

4-19601
Kunstiteaduste kandidaat
N. A. ABALKIN

K. S. STANISLAVSKI
LOOMINGULISEST MEETODIST

EESTI NSV TEATRIÜHINGU VÄLJAANNE
TALLINN 1952

A-19601

Kunstiteaduste kandidaat
N. A. ABALKIN

K. S. STANISLAVSKI
LOOMINGULISEST MEETODIST

Üleliidulise Poliitiliste ja Teadusalaste Teadmiste
Levitamise Ühingu Moskva Kesklektoriumis peetud loengu stenogramm

Eerik Edel

EESTI NSV TEATRIÜHINGU VALJAANNE

K. S. Stanislavski loominguline meetod tekkis XIX sajandi lõpul võitluses eesrindliku elutõe-kunsti eest. Kogu oma olemusega on see meetod lahutamatult seotud vene teatrikuultuuri realistlike traditsioonidega.

K. S. Stanislavski looming rajanes suurte vene revolutsiooniliste demokraatide V. G. Belinski, N. G. Tšernõševski ja N. A. Dobroljubovi esteetilistele vaadetele. Teda innustasid M. S. Štšepkini ja A. S. Puškini, N. V. Gogoli ja A. N. Ostrovski mõtted, kes unistasid Venemaal tõelise rahvusliku teatri loomisest, mis oleks vaba igasugusest välismaise jälgendamisest.

Olulist mõju avaldas lavakunsti uue meetodi kujunemisele A. M. Gorki. Suur proletaarne kirjanik aitas Stanislavskil täpselt kindlaks määrata tema poolt teostatava teatrikunsti reformi ühiskondlik-poliitilise suuna.

Stanislavski loomingulise meetodi jõud ja elulisus on tingitud lahutamatust seosest vene rahva eesrindliku rahvusliku kultuuriga, mis arenes vabastusliikumise ideede elustava mõju all.

Peaaegu üheaegselt Stanislavskiga tehti välismaal üsna rohkesti mitmesuguseid Lääne-Euroopa kodanliku teatri reformeerimise katseid. Tarvitseb ainult nimetada Antoine'i Vaba teatrit Pariisis (1887), Otto Brahmi Vaba teatrit Berliinis (1889), Sõltumatut teatrit Londonis (1891) jt. Nende teatrite eluiga oli üürrike. Ükski nendest ei toetunud rahvusliku kultuuri parimatele saavutustele, ei olnud seotud rahvaga. Nad kõik pakkusid oma kunsti kirjanduse ja kunsti alal tegeleva intelligentsi väikesele, äravalitud grupile, taotlesid kitsaid, piiratud, laiade demokraatlike ühiskonnakihtide huvidele ja nõuetele võõraid eesmärke. Stanislavski reform aga oli julgesti suunatud lavakunsti põhjalikule ümberkujundamisele. See reform haaras kunstilise loomingu kõige olulisemate probleemide suurt ringi, oli selgesti avalduva demokraatliku suunaga, kujutas endast suurepärast näidet rahvusliku teatri progressiivsete traditsioonide loovast arendamisest.

Kindlalt truuks jäädes mineviku progressiivsetele traditsioonidele, oli Stanislavski kunst alati suunatud kaasaega; arenedes koos eluga, vastas ta eesrindliku demokraatliku vaataja huvidele. Traditsioonid ja novaa-torlus leidsid selles kunstis harmoonilise ühtsuse.

Stanislavski suurim teene vene ja paljurahvuselise nõukogude teatri ees, kogu maailma progressiivse teatrikunsti ees on kaasaegse lavakunsti klassikalise teooria loomine, mis on uue meetodi aluseks. Stanislavski kuulub meie teatrikunsti ajalukku kui suur näitleja ja näitejuht, suurepärane pedagoog ja teatrikunsti teaduse tunnustatud rajaja, silmapaistev kunstnik-mõtleja.

Vene teatrikuultuuri eesrindlike traditsioonide loov edasiarendamine

Stanislavski loomingulise meetodi alused rajati vene teatri arengu revolutsioonieelsel ajajärgul.

XIX ja XX sajandi vahetusel oli teater kodanliku kultuuri järjest kiireneva laostumise tagajärjel languse teel, vastas üha vähem vene ühiskonna progressiivsete kihtide nõuetele. Oli vaja julgeid ning otsustavaid lavakunsti ümberkujundusi, et tõsta teatri ühiskondlikku osa ja säilitada ning edasi arendada Štšepkini progressiivseid realistlikke traditsioone. Selle aktuaalse ning edasilükkamatu ülesande teostas Stanislavski, asutades koos Vl. Nemirovitš-Dantšenkoga Kunstiteatri. Uue teatri kutsus ellu võimas ühiskondlik tõus esimese Vene revolutsiooni eel, mis vapustas alusteni vana mõisnike-aadlike Venemaad. Kunstiteater avas uue etapi maailma teatrikunsti ajaloos.

Rahva teenimine — see oli noore teatri deviisi, teatri, kes kuulutas valjusti oma loomingu progressiivset, ühiskondlikku suunda, oma püüdu kõige aktiivsemalt kaasa aidata demokraatlike teatrikõlastajate laiade kihtide kasvatamisele. Ainult elu- ja rahvalähedus võib anda teatrikunstile võimsa mõjujõu, tõsta tema ühiskondlikku tähtsust.

Štšepkini järglasena, elutõe-kunsti hingestatud eestvõitlejana tõi Stanislavski lavale tõelise elu hinguse, näitas vene inimeste tõetruid kujud, kes avaldasid protesti isevalitsusliku korra vastu, keda tiivustas ülev unistus kodumaa suurest tulevikust. Noore Stanislavski progressiivsed ideelis-kunstilised taotlused väljendusid A. P. Tšehhovi ja A. M. Gorki näidendite lavastustes. Gorki teoste „Väikekodanlased“ ja „Põhjas“ etendused (1902) olid suursündmusteks revolutsioonieelsete aastate ühiskondlikus elus ja rääkisid teatri kõige tihedamast sidemest rahva võitlusega enda vabastamise eest. Nad avasid Kunstiteatri ees uued avarad väljavaated. „Iga hinna eest vabadus!“ — nii määras Stanislavski Gorki dramaturgia ideelise sisu. „Väikekodanlaste“ etenduses ilmus vene teatri lavale esmakordselt eesrindlik tööline, kes kuulutas uhkelt oma deviisi: „Peremees on see, kes töötab“.

Gorki dramaturgia oma uute kangelastega, uue ellusuhtumisega, tuliste üleskutsetega revolutsioonilisele tegevusele andis Stanislavskile

uut jõudu, andis talle võimaluse veel suurema vaimustusega näidata vene laval tõetruud kunsti, mis tungis aktiivselt ellu, oli tulvil suurt paljastavat mõtet, läbi imbutanud sotsialistliku humanismi ideedest.

Loomingulistest kogemustest, mida andis progressiivseist, demokraatlikest ideedest küllastatud klassikaliste ja kaasaegsete draamateoste kehastamine laval, kujunesid välja uue teatri realistlikud kunstilised põhimõtted. Need põhimõtted leidsid väljenduse niinimetatud „Stanislavski süsteemis“.

„Stanislavski süsteem“ ongi tema loominguline meetod, Kunstiteatri meetod.

Stanislavskile andis rohkesti kogemusi vene klassikalise dramaturgia parimate teoste lavastamine. Revolutsioonieelsel ajastul lavastati Kunstiteatris A. S. Gribojedovi „Häda mõistuse pärast“ (1906), A. S. Puškini „Boris Godunov“ (1907), N. V. Gogoli „Revident“ (1908), I. S. Turgenevi „Kuu aega maal“ (1909), A. N. Ostrovski „Lihtsameelsust jätkub kõigile“ (1910), L. N. Tolstoi „Elav laip“ (1911), I. S. Turgenevi „Priileivasööja“, „Kus õhuke, sealt käriseb“ ja „Provintslanna“ (1912), M. J. Saltõkov-Štšedrini „Pazuhhini surm“ (1914), A. S. Puškini väikesi tragöödiaid (1915) ja teisi draamateoseid.

Esimese Vene revolutsiooni lüüasaamisele järgnenud reaktsiooni lämmatavas õhkkonnas, aadli ja kodanluse kultuuri ohjeldamatu dekadentliku märatsemise ja laostumise ajal esitas Kunstiteater oma laval järjekindlalt, aastast aastasse vene dramaturgia väljapaistvaid teoseid.

Neis teoseis kõlas täie jõuga eesrindliku vene kirjanduse, kriitilise realismi kirjanduse hääl, mis paljastas vihaselt pärisorjuslikku korda, kõike seda, mis moonutab ja rikub lihtsa inimese elu. Need teosed on tulvil suurt elujaatavat, humanistlikku paatost, mis on meie vabadust-armastava klassikalise kirjanduse karaktersemaid iseärasusi. Suurepärases, lahutamatus liidus Puškini ja Gribojedoviga, Gogoli ja Turgeneviga, Ostrovski, Saltõkov-Štšedrini ja Tolstoiga tõusis Kunstiteater lavalise realismi kõrgustele.

Neil aastatel noore teatri repertuaaris esinenud L. Andrejevi, K. Hamsuni ja M. Maeterlincki dekadentlikud näidendid ei määranud tema loomingulist ilmet: Kunstiteater suutis mehiselt võitu saada talle sügavalt vaenulike esteeditsev-dekadentlike reaktsiooniliste kirjandus- ja kunstisuundade mõjust.

Seda mõju aitas tal võita vaimne sugulus Väikese Teatriga — realistliku teatrikuultuuri tunnustatud kaitsjaga; aitasid kindlad loomingulised sidemed Tšehhovi ja Gorkiga, sügav usk demokraatliku realistliku kunsti jõusse, oma kodanikukohuse tundmine. Vanal revolutsioonieelsel Venemaal oli Kunstiteater tugevneva demokraatliku kultuuri eredaks näidiseks.

Igasuguste esteeditsev-dekadentliku leeri esindajate — alates Merežkovist ja Kugelist kuni Hippuse ja Meierholdini — alalised tigidad rünnakud Kunstiteatrile, Stanislavskile, tema realistlikule süsteemile ainult kinnitasid Stanislavski poolt teostatava reformi progressiivsust.

See oli ideeline kokkupõrge kahe teravalt vastandliku maailmavaate vahel, mis määrasid erinevalt teatri koha ühiskondlikus elus, määrasid erinevalt lavakunsti olemuse.

Loomingulise meetodi loomine Ššepkini elavate traditsioonide alusel soodustas eesrindliku teatrikultuuri viljakat edasiarenemist, tõstis vene teatri realistliku kunsti kõrgemale astmele. Hüljates moodsad estetistlik-dekadentlikud suunad, juhtis Stanislavski oma kunsti elu poole.

Kuid uue loomingulise meetodi kujunemine toimus revolutsioonieelse ajastu keerukas ajaloolises olukorras. Sellega seletubki selle meetodi teatav vasturääkivus tema kujunemise ajajärgul. Keerukat ja mitte alati järjekindlat teed läks Stanislavski püstitatud eesmärgile — tunnetada ja selgitada kunstilise loomingu seadusi.

Realistliku teatrikunsti teooriat luues ei suutnud Stanislavski revolutsioonieelseil aastail vältida idealistliku esteetika kahjulikke mõjusid. Olulise koha andis Stanislavski minevikus intuiitiivselt-alateadlikule lähtekohale kunstilises loomingus. Vasturääkivald mõistis ta kunstilise kujundi olemust. Uhekülgne innustus etendatava osa seesmise elu kõige peenemast psühholoogilisest iseloomustusest viis vormi ja sisu orgaanilise ühtsuse eitamisele lavakujus, psühholoogilise ja füüsilise dualistlikule vastuseadmisele.

Pole raske seletada, mispärast Stanislavski tegevuses ilmnevad säärased kõrvalekaldumised realismist: et oma uurimiste ja tähelepanekute väärtuslikud tulemused harmoonilisse teaduslikku süsteemi viia, oleks ta pidanud toetuma eesrindliku materialistliku filosoofia kindlatele alustele. Nagu teada, oma meetodi kujundamise ajajärgul ei tundnud Stanislavski veel neid aluseid.

Iseloomustades omal ajal XIX sajandi empiirilise loodusteaduse esindajate katseid kogu ääretut hulka kogutud materjali süstematiseerida ja korraldada, kirjutab F. Engels: „Empiirilised meetodid osutuvad jõuetuks, siin võib abiks olla ainult teoreetiline mõtlemine“¹.

Oma meetodit luues ning ainult olemasolevatele kogemustele ja intuitsioonile lootes püüdis Stanislavski sellest komistuskivist mööda minna. Kuid tema filosoofiline ettevalmistamatus andis end kohe tunda. Vaatamata tema teooria selgesti väljakujunenud realistlikule suunale, ei saanud ega võinudki see saada sellistes tingimustes tõeliselt teaduslikuks teatrikunsti teooriaks.

Alles meie nõukogude ajastul, sotsialistliku revolutsiooni ideede võimsal mõjul suutis Stanislavski üle saada ohtlikest vastuoludest oma loomingulise meetodi arendamisel. Oktoobrijärgsel perioodil rikastus Stanislavski meetod ideeliselt, asus kindlalt materialistlikele seisukohtadele, sai nõukogude teatrikunsti — sotsialistliku realismi kunsti orgaaniliseks koostisosaks.

„Elu, praktika seisukoht,“ õpetab Lenin, „peab olema tunnetusteooria esimeseks ja põhiliseks seisukohaks. Ning see viib vältimatult materia-

¹ F. Engels. Looduse dialektika. Riiklik Poliitiline Kirjastus, 1948.

lismile, heidab künniselt kõrvale professorliku skolastika lõpmatud väljamõeldised" ¹.

Need Lenini sõnad aitavad sügavamalt aru saada Stanislavski loominguliste vaadete evolutsiooni mõttest. Praktika kriteeriumi, elu, uue sotsialistliku tegelikkuse kriteeriumi alusel suutis ta edaspidi teoreetiliselt lahti mõtestada oma süsteemi kui sotsialistliku realismi teatri süsteemi.

Just sotsialistlik realism sai Stanislavski mitmekülgses loomingulises tegevuses juhtivaks põhimõtteks. Kriitiliselt realismilt sotsialistlikule realismile — niisugune on tema loomingulise meetodi arenemise seaduspärane tee.

K. S. Stanislavski loomingulise meetodi esteetilised alused

Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon aitas Kunstiteatri välja kriisist, millesse ta oli sattunud revolutsioonieelseil aastail. Revolutsioon avas teatrikunstile ennenägematud vaba loomingulise arenemise perspektiivid.

„Kohe Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni esimestel päevadel,“ kirjutas Stanislavski 1937. aastal „Pravdas“, „võtsid partei ja valitsus enda peale kogu hoole nõukogude teatri eest... seistes valvel tõe ja rahvalikkuse eest kunstis, kaitstes meid igasuguste väärade voolude vastu. Just partei ja valitsus tõstsid oma häält formalismi vastu, tõelise kunsti eest. Kõik see kohustab meid olema tõelised kunstnikud ja valvama selle järele, et meie kunsti ei poeks midagi väära ega võõrast“ ².

Bolševike parteile, kes suunab targalt meie kunsti arenemist sotsialistliku realismi teed mööda, võlgneb nõukogude teater tänu kõigi oma edusammude eest. Partei on pidanud leppimatut võitlust formalismi vastu, kodanliku kosmopolitismi ja natsionalismi reaktsioonilise ideoloogia vastu, paljastades mitmesuguste formalistlike suundade rahvavastase olemuse ja kaitstes nõukogude kunsti ideelist puhtust. Ta kasvatas kunsti-intelligentsi kannatlikult ja hoolikalt kommunismi vaimus, piiritus truuduses oma sotsialistlikule kodumaale. Stanislavski on kujukas näide sellest, kui viljakas oli see kasvatus, kuidas see aitas kaasa kunstniku ideelisele kasvule, kuidas see rikastas tema elu ja loomingut.

Kommunistlik partei kasvatas Stanislavskis eesrindliku nõukogude kunstniku omadusi. „Kui rõõmustav on töötada oma rahva heaks, tihedas läbikäimises temaga!“ kirjutas ta. „See tunne on selle kasva-

¹ V. I. Lenin. Teosed, 14. köide, lk. 126. Eesti Riiklik Kirjasus 1952.

² K. Stanislavski. Rahvatribüünilt. „Pravda“ 7. novembrist 1937. a.

tuse tulemus, mille andis meile kommunistlik partei eesotsas kalli, armastatud Jossif Vissarionovitšiga¹.

Artiklis „Oktoober ja teater“ kutsus Stanislavski näitlejaid üles aru saama, „missugune ülesanne on seatud meie kõigi ette, missugused kohustused kõige laiemate vaatajate-hulkade ees lasuvad meie peal. Neid täidab ainult see, kes võtab koos nende hulkadega osa üldisest ülesehitustööst ja kasvab koos nendega“². Ja ta ise andis suurepäraselt eeskuju selles, kuidas kunstnik-patrioot peab elama oma rahva elu ja koos rahvaga kasvama, edasi minema.

Nõukogude aastad olid Stanislavski loomingulises tegevuses kõige viljakamaks ajajärguks. Sotsialistliku tegelikkuse tingimustes kujundas ta edasi oma meetodit, mis leidis nõukogude teatris kõige laialdasemat tunnustust. Stanislavski meetodist sai efektiivne vahend sotsialistliku realismi kunsti kinnitamiseks laval.

Sotsialistlik realism on nõukogude ilukirjanduse ja kunsti põhimeetod. Ta nõuab kunstnikult tegelikkuse tõetruud, ajalooliselt konkreetset kujutamist selle tegelikkuse revolutsioonilises arenemises. Kunstilise kujutuse tõetruudus ja ajalooline konkreetsus peavad olema seejuures ühendatud töötajate ideelise ümberkasvatamise, kommunismi vaimus kasvatamise ülesandega.

Stanislavski loominguline meetod vastab sotsialistliku realismi peamistele nõuetele, mis esitatakse lavakunstile. Seejuures ei piira ta millegagi näitlejate ja režissööride loomingut, ei tee seaduseks mingisugust üht lavalist vormi, ei vii stiilide ja žanride üksluisusele. Sellega ongi seletatav, miks nõukogude teatri töötajad ja maailma teatrikunsti progressiivsed tegelased Stanislavski tõeliselt loomingulist meetodit laialdaselt tundma õpivad ja selle omaks võtavad.

Kujutades endast kaasaegse lavakunsti eesrindlikku teooriat ja vene teatri põliste kogemustega põhjendatud praktilist juhendit, avab see meetod näitleja ja režissööri ees parimad, järeleproovitud teed osa ja näidendi kallal töötamiseks, tõetruu lavakuju ja etenduse loomise teed.

Missugused on siis uue meetodi kunstilis-esteetilised alused?

Ükskõik missugust loomingulist protsessi külge Stanislavski ka ei puudutanud, ta juhendus alati lavakunsti realismi, ideelise ja rahvalikkuse põhimõttest.

Realismi all mõistis ta loomingulist meetodit, mis aitab valida elust ainult seda, mis kujutatavale sündmusele või inimeseloomule on tüüpiline. Otsustavalt heitis Stanislavski kõrvale selle armetu, käsitöölise „tõe“, mille annab elu väiklane, naturalistlik kopeerimine. Seda esineb siis, kui näitleja või režissöör ei tungi küllalt sügavale sündmuste ja iseloomude ajaloolisse ja ühiskondlikku olemusse, ei oska küllalt täpselt eraldada peamist teisejärgulisest ja varjab olustikulist üksikasjadega ära teose idee.

¹ K. Stanislavski. Rahvatribüünilt. „Pravda“ 7. novembrist 1937. a.

² K. Stanislavski. Oktoober ja teater. „Sovetski Teatr“ nr. 10, 1935.

Need Stanislavski eesrindlikud veendumused pühivad minema tema meetodi alatute vulgariseerijate väljamõeldised, kes püüdsid teda süüdistada naturalistlikus lähenemises elu kujutamisele. Stanislavski ei sallinud naturalismi avaldusi kunstilises loomingus. Seda seisukohta ei saa kuidagi kõigutada asjaolu, et tema loomingulisel teel oli etendus, mis osutusid teatud lõivuks naturalismile. Kuid nende üksikjuhtude järgi ei saa otsustada suure kunstniku üle.

Realistlikus kunstis peab võidutsema kunstiline tõde. Arendades oma arusaamist kunstilisest tõest, ütles Stanislavski: „...mitte iga tõde, mida me elus tunneme, ei ole hea teatrile. Lavatõde peab olema ehtne, mitte ilustatud, kuid peab olema puhastatud üleaaruseist argipäeva üksikasjadest. Ta peab olema realselt tõetruu, kuid teda peab poetiseerima loominguline väljamõeldis“¹.

Mõõdutunne, tüüpilise, karakterse tundmine, konkreetne elutundmine ja üldistamise meisterlikkus iseloomustavad tõelist kunstnikku-realisti. Mispärast usub vaataja poetiseeritud kunstilist tõde laval? Stanislavski vastab sellele: „Selles usud kõike, sest kõik on läbi elatud ja võetud tõelisest, elavast elust, kuid mitte summaarselt, vaid valides, täpselt niipalju, kui palju on vaja. Ei rohkem ega vähem.“²

Ainult sibilikult Stanislavski vaateid moonutades võib omistada talle naturalistlikku lähenemist loomingule.

Tegelikkuse naturalistlik reprodutseerimine oli Stanislavskile võõras. „Mida peab teater meile andma kaasaegses elus?“ kirjutas Stanislavski. „Kõigepealt mitte elu enda alasti peegeldust, vaid kõik, mis temas eksisteerib, tuleb kujutada sisemises kangelaslikus pinevuses; lihtsas vormis nagu argipäev, tegelikult aga selgeis helendavais kujudes, kus kõik kired on õilistatud ja elavad“³.

Stanislavski ei lubanud loomingu naturalistlikku madaldamist, kuid ta protesteeris ka kõige otsustavamalt igasuguste katsete vastu kunsti elule vastandada, protesteeris kunsti tegelikkusest kõrgemale seadmise vastu.

Teatrikunstis nägi Stanislavski efektiivset vahendit elu tunnetamiseks ning tõetruuks peegeldamiseks, ja üht vahendit tema ümberkorraldamiseks. Ta nägi teatris võimsat kasvatuslikku jõudu. Nõukogude teatrikunsti edu panti nägi ta selles, et meil on teater määratu suur ühiskondlik jõud. Kõrvale heites väära ja reaktsioonilise „puhta kunsti“, kuulutas Stanislavski innustunult oma deviisi: kogu looming — see on rida elu jaatavaid põhimõtteid! Kui kooskõlalised on need sõnad Tšernõševski esteetika tuntud põhimõttega: kaunis — see on elu!

Stanislavski ei piirdunud ainuüksi oma esteetiliste põhimõtete dek-

¹ K. Stanislavski. Näitleja töö enda kallal. „Hudožestvennaja Literatura“. 1938, lk. 324—325.

² Sealsamas, lk. 327.

³ „K. S. Stanislavski vestlused“. VTO, 1947, lk. 2.

lareerimisega. Ta kehas tas neid täiuslikult oma loomingulises tegevuses, loodud etendustes ja esitatud osades. Ja selle teoreetilise mõtte ja lavalise praktika harmoonilise ühendusega on seletatav tema loomingulise meetodi tohtu mõjujõud.

Nõukogude aastail ilmnes selle meetodi realistlik põhiolu selgesti näiteks niisuguseis lavastustes, nagu Gogoli „Surnud hinged“ (1932). Gogoli-aegse Venemaa tõetruu kunstiline kujund etenduses oli Gogoli teose tegelaste ajalooliselt konkreetsete ja täpsete eluliste iseloomustuste, nende vastastikuste vahekordade loomingulise reprodutseerimise tulemus. Näitlejad pidid Gogoli ilmeka ja kujuka, täiskaalulise sõna kõige väljendusrikkamate lavaliste vahenditega vaatajani kandma.

Juba sellest, kuidas Stanislavski oma meetodi realistlikke põhimõtteid põhjendas, kuidas ta kunstilise loomingu elulise tõe eest võitles, saab selgeks, mispärast tema kunst sai sotsialistliku realismi orgaaniliseks koostisosaks.

Kunsti peamist väärtust nägi Stanislavski tema ideelises sisus. Oma töös näitlejaga lähtus ta sellest, et nõukogude teatrile peab andma materjali sotsialistliku ajastu määratu suur ideeline rikkus, et kogu meie tegelikkusele on omased suured ideed, mõtted, mis võivad saada suure loomingulise tõusu aluseks. Seista kõrge printsiipaalsuse ja ideelisuse valvel teatris, kaitstes teda formalismi hingetute käsitöolislike trikitsemiste sissetungi eest, — selles nägi Stanislavski nõukogude näitlejate esmajärgulist kohustust.

Näitleja ja režissööri meisterlikkuse astme üle otsustas Stanislavski nende oskuse järgi kunstilistes kujudes edasi anda näidendi ideed. Selles seisabki nende loomingu mõte. Etendus lavastatakse suure idee nimel. Ta peab olema sügavalt erutav, ilmekas, jõuline, vajalik tuhandele vaatajaile.

Idee lavalise kehtamise kunst seisab selles, et näidata vaataja silme ees toimuvat „idee kujunemise, selle arenemise ja võidu sisemist protsessi inimeses, tema käitumises, tema suhtumises ümbritsevasse ellu“¹. Stanislavski heitis kõrvale säärased käsitöolislikud võtted, et näidendi idee esitatakse lavalt retooriliselt, resoneerivalt. Idee peab avanema lavalise tegevuse elavas protsessis, valgustades kõike laval toimuvat.

Lavakunsti ideelisuse printsiibist lähtudes töötas Stanislavski välja dramaturgia kui teatritöö ideelise aluse põhimõtte. „Ärge kunagi unustage,“ ütles ta, „et teater ei ela mitte tuledes särast, dekoratsioonide ja kostüümide toredusest ja efektiivseist lavastustest, vaid näitekirjaniku ideedest. Näidendi idees esinevat puudust ei saa millegagi kinni katta. Mitte mingisugune teatri pettekuld ei aita“². Stanislavski

¹ N. Gortšakov. K. S. Stanislavski režissööri-õppetunnid. „Iskusstvo“, Moskva 1950, lk. 56—57.

² Sealsamas, lk. 386.

määras esimesena teatri ajaloos, et režissööri tähtsaimaks funktsiooniks on olla draamateose ideeline tõlgendaja.

1924. aastal, asudes töötama näidendi „Häda mõistuse pärast“ kallal, püüdis Stanislavski innustada näitlejaid Gribojedovi suurematu komöödia patriootliku paatosega. Ja see kunstniku-kodaniku hingestatud kirg, millega ta avas näitlejate ees „Häda mõistuse pärast“ sisu, andis tunnistust Stanislavski ideelisest küpsusest, tema oskusest kehas-tada tõetruudes lavakujudes sügavat ning sisukat ideed.

Näidendi „Soomusrong 14-69“ etendus, mille Kunstiteater tõi lavale Suure Oktoobri 10. aastapäevaks, tõi eriti veenvalt esile Stanislavski loomingulise meetodi ideelise aluse. Selles etenduses näidati Kunstiteatri laval esmakordselt rahvast, kes võitles bolševike partei suure lipu all oma õnne eest. Kui lavalt kõlas hingestatult V. I. Lenini nimi, mis haaras kaasa vaatesaali, luues enneolematu vaimustuse õhkkonna, siis tundis Kunstiteater võib-olla esimest korda käegakatsutavalt suure ideelise kunsti võimsat jõudu.

Teater puutus „Soomusrongis“ esmakordseit kokku uute inimes-tega, uue teemaga. Tal tuli oma laval, mis oli nii kodunenud Tšehhovi ja Turgenevi, Ostrovski ja Ibseni kangelastega, kajastada revolutsiooniliste sündmuste paatost ja suurust, näidata kangelaslikult võitlevat rahvast. Selle eesmärgi saavutamiseks oli teatril läbiproovitud realistlik tee. Keerulise ja senini tundmatu teema lahendamiseks kasutas ta lavakuju tõetruud lahtimõtestamist. Režii püüdis teha näitleja seesmise joone võimalikult veenvaks, näidata laval elavaid inimesi, elavate inimkirgede arenemist. Stanislavski süsteem pidi selles etenduses läbi tegema kõige tõsisema katsumuse. Ja ta tegi selle läbi. Selle edu kindlustasid tema realism, ühiskondlik suund, side eluga.

„Soomusrongile“ kuulub tähtis koht Kunstiteatri loomingulise mee-todi arenemises. Revolutsiooniline etendus viis Stanislavski kokku uute ülesannetega, mis polnud tema süsteemis veel lahendust leidnud. Näitlejalt nõuti mitte ainult lavakuju tavalist psühholoogilist analüüsi, vaid ka sotsiaalpoliitilist analüüsi. Stanislavski tundis hästi, missuguses suunas pidi minema süsteemi edasiarendamine. Nõukogude drama-turgia aitas kaasa selle ideelisele rikastumisele.

„Soomusrong 14-69“ rajas Kunstiteatrile tee sotsialistliku realismi kunstile.

Selles sihikindlas edasiliikumises ei olnud Kunstiteater ükski, ta arenes nõukogude teatrikunsti üldises suunas. „Torm“ Mossoveti-nimelises teatris, „Ljubov Jarovaja“ Väikeses teatris ja „Murrang“ Vahtangovi-nimelises teatris kinnitasid samuti nagu „Soomusrong 14-69“ nõuko-gude teatri laval uut, kehastasid revolutsioonilise tegelikkuse ülevaid teemasid.

Väga tähtis on, et need tähelepanuväärsed teosed, mis ilmusid lavale veerand sajandit tagasi, ja mis kuuluvad nõukogude dramatur-gia kullafondi, esinevad jälle paljude nõukogude teatrite repertuaaris. Esimestele vaatajatele olid need tõeliselt kaasaegsed näidendid, kirju-

tatud äsja vaibunud suurte sündmuste värskeis jälgedes. Nüüd, uutele vaatajate põlvkondadele, on need juba ajaloolised näidendid, mis on tõetruult jäädvustanud rahva revolutsioonilise võitluse kangelaslikku minevikku bolševike partei lipu all. Nad on vastu pidanud aja katsumusele ja teenivad töörahva patriootliku kasvatamise õilsat ülesannet. „Meeldiv ja rõõmustav on teada,“ ütles seltsimees J. V. Stalin, „mille eest heitlesid meie inimesed ja kuidas nad saavutasid maailmaajaloolise võidu. Meeldiv ja rõõmustav on teada, et veri, mida meie inimesed rohkesti on valanud, ei ole valatud asjata, et see on tulemusi andnud. See relvastab vaimselt meie tööliklassi, meie talurahvast, meie töötavat intelligentsi. See viib edasi ja äratav õigustatud uhkustunnet. See kinnitab usku oma jõudesse ja mobiliseerib uuele võitlusele kommunismi uute võitude saavutamiseks“¹.

Kunstiteatri loomingulise meetodi tõeliseks triumfiks oli Gorki „Vaenlaste“ etendus, mille lavastasid 1935. aastal VI. Nemirovitš-Dantšenko ja M. Kedrov. Selles klassikalises lavastuses näidati erilise jõuga, kuidas poliitilise mõtte selgus, täpsus ja filosoofiline sügavus rikastavad kunstilist loomingut.

Raske on üle hinnata selle etenduse tähtsust mitte ainult Kunstiteatritele, vaid kogu nõukogude teatrikunstile. Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko teater andis suurepärase etenduse, mis kinnitas laval sotsialistliku realismi põhimõtteid. „Vaenlaste“ etendus tunnistas nagu teisedki etendused, et nõukogude kunsti ideelisuse põhimõtte oli saanud Kunstiteatri loomingulise meetodi vajalikuks tingimuseks. Kunstiteatri tõetruu, mehise ja lihtsa kunsti ideeline küpsus kindlustas talle suure loomingulise võidu.

„Vaenlaste“ lavastus näitas, kui kõrgele tasemele oli Nemirovitš-Dantšenko tõstnud Kunstiteatri meisterlikkuse. Väljapaistev nõukogude režissöör ei kujutlenud kunstilist loomingut ilma selge poliitilise sihitatluseta. Elu kujutamine laval oli tema meelest võimatu ilma sotsiaalse lähenemiseta, ilma draamateose ideoloogilisse sisusse süvenemata. Etenduse hinnangusse suhtus ta sotsiaalse tõe, psühholoogilise tõe ja teatritõe kriteeriumiga. Nemirovitš-Dantšenko etendusi iseloomustasid tunnete ja mõtete sügavus, vormi selgus ja täiuslikkus, kunstilise üldistuse meisterlikkus, julge lihtsus ja terav kaasaegsuse tunne. Stanislavski järel jätkas Nemirovitš-Dantšenko loomingulise meetodi arendamist ning täiustamist ja tegi palju selleks, et teater püsiks kindlalt sotsialistliku realismi kunsti positsioonidel.

Nemirovitš-Dantšenko silmapaistvad loomingulised kogemused olid suureks panuseks Stanislavski süsteemi. Neid kogemusi arvestamata ei saa kujutleda selle süsteemi arenemist.

Gorki teose etenduses nägi vaataja äärmiselt eluliste, tüüpiliste iseloomude galeriid. Vabrikant Zahhar Bardin ja põrandaalune Sintsov, jurist Nikolai Skrobotov ja tööline Levšin, erukindral Petšenegov ja

¹ J. Stalin, Leninismi küsimusi, lk. 471—472. RK „Poliitiline Kirjandus“ 1945.

vabrikandi naine Poliina, kaupmees Mihhail Skrobotov ja näitleja Tatjana Bardina, nagu teisedki tegelased, elavad laval oma täisverelist elu. Nende käitumise tõetruudus ei tekitanud vaatajais hetkekski vähimatki kahtlust. Nii kõrge oli V. Katšalovi ja M. Boldumani, N. Hmeljovi ja A. Gribovi, M. Tarhanovi ja O. Knipper-Tšehhova, M. Prudkini ja A. Tarassova meisterlikkus, niisugune on elutõe kunsti jõud ja veenvus. Kuid need näitlejad ei kutsunud vaimustust esile mitte ainult enda loodud kujude tõsielulisega — nad avasid ka lavakujude klassiolemuse. Neid huvitasid selles etenduses sügav poliitiline analüüs ja sotsiaalne üldistus.

Loomingu poliitiline sihitaotlus sai Kunstiteatri näitlejate kunsti loomulikuks omaduseks.

Nõukogude näitekirjanduses, mis kajastab tõetruult sotsialistlikku tegelikkust, nägi Stanislavski meie teatri õitsengu parimat panti. See pärast töötas ta nii suure innuga L. Leonovi, A. Afinogenovi, V. Katajevi ja teiste esimeste näidendite kallal, mõistes väga hästi, et just nõukogude dramaturgia seob Kunstiteatrit kaasajaga, annab talle võimaluse aktiivselt osa võtta pulbitsevast kaasaegsest elust.

A. Afinogenovi „Hirmu“ proovil ütles Stanislavski näitlejaile: püüdke oma kangelaste sõnad ja mõtted — poliitilised mõtted nende lavalises kehastuses niisama orgaaniliseks ja sügavaks teha, nagu nad on meid ümbritsevas elus sügavad ja orgaanilised bolševikel, kommunismi ehitajail. Siis kõlab etenduses revolutsiooniliste ideede võit.

Selle nimel ta töötas ka näitlejate ja dramaturgidega, jätkates oma loomingulise meetodi täiustamist ja rikastamist.

Eesrindlikku ideelist elutõe kunsti iseloomustab Stanislavski kui sügavalt rahvalikku, vaatajate laiadele kihtidele määratud kunsti. Kunstnikku innustas see teadmine, et meie maal on rahvale avatud kõigi teatrite ukсед. Ta nägi, et Nõukogudemaal tehakse kõik selleks, et rahval oleks maksimaalne pääs kunsti juurde ja et rahvas oleks ise täiel määral selle looja.

Rahvas ei olnud Stanislavski arusaamise järgi lihtne kunsti „tarbija“ — ta oli selle tõeline innustaja ja looja. Kõik täiuslikem, parim, klassikaline nii kirjanduses kui kunstis on oma aluselt sügavalt rahvalik. Selles veenab meid Puškini ja Gorki, Štšepkini ja Jermolova, Repini ja Surikovi, Glinka ja Tšaikovski looming.

Rahva elust lahutamatu rahvaliku teatri loomise idee innustas Stanislavskit kogu tema loomingulisel teel. Koos rahvaga peab teater aktiivselt osa võtma üldisest kommunismi ehitamisest, „avama silmad rahva enda loodud ideaalidele“¹.

1936. aastal, seoses Kunstiteatri külalisetendustega Kiievis kirjutas Stanislavski: „Peegeldagu iga rahvus, iga rahvas kunstis oma kõige peenemaid rahvuslik-inimlikke jooni, säilitagu kõik need kunstid oma rah-

¹ K. S. Stanislavski, Kõne MHAT-i 30. aasta juubelil 27. X 1928. „Moskva Kunstiteatri aastaraamat“, 1943, lk. 629.

vuslikud värvid, tüübid ja iseärasused. Avanegu selles iga rahva hing. Hea rahvuslik näidend, mis on hästi lavastatud ja nende rahvuste heade näitlejate poolt mängitud, avab kõige paremini rahva hinge"¹.

Nende sõnadega pöördus Stanislavski nõukogude vabariikide rahvuslike teatrite poole. Rahvalähedus, rahva iseloomu parimate joonte kehastamine laval, oma rahvusliku kultuuri igakülgne arendamine — see peab tema veendumuse järgi moodustama meie teatrikunsti tuuma.

Stanislavski loomingulistest põhimõtetest kõneldes tuleb meelde lavastusi „Soomusrong 14-69“, „Surnud hinged“ ja „Vaenlased“, mis on tema põhimõtete eredaks ning kujukaks väljenduseks.

Stanislavski poolt esimestel nõukogude aastatel teostatud lavastuste hulgas on lavastus, mis võimaldab samuti nagu varem nimetatud lavastusedki selgesti ette kujutada, kuidas Stanislavski sai aru lavakunsti rahvalikkuse olemusest. See on etendus „Kuum süda“, mis on püsinud Kunstiteatri laval juba veerand sajandit. Nõukogude vaatajale on armsaks saanud see nõukogude teatrikunsti väljapaistev teos — sügavasisuline, vormilt selge ja väljendusrikas, temperamentne ja kirglik sotsiaalse paljastuse jõult, sädelev tervest, täisverelisest huumorist ja veenev karakterite ümberlökkamatu elutõe poolest. Etenduse lavastuslik lahendus ja koloriitsed, maalilised kujud, mis olid loodud I. Moskvi (Hlõnov), M. Tarhanovi (Gradobojev), N. Hmeljovi (Silan), B. Dobronravovi (Narkiss) ja F. Ševtšenko (Kuroslepova) poolt, kujutasid endast kõrget realistlikku kunsti, mis on suunatud eesrindliku nõukogude vaataja mõistuse ja südame poole, teatri tõeliselt rahvalikku kunsti. „Kuum süda“ lavastus oli suurepäraseks näidiseks mineviku kultuuripärandi loovast kasutamisest näitleja meisterlikkuse edasiarendamise huvides.

Kunstiteater ei hakanud klassikat nii õelda „kaasaegsustama“, millega tegelesid mitmesugused estetistlik-formalistliku teatri esindajad.

Näitleja kaudu, tema kunsti elulise tõe kaudu püüdis Stanislavski väljendada kaasaegset arusaamist Ostrovskist („nagu me teda praegu tunneme“) ja määrata kindlaks klassikalise dramaturgia koht ja osa nõukogude teatrikultuuris.

Neil aastail, kui rahvale võõras formalistlik kunst püüdis purustada ja hävitada lavalise realismi vene kooli, andis Kunstiteater otsustava panuse näitleja realistlikusse loomingusse, ja selles seisis „Kuum süda“ lavastuse progressiivne tähtsus.

Selgesti ja veenvalt kõlasid Stanislavskil „Kuum süda“ sotsiaalsed motiivid. See oli terav sotsiaalne paljastav pamflett, vana elu võimumeeste armutu satiiriline paljastamine.

Näitleja meisterlikkusele orienteerudes jõudis teater kaasaegse, oma ajastuga harmoneeruva etenduse loomiseni.

Realism, ideelisus ja rahvalikkus annavad Stanislavski loodud lava-

¹ K. S. Stanislavski. Artikkel koguteoses „NSV Liidu Gorki-nim. Moskva Kunstiteater“, 1936, lk. 9—10.

kunsti teooriale suure elulisuse, annavad teatrile võimaluse seda teooriat efektiivselt kasutada nende ülesannete edukaks täitmiseks, mis on märgitud UK(b)P Keskkomitee otsustes ideoloogiliste küsimuste kohta.

Selle teooria realislik paatos väljendub elujaatavas põhimõttes: kunstis ei ole tunnetamatuid nähtusi, inimese tunnetusele on kättesaadavad kõige peenemad ja keerulisemad loominguprotsessid. Stanislavski heitis kõrvale müstilised saladused, mida omistavad kunstile idealistliku esteetika esindajad. Teatri kogemused viisid ta kindlale veendumusele, et kunsti seadused on tegelikult elu enda seadused. Arvestamata elu ei suuda kunst seda tõetruult kajastada. Seepärast püüdis Stanislavski näitleja loomingu süsteemi kujundades sügavalt tunnetada elu, ühiskondliku arenemise seaduste olemust.

Stanislavski teene seisab selles, et ta määras kindlaks põhimõtteliselt uue metodoloogia loomingu protsessi organiseerimiseks teatris, õpetas näitlejat organiseerima kogu tööd osa kallal vastavalt teatrikunsti ühiskondlikule ülesandele, teatri ees seisvatele suurtele ideelisele ülesannetele. Siit tuleneb uut tüüpi näitleja kasvatamise vajalikkus. Stanislavski ütles, et meie elu kangelaslik ajastu nõuab ka teistsugust näitlejat.

See põhimõte määrabki kindlaks Stanislavski teatrieetika — tema loomingu meetodi tingimatu koostisosa — iseloomu ja suuna.

Nõukogude teatri ülesandeks on vääriliselt kujutada oma laval uut tegelikkust, näidata suurte kommunismi ideede reaalse elluviimise maailma-ajaloolist protsessi. Olles teadlik selle ülesande erakordselt vastutusrikkusest, esitas Stanislavski nõude kasvatada uus näitleja, kes peab mitte ainult aru saama uuest ajastust, vaid muutuma ka selle ajastu eesrindlikuks inimeseks, sellega orgaaniliselt kokku kasvama, endas välja töötama teadvuse, mis on kaasaja eesrindlike ideede tasemel.

Õilis ja hingestatud rahva teenimine on näitleja patriootlik kohus. „Patriotism,“ ütles Stanislavski, „on tõeline ammendamatu jõud, puhas ja elustav läte iga kunstniku loominguks“¹.

Teatrikunsti eetiliste aluste läbitöötamine oli Stanislavski tähelepanu keskpunktis. Tema eetikas räägitakse neist omadustest, mis peavad määrama nõukogude näitleja ideelis-moraalse palge. Stanislavski nägi näitlejas eesrindlikku kunstnikku, tulist patriooti, ühiskonnategelast, rahva teenrit, kes on võimeline peegeldama oma loomingu nõukogude inimese iseloomu ilu ja õilsust, näitama tema ideelist sihikindlust, elustavat nõukogude patriotismi, piiritut mehisust ja heroismi, riikliku mõtlemise avarust.

Juba oma loomingu tegevuse algul väitis Stanislavski, et näitleja peab endas välja arendama ühiskonnategelase distsipliini, peab oskama allutada oma isiklikud huvid teatrikollektiivi üldistele huvidele ja otsustavalt maha suruma näitleja auahnuse igasuguse avalduse. Näitleja, kes

¹ N. Gortšakov. K. S. Stanislavski režissööri-õppetunnid, lk. 151.

oskab õigesti aru saada teatrikunsti kollektiivsest olemusest ja seoses sellega määrata oma käitumisjoone kollektiivis, täiustub, kasvab nii inimesena kui ka kunstnikuna. Stanislavski tuletas alati meelde, et näitleja on jõud, mis peegeldab elu. Kunst hukkub, kui ta irdub elust, kaasajast. Seepärast peab nõukogude näitleja elama kaasaja kõigi tunnete ja mõtetega, arendama oma ühiskondlikku teadvust. Sügavaim huvi oma maa elu vastu, pidev hool oma meisterlikkuse täiendamise eest, suur nõudlikkus enese suhtes, vastutustunne vaataja ees — kõik see peab eraldama tõelist nõukogude näitlejat väikekodanlasest ja filistrist kunsti alal, kes mõtleb ainult endale ja oma madalatele, egoistlikele huvidele.

Stanislavski loomingulise meetodi koostisosaks on kunstniku enese-kriitika. Loomingulises enese-kriitikas nägi Stanislavski näitleja- ja režissöörkunsti kasvu kõige tähtsamat tingimust.

Ta hindas enese-kriitikat kui jõudu, mis viib kunstnikku edasi ega lase tal loomingulises arenemises seisma jääda. Ainult õiglase, printsiipiaalse, seltsimeheliku kriitika õhkkonnas — väitis ta — võivad kasvada talendid.

Stanislavski loominguline meetod avab näitleja ja režissööri ees kõrge kunstilise meisterlikkuse tee, on nende meisterlikkuse täiustamise tõhus ning läbiproovitud abinõu. Stanislavski suhtus suurima sallimatusega käsitöölislikusse kunstisse ja diletantismi, igasugusesse lihtsustamisse ja šablooni.

Kuigi Stanislavski läks vene lavale aadli ja kodanluse kultuuri laostumise aastail, suutis ta võitu saada selle mõjust. Ta kasvas kokku sotsialismi ajastuga, sai eesrindlikuks nõukogude kunstnikuks-patrioodiks. Otsustavas võitluses formalismi vastu, dekadentliku kodanliku kunsti laostava mõju vastu kaitses ta oma eesrindlikke loomingulisi seisukohti.

Selles võitluses toetus Stanislavski rahva abile, bolševike partei abile, seltsimees Stalini abile, kes kandis väsimatut hoolt Kunstiteatri ja kogu nõukogude kunsti tõusu ja õitsengu eest. Veendumus selles pidevas abis andis Stanislavskile jõudu. Kogu oma ohjeldamatu energia, hingestunud talendi, kunstniku-patrioodi palava südame pühendas ta uue maailma noore sotsialistliku kultuuri ehitamisele.

Nõukogude teatri kogemused tõestavad, et nõukogude kultuuri silmapaistva tegelase eesrindlik lavateooria elab sotsialistliku realismi vaimust. Oma teeks kunstis pidas Stanislavski kindlalt sotsialistliku realismi teed. Ja ta tegi palju selleks, et meie nõukogude teater areneks edasi seda teed mööda.

Lavalise läbielamise kunst on elutõe kunst

Realism, ideelisus ja rahvalikkus, eetika ja enesekriitika — niisugused on Stanislavski loomingulise meetodi peamised komponendid, niisugused on näitleja ja režissööri loomingulise protsessi organiseerimise ideelis-esteetilised alused töös osa kallal, etenduse loomisel.

Stanislavski loomingulises meetodis on kõik suunatud ühele eesmärgile, kunstilise loomingu suurele ning vastutusrikkale ülesandele. See eesmärk ja ülesanne on elu realistlik peegeldamine. Stanislavski kunst on elutõe kunst. Sotsialistliku ühiskonna tingimustes omandab tõetruult tegelikkust peegeldav looming erilise jõu.

Vestluses nõukogude literaatidega ütles seltsimees Stalin, et kui kirjanik kajastab ausalt elutõde, siis jõuab ta paratamatult marksismile. Tõeline elutõe kunst peab seega olema eesrindlik kunst, mis väljendab kunstilistes kujudes oma aja kõige progressiivsemaid ideid — kommunismi ideid.

Sotsialistliku realismi kunst on tõetruu kunst. Ta ei talu midagi võltsi, mingit kartust tegelikkuse kujutamisel, selle mingit ilustamist, lakeerimist. Kunstnikule ei ole suuremat pattu kui karta elutõde, oma loomingus kõrvale põigelda elu vastuolude näitamisest, negatiivse, kõige selle kujutamisest, mis seisab eesrindliku nõukogude inimese teel tema sihikindlal edasiliikumisel kommunismile.

Stanislavski loominguline meetod aitab edukalt kasvatada näitlejat, kes on võimeline tõeliseks loominguks, kes oskab veenvas kunstilises vormis edasi anda kõiki inimese seesmise elu peeni varjundeid ja kogu selle sügavust. Näitlejale esitatav nõudmine seisab selles, et „rolli elu tingimustes ja täiesti analoogiliselt sellele laval õigesti, loogiliselt, järjekindlalt, inimlikult mõelda, tahta, taotleda, tegutseda“¹. Selles nõudmises on täpselt väljendatud lavalise läbielamise kunsti otsustav põhimõte, selle kunsti põhimõte, mis leiab oma põhjenduse Stanislavski loomingulises meetodis.

Näitleja oskus elada laval kõigi tunnete ja mõtetega oma kangelase elu — see on laval elutõe kunsti loomise vältimatu tingimus: „... seal, kus ei ole oma elava tundmuse tajumist, mis on analoogiline kujutatava isiku tundmusega, seal ei saa juttugi olla tõelisest loomingust“². Stanislavski poolt välja töötatud uus realistliku teatrikunsti loominguline meetod ongi oma olemuselt lavalise läbielamise meetod.

Stanislavskil tuli kaitsa oma arusaamist näitleja loomingust kestvas võitluses. Esteeditsev-dekadentliku, formalistliku teatri esindajad ründasid ägedalt Stanislavski realistlikku õpetust, püüdes tõestada, et näitleja lavalise läbielamise idee on kõige nõrgem ja ekslikum põhimõte tema meetodis.

¹ K. S. Stanislavski. Näitleja töö enda kallal, lk. 48.

² Sealsamas, lk. 61—62.

Kunstiteatri kogemused, tema poolt kasvatatud näitlejate paljude põlvkondade kogemused kinnitavad veenvalt lavalise läbielamise idee elulisust, tänapäevale vastavust. Lavalise läbielamise kunsti eitamine oli Stanislavski arvates võrdne realismi eitamisega teatrikunstis.

Draamateose tegelaste tundeid võib väljendada ainult näitleja enda emotsioonide abil. Lavaline tegevus, mida ei inspireeri suur ja selge mõte, mida ei soojenda elava ja vahetu tunde soojus, ei suuda vaatajate saali sügavalt huvitada ega kaasa kiskuda. Näitleja ei saa kõnelda elust tingliku kunsti keeles, mis asendab elu loomingulise kehastamise laval sisutute väliste võtete, mitmesuguste trikkide ja šabloonidega. Stanislavski ei talunud lavalist käsitööd, mõttetut formaalset „etendamist“.

Läbielamise kunst kisub kaasa suure inimlikkusega, südamlikkusega, terava tähelepanuga elu, inimese, tema sisemaailma vastu. Stanislavski loomingulises meetodis on suunatud kõik sellele, et näidata nõukogude laval tõetruult ja suure meisterlikkusega meie kaasaja inimest. „Meie ülesandeks on laval edasi anda tänapäeva inimese elu, tema ideid,“ ütles Stanislavski 1928. aastal Kunstiteatri 30. aasta juubeli puhul. Selle meetodi niisugune suunitlus vastab neile ülesannetele, mis on esitatud nõukogude kunstile bolševike partei programmilistes juhendites ideoloogiliste küsimuste kohta.

Partei ei saa leppida sellega, et „mõned kunsti alal töötajad ei märka nõukogude inimeste keskel elades nende kõrgeid ideelisi ja moraalseid omadusi, ei oska neid õigesti kujutada kunstiteostes“¹. Nõukogude teater on kutsutud eredais, täisväärtuslikes etendustes jäädvustama meie aja kangelast, sotsialistliku ajastu eesrindlikku inimest. Nõukogude kunsti novaatorlik tähtsus selles seisabki, et ta peegeldab sotsialistlikku tegelikkust ja näitab esmakordselt ajaloos uut kangelast — ülesehitava, vaba, loova töö inimest, sotsialismi inimest, kes on saanud elu tõeliseks peremeheks.

Stanislavski selgesti väljakujuenenud kurss näitleja läbielamise meisterlikkuse süvendamisele ja täiustamisele vastas nõukogude teatri aktuaalsetele nõuetele.

Sotsialistlikus ühiskonnas on loodud kõik tingimused inimese loova jõu, tema individuaalsete omaduste soodsaks arenemiseks. Nõukogude ühiskond aitab kaasa väljapaistvate, mitmekülgsete, aktiivsete, suure vaimse rikkuse ja avara maailmakäsitusega iseloomude kasvatamisele.

Eesrindliku nõukogude inimese näitamiseks laval ei saa kasutada käsitöölislike šabloonide, lavaliste maskide ja ampluaade standardkomplekti. Igale näitlejale, kes püüab oma loomingus siiralt kujutada nõukogude inimese sisukat täisverelist elu, võib anda Stanislavski meetod suurt teoreetilist ja praktilist abi. Näitlejail nõutakse laval tegutsevate isikute süvendatud, ilmekat ja väljendusrikast iseloomustamist. Kuid sageli tuleb meie näitlejail kokku põrgata raskustega seoses sellega, et viimasel ajal on meie teatrite repertuaari ilmunud üsna rohkesti nõrku

¹ Kinofilmist „Suur elu“. UK(b)P Keskkomitee otsus 4. septembrist 1946.

näidendeid kunstiliselt mitteveenvate, skemaatiliste, trafaretsete kujudega, mis meenutavad ainult väga kaugelt nõukogude inimese täisverelist, elujõulist ning sisukat iseloomu.

Mõned meie näitekirjanikud on veel väga nõrgad täisväärtusliku kunstilise kuju loomises. Nende näidendid ei kütkesta ega eruta vaatatajat oma kangelaste vaimse maailma kujutamise, nende elamuste, tunnete ja mõtetega.

Kõik see avaldab paratamatult negatiivset mõju näitleja meisterlikkuse tasemele. Andekate nõukogude näitlejate rikkalikud loomingulised võimalused jäävad täiel määral kasutamata selletõttu, et need näitekirjanikud kajastavad sotsialistlikku tegelikkust pealiskaudseis ja elutuis kujudes, mis kannavad sageli literatuuritsemise, tüütu resoneerimise pitsertit.

Säärase tulemuseni viib näitekirjanikke elu pinnapealne tundmine, eluliste tähelepanekute piiratud tagavara. Küllalt tähtsaks põhjuseks nõrkade teoste loomisel on ka lavaseaduste puudulik tundmine, see, et jäetakse tähele panemata need nõuded, mis teater esitab näitekirjanikele, huvi puudumine Stanislavski loomingulise meetodi vastu. Ometi võib kaasaegse teatri eesrindliku, klassikalise meetodi sügav ning põhjalik tundmine aidata tõsta nõukogude dramaturgide meisterlikkust, sest kogu see meetod on allutatud kõige tähtsamale — inimese ja tema sise maailma rikkuse tõetruule ja täisverelisele kujutamisele.

Meie näitekirjanikel on Stanislavskilt rohkesti õppida. Sellest kõnelesid suure veenvuse ja vaimustusega omal ajal Kunstiteatris lavastatud nõukogude näidendite autorid.

Minevikus, uue meetodi tekkimise algperioodil, viis süvenemine lavakuju psühholoogilisse iseloomustusse mõnikord selleni, et inimese seismise seisundi kujutamine sai eesmärgiks endaette, inimene otsekui isoleerus ümbritsevast keskkonnast. Nüüd aga, koondades näitleja tähelepanu inimese sisemaailma sügava avamise vajalikkusele, aitab Stanislavski loominguline meetod tõetruult jäädvustada isiksuse harmoonilise arenemise protsessi sotsialistliku reaalsuse tingimustes.

See on otseselt tingitud loomingulise meetodi ideelisest rikastumisest, selle süvenemisest nõukogude tegelikkuse mõjul. Stanislavski hülgas tardanud kaanonid: tema meetod arenes koos eluga. Seepärast ongi omandanud lavalise läbielamise idee tänapäeval uue kvaliteedi. Kui näitleja ei hooli lavakuju psühholoogiast, ei äva tema elamuste ja tema moraalsete omaduste maailma, siis ei suuda ta õigesti nähtavale tuua nõukogude inimese heroismi ja ennastsalgavust, tema kõrge tööpaatose iseloomu.

Stanislavski ütles, et kunsti tähelepanu keskuses peab olema elav, uut elu ehitav inimene, kuna proletkultu ideoloogid jutlustasid absurdset teesi, et nõukogude teatris peab individuaalse kangelase asendama „mass oma elus — võitluses“, mida näitavad, nagu nad kirjutasid, „massiliste liikumiste näidendid, proletariaadi võitluse ajalooliste vormide üldistuse grandioossed pildid.“ Revolutsiooni otsest tulemust nägid

proletkultlased selles, et vanale kunstile harilik „individualistlike elamuste skeem annab maad masside liikumisele.“

Suure ja ausa kunstniku-realisti vaist dikteeris Stanislavskile teatri ette revolutsiooni ajastul kerkinud loominguliste ülesannete teise lahenduse. Ta püüdis revolutsiooni mõtet tabada revolutsioonija inimese, mitte aga „masside liikumise“ abstraktselt skemaatilise proletkultliku kujutuse kaudu. „Kõigepealt tuleb näidata, mida tegi revolutsioon inimeses...“ ütles Stanislavski. „Sellest on vähe, kui revolutsiooni näidatakse laval lippudega sammuvate rahvahulkade kaudu, — revolutsiooni on vaja näidata inimese hinge kaudu“¹.

See Stanislavski taotlus, mille formalistid ja rohkearvulised pseudo-revolutsioonilised teatritegelased igati maha tegid, väljendas tervet ja progressiivset tendentsi nõukogude teatrikunsti arenemises.

Oma loomingulises meetodis töötas Stanislavski välja näitleja seesmise tehnika võtted, nn. Stanislavski süsteemi elemendid, mis viivadki näitleja tõetruu läbielamiskunsti loomisele laval. Need võtted on saanud realistliku loomingu kõikumatuiks seadusteks, näitleja meisterlikkuse nõukogude kooli normiks. „Ilma nendeta,“ ütles Nemirovitš-Dantšenko, „ei saa kujuneda tõeline näitleja.“

Varem õpetati näitlejale peamiselt väliseid ja formaalseid elu kujutamise võtteid. Spetsiaalsed miimika käsiraamatud õpetasid näitlejat kuidas tuleb näiteks näolihaste abil kujutada rõõmu või melanhooliat, ahastust või unistust. Need olid pigem grimasside tegemise kui näitleja meisterlikkuse õpikud. Stanislavski poolt väljatöötatud võtted erinevad põhimõtteliselt säärasteist elutuist, kanoonilistest skeemidest. Stanislavski poolt soovitatud uute näitleja-meisterlikkuse võtete abil luuakse näitlejal loomingumomendil laval õige enesetunne, mis sarnaneb inimese normaalse elulise seisundiga. Niisugune loomulik loominguline seisund on näitlejale vajalik selleks, et ta võiks kergelt ja vabalt, oma tundeid, oma loomust millegagi sundimata, anduda loomingule. Tõelise elu tõetruuks kujutamiseks laval on vaja tõeliselt elulisi, loomulikke loomingulise protsessi tingimusi. Näitleja loomingul peab olema kindel eluline alus.

Lavalise meisterlikkuse õpetamine näitlejale seisis minevikus sageli selles, et teda õpetati tundmusi kujutama, s. o. looma laval ainult näiliku elu. Stanislavski ei tunnistanud säärast käsitöölislikku ja diletantlikku näitleja kasvatamise süsteemi. Ta väitis: tundmusi ei tohi mängida. Tundmused tekivad laval mõtestatud lavalise tegevuse protsessis, mis on suunatud kindla ülesande täitmisele. Kui õigesti teed, ütles ta näitlejale, siis ka tunned õigesti.

Näitleja õige lavalise enesetunde loomiseks töötaski Stanislavski välja näitleja meisterlikkuse võtted. Nende allikaks ei olnud üldised

¹ Stenogramm. Mõttevahetus pärast näidendi „Untilovsk“ vaatamist 10. XI 1928. MHAT-i muuseum.

spekulatiivsed kujutlused kunstiloomingust, vaid nad ammutati vene realistliku teatri loominguilisest praktikast.

Kaua aega arvati, et lavalise läbielamise kunst on staatiline, passiivne kunst, mis ei anna võimalust elu kunstiliselt kujutada, sest oldi arvamusel, et Stanislavski hoolitses esmajoones ainult näitleja enda loomuliku enesetunde eest. See on sügavalt ekslik ettekujutus Kunstiteatri loominguilisest meetodist. Stanislavski ei nõudnud sugugi, et näitleja süveneks tervenisti omaenda tunnete ja elamuste sfääri, unustades selle, millele peab olema allutatud kogu osa arenemine. Lavaline läbielamine ei olnud talle eesmärk omaette, vaid kõige täiuslikum abinõu inimese elu kujutamiseks laval.

Läbielamise kunst on aktiivse, sihiteadliku lavalise tegevuse kunst. Teatris otsustab tegevus kõik. Näitleja selleks ilmubki lavale, et tegutseda ja laval areneva tegevuse protsessis avada kujutatava isiku iseloom ning vaatajatele selgeks teha dramaturgi idee. Oma loominguilises meetodis töötas Stanislavski esimesena teatri ajaloos välja kooskõlastatud õpetuse lavalisest tegevusest ja andis sellele õpetusele põhjenduse.

Selgitades nõukogude teatrikunsti esimesi samme ja noore nõukogude dramaturgia kogemusi ning jätkates igakülgset lavalise tegevuse loomuse uurimist, esitas Stanislavski esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel niinimetatud „füüsiliste tegevuste meetodi“ idee.

Peab ütleva, et see ebaõnnestunud termin uute võtete defineerimiseks, mida rakendati osa kallal töötamisel, on põhjustanud mitmesuguseid arusaamatusi ja väärseletusi. Siin ei ole juttu mingist „uuest“ meetodist, mis on tulnud „vana“ meetodi asemele. Vastupidi, Stanislavski uued otsingud tuginevad tema loominguilise meetodi vankumatuile ja vananematuile alustele ja on lahutamatud teatri üldistest ülesannetest. Uus tekkis tema meetodis selle tulemusena, et ta otsis kõige täiuslikumaid vahendeid draamateose idee tõetruuks lavaliseks kehastamiseks. Uute võtete peamine eesmärk on aidata näitlejal saavutada lavakuju seemise ja välise elu lahutamatu, harmoonilist ühendust, veel rohkem kindlustada kunstilise loomingu realistlikke aluseid ja näidata näitlejale kõige kindlamat teed lavalise töö juurde. Need võtted aktiveerivad lavalist tegevust, teevad selle sihikindlamaks ja sisukamaks, annavad selle arenemisele ümberlukkamatu loogika ja järjekindluse. Stanislavski ei luba asendada näitlejal tõelist lavalist tegevust, mis kehastab dramaturgi ideed, teksti palja maharääkimisega, tegevusetu viibimisega laval.

Seepärast pidas ta vajalikuks osa kallale tööle asumisel kindlaks määrata iga osa füüsiliste tegevuste loogika ja järgnevus.

Seejuures lähtus ta sellest, et „psühholoogiline ülesanne hajub nagu suits, kuna füüsiline ülesanne on materiaalne, tajutav, seda on kerge fikseerida, leida, kriitilisel momendil meelde tuletada“¹.

¹ K. S. Stanislavski. „Othello“ režiiplaan, lk. 349. Kirjastus „Iskusstvo“, 1945.

Stanislavski uued otsingud tõestavad, et ta lõi tõepoolest lavakunsti materialistliku teooria.

Kahjuks pole see Stanislavski töö lavalise tegevuse alal leidnud veel vajalikku teoreetilist põhjendust ja filosoofilist lahtimõtestust. Samuti ei ole see leidnud küllalt täielikku konkreetset väljendust lavapraktikas. Sepärast tunduvad üleskutsed „füüsilise tegevuse meetodi“ kõige kiiremale juurutamisele iga teatri tegevuses mõnevõrra enneaegsetena.

Näitleja meisterlikkuse tehniliste võtete otsene analüüsimine ei kuulu käesoleva brošüüri ülesandesse. See on spetsiaalne teema, mis puudutab loominguilise protsessi organiseerimise küsimusi teatris. Meie ülesanne seisab selles, et mõista nende võtete esteetilist iseloomu, nende ideeliskunstilist ülesannet lavakuju loomise protsessis. Tuleb veel kord rõhutada, et Stanislavski ei kavatsenud näitlejat ja režissööri õpetada, kuidas laval on vaja üht või teist tundmust kujutada. Uhessegi süsteemi, ühessegi õppevahendisse ei saa mahutada tegelikkuse kogu mitmekesisust, ei saa ette näha kõiki tõenäolisi inimtunnete väljenduse vorme. Ei saa standardiseerida laval inimese elu, mõtteid ega tundmusi.

Stanislavski taotles seda, et luua hingestatud loominguks loomulikud tingimused. Ja ta näitas, et inspiratsioon on saavutatav — see allub teadlikult loova näitleja-kunstniku taatele, kes valitseb täiuslikult oma meisterlikkuse tehnikat. Tšaikovski ei kirjutanud mitte juhuslikult: „Inspiratsioon — see on niisugune külaline, kes ei armasta külastada laisku.“

Stanislavski hülgas kategooriliselt idealistlikus esteetikas juurdunud vaate, et inspiratsioon on salapärane, müstiline protsess, täiesti sõltumatu kunstniku tahtest ja teadvusest. Ta ei kavatsenud muidugi koostada näitlejate jaoks hingestatud lavalise mängu retsepte, teades, et isegi kõige täiuslikum meetod ei fabritseeri inspiratsiooni. Ta võib sellele ainult soodsat pinda ette valmistada.

Stanislavski meetodi jõud seisab selles, et see on võetud elust enesest, et selles leiavad üldistust erksa vaimuga kunstniku paljude aastate kogemused. See meetod on kogu oma olemuse, iga oma elemendiga seotud tegelikkusega. Kaasaja eesrindlikest ideedest hingestatud elutõekunsti nõue — selles seisab Stanislavski meetodi mõte, ülesanne ja paatos. Kõik selles meetodis on suunatud sellele, et igakülgelt ja sügavalt näidata laval mõtlevat, tundvat ja tegutsevat inimest, avada kujutatavate elunähtuste ideeline mõte, veenda nende usutavuses ja tõepärasuses, rikastada vaatajate elu tundmisega, arendada tema kunstimaitset.

K. S. Stanislavski meetod on nõukogude teatrikunsti ühisvara

Stanislavski lõi kaasaegse teatri eesrindliku teooria loominguilises koostöös oma aja parimate näitlejatega. Kunstiteatri suurimate meistrite — Moskvini, Leonidovi, Katšalovi, Hmeljovi jt. — kunst on kogu

nende kordumatu omapära juures lahutamatu Stanislavski loomingulisest meetodist. Nad võlgnesid palju tema meetodile, täpselt samuti nagu meetod ise võlgneb oma edu eest palju neile.

Suure loomingulise panuse andis sellesse meetodisse Nemirovitš-Dantšenko, kes toetas Stanislavskit tuliselt juba sel ajajärgul, kui viimasel tekkisid uue lavateooria esimesed ideed.

Juhindudes sotsialistliku realismi printsiipidest, löid Stanislavski ja MHAT, nõukogude näitlejad ja režissöörid, meie eesrindlikud teatrid ühiste jõupingutustega nõukogude teatrisüsteemi, mida nimetatakse õigusega ja pälvitult tema rajaja meetodiks. Stanislavski ise ei pretendeerinud kunagi oma ainuautorlusele ja tähendas sageli uhkusega, et tema loomingulise meetodi on loonud elu ise.

Stanislavski meetod peegeldab realistliku loomingu objektiivseid seadusi, mitte üksikisiku individuaalset kunstilist maneeri. Seepärast ongi see meetod leidnud nõukogude teatri praktikas nii laiaulatuslikku rakendamist ja on saanud kogu meie teatrikuultuuri ühisvaraks.

Mis teeb siis Stanislavski loomingulised põhimõtted teatrile nii vajalikeks? „See süsteem,“ ütles silmapaistev nõukogude näitleja B. Štšukin, „avas meile, näitlejaile, laval vankumatud teaduslikud eluseadused, lihtsad ja selged seadused, mis on näitleja meisterlikkuse aluseks.“

Stanislavski ise märkis, et ta on rajanud oma loomingulise meetodi ainult ümberlükkamatuile seadustele. Ainult eesrindlike esteetiliste vaadete kunstnik, kes nägi kunsti ülesannet rahva elu tõetruus peegeldamises, võis lahendada selle ülesande.

Antipatriootlik teatrikriitikute-kommunistide rühmitus rääkis palju meie teatrikunsti „hallusest“, mis tulevat Kunstiteatrist, Stanislavski mõjust. Kogu oma loomingulises mitmekesisuses arenev nõukogude paljurahvuseline teatrikunst paljastab ja heidab kõrvale need õelad laimujutud.

Mõned teatritöötajad ja kunstiteadlased püüavad veel siamaani mõnikord alla kiskuda Stanislavski meetodi tähtsust nõukogude teatri arenemise käesolevale etapile. Selle meetodi vastaste peamine argument seisab selles, et meetod olevat vananenud, kõlbmatu sotsialistliku tege-likkuse tingimustes, sest ta olevat loodud revolutsioonielsel ajal Tšehhovi dramaturgia kangelaste elamuste kujutamiseks laval, ja neid kangelasi meie elus enam ei ole. Säärase täiesti põhjendamatu argumendiga võib välja tulla ainult siis, kui ignoreeritakse sihilikult Stanislavski poolt teatrikunsti kohta avaldatud vaadete evolutsiooni.

Legendi Stanislavski meetodi vananemisest on loonud need teatritöötajad, kellele tema kõrged nõuded loomingu suhtes ei sobi, kes ei ole huvitatud pidevast ja visast tööst enda kallal ja kardavad meisterlikkuse täiustamisega seotud raskusi. Need töötajad otsivad kunstist ilma mõteta, rahulikku, igasuguseist muredest vaba elu. Stanislavski aga kasvas oma õpilastes sallimatust säärasesse käsitöölislikku suhtumisse loomingusse.

Nüüd, kus kunstilise meisterlikkuse tõstmine on tähtsaim nõue, mille

on esitanud partei nõukogude kunstitegelastele, on vaja põhjalikult tundma õppida Stanislavski loomingulisi põhimõtteid, laialdaselt rakendada tema pärandit meie teatrite praktikas.

Sellest, kui võrd suur on tänapäeval huvi Stanislavski vastu, annab tunnistust loominguline diskussioon, mis oli pühendatud tema pärandi edasiarendamise küsimustele. See diskussioon, millest võttis osa lai nõukogude teatri töötajate ringkond, toimus meie erialases ajakirjanduses, meie maa rohkearvulistes teatrites ja teatriõppeasutustes.

Diskussioon näitas, et mõnedel meie teatritöötajatel on ühekülgne ja järelikult väär ettekujutus Stanislavski pärandist, nad vaatlevad seda lahus elust, teatri loomingulisest praktikast, lahus nõukogude dramaturgiast.

Diskussioon on lõppenud. Kuid see ei tähenda, et nõukogude teatri loovad töötajad seda meie teatrikunsti ülitähtsat probleemi edasi ei arutaks. Stanislavski ja tema pärand on meile tänapäeval vajalikumad kui kunagi varem. Tema meetod, mida rikastatakse uute loominguliste kogemustega, ei kaota meie jaoks oma tähtsust.

Stanislavski elab meie eesrindlike nõukogude teatrite ja nende meistrite tänapäeva tegevuses.

Väikese teatri, I. Franko nimelise ukraina teatri, Rustaveli-nimelise gruusia teatri ja paljude teiste nõukogude teatrite parimad etendused kõnelevad piltlikult areneva sotsialistliku realismi kunsti kõige rikkalikemaist loomingulistest võimalustest, mida ei piira mingid elutud kaanonid ja dogmad.

Kõrgelt meisterlikkusest ületamatud lavakujud väljapaistva nõukogude näitleja B. Štšukini loomingust; miljonitele nõukogude vaatajatele paljude filmide järgi hästi tuntud N. Tšerkassovi looming: A. Butšma osad „Makar Dubravas“ ja „Varastatud õnnes“; A. Horava hiilgav meisterlikkus „Othello's“ ja „Suures riigis“, A. Borissovi nimiosa filmis „Mussorgski“ — kõik need on näited sellest, kuidas Stanislavski loomingulised põhimõtted aitasid näitlejail luua täisväärtuslikke kunstilisi kujusid.

Uue tunne oli üks Stanislavski iseloomu karakterseid jooni. Elujanulise kunstnikuna ei rahuldunud ta saavutatuga, vaid püüdis alati lakkamatult edasi. „Kui leitu näitlejat rahuldab ja ta jääb puhkama loorberitele,“ ütles Stanislavski, „siis lakkavad ju tema otsingud, lõpeb tema edasipüüdmine“¹. Eneses seda uue tunnet kasvatada on iga kunstniku ülesanne.

Stanislavski õpetab näitlejale ja režissöörile kõige tähtsamat kunstitis — laval elutõe kujutamise meisterlikkust, oskust luua ideeliselt ja kunstiliselt täisväärtuslikke kujusid, mida tähistavad psühholoogilise ja sotsiaalse karakteristika sügavus, vaimse maailma rikkus, vormi ilu ja eredus. Ta õpetab looma kaunist. Tema meetod osutab näitlejaile ja

¹ K. S. Stanislavski. Minu elu kunstis. „Akademia“, lk. 367, 1933.

režissööridele asendamatu abi uue maailma inimeste, kommunistliku ühiskonna ehitajate tõetruude kujude loomisel.

Näitleja tähelepanu alatasa elule juhtides õpetab Stanislavski teda nägema ja laval peegeldama uut meie sotsialistlikus tegelikkuses, õpetab peegeldama nõukogude inimese kasvamise protsessi.

Eesrindlik loominguuline meetod aitab kõige edukamalt näidata teatril elu niisugusena, nagu see on, kogu selle keerulises mitmekesisuses, näidata mitte ainult selle positiivseid, vaid ka negatiivseid külgi, kõike seda, mis seisab uue, kasvava, progressiivse teel. Teatri esimene kohus on suunata oma loomingu relv kõige tardunu, maha-jäänu, võltsi, reaktioonilise vastu, suunata ta kapitalismi igandite väljajuurimisele inimeste teadvusest.

Kahekümnendate aastate keskel ütles Stanislavski näitlejaile: „Meie vaatajal on nüüd pärast revolutsiooni palju häid tundeid tekkinud, ja ta tahab näha samasuguseid häid, õilsaid tegusid ja tugevaid tundeid laval“¹. Stanislavski meetod on tänapäeval nõukogude teatril kallid sellepärast, et ta aitab teatril rahuldada neid nõukogude vaatajate nõudeid.

Stanislavski meetod on etendanud teatrikunsti arenemises välja- paistvat osa ja on lahutamatu kogu nõukogude teatri ajaloost.

Stanislavski loominguulised ideed on avaldanud määratu suurt mõju ka kogu maailma progressiivsetele teatritegelastele. Pool sajandit on maailma teatri ajalugu lahutamatult seotud tema nimega. Stanislavskilt õpivad tänapäeval palju ja visalt rahvademokraatia maade noored teatrid.

Nad õpivad temalt elu tõetruu peegeldamise kunsti, oskust kehas- tada tänapäeva eesrindlike ideid eredais kunstilistes kujudes, õpivad kõige täiuslikumat lavameisterlikkust. Stanislavski raamatud, tema loodud lavastused ja osad, kogu tema elu kunstis on neile innustavaks eeskujuks rahva patriootlikul teenimisel.

Kõige eest, mis maailma teatrikunstis on viimaseil aastakümneil olnud kõige paremat, kõige eredamat ja tähelepanuväärsemat, võlg- netakse ühel või teisel määral tänu Stanislavskile ja Kunstiteatril. Maailma eesrindlikud demokraatlikud teatrid näevad Stanislavski kunstis lavakunsti ületamatut tippu. Kümneis maades õpivad näitlejad ja režissöörid Stanislavski raamatute järgi, püüavad järgida tema loominguulisi põhimõtteid.

K. S. Stanislavski majas-muuseumis Moskvast hoitakse tema raamatut „Minu elu kunstis“, mis on välja antud rumeenia keeles. Rumeenia teatritegelased, kes saatsid selle raamatu muuseumile kingituseks, on kirjutanud sellesse: „Stanislavski raamat on meile, Rumeenia Rahvabariigi teatritegelastele, eriti väärtuslikuks relvaks meie võit- luses kodanliku teatri mõju vastu. Raamat tutvustab meid realistliku teatri kunstiga ja juhib meid näitleja meisterlikkuse kõrgustele, mis

¹ N. Gortšakov. K. S. Stanislavski režissööri-õppetunnid, lk. 314.

võib edasi anda tööinimeste heroismi, kes ehitavad meie maal sotsialismi ja tugevdavad ülemaailmset rahurinnet."

Uhes Saksa Demokraatliku Vabariigi teatris oli nõukogude kultuuritegelaste delegatsiooni vastuvõtuks välja pandud loosung: „Tänu Stanislavski eest!“ Need nõukogude teatritele adresseeritud sõnad väljendavad väga kujukalt maailma progressiivsete näitlejate ja režissööride suhtumist Stanislavskisse.

Kunstiteatri 50. aasta juubel, mida tähistasid laialdaselt maailma teatriringkonnad, näitas, kui suur on Stanislavski mõju tänapäeva teatritele, kuidas üha uued teatritegelaste generatsioonid kasutavad tema loomingulise pärandi varasalve.

Rakendades loovalt Stanislavski rikkalikku pärandit, peavad nõukogude teatri töötajad kasutama tema kogemusi, tema teooriat selle programmi eduka täitmise huvides, mis esitati nõukogude teatritele UK(b)P Keskkomitee otsuses „Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõudest.“

„...nõukogude teater,“ öeldakse selles otsuses, „võib oma tähtsat osa töötava rahva kasvatamisel täita ainult sel juhul, kui ta aktiivselt propageerib Nõukogude riigi poliitikat, mis on nõukogude korra eluliseks aluseks.“

Stanislavski kogu õpetus on allutatud sellele kõrgele eesmärgile. Just sellepärast kasutatakse tema meetodit nüüd laval kõrgeideelise elutõe kunsti sotsialistliku realismi kunsti loomise vahendina.

Selles seisab Stanislavski ajalooline teene nõukogude teatri ees. Tema suur ja hingestatud elu kunstis on nõukogude inimeste silmis suurepärase patriootlik kangelastegu. Stanislavski on meie teatri au ja uhkus. Tema nimi on ka tänapäev innustavaks üleskutseks väsimatu loomingulisele tööle, nõudlikule ja visale tööle enesetäiendamisel, kunstimeisterlikkuse täiustamisel, rahvast kommunismi vaimus kasvatava nõukogude kunsti õilsate ja ülevate esteetiliste ideaalide klassikalisele kehastamisele laval.

Toimetaja K. Uibo.

Ladumisele antud 7. X 52. Trük-
kimisele antud 12. XII 52. Trüki-
poognaid 1,75. Autoripoognaid 1,77.
Trükiarv 3000. MB-13171. Trükiko-
da „Kommunist“, Tallinn, Pikk 2.
Tellimise nr. 6156.

На эстонском языке.
Н. А. Абалкин. О творческом
методе К. С. Станиславского.

Hind rbl. 2.—

Rbl. 2.—

A

19601

7016233

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00701623 3