью, полной исканий, серьезного твор- чества, талантливых решений. За послед- ние годы мне известны несколько раз вы- ступления на сцене на профсоюзной. Разве не правда, как удивительны там за последние годы реалистические принципы, как много практически делается по Станиславскому, в утверждении его мудрых творческих идей.

Прошлой зимой мне пришлось побывать в Свердловском драматическом театре. Его спектакли по общему тону исполнения и по отдельным актерским удачам весьма близки к стилизованному упрощению, а кое в чем и превосходит его. Спектакль «Совес и Луи», поставленный главным режиссе-

ром театра В. Битюковым, и работы режис- сера того же театра, воспитанника СГИС В. Брина «Обаяний спутника» и «Твое личное дело» Сергеевны, благородны, со- держательны. Широко показали себя в этих спектаклях актеры театра — прежде всего М. Рубинский в «Обаянии спутника», также В. Налин, М. Тохарова, Н. Пету- ша, Б. Мясников, Е. Валерова.

В Иркутске я видел превосходный геть- ковский спектакль «Совес и Луи», учи- но и удивительно прочтением исполняют- ими и режиссером П. Васильевым, с блестя- щим Трехпуповым — Ю. Коршуном. Наво- ния, совсем недавно в городе Елабжане Сталинской области, в театре третьего по- коления, насчитывавшем всего двадцать член- ов актера, и здесь спектакль «Совес».

Сроки коротки, возможности ограниче- ны, однако не все актеры понимают в своем роде, но спектакль, поставленный режиссером А. Карлазовым, звучит убедитель- но. В нем есть та серьезность, то высо- коинтеллектуальное отношение к теме, которое заставляет артиста, отбывая само- сти сущности происходящего на сцене, забывать о недостатках исполнения, о белой доразговора.

В невольные задумываемся: живут ли иногда в неадекватных условиях, вы- нужденны работать быстрыми темпами, но ведь верны они основным азам Станиславского, утверждают что ре- шительного равнодушия в душевной успешности! И чувствуется в разговорах с ними стремление познать творческое за- чение театра, приобрести более точное и действительное знание того, что вымывается системой Станиславского. И это, конечно, в нашей стране, где бы ни пришлось встре- чаться с актерами мыслящими в глубинах.

Но вот я возвращаюсь к тому, с чего начал мое размышление в сегодняшнем театре, и вынужден констатировать, что в ряде случаев — и здесь стою на земле но всегда поспеваю за лучшими театрами ре- флекции — требования высокой правды сис- темы Станиславского. И в это время, в которой боролся и Станиславский в Немирович-Данченко. На боязни впасть в «красную» формализм ныне театры не за- бораются в форме вообще, переживает важ- нейшим заветы Станиславского об орга-

(Окончание на 4-й стр.)