

L $\frac{7}{800}$

m/f

EM. MELNGAIĻA VĀRDĀ NOSAUKTAIS
TAUTAS MĀKSLAS NAMS

G. KRĪZICKIS

PAR STAŅISLAVSKA SISTEMU

Tulkojusi Sk. Rītere

1956

L $\frac{7}{800}$

L

EM. MELNGAIĻA VĀRDĀ NOSAUKTAIS
TAUTAS MĀKSLAS NAMS

G. KRIŽICKIS

*PAR STAŅISLAVSKA
SISTEMU*

Tulkojusi Sk. Rītere

1956

ā
-
l
i
,
S
l
-
i
S
-
-
-
,
-
i
-
-
S
-
Z
-
-
S
-
i
-
l
3

Part. 59

Latv. PSR Valsts bibliotēka
Inventārs 56-21.715

0309057007

Г. КРЫЖИЦКИИ

О СИСТЕМЕ СТАНИСЛАВСКОГО

На латышском языке

1.

«Ir viena sistema — organiskā radošā
daba. Citas sistēmas nav.»

STAŅISLAVSKIS.

Padomju Savienības daudzniecīgu māksliniecišķās pašdarbības dalībnieku — dziedātāju, muziķu, aktieru armijā ievērojamu daļu sastāda dramatisķo pulciņu dalībnieki un vadītāji. Viņi nemitīgi tiecas celt savu politisko un vispārējo kulturas līmeni, kā arī aktiera meistarību.

Pilnīgi acīmredzams, ka nav nekādas principialas, būtiskas atšķirības starp profesionālās skatuves mākslas darbinieku un māksliniecišķās pašdarbības režisoru un aktieru daiļrades procesu.

Staņislavskis apgalvoja, ka īstas realistiskas mākslas likumi nav vienīgi profesionālo teatru privileģija, gluži otrādi, tos jāstudē un sekmīgi jāpielieto visiem māksliniecišķās pašdarbības dramatisķajiem pulciņiem.

Patiešām: režisors — pašdarbības dramatisķā kolektiva vadītājs strādā pie lugas tāpat kā profesionāla teatras režisors; pašdarbības izrādes dalībnieka daiļrade pakļauta tādiem pat likumiem kā profesionālā aktiera daiļrade. Kā profesionālā teatras, tā pašdarbības kolektiva darbs balstās uz vieniem un tiem pašiem pamatiem. Mūslaiku padomju teatras pamats — socialistiskā realisma metode. Skatuvisķajā mākslā labākais ceļš tās apgūšanai ir Staņislavska metode.

Lūk, tieši tādēļ iepazīties ar šīs sistēmas galvenajiem principiem ir būtiski nepieciešami visiem dramatisķās pašdarbības dalībniekiem.

Staņislavska mācība ir pasaules teatru lielākais dārgums. Viņa vēsturiskais nopelns slēpjas tai apstākļi, ka balstoties uz revolucionāro demokratu — Beļinsķa, Čerņiņevska un Dobroļubova novēlējumiem, plaši pielietojot lielo krievu aktieru realistu — savu priekšgājēju un laika biedru pieredzi, ģenialais režisors, aktieris un pedagogs — Staņislavskis pirmo reizi pasaules teatras vēsturē radīja vienotu teatras mākslas teoriju. Tā pilntiesīgi saucas par sistēmu, jo aptver visas skatuvisķās mākslas puses. Tā ir stingri nopamatota mācība par teatras uzdevumu

un radošā procesa būtību, tā izstrādā teātra etikas un estētikas, aktiera un režisora meistarības un visa dramatiskā kolektīva organizēšanas un dzīves problēmas.

Vismērķtiecīgāk sistemu apskatīt nevis kādā noteiktā posmā, bet izsekot tās pakāpenisku attīstību no pašiem pirmsākumiem līdz noslēguma variantam.

Tāda pieeja materialam atļaus daudz pilnīgāk aptvert un dziļāk izanalizēt sistēmas tapšanas procesu.

Šīs brošūras uzdevums — iepazīstināt tikai ar galvenajiem sistēmas pamatlikumiem. Šīs piezīmes — ir it kā ievads patstāvīgai Staņislavska darbu studēšanai.

STAŅISLAVSKIS — LIELAIS TEATRA REFORMATORS

M. Gorkijs par Staņislavski, — Staņislavska — aktiera un režisora — biogrāfija līdz Maskavas Dailes teātra dibināšanai. — Krievu teātris XIX gadsimta beigās. — Staņislavska dzīves mākslā galvenie posmi līdz Lielajai Oktobra socialistiskajai revolūcijai. — Viņa darbības apskats pēc Oktobra.

Apsveicot Staņislavski viņa 70 gadu dzimšanas dienā, Maksims Gorkijs rakstīja:

«Dārgais Konstantin Sergejevič! Jūs atzītais lielais teātra mākslas reformators... cik Jūs iejutīgs un liels meistars talantu atklāšanā, kāds apbrīnojami prasmīgs juvelieris to audzināšanā un izveidē¹. Ar šo darbu Jūs, lieliskais, smalkais mākslinieks, vēlreiz pierādījāt, cik bagāta un neizsīkstoša mūsu zemes radošā enerģija... Jūs, dārgais Konstantin Sergejevič, apbrīnojami daudz esat paveicis un vēl ne mazumu paveiksiet mūsu tautas laimei, tās garīgā skaistuma un spēka augšmei. Godbijībā noliecu galvu Jūsu priekšā, cilvēk — skaistuli, lielais mākslinieks un varens darbinieks, aktieru audzinātāj»².

Staņislavska — aktiera un režisora darbība — speciala pētījuma objekts. Mēs īsumā atcerēsimies Staņislavska «dzīves mākslā» posmus tikai tik daudz, cik mūs interesē viņa «sistēmas» evolūcija, kas organiski, nesaraujami saistīta ar viņa daiļrādes praksi.

Staņislavskis nogājis garu, sarežģītu un vienlaikus neparasti mērķtiecīgu dzīves ceļu. Neraugoties uz nelielām novirzībām, viņš neatlaidīgi soļoja uz vienu mērķi: dziļu skatuviskā darba idejas atklāšanu. Viņš meklēja patiesību mākslā. Visa viņa radošā dzīve, kuru viņš aprakstījis savā lieliskajā grāmatā «Mana dzīve mākslā», bija nepagurstoša cenšanās uz realismu,

¹ Konstantins Sergejevičs Staņislavskis (istā uzvārdā Aleksejevs) dzimis 1863. g. 5. janvārī, M. S. Ščepkina nāves gadā, miris 1938. g. 7. augustā. Pseidonimu «Staņislavskis» viņš pieņēmis 1885. g. par godu savam paziņam — ārstam Markovam, kura spēle viņam ļoti patika; Markovs uzstājās kā aktieris-diletants ar pseidonimu Staņislavskis.

² Ježegodņik, MFAT, 1943. M. 1945., 221., 222. lpp.

cenšanās radīt tautai tuvu un saprotamu mākslu. Staņislavskis sācis uzstāties uz skatuves 14 gadu vecumā un teatrim veltījis sešdesmit savas dzīves gadus.

Pirmie viņa teatra darbības 10 gadi (1877.—1888. g.) noritēja «diletantu pulciņā», otrie (1888. g. — 1898. g.) viņa organizētajā «Mākslas un literatūras biedrībā», bet pēdējie četrdesmit viņa radošā darba gadi (1898.—1938. g.) neatraujami saistīti ar Maskavas Dailes teatri.

Par savas «dzīves mākslā» sākumu pats Staņislavskis uzskatīja 1887. gada 5. (17.) oktobri Aļeksejevu pulciņā uzvesto izrādi. Tā sastādījās no nelielām komedijām un vodeviļām; vienā no tām mazais Kostja tēloja veca matemātiķa lomu.

Viņa režisora darbības sākums attiecināms uz šo pašu «Aļeksejevu pulciņa» laiku. 1882. g. vasarā, būdams deviņpadsmitgadīgs jauneklis, Staņislavskis izmēģināja savus spēkus režisora mākslā, iestudējot nelielas ludziņas, vodeviļus un operetes. Staņislavskis uzskatīja darbu pie operetes un vodeviļa par teicamu skatuviskās meistarības skolu, atzīmējot, ka to izgājuši tādi ievērojami krievu teatra mākslinieki, kā Ščepkins, Davidovs, Varlamovs, Savina un daudzi citi.

Staņislavska agrīnie iestudējumi iezīmējas ar sevišķu uzmanību pret ārējiem dekoratīviem, dažbrīd pat feeriskiem efektiem. Pakāpeniski aizraušanās ar izrādes ārējo pusi dod vietu dziļai, prasīgai attieksmei pret dekoratīvo noformējumu.

Pats Staņislavskis diletanta gadus Aļeksejevu pulciņā nosaucis par saviem mākslinieka pusaudzā gadiem.

Aļeksejevu ģimenē visi dzīvi interesējās par mākslu. Konstantina Sergejeviča vecāki piedalījās mājas diletantu izrādēs, bērņus bieži veda uz cirku, itaļu operu. Bērņa gados Staņislavskis mājā organizēja leļļu teatri. Tomēr, neraugoties uz kaislīgo aizraušanos ar teatri, viņš nedabūja specialu teatra izglītību. Par savu skatuves mākslas skolu viņš uzskatīja Maskavas Mazo teatri, kurš tai laikā pārdzīvoja sava uzplaukuma gadus: uz tā skatuves uzstājās ģenialā traģediju aktrise Marija Nikolajevna Jermolova, ievērojamās Sadovsku teatra «dinastijas» pārstāvji — Provs Michailovičs, Olga Osipovna un Michails Sadovski, bet pēc tam Fedotova, Sumbatovs — Južins u. c. «Mazais teatris labāk par visām skolām veicināja mana gara attīstību», — rakstīja vēlāk Staņislavskis. «Tas iemācīja mani skatīt un redzēt skaistumu¹. Bet kas var būt derīgāks par estētisko jūtu un gaumes audzināšanu?»

Blakus Mazā teatra brīnišķīgajiem aktieriem Staņislavskis par saviem skolotājiem uzskatīja arī Maskavā gastrolējošos

¹ K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā. LVI, 1946., 47. lpp.

itaļu realistiskās skolas pārstāvjus, lielos traģiskus Salvini un Rossi.

Vērojot krievu un ārzemju mākslinieku spēli, Staņislavskis centās pielietot viņu realistiskās metodes savā aktiera praksē. Milzīga loma jaunā Staņislavska daiļrades attīstībā viņa desmit gadu ilgajam darbam «Mākslas un literatūras biedrībā (1888.—1898.)», kuras organizēšanu viņš veica kopīgi ar vairākiem aktieriem, dziedotiem un māksliniekiem. Tā bija viņa «mākslinieka jaunība». Tālāk mēs sīkāk apstāsimies pie viņa izstrādātajiem skatuviskā realisma principiem šais gados, kas vēlāk kļuva par pamatu visiem pieejamā «Dailes teatra» darbam, kuru viņš vēlāk radīja kopā ar Vladimiru Ivanoviču Nemiroviču-Dančenko.

Daudz lomu šai laikā spēlēja Staņislavskis. Tās bija: Ferdinands — Šillera sīkpiļsoņu traģedijā «Mīla un viltus», Don-Huans — Puškina «Akmens viesī», spilgti komiskās lomas Moljera komedijās; traģiskais Ananija Jakovļeva tēls Pisemska — «Rūgtajā liktenī», Uriels Akosta — tāda pat nosaukuma Karla Guckova traģedijā, Otello — Šekspira traģedijā.

«Mākslas un literatūras biedrības» izrāžu lielāko daļu Staņislavskis pats iestudēja. Maskavas teatru pasaule ar lielu interesi sekoja jaunā režisora inscenējumiem.

Leva Tolstoja komedijas «Izglītības augļi» iestudējums, kurā Staņislavskis lieliski nospēlēja Zvezdinceva lomu, bija pirmais viņa patstāvīgais režisora darbs pie drammas (1891. g.). «Uriela Akosta» iestudējumā skatītājus aizrāva lieliski izstrādātie masu skati. «Otello» izrādē režisors pasvītvoja sociālo konfliktu starp iekarotājiem veneciešiem un paverdzinātajiem vietējiem turku iedzīvotājiem. Savos iestudējumos uz «Mākslas un literatūras biedrības» skatuves Staņislavskis centās radīt izpildītāju ansambli, stingri izdomāt visas izrādes kompozīciju, panākt lomu patiesu tēlojumu un izrādes realistisku noformējumu. Šai posmā rodas tā viņa skatuviskā mākslas vispārējās kultūras izpratne, kas vēlāk dod bagātīgus augļus uz Maskavas Dailes teatra skatuves. Jau šais gados Konstantins Sergejevičs apgalvoja, ka visu pirmais ceļš mākslā — tas ir ceļš, kas ved uz dzīves patiesību.

Pagājušā gadsimta beigās Staņislavska vārds aizskanēja tālu aiz galvaspilsētas robežām; viņa inscenējumi bija ievērojams notikums visā tālaika teatra dzīvē, kura tai laikā uzrādīja ne visai iepriecinošus rezultātus...

Lai pareizi novērtētu Staņislavska un Nemiroviča-Dančenko veikto teatra reformu, nepieciešams, kaut vispārīgos vilcienos, uzskicēt to stāvokli, kādā atradās tālaika krievu teātris. Pagājušā gadsimta Krievija atradās Aleksandra III un galējā reakcionāra Pobedonosceva «dzelzs» režīma žņaugos. Viscaur atbalstot muižniecības intereses, carisms radīja neciešami smagus

dzīves apstākļus strādniekiem un zemniekiem, kurus nežēlīgi ekspluatēja, bez tiesas un izmeklēšanas lika ciest necilvēcīgus sodus. Aleksandrs III sapņoja «labi nopērt» visus neapmierinātos. Nostādāmās pret apgaismotību, cara valdība izdeva ievērojamo cirkularu par «virtuveņu bērniem», tā liedzot tiesības apmeklēt skolu kučieru, sulaiņu, veļas mazgātāju, un citu bērniem¹.

Tumsonības un reakcijas apstākļos krievu teātris bija nonācis dziļā idejiskā, mākslinieciskā un ekonomiskā pagrimumā. Ar sāpēm un uztraukumu par savas mākslas likteni runāja labākie skatuves darbinieki. Pēc tā laika Čehova izteiciena teātri tai laikā «bija neglīts izsitums uz pilsētu miesas».

Privatajos teātru uzņēmumos valdīja dzišanās pēc lētiem panākumiem un pilnām zālēm, kuru dēļ repertuaru sastādīja banali farsi un skaļas melodramas. Par kaut kādu ansambli nevarēja būt pat runas, jo lugas uzveda ar vienu — diviem mēģinājumiem. Bieži vien nobankrotējuši, vai ar izsniegto naudas sumu bēgošie teātru antreprenieri pameta trupu likteņa varā. Nabadzība, bads, pilnīga neticība rītdienai, šausmīgi, pēc Staņislavska izteikuma, necilvēcīgi darba apstākļi netirās, nekurinātās telpās, dekoraciju un kostimu nabadzība — lūk, apstākļi, kādos nācās dzīvot un strādāt skatuves darbiniekiem.

Ne vienreiz vien veco krievu teātri noraksturojis Konstantins Sergejevičs Staņislavskis. Viņš norādīja uz tai laikā visos teātros valdošajiem aktieriskajiem štampiem, uz aktieru tieksmi uzjautrināt un izklaidēt skatītājus. Vienas dienas izrādes neskāra skatītāju dvēseles un tikai lieli aktieri domāja par publikas audzināšanu.

Tiesa, daži provinces teātri, sevišķi tādās lielās pilsētās, kā Kijeva, Charkova, Kazaņa, Nižņij-Novgoroda vai Tiflisa, laiku pa laiku patiešām bija īstas «kulturas bākas», bet tikai tais sezonās, kad teātra vadība atradās tādu lielu skatuves meistaruru rokās, kā P. M. Medvedjevs, N. N. Siņeļņikovs vai N. I. Soboļščikovs-Samarins. Tomēr ieņemt šos posteņus bija lemts tikai nedaudziem laimīgajiem. Bet lielajā privāto teātru uzņēmumu vairumā valdīja dzišanās pēc lielā rubļa un visatklātākā amatnieciskuma atmosfera.

Šo gadu izcilo krievu aktieru — talantu plejade vēl vairāk pasvītroja tā laika teātra dzīves un izpildītājas mākslas nabadzību.

Orļeņevs, Mamonts Daļskis, Andrejevs-Burlaks, Ivanovs-Kozeļskis un citi slavenie traģiķi uzstājās visnožēlojamāko aktieru-amatnieku vidē. Vispārējā teātra kultūra atradās ārkārtīgi zemā līmenī.

¹ PSRS Vēsture, A. Pankratovas redakcijā. II d. 280. lpp., LVI 1952. g.

Aktieru saime sastādījās galvenokārt no deklasētiem, morāli šaubīgiem pusmīetpilsoniem, pusinteliģentiem, kuri savas spējas izšķieda azarta spēlēs un vīnā. Skaudību par cita sekmēm, sāncensību, tenkas un intrigas radīja neveselīgās sabiedrības atmosfera, kurā spiesti bija darboties tā laika krievu skatuves laudis.

Ne daudz labāks stāvoklis bija Maskavā un Pēterburgā. Pēc t. s. «imperatorisko teatru monopola» atcelšanas 1882. gadā, kurš noteica, ka abās galvaspilsētās atļautas tikai valsts teatru izrādes, radās daži lieli privāti teatri. Tajos līdzīgi Koršam Maskavā veikalnieki — antreprenieri «strādāja kasei», iestudējot melodramas un farsus — («No nozieguma uz noziegumu», «Gulamvagonu kontrolieri» utt.).

Uz valsts teatru skatuvēm imperatorisko teatru kantoris izplatīja vieglprātīga satura repertuaru, kas kalpoja skatītāju uzjautrināšanai un viņu uzmanības novēršanai no revolucionārām idejām. Maskavas Mazais teatris, kas vēl nesen bija lepojies ar nosaukumu «otrā universitāte», plaši atvēra durvis tādiem trešās šķiras dramaturgiem, kā Potjochins, Djačenko, Špažinskis, Potapenko. Viņu darbi sastādīja arī galveno Aleksandra teatra repertuaru Pēterburgā.

Talantīgā aktiera, režisora un pedagoga A. P. Ļenska mēģinājums atjaunot Mazo teatri neizdevās. Imperatorisko teatru direkcija spieda viņu uzvest mazvērtīgu repertuaru, lika šķēršļus visiem viņa mēģinājumiem atsvaidzināt darba metodi pie izrādēm, izvirzīt jaunatni. Pārlicinājies, ka pilnīgi neiespējams reformēt valsts teatru skatuvi, Ļenskis atteicās no galvenā režisora posteņa un pavisam aizgāja no teatra. Tā krievu skatuves slavenās tradīcijas tik tikko kvēloja šais drūmajos gados un spilgti uzliesmoja vienīgi Jermolovas, Šadovska, Davidova un vēl nedaudzu daiļradē. Starp citu arī viņiem grūti bija elpot «imperatorisko teatru» piesmakušajā atmosferā.

Gadu pēc Maskavas Dailes teatra nodibināšanas Jermolova rakstīja vienam no saviem draugiem: «... nebrīnieties... ja es pametišu Mazo teatri un varbūt pat pāriešu uz Aļeksejevu. Ņemirovičs ļoti mani sauc»¹.

Staņislavskis vēlāk rakstīja, ka Ņemirovičs-Dančenko, tāpat kā viņš pats, bez cerībām raudzījies uz teatra stāvokli pagājušā gadsimta beigās, kad spožās agrāko laiku tradīcijas bija izvirtušas, pārvērzdāmās par vienkāršu tehniski veiklu spēles paņēmieni... teatru lieta tai laikā atradās no vienas puses bufešu turētāju no otras — birokrātu rokās. Vai tādos apstākļos gan varēja cerēt uz mākslas uzplaukumu»².

¹ Jermolovas vēstules. M. VTB, 1939., 101. lpp.

² K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā, 241. lpp.

Lai apspriestu nobriedušās teatru vajadzības un rastu līdzekļus teatru darba uzlabošanai, 1897. gadā Maskavā tika sasaukts pirmais Viskrievijas skatuves darbinieku kongress. Pats šāda kongresa sasaukšanas fakts, protams, bija progresīva parādība, tomēr nekāda reāla labuma kongress nedeva un tikai konstatēja krievu teatra pagrimumu.

Šai kongresā uzstājās A. P. Ļenskis. Viņš ieteica virkni pasākumu, lai paceltu krievu teatri vajadzīgajā augstumā. Tomēr visi kongresa vēlējumi un skatuves progresīvo darbinieku mēģinājumi realizēt dzīvē sapni par «īstu teatri» izrādījās neauglīgi. Realizēt dzīvē sapni par «Krievu paraugteatra radīšanu», par ko savā laikā jau rakstīja lielais krievu dramaturgs Ostrovskis, spēja tikai Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko. Tas bija teatris, kas iemiesoja lugas ar dziļi idejisku saturu, mākslinieciski augstvērtīgs teatris, tam bija patstāvīga trupa, tas bija visiem pieejams teatris, paredzēts visplašākajiem iedzīvotāju slāņiem. Tā trupu vadīja režisori-mākslinieki, bet ne vienkārši ļaudis ar «režisora etiķeti uz pieres». Maskavas Dailes teatris arī bija tas īstais teatris, sabiedrības kalps, par kuru sapņoja Ļenskis, Jermolova un citi krievu aktieri.

Maskavas Dailes teatris, saīsinājumā (MHT), bet pēc revolūcijas Maskavas Akademiskais Dailes teatris (MHAT)¹ tika nodibināts 1898. gadā.

Teatris bija progresīvās, demokrātiski noskaņotās krievu inteliģences domu un ilgu izteicējs.

Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko radīja teatri, kas cīnījās par progresīvu repertuaru. Viņi spēja teatrim piesaistīt tādus ģenialus rakstniekus, kā Čehovs un Gorkijs un pareizi atklāt to darbus.

Jaunā teatra trupai 1898. gadā vasarā pirms mēģinājuma sākuma Staņislavskis sacīja: «... mēs esam uzņēmušies lietu, kurai ne vienkāršs personīgs, bet gan sabiedrisks raksturs. Neaizmirstiet, ka mēs cenšamies apgaismot nabadzīgās šķiras tumšo dzīvi, dot viņiem laimīgas, estetiskas minutes tai tumsā, kas viņus pārklājusi. Mēs cenšamies radīt pirmo vajadzīgu, tikumīgu, visiem pieejamu teatri, šim augstajam mērķim, mēs veltīsim savu dzīvi»².

Visu savu dzīvi viņš arvien atgiežas pie domas radīt visiem pieejamu, tautas teatru tiklu, MHAT'a filiales utt.

Abi Maskavas Dailes teatra organizatori ar pilnām tiesībām skaitās nevien krievu, bet arī visas pasaules progresīvo teatru

¹ Saīsinājumā lietoti teatra nosaukuma krievu valodā pirmie burti, jo šāds saīsinājums plaši tiek lietots arī latviešu valodā. Tulk.

² K. S. Staņislavskis. Raksti, Runas, Sarunas, Vēstules, Maskavā, 1953. g. 100—101. lpp.

lielākie reformatori. Viņi pārveidoja visu izrādes radīšanas sistēmu.

Staņislavskis un Nemirovičs-Dančenko par galveno teatru uzdevumu uzskatīja realistiski, patiesi attēlot dzīvi ar mērķi to pārveidot atbilstoši tautas interesēm. Teatrim viņu uztverē jābūt masām tuvam, saprotamam un vajadzīgam.

Viņu reforma aptvēra nevien repertuaru, bet arī režisora darbu, aktiera spēli, dekorācijas, grimu utt. Viņi pārkārtoja visu teatru, piešķirot sevišķi svarīgu nozīmi, liktos, nenozīmīgiem «sīkumiem», apgalvojot, ka «teatris sākas no drēbju pakaramā». Visām teatra sarežģītā mehanisma skrūvītēm vajadzēja kalpot vienam mērķim — radīt idejisku, patiešām māksliniecisku izrādi.

Patiesai, realistiskai jābūt nevien izpildītāju mākslai, bet tāpat arī izrādes ārējam dekoratīvajam noformējumam. Staņislavskis un Nemirovičs-Dančenko centās pacelt vispārējo teatra kulturu, pakļaujot visas izrādes sastāvdaļas vienam mērķim — darba satura idejas atklāšanai.

Beidzot, tika uzstādītas augstas idejiskas un morālas prasības teatra kolektīva locekļiem.

Jaunā teatra programma patiešām, kā to apgalvoja Staņislavskis, bija revolucionāra. «Mēs protestējām pret veco spēles manieri, pret teatralismu . . . pret aktiera uzspēli, pret nelīgām inscenējuma un dekorāciju konvencijām, pret premjerismu, kas bojāja ansambli, pret nevērtīgo tālaika teatru repertuaru.¹»

Maskavas Dailes teatris tika atklāts 1898. gada 14.(26.) oktobrī ar A. K. Tolstoja vēsturiskās traģēdijas «Cars Fjodors Joanovičs» izrādi. Lugu trīsdesmit gadus bija liegusi izrādīt cara cenzura. Skatītājus savīlēja izrādes svaigums: realistiskā Krievijas vēsturiskās pagātnes attēlošana, režisora darba un dekoratīvā noformējuma oriģinalitāte un asums, autora ieceres dziļā atklāsme, līdz tam laikam uz krievu skatuves neredzēta ansambļa saliedētība.

Krievu skatuves vēsturnieki pelnīti šo izrādi uzskata nevien kā jauna teatra atklāšanu, bet arī kā jauna teatra mākslas virziena sākumu. Izrāde visā pilnībā atspoguļoja psiholoģiskā realisma principus un vienlaikus ar to spilgti iemiesoja arī nacionālās krievu mākslas labākās tradīcijas.

Ja A. K. Tolstoja vēsturiskajā traģēdijā teatris uzzīmēja neaizmirstamu vecās Krievijas ainu ar lieliski izstrādātiem masu skatiem, kuros bija individualizētas visas dalībnieku lomas, tad tālāk Staņislavskis un Nemirovičs-Dančenko sev stādīja uzdevumu iemiesot uz skatuves sava laika īstenību.

Nākošais ievērojamais notikums MHAT'a dzīvē bija

¹ K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā. 1946. g. 252. lpp.

A. P. Čehova lugas «Kaija» jaunā interpretācija. «Kaija» neilgi pirms tam (1896. g. rudenī) Pēterburgā uz valsts skatuves bija nežēlīgi izgāzusies, neraugoties uz tādu Aleksandra teātra koriķeju, kā Davidovs un Varlamovs, piedalīšanos un B. F. Komisarževskas lieliski izpildīto Ņinas Zarečnas lomu. Čehova dramaturģija prasīja jaunu skatuvisko traktējumu. Dzīji pareizu, realistisku Čehova lugas tulkojumu deva MHAT's, tāpēc par otru, isto MHAT'a dzimšanas dienu var uzskatīt Čehova «Kaijas» izrādi (1898. g. 17. decembrī). Tās emblema vēl līdz šim grezno pelēki-zaļo teātra priekškaru. Tieši darbā pie «Kaijas» pirmoreiz apzinīgi tiek pielietots darbojošos personu paties pārdzīvojums «noskaņojuma» radīšanai. Šis arī bija tas «psicholoģiskā realisma» agrīnais periods, no kura, kā mēs redzēsim vēlāk, Staņislavskis pakāpeniski izstrādāja patiesa skatuviskā realisma principus.

Uz MHAT'a skatuves Staņislavskis uzveda apmēram piecdesmit izrādēs. No tām vispirms atzīmēsim čečovisko izrāžu ciklu, ko viņš iestudēja kopā ar Ņemiroviču-Dančenko¹.

Čehoviskajās izrādēs teātris spēja nevien atklāt vecās inteligences, kura nevarēja atrast ceļu uz labāku dzīvi, skumjas pēc labākas dzīves, bet arī labāko krievu ļaužu ticību nākotnei, dzīvo sajūtu, ka tuvojas un, lūk, tūdaļ sāksies socialā vētra. Ne velti Gorkijs ar tādu sajūsmu runāja par milzīgo iespaidu, kādu uz viņu atstājušas Čehova lugas uz Dailes teātra skatuves.

N. K. Krupskaja atceras, kā viņa ar Vladimīru Iljiču Leņinu gāja uz MHAT'u un ka viņam patikusi «Tēvoča Vaņas» izrāde. Leņins, būdams ārzemēs, ar labpatīku atcerējās teātra apmeklējumu un dzīvi interesējās par tā darbu.

Čehova lugu izrādēs K. S. Staņislavskis piedalījās kā aktieris un radīja virkni lielisku tēlu (Astrovs «Tēvocis Vaņā», Veršņins «Trīs māsās», Gajevs «Ķiršu dārzā», Šabelskis «Ivanovā»). Tomēr Staņislavskis ne vienmēr bija ar sevi apmierināts. Tā Veršņina lomā «Trīs māsās» viņš neatrada, kā to pats atzinās, tās saliedētības ar lomu, kas rada izpildītājā pareizo pašsajūtu uz skatuves.

Jau šai sava darba MHAT'ā agrīnajā periodā Staņislavskis meklē tēla iekšējo raksturīgumu, iesaka aktieriem biežāk aiziet no sevis.

Kā režisors Staņislavskis šais gados strādā dažādos virzienos. Paraleli Čehova «noskaņu» lugām, viņš strādā pie tādām pasaku lugām, kā Ostrovska «Sniegbaltīte». Tā bija fantastikas līnija, kas jau sen bija vilinājusi Staņislavski. Ar

¹ «Kaija» — 1898. g. 17. decembrī, «Tēvocis Vaņa» — 1899. g. 24. decembrī, «Trīs māsas» — 1901. g. 31. janvārī, «Ķiršu dārzs» — 1904. g. 17. janvārī.

sajūsma par šo inscenējumu rakstija Čehovam Gorkijs, nosaucot «Sniegbaltīti» par milzīgu notikumu teatra dzīvē.

Ļ. N. Tolstoja «Tumsas valstības» iestudējumā (1902. g.) Staņislavskim izdevās radīt dziļi pārlicinošu krievu zemnieku dzīves ainu. Šai izrādē, pēc paša Staņislavska vārdiem, galvenais bija tieksme pēc īstas mākslinieciskas patiesības.

Ievērojams notikums Staņislavska šo gadu režisora praksē bija norveģu rakstnieka Henricha Ibsena lugas «Doktors Štokmanis» iestudējums (1900. g. 24. oktobrī).

Šauro, individualistisko Štokmaņa buntošanos pret sīkburžuaziskās pasaules miētpilsonisko trulumu Staņislavskis pārvērtā revolucionārā protestā pret toreizējo buržuaziski monarhisko iekārtu, un izrāde izvērtās visas skatītāju zāles politiskā demonstrācijā.

«Tā bija politiska izrāde — atcerējās viņš vēlāk — ... Man personīgā pieredze pierādīja iedarbības spēku, kāds var būt uz pūli īstam teatrim ...

Luga un izrāde, kas kļūst par sabiedrības noskaņu ierosinātājiem un kas spēj pūli izsaukt tādu ekstāzi, iegūst sabiedriski-politisku nozīmi»¹.

Darbs pie Štokmaņa tēla bija ievērojams notikums Staņislavska — mākslinieka biogrāfijā vēl vienā ziņā: tas bija tas retais gadījums, kad aktierim uzreiz izdevās ieiet lomā, sākt dzīvot tēlojamās personas organisku dzīvi. Acīmredzot, tieši tādēļ Štokmaņa loma kļuva par vienu no labākajām Staņislavska lomām.

Lai cik ievērojami būtu jaunā režisora panākumi visos uzskatītajos iestudējumos, viss tas bija tikai pakāpieni uz lielu sabiedriski-politisku izrādi. Ar Gorkija dramā «Dibenā» iestudējumu, pēc paša Staņislavska apzīmējuma, sākas sabiedriski-politiskā līnija MHAT'ā. Tai sekoja Gorkija pirmās lugas «Sīkpilsoņi» izrāde.

Lai Gorkiju ieinteresētu un viņā izraisītu vēlēšanos rakstīt skatuvei, Maskavas Dailes teātris 1900. gada vasarā pilnā sastāvā sniedza viesizrādes Krimā, un Jaltā Čehovs iepazīstināja Staņislavski ar Gorkiju. Konstantīnam Sergejevičam izdevās sasniegt mērķi: Gorkijs apsolījās rakstīt MHAT'am un savu solījumu turēja.

1902. gada pavasarī teātris iestudēja Gorkija «Sīkpilsoņus». Vēlāk atceroties šo izrādi, Staņislavskis rakstīja: «Laiks bija nemierīgs, trauksmains politiskā ziņā. Policija un cenzura uzmanīja katru mūsu soli, jo Dailes teātri tā jaunā repertuara dēļ uzskatīja par vadošo, bet pašu Gorkiju uzraudzīja policija ... Pašā teātri un ap to bija novietota pastiprināta policijas sardze,

¹ K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā. LVI 1946. g. 335. lpp.

uz laukuma teatra priekšā jādelēja žandarmu jātnieki. Varēja domāt, ka gatavojas nevis ģeneralmēģinājumam, bet gan ģeneralkaujai¹.

Tomēr šis iestudējums nepārvērtās ģeneralkaujā. MHAT's nespēja atklāt Gorkija lugas revolucionāro būtību. Luga izskanēja kā ģimenes drama. Staņislavskis tad neizprata «Sīkpilsoņu» politisko tendenci. Tikai nākošajā izrādē — «Dibenā» (1902. g. 18. decembrī) ar pilnu balsi izskanēja Gorkija doma.

«Brīvība — par katru cenu! — lūk, tās garīgā būtība, — rakstīja vēlāk Staņislavskis. — Tā brīvība, kuras dēļ ļaudis nolaižas dzīves padibenēs, neapzinoties, ka tur viņi kļūst vergi»².

Laika pārbaude — visbargākā no visām pārbaudēm, kādām pakļauts mākslas darbs. Lugas «Dibenā» izrāde to izturēja kā neviens cits darbs. Izrāde pusgadsimtu nenoieta no MHAT'a skatuves. «Dibenā» Konstantins Sergejevičs spēlēja Satinu. Būdams mākslinieks ar augstām prasībām, viņš nebija apmierināts ar savu izpildījumu, viņš centās tieši spēlēt lugas ideju, it kā uzspiežot to skatītājam. Vēlāk, vispārinot sava darba pieredzi pie sabiedriski-politiskas nozīmes darbiem, Staņislavskis nonāca pie secinājuma, ka tajos nekādā gadījumā nedrīkst pasvītrot tendenci, bet vajag patiesi dzīvot ar dotā personaža domām un jūtām.

Nākošo Gorkija lugu «Saules bērni», kas uzrakstīta Petrovovskas cietokšņa kazematos, Dailes teātris uzveda pašā 1905. g. revolucionāro notikumu karstumā. Tās pirmizrāde izsauca vētrainu politisku demonstrāciju. Staņislavskis palika uzticīgs savam principam: pēc viņa domām par īstu var atzīt tikai tādu teātri, kas dzīvi atsaucas sava laika temām.

Laika posmā starp divām revolūcijām (1905.—1917. g.) MHAT's atradās it kā krustceļos. Šie gadi Staņislavskā režisora praksē iezīmējas meklējumiem simboliskā un konvenciju teātra novadā blakus tādiem realistiskiem iestudējumiem, kā Gogoļa «Revidents», Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem».

Nevarēdams samierināties ar krievu rakstnieku — dekadentu un simbolistu lugām, Staņislavskis pirms Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas pievērsās klasiku darbiem. Moljēra komedijā «Iedomu slimnieks» (1913. g.) viņš cenšas atklāt izrādes «iekšējo partituru», darbojošos personu pārdzīvojumus. Pats viņš lieliski nospēlēja centrālo Argana lomu, panākdams iekšēji pārspīlētā tēla spilgtu atklāsmi.

Strādājot pie itāļu dramaturga Karlo Goldoni komedijas «Viesnīciece» (1914. g.), Staņislavskis jau pielieto virsuzde-

¹ K. S. Staņislavskis. «Mana dzīve mākslā». 339., 340., lpp.

² Turpat, 346. lpp.

vuma un caurvijas darbības jēdzienus (ar to jēgu un nozīmi mēs iepazīsimies vēlāk).

Puškina lugu izrādēs (1915. g.), kas sastāvēja no trim, tā sauktajām, «mazajām traģedijām» — «Dzīres mēra laikā», «Akmens viesis» un «Mocarts un Saljeri» — piedzīvoja neveiksmi kā teātris, tā arī pats Staņislavskis Saljeri lomā. Par galveno savas neveiksmes iemeslu Staņislavskis uzskatīja to, ka viņiem neesot izdevies pārraidīt Puškina dzeju. Bet Konstantins Sergejevičs prata arī no neveiksmes mācīties un sacīja, ka šo izgāšanos viņš nemainītu ne ar kādiem lauriem. Tālāk Staņislavskis pievērsa sevišķu uzmanību darbam ar balsi, dikciju, vārdu.

Lielā Oktobra socialistiskā revolūcija MHAT'u izglāba no strupceļa, kurā tas atradās tikko apskatītā perioda beigās. Tomēr teātrim no jauna atdzīvoties izdevās ne uzreiz, bet tikai pēc moku pilniem meklējumiem, kas turpinājās vairākus gadus un iezīmējās ar vairākām neveiksmēm, kā, piemēram, Bairaona traģedijas «Kains» izrāde. Šais gados Staņislavskis pastiprināti strādā pie savas sistēmas principu izveides, bet neatrod sava laika prasībām atbilstošu repertuāru, pie kura strādājot būtu iespējams atklāt sistēmas metodi.

Pa daļai tas viņam izdodas, iestudējot Ostrovska lugu «Kvēlā sirds» (1926. g.) un ievērojamā franču rakstnieka Bomaršē «Figaro kāzas».

Pēdējā viņš cenšas par galveno varoni izcelt nevis toreizējās aristokrātijas pārstāvjus, bet vienkāršo tautu, kas apbruņota ar bīstamu ieroci — spēju smieties par saviem kungiem...

Abiem Staņislavska iestudējumiem bija liela loma MHAT'a daiļrades evolūcijā, tomēr īstais pagrieziena moments teātra dzīvē bija Vs. Ivanova lugas «Bruņū vilciens 14—69» iestudējums. Šī izrāde, kas tika uzvesta uz Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas desmito gadadienu, izskanēja kā teātra politiskais un daiļrades manifests. Ar šo izrādi teātris atsaucās mūsdienu problemām, parādīja MHAT'a milzīgās daiļrades iespējas un perspektīvas.

1928. g. 29. oktobra vakarā, kad MHAT's atzīmēja savas darbības trīsdesmit gadus, Staņislavskis jūtas slikti un pēc tam smaga slimība viņam liedza uzstāties uz skatuves. No šī laika viņš visu sevi ziedo režisora un pedagoga darbam, pārskata vēlreiz savas sistēmas galvenos atzinumus.

Detalās izstrādātais Šekspira «Otello» režisora plāns, Gogoļa «Miruso dvēseļu» izrāde, virkne iestudējumu muzikalajos teātros un studijās — lūk, galvenie Staņislavska — režisora darbi šais gados.

Ārkārtīgi liela nozīme ir viņa darbam pie Moljera «Tartifa», kas cieši saistīts ar t. s. «fizisko darbību metodes pielietošanu»,

lugas lomu darbības analīzi utt.¹ Pie visiem šiem jautājumiem sīkāk mēs pakavēsimies vēlāk.

Padomju valdība divreiz apbalvo Staņislavski ar ordeņiem (Leņina un Darba Sarkanā Karoga). Viņa rīcībā tika nodota savrupmāja Maskavā Leontjeva šķērsielā (tagad Staņislavska iela). Šeit — lielajā kabinetā un specialā mēģinājumu zālē ar skatuvi — viņš noturēja mēģinājumus un nodarbības ar daudzo studiju dalībniekiem, šeit viņš arī strādāja pie saviem darbiem par aktiera psihotehniku.

Īsi pirms nāves viņš sacīja: «Technikas apgūšanu jāveic visam mūsu teātra sastāvam, visiem aktieriem un režisoriem. Mūsu māksla kolektīva. Atsevišķi spilgti izpildītāji izrādē nevar mūs apmierināt. Izrāde jāsaprot kā vienots harmonisks visu elementu apvienojums, kā vesels māksliniecisks darbs.

Aizejot no dzīves es jums gribu nodot šīs tehnikas pamatus»². Konstantīns Sergejevičs nomira 1938. gada 7. augustā, līdz pēdējam mirklim turpinot strādāt ar saviem skolniekiem.

¹ Izrādi uzveda jau pēc Staņislavska nāves, 1939. gadā viņa tuvākais skolnieks, tagad galvenais MHAT'a režisors M. N. Kedrovs.

² V. Toporkovs. Staņislavskis mēģinājumā. Maskavā 1950. g. 132. lpp.

STAŅISLAVSKA UZSKATI PAR TEATRA, REŽISORA
UN AKTIERA UZDEVUMU

«Istā teatra» principi. — Staņislavska mācības sakari ar Gogoļa un krievu revolucionāro demokrātu idejām. — Idejiskums, tautiskums un realisms — Staņislavska mācības galvenie principi. — Aktieris — patriots — tautas kalps un audzinātājs. Estētiskā un etiskā vienotība Staņislavska pasaules uzskatā. — Aktiera morālais tēls. — Teatra paraugkolektīvs. — Mācība par virs-virsuzdevumu.

Daudz darba Staņislavskis ieguldījis aktiera meistarības teorijas un daiļrades metodes izstrādāšanā, lai palīdzētu uz skatuves radīt dzīvus, patiesus tēlus. Tāpēc, runājot par Staņislavska sistemu, visbiežāk domā tās tīri praktisko nozīmi, kas izsakās aktiera vai režisora daiļrades metodē. Tomēr sistēmas nozīme neizmērojami plašāka, jo tā atklāj visas teātra mākslas būtību. Ģenialā meistara mantojuma nopietna studēšana pārlicina mūs par to, ka, reformējot veco teātri, Staņislavskis centās pārveidot un pārorganizēt ne tikai tā organizatoriskās formas un darba paņēmienus, bet arī pārāudzināt pašus aktierus, viņu morālo seju.

Sapuvušajam bezidejiskajam buržuāziski — mietpilsoniskajam teātrim ar tā farsiem un divertismentiem Staņislavskis pretī nostāda īstā teātra ideālu. Šī teātra māksla progresīva, mūslaicīga, nevien pieejama un saprotama, bet arī nepieciešama tautai. Mākslinieks — humanists Staņislavskis apgalvoja, ka tikai cilvēka, tautas mīlestība var iedvesmot īstu mākslinieku.

Teātris — nav tikai vienkāršs laika kavēklis, bet gan tā uzdevums ar mākslas līdzekļiem kalpot sabiedrībai, tautai, Dzimtenei. Aktieris nav masu izklaidētājs, kurš uz skatuves demonstrē savu virtuozu meistarību, bet gan kalps un līdz ar to tautas audzinātājs. Tāpēc viņam pašam jābūt augstu morālu īpašību īpašniekam. Visam kolektīvam, no vadītāja līdz tehniskajam strādniekam, jābūt piesātinātam ar teātrim veicamās augstās misijas apziņu. Tādi ir principi, no kuriem vadījās K. S. Staņislavskis un V. I. Nemirovičs-Dančenko visā savā

ilgajā jaunrades darbā. Cenšoties radīt augsti idejisku realistisku teatru, viņi balstījās uz krievu mākslas slavenajām tradīcijām, kas iemiesotas Puškina, Gogoļa, revolucionāro demokrātu — Beļinska, Čerņiševska, Dobroļubova, tāpat realisma pamatlicēja uz krievu skatuves Ščepkina un pagājušā gadsimta lielo krievu skatuves meistarų plejades novēlējumos.

«Par vienu no vissvarīgākajām tradīcijām, — rakstīja 1916. gadā Staņislavskis vienā no saviem nepublicētajiem rakstiem — es uzskatu M. S. Ščepkina un N. V. Gogoļa novēlējumu... Galvenais šo lielisko cilvēku tradīcijās vislabāk tiek izteikts frazē: «Nemiet paraugus no dzīves»¹.

Vienā no sarunām ar MHAT'a jaunatni Staņislavskis tieši norādīja, ka Dailes teātra tradīcijas izriet no Ščepkina un Gogoļa tradīcijām: «Gogolis teātros saskatīja iestādes, kas spēj iedarboties uz skatītāja garīgajām prasībām, ieaudzināt viņā augstus morāles un ētikas principus. Teātrim viņš stādīja sabiedriska rakstura uzdevumus, — audzināt sabiedrību ar rakstnieka-dramaturga vārdu, kurš atskan no skatuves, iemiesots mākslinieciskā tēlā, skatuviskā darbībā.

Dailes teātris seko Gogoļa novēlējumiem un atdod sevi pilnīgi kalpošanai sabiedrībai²...

Gogolis par teātri runā kā par patiesu, realistisku dzīves ainu, kā katedru, «no kuras var daudz laba pasacīt pasaulei».

Tāpēc katram izpildītājam labi jāzina, kā vārdā viņš iemieso to vai citu tēlu: «Gudram aktierim, — pēc Gogoļa izteiciena — jāpārdomā, kādēļ ir šī loma, jāizprot galvenās katras personas rūpes, kuru dēļ tiek iztērēta tās dzīve, kas ir pastāvīgs domu priekšmets, mūžīgā galvā sēdošā nagla»³. Šais Gogoļa izteiciens skaidri dzirdama nākošā Staņislavska mācība par caurviju darbību un virsuzdevumu.

Idejiskums, tautiskums, realisms — lūk, galvenie principi, par kuriem visu dzīvi cīnījās Staņislavskis.

Augsts idejiskums neapšaubāmi bija vadošais MHAT'a dibinātāju princips. «MHAT's vienmēr atzinis tikai tādu mākslu, kas piesātināta lielām domām — sacīja V. I. Ņemirovičs-Dančenko, tagad tas piepilda savus iestudējumus lielām socialām, politiskām idejām... tas grib īstu socialistisku humanismu, piesātinātu ar mīlestību uz darbu, Dzimteni, cilvēci un naidu pret tās ienaidniekiem»⁴.

Ar teātra mākslas līdzekļiem atklāt lielas, sabiedrībai vajadzīgas idejas — teātra mērķis un uzdevums un ne velti par

¹ Krājumā «Gogolis un teātris» — Maskava, 1952. g. 484. lpp.

² Turpat, 483. lpp.

³ Krājumā «Gogolis un teātris», 379. lpp.

⁴ V. I. Ņemirovičs-Dančenko. Raksti. Runas. Sarunas. Vēstules. 154, 155. lpp.

savas sistēmas stūrakmeni Staņislavskis lika mācību par lomas un izrādes virsuzdevumu, tas ir, nevien atsevišķa tēla, bet arī visas izrādes mērķtiecību. Režisors nevar iestudēt izrādi, neizpratis autora ideju, mācīja Staņislavskis režisorus, bet aktieriem viņš teica: atrast virsuzdevumu — ir galvenais, kas jāatrod lomā.

Otrs princips, no kura nepārtraukti savā darbībā vadījās MHAT's — tautiskums.

— Mākslai jāatver acis uz pašas tautas radītajiem ideāliem, teica Staņislavskis. Teātris šos tautas ideālus ietērpj mākslinieciskā formā un pasniedz tautai, kas tos radījusi.

Spilgtas tautiskuma iezīmes raksturo MHAT'a daiļrades praksi: teātris nacionāli savdabīgs, tā māksla ar savām visdziļākajām saknēm iesniedzas krievu nacionālās kultūras dzīvē, tas cieši saistīts ar tās progresīvajām demokrātiskajām tradīcijām. Visā tā darbā mēs redzam virzienu uz visplašāko tautas masu interesēm. Būdam pieejams šīm masām, Maskavas Dailes teātris vienmēr centies skatuviskos tēlos iemiesot svarīgākos tautas dzīves un vēstures notikumus un parādības un vienmēr tos apskatījis no pašas tautas pozīcijām: ņemsim, piemēram, tādas iestudējumus, kā Vs. Ivanova «Bruņu vilciens 14—69», K. Treņeva «Lubova Jarovaja», K. Simonova «Krievu ļaudis» un citus. Beidzot, MHAT's vienmēr cīnījies par krievu valodas tīrību, rūpīgi saudzējot krievu valodas skaistumu.

Trešais MHAT'a daiļrades pamatprincips — realisms. Vēsturiskajos VK(b)P CK lēmumos par ideoloģiskajiem jautājumiem ne vienreiz vien norādīts, ka tautai kalpot var vienīgi realistiska māksla. Katra formalistiska vai naturalistiska māksla sveša un kaitīga tautai. MHAT'a realistiskā māksla kļuva par augsni, kurā Staņislavskis varēja izstrādāt savas sistēmas pamatus. Staņislavska sistēma mūsu dienās ir labākā metode, kā iemiesot socialistiskā realisma principus uz skatuves.

«Vadīdamies no socialistiskā realisma metodes, — sacīja savā referātā par žurnāliem «Zvezda» un «Leningrad» biedrs Ždanovs, — apzinīgi un uzmanīgi pētījot mūsu reālo dzīvi, censdamies dziļāk izprast mūsu attīstības procesu būtību, rakstniekam jāaudzina tauta un idejiski tā jāapbruņo»¹. Tieši tā arī saprata teātra uzdevumus Staņislavskis pēdējos savas dzīves gados.

«Teātris ir māksla atspoguļot dzīvi» — sacīja Konstantīns Sergejevičs. Māksla, kas atrauta no dzīvās dzīves, ir mirusi, nevienam nevajadzīga. Pēc Staņislavska visdziļākās pārlicības teātrim jāatspoguļo dzīve ne «vispār», bet gan tieši sava

¹ Biedra Ždanova referāts par žurnāliem «Zvezda» un «Leningrad» LVI, 1946. g. 33. lpp.

laikmeta īstenība: katrs īsts teatrs — ir teatris, kas darbojas savam laikmetam.

Sekojoš lielie krievu revolucionāro demokrātu novēlējumiem, Staņislavskis attīsta Beļinska domu, kurš mākslas mērķi un nozīmi saskatīja tieši kalpošanā savam laikmetam. «Dailrades brīvība viegli saskaņojas ar kalpošanu savam laikmetam, — rakstīja Beļinskis, — šim nolūkam nevajag piespiest sevi rakstīt par temām, ar varu piepūlēt fantaziju; jābūt vienīgi pilsonim, savas sabiedrības un sava laikmeta dēlam, jāpiesavinās tā intereses, jāsaliedē savi centieni ar tā centieniem; nepieciešamas simpatijas, mīlestība, veselīga, praktiska patiesības izjūta, kas nešķir pārliecību no darba, sacerējumu no dzīves»¹.

Pēc Staņislavska domām izrādes nevīstošo jaunību noteic tās ideju aktualitāte, bet ideja aktuāla tikai tad, kad tā atbilst savam laikmetam. Kad skatītājs teātri saņem atbildi uz tiem jautājumiem, kas viņu interesē, viņš mīl teātri, atzīst par savu, sev vajadzīgu.

Staņislavska milzīgs nopelns ir tas, ka viņš pirmais «visā balsī» sāka runāt par mākslinieka morali — etisko seju, apskatot aktieri kā sabiedrības locekli, kā pilsoni un patriotu.

Konstantins Sergejevičs katrā aktierī gribēja redzēt savas valsts kalpu, savas Dzimtenes dēlu. Būdam savas tautas dēls un kalps, aktieris-pilsonis nedrīkst būt vienkāršs iedzīvotājs, bet viņam jābūt cilvēka ideālam.

«Nekad neaizmirstiet — sacīja viņš aktieriem, ka jūs dzīvojat virs zemes, zemei un pāri tai. Jūs paši esat izvēlējušies sev skatuves ceļu, un tāpēc jūs esat kalpi visi, kas grib jūs redzēt. Nekad neuzskatiet sevi augstāku par jebkuru iedzīvotāju, bet vienmēr tikai par ieroci, lai iedarbotos uz viņu, spraužot par mērķi skaistumu, kas caur jums iet uz viņu»².

Tā mēs nonākam tieši pie jautājuma, kas pēc mūsu domām ir galvenais Staņislavska pasaules uzskatā. Mēs domājam etiskā un estētiskā vienotību. Šī teze bija revolucionāro demokrātu vadošais princips, kuriem īsti skaistais mākslā nevarēja būt amorāls, netikumīgs.

Staņislavskis vienmēr bija cieši pārliecināts par to, ka lieliskus tēlus var radīt tikai tāds mākslinieks, kurš pats ir cilvēka-pilsoņa un patriota paraugs. Mākslai nevar kalpot netīrām rokām. Īsta māksla nav savienojama ar iekšēju morālu netīrību, ar mietpilsoņa dzīves veidu.

Kad Staņislavskis un Nemirovičs-Dančenko pārrunāja par aktieriem, kurus viņi gribēja iesaistīt Dailes teātrī, viņi vispirms

¹ V. G. Beļinskis. Kopotie raksti Vengerova redakcijā VII sēj., 312. lpp. 312. lpp.

² K. S. Staņislavskis. Skatuves meistarā radošās pārrunas. Maskava VTB, 1939. g. 120. lpp.

apsvēra tā vai cita kandidata moralo seju. Lūk, kāds dialogs norisinājās starp viņiem, pēc paša Staņislavska nostāsta:

«Lūk, jums aktieris A — eksaminējam mēs viens otru. Vai jūs domājat, ka viņam ir talants?

— Liels talants.

— Vai jūs viņu ņemsit savā trupā?

— Nē.

— Kāpēc?

— Viņš sevi pielāgojis karjerai, savu talantu — publikas prasībām, savu raksturu — antrepreniera untumiem un visu sevi — lētai teatra precei. Tas, kas saindējies ar tādu indi, nevar izveseļoties.

— Bet ko jūs teiksit par aktrisi B.

— Laba aktrise, bet ne mūsu pasākumam.

— Kāpēc?

— Viņa nemīl mākslu, bet tikai sevi mākslā.

— Bet aktrise C.?

— Neder — neizlabojama, slikta komediante.

— Bet aktieris D.?

— Ieteicu pievērst viņam uzmanību.

— Kāpēc?

Viņam ir ideāli, par kuriem viņš cīnās, viņš nesamierinās ar esošo. Tas ir ideju cilvēks¹.

Staņislavska mākslinieka pasaules uzskatā etikas jautājumi ļoti cieši organiski savijas ar estetikas jautājumiem. Un arī šai jautājumā Staņislavskis balstās uz krievu skatuves lielo meistarību tradīcijām.

Mēs zinām, cik lielu lomu jauno aktieru moralajai audzināšanai piešķīra M. S. Ščepkins. Lielā krievu aktrise Marija Nikolajevna Jermolova sacīja: aktieri nevar audzināt un apmācīt, ja viņa vispirms neieaudzina cilvēku.

Staņislavskis nepaspēja uzrakstīt grāmatu, kas summētu, vispārīnātu viņa estētiskos uzskatus, ja neskaita nepabeigto, acīmredzot, 1908. g. vasarā melnrakstā uzņemto «Etiku»². Tomēr, viņa rakstu lappusēs atrodama tāda domu bagātība par aktiera morālo tēlu un iekšējo pašdisciplīnu, ka visumā rodas pilnīgi skaidra aina, kā raudzījās Staņislavskis uz īstu mākslinieku.

Visu savu dzīvi Staņislavskis atkārtoja saviem skolniekiem: mīli mākslu sevī, nevis sevi mākslā. Nevis māksla kalpo tev kā ērts sevisatklāšanas līdzeklis, bet gan otrādi, aktieris ir līdzeklis tam, lai iemiesotu lielus jaunrades uzdevumus. Tāpēc vispirms jā rūpējas par to, lai nevis aktieris, bet gan māksla uz skatuves būtu laba. Tam, kas mākslā mīl

¹ K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā, 243. lpp.

² Etika. Em. Melngaiļa v. nos. Tautas mākslas nams, 1954. g.

tikai sevi, nav ko darīt «īstā teatrī», tajā nav vietas aktieriem, kuriem pats galvenais mākslā viņu «es».

Aktieris, kas apzinās savu atbildību sabiedrības priekšā, nogurstoši strādā pie sevis veidošanas, jo saprot, ka ne tikai talants, bet gan neatlaidīgs darbs, savu aktiera spēju nepātraukta slīpēšana — vienīgi pareizais ceļš uz īstu mākslu.

Strādāt, strādāt un vēlreiz strādāt — lūk, uz ko aicināja Staņislavskis. Vijolnieks, dejojājs, gleznotājs, skulptors, dziedonis ik dienas strādā pie savas meistarības pilnveidošanas un katru bez treniņa palaistu dienu uzskata par neatgriežami zudušu. Kāpēc gan, uzdod jautājumu Staņislavskis, dramatiskais aktieris var nestrādāt pie sevis veidošanas un cerēt uz «Apolona projekciju»?

Staņislavskis prasīja, lai aktieris aktīvi strādātu mājā, ārpus mēģinājumu laika.

Pašdisciplīna — lūk aktiera uzvešanās pamats kolektīvā, kur nedrīkst būt ne lielo, ne mazo lomu. Šodien tu Hamlets, rīt daļībnieks «pūlī». Viss teatrī svarīgs, liela nozīme pat vismazākajām teatra organisma skrūvētēm. Šai problēmai Staņislavskis veltījis specialu darbu — «Pirmie soļi uz skatuves»¹.

Kolektīva locekļu pašdisciplīna balstās uz atbildības jūtām par kopīgo lietu.

Staņislavskis teatri nosauca par «cilvēku dvēseļu fabriku».

Ārkārtīgi interesantajā rokraksta fragmentā — vienā no grāmatas «Aktiera darbs» melnrakstiem Staņislavskis raksta: «Bet, dārgie mani, teatris ne tikai dekorāciju fabrika, tas arī cilvēku dvēseļu fabrika...»

Teatris — mākslas darbnīca un skola aktieriem un masu auditorijai skatītājiem.

Teatri noskatās simtiem tūkstošu, miljoniem cilvēku!... Teatris saindē viņus ar cildenu ekstāzi.

Tagad mēs sapratām, kāda milzīga «mašīna», «fabrika» — teatris. Lai piespiestu to pareizi funkcionēt, nepieciešama visstingrākā kārtība un dzelzs disciplīna...

...Teatrī nevien tiek fabricēts ārējais uzvedums; tur tiek radītas lomas, dzīvi ļaudis, viņu dvēseles, cilvēka dvēseles dzīve. Tas nesalīdzināmi svarīgāk un grūtāk nekā radīt izrādes ārējo uzbūvi un dzīvi aizkulisēm, dekorācijas un iekārtojumu — ārējo režīmu. Iekšējais darbs prasa vēl daudz lielāku disciplīnu un etiku...»²

Savas nāves gadā (1938) Staņislavskis griežas pie Ļeņina komjaunatnes, izskaidrojot teatra uzdevumu. «Lai mūsu jau-

¹ Ježegodņik MHAT 1947. g. M. 1949, 269—289. lpp.

² Npublicēts K. S. Staņislavska rokraksts. Avīzē «Sovetskoje Iskusstvo» 1940. g. 3. augustā, Nr. 44.

natne sevi pieradina pie pacietības darbā, ja tas nepieciešams, pat vissīkākajā, melnākajā... Stingri jāsaprot, ka mūsu māksla kolektīva, kurā viss viens no otra atkarīgs. Jebkura kļūda, ļauns vārds, kolektīvā izlaistas baumas, saindē visus, arī to, kas izlaidis šo indi...

Tikai draudzības un mīlestības, biedriskas taisnīgas kritikas un paškritikas atmosferā var augt talanti... Lai saliedētu ļaudis, nepieciešami skaidrāki un stiprāki pamati, kā, piemēram: idejas, sabiedrība, politika»¹.

Īstu aktieri — mākslinieku nostādot pretī aktierim — amatniekam, kas aizmirsis savu augsto misiju — būt cilvēku domu un jūtu tulkam, Staņislavskis norādīja aktiera — mākslinieka uzdevumu — kļūt par skatītāju vadītāju un audzinātāju. Savā lieliskajā referātā par cenzuru, kuru viņš nolasīja 1905. g. Maskavas literāri — mākslinieciskajā pulciņā, Staņislavskis rakstīja, ka publika, noskatījusies izrādi, pateicoties savai garīgai saskarsmei ar autoriem un aktieriem, pašai nemanot, iziet no tās bagātāka jaunām domām, izjūtām un prasībām.

Tā dramatisks darbs var iegūt sludinājuma nozīmi, bet skatuve un teātris pārvērsties katedrā un auditorijā².

Prasība pēc aktiera moralās sejas tīrības tālaika teātri izskanēja droši un revolucionāri.

Tomēr moralās sejas tīrība — tikai viena no īsta aktiera — mākslinieka iezīmēm.

Staņislavska izteicienos bieži sastop terminu *virsvirsuzdevums*. Mēs jau zinām, ka ar virsvirsuzdevumu Staņislavskis domājis visas lugas vai atsevišķa tās tēla ideju. Runājot par virsvirsuzdevumu, Staņislavskis saprata mākslinieka pasaules uzskatu. Režisors vai aktieris papildina, padara bagātāku, piesātina izrādi vai lomu, kuru viņš tēlo, ar sava paša izpratni. Dramaturga ideja (viņa virsvirsuzdevums) atrod dzīvu atbalsi radošā aktiera vai režisora dvēselē. Caur dramaturga idejām režisors un aktieris atklāj savu personīgo attieksmi pret to vai citu dzīves parādību — atkarībā no sava pasaules uzskata. Pēc Staņislavska vārdiem viņu uzdevums iepriecināt un pacelt skatītāju ar savu augsto mākslu, atdot savu dzīvi savu laikabiedru apgaismošanas augstajai misijai.

Īsts mākslinieks, teica Staņislavskis, nevar ierobežoties vienīgi ar savas lomas uzdevumu izpildījumu, pat ja aktieris pareizi sev atklājis dotās darbojošās personas virsvirsuzdevumu.

Pēc Staņislavska domām izpildītājs tikai tad varēs pāriet no aktieriskās pašsajūtas uz īstu radošu stāvokli, kad viņam pāri visiem lomas uzdevumiem radīsies vēl augstāks uzdevums, dalī-

¹ K. S. Staņislavskis. Cīnieties par stipru, draudzīgu kolektīvu. Kr. Jaunie mākslas meistari, «Iskusstvo», 1938., 13.—14. lpp.

² K. S. Staņislavskis. Raksti. Runas. Sarunas. Vēstules. 165. lpp.

ties, izprast, pārdzīvot un iemiesot darbībā autora idejas, dramaturgu iedvesmotājas domas sasildīt ar savām jūtām un skatītājos uzmodināt jaunu enerģiju dzīvei. Lūk, šo visaugstāko mērķi viņš arī nosauca par aktiera virs-virsuzdevumu.

Tikai šī galīgā «virs-virsuzdevuma» gaismā var rasties tās visplašākās perspektīvas, tie tālie «daiļrades horizonti», kurus aktieris, darbodamies uz skatuves, iznes aiz teatra sienām.

Tam, ka aktieris apzinās šo visaugstāko galīgo daiļrades mērķi, virs-virsuzdevumam jāizpaužas visos aktiera izpildījumos, jāspārno viņu, jāpalīdz viņam atrast lomā aizvien jaunus un jaunus uzdevumus. Tāds apgarots izpildījums kļūs it kā par visas aktiera daiļrades «atmosferu» un radīs dziļas apmierinātības jūtas. Apzinoties, kāpēc viņš rada, izpildītājs virzīsies uz priekšu kopā ar dzīvi, nesot skatītājiem, tautai, savas zemes darba rūķiem «Saukli uz skaisto».

Ar visu savu morālo seju, ar visu savu daudzo gadu darbību, kas Dzimtenes mīlestību caurasta, ar visu savu daudzpusīgo daiļradi Staņislavskis sniedz mums mākslinieka-pilsoņa un liesmaina patriota paraugu. Būdamis krievu nacionalās mākslas tradīciju turpinātājs un spilgts izpaudējs, Staņislavskis teatri uzskatīja par varenu līdzekli sakariem starp tautām un līdz ar to ķīļu tautu draudzībai.

STAŅISLAVSKIS PAR REŽISORA DARBU

Staņislavskis par socialistiskās režisuras tradīcijām. — Režisora loma vecajā pirmsrevolūcijas teatrī. — Staņislavska uzskats par režisora kā kolektīva audzinātāja, lugas iztulkotāja, pedagoga un izrādes organizatorā uzdevumiem. MHAT'a pirm-sākuma darba metode pie izrādes. — Kā Staņislavskis izmaina šo metodi vēlākajos darba posmos.

76-21-715.
Izvirzot jaunus uzdevumus visai teatra mākslai, Staņislavskis vispirms vēlreiz izskatīja režisora darba jautājumus. Savu publicēto izteicienu daudzās vietās viņš runā par režisora kulturu. Režisoram pēc viņa uzskatiem jābūt izglītotam, daudz lasījušam, mākslinieciski attīstītam, daiļrades pieredzes bagātam.

Ja savos uzskatos par teatra nozīmi Staņislavskis balstījās uz krievu revolucionāro demokrātu tradīcijām, bet aktiera audzināšanas sistemu un skatuviskās daiļrades likumus būvēja uz teatra mākslas realistiskā virziena lielo pārstāvju pieredzes pamata, tad režisuras laukā viņš būtībā gāja pa pilnīgi neiemītu ceļu. Principu, kurus Staņislavskis lika savas režijas metodes pamatos, pirmdīgļus mēs atrodam tikai pie Gogoļa, kurš pēc Staņislavska vārdiem, kaut arī nebija skatuviskā darba praktiķis, tomēr savās vēstulēs atklāja lieliskas režisora dotības.

Gogolis apgalvoja, ka labai izrādei jābūt kaut kam mākslinieciski veselam, nobeigtam, saskanīgam ansamblim, kuru kopīgiem spēkiem radījuši visi izpildītāji autora vai pirmā aktiera vadībā. Viņš prasīja nopietnu iedziļināšanos dramaturga iecerē, māksliniecisku patiesību uz skatuves, rūpīgu izrādes samēģināšanu. Viss tas un tāpat viņa lieliskie izteicieni par aktiera darbu patiešām ļauj runāt par to, ka lielais rakstnieks ir arī izcils režisors — teoretiķis. Tomēr krievu teatra vēsture nevar nosaukt neviena režisora-praktiķa — tieša Staņislavska priekšgājēja.

Nav viņam priekšteču arī starp aizrobežu teatru režisoriem. Tiesa, pats Staņislavskis stāsta par savu jaunekļa aizraušanos

ar vācu teatri «Meiningieši»¹, kas divreiz viesojās Krievijā. Klasisko darbu uzvedumos meiningieši bija sasnieguši patiesu vēsturisku iekārtojumu un labi samēģināti bija masu skati. Bet viņu spēles manierē izēmējās naturalisms, nepietiekoša iedziļināšanās dramatiskā darba idejiskajā saturā. Meiningiešu ietekme izpaudās, varbūt, vienīgi pārmērīgajā detalizācijā, radot uz skatuves vēsturisko un sadzīves iekārtojumu dažās MHT'a agrīnajās izrādēs. Citur abi teatri skatuviskās mākslas jautājumiem piegāja no diametrāli pretējiem redzes viedokļiem. Meiningieši saskatīja savu gala mērķi naturalistiskā dzīves ainā, Maskavas Dailes teātris vienmēr par galveno uzskatīja aktieri. Pēc Ņemiroviča-Dančenko apzīmējuma īsts teātris — ir neapstrīdami dzīva cilvēka teātris. Lūk, kāpēc meiningiešu teātris drīz apklusā, bet no Maskavas Dailes teātra sienām izgāja vairākas aktieru paaudzes, kas bija izpelnījušas tam labākā pasaules teātra — krievu skatuves mākslas lepnuma slavu.

Nožēlojama mums liksies režisora loma vecajā teātrī, ja ievēro, kā to novērtējuši Dailes teātra dibinātāji — Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko.

Lai uzskatāmi varētu pārliecināties par Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko veiktās teātra reformas vērienu, jāiedomājas pagātnes aina. Lielisku vecās krievu skatuves pagājušā gadsimta beigās aprakstu no režisora viedokļa atrodam V. I. Ņemiroviča-Dančenko grāmatā «No pagātnes».

Lūk, kā luga tika mēģināta, pēc viņa vārdiem, pirms piecdesmit gadiem.

«Nekādu iepriekšēju pārrunu par lugu², lugā nodarbināto aktieru satikšanās sākas ar mehānisku lomu pārbaudi pēc burtnīcām — vai tās pareizi norakstītas; pie tam galvenie lomu izpildītāji reti piedalās; viņu lomas pārbauda režisora palīgs.

Pirmais mēģinājums notiek tūlīt uz skatuves. Aktieri staigā ar burtnīcām, pagaidām vēl pavisam slikti izprotot lugas jēgu, bet režisors jau norāda: Pie šiem vārdiem jūs pa labi pie galda, bet jūs pa kreisi pie krēsla, bet tu, Kostja, pie loga. Kāpēc pa labi pie galda un pa kreisi pie krēsla — to pagaidām saprot vienīgi režisors; aktieri paklausīgi atzīmē viņa remarkas savās burtnīcās. Pie tam nav laika arī paskaidrot: katrā mēģinājumā jāizņem visa luga, visi četri vai pieci cēlieņi. Rīt režisors atkārtos, kurš pa labi pie galda, bet kurš pa kreisi pie krēsla. Pēc tam viņš paziņo «divas dienas» lomu iemācīšanai. Pēc tam notiek mēģinājumi no dienas dienā, un vienmēr tāpat — katru

¹ Tā saucās hercoga Georga Meiningena trupa, kas viesojās Krievijā 1885. un 1890. g. Teātra režisors bija K. Kroneks.

² V. I. Ņemirovičs-Dančenko. No pagātnes. M. 1938. g. 80.—82. lpp.

reizi visi četri cēlieni. Pakāpeniski aktieri pārstāj raudzīties burtnīcās, un suflieris vairs tā nenopulēsies, skaļi pasakot priekšā visu tekstu. Mazo lomu izpildītāji no centības vai arī no aizvainojuma ļoti drīz parāda, ka viņu loma gatava visā pilnībā. Lielākie aktieri vēl ilgi cīnīsies, lai vajadzīgajā skaļumā izrunātu vēl pavisam svešos vārdus, lai nospēlētu jūtas, par kurām vēl nav priekšstata, lai parādītu temperamentu bez kāda redzama iemesla. Bieži bez kādām ceremonijām vai ar pieklājīgu atrunāšanos — tas atkarīgs no savstarpējām attieksmēm — izmainīs režisora noteikto mizanscenu: viņam izrādījās neērti pa labi pie loga, bet viņai pa kreisi pie krēsla. Patiesību sakot, neērti nevis psiholoģiski, bet gan vienkārši tas neatbilst vecajiem aktiera pieradumiem...

Aktieri ar īstu vai liekuļotu mīlestību viens otram dod padomus, izgudro jaunas ērtas mizanscenas. Režisora loma šeit priekšā pie rampas, uz krēsla sufliera tuvumā beigusies; viņš nevienam nav vajadzīgs, viņam labāk aiziet skatuves dziļumā un nodarboties «masu skatos» ar statistiem. Pie viņiem režisors var savu varu parādīt ar pilnu autoritāti, neviens neiedrošināsies celt ne vismazāko iebildumu. Aktieri izkārtos visu paši.

Pēdējais cēliens tiek mēģināts vienmēr lielā steigā: laiks pusdienot, vakarā jāspēlē. Tāpēc tas ir gurds iepriekšējo pārdzīvojumu noslēgums.

Kontrolētājas acs nav. Kas iznācis kopumā, kādas lugas idejas ieguvušas savu īsto izteiksmi, kas bāls, kas, gluži otrādi, pārmērīgi kliez — to mēs ieraugām vienīgi izrādē vai, labākā gadījumā, vienīgajā generalmēģinājumā.»

Ši Ņemiroviča-Dančenko meistariski uzmešā aina, kas atspoguļo viena no pagājušā gadsimta labākajiem valsts teatriem darbu, tomēr nedod izsmelto priekšstata par to, kā strādāja vairums tālaika teatru. Papildināsim to ar dažiem skaitļiem. Lielās guberņas pilsētās lugu parasti spēlēja vienu — divas reizes. Ja luga sezonā piedzīvoja trīs uzvedumus, tas jau liecināja par lieliem panākumiem. Provincas teatris isajā ziemas sezonā — no vēla rudens līdz agram pavasarim — vidēji deva apmēram *s i m t s* jaunus uzvedumus. Sprotams, ka pie tāda pirmizrāžu daudzuma ne par kaut kādu saliedētību, ne par kādu ansambli, vēl jo vairāk par kādu daiļrades metodi nevarēja būt pat runas.

Režisora nozīmi teatrī augstu pacēla Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko.

Maskavas Dailes teatra pamatlicēju izpratnē — režisors, kā mēs jau redzējām — vispirms teatra kolektiva vadītājs un audzinātājs. Viņš rūpējas par kolektiva locekļu vispārējā kulturas līmeņa augsmi, viņu idejiskā redzes loka paplašināšanu, augstu morales principu ieaudzināšanu.

No tīri profesionāla redzes viedokļa režisors vienā personā iemieso lugas tulkā, tās inscenētāja, visa izrādes radīšanas procesa organizētāja un režisora-pedagoga pienākumus.

Režisors-inscenētājs — pirmām kārtām — lugas tulkā. Darba idejas iemiesošana — viņa galvenais uzdevums. Lūk, kāpēc viss daiļrades process vērsts uz vienu galveno gala mērķi: pēc iespējas dziļāku lugas un tās tēlu virszuddevumu atklāšanu. Tam pakļauti visi atsevišķie sistēmas elementi.

Galveno uzdevumu — režisors-inscenētājs veic caur aktieri, tāpēc viņam jābūt režisoram-pedagogam, kas palīdz aktierim radīt skatuviskos tēlus. Viņš kalpo par spoguļi, kurš, pēc Ņemiroviča-Dančenko vārdiem, atspoguļo «aktiera individualās īpašības», par tādu spoguļi, kurā raugoties aktieris atrod pareizi tā vai cita tēla atrisinājumu.

Trešais elements, kas nosaka režisora apdāvinātību — viņa organizatoriskās spējas. Organizatoriskajām spējām Staņislavskis piešķīra sevišķu nozīmi. No visa izrādes radīšanas procesa precīzas organizācijas beigu beigās atkarīgi tās panākumi vai neveiksmes.

Pats par sevi saprotams, ka strādājot ar mākslinieciskās pašdarbības dramatisko kolektīvu, vadītāja, gan kā kolektīva dalībnieku audzinātāja, gan kā daiļrades procesa organizatora, loma iegūst sevišķu nozīmi.

Kas attiecas uz režisora darbu pie lugas un pedagoģisko darbu ar kolektīvu, tad Maskavas Dailes teātris pilnīgi no jauna pārskatīja šī darba principus. Kā mēs redzējam, vecajā teātrī aktieri, tik tikko iepazīnušies ar lugas saturu lomas lasīšanas laikā, uzreiz iznāca uz skatuves, kur sākās režisora norādīto vietu un pāreju mehāniska atcerēšanās vai pierakstīšana.

Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko ievēda ilgstošu «galda darba periodu», kad kolektīvs strādā pie teksta. Pirms «galda perioda» režisors ilgi, dziļi un sīki patstāvīgi strādā ar lugu.

Atceroties savu darbu Dailes teātrī pirmajos tā pastāvēšanas gados, Staņislavskis runā par sevi kā par «režisoru-despotu», kas viens pats izšķīra visus jautājumus, sākot no lugas idejiskā satura atklāšanas līdz personaža apgādāšanai ar kostīmiem. Režisors atnāca uz mēģinājumiem ar rūpīgi izstrādātu lugas eksemplāru: ielīmētajās baltajās lapās bija jau agrāk precīzi atzīmēti, kurp kuram jāiet, bija norādītas visas aktieru kustības un darbības, izvietotas pauzes un tamlīdzīgi.

Par šādu viņa agrīno režisora eksemplāru paraugu var noderēt Staņislavska režisora partitūra A. Čehova lugai «Kaija» un režisora komentāri M. Gorkija lugai «Dibenā». Staņislavskis precīzi noteica visu personažu atrašanās vietu, pat to, kas

dotajā momentā atradās aiz skatuves. Izpildītājiem tika pasacīts priekšā, kā ieiet, kā apsēsties, kā uzlīst uz nārām utt.

Apmēram divus gadu desmitus Staņislavskis ieteica šādu darba metodi pie izrādes.

Patstāvīgā kabineta darba periodā pie lugas eksemplara līdz satikšanās brīdim ar kolektīvu režisors studē visus iespējamus palīgmaterialus (biografiskās ziņas par dramaturgu, kritiskus rakstus par viņa darbiem, vēsturnieku izteicienus par dotajā darbā attēloto laikmetu utt.). Tas viņam palīdz izprast, kā dramaturgs savā darbā atspoguļo īstenību. Režisors nosaka lugas ideju (virsuzdevumu) un temu, tās žanru, novērtē tās stilistiskās īpatnības, pārdomā darbojošos personu raksturojumus. Pēc tam viņš lugas tekstu sadala t. s. «režisora gabalos» un izdomā tiem pēc iespējas izteiksmīgus nosaukumus, nospraužot atsevišķu skatu kompozīciju.

Šai pat sākuma periodā režisors tiekas ar visiem lugas līdziestudētājiem: ar mākslinieku, muzikālo noformētāju, atsevišķu cechu vadītājiem.

Tā uz pirmo satikšanos ar aktieriem režisors atnāk nevien ar labām visa dramaturģiskā materiala zināšanām, bet arī ar pilnīgu, detaļās izstrādātu iestudējuma plānu, kura konturas ietvertas lugas režisora eksemplarā.

Parasti režisora un kolektīva «galda periods» sākās ar režisora «ekspozīciju» vai «eksplikāciju», t. i., ar režisora izrādes iecerēto izskaidrošanu un iestudēšanas plāna izklāstu. Režisors stāsta par to, kā viņš izprot dramaturga darbu un kā iecerējis to iemiesot uz skatuves. Aktieri cenšas pēc iespējas labāk noskaidrot sev lugas jēgu, uztvert tās stilu. Pēc tam seko detaliska tēlu, atsevišķu cēlienu, skatu iztīrāšana, patstāvīgo aktiera uzdevumu noteikšana režisora gabalos, «zemteksta» atklāšana.

Teksta atklāšana, tā «uzaršana» ieņem lielu vietu režisora pirmsākuma darbā ar izpildītājiem.

«Galda periodā» izveidojas savstarpējas attiecības starp darbojošajiem personām, tiek noteikts teksta skanējums, kaut gan tālāko mēģinājumu gaitā tās vai citas intonācijas mainīsies un pieņems citu nokrāsu sakarā ar mizanscenu meklējumiem, sakarā ar tām vai citām kustībām un žestiem.

Dažreiz «galda periodam» mēģinājumu kalendāra plānā ierādīja vairāk nekā pusi no visa izrādes iestudēšanas laika, vairākus mēnešus, kamēr režisoram izdevās dabūt saliedētu ansambli.

Agrāk režisors-amatnieks tikai mehāniski uzvadīja aktierus uz skatuves. Maskavas Dailes teātris sāka uzticēt mizanscenu meklēšanu pašiem izpildītājiem, sākumā nožogotajā mēģinājumu laukumā, bet vēlāk uz skatuves. Te no jauna parādās

režisoru un aktieru «atradumi», daudz kas pārveidojas, izstrādājas pilnīgāk, precizējas. Skatuvisko mēģinājumu laikā atklājas viss nepilnīgi izstrādātais «galda periodā», tiek pārbaudītas aktieru ārējās uzvedības atbilstība iekšējiem uzdevumiem. Pakāpeniski nostiprinās viss izrādes zīmējums no pareizās idejas atklāšanas un akcentu izvietojanas līdz pat vissīkākajām noformējumam, apgaismošanas, kostimu detaļām utt.

Ja agrāk aktieri līdz ģeneralmēģinājumam un dažreiz pat līdz pašai izrādei nezināja, kādā skatuves iekārtojumā viņi spēlēs un kādus kostimus un parūkas viņiem izsniegs, tad tagad mēģinājumu procesā pakāpeniski tiek iesaistīti noformējuma elementi, muzikālie numuri, rekvizīti, aktieri «apspēlē» kostimus, izmēģina grīmu. Beidzot, pienāk caurlaides mēģinājums pilnīgā noformējumā, ģeneralmēģinājumi. Bet pat pēc izrādes nodošanas darbs pie tās netiek pārtraukts: pēc tam kad skatītājs pārbaudījis izrādi, radusies izdevība izdarīt vajadzīgos labojumus, bet dažreiz paveikt vēl nepaveikto.

Savas dzīves pēdējos gados Staņislavskis ievērojami izmainīja režisora darba metodi.

G. V. Kristi, kas šai laikā strādāja kopā ar Staņislavski, pierakstījis šādus viņa vārdus:

«Es esmu noguris no aktieriem, kuriem visu vajag parādīt, kuri atnāk uz mēģinājumu tā, ka «ko pavēlēs — to izdarīsim», nostājoties pamatstājā režisora priekšā.

Aizliedzu režisoram-pedagogam ko nebūt parādīt aktierim. Režisora priekšā parādīšana — ir varmācība. Vajag attīstīt viņos pašos (aktieros — G. K.) daiļrades gribu un patstāvību».¹

«... mūsu sākotnējie režisora eksemplari — sacīja vēlāk Ņemirovičs-Dančenko, — bija tādi: «Pie šī vārda tas iet pa labi pie krēsla; pie šī — tin papirosu, divas reizes sērkokpiņš neaizdegas; pie šī vārda iedegas; pie šī vārda ielej degvīnu glāzē, roka dreb...»

Aktieri visu to izpildīja, sarada ar to — un tā radās izrādes partitura. Pēc tam mēs sapratām, ka tas kaitīgi, ka katra aktiera individualitāte prasa sevišķu pieeju».²

Šī «sevišķā pieeja» Konstantīnu Sergejeviču pēdējā viņa meklējumu periodā noveda pie pilnīgi jaunas izrādes radīšanas metodes, pie pilnīgas aktiera brīvlaišanas.

Ķeroties pie Staņislavska jauno režijas principu analīzes, uzreiz jāpiebilst, ka eksistē plaši izplatīta, bet dziļi maldīga doma, it kā Staņislavskis pēdējos savas dzīves gados atcēlis gan lugas analīzi, gan visu «galda darba periodu». Uz visiem šiem nepārdomātajiem jautājumiem Staņislavskis atbildēja, ka viņš

¹ G. Kristi. Staņislavska darbs Operas teatrī. 1952. g. 219. lpp.

² Ježegodņik MHAT, 1954. g. 1. sēj. 349. lpp.

nenostājas pret pašām pārrunām un darbu pie galda, bet gan tikai pret to raksturu un nesavlaicīgumu.

Izstrādāt spīdošu režisora «eksplikāciju», vēl nenozīmē labi iestudēt lugu. Bieži režisors gan nolasa lielisku «eksplikāciju», bet izrādās pilnīgi nespējīgs praktiskajā darbā ar aktieri.

Staņislavskis centās līdz minimalam sakoncentrēt «galda periodu», un tas nebūt nenozīmē, ka pēc Staņislavska izpratnes režisors var nākt uz mēģinājumu nesagatavojies, nezinādams lugu.

Režisoram un līdz ar viņu arī visiem nākošās izrādes dalībniekiem teicami jāzina luga, jānoskaidro sev savs virsuzdevums — kā vārdā viņi pie dotā darba strādā. Staņislavskis nenogurstoši atkārtoja, ka režisors nevar iestudēt izrādi, nenoskaidrojot darba galveno ideju. Vajag iet no kopīgā uz atsevišķo, tāpēc, iekams lugu dalīt epizodēs, noteikt atsevišķos uzdevumus, vajag sev noskaidrot to kopīgo, kas savstarpīgi sasaista visus lugas elementus, un vispirms, protams, jāizprot darba ideja, konkretizēta caurviju darbībā un virsuzdevumā.

Kur gan slēpjas šīs jaunās Staņislavska — viņa daiļrades meklējumu pēdējā posmā ieteiktās darba metodes pie iestudējuma būtība?

Tā slēpjas lugas un lomas darbību analizē. Katrā lugā notiek cīņa, sadursme, konflikts starp kaut kādiem nebūt pretējiem spēkiem: starp dažādu nometņu, ideoloģiju, raksturu, pasaules uzskatu ļaužu šķirām, grupām. Caur galveno konfliktu izsakās darba galvenā doma.

Lugas ideju nevar spēlēt tieši. Uz skatuves mums darba autora galvenā ideja jāpārtulko darbību valodā, tas ir, tā jāatklāj uz skatuves notiekošajā darbības un pretdarbības cīņā.

Katrai no personāža grupām, kas cīnās viena ar otru, ir savs galīgais mērķis, savs virsuzdevums. Gorkija lugā «Sīkpiļoņi» dzimstošie revolucionārie spēki — Nila un viņa draugu spēki cīnās par tās dzīves «kārtības noteikumu» izmaiņu, kurus Bezsemenovs uzskata par negrozāmiem, un šai cīņā atklājas galvenā lugas ideja. Treņeva dramā «Lubova Jarovaja» patvaldības jūgu nometušā tauta boļševīku vadībā ar Košķinu, Švandju un Jarovaju priekšgalā cīnās pret baltgvardiem — Jarovaju, Maļiņinu, Kutovu, Panovu un citiem — un šai cīņā uz dzīvību un nāvi iemiesojas galvenā dramaturga doma.

Lugā ietvertā ideja uz skatuves atklājas caur galveno konfliktu — dzīvā darbībā, divu pretspēku cīņā. Tāpēc galvenā konflikta noteikšana — pirmais, no kā sākt darbu pie lugas.

Konflikts dramatiskā darbā tiek dots ne statistiski, bet dinamiskā. Lugā notiekošā darbība notiek pa epizodēm. Katra

epizode — nav vienkārši mazs notikums, kurā kaut kas notiek, bet cīņas posms.

Mēs atceramies, ka agrāk tika ieteikts un praktizējās lugu sadalīt «režisora gabalos». Katrā cēlienā režisors pēc sava ieskata noteica jebkuru skaitu gabalu, lugā to salasījās līdz simtam. Šiem «gabaliem» bieži deva literarus nosaukumus, kas atgādināja stāsta vai romāna nodaļu virsrakstus. («Nejaušie prieki», «Azartš un ciešanas», «Svaigs vējš», «Mijkrēslī».) Tālāk šos lugas režisora gabalus (Staņislavskis vēlāk pats smējās: «Kādi gabali? Pīrāga gabali!)) aizstāj darbības epizodes. Tie ir notikumi, no kuriem sastādās lugā norisošā darbība. Šo epizodu nosaukumiem nevajag būt tādiem, kas novirza uzmanību, bet gan iedarbīgiem, tas ir tiem jāatspoguļo tajos norisošais notikums, kas ir cīņas posms.

Šī agrāko režisora «gabalu» nomaiņšana ar darbības epizodēm ļoti svarīga. Jēdzienā «gabals» nebija aktivitātes. Šo aktivitāti sev līdzī nes jēdziens «epizode». Tā ir neliels notikums, cīņas, kura nepārtraukti attīstās, atsevišķs posms. Jāsaprot, ka būtiski svarīga nav viena termina nomaiņa ar otru, bet gan principālā atšķirība starp statistiskajiem «gabaliem» un dinamiskajiem notikumiem — «epizodēm».

Nepieciešams tāpat atzīmēt, ka iepriekšējiem «gabaliem» bija precīzi norobežoti rāmji — no tādiem vārdiem līdz tādiem, vai no viena personaža uzskaites līdz tam, kamēr parādās citas personas vai personu grupas utt. Līdzīgi rāmji radīja it kā aizdambējumu starp gabaliem, darbības pārtraukumus. Staņislavskis runā par notiekošās darbības uzskaites nepārtrauktību; ja darbība pārtrūkst kaut uz mirkli, sirds pārstāj darboties, izrāde apstājas, nomirst.

«Epizodēm» nav tādu robežstabu, tās organiski pāriet viena otrā, tāpat kā nepārtraukti plūst dzīve, kaut arī tajā noris nepārtraukta notikuma maiņa.

Kas gan nākošās izrādes radītājiem noder par ceļu viņu virzībā pa lugu uz gala mērķi — uz virsuzdevumu?

D a r b a f a b u l a, atbild Staņislavskis, tas ir notikumu, kas attīstās, epizodu — cīņas posmu ķēde.

Staņislavskis piešķir milzīgu nozīmi režisora prasmei lugas saturu atstāstīt tieši pēc fabulas, tas ir, prasmei izsekot visu lugā notiekošo cīņu posmu pēc posma, notikumu pēc notikuma, epizodi pēc epizodes.

Tāda lugas satura atstāstīšana pēc fabulas ir saistīta ar grūtībām un bieži vien izdodas tikai otro vai trešo reizi, par ko var pārliecināties, kaut vai mēģinot šādā veidā izstāstīt Gogoļa «Revidentu» vai Gribojedova «Gudra cilvēka nelaimi».

Stāstot par to, kā jauno metodi Staņislavskis pielietojis

darbā pie Moljera «Tartifa» izrādes uz MHAT'a skatuves, PSRS Tautas mākslinieks, Orgona lomas izpildītājs V. O. Toporkovs raksta: «Mūsu mēģinājumos darba pirmais posms, kuru varētu nosaukt par noskaidrošanas posmu izpaudās atsevišķu skatu un visas lugas tās kopsumā iepazīšanā. Kedrovs, kas vadīja mēģinājumu, centās panākt no katra izpildītāja skaidru un precīzu satura atstāstījumu... Stāstījumam vajadzēja saturēt tikai stingro sižetu līniju visā tās tīrībā (tas ir pēc fabulas — G. K.) Nekāda lieka izrunāšanās netika pieļauta. Vajadzēja vienīgi atbildēt uz jautājumu: kas notika, kas atgadījās? ...

Stāstītājs saņēma uzslavu, — raksta tālāk Toporkovs, ja viņš ar kādu nebūt precīzu un trāpīgu darbības vārdu apzīmēja tās vai citas cīņas attīstības posmus Orgona mājā.

Šāda sižeta stāstījuma gala mērķis bija noteikt lugas caurviju darbību un pret darbību. Pēc tam dabīgi varēja sadalīt tās vai citas puses darbojošos spēkus un katram uzdot jautājumu: «Nu, bet ja cīņa attīstās tā, kāda gan jūsu vieta šai cīņā? Kāda jūsu pozīcija, jūsu stratēģija, jūsu uzvedības loģika?»¹.

Agrāk praktizēto lugas abstrakto, analītisko, tīro prāta analīzi Staņislavskis nomaina ar darbību analīzi. Režisoram no aktiera jāprasa tikai viens: darbības pēc loģikas. Darbojoties lugas autora dotajos apstākļos, izpildītājs neizbēgami no jauna radīs tās personas izturēšanos, kuras tēls jāiemieso. Cilvēka tēls, kā zināms, tas ir viņa darbības, viņa uzvešanās tēls.

Tā kā darbība ir dramaturģiska darba būtība, režisora uzdevums — atklāt lugas darbību dabu. Pēc tam, kad noteikts galvenais konflikts un pa epizodēm darbības nepārtrauktās attīstības loģika, atklāti epizodēs ietvertie notikumi, režisors liek izpildītājiem sākt darboties tās vai citas skatuves dotajos apstākļos. Tādā veidā agrākais statiskais «galda periods» tiek nomainīts ar lugas darbību analīzi. Var sacīt, ka «galda periods» bieži vien tiek pārņests uz skatuvi. Ja uzvedības loģika epizodēs jau noskaidrota, var mēģināt turpat, atejot no galda, meklēt «fiziskās darbības», pa ceļam pārbaudot darbības pareizību un loģiku. Tāda lugas darbību analīze ir vienlaicīgi arī tās iemiesošana. Pakāpeniski tiks radīta aktiera uzvedības līnija tajā vai citā tēlā. Atkarībā no iedziļināšanās lomā aktieris režisoram pieprasīs arvien jaunas un jaunas ziņas par izpildāmo personāžu. Ja abstrakto ziņu krava (dažkārt pat pārāk lielā) par lugu un lomu darba sākumā varēja apdzēst aktiera patstāvīgo domu, apslāpēt viņa iniciatīvu, tad pie šādas metodes

¹ V. Toporkovs. Staņislavskis mēģinājumā. 140., 141. lpp.

aktiera potencialie radošie spēki atklājas visā pilnībā. «Vajag prast aktierī uzmodināt apetīti uz lomu»¹.

Tādā veidā var teikt, ka lugas darbības analīzes pirmais periods izpaužas lugā notiekošās darbības analīzē. Sākumā tiek noteikts galvenais konflikts, pēc tam noskaidrojas pa epizodēm nepārtraukti attīstošās cīņas posmi, precīzijas personāža uzvedības loģika šais epizodēs.

Otrs periods izsakas lugas analīzē ar organiskām darbībām. Šādā analīzē, pēc Staņislavska vārdiem, «nepieciešama tieša, dedzīga emociju, gribēšanas un «visu citu iekšējās skatuviskās pašsajūtas» elementu līdzdalība. Ar to palīdzību savā iekšienē jārada lomas dzīves reālā sajūta. Tad lugas un lomas analīze nebūs veikta ar prātu, bet ar visu radošo organismu... Lugu vajag zināt, bet tai pieiet ar aukstu dvēseli nedrīkst nekādā gadījumā»².

Mums būs vēl tālāk jāatgriežas pie jautājuma par aktieriem veicamo lomas darbību analīzi, kad raksturosim izpildītāja darbu pie lomas un Staņislavska šī jautājuma jauno izskaidrojumu. Piezīmēsim, ka aktiera un režisora darba jautājumi Staņislavska izpratnē nav dalāmi viens no otra un mēs tos šeit norobežojam vienīgi ar nolūku labāk sadalīt teoretisko materiālu.

Un tāpat, režisora darba principālie pamati arī jaunajā variantā nenostājas pretī agrākajiem Staņislavska atzinumiem. Tāpat tiek pieprasīta lugas studēšana, iedziļināšanās tās idejā, autora doto apstākļu noskaidrošana utt. Tomēr režisora paņēmieni pilnīgi jauni.

Šī jaunā režisora darba metode Staņislavski noveda pie virknes jaunu atklājumu režijas novadā, tieši arī mizanscenu veidošanas metodē. Atteicies no iepriekšējās mizanscenu iezīmēšanas režisora eksemplarā un no to uztiepšanas izpildītājiem, Staņislavskis nonāca pie slēdziena, ka mizanscena pati par sevi piedzimst no patiesas darbības.

Pēdējos savos dzīves gados Staņislavskis saprata, ka precīzs nožogojums pirmajos mēģinājumos nav obligāts, lai atrastu pareizas organiskas darbības. Cenzdamies iekustināt aktiera organisko dabu, Konstantins Sergejevičs prasīja, lai aktieris prastu orientēties un pareizi darbotos dotajos apstākļos, «šeit, šodien, pašlaik, nevis uz skatuves, bet mēģinājumu telpas apstākļos. Šai darba periodā izpildītājam nav jādomā par skatītāju, par rampu. Ja darbība notiek istabā, tad aktierim līdz pēdējam mēģinājumam nav jāzina, kura no tās sienām beigu beigās izrādīsies par «ceturto sienu», ko izrādē nomainīs priekšdari.

¹ K. S. Staņislavskis. Par fiziskajām darbībām. Žurnālā «Teatr» 1948. g. Nr. 8. 16. lpp.

² Turpat 8. lpp.

Ja Staņislavskis ievēro, ka aktieri mēģinājumos pārāk centīgi griežas uz režisora pusi, viņš tūlīt pārsēstas mēģinājumu telpas citā stūrī, cenšoties izpildītājus atradināt no šīs «atskatīšanās» uz režisoru. Viņš sacīja, ka izrādei, kas attiecas uz mizanscenām, vienmēr jābūt pusimprovizacijai.¹ Tikai tad tajā būs svaigums, tikai tad tā nepiepildīsies štampiem, nesavītīs.

Kur gan Staņislavska centienu galvenā jēga, gala mērķis? — Dabūt no aktiera īstu, patiesu pārdzīvojumu. Kādā ceļā to var sasniegt?

Ar ļoti vienkāršu, liktos, līdzekli: dzīves patiesi, organiski darbojoties autora dotajos apstākļos, tā, it kā viss nenotiktu ar lugas personažu, bet ar mums šeit, šodien, pašlaik. Sākot ar atzīmēm savās agrīnajās dienas grāmatās un piezīmēs un beidzot ar pirmsnāves vārdiem — novēlējumiem, Staņislavskis nenoguris atkārtoja vienu un to pašu: uz skatuves vajag nevis tēlot, nevis «spēlēt», bet dzīvot lomas organisku dzīvi, tas ir, darboties. Režisora māksla arī izsakās prasmē pateikt izpildītājiem priekšā pareizu, patiesu darbību. Šai ziņā, kā to saka MHAT'a meistari, režisoram jābūt s n a i p e r a m.

Nevis jūtu uzspēle, bet pareiza, organiski izpildīta darbība pēc lugas personaža ciņas loģikas režisoram jāpieprasa no aktiera. Tad loģika kā pa kāpnēm novedīs izpildītāju pie gala mērķa — pie virsuzdevuma.

Mēs dažreiz redzam, — saka Staņislavskis GITIS'a studentiem, — režisorus ar nūju, kuri sēž un klieudz aktieriem «Jūtieta vairāk, kāpēc jūs nejūtat?» Vai arī: «Spēcīgāk, spēcīgāk...»

Neesiet tādi režisori!

Necentieties pārdzīvot, — saka Staņislavskis, — bet darbojieties pēc loģikas. Tieši šeit arī slēpjas tas jaunais virsuzdevuma noteikšanas ceļš, kuru viņš lika agrākā tīri abstraktā vietā. Abstraktumam, mācīja Staņislavskis, nav nekā kopīga ar mākslu: vislabākā lugas analīze — darboties dotajos apstākļos.

Tikai tāda metode palīdzēs režisoram uzmodināt aktiera radošo dabu, viņa iniciatīvu. Sakarā ar to nepieciešams apstāties pie visu režisoru iedalījuma divos tipos, kā to apgalvoja Staņislavskis savas dzīves pēdējos gados.

Pēc viņa domām ir rezultata režisori un ir s a k n e s režisori.

Kur gan slēpjas galvenā pamatatšķirība šo divu tipu režisoru darbā? Pusgadu pirms savas nāves Staņislavskis ar MHAT'a vadošajiem darbiniekiem noturēja pārrunas, izklāstot viņiem savas jaunās daiļrades metodes galvenos principus!²

Vienā no šīm pārrunām viņš arī nopamatoja savas domas par šiem divu tipu režisoriem. Pirmais, teica viņš, iet tieši uz

¹ Ježegodņik. MHAT, 1948. g. 1. sēj. 384. lpp.

² Divas pārrunas par režisora un aktiera mākslu. Žurnals «Teatr» 1952. g. Nr. 2., 3.—29. lpp.

rezultatu, spiežot spēlēt rezultatu, bet otrs ņem vienu, divas — trīs — piecas vielas, sajauc tās mēģenē un skatās, kas iznācis. Staņislavskis, kā vienmēr spilgti, tēlaini izteica savu domu. Viņš sacīja, ka nevar samaisīt organisko dzīves ražojumu ar neorganiskiem elementiem, citādi sakot, pārdzīvojumu ar attēlošanu. Pārliecinājies, ka aktierim iznāk ne tas, kas vajadzīgs un vēlēdamies lietu uzlabot, režisors var pie organiskajiem elementiem pieliet neorganisku vielu. Es varu sacīt aktierim. Tu man uzspēlē šo vietīņu... Citādi mani, režisoru, bārs.

Tāda rezultāta uzspēlē, tas ir, jūtu, garastāvokļa darbības uzspēle nav savienojama ar īstu, organisku aktiera uzvedību uz skatuves. Šādu darba ceļu, teica Staņislavskis, es uzskatu par noziegumu.

Rezultāta režisors nav pedagogs, jo viņu neinteresē izpildītāja individualitātes atklāšana, tā daiļrades spējas: Viņam svarīgi par katru cenu piemulķot publiku, iesmērēt tai neorganisku spēli, attēlošanu pārdzīvojuma vietā.

Saknes režisora darbs daudz sarežģītāks un mocošāks. Tomēr tā uzdevums cildens un goda pilns: milzīgais, neizmērojami plašais un patiešām neizsmeļamais darbs virzīts uz to, lai izkustu, nomirtu aktieri, bet paliktu dzīvs tā radītajā izrādē.

Ja savu teatra gaitu sākumā Staņislavskis, kā «režisors-despots» uztiepa aktieriem savu lugas tulkojumu, lomu traktējumu un pat izpildījuma vissīkākās detaļas, tad sava daiļrades darba beigās viņš aktieri izprata kā patstāvīgu jaunradītāju — mākslinieku. Režisors ir tikai aktiera palīgs, kas vada aktieri izrādes idejiskā atrisinājuma meklējumos, bet neko viņam neuztiepj: viņš ir jūtīgs pedagogs, kurš kontrolē aktieru darbību pareizību pēc lugas personāža uzvedības loģikas; viņš nav tikai iestudētājs un organizators, kas iemieso izrādē savu režisora ieceri, bet arī vadītājs, kas audzina kolektīva locekļus pēc sistēmas principiem. Viņa mērķis iedarboties uz skatītāju ar aizraujošu, liesmainu, dziļi patriotisku ideju, kuras dēļ viņš kopā ar kolektīvu rada izrādi.

STAŅISLAVSKIS PAR AKTIERA SEVIS
VEIDOŠANAS DARBU

Staņislavska sistēmas sakari ar Gogoļa, Œeĉkina uzskatiem un ar lielo krievu aktieru — realistu meistarību. — Staņislavskis par savu sistēmu. — Sistēmas būtības vienotība, neraugoties uz tās dažādajiem variantiem. Kam, kādēļ un kad nepieciešama sistēma? Sistēmas formēšanās posmi. — Sistēmas, kā aktiera sevis veidošanas metodes, galvenie pamatprincipi. — Staņislavska mācība par darbību.

Spraudis par mērķi sistematizēt savus uzskatus par aktiera daiļrades procesa būtību, Staņislavskis gatavojās uzrakstīt «pedagoģisku romanu», kurā būtu apskatītas visas aktiera sevis veidošanas darba un darba pie tēla puses. Pabeigtu grāmatu ar tādu nosaukumu Staņislavskis nav uzrakstījis. Bet viss viņa mantojums ir «pedagoģisks romāns», kura radīšanai Staņislavskis veltījis visu savu dzīvi mākslā.

Kā mums jau zināms, skatuviskās daiļrades likumus, savu sistēmu Staņislavskis būvēja uz teātra mākslas realistiskā virziena lielo pārstāvju pieredzes.

Gogolim mēs sastopam veselu rindu ļoti vērtīgu domu, kas visā pilnībā sakrīt ar Staņislavska sistēmas pamattezēm. Ģenialais komediju autors mācīja, ka «vajag nevis tēlot, bet vispirms pārraidīt domu», ka sākt vajag nevis no jūtām, bet no pareizas pašsajūtas lomā, jo tad jūtas nāks pašas no sevis; režisoram, pirms satīkties ar izpildītājiem, pašam labi jāielasās lugā, jāiejūtas katra vārda nozīmē un stiprumā, jo visas lugas panākumi atkarīgi no rūpīgas samēģināšanas un mēģinājumu daudzuma»...

Staņislavska sistēma vispārīna realisma pamatlicēja krievu skatuves mākslā Michaila Semjonoviča Œeĉkina radošā darba pieredzi.

Œeĉkins, kurš uzaudzinājis ne vienu vien skatuves darbinieku — ar ko vēlāk lepojies krievu teātris, Œeĉkins, kas, pēc Hercena vārdiem, pirmais kļuvis «neteatrāls teātris», apgalvoja, ka teātris nav izklaidēšanās, bet gan liela, nopietna, tautai noderīga lieta.

Staņislavskis ne vienreiz vien pasvītvoja sistēmas organizāciju sakarus ar Ščepkina daiļradi. Viņa nopelnus aktiera meistarijas krievu nacionālās skolas radīšanā Staņislavskis novērtēja ļoti augstu. Viņš nosauca Ščepkinu par krievu nacionālās mākslas lepnumu, par lielo teātra likumdevēju un mākslinieku, kurš radījis īstas, realistiskas mākslas pamatus Krievijā. Ščepkina izvirzītās prasības «neizlikties» par tēlojamo personu, bet patiešām par to pārvērsties, kļūva par visas Staņislavska sistēmas stūrakmeni.

Ščepkina vēstule savam skolniekam, ievērojamam Maskavas Mazā teātra aktierim S. V. Šumskim, ir it kā visas lielā mākslinieka mācības par aktiera darbu kvintesence. Grūti no tās izvēlēties citātus, jo viss tajā ievērojams, vērtīgs, svarīgs «... vienmēr paturi vērā dabu», — sāk savu pamācību Ščepkins. Tālāk seko ievērojamie par klasiskajiem kļuvušie vārdi: «... ielieni, tā teikt, darbojošās personas ādā, izstudē labi šīs personas idejas, ja tādas ir, un pat neaizmirsti sabiedrību, kādā tā aizvadījusi savu dzīvi. Kad viss tas būs izstudēts, tad, lai kādi apgalvojumi būtu ņemti no dzīves, — tu noteikti tos izteiksi pareizi: tu vari nospēlēt citreiz vāji, citreiz ciknebūt apmierinoši (tas bieži atkarīgs no dvēseles stāvokļa), bet tu nospēlēsi pareizi. Atceries, ka pilnība nav dota cilvēkam, bet, darbojoties godīgi, tu tai pietuvsies tik, cik daba devusi tev līdzekļus. Dieva dēļ, tikai nekad neiedomājies smidzināt publiku: taču kā smieklīgais, tā nopietnais izriet tomēr no kaut kāda nopietna uzskata uz dzīvi, bet, tici man, ka pēc kādiem diviem trim gadiem tu savās lomās ieraudzīsi starpību: katru reizi loma iznāks noapaļotāka, dabīgāka. Seko vērīgi sev: lai publika ir ar tevi apmierināta, bet pats pret sevi esi stingrāks nekā tā — un tici, ka iekšējais atbalvojums augstāks par visiem aplausiem. Centies būt sabiedrībā, cik vien atļauj laiks, studē cilvēku masā; neatstāj nevienu anekdotes bez ievēriņas, un vienmēr atradīsi iemeslu, kāpēc noticis tā, bet ne citādi: šī dzīvā grāmata tev aizvietos visas teorijas, kuru, diemžēl, mūsu mākslā līdz šim nav. Tāpēc ieskaties visos sabiedrības slāņos, bez kādas iepriekšējas pārliecības par to, vai citu, un redzēsi, ka visur ir gan labs, gan ļauns — un tas dos iespēju spēlēt katrai sabiedrībai atdot savu, tas ir: ja tu būsi zemnieks, tu nepratīsi saglabāt smalko pieklājību ļoti lielā priekā, bet būdams kungs tu dusmās nekliegsi un nemētāsies rokām kā zemnieks. Nenonīcīni dažādus dzīvē pamanītus sīkumus, bet atceries, lai tie būtu palīgīdzekļi, bet ne galvenais priekšmets; pirmais labs, kad jau izstudēts un pilnīgi izprasts otrs»¹.

¹ M. S. Ščepkins. Piezīmes. Vēstules. Laikabiedri par M. S. Ščepkinu. Iskusstvo, 1952. g., 250.—251. lpp.

Visas šīs domas tālāk attīstītas Staņislavska uzskatos par teatri. Staņislavskis ne vienreiz vien pasvītrojis, ka viņš nav izdomājis, bet gan tikai sistematizējis, apvienojis un attīstījis skatuves mākslinieku-realistu vairāku paudžu sakrāto pieredzi, ka viņa sistema nav izdomāta, bet gan ņemta no pašas dzīves, no cilvēka dabas radošo organisko spēku novērošanas.

Lielie krievu mākslinieki: Jermolova, Sadovskis, Davidovs, Varlamovs un citi, paši to neapzinoties, tēloja «pēc sistēmas». Staņislavskis mēdza teikt, ka savu sistemu viņš norakstījis no Šajapina.

Maskavas Mazā teatra ievērojamākais darbinieks, aktieris, režisors un pedagogs A. P. Ļenskis tuvu nonāca aktiera daiļrades būtības problēmas atrisināšanai¹. Tomēr nevienam no šiem māksliniekiem neizdevās radīt veselu mācību par aktiera un režisora daiļradi. To paveica Staņislavskis.

Staņislavskis saprata, ka jauno cilvēku, cīnītāju par socialistiskās revolūcijas un komunisma celtniecības lietu tēlu iemiesošana prasa no aktiera citu daiļrades piegājienu, atšķirīgu no vecā teatra paņēmieniem. Lai attēlotu lielas jūtas un kaislības, kuras izsauc jaunais, revolucionarais laikmets, nepieciešams aktieris ar milzīgu talantu, spēku un tehniku — teica Staņislavskis. Šāds aktieris radiesies no zemes, kā savā laikā radās M. S. Ščepkins. Līdzīgi Ščepkinam viņš «izlaidis» caur sevi visu labāko, ko devusi gadsimtu kultūra un aktiera tehnika un noņāks pie pareizas skatuviskās daiļrades likumu izpratnes.

Tāds novators, kas bija «izlaidis» caur sevi mūžsenās teatra kultūras visas labākās tradīcijas, meistars ar spīdošu aktiera tehniku bija Staņislavskis.

Visas viņa dzīves meklējumu rezultāts ir t. s. «sistēma», — viņa atrastā darba metode, kas palīdz aktierim no jauna radīt lomas tēlu, atklāt tajā «cilvēka dvēseles dzīvi» un patiesi to iemiesot izteiksmīgā, skaidrā mākslinieciskā formā.

Pie sistēmas pamattežu izstrādāšanas Staņislavskis nostrādāja visu savu dzīvi. Palasot viņa darbus kārtībā, kā tie uzrakstīti, sākot no «Mākslinieka piezīmēm» (1877.—1892. g.) un beidzot ar nesen publicētajiem materiāliem², pārsteidz tā stingrā secība, kādā viņš attīsta savus uzskatus par teatra nozīmi, par režisora lomu, par aktiera daiļrades būtību, par aktiera sevis veidošanas darbu un tēla iemiesošanas metodi.

Savas pusgadsimtu ilgās darbības laikā Staņislavskis daudz ko savā sistēmā izmainīja, pielika, pārskatīja, pārstrādāja no jauna. Ar to izskaidrojams tas apstāklis, kas pirmajā mirklī

¹ Sīkāk skaties A. P. Ļenskis. Raksti. Vēstules. Piezīmes. M-L. Iskusstvo 1950. g.

² K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs pie lomas. Ježegodņiks. MHAT, 1948. g. 1. sēj.

likās dīvains, ka Staņislavska skolnieki, kas ar viņa sistemu iepazinušies dažādos tās attīstības posmos, dažādi skatās uz dažiem izpildītāja psihotehnikas jautājumiem. Tomēr, lai kā Staņislavskis būtu izmainījis sistemu, tās gala mērķis, viņa meklējumu virsuzdevums vienmēr bija cenšanās pēc iespējas labāk iedziļināties pašā daiļrades procesa būtībā, noskaidrot likumus, pēc kuriem notiek šie procesi, un meklēt līdzekļus, ar kuru palīdzību varētu apzināti iedarboties uz mūsu psicho-fizisko aparātu daiļrades momentā.

Kā aktierim sevī uzmodināt radošos spēkus, kā iemācīties tos vadīt? Kā panākt pareizu jaunrades pašsajūtu, lai iedzīvīnātu dzīves patiesu tēla uzvedību skatuves apstākļos, pa kādu ceļu iet uz tēla radīšanu? — Lūk, tie galvenie jautājumi, pie kuru risināšanas Staņislavskis strādāja visu savu aktiera, režisora un pedagoga darbības laiku. Viņš sacīja:

«Galvenā aktiera mākslas atšķirība no citām mākslām vēl ir tā, ka katrs cits mākslinieks var radīt tad, kad viņam ir iedvesma. Bet skatuves māksliniekam pašam jāpārvalda iedvesma un jāprot tā izsaukt tad, kad tas atzīmēts teatra afišā. Te slēpjas mūsu mākslas galvenais noslēpums.»¹

Uzreiz jāpiebilst, ka Staņislavska sistema nebūt nav mācību grāmata, dogma vai universalas zāles pret visām teatra nelaimēm, iekaldams to no galvas, vēl nekļūsi aktieris. Nosakot savas sistēmas nozīmi un mērķi, Staņislavskis rakstīja: «Sistēma — ceļvedis uz daiļradi, bet ne pašmērķis, tā nav dogma tiem vai citiem gadījumiem. Tādēļ bez «sistēmas» aktierim vēl nepieciešams viss tas, kas veido katra mākslinieka būtību: iedvesma, mākslinieciska gaume, spēja aizraut un valdzināt, temperaments, skatuviska valoda un kustības, iejutība, laba, izteiksmīga āriene. Ar «sistēmu» vien mēs tālu netiksim. Bet ar atsevišķu no sistēmas izrautu vingrinājumu — jau nu nepavisam nē. Tikai sasmidzināsim ļaudis.»²

Staņislavskis ne vienreiz vien pasvītvoja, ka sistēma nav vajadzīga tiem aktieriem, kurus daba apveltījusi ar nenovērtējami dārgo dāvanu — spēju organiski iekļauties mākslinieciskajā tēlā. «Aktierim — viņš teicā, kurš viegli var ieslēgt jaunradē savu organisko dabu un sākt dzīvot dzīvām cilvēka jūtām uz skatuves, nav vajadzīga nekāda sistēma. Bet lai sevi novestu līdz šim stāvoklim, mēs ķeramies pie sistēmas, pie organiskiem procesiem. Sistēma tā ir rokas grāmata šaubu mirkļos. Tā mums vajadzīga brīžiem, kad mums nekas neiznāk...»³ Sis-

¹ K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā. 540. lpp.

² M. Gorčakovs. K. S. Staņislavska režijas mācība. LVI, 1955. g. 81. lpp.

³ Žurnāls «Teatr» 1948. Nr. 3. VI. Prokofjevs. K. S. Staņislavskis par aktiera daiļrades procesu.

tema — vienīgā zinātniski nopamatotā materialistiskā aktiera daiļrades metode.

Ciņu par patiesu, realistisku mākslu Staņislavskis sāka vēl «Aleksejevu pulciņā», bet pēc tam «Mākslas un literatūras biedrībā». Ir saglabājušās un publicētas Staņislavska piezīmes no viņa — aktiera jaunības laikiem. Šīs piezīmes ļoti interesantas.

«Mākslinieka piezīmes» aptver pirmos piecdesmit Staņislavska darbības gadus (1877.—1892.). Tās stāsta par to, kā pakāpeniski, soli pa solim, viņš atsvabinās no šablona, šampiem, izpildījuma ārīšķīgajiem efektiem. Tā, piemēram, kādā lomā «viņš deva aizkapa balsi un parādīja miroņa sastingušās rokas». Darbs pie tēla dažkārt izteicās tīri ārēja raksturīguma, tā vai cita «toņa», kurā jāspēlē attiecīgā loma, meklējumos.

Ģatavojot Paratova lomu Ostrovska lugā «Līgava bez pūra», Staņislavskis apgalvoja: ka mēģinot bez grima un kostima nevar dot izpratni par Paratova tēlu. Staņislavskis pat izmantoja paņēmienu — lomu mācīties pie spoguļa. Tāds stāvoklis bija viņa jaunrades gaitu sākumā.

Tomēr galvenā tendence, kas vijas cauri visām «Mākslinieka piezīmēm» — cenšanās panākt uz skatuves patiesību, iekšējā pārdzīvojuma patiesību saskaņot ar skatuves likumiem («noteikumiem»).

To panākt Staņislavskim neizdevās uzreiz. Ilgi bija vērojama tendence uz pozešanu, patosu, melodramatiskiem efektiem, uz kļiedzieniem, sevišķi traģiskajos monologos. Viņš neatlaidīgi cīnījās par izpildījuma vienkāršību un dabiskumu, pareizu, normalu skatuvisko pašsajūtu. Citreiz tas viņam izdevās, bet citreiz arī nē.

Bija arī tā, ka viņš pats it kā pārdzīvo, bet skatītājs paliek auksts. Tā Puškina «Skopajā bruņiniekā», spēlējot titullomu, viņš raudāja istām asarām, bet publiku tas neaizkustināja. Bija arī tā: Kādreiz viņam «sviedri izspiedās» — no jūtu pārpilnības, sirds sitās tā, ka grūti bija saskaitīt pukstienus, bet skatītāji teica, ka maz jūtu. Kad Staņislavskis spēlēja bez liekiem žestiem, tas ir, bez teatralās «žestikulēšanas», atturīgi, dabīgi — tiltiņš pāri rampai līdz skatītāju sirdīm un izbūvējās pats no sevis. Vēl vairāk, tādos gadījumos pašas no sevis dzima interesantas intonācijas, izteiksmīgi žesti, ilgi atmiņā paliekošas pauzes. Tad Staņislavskis sāka saprast, cik grūti ieiet lomā, prast katreiz no jauna it kā atdzīvināt to.

Šo jautājumu risināšanai Konstantins Sergejevičs veltī visu savu tālāko mākslinieka darbību. Jau «Mākslinieka piezīmēs» viņš runā par nepieciešamību apgūt dramatiskās mākslas «gramatiku», uzvešanās uz skatuves elementaros likumus, tas ir — prasmi valdīt pār sevi, saviem nerviem, savu uzmanību. Šī

gramatika samērā nav grūta, kaut gan apgūt to nevar uzreiz. Bez šo aktierim tik nepieciešamo noteikumu apgūšanas nevar dzīvot uz skatuves organiski, dabīgi, nevar nodoties lomai, radīt māksliniecisku tēlu, panākt realismu dvēseles kustību pārraidē.

Katru savu uzstāšanos uz skatuves Staņislavskis pakļāva visstingrākajai kritikai. Pamācoša ir viņa nākošā doma: vispār es maz dzivoju, bet daudz centos spēlēt. Šai frazē koncentrēta visa nākošās sistēmas jēga: Uz skatuves jādzīvo tēla dzīve, bet nevis jāspēlē, jāattēlo.

«Mākslinieka piezīmēs» sastopam jau skaidri noformulētu domu par augsto aktiera misiju. Vienā no piezīmēm viņš dod sev stingru solījumu — vai nu panākt dabīgu, patiesu izturēšanos uz skatuves, vai arī pamest teatri, jo spēlēt, izdabājot neizmeklētas publikas lētajai gaumei, nav vērts.

«Mākslinieka piezīmes» — viena no mazāk pazīstamām un izplatītām Staņislavska grāmatām. To nevar nenožēlot. Sevišķi noderīgi ar to būtu iepazīstināt mūsu mākslinieciskās pašdarbības dalībniekus, jo Staņislavskis savas darbības sākumā bieži vien pielaida tās pašas kļūdas, kuras sastopamas mūsu dramatisko kolektīvu dalībnieku, bet bieži vien arī pašdarbības dramatisko kolektīvu vadītāju darbā. No otras puses, par īstu mākslinieka prasīguma lielisku paraugu noder tā lielā centība, ar kuru jaunais Staņislavskis centās sasniegt savu mērķi: atklāt patiesību uz skatuves diletantu pulciņa darba apstākļos.

«Mākslinieka piezīmēs» mēs sastopam tikai nākošās sistēmas iedīgļus, nedrošas to domu iezīmes, kuras tālāk tik rūpīgi izaudzē ģenialais skatuves reformators.

Par savu daiļrades ceļu, par saviem meklējumiem, par savu nenogurstošo un spraigo cīņu par patiesību uz skatuves pastāstīja Staņislavskis savā grāmatā «Mana dzīve mākslā», kas ne vienreiz vien izdota gan PSRS, gan aiz robežām. Tā tulkota 15 valodās. Tajā (nodaļa «Mākslinieka briedums») viņš pastāsta par to, kā viņa pirmo reizi dzimst doma pārveidot sakrāto skatuves pieredzi sistēmā. 1906. gada vasarā, atpūšoties Somijā, Staņislavskis domās pārskata noiето ceļu, pārlasa ierakstus savā mākslinieka dienas grāmatā, pārcilā atmiņā visu, ko viņam nācies pārdzīvot kā aktierim jaunrades procesā. Visu to Konstantins Sergejevičs salīdzināja ar to, kas viņam laika gaitā iegūlies muskuļos, nosēdies dvēselē un izbrīnējās par savu atklājumu. Nejaukie teatralie paradami, aktieriski paņēmieni, neviļus izdabāšana publikai, nepareizā pieeja daiļradei no dienas dienā atkārtojās katrā izrādē. Staņislavskis uzdeva sev jautājumu: kā nosargāt lomu no izviršanas, no garīga pamiruma, no paradumu patvaldības? «Jaunrades sākumā nepieciešama kāda garīga sagatavošanās, katru reizi, katrā tās atkārtojumā.

Nepieciešama nevien miesas, bet galvenokārt gara tualete pirms izrādes»¹.

Atbildes meklēšanai uz šiem jautājumiem Staņislavskis vēlējās savas dzīves pēdējos trīs gadu desmitus.

Ķeroties pie Staņislavska sistēmas pamatu izklāsmes, nepieciešams piebilst, ka viņam ne uzreiz izdevās uzbūvēt uzskatu par teātra un aktiera meistarības būtību un nozīmi nopamatotu materialistisku koncepciju.

Sistēmas pirmais variants galvenokārt radās periodā no 1906.—1912. gadam, kaut gan tā izstrāde pa atsevišķiem elementiem, kā mēs redzējam, sākās ievērojami ātrāk. Milzīga loma sistēmas tapšanas procesā tam, ka Staņislavskis 1911. gada sākumā Itālijā Kapri salā tikās ar Gorkiju. Staņislavskis dalījās ar viņu savās domās par aktiera daiļrades procesa būtību uz skatuves, viņa domas guva Gorkijā dedzīgu atsaukumi.

Pēc daudziem gadiem, savā 70. dzīvības gadā Konstantins Sergejevičs, atceroties šo ievērojamo satikšanās, rakstīja Gorkijam: «No mūsu tikšanās Kaprī, kur Jums nebija par grūtu pārlasīt manas sākuma rindas un spalvas vingrinājumus kaut kā līdzīga «dramatiskās mākslas gramatikas» radišanā, es koncentrēju prātus, lai uz papīra pēc iespējas pareizi un skaidri atspoguļotu to, ko nepieciešams zināt aktierim — iesācējam. Tāda grāmata vajadzīga kaut vai tam, lai izbeigtu visu aplamo spriedelēšanu par tā saucamo «sistemu», kura tādā veidā, kā tā tiek pasniegta tagad, tikai izmežģī jaunos aktierus. Šai lietā jāieved kārtība. Palīdziet man šai darbā (kas trīsreiz darīts) ar Jūsu gudro padomu un pieredzi»².

Tādā veidā, kādā sistēma bija no 1906.—1912. gadam, tajā bija idealisma iezīmes un tā bija būvēta uz cilvēka apziņas un viņa fiziskā aparata atrautības. Pēc kāda Staņislavska tēlaina izteiciena viss aktiera fiziskais organisms tika it kā uzskatīts par klavierēm, uz kurām spēlēja mūsu «dvēsele». Staņislavska sistēmas pētnieki pareizi saskata viņa idealistisko kļūdu saknes tai apstākļi, ka viņa jaunā daiļrades metode formējās tā gadu desmita (1907.—1917. g.) sākuma sarežģītajos vēsturiskos apstākļos, kurus Gorkijs nosauca par visapkaunojošākiem krievu inteliģences vēsturē. Tas bija visdažādāko dekadentisko novirzienu — impresionisma, simbolisma, futurisma un citu «īsmu» kupla sazēluma laiks. Šī virziena sludinātāji apliecināja daiļrades procesu neizzināmību, slavēja intuīciju un «iedvesmu».

Visiem šiem reakcionariem virzieniem Staņislavskis pretī nostādīja apzinīgas pieejas metodi cilvēka organiskās dzīves uz skatuves uzmodināšanai. Sistēmu tās agrīnajā variantā bija

¹ K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā. 398. lpp.

² K. S. Staņislavskis. Raksti. Rūnas. Sarunas. Vēstules. 312. lpp.

plaši izplatījuši daudzie Staņislavska skolnieki un daudzās Dailē teātra studijas.

1914. gada vasarā sākās pirmais pasaules karš. Smagajos kara laika apstākļos Staņislavskim nebija iespējas publicēt savus novērojumus pedagoģikā un aktiera audzināšanā. Tikai pēc Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas Staņislavskim bija iespējams auglīgi turpināt savas mācības izstrādāšanu. Līdz ar to Staņislavskis tieši uz uzvarējušā materialistiskā pasaules uzskata pamata no savas sistēmas iztīrīja idealisma elementus.

Viens no Staņislavska darba pētītiem raksta: «Lai sako-
potu nopamatotā zinātniskā sistēmā savu pētījumu un vēro-
jumu vērtīgos rezultātus, viņam bija nepieciešami balstīties uz
progresīvās, materialistiskās filozofijas pamatiem. Kā zināms,
savas metodes noformēšanās periodā Staņislavskis vēl nepārzi-
nāja šos pamatus.

Tikai mūsu padomju laikmetā socialistiskās revolūcijas ideju
varenās iedarbības rezultātā Staņislavskis varēja pārvarēt bī-
stamās pretrunas savas daiļrades metodes attīstībā. Pēcrevolu-
cijas periodā Staņislavska metode kļuva idejiski bagātāka, cieši
nostiprinājās materialistiskajās pozīcijās, organiski iegāja pa-
domju teātra mākslas — socialistiskā realisma mākslas gultnē»¹.

Raksturojot stāvokli, kādā MHAT's atradās pirms revolū-
cijas, Vladimirs Ivanovičs Nemirovičs-Dančenko atcerējās, ka
teātra vadītājos toreiz valdīja «vislielākais samulsums»,
MHAT'a māksla «sāka apsīkt». Un apgalvoja: «Mēs visi tagad
lieliski apzināmies, ja nebūtu bijis Lielās Oktobra socialistiskās
revolūcijas, mūsu māksla būtu pazudusi un apsīkusi»².

Tikpat patiess savās atmiņās arī Staņislavskis. Atzīdams, ka
lielie revolucionārie notikumi teātra darbiniekus atraduši
«stipra apmulsuma varā», viņš turpina: «Mēs pamazām sākām
saprast laikmetu, pamazām evolūcijas ceļā sākām pārveidoties,
un līdz ar mums dabiskā evolūcijas ceļā pārveidojās arī mūsu
māksla»³.

Tā pirmsrevolūcijas periodā Staņislavskis gan praktiski
eksperimentēja, bet nepublicēja nekādu materiālu par savu
sistēmu. Toties pirmajos gados pēc Lielās Oktobra socialistis-
kās revolūcijas Staņislavskis uzstājās daudzās pārrunās Lielā
teātra operas studijā (1918.—1922. g.), bet pēc tam 1922. gadā
ar rakstu «Par amatniecību», kurā viņš asi kritizēja amatnie-
cisku, antirealistisku pieeju teātra mākslai. Raksts bija ļoti

¹ N. A. A b a l k i n s. Par K. S. Staņislavska daiļrades metodi. Izd. Znamja 1952. g. 7. lpp.

² No runas MHAT'a 40 gadu jubilejā. Ježegodņiks MHAT, 1943. M. 1945. 634. lpp.

³ Turpat 626. lpp.

savlaicīgs un vajadzīgs. Daudzējādā ziņā tas nav novecojis arī šodien.

Rakstā «Par amatniecību» — Staņislavskis novelk krasu robežu starp aktieri — amatnieku un īstu mākslinieku. Amatnieks nepārdzīvo lomu, bet tikai atdarina dzīvi, tēlus atveido vienreiz uz visiem laikiem skatuviskās spēles pieņemtiem paņēmieniem. Šos trafaretos paņēmienus Staņislavskis nosauc par štampiem, bet visu darba metodi ar tādiem štampiem — par rutinu. «... amatniekam, saka viņš, nav darīšanas ar jūtām, bet vienīgi ar to rezultātu, nevis ar dvēseles pārdzīvojumiem, bet vienīgi ar fiziskām darbībām, kas izteic pārdzīvoto... uztraukums izsakās ātrā staigāšanā uz priekšu un atpakaļ, roku drebēšanā atverot vēstuli, karafes piesitienos pie glāzes un glāzes pie zobiem, ielejot un dzerot ūdeni... Prieku izteic plaukstu sasišana, palēcieni, valšu dūngošana, griešanās riņķī, skaļi smiekli, kas vairāk trokšņaini nekā jautri...»

Spēks izsakās «dūru sažņaugšanā un zvēlienā pa galdu»¹.

Aktierim jāpanāk dzīves patiesība uz skatuves. Starpība starp īstu un viltotu skaistumu uz skatuves tieši arī slēpjas tai apstākļi, ka skaistums dibināts uz dzīves pārraidi uz skatuves.

Runājot par visādiem štampiem, t. i., trafaretiem paņēmieniem gaitā, pozās, uzstāšanās manierē (svinīgi soļot pa skatuvi) utt. Staņislavskis nosoda arī veselu lomu trafaretus, kad aktieris ārēji atdarina militaras personas, aristokratas, kad uz skatuves, piemēram, dzīvu zemnieku vietā parādās zemnieku drēbēs iegērbts neveikls statisti.

«Bet kas gan noticis, izsaucās Staņislavskis, — ar nemirstīgo Ščepkina novēlējumu — ņemt tēlus no dzīves? Par to ņirgājas amatieri, paši to neapzinoties un bēda tam, kurš noriskē ar godbijību atcerēties ģenija dārgo mantojumu»².

Staņislavskis noriskēja no jauna atdzīvināt sava ģenialā priekšteča — Ščepkina novēlējumus. Viņš to izdarīja pirmajos pēcrevolūcijas gados pārrunu ciklā ar Lielā teatra jaunatni.³ Tajās atklājās arī ģenialā režisora mākslinieka pasaules uzskats, galvenie viņa sistēmas principi, kas tai laikā jau bija pieņēmuši pietiekoši reljefas konturas.

Aktiera radošā darba gala mērķis — dziļi iekļūt tēlojamās personas iekšējā pasaulē — pārvērsties dotajā skatuviskajā tēlā, radīt dzīvu cilvēku raksturu.

Uzskicējis īsta aktiera — pilsoņa tēlu, Staņislavskis «Sarunās» prasa no viņa redzes loka paplašināšanu un skatuviskās meistarības pamatu apgūšanu, neatlaidīgu darbošanos, sistema-

¹ Žurnāls «Teatr» 1938. Nr. 1. 87, 92. lpp.

² Krājumā. Gogolis un teātris. 485. lpp.

³ Sk. K. S. Staņislavskis. Sarunas LVI 1952. g.

tisku sevis veidošanu. «Sarunas» ir it kā melnraksts viņa grāmatai «Aktiera darbs» (1938. g.).

«Sarunās» jau skaidri noformulēts tā saucamo sistēmas «elementu vairums, kuru mērķis nodrošināt drošu, tādu kā dzīvē, aktiera stāvokli un uzvešanos uz skatuves lomas izpildīšanas laikā. Šie elementi dod iespēju aktierim dzīvot tēla dzīvi.

Pirmais un varbūt vissvarīgākais no šiem elementiem ir aktīva, uz konkrēto objektu koncentrēta uzmanība. Ja dzīvē mūsu uzmanību saista ik minūti tūkstošiem dažādu kairinātāju, tad uz skatuves aktierim jāprot ar savas gribas palīdzību koncentrēt uzmanību uz to vai citu izvēlēto objektu — ārēju vai iekšēju (domas, tēli, jūtas). Ar uzmanību visciešākā veidā saistīts tas jēdziens, kas ieņem centrālo vietu visā sistēmā — jēdziens «publiskā vienatnība».

Aizrāvis ar lomu, koncentrējis visu savu uzmanību uz darbību izpildi vai uz partneru, aktieris aizmirst, ka otrā pusē rampai sēž simtiem skatītāju, kas vēro katru viņa kustību, žestu, vārdu. Tādā veidā aktieris rada «daiļrades lokus», kurā viņš jūtas it kā «publiskā vienatnē».

Ieejot ar aktīvās uzmanības palīdzību daiļrades lokā un sajūtot sevi «publiskās vienatnības» atmosferā, aktieris sāk fantazēt, ko viņš darītu, ja nokļūtu autora vai režisora dotajos apstākļos.

Mācības sākumi par t. s. «dotajiem apstākļiem», tas ir, par tiem konkrētajiem apstākļiem, kuros jādarbojas aktierim lomā, meklējami Puškina izteicienos par dramatiskās mākslas būtību. Vienā no saviem kritiskajiem rakstiem «Par tautisku dramu un M. P. Podogins lugu, «Marfa Posadņica» dzejnieks saka: «Kaislību patiesība, izjūtu ticamība iepriekš iecerētos apstākļos, lūk, to prasa mūsu prāts no drammas rakstnieka.»

«Man jāpapildina, — raksta Staņislavskis, — ka tieši to pašu mūsu prāts prasa arī no drammas aktiera, tikai ar to starpību, ka apstākļi, kas drammas rakstniekam ir iepriekš jāiecer, mums, aktieriem, jau doti kā iecerēti. Un tā mūsu praktiskajā darbā nostiprinājies termins — «dotie apstākļi», ko mēs arī lietojam»¹.

Un tā aktieris vispirms nosaka tos apstākļus, kuros viņam jādarbojas. Panāk viņš to ar vārdu «ja būtu» palīdzību. Šie divi maģiskie (pēc Staņislavskas izteiciena) vārdi kalpo par mūsu iekšējās radošās aktivitātes uzmodinātāju, stimulu. Aktierim jāatbild uz jautājumu: ko es darītu, ja atrastos šādos — te apstākļos, ja manā priekšā nostātos tāds — te mērķis, ja es atrastos starp tādiem — te ļaudīm? Pie tam aktierim nevien loģiski jāizprot šie dotie apstākļi, bet arī jāiztēlojas sev. Viņam jādzīvo ar dotā personaža iekšējās dzīves ainām, viņam jāprot pret

¹ K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs. LVI, 1951. 63. lpp.

gleznotu mežu izturēties kā pret istu, pret savu partneru — kā pret tēvu, brāli, draugu, ienaidnieku... Te palīgā aktierim nāk ticība pieņemtajam kā īstam, ticība izdomātajam, kā realajam: es iztuos pret glāzē ielietu limonadi kā vīnu: elektriskā projektora gaisma silda mani kā saules stari. Piezīmēsim, ka aktiera apziņā visu laiku strādā viņu pārbaudītājs «kontrolieris» — izpildītāja doma. Ja nebūtu šā «kontroliera», tad kaislē aizdedzies aktieris patiešām nosistu sāncensi. Otello patiešām nožņaugtu Dezdemonu. Staņislavskis mīlēja atgādināt ievērojamā itaļu traģiķa Tomazo Salvini vārdus: «Aktieris uz skatuves dzīvo, viņš raud un smejas, bet, raudot un smejojoties, viņš vēro savus smieklus un asaras. Un šajā divpusīgajā dzīvē, šajā līdzsvarā starp dzīvi un spēli slēpjas māksla»¹.

Noskaidrojies sev «dotos apstākļus», izveidojies tos savā iztēlē dzīvos, konkrētos tēlos, aktieris sāk darboties.

«Sarunās» jau tika minēti divi svarīgi sistēmas jēdzieni — virsuzdevums un caurviju darbība.

A r v i r s u z d e v u m u Staņislavskis saprot to gala mērķi, kuru sasniegt cenšas dotā darbojošās persona, uz kura sasniegšanu jāved visām lomas darbībām.

L o m a s c a u r v i j u d a r b ī b a — tā ir darbību ķēde, kas ved uz gala mērķi, pavediens, uz kura uzvērtas visas darbojošās personas rīcības. «Sarunās» Staņislavskis paskaidro, ka aktieriem lomas caurviju darbība nepieciešama visā lugā. Pats par sevi saprotams, ka lugas caurviju darbība un virsuzdevums kalpo vienam mērķim, darba idejiskās ieceres dziļai, pilnīgai atklāšanai.

Sistēmas centrā — aktieris, kas darbojas. «Ja iekšējās dzīves bagātība būtu milzīga, saka Staņislavskis, — nevajadzētu ne grima, ne kostimu, ne skatuviskā iekārtojuma, būtu vajadzīgs tikai radošais cilvēks, no kura domu bagātības un spēka un uzmanības spēka lietos aizraujoša burvība un savilņotu skatītāju»².

Staņislavskis pastāvīgi koncentrē uzmanību uz to, kas sastāda vienu no visas viņa sistēmas galvenajiem atzinumiem, — uz **d a r b ī b u**. Trīspadsmitajā pārrunā viņš apstiprina to tezi, kas viņam kalpo par izejas punktu viņa mācībā par skatuvisko darbību: visa dzīve, viņš saka «viena nepārtraukta darbība».

Idealistiskā teorija balstījās uz priekštata par cilvēka dabas divpusību, kas it kā sastāv no dvēseles un miesas. Staņislavskis, izejot no materialistiskajām pozīcijām, runā par dzīves procesa psicho - fizisko vienotību.

Viņa mācībā sastopamā cilvēka darbību dalīšana iekšējās

¹ K. S. Staņislavskis. «Aktiera darbs» 335. lpp.

² K. S. Staņislavskis. Sarunas. 106. lpp.

un ārējās — tikai pieņemts norobežojums: katra ārējā darbība ir cilvēka iekšējo nodomu un vēlēšanu izteicēja. Pie iekšējām darbībām pieskaitāmas domas, lemsana, novērtēšana, aktīva uzmanība un radošā iztēle. Uzmanībai un radošajai iztēlei jāsašniedz tāda spēka pakāpe, pie kuras aktieris ar iekšējo skatu skaidri redzētu attiecīgos redzes tēlus. Aktiera radošā iztēle sastādās no tā, ko mēs saucam par iekšējās redzes redzējumiem vai iekšējās dzirdes dzirdējumiem.

Tālāk Staņislavskis sīki izstrādā mācību par darbošanos ar vārdu un iedarbību ar vārdu uz partneru, par aktiera iekšējo «redzējumu» pārraidi ar vārda palīdzību. Jau šajos gados galvenais sistēmā iezīmējas pilnīgi skaidri: dzīvot uz skatuves — tas nozīmē dzīvot darbojošās personas iekšējo dzīvi, dzīvot «ar tās iekšējās pasaules ainām», iekšēji aktīvi darboties, tas ir, domāt tā, kā domā tēlojamās lugas personažs. Šo iekšējo darbību (izlemšanas, novērtēšanas utt.) rezultātā jāizdara ārējas darbības (rīcības) un ar vārda palīdzību jāiedarbojas uz partneru.

Staņislavska «sistemas» gala mērķis, ir panākt uz skatuves patiesu pārdzīvojumu. Staņislavskis pastāvīgi meklēja apzinīgus ceļus, lai panāktu tā organisku piedzimšanu aktiera būtībā, viņam atrodoties uz skatuves. Kā gan izsaukt šīs aktierim nepieciešamās jūtas?

Staņislavskis atrada ceļu uz jūtām caur darbību.

Vienmēr sāciet meklēt patiesību nevis tieši no jūtām, bet gan no «fiziskās darbības», — māca tagad Staņislavskis, — necentieties spēlēt, bet pirmām kārtām esiet loģiski, un jūs paši sāksit spēlēt, tas ir, sāksit, pašam nemanot, pareizi, organiski darboties. Jūtas nevar spēlēt, tās pašas rodas aktiera pareizas uzvešanās rezultātā uz skatuves. Ja aktieris patiesi sāks dzīvot lomas «dotajos apstākļos», tad organiski pašas radīsies jūtas, pārdzīvojumi, kaislības. Visu savu dzīvi Staņislavskis nenoguris atkārtoja, ka nav vienkārši fizisku darbību, bet ir aktiera skatuviskā uzvešanās, kurā nešķiramām organiskām saitēm saistās vienmēr paraleli ejošās, lomas doto apstākļu noteiktās iekšējās un ārējās darbības.

Staņislavskis brīdināja no termina «fiziskā darbība» vienkāršotas izpratnes. Viņš visādi pasvītvoja, ka fiziskā darbība svarīga un vērtīga ne pati par sevi, bet tikai kā iekšējo kustību — domu, vēlējumu, centienu utt. izpaušme.

Starp psihisko un fizisko pastāv nepārtraukti organiski sakari. Tāpēc jebkuras lomas panākumi atkarājas no precīzas ārējo fizisko darbību atbilstības katrai iekšējai darbībai.

Staņislavska «Sarunas» neparasti saturīgs un domām bagāts darbs. Mēs apzinīgi sīkāk pakavējamies pie to analīzes, jo tās

darbs. Mēs apzinīgi sikāk pakavējāties pie to analīzes, jo tās mazāk nekā citi viņa darbi pazīstamas plašākam lasītāju lokam.

«Sarunas» var jo sevišķi interesēt kā svarīgs posms sistēmas attīstībā, kā pirmais tās atzinumu izklāstījums.

Grāmata «Aktiera darbs» (1938. g.) iznākusi daudzos izdevumos; tā ieguvusi plašu popularitāti un pārtulkota daudzās PSRS tautu valodās. Tajā sistēma fiksēta tai redakcijā, kurā tā radās 20-tajos gados. Dzīves pēdējos gados, apmēram 1930-to gadu sākumā Staņislavskis sistēmā izdarīja virkni precizējumu, ienesa daudz jauna, vairākas nodaļas no jauna pārskatīja. Šai grāmatā sistēma, vai pareizāk tās pirmā daļa, tiek sniegta literāri, nopamātoti un secīgi.

Grāmata bija atklājums plašam skatuves darbinieku lokam, kuriem agrāk bija pazīstami daži tās principi tikai caur citām personām, pēc dzirdētā. Darbs izsauca dzīvu domu apmaiņu. Karsto strīdu degpunktā izrādījās Staņislavska «aktiera sevis veidošanas darbs» praktiskie paņēmieni, un nenovērtētas palika lielas vispārīgas problēmas, kuras viņš skar savā pēdējā grāmatā.

Pie tam šo darbu nekādi nevar uzskatīt tikai kā vienu no viņa skatuviskās mākslas «gramatikas» daļām. Šī grāmata — sava veida daiļrades manifests, kurā Staņislavskis dedzīgi pasludina un apstiprina idejiskuma un realisma principus teātra mākslā, kā arī spilgti iezīmē īsta mākslinieka-aktiera — sabiedriskā darbinieka un patriota tēlu.

Konstantīns Sergejevičs vēl strādāja pie grāmatas sakarā ar 1936. gadā «Pravdā» publicētajiem rakstiem («Juceklis muzikas vietā», «Baleta viltojums» un «Par māksliniekiem — smērētājiem»), kas deva izšķirošu triecienu visām naturalisma un formalisma izpausmēm mākslā.

Daudzas lappuses Staņislavska grāmatā praktiski atklāj idejiskuma un realisma principus, kurus ievērot aicina Pravdas vēsturiskie raksti.

Nodaļā «Patiesības izjūta un ticamība» Staņislavskis novelk krasu robežu starp patiesību un melienu uz skatuves.

«Starp teātru vadītājiem — viņš raksta — aktieriem, skatītājiem, kritiķiem ir daudz tādu, kas uz skatuves cienī tikai nosacītas formas, teātralismu un melus... Tiem vajag kaut kā sevišķa, kā nav dzīvē. Realā īstenība viņiem apņikusi, un viņi negrib to redzēt uz skatuves. «Tikai ne tā kā dzīvē», — viņi saka, un lai izvairītos no dzīves, meklē uz skatuves pēc iespējas vairāk mākslotības.

... Pretēji šiem ļaudīm ir daudz teātra vadītāju, aktieru, skatītāju, kritiķu, kas mīl un atzīst uz skatuves tikai vitalitāti, dabīgumu, realismu — patiesību. Šie cilvēki teātrī nebaidās no spēcīgiem iespaidiem, kas skaidrina dvēseli. Viņi vēlas tur rau-

dāt, smieties, pārdzīvot, netieši piedalīties lugas dzīvē. Viņi vēlas, lai uz skatuves patiesi atspoguļotu cilvēka dvēseles dzīvi»¹.

Šo lielo iekšējo patiesību nedrīkst sajaukt ar ārēju noticamību. Uz skatuves nevien jāizliekas par to vai citu personu, bet «jābūt» tai īstenībā. Līdz ar to teatra patiesība — poetiska patiesība, tā ir māksliniecisks izdomājums, kurai noticēju es — mākslinieks, kurai noticēja skatītāji. Staņislavskis citē ģenialo Puškina vārsmu:

Par izdomu man prieka as'ras liet.

«Nevar asaras liet par to, kam netici. Lai dzīvo māns un izdoma, kam mēs ticam, jo tie spēj pacelt cildenībā kā aktieri, tā skatītāju. Kas šādiem māņiem tic, tam tie kļūst par patiesību. Tas vēl ciešāk apstiprina to, ka uz skatuves — aktiera iztēles dzīvē — visam jākļūst par istu patiesību»².

Vienā no pēdējām sarunām ar skolniekiem, salīdzinot māksliniecisكو patiesību ar nemāksliniecisكو, Staņislavskis saka, ka sarp šīm divām patiesībām tāda pat starpība kā sarp gleznu un fotografiju; pēdējā parāda visu, bet pirmā — tikai būtisko. Panākt šo patiesību nav viegli; — tas ir smags vienkāršās, ikdienišķās cilvēciskās patiesības radišanas, tirišanas un kristalizēšanas māksliniecisķais ceļš.

Lomu vajag izveidot «poetisku, skaistu, harmonisku, vienkāršu, saprotamu, cildenu un tādu, kas skaidrina skatītājus». Staņislavskis dod lielisku māksliniecisķās patiesības būtības apzīmējumu: «Skatuviskai patiesībai jābūt īstai, neizskaistinātai, bet attīrītai no nevajadzīgajiem ikdienas sīkumiem. Tai jābūt reali patiesai, bet radošu izdomu apdzejotai. Skatuviskai patiesībai jābūt nevien realistiskai, bet arī māksliniecisķai, kas spētu izraisīt cildenas jūtas»³.

Tāpat, kā Puškina, kas domā, ka «par sīko patiesību tumsu man dārgāks māņu cildenums», Staņislavskis izvērza augstākus mērķus istam mākslinieķam: «Iedomājieties ideālu aktieri, kas veltī visus savus spēkus vienam lielam dzīves mērķim: padarīt cilvēkus cildenākus un iepriecināt tos ar savu izcilo mākslu, atklāt viņiem ģeniju daiļdarbos slēpto garīgo skaistumu!»

Šāds aktieris izies uz skatuves, lai teatra skatītājiem parādītu un noskaidrotu savu jauno ģenialu lugas vai lomas iztulkojumu, kas, pēc viņa domām, vislabāk atklāj daiļdarba būtību. Šādi aktieri spēj ziedot savu dzīvi šai cildenajai un kulturalajai misijai — savu laikabiedru izglītošanai»⁴. Šī misija nav pa spē-

¹ K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs. 175., 176. lpp.

² Turpat, 210. lpp.

³ Turpat, 214. lpp.

⁴ Turpat. 347. lpp.

kam aktierim — mietpilsonim, to var veikt tikai īsts mākslinieks.

Staņislavskis atceras, ka MHAT'a viesizrāžu laikā Pēterburgā viņš redzēja grupu skatītāju, kas veselu nakti dežurēja ziemas aukstumā pie teatra kases, lai dabūtu biļetes. Viņš izsaucās: «Cik teatrim liela nozīme cilvēku sabiedrībā! Cik dziļi tas mums jāizprot! Kāds gods un laime sagādāt skatītāju tūkstošiem vislielāko prieku, kura dēļ viņi gatavi riskēt ar savām dzīvībām!»¹.

Visā savā darbā Staņislavskis cīnās par patiesību mākslā, augstu idejiskumu un par to, lai skatuves mākslinieks apzinātos savu goda pilno un atbildīgo misiju — kalpot tautai.

Apskatisim atsevišķas grāmatas nodaļas. Divas pirmās nodaļas — «Diletantisms» un «Skatuves māksla un skatuves mākslas amatniecība» — ir it kā ievads. Tajās mēs sastopamies jau ar mums zināmiem atzinumiem: pret diletantisku «laušanos» Staņislavskis nostāda profesionālu prasmi. Bet arī ne visi aktieri — profesionāļi vienādi. Viņu vidū ir meistari, bet ir arī amatnieki, kas spēlē ar gataviem paņēmieniem un štampiem. Īsta realistiska māksla ir pilnīgi pretēja amatnieciskumam.

Uzbrūkot diletantiem un amatniekiem, Staņislavskis atzīmē uzspēli un «spēli vispār», jo īsta māksla un spēle «vispār» nav savienojamas.

Māksliniecisku profesionālo meistarību Staņislavskis savukārt iedala divās kategorijās: «pārdzīvojumu mākslā» un «iztēles mākslā». Piezīmēsim, ka «pārdzīvojumu mākslu» Staņislavskis uzskatīja vienīgi par mūsu krievu nacionālās skatuves metodi.

«Ir aktiera amats, saka Staņislavskis, — attēlošana un ir pārdzīvojuma māksla. Nekad mūsu un vispār krievu aktieri nebūs labi amatnieki. Šim nolūkam jābūt ārzemniekam. Mūsu aktieriem un mūsu mākslai raksturīgs pārdzīvojums»².

Pārdzīvojumu māksla nozīmē uz skatuves radīt organisku cilvēka dzīvi. Šīs mākslas būtība tā, ka aktieris patiešām pārdzīvo iemiesojamā tēla jūtas un atdod tās mākslinieciskā formā. Izjūtas aktierim, kas palaužas tikai uz «iedvesmu» no augšas, īsta pārdzīvojuma momenti mainās ar uzspēli — kad viņa lomas izpildījums kļūst «nedzīvs, kokains un samocīts»³. Bet Staņislavskis prasa uz skatuves nepārtrauktu aktiera iekšējās organiskās dzīves plūdumu.

Ja pārtrūks darbības līnija uz skatuves — tas nozīmē, ka loma, luga, izrāde apstājusās.

¹ K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs. 348 lpp.

² Ježegodņik, MHAT, 1944. 327. lpp.

³ K. S. Staņislavskis. «Aktiera darbs», 29. lpp.

Pārdzīvojumu mākslai Staņislavskis pretī nostāda «iztēles mākslu». Šajā mākslā arī savu lomu pārdzīvo vienu vai dažas reizes — mājā un mēģinājumos. Pats galvenais process — pārdzīvojums atļauj uzskatīt arī otru virzienu par īstenu mākslu.

Tomēr tā vietā, lai lomu pārdzīvotu ikreiz, šī virziena aktieri, pārdzīvojuši lomu vienu vai dažas reizes, «ievēro jūtu dabīgās parādīšanās ārējo formu», un tālāk atkārtu šo formu mehāniski, ar pieradināto muskuļu palīdzību. Tā ir lomas attēlošana.

Jautājumam par to, kā apzinīgi panākt pareizu aktiera pašsajūtu uz skatuves pārdzīvojuma procesā, kā iemācīties patvaļīgi, jebkurā momentā izsaukt sevī nepieciešamo daiļrades stāvokli, arī veltīta Staņislavska grāmata «Aktiera darbs».

Ar lielu daļu šīs grāmatas lappusēs izteikto atzinumu mēs jau esam iepazinušies viņa «Sarunās». Tie paliek negrozāmi līdz šai dienai. Un tā, sistēmas gala mērķis — panākt aktiera — lomas patiesu uzvešanos skatuves apstākļos, t. i., panākt pilnīgu iemiesošanos skatuviskā tēlā, izrādes un lugas idejas patiesai un dziļai pārraidei. Bet lai notiktu šī izpildītāja «es» saliedēšanās ar lomas «es», sistēma māca iet uz tēla radīšanu no sevis, no sava «es», darbojoties «dotajos apstākļos».

Maģiskais «ja būtu» ieved mūs šo doto apstākļu atmosferā. Šim nolūkam izpildītājam nepieciešams apgūt visus sistēmas «elementus».

Mēs jau esam iepazinušies ar Staņislavska mācību par aktīvu skatuvisko uzmanību, kura ieved «daiļrades lokā» un rada «publisko vienatnību».

Cits «sistēmas» elements ir iztēlē, kas ar «ja būtu» palīdzību pārved aktieri no ikdienas lugas darbības un lomas apstākļos. Jautājumi: kas, kad, kur, kādēļ, kam, kā — palīdz mums iekustināt mūsu iztēli, radīt šķietamas, «iedomātas» dzīves ainu. Mūsu iztēles radītie «dotie apstākļi» kalpo par mūsu skatuviskās uzvedības drošu pamatu: katrai mūsu kustībai uz skatuves, katram izrunātām vārdam jābūt tēla patiesas, iekšējas dzīves rezultātam dotajos apstākļos.

Par maz ir izfantazēt attēlojamās dzīves apstākļus — nepieciešams vēl noticēt šai izdomai kā patiesībai: dzīvē patiesība — tas, kas ir, kas eksistē, ko zina cilvēks. Uz skatuves par patiesību tiek nosaukts tas, kā nav īstenībā, bet kas varētu atgadīties. «Attaisnošanas» process izsakās attiecībās pret nosacīto, kā istu, izdomājuma pieņemšanā par realo. Nav īstas mākslas bez tādas «patiesības» un noticēšanas, pie kam patiesība nav atdalāma no «noticēšanas», bet noticēšana no patiesības.

Pamatojoties uz radošo iztēli, būvēti tie Staņislavska ieves-

tie vingrinājumi ar «iedomātiem» priekšmetiem, kurus kādreiz sauc par etidēm.

Piemēram: mazgāju rokas ar iedomātām ziepēm un iedomātu ūdeni, sukāju matus ar iedomātu suku un tamlīdzīgi. Staņislavskis ieteic spēlēt izbēgt no vismazākajiem meliem, jo vismazākā nepatiesība nesis sev līdzīgu lielu, un pakāpeniski dzīves patiesības vietā radīsies viltojums.

Mūsu iztēles darbs nav domājams bez koncentrētas, organisiskas uzmanības.

Aktiera pareiza pašsajūta uz skatuves un tās vai citas darbības izpildīšana izsauc muskuļu atbrīvošanu no lieka saspringtā stāvokļa.

Visi sistēmas «elementi» darbīgi: skatuviskais vārds, aktieriskā uzmanība, aktīva — radošā iztēle. Koncentrēt uz kaut ko savu uzmanību — nozīmē iekšēji aktīvi darboties. Kā rodas publiskās vienatnības jūtas? Pareizas, pārdomātas, produktīvas darbības pareizas izpildes rezultātā. Tāda darbība ir noteikta «skatuviskai uzdevuma» izpildījums.

«Skatuviskais uzdevums» — skatuviskās darbības mērķa un virziena savdabīgs apzīmējums.

Skatuviskais uzdevums atbild uz trim jautājumiem:

1. Ko es daru?

2. Kāpēc daru (ko gribu panākt ar doto darbību)?

3. Kā daru (uzdevuma izpildes formu pieņemts nosaukt par pielāgošanos)?

Uzdevuma — gribas mērķa jēdzienu Staņislavskis vēlāk no mainīja ar dzīvas, organiskas darbības jēdzienu, jo pārdomāta darbība pati par sevi ietver saprātīgu mērķtiecību. Pie tam, darbojoties impulsīvi, mēs ne vienmēr darām to, ko gribam. Tāpēc būtiski svarīgi ne tas, ko es gribu, bet gan, ko es daru. Staņislavskis uzskatīja, ka uzdevums izriet no prāta apsvērumiem, bet darbība — no intuīcijas.

Staņislavska mācība par darbību ir viens no visvērtīgākajiem ieguldījumiem aktiera meistarības teorijā. Kā redzēsīm vēlāk, Staņislavskis pēdējos savas dzīves gados izveidoja darbību par savas sistēmas stūrakmeni. Tomēr tā nebūt nav pašmērķis, bet tikai līdzeklis izsaukt nepieciešamo pārdzīvojumu nonest līdz skatītājiem izrādes un lugas idejisko saturu.

Visi iepriekš uzrakstītie sistēmas elementi kalpo tam, lai uzirdinātu augsni, kurā var sākties īsti skatuviski pārdzīvojumi.

Panākt to tieši — nav iespējams. Es nevaru, izejot uz skatuves, sākt «mīlēt», «skumt», «prieccāties» vai ciest. Ar kādiem gan līdzekļiem var panākt šo jūtu rašanos?

Šeit arī ir Staņislavska ģenialais atklājums: ceļš uz jūtām iet caur darbību. Nevar spēlēt kaislības un tēlus, vajag darboties kaislību iespaidā tēlā, tas ir, ievērojot

kopīgo mērķi — tēla virsuzdevumu. Darbībai jābūt attaisnotai: viss, kas notiek uz skatuves, tiek darīts kaut kādā nolūkā — vajag darboties nopamatoti, mērķtiecīgi un produktīvi, t. i., izpildīt noteiktu skatuvisku uzdevumu. Bet loma ir pareizi izpildītu uzdevumu ķēde.

Meklējot pēc iespējas produktīvāku metodi aktiera sevis veidošanas darbā, Staņislavskis, kā redzam, nogāja visai sarežģītu ceļu. Jaunībā viņš izmantoja paņēmieni spēlēt spoguļa priekšā. Pēc tam rūpīgi izstrādāja ārējo tehniku, nodarbojoties speciāli ar mimiku, žestu, plastiku, ritmiku. Mēģināja mācīties, atdarinot slaveno skatuves meistarų spēli. Viss tas deva zināmas iemaņas, bet nenoderēja par atslēgu uz skatuviskās mākslas galveno noslēpumu: kā jebkurā laikā sevī izsaukt nepieciešamos pārdzīvojumus, kā radīt priekšnosacījumus pareizai skatuviskai pašsajūtai uz skatuves.

Grāmata «Aktiera darbs» satur ļoti bagātu materialu, lai varētu iepazīties ar sistemu un rindu vērtīgu praktisku norādījumu aktiera iekšējās tehnikas attīstībai.

Darba trūkums tas, ka organiski savstarpēji ļoti cieši saistītie t. s. «elementi» doti izkaisītā veidā. Nav grāmatā novērstas arī dažas idealisma tendences — pasvītota zemapažņa, intonācijas nozīme daiļrades procesā.

Savas dzīves pēdējā posmā, vēlreiz izskatot sistēmas principus, Staņislavskis, kā redzēsīm tālāk, precizēja un atklāja daudzus ļoti svarīgus atzinumus, cenšoties balstīt tos uz materialistiskiem pamatiem. Tā jautājumi par «virsuzdevumu» un «caurviju darbību», kuriem «Aktiera darbā» veltīta viena neliela nodaļa, kļūst par visas sistēmas stūrakmeni.

STAŅISLAVSKIS PAR AKTIERA DARBU PIE LOMAS

Staņislavska uzskatu attīstība par aktiera darba metodi pie lomas. — «Fizisko darbību metode». — Lugas darbību analīze. — Virsuzdevuma un caurviju darbības nozīme lomas idejiskā atklāšanā. — Aktiera perspektīva un lomas perspektīva. — Slēdzieni.

Staņislavskis uzskatīja, ka labāk runāt par lomu, nekā par tēlu. Tēls — tas ir it kā sastindzis attēlojamās personas portrets. Loma — tas ir dinamisks, darbību saturošs jēdziens, jo tas sastāv no veicamu rīcību virknes. Tāpēc nevajag censties spēlēt tēlu: tas neizbēgami novedīs pie attēlošanas, štampa un amatnieciskuma. Kad aktieris patiesi, loģiski pareizi darbojas uz skatuves, skatītāju apziņā pats no sevis rodas darbojošās personas tēls.

Kā panākt iemiesošanos tēlā, kā panākt lomas jūtu pārdzīvojumus uz skatuves?

Liela laime, saka Staņislavskis, ja aktierim uzreiz izdodas aptvert dotā tēla būtību «kodolu», iekļūt tā iekšējā pasaulē. Tad, protams, nav vajadzīga nekāda sistēma. Bet ja loma nepadodas, palīgā nāk sistēma.

Staņislavskis, kā tas mums jau zināms, sava daiļrades ceļa sākumā, darbotamies kā režisors — despots, izpildītājam uz tiepa savus tēla «redzējumus», nostiprināt tos ar priekšā pasacīšanu, norādīšanu un pat priekšā parādīšanu. Savas dzīves beigās Konstantīns Sergejevičs, cenšoties dot brīvību aktiera radošajiem spēkiem, nonāca pie pilnīgi jaunas darba metodes pie lomas.

Staņislavska meklējumu ceļš sadalās vairākos posmos.

Pirmajā posmā Staņislavskis centās iekļūt psihē vai nu ar ārējo raksturīgumu, vai ar abstraktiem spriedelējumiem par tēlu, vai meklējot tiešu ceļu uz jūtām. Šai posmā vispirms vajadzēja noskaidrot: ko es jūtu?

Otrajā posmā Staņislavskis sāka ar cilvēka gribas centienu noteikšanu. Vajadzēja atbildēt uz jautājumu: ko es gribu? Bet arī šai posmā nebija atrasta zinātniska pieeja daiļradei. Zinātnisku pieeju daiļradei Staņislavskis atrada tikai savas dar-

bības pēdējā posmā, kad par galveno tika uzskatīts jautājums: ko es daru?

Patiešām, ja iziet (kā to dažkārt darija jaunais Staņislavskis) no ārējā raksturīguma, tad viegli nonākt pie tēla «attēlošanas», pie tā ārējās atveidošanas, bet no šejienes tikai viens solis līdz amatnieciskumam, līdz štampam. Tāpat dzīvu tēlu nav iespējams radīt vienīgi ar abstraktas, kaut arī ļoti asas domas palīdzību: var lieliski s a p r a s t tēlu un tomēr nespēt to iemiesot. Ja uzreiz cenšas notvert jūtu, tā var viegli izslidēt, jo tā ir nepastāvīga, kapriza. Precīzs tā apzīmējums, ko «es gribu» — ļoti svarīgs, bet starp «es gribu» un «es izpildu» — milzīga plaisa.

Trešais gājiens tieši uz jūtu nav drošs. Ja pat mūsu atmiņa glabā kādreiz pārdzīvotu jūtu iespaidumus, tad kā, ar kādiem paņēmieniem izsaukt mums nepieciešamās jūtas no šīs pārdzīvojumu glabātava? ...

«Sistemas attīstībā bija periods, — raksta kāds no sistēmas sekotājiem, kad cilvēka iekšējo pasauli centās sajukt ar vis-smalkāko noskaņojumu notveršanu. Šis paņēmienis sniedza labus rezultātus Čehova lugu pirmajos iestudējumos, bet nevis tādēļ, ka tas būtu pilnīgs, bet gan tādēļ, ka pasaule un tie ļaudis, kas tika attēloti šais lugās, bija tuvi un saprotami katram izpildītājam. Tāpēc diezgan viegli — rakstīja Ņemirovičs — Dančenko — bija atrast to sevišķo atmosferu, kura sastāda galveno Čehova lugu «burvīgumu».

Staņislavskis, kā ģeniāls mākslinieks nevarēja nesajukt, ka tā noskaņu, psiholoģisko paužu, pustoņu utt. tehnika, kas tika radīta, atklājot čehovisko ļaudis ar viņu pasīvo, vērojošo attieksmi pret dzīvi, ar viņu sapņiem par to, kas būs pēc divi simti, trīs simti gadiem, nav pielietojama, attēlojot jaunus ļaudis, kas ir izdarījuši revolūciju un ceļ jaunu, socialistisku sabiedrību. Radušies jauni ļaudis, kurus mākslā pa jaunam jāatklāj. Revolūcijas iespaidā Staņislavskis nonāca pie jaunas dzīves izpratnes. Šo dzīvi ceļ visa tauta un katra cilvēka vērtību nosaka viņa līdzdalība komunistiskās sabiedrības celšanā. Katrs cilvēks jāuztver vispirms kā cilvēks, kas cīnās par savas Dzimtenes laimi un kas ar savu praktisko darbu panāk apzinīgi sprauto mērķu realizēšanu¹.

Kur gan beidzot Staņislavskis atrada atslēgu uz cilvēka iekšējās pasaules patiesu radīšanu?

No 1929. gada beigām līdz 1930. gada martam Staņislavskis strādāja pie režisora plāna sastādīšanas Šekspira trāģedijai

¹ M. Kedrovs. Sargāt Staņislavska mantojumu — nozīmē to attīstīt. Laikrakstā «Sovetskoje Iskusstvo» 1950. g. 30. decembrī.

«Otello»¹. Šim darbam priekš mums milzīga nozīme, jo tajā pirmo reizi noformulēti viņa režisora darba jaunie ceļi un daļēji arī metode, kas vēlāk nosaukta par «fiziskās darbības metodi». Pirmā cēliena pirmais skats. Jaunais muižnieks Rodrigo tikko kā paziņojis Brancio par to, ka viņa meitu Dezdemonu nolaupījis maurs Otello. Tēvu satriekusi šī vēsts, visā mājā sajukums, saskrējuši kaimiņi...

Lūk, ko Staņislavskis rekomendē izpildītājiem:

«Aktieru uzdevums atcerēties, saprast un noteikt, kas viņiem tādā momentā jā dara, lai atrastu līdzsvaru un turpinātu dzīvi tālāk, ja lugā aprakstītais notiktu ar viņiem pašiem, t. i., ar dzīviem ļaudīm, bet nevis vienkārši ar lomu, kas pagaidām vēl ir mirusi schema, cilvēka abstrakta ideja. Tādā veidā uzdevums šāds: lai aktieris no tīras sirdsapziņas man atbild, ko viņš fiziski darīs, tas ir, kā darbosies (nebūt ne pārdzīvos, pasarg'dievs šai laikā domāt par jūtām) dotajos apstākļos, kurus radījis dzejnieks, režisors, mākslinieks, pats aktieris un viņa iztēle, elektrotehniķis utt., utt.?

Kad šīs fiziskās darbības būs skaidri noteiktas, aktierim atliek tikai fiziski izpildīt tās. (Atzīmējiet, es saku — fiziski izpildīt, bet nevis pārdzīvot, tāpēc ka pie pareizas darbības pārdzīvojumi paši radīsies. Ja nu iet otrādu ceļu un sāk domāt par jūtām, un cenšas izspiest tās no sevis, tad tūlīt pat gadīsies izmežģījums un vardarbība, pārdzīvojumi pārvērtīsies aktieriskumā, bet darbība — uzspēlē)»².

Rekomendējot jauno daiļrades metodi, Staņislavskis tomēr visu laiku aktieru uzmanību virza uz nepieciešamību uzzināt tēla pagātņi, kas attaisnotu tagadni, noskaidrot sev visus «dotos apstākļus», noprecizēt izpildāmā personaža biogrāfiju, viņa «dienas» saturu utt.

Tā pilnīgi acīmredzams, ka Staņislavskis darbā pie lomas iet no vispārīgā uz atsevišķo, no priekšstata par lomas būtību uz tās iemiesošanu caur fizisko darbību. Brīdināsim jau iepriekš no tās vienkāršotās, primitīvās «fiziskās darbības metodes» izpratnes, kuru sniedz daži sistēmas vulgarizatori, apgalvojot, ka darbā pie lomas jāiziet no atsevišķā uz kopīgo, t. i., no vienkāršas fiziskas darbības.

Tas, pats par sevi saprotams, nav tā. Dzīves pēdējos gados Staņislavskis, pārskatījis režisora darba praktiskos paņēmienus un iesakot pielietot «fiziskās darbības metodi», atstāja tomēr nesatricināmu sistēmas galveno nodaļu: mācību par lomas un izrādes virsuzdevumu un caurviju darbību.

¹ K. S. Staņislavskis. «Otello» režisora plāns, M.-L. «Iskusstvo» 1945. g.

² Turpat, 37. lpp.

Savu domu Staņislavskis izteica tēlaini, salīdzinot aktiera skatuviskās uzvešanās elementu pavadieņu ar kakla rotu. Visi elementi (pērles) jāsasaista vienā veselā, jāuzver uz vienas kopīgas radošas līnijas (pavediena), kuru mēs mūsu teatra žargonā nosaucam par «caurviņu darbību», un jānostiprina gala mērķis — mezgls, kuru mēs nosaucam par «virsuzdevumu». Bez «caurviņu darbības» un «virsuzdevuma» nav skatuviskās pašsajūtas un radošās darbības, tāpat kā bez pavediena un mezgla nav kakla rotas¹.

Citreiz Staņislavskis pielietoja šādu salīdzinājumu: ūdens, gaļa, saknes, sāls — vēl nav zupa. Virsuzdevums un caurviņu darbība — tā uguns, kas pārvērs visu to ēdienā².

Jo vairāk es nodarbojos ar mākslas jautājumiem, sacīja Staņislavskis, jo īsākās formulās iekļaujas mani augstās mākslas apzīmējumi: Ja jūs man prāsīsit, kā es to apzīmēju, es jums atbildēšu: tā ir māksla, kurā ir virsuzdevums un caurviņu darbība. Sliktā mākslā nav virsuzdevuma un caurviņu darbības.

Neilgi pirms nāves, 1938. g. vasarā Staņislavskis noturēja divas pārrunas ar MHAT'a vadošajiem darbiniekiem, iepazīstinot viņus ar saviem pēdējiem atklājumiem sistēmas izstrādē.

«Mūs mīl tais lūgās, — viņš teica, — kur mums ir precīzs, interesants virsuzdevums un labi līdz tam aizvesta caurviņu darbība. Ar šo frazi es atbildēšu uz visiem jautājumiem. Šeit slēpjas viss: šeit gan labs ansamblis, gan labs aktieris, gan darba izpratne — virsuzdevums un caurviņu darbība — lūk, galvenais mākslā»³.

«Fiziskās darbības metode» nebūt neatceļ visus Staņislavska agrāk noteiktos elementus. Kā pilnīgi pareizi norāda jau citētajā rakstā galvenais MHAT'a režisors PSRS tautas mākslinieks M. N. Kedrovs, fiziskā darbība visciešākā kārtā saistīta ar visiem sistēmas elementiem, jo nevar būt fiziskas darbības bez gribēšanas, uzmanības, iztēles un ticības tās īstēšanai, patiesībai, mērķtiecīgam utt.

Pēdējos gados lietojot terminu «fiziskā darbība», Staņislavskis ļoti labi apzinājās, ka tas ir nosacīts termins. Termins «fiziskā darbība» neatklāj šī jēdziena saturu: kā mēs jau zinām, katrā psiholoģiskā (iekšējā) darbībā daudz no fiziskā, bet fiziskā no psiholoģiskā. Nav iespējams arī nodalīt iekšējo no ārējās darbības: es paceļu kausu, lai izdzertu uz drauga veselību, es zvanu pa telefonu, lai paziņotu biedram interesantu jaunumu — kā gan tur atdalīt psihisko no fiziskā? Mēs pielietojam šo nosacīto norobežojumu tikai «darba kārtībā». Būtībā tā ir vienota psicho-fiziskā darbība.

¹ Žurnals «Teatr» 1948. g. Nr. 10. 34. lpp.

² K. S. Staņislavskis. «Aktiera darbs», 631. lpp.

³ Žurnals «Teatr», 1952. g. Nr. 2. 5. lpp.

Mēs jau zinām, ka ar skatuvisko darbību Staņislavskis domāja mērķtiecīgi, loģiski un organiski pareizi izpildītas darbības, kas virzītas uz kāda nebūt noteikta mērķa sasniegšanu. Šīs darbības izsauca iekšēji pamudinājumi: atgriežoties no darba savā istabā, rakstu draugam vēstuli, zvanu pa telefonu, lai parunātu par lietu utt. Šīs «fiziskās darbības» nekādā gadījumā nedrīkst sajaukt ar vienkāršām kustībām.

Lūk, kā izskaidroja pats Staņislavskis starpību starp kustībām un darbībām. Viņš deva aktierim visvienkāršāko uzdevumu: piecelties no krēsla. Pirmo reizi aktieris to veica ar milzīgu sasprindzinātību. Pēc tam viņš atkal apsēdās, diezgan ilgi pielāgojās krēslam un piecēlās viegli, tāpēc ka darbojās pati daba, nekādu traucējumu nebija. Bet pilnīgi pareizā kustība vēl nebija pārvērtusies darbībā. Tā bija tikai kustība «vispār». Bet ja tai pievieno psihisku darbību: apņēmīgi piecelties lai kaut ko izdarītu (paņemt grāmatu utt.), tad šī kustība pārvērtīsies darbībā.

Apliecinot «fiziskās darbības» metodi», Staņislavskis izgāja no tezes, ka pati teatra būtība, ir darbība. Dramatisks darbs sastāv no darbībām. Tā galvenā ideja tiek dota nevis abstraktā formā, bet gan darbībām bagāta konflikta formā. Lugas ideja dzimst divu pretēju spēku, divu noietu, partiju, grupu, personāžu sadursmē. Šīs cīņas dalībnieki tiek nosaukti par darbojošajiem personām, bet nevis par runājošām, vai personām, kas kaut ko pārdzīvo, kaut gan lomas tekstā nesalīdzināmi lielāku vietu ieņem sarunas nekā autora remarkas par viņu darbībām.

Uz skatuves aktieris nepārtraukti darbojas. Viņš vienmēr aktīvs. Viņš visu laiku izdara tās vai citas darbības: uzklausa partneru, lai noskaidrotu sev viņa domu gājienu un centienus, lai saprastu viņu, kaut ko pierādītu, kaut ko panāktu — vārdu sakot, nepārtraukti kaut ko dara. Visas aktiera darbības, visas rīcības, visi «uzdevumi» virzīti uz vienu — vienīgu mērķi — uz tēla virsuzdevumu, uz darba idejas atklāsmi caur iemiesošanās dotajā skatuviskā personāžā.

Staņislavskis precizēja: skatuviska darbība — tā nav darbība «vispār», tā noteikti ir iedarbošanās — vai nu uz sarunu biedru-partneru, vai pašam uz sevi, uz apkārtējo materiālo vidi.

Patiešām, es nevis vienkārši darbojos uz skatuves, bet cenšos iedarboties:

uz ārējiem objektiem — iededzu gaismu, atveru logu, piebīdu krēslu;

pats uz sevi — apsveru, apdomāju, pieņemu lēmumu;

uz citiem personāžiem — pārliecinu, pierunāju, pierādu, lūdzu...

Vārdu sakot, katra mana darbība uz skatuves vērsta pret kādu nebūt konkrētu objektu ar nolūku to pārveidot, iespaidot man vajadzīgajā virzienā. Tāpēc skatuviskā darbība nav bezpriekšmeta darbība «vispār», bet domu apdvesta iedarbība uz sevi, ļaudīm, apkārtējo pasauli.

Uz darbības kā iedarbības jēdziena arī balstās skatuviskās uzvedības labi pazīstamais likums: neko priekš sevis, visu priekš partnera. Skatuviskā saskare jau arī ir partneru iedarbošanās vienam uz otru: mana uzvedība nosaka partnera uzvedību un, otrādi, partnera uzvedība spiež mani viņam pielāgoties un darboties saskaņā ar viņa darbībām, saskaņā ar viņa uzvedību.

Nozīmīgākās darbības iegūst rīcību raksturu. Tieši no tām arī sastādās katra loma. Lomas — cilvēka uzvedība sastādās no secīgu darbību-rīcību virknes. Ar šo Staņislavska apgalvojumu pilnīgi sakrīt formulējums, kas saka, ka aktiera māksla ir cilvēka uzvešanās attēlošana skatuviskā «izdomājuma apstākļos». Tā kā skatuviskais tēls sastādās no dotās darbojošās personas rīcībām, tad var teikt, ka cilvēka tēls — tas ir viņa darbības tēls. «Fiziskās darbības metode» palīdz lomas izpildītājam attēlot visu dotā personaža darbību ķēdi — gan sīkas «atsevišķas» darbības, pēc Staņislavska terminoloģijas — «vienkāršās fiziskās darbības», gan ievērojamas rīcības.

Piezīmēsim, ka jebkura vienkārša darbība var kļūt par nozīmīgu rīcību: es aizdedzinu sērkokociņu, lai aizsmēķētu — tā ir «vienkārša fiziska darbība». Bet ar šo aizdedzināto sērkokociņu es varu padot norunāto signalu savam līdzdalībniekam, un tad šī rīcība izsauks veselu virkni ļoti svarīgu notikumu.

Staņislavskis ņem visvienkāršāko piemēru: ūdens vai vīna ieliešanu glāzē. Liktos, ka tā ir visvienkāršākā fiziskā darbība. Tieši šo vienkāršo fizisko darbību arī izdara, piemēram, Saljeri, ielejot indi Mocarta kausā. Kāds filozofisks dziļums šai fiziskajā darbībā, cik dziļa drama! Bet «fiziskā» darbība Gorkija lugā «Vasa Žeļeznova», kad Vasa izņem no sava galdā atvilktnes vīram sagatavoto indīgo pulverīti un pārliecina vīru ieņemt to...

Sajaucot īstas darbības ar tīri mechaniskām kustībām, daži Staņislavska sistēmas vulgarizatori, domājot, ka viņi strādā pēc «fizisko darbību metodes», piespiež aktierus izdarīt milzumu, ne ar ko neattaisnotu, nekam nevajadzīgu darbību — smēķēt, apspēlēt kādu nebūt priekšmetu — lai tikai ar kaut ko nodarbinātu aktieri uz skatuves, lai viņš nesēdētu, «salicis rokas», bez darba. Tādām darbībām nav nekāda sakara ar lomas caurviju darbību vai tās virsuzdevumu, tās tikai piegrūžo izrādi un tām nav nekā kopīga ar tām psicho-fiziskajām darbībām, par kurām runā Staņislavskis.

M. N. Kedrovs brīdina teatra darbiniekus pret nepareizu fizisko darbību izpratni: «Daži aktieri un režisori ar darbību saprot tādas vienkāršas fiziskas darbības, kā, piemēram, noasiņāt zīmuli, izslaucīt brilles, aizpīpot papirosu, nogērbt galošas, noslaucīt seju ar kabatas lakatu, pakasīt aiz auss utt. Viņi uzskata, ka fizisko darbību metode tiek pielietota, ja dzīves patiesības radīšanas nolūkā uz skatuves uznes sīkas ikdienas darbības, kas skatītāju uzmanību novērš no tā, kas dotajā lugas epizodē ir galvenais... Vienā teatrī man parādīja lugu, kas iestudēta it kā pēc «fizisko darbību metodes». Starp citām blēnām tur bija tāda detaļa: lugā māte gaida dēlu, bet režisors pateicis, ka viņai šim skatam jāatrod piemērota darbība — viņa mizo kartupeļus. Un mizoja viņa tik labi, ka publika jau aizmirsa, ka viņa gaida dēlu, bet sekoja tikai tam, cik daudz viņa nomizos kartupeļu»¹.

«Fiziskās darbības metodes» gudra pielietošana noved pie pilnīgi jaunas darba formas pie lomas. Tā izsakās nevis abstraktā spriedelēšanā, bet lugas un lomas darbību analizē. Darbs pie lomas sākas no lugā notiekošo darbību analīzes. Kā sacīja PSRS tautas mākslinieks V. O. Toporkovs, tas ir «izlūkošanas» periods, prāta darbs. Kad noskaidrota dotā personaža uzvedības (cīņas) loģika, var pāriet pie dotajos apstākļos patiesi izpildāmo darbību meklējumiem. «Fizisko darbību metode» cenšas pārvarēt plaisu starp lomas analīzi un sintezi, t. i., starp tās analīzi un skatuvisko iemiesojumu — un šeit tās galvenā praktiskā priekšrocība.

Staņislavskis ne vienreiz vien runājis, ka mākslā saprast — nenozīmē mēcēt. Nepietiek tikai saprast tēlu, jāprot vēl arī radīt lomu. Kādā no savām agrāko gadu sarunām Staņislavskis pasvītvoja: «Analīzi — pat ļoti smalku — spēj ļoti daudzi, bet daiļrade, loma — tā ir sinteze. Un to spēj veikt ļoti nedaudzi. Lūk, kāpēc daudzi labi runā par lomām, bet slikti tās spēlē»².

Abstraktiem spriedelējumiem nav nekā kopīga ar mākslu. Vislabākā lugas analīze — darboties dotajos apstākļos.

Uzdevums, tāpat, apvienot divus līdz šim šķirtus procesus: lomas analīzi un tās iemiesošanu, saliedēt analīzi un sintezi vienā procesā. Un Staņislavskis nonāca pie tās darba metodes, ko viņš nosaucis «lugas un lomas analīze darbībās».

Uzskatot, ka savas domas par mākslu neder izklāstīt abstraktu traktātu formā, Staņislavskis liek stāstīt teatra skolas audzēknim Nazvanovam, kas it kā pierakstījis pedagoga Arka-dija Nikolajeviča Torcova stundas.

¹ M. Kedrovs. Saudzēt Staņislavska mantojumu — nozīmē to attīstīt. Laikr. «Sovetskoje Iskusstvo», 30. dec. 1950. g.

² K. S. Staņislavskis. Sarunas. 132. lpp.

Ārkārtīgi interesantajā grāmatas «Aktiera darbs» 3. sējuma materiālu fragmentā Staņislavskis apraksta Gogoļa «Revidenta» Hļestakova lomas «analīzi darbībā».

Vispirms Staņislavskis — Torcovs liek noteikt to «bagāžu», ar kuru pirmo reizi uz skatuves parādās Gogoļa varonis. Šim nolūkam izpildītājs pārceļas darbojošos personu stāvoklī Gogoļa dotajos apstākļos, jo darbā pie lomas vajag iziet no sevis. Sajutis sevi lomā, aktieris pakāpeniski nonāk pie tā, ko jūt loma.

Pēc tam Torcovs griežas pie Hļestakova lomas izpildītāja: «Nu tā, sakiet, ko jūs darītu realajā dzīvē šeit, šodien, pašlaik, kā jūs izklūtu no stāvokļa, kurā jūs nostādījīs Gogolis. Nevar taču badā nomirt sasodītajā nomalē, kur jūs esat iekļūvis.

Es klusēju, jo biju apjucis.

Padomājiet, kā jūs pavadītu dienu? — mani uzmunināja Torcovs.

— Pieceltos vēlu. Pirmām kārtām palūgtu Osipu ieiet pie saimnieka un parūpēties par tēju! Pēc tam ilga mazgāšanās, drēbju tīrīšana, apģērbšanās, sevis uzspošana, tējas dzeršana. Pēc tam... pastaigātos pa ielām. Nesēdēt taču smacīgajā numurā.

Domāju, ka pastaigas laikā mans galvaspilsētas iedzīvotāja izskats vērsīs uz sevi provinciaļu uzmanību.

— Un, sevišķi, provincialiešu — kaitināja Toporkovs.

— Jo labāk. Pacentīšos nodibināt pazišanos ar kādu no viņām un varbūt tikšu uzaicināts pusdienās. Pēc tam apmeklētu tirgu.

Pateicis to, es pēkšņi sajutu, ka man ir līdzība ar Hļestakovu.

— Es nenoturētos un, kur vien iespējams, «nogaršotu» kaut ko garšīgu uz letēm. Bet tas neapmierinātu, gluži otrādi, vēl vairāk uzbudinātu apetīti. Pēc tam... iegrieztos pastā, lai apvaicātos par naudas pārvedumu.

Pārveduma nav — uzkurināja Torcovs — ... Vēders tukšs. Nekas cits neatliek, kā iet uz māju un caur Osipu mēģināt dabūt pusdienas viesnīcā.

— Lūk, ar ko jūs izejat uz skatuves otrā cēliena sākumā, pārtrauca mani Arkadijs Nikolajevičs. — Tā, lai tikai uzietu uz skatuves cilvēcīgi, bet ne aktieriski, jums nācās uzzināt: kas jūs, kas ar jums noticis, kādos apstākļos jūs šeit dzīvojat, kā pavadāt dienu, no kurienes jūs esat atnācis un daudz citu doto apstākļu, kurus jūs vēl neesat radījis, bet kam ir iespāids uz jūsu darbību. Citiem vārdiem, tikai tādēļ, lai pareizi uzietu uz

skatuves, nepieciešama lugas dzīves un savas attieksmes pret to zināšana».¹

Nākošajā stundā Torcovs pārgāja no šiem vispārējiem spriedelējumiem par lomu pie mēģinājumiem iemiesot tos dzīvās fiziskās darbībās. Atri uzskrējis uz skatuves, «... viņš aizcirta aiz sevis durvis un ilgi skatījās pa atslēgas caurumu koridorā. Acīmredzot, viņš slēpās, bēgdams no viesnīcas saimnieka. Es pat satrūkos no tik neparastas un negaidītas Hļestakova uznākšanas. Nesacišu, ka tāds jaunievedums mani sajusmināja, bet izpildīts tas bija ar neparastu dabīgumu.

Bet pats Arkadijs Nikolajevičs pārdomāja tikko veikto.

— Uzspēlēju! — viņš pats sev atzinās, — vajag vienkāršāk. Pie tam vai tas ir patiesi priekš Hļestakova? Viņš taču tālaika pēterburdzietis un jūtas pārāks par visiem provincē»².

Nokritizējis pirmo iznākšanu kā neattaisnotu un nepārliecināšu, Torcovs izmēģināja vēl vairākus variantus, izdarīja virkni vingrinājumu un etidu. Pie tam Torcovs paskaidroja: «Es analizēju savas fiziskās darbības lomas dotajos apstākļos un nedarīju to tikai ar aukstu prātu. Man palīdzēja visi elementi. Es analizēju ar dvēseli un miesu. Tādu un vienīgi tādu analīzi es atzīstu... es to darīju ne vienkārši ar prātu, analitiskā ceļā, es studēju sevi lomas dzīves apstākļos, ar tiešu visu cilvēka iekšējo elementu palīdzību, caur to dabīgo aicinājumu «fiziski darboties»³.

Kā redzam, režisora darba metode sistemas jaunajā variantā nerunā pretī iepriekšējiem Staņislavska atzinumiem. Tāpat kā iepriekš tiek prasīta lugas studēšana, iedziļināšanās darba idejā, doto apstākļu noskaidrošana utt.

Bet režijas paņēmieni cits. Vispārīgu abstraktu spriedelējumu vietā par lugu un lomu Staņislavskis ieteic analizēt literāro darbu ar darbības palīdzību. Viņš prasa no aktiera tikai vienu: «darbojieties pēc loģikas», tas ir, darbojieties dotajos apstākļos un jūs neizbēgami radīsiet tās personas uzvedību, kuras tēlu jums jāiemieso. Aktiera tēls — tas ir viņa darbības tēls.

Nepieciešams tomēr paskaidrot, ka darbs pie lomas sākas no visas lomas apgūšanas tās veselumā. Vajag skaidri un precīzi zināt lomas virsuzdevumu, pēc tam izsekot personaža uzvedības (cīņas) līniju epizodēs, tikai tad var sākt darboties lomas apstākļos.

Vārdu sakot, lugas un lomas analīzi jāveic nevien ar prātu,

¹ K. S. Staņislavskis. Par fiziskām darbībām. Žurnals «Teatr» 1948. Nr. 8. 10. lpp.

² Turpat, 11 lpp.

³ Turpat.

bet ar visu radošo organismu. Protams, labi jāzina luga, bet tai jāpieiet nevis ar aukstu dvēseli, bet gan satraukti, radoši un pirmām kārtām darbīgi.

Runājot par jauno Staņislavska pieeju darbam pie lomas, nepieciešams apstāties vēl pie viena jēdziena, kas ievests teatra dzīvē pēdējos gados. Tas ir jautājums par divām perspektīvām: aktiera perspektīvu un lomas perspektīvu.

No pirmās parādīšanās uz skatuves, līdz pēdējam skatam, no sarežģījuma līdz atrisinājumam darbojošās persona iet pa lugas notikumiem, nezinot, kas ar viņu notiks tālāk. Aktierim jādzīvo šeit, šodien, šobrīd, spēlējot nepārtrauktu virzīšanos «no vakardienas rītdienā». Darbojoties uz skatuves, aktieris dzīvo brīžus, no kuriem sastādās lomas pavediens». Tā arī ir lomas perspektīva. Lomas perspektīva sevī ietver lugas ideju, tēla darbības, viņa raksturu, jūtas un domas. Visam tam jābūt izkārtotam pēc lugas un izrādes caurviju darbības.

Pie tam aktieris teicami zina, kur viņam beigu beigās jānoved savs tēls, aktierim labi zināms lomas virsuzdevums. Attīstības ceļš, pa kuru aktieris ved lomu, pa kuru izvieto savus, mākslinieka spēkus, lai pēc iespējas labāk nospēlētu savu lomu, arī būs viņa aktiera perspektīva.

Staņislavskis savu domu ilustrē ar spilgtiem piemēriem. Kā zināms, Luka loma Gorkija dramā «Dibenā» izbeidzas trešā cēlienā. Tāpēc daži šīs lomas izpildītāji netur pat par vajadzīgu izlasīt pēdējo cēlienu. Bet taču tieši lugas finalā atklājas viltīgā mierinātāja «darbības» un sprediķu augļi. Nezinot pēdējā cēliena, nevar izprast visas lomas pareizo perspektīvu: taču no lomas beigām atkarīgs tās sākums. Lūk, kādēļ aktierim nepieciešams «mērķēt» uz lugas finalu.

Staņislavskis min arī citu piemēru. Bieži vien aktieris — Otello lomas tēlotājs Šekspira traģedijā — jau pirmajā cēlienā sāk baismīgi bolīt acis un griezt zobus, it kā jau iepriekš izjūtot slepkavību lugas beigās.

Aktierim jāprot lomas gaitā sadalīt savus iztēles līdzekļus, aktieriskās krāsas, skatuvisko temperamentu, lai visu nenospēlētu uzreiz, «neizlādētos» lomas sākumā, bet parādīt to attīstībā.

«Vienosimies», — saka Staņislavskis, — nosaukt ar vārdu «perspektīva» atsevišķu daļu skaidrās harmoniskās savstarpējās attiecības un sadalījumu, aptverot visu lugu un lomu»¹.

Jautājumiem, kurus Staņislavskis izstrādāja pēdējos gados, pieder arī darba pie lomas sākšana no «tīras lapas», no «nulles» problema. Šī teze, kā zināms, izsauca asus strīdus diskusiju

¹ K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs. 545. lpp.

laikā par lielā skatuves reformatora mantojumu. Savā laikā laikraksts «Sovetskoje Iskusstvo» pareizi brīdināja būt uzmanīgiem pret atzinumu, it kā lomas apgūšanas radošajam procesam jāsākas no nulles, no «baltas papīra lapas», lai tēlu būvētu tikai no nepieciešamajām un tam obligatajām fiziskajām darbībām.

Šī teorija ved uz t. s. galda perioda (perioda, kurā izrādes dalībnieki pārdomā lugu) noliegšanu, uz atteikšanos no iepriekš nospraustās nākošās izrādes koncepcijas, no tā, lai aktieri studētu laikmetu, vēsturiskos uz lugu attiecošos materiālus, tāpat uz autora stila izjūtas pazaudēšanu¹...

«Nulles» teorija, protams, pilnīgi aplama, ja ar to saprot darba uzsākšanu pie lomas, pilnīgi nezinot tās būtību. Smieklīgi ir mēģinājumi iestudēt lugu, ja tās saturu izpildītāji nepazīst. Bet pavisam citādi, ja ar «tīro lapu» saprot bezaizspriedumu attieksmi pret autora materiālu, bet ar «nulli» savas apziņas attīrīšanu no visiem to piegružotājiem blakus elementiem. Bez šādas iekšējas sagatavotības patiešām nav iespējama nekāda īsta daiļrade. Autora materiāla zināšana un izpratne, protams, pilnīgi nepieciešama, jo, kā to nemitīgi pasvītvoja Staņislavskis, darbs pie lomas nav domājams bez virsuzdevuma un caurviju darbības apgūšanas.

Rezumēsīm. Kā tad īsti Staņislavskis savu meklējumu pēdējā posmā saprata aktiera darbu pie lomas?

Cauri visiem darba posmiem pie lugas un lomas pakāpeniski izvedot domu par darbību kā skatuviskās mākslas pamatu, Staņislavskis darbībā redzēja ceļu uz aktiera iemiesošanās tēlā. Kā mēs jau runājām, šis iemiesošanās process sākas ar lugas cīņas analīzi. Šīs cīņas attīstību aktieris nosaka pa epizodēm, posmu pa posmam izsekojot katra atsevišķa personaža uzvedības (cīņas) loģiku. Tas piešķir iepriekšējai abstraktai spriedelēšanai par lugu «galda periodā» pavisam citu raksturu. Un šo posmu daiļrades procesā Staņislavskis nenoliedz.

«Ja ar «galda periodu», — saka Kedrovs, — saprot lugas radošās izziņāšanas procesu caur notikumu loģiku, tad to Staņislavskis nekad nav nomainījis. Staņislavskis pārskatīja paša «galda perioda» raksturu, kur par vadošo kļūst lomas abstraktas apspriešanas līnija, bet pēc tam nosprauž mizanscenas un liek aktieriem nospēlēt visu to, ko viņi uzzinājuši par lugu ilgajā sēdēšanas periodā pie galda»². Pirmā pārruna par lugu, turpina Kedrovs, tiek veltīta lugas idejas noskaidrošanai, caurviju darbības līnijas iezīmēšanai, aktieri cenšas izprast notikumu jēgu un loģiku, «izzināt lomas darbību līniju», — bez šīs

¹ Laikraksts «Sovetskoje Iskusstvo», 22. augustā 1950. g. «Dzīli studēt un radoši attīstīt K. S. Staņislavska mantojumu».

² M. K. Kedrovs. «Saudzēt Staņislavska mantojumu nozīmē to attīstīt. Laikraksts «Sovetskoje Iskusstvo», 30. decembrī 1950. g. Nr. 92.

iepriekšējās darba idejas noskaidrošanas, pats par sevi saprotams, nevar sākt darbu pie lugas.

A. N. Ostrovska lugas «Kvēlā sirds» mēģinājuma lieliskajā pierakstījumā, ko izdarījis N. S. Gorčakovs, mēs atrodam Staņislavska domas par «galda perioda» jauno izpratni. «Galdam te nav nekādas nozīmes... Jūs gribat paslēpties «aiz galda», lai atvieglotu savu darbības līniju. Tas nav pareizi. Arī sēdot jāprot tikpat enerģiski darboties, kā tad, ja jūs izpildītu visas mizanscenas... Iedarbiniet visus savus garīgos un fiziskos spēkus, runājiet pilnā balsī, darbojieties ar vārdu, domu, priekšstatiem. Darbojieties, visi paturot vērā savu lomu perspektīvu, lai varētu katrā no tām sasniegt galapunktu»¹.

Noskaidrojot savas cīņas loģiku par epizodēm, izpildītājs līdz ar to noskaidro arī savu virsuzdevumu, pārbaudot un vienlaikus izpildot darbību (rīcību) līniju. Tāda analīze ar darbību kļūst par pašu lomas iemiesošanu. Neko «neatdarinot», «netēlojot», un nespēlējot tēlu, bet virzoties pa caurviju darbības līniju, aktieris atklāj dotā personaža cīņas līniju, virsuzdevumu. Patiesa, organiska darbību izpilde ar visu aktiera psihofizisko būtību aktierī neizbēgami pamodinās arī attiecīgās jūtas, emocionāli piesātinās un padarīs krāsaināku skatuvisko uzvedību un beigu beigās novedīs pie izpildītāja pilnīgas iemiesošanās dotajā tēlā.

¹ N. Gorčakovs. K. S. Staņislavska režijas mācība. M. Iskusstvo, 1955. 299., 300. lpp.

STAŅISLAVSKIS PAR DARBOŠANOS AR VĀRDU

Mums jāapstājas vēl pie pēdējā jautājuma, kas arī pieskaitāms tām problemām, kuras sastāda aktiera «psichotechniku».

Apmēram tai pašā laikā, kad radās «Otello» inscenējuma plāns, Staņislavskis sāka izstrādāt jaunu savas sistēmas novadu — «runas iekšējo tehniku», tas ir «darbošanās ar vārdu» tehniku, iedarbību ar vārdu uz partneru, šim nolūkam izmantojot «iekšējās redzes redzējumus». Ar fizisko darbību saprotot psicho-fizisko, Staņislavskis to skaitā ietvēra arī t. s. «darbošanos ar vārdu». Vārdam ir milzīgs iedarbības spēks. Sevišķi liela nozīme vārdam ir teatra mākslā, kas pirmām kārtām ir dzīva skanoša vārda māksla. Dramatiskais teatris — valodas kulturas avots, pareizas literaras izrunas likumu glabātājs un izplatītājs.

Skatuviskajam vārdam ir sava specifika. Šis specialās funkcijas noteikšanā, kuru izpilda uz skatuves vārds, Staņislavskis ienesa ļoti vērtīgu ieguldījumu.

Vārds ir varens skatuviskās cīņas ierocis un visiedarbīgākais, visizteiksmīgākais aktiera līdzeklis.

Jautājums par skatuvisko vārdu kā galveno sazināšanās un iedarbības līdzekli uz partneru, bet caur partneru arī uz skatītāju ieņem vienu no centralajām vietām Staņislavska mācībā: aktiera skatuviskā uzvedība taču izsakās kā viņa rīcībās (darbībās), tā arī viņa izrunātajos vārdos. Atšķirībā no citiem režisoriem Staņislavskis, saka viens no viņa skolniekiem, nevien nenostādīja vārdu pretī darbībai, bet, otrādi, vārdā redzēja varenu darbību izteicēju līdzekli. Vārds viņu interesēja kā iedarbības līdzekli uz apkārtējo pasauli. Lūk, kāpēc Staņislavskis aktiera skatuves runu nosaucis par «darbošanos ar vārdu».

«Jūsu uzdevums, viņš sacīja aktieriem, pārvērst vārdu darbībā. Darboties var nevien ar rokām, kājām, bet arī ar balsi, tāpēc to mums arī daba devusi»¹.

Izstrādājot mācību par skatuvisko vārdu, Staņislavskis bals-

¹ G. Kristi. Staņislavska darbs operas teatrī. M. «Iskusstvo» 1952. 154. lpp.

tijās uz ļoti bagāto pieredzi, kuru uzkrājuši krievu skatuves korifeji. Staņislavskis augstu vērtēja viņu prasmi «gleznot ar vārdu». Šie lielie meistari to varēja tādēļ, ka viņiem vienmēr bija skaidri priekšstati par to, par ko viņi runāja. Ar savu iekšējo skatu lielie krievu mākslinieki redzēja ainas, kuras uzgleznoja ar vārdu. Bet bez tam viņi bija apguvuši arī skatuviskā dialoga noslēpumu, t. i., partneru savstarpējo iedarbību vienam uz otru: — Es tev āķīti — savam partneram sacīja Maskavas Mazā teatra ievērojamā aktrise Olga Osipovna Sadovska, bet tu man cilpiņu; tu man āķīti — es tev cilpiņu — tā arī veidosies mums mežģīne...

Cik precīzi ar šo tēlaino Sadovskas izteicienu sakrīt Staņislavska doma, ka pareiza, organiska darbība nevar būt fik-sēta reiz uz visām reizēm, tā ikreiz radīsies, klausoties partneru, ņemot vērā viņa uzvedību. Dialogs — sacīja Konstantins Sergejevičs — nozīmē runāt vārdus pēc kārtas, tas ir kā šaha spēlē: ja tu eji tā, tad es eju tā, bet nevis vienkārši: es eju tā un tā.

Staņislavskis skatuvisko vārdu uzskaitīja par aktīvu vārdu, tādu, kas iedarbojas uz partnera apziņu, bet līdz ar to tālāk arī uz skatītāju. Uz šā pamata arī radās Staņislavska mācība par darbošanos ar vārdu.

Kādā ceļā notiek iedarbība ar vārdu?

Mūsu apziņā notiekošo procesu daba vienāda, kā dzīvē tā uz skatuves. Tomēr, ja mūsu domāšanu dzīvē tikai pa daļai pavada tie vai citi iztēles «redzējumi», tad skatuviskajai runai jābūt šo «redzējumu» piesātinātai.

Lūk, kāpēc Staņislavskis piešķīra tik lielu nozīmi skatuviskajam vārdam, apgalvojot, ka vārds aktierim nav vienkārši skaņa, bet tēlu uzmodinātājs. Vārdiski sazinoties uz skatuves, nav tik daudz jārunā ausij, cik acij. «Klausīties mūsu valodā nozīmē «redzēt» to, par ko runā, bet r u n ā t — nozīmē u z z ī m ē t redzes tēlus».

Panākt, lai partners visu redzētu jūsu acīm, mācīja Staņislavskis, lūk, runas tehnikas pamats.

Lai pārraidītu šos tēlus citam, vajag, pats par sevi saprotams, vispirms redzēt tos pašam. Mūsu apziņā jādzimst veselai nepārtrauktai redzes un dzirdes tēlu virknei.

Tie, pēc Staņislavska terminoloģijas, «iekšējās redzes redzējumi» un iekšējās dzirdes dzirdējumi. Šie iekšējie redzējumi it kā tiek projecēti uz mūsu iekšējās redzes ekrana, mūsu apziņā slid nepārtraukta kinolenta...

Ja darba procesā pie teksta nepieciešams iztēloties visu ainu, par ko runā, ar visām detaļām, pēc iespējas spilgtāk un pilnīgāk, tad runājot tekstu uz skatuves, izpildītājs izsauks savā apziņā tikai atsevišķas, pēc iespējas raksturīgākās kopīgās, siki

izstrādātās ainas līnijās. «Redzēt» visu runājamo nav iespējams, nepieciešami redzēt tā, par ko runā, vispārīgo, palielināto, sintezēto tēlu. Starp citu, iekšējo «redzējumu» rašanās un pār-raides process, pats par sevi saprotams, katram māksliniekam notiek pilnīgi individuāli.

PSRS tautas mākslinieks J. Zavadskis, Staņislavska vadībā strādājot pie Čacka lomas, atceras: «katrai frazei, katram vārdam priekš manis jāklūst nevis par lomas tekstu, bet par to, ko Staņislavskis nosauca par iedarbīgu «domu — tēlu»¹.

Tieši ar šo dzīvo domu — tēlu aktieris arī iedarbojas uz partneru, satrauc viņa iztēli, uzaicina atbildēt. Vārds bez redzējuma, «bez zemteksta» — miris. Lai vārds būtu iedarbīgs, tam jārodas it kā pašam no izpildītāja iekšējās dzīves. Tāpēc darbs pie lomas sākas nevis ar teksta iemācīšanos vai mehānisku izrunāšanu, bet ar lomas darbības iekšējās līnijas noskaidrošanu. Ja es sapratīšu, ko un kā es daru dotajā epizodē, es viegli atradīšu pareizu vārda skanējumu, pareizu intonāciju.

Piezīmēsim, ka Staņislavska ievestais termins «zemteksts» dažkārt tiek izskaidrots pilnīgi patvaļīgi. Dažkārt ar «zemtekstu» saprot kaut kādu neizsacītu, tiešajai teksta jēgai pret-nostādītu domu.

Dažreiz tas patiešām tā.

Bet nepavisam nav obligāti meklēt aiz katra vārda pretēju jēgu izsacītajai.

Staņislavskim zemteksta jēdziens daudz plašāks. Frazes no-krāša atkarīga gan no attiecīgā cilvēka fiziskā stāvokļa dotajā mirklī, gan no viņa attieksmes pret partneru, gan no apstākļiem («dotie apstākļi»), kuros tiek izrunāts teksts. Ņemirovičs-Dančenko izrādes atmosferu nosauca par «otro plānu». Zemteksts aptver ne tikai frazes un skanējumu, bet arī tās emocionālo piesātinātību, šai nozīmē arī Staņislavskis nosaucis zemtekstu par «domas jūtu».

Atklājis zemtekstu, noskaidrojis, kam un kādēļ es adresēju vārdu, es līdz ar to vārdu padaru par s a v u, es autora tekstu runāšu kā savus vārdus. Staņislavskis dažkārt pat ieteica lomas darbības līnijas izstrādāšanas posmā lietot savus vārdus, bet nevis autora tekstu, lai aktieris formāli neiekalto tekstu, kamēr viņš vēl nav iedziļinājies zemtekstā un neiet pa tā iekšējo līniju. Pretējā gadījumā lomas vārdi zaudētu savu aktīvo, iedarbīgo jēgu un pārvērstos mehāniskā iemācīto skaņu plāpāšanā. Nedrīkst formāli izrunāt nepārdzīvotu tekstu, autora vārdi nav vajadzīgi plāpāšanai, bet gan darbībai un galvenā uzdevuma izpildei. «Īstā skatuves vārda misija» — darboties, bet nevis vienkārši «skanēt».

¹ Žurnāls «Teatr», 1950. g. Nr. 11.

Analizējot Šekspira «Otello», Staņislavskis deva lielisku norādījumu Jago lomas tēlotājam, iesakot neplāpāt autora tekstu, kurš vēl nav kļuvis par viņa — izpildītāja tekstu: «Lai vispirms ilgs ieradums nostiprina jūs lomas līnijā, zemtekstā un vajadzībā produktīvi, mērķtiecīgi darboties, lai vārds kļūst jums tikai par darbības līdzekli, par vienu no ārējiem līdzekļiem, ar ko iemiesot lomas būtību. Gaidiet, kamēr lomas vārdi jums būs vajadzīgi labākam uzdevuma izpildījumam, dotajā gadījumā — Brabancio pārliecināšanai. Šai gadījumā autora vārdi kļūst jums nepieciešami un jūs par tiem priecājaties kā vijolnieks, dabūdam savā rīcībā vijoli, ar kuru viņš vislabāk var izteikt to, kas dzīvo viņā un satrauc viņu»¹.

«Darbošanās ar vārdu» vaiņago visu aktiera darbu pie lomas. Lomas iepriekšēja izstrāde pa «fiziskās darbības» līniju it kā uzirdina augsni vārdam, šagatavo aktieri vārda izrunāšanai, padara šo tekstu iedarbīgu, aktīvu, dzīvu.

«Mēs sākam studēt lugu — mācīja Staņislavskis — no vārdiem, ar kuriem tā izteikta, kuros to autors iemiesojis. Tas ir pirmais posms darbā pie lomas. Izpratis priekš sevis autora vārdus, viņa ideju, viņa domas, lugas notikumus un konfliktus, kuri izteikti šais vārdos, darbojošos personu tēlus, kas noraksturoti ar tiem vārdiem, kuriem viņi apmainās, mēs, aktieri un režisori, cenšamies autora vārdus pārtulkot skatuviskās darbībās. Jo spēle uz skatuves — ir darbība... Tas ir otrs posms mūsu darbā pie lomas. Atrodot skatuvisko darbību autora dotajos apstākļos, mums no jauna jāatgriežas pie autora vārda — it kā jāietērpj atrastās darbības vārdu audumā. Jāsāk darboties ar vārdu. Tas ir trešais un pēdējais posms»².

Sistema nogāja trīs savas attīstības posmus. Pirmajā posmā («noskaņu teātris») aktieris centās noteikt, «ko es jūtu», un tieši izsaukt tās vai citas jūtas. Otrajā posmā aktieris vispirms noskaidroja, «ko es gribu», savu «gribējumu» virzienu. Trešajā un pēdējā par galveno kļuva darbība — «ko es daru» — gan rīcību, gan «darbošanās ar vārdu» nozīmē.

Darbība ar vārdu ir vispilnīgākais un varenākais sarunu biedra apziņas pārveides līdzeklis, saka PSRS tautas mākslinieks V. O. Toporkovs grāmatā «K. S. Staņislavskis mēģinājumā». Viņš ar lielu aizrautību stāsta, kā Staņislavskis praktiski pielietojis fiziskās darbības un darbošanās ar vārdu metodi.

Prasot no aktiera darbību nepārtrauktību, Staņislavskis mīlēja atkārtot izteicienu: «Lai tavš vārds nav tukšs un tava klušēšana bezvārdiska», tas ir nepiepildīta ar iekšējām darbībām. Lielisku mācību Staņislavskis sniedza Toporkovam Gogoļa

¹ K. S. Staņislavskis. Raksti. Runas. Sarunas. Vēstules. 545. lpp.

² N. Gorčakovs. «Kvēlās sirds mēģinājumā». Žurnals «Teatr» 1951., Nr. 12. 57.—58. lpp.

«Mirušo dvēseļu» prologa mēģinājumu laikā, atklājot Čičikova monologa iedarbīgo dabu un iemācot prasmi izsaukt iztēles «redzējumus»¹.

Milzīgu uzmanību Staņislavskis veltīja runas ārējās tehnikas apdarei, izrunas precizitātei, dikcijas skaidrībai, bet par galveno, protams, uzskatīja meistarību ar vārdu palīdzību atklāt tā vai cita personaža idejisko pasauli, lai pārraidītu autora domu. Par «redzējumu» iekšējās tehnikas galveno elementu Staņislavskis uzskatīja loģisko uzsvāru — kā centrālo tēlu «redzējumu» grupā, kā redzes fokusu, iztēlojamās ainas centru. Tāpēc viņš protestēja pret primitīvo loģiskā akcenta izdalīšanu, uzspiežot uz «uzsveramo vārdu».

Staņislavska darbs pie runas bija rūpīgs un daudzpusīgs. Izsekojis un atklājis skatuves vārda rašanos, Staņislavskis aktierus apbruņoja ar varenu līdzekli, kā pastiprināt cilvēka runas izteiksmīgumu un iedarbīgumu.

Uzskatot vārdu par svarīgu domas izteicēju, Staņislavskis atzina tikai aktīvi darbīgus vārdus: uz skatuves nedrīkst būt bezidejisku, nedzīvu, bezdarbīgu vārdu, viņš sacīja. Tieši šai darbīgumā skatuviskā vārda atšķirība no poetiskā, literārā vārda. Pieprasot, lai doma — vārds organiski kā dzīva darbība rastos šeit, pašlaik, viņš teica vienam no V. S. Ivanova «Bruņū vilciena 14—69» dalībniekiem, ka vārdi viņam plūstot mierīgi, «literāri», jo no lomas zīmējuma pazudis tas pārsteigums, kuru režisors tišām viņam sarīkojis.

Cilvēka domu līnija nepārtraukta, tāpat kā darbību līnija vispār, tāpēc aktierim jādzīvo ar personaža domām, tēliem un ne tikai tad, kad viņš runā, bet arī tad, kad klusē. Tādēļ Staņislavskis aktierim lika aizpildīt pauzes ar «vārdiem, domām, iekšējiem monoloģiem».

Viņš ieteica aktieriem «nespiest» uz frazi, «spiest» uz domu un tad fraze pati no sevis tiks pareizi pateikta. Ja nebūs radīta tēla domu pasaule, vārdi izrādīsies miruši, jo daiļrades ar vārda palīdzību jēga — zemtekstā. Bez zemteksta vārdam nav ko iesākt uz skatuves. Daiļrades momentā vārds — no dzejnieka, zemteksts — no aktiera. Dzīvais, it kā pirmo reizi no partnera dzirdētais vārds un dzīva atsaukšanās uz to — lūk, partneru savstarpējās iedarbības ar vārda palīdzību mērķis.

«Klausīties un nosarkt no dzirdētā — lūk, aktiera augstākā māksla», — apgalvoja Staņislavskis.

Staņislavska mācība par darbošanos ar vārdu — jo dārgs ieguldījums viņa izstrādātajā aktiera daiļrades sistēmā.

¹ V. Toporkovs. Staņislavskis mēģinājumā, 70.—73. lpp.

STAŅISLAVSKA MĀCĪBAS NOZĪME

Kā MHAT'a darbību novērtējusi Padomju valdība. — MHAT'a un Staņislavska sistēmas nozīme PSRS un pasaules progresīvo teātru attīstībā. — Padomju māksliniecišķās pašdarbības vadītājiem un dalībniekiem jāapgūst sistēma.

Mēs izsekojām tam, kā pakāpeniski attīstījās Staņislavska uzskati. Mēs redzējām, kā Staņislavskā darbības atsevišķos posmos daži viņa atzinumi iegāja sistēmas zelta fondā, citi tai pašā laikā tika pilnīgi atmesti, vai arī tos vajadzēja no jauna pārstrādāt. Staņislavskiņš līdz savas dzīves beigām turpināja strādāt pie savas sistēmas pilnveidošanas un novēlēja tās tālāku attīstību turpināt padomju teātra darbiniekiem.

N. M. Gorčakova grāmatā «K. S. Staņislavska režijas mācība» un V. O. Toporkova «Staņislavskis mēģinājumā» tiek stāstīts par to, kā ģenialais skatuves meistars praksē pielietoja savus jaunus režisora darba paņēmienus, kā viņš cīnījās par pareizu aktiera pašsajūtu uz skatuves, par tā pilnīgu iemiesošanu attēlojamā personā.

Staņislavska mācības vēsturisko nozīmi grūti pietiekoši augstu novērtēt. To, ko viņš paveicis skatuviskās mākslas nozarē, var droši pielīdzināt tam, ko pasaules zinātnē ienesis Pavlovs, Mičurins un citi mūsu visievērojamākie zinātnieki.

Pirmsrevolūcijas gados — mākslas vispārēja pagrimuma laikā Staņislavska idejas nevarēja izplatīties. Tai laikā gandrīz visa buržuaziskā prese zobojās par Dailes teātra aktieru «psicholoģiskajām pauzēm» un «pārdzīvojumiem», par iedomāto «ceturto sienu», kas itin kā atdala skatītāju zāli no skatuves utt.

Greizi uz Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko novatorisko darbību raudzījās arī vairums teātra darbinieku. Tikai daži aktieri-drošminieki centās uz skatuves radīt «noskaņojumu», ko prasīja luga, bet visbiežāk aprobežojās ar MHAT'a paņēmienu ārēju kopēšanu. Kas attiecas uz Dailes teātra reformu būtību, tad to saprata tikai nedaudzji «Staņislavska teoriju» sekotāji.

Tikai Lielā Oktobra socialistiskā revolūcija Dailes teātra un

Staņislavska sasniegumus padarīja par visas tautas, par visplašāko tautas masu ieguvumu.

Uzreiz pēc Oktobra revolūcijas padomju valdība spēra visenerģiskākos soļus, lai saglabātu Maskavas Dailes teatru. V. I. Leņins dziļi nosodīja tos, kas MHAT'u tiecās uzskatīt par pagātnes drupām. Pārrunā ar izglītības tautas komisaru A. V. Lunačarski Vladimirs Iljičs Leņins sacīja: — Ja ir teatris, kas mums no pagātnes par katru cenu jāizglābj un jā saglabā — tas, protams, MHAT's¹.

Pēc Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas Staņislavskis Komunistiskās partijas un Padomju valdības gādībā varēja plaši izvērst savu radošo darbību režijas un pedagogikas laukā. Sistēmas principi tiek jo plaši pielietoti kā profesionālajos teatros un teatra mākslas mācības iestādēs, tā arī mākslinieciskajā pašdarbībā.

Tā kā MHAT'a mākslas attīstības ģeneralā linija vienmēr bijusi realistiska, tad līdzināties MHAT'am nozīmē sekot lielo krievu realistiskās skatuves meistarū novēlējumiem. Jo lieli MHAT'a nopelni padomju teatra attīstībā ģados, kad norisa asa cīņa ar vēl neiznīdēto formalismu, un estetismu.

Neraugoties uz nīknajiem estetu un formalisma pārstāvju, kas maskojās ar kreisām frazēm, uzbrukumiem, pasludinot «mākslu mākslai», Ģorkija vārdā nosauktais Akademiskais Dailes teatris neatlaidīgi turpināja iet pa realisma ceļu, cenšoties pēc iespējas dziļāk atklāt darba idejisko saturu, zinātniski nopamatot daiļrades procesu, maksimāli patiesi uz skatuves atklāt dzīva cilvēka raksturu.

1925. ģadā, formalisma visdažādāko novirzienu uzplaukuma laikā mākslā, Staņislavskis, cenšoties atmāskot teatru «novatoru» teorijas, rakstīja par mūslaiku padomju cilvēka neparasti dziļo ģarīgo dzīvi, kura psihika formējusies pēc sava apjoma nerēdzētu sociālu katastrofu un revolucionāru kauju ģeroikas atmosferā.

Šādu ar milzīgi ģaģātu saturu piesātinātu dzīvi nepanāks uz skatuves, apģalvoja Staņislavskis, ne ar asu ārējo formu palīdzību, ne ar modes akrobatiku, ne ar konstruktivismu, ne ar kļiedzošu dekoratīvo noformējumu, ne ar t. s. «ģroteskas» paņēmieniem, ar trikiem, karikatūriskiem ģrimiem, milzīgiem pielīmētiem ģeguniem utt. Lielu cilvēcisku ģjūtu snieģšanai uz skatuves nepieciešami aktieri ar lielu talantu, iekģēju spēku un spīdoģu tehniku.

Dzīves pēdējos ģados slimība Staņislavskim liedza būt teatros. Tomēr viņģ dzīvi interesēģas par teatru dzīvi, alkaini no-

¹ Krāģumā Leņins un māksla. L. 1934. ģ. 169. lpp.

klausās stāstījumus par to, kādas lugas tiek uzvestas, kā tās traktē uz Maskavas skatuvēm.

Sakarā ar MHAT'a apvairošanu atpalcībā, viņš sacīja:

«Vajag izturēties mierīgi, vīrišķīgi. Jāturpina pilnveidot sava māksla, sava tehnika. Ir mākslā melīgi meklējumi un virzieni, kas uz mirkli šķiet kaut kas jauns, kas apdraud realistiskās mākslas principus, bet tiem nav pa spēkam pazudināt to pilnīgi. Formalisms — īslaicīga parādība, to vajag pārdzīvot, nevis rokas klēpī turot, bet gan strādājot. Kādam jā rūpējas par to, lai saglabātu īstās, lielās, patiesās mākslas asnus, ko pašlaik nomāc nezāles. Varam būt pilnīgi mierīgi, ka pienāks laiks to augšanai un krāšņam uzplaukumam. Nezāles iznīdēs, bet jā saglabā asni. Šis grūtais uzdevums jāveic mums. Tas ir mūsu svētākais pienākums, mūsu parāds mākslai»¹.

Staņislavskis pamatoti MHAT'u uzskatīja par visprogresīvāko teatri pasaulē. Viņš uzskatīja, ka nenogurstoši jālauž jauni ceļi uz realistisku mākslu. Pēc viņa domām, jā tūjums risināms, nevis jaunās futuriskās dekoracijās aktierus nostādot ar kājām uz augšu, bet gan apgūstot daiļrades organiskos likumus. Tikai sekojot dabas likumiem, teatri un aktieri izsargāsies no dažnedažādiem formalistiskiem izmežģījumiem.

1936. g. «Pravdā» publicētie raksti («Juceklis muzikas vietā», «Baleta viltojums» u. c.) sekmēja padomju mākslas attīrīšanu no visdažādākajām formalistiskajām ietekmēm un līdz ar to palīdzēja tai tālāk virzīties pa socialistiskā realisma ceļu.

Mūsu kritika pilnīgi pareizi pasvītro, ka Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko nebija vienkārši pagātnes realistisko novēlējumu un teatra realistisko tendenču sargātāji — viņi aktīvi apliecināja un attīstīja realistiskās mākslas principus cīņā ar formalistiem, estetiem un citiem viltus novatoriem. Viņu loma šai cīņā patiešām nenovērtējama.

«Mēs nekad nespraudām sev uzdevumu, teica pats Staņislavskis, strādāt par katru cenu «pa jaunam». Es domāju, ka tas mūs pasargāja no daudzām aplamībām, no jēdzienu — meklēt mākslā jauno — nepareizas izpratnes.

Tie, kas gāja šai virzienā, vienīgi ļaunu nodarīja teatrim. Nepareizais virziens aizveda mākslu tālu no tās pareizā ceļa. Šie kļūdainie novirzieni uz daudziem gadiem aizkavēja mūsu mākslas attīstību»².

Staņislavskis aktīvi cīnījās pret formalistiskiem novirzieniem un teorijām gan savā režisora praksē, gan publicētajos rakstos, gan uzstājoties mutiski. Padomju māksla — socialis-

¹ V. Toporkovs. Staņislavskis mēģinājumā. 98. lpp.

² K. S. Staņislavskis. Raksti. Runas. Sarunas. Vēstules. 388. lpp.

tiskā realisma māksla. Staņislavska sistema ir ierocis, līdzeklis, ar kura palīdzību socialistiskā realisma principi realizējas teatrī. Tikai prasmīgi pielietojot sistemu, iespējams radīt ar socialistisko realismu piesātinātas lomas un izrādes.

Staņislavskis lieliski apzinājās savas sistēmas sakarus ar visas padomju mākslas daiļrades metodi. Savā pēdējā rakstā, ka, uzrakstīts īsi pirms nāves, MHAT'a četrdesmit gadu jubilejas gadā, viņš rakstīja par vadošo mākslu mūsu laikmetā. Šis mākslas nosaukums — socialistiskais realisms, ko sasniegt neatlaidīgi cenšas Dailes teātris.

Jaunā forma rodas tikai tā jaunā satura pareizas atklāšanas rezultātā, kuru atnesusi Lielā Oktobra socialistiskā revolūcija. Par šīs jaunās socialistiskās mākslas vislabāko izteiksmes līdzekli Staņislavskis arī uzskatīja savu, uz organiskās cilvēka dabas likumiem, būvēto sistemu.

Staņislavska mācībai liela ietekme uz visas pasaules teātriem, vispirms, protams, uz Padomju Savienības daudznacīgu teātri.

Pēc labākajiem krievu dramatiskajiem teātriem MHAT'am sāka sekot arī progresīvie Ukrainas, Baltkrievijas, Vidusāzijas, Aizkaukaza, Baltijas un autonomo republiku teātri.

Tādi vadoši padomju teātra darbinieki, kā PSRS tautas mākslinieki Gnats Jura, Amvrosijs Bučma, Ed. Smiļģis u. c. ne vienreiz vien atzīmējuši, cik daudz viņiem devusi iepazīšanās ar Staņislavska sistemu.

Var droši teikt, ka ģenialā skatuves reformatora mācība padarīja auglīgāku visu padomju nacionālo teātru darbību.

Visā savā darbībā turpinot un attīstot krievu skatuviskā realisma tradīcijas, Staņislavskis augstu vērtēja citu tautu teātra mākslu, saskatot tajā katras tautas «dvēseles» izpausmi. Lai katrs nacionālais teātris spilgti izsaka tieši dotās tautas īpatnības, tikai tai vienai raksturīgās iezīmes, ietērpjot tās skatuviski nacionālā formā. Iepazīšanās ar citu naciņu mākslu padara mūs bagātākus, kalpo tautu draudzībai.

Dailes teātra viesizrādes citās valstīs, bet pēc tam Staņislavska darbu tulkojumi aizrobežu tautu valodās sekmēja lielā skatuves reformatora ideju izplatīšanos tālu aiz mūsu Dzimtenes robežām.

Dziļš idejiskums, inscenējuma realisms, lielisks ansamblis, nevainojams visu, pat visneievērojamāko lomu izpildījums, spīdošs skatuviskais noformējums, uzmanība pret visām iestudējuma detaļām, laba gaume — viss tas bija kaut kas pilnīgi jauns buržuāziskās Eiropas un kapitalistiskās Amerikas teātra darbiniekiem, par kurū mākslas pagrimumu ne vienreiz vien runājis Staņislavskis. Visas pasaules progresīvie teātra darbi-

nieki pakāpeniski sāka pievienoties Staņislavska idejām, nopietni studēt un iedziļināties viņa sistēmas būtībā.

Sevišķi jūtama MHAT'a iedarbība uz tautas demokrātijas valstu — Bulgārijas, Albānijas, Polijas, Rumānijas teātriem. Šīs valstīs pastāvīgi tiek izdotas Staņislavska grāmatas, nereti atkārtojot to izdevumus, rūpīgi tiek studēti viņa sistēmas pamati, tiek iespiesti raksti un viņa skatuviskās meistarības teorijas pētījumi. Iepazīšanās ar sistēmas principiem Vācijas demokrātiskās republikas darbiniekiem ļauj radīt patiesi realistiskas izrādes.

Staņislavska mācība atstājusi iespaidu arī uz Austrumu teātriem, pat uz tādu senu savdabīgu teātri kā Ķīnas teātris.

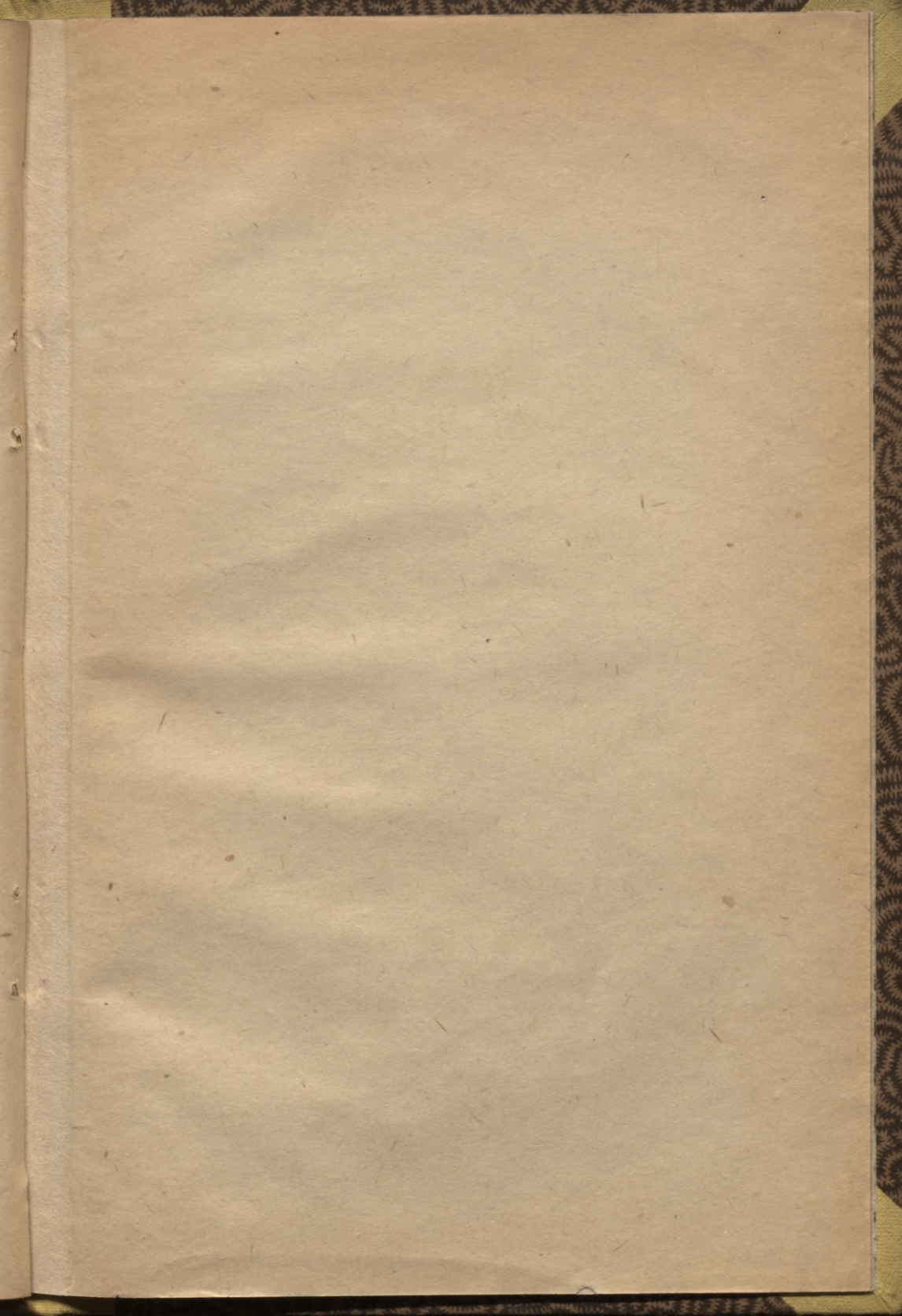
Ievērojamais ķīniešu aktieris un režisors Mei Lan-fau, kas divreiz viesojies PSRS, stāsta par savu rūpīgo iepazīšanos ar Staņislavska grāmatām — «Mana dzīve mākslā» un «Aktiera darbs». Iepazīšanās ar ģenialā skatuves reformatora domām palīdz viņam, kā viņš pats izteicies, skaidrāk un dziļāk izprast aktiera meistarības likumus. Var droši sacīt, ka visi pasaules progresīvie teātri pakāpeniski radoši apgūst ievērojamā skatuves darbinieka, lielā teātra reformatora K. S. Staņislavska mācību.

Sistēmas attīstības iespējas ir bezgalīgas un Staņislavskis novēlēja padomju teātra darbiniekiem izstrādāt to tālāk. Viņš pats ne vienreiz vien pasvītrotis, ka mākslā nav viena, visiem kopīga daiļrades ceļa. Tāpat kā socialistiskā realisma metode nenoliedz atsevišķu mākslinieku vai rakstnieku individualās īpatnības, tāpat arī sistēma neaicina nonivelēt tā vai cita režisora īpatnējās daiļrades iezīmes. Staņislavskis vienmēr pielietoja savu sistēmu, bet atcerēsīties, cik bezgala daudzveidīgi pēc formas viņa inscenējumi! Katrā no tiem sava režisoriska iecere — savs patstāvīgs un neatkārtojams «izrādes tēls», kaut gan visas tās radītas uz viņa sistēmas pamatiem.

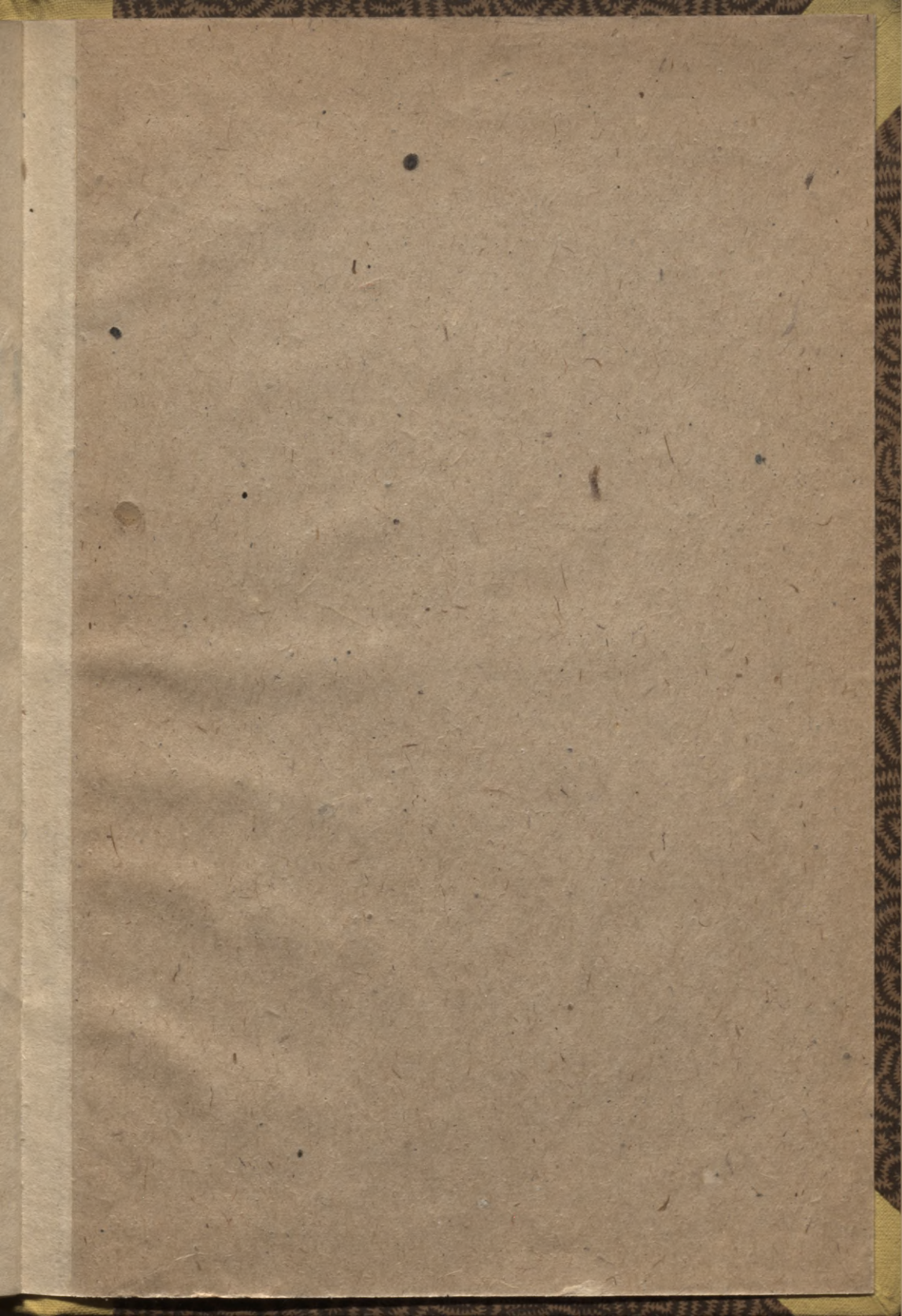
Šodien vienīgais ceļš, lai atklātu darba idejisko saturu, lai patiesi uz skatuves iemiesotu dzīvos raksturos dramaturga tēlus — ir Staņislavska sistēma. Lūk, kādēļ tās studēšana, lai pēc tam to radoši pielietotu, ir visu padomju skatuves darbinieku, tai skaitā, protams, arī dramatisko māksliniecišķās pašdarbības kolektīvu vadītāju un dalībnieku uzdevums.

SATURA RĀDĪTĀJS

	Lpp.
Ievads	3
Staņislavskis — lielais teatra reformators	5
Staņislavska uzskati par teatra, režisora un aktiera uzdevumu	17
Staņislavskis par režisora darbu	25
Staņislavskis par aktiera sevis veidošanas darbu	37
Staņislavskis par aktiera darbu pie lomas	55
Staņislavskis par darbošanos ar vārdu	67
Staņislavska mācības nozīme	72



4



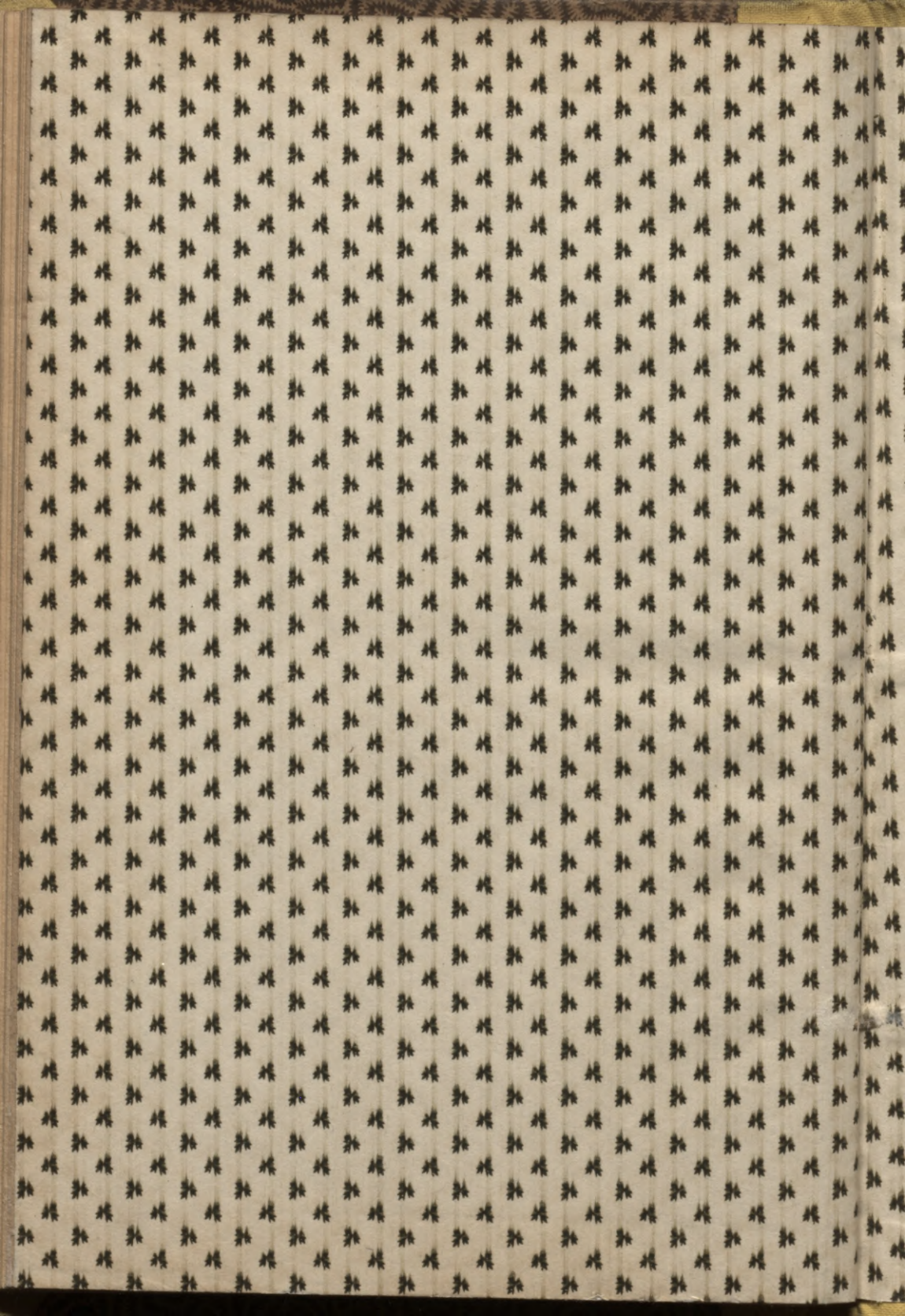
[- 75]

1971

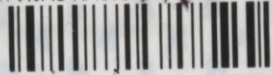
779

Bez maksas izdevums





LATVIJAS NACIŅĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309057007