

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

А К Т Е Р И О Б Р А З

Вряд ли в нашем многонациональном советском театре найдется сейчас актер или режиссер, который не испытал бы на себе благотворного влияния творческих идей К. С. Станиславского. Всякий, кто однажды вступил на театральные подмостки и постигал себя «служению правде» — этой ролей матери подлинного искусства, — не может не восхищаться подвижничества деятельностью Константина Сергеевича, не может не учиться у него, не следовать его заветам.

Мия Станиславского близко и дорого нам, актерам украинского театра. Станиславский дорог нам тем, что в нем мы видим идеал советского художника-гражданина, всем своим существом устремленного в будущее, а в его жизни, безраздельно отданной искусству, — вдохновляющий пример служения народу. Он дорог нам тем, что творческие идеи этого замечательного теоретика и практика театра развивали и углубляли лучшие реалистические традиции не только русской, но и украинской сцены и являются для нас высоким критерием подлинной художественной правды.

Станиславский любил нашу Украину, высоко ценил наш национальный реалистический театр, искусство его прославленных мастеров. Творческие принципы многих замечательных актеров украинской сцены сложились под непосредственным влиянием Московского Художественного театра, горячо любимого нашим зрителем. Систематические поездки МХАТ на Украину, обмен творческим опытом между мастерами украинскими и русскими театров — давно стали замечательной традицией, благотворно отразившейся на развитии сценического искусства нашей республики. Понятен огромный интерес, который вызвала происходившая дискуссия среди театральной общественности Украины: глубокое изучение и дальнейшее развитие творческого наследия Станиславского — залог победы, все более прекрасных успехов советского многонационального театра.

Я не теоретик, я — актер, более 40 лет жизни отдал сцене; поэтому в своей статье мне хочется высказать ряд практических соображений, имеющих, на мой взгляд, непосредственное отношение к затронутым в дискуссии вопросам.

«Не только понять эпоху, но и стать человеком этой эпохи, не поддаться под нее, а органически слиться с ней», — эти вдохновляющие слова Станиславского как нельзя лучше выражают содержание всей его многолетней деятельности, на протяжении на воспитание артиста, способного удовлетворить высокие духовные запросы советского зрителя. На этого бесспорного положения мы и обязаны воспринять, изучая наследие великого реформатора театрального искусства, развивая его творческие идеи.

«Система» — результат многолетних исканий Константина Сергеевича. Это менее всего свод технологических приемов и упреждающий чисто педагогический характер. «Система» создавалась, очевидно, не в тиши кабинета, а в условиях практической работы в театре, она окончательно сложилась и оформилась на основе высочайшей советской драматургии, отображающей новую действительность и ее героев. Ее практическое применение неминуемо без глубокого знания жизни, без усвоения всего комплекса философских, эстетических и этических взглядов самого Станиславского. Действенным средством для достижения художественной правды на сцене «система» становится только тогда, когда изучивший и освоивший ее художник, не на словах, а на деле является носителем передового коммунистического мировоззрения и морали.

«Я в предлагаемых обстоятельствах». Какое большое содержание заложено в этой четкой и лаконичной формулировке! «Я в предлагаемых обстоятельствах» — это не только мои психофизические данные, это прежде всего мое мировоззрение, мой эстетический вкус, мои человеческие качества, а все вместе взятое — это мой материал для создания сценического образа.

Мог ли я, актер, приступить к воплощению образа моего современника, не живя его мыслями и чувствами, не понимая его мучения и радости? Конечно, нет. Искусство такого актера неминуемо осудит и зачеркнет, а сам он не замедлит выйти в тираж, ибо он не умеет разграничить на одном языке с тем, кто пришел в артистический зал из самой глубины большой и прекрасной жизни.

Меня могут упрекнуть в том, что я уклоняюсь в своей статье от основного предмета спора — вопроса о методе физических действий и его месте в «системе». Мне кажется, что подобный упрек был бы неосновательным. Во-первых, потому, что я, как мне кажется, говорю сейчас о существе «системы», о том, без чего она мертва, а во-вторых, потому, что все сказанное выше имеет самое непосредственное отношение к «методу» как таковому. Да, да имеет — и при том значительно больше, чем это может показаться тем, кто за частностью не замечает главного, а сквозную букву не видит существа. Ниже я постараюсь подробнее остановиться на этом вопросе, а сейчас мне хочется заметить, что логика и последовательность физического поведения актера на сцене зависят не только от предлагаемых обстоятельств пьесы, но и от его восприятия действительности, от его мировоззрения, от внутреннего содержания его человеческого «я».

Борьба за истинное, сознательное творчество актера, против рутинной, штамповой, ремесленничества является сегодня одной из важнейших проблем дальнейшего развития сценического искусства. Поэтому мне представляется особенно необходимой самая широкая пропаганда этического учения К. С. Станиславского, составляющего, как мне кажется, живую душу

всей его «системы». «Система» Станиславского имеет своей конечной целью воспитание актера социалистической формации, воспитание художника — мыслителя и творца, несущего народу искусство — большую жизненную правду и красоту.

За тот советской власти мы сделали немало, борясь с отрицательными пережитками старого, дореволюционного театра. Сегодня перед нами стоит задача окончательно и бесповоротно изгнать эти пережитки, окончательно устранить все то, что еще мешает нам достойно осуществлять нашу миссию. Дело здесь даже не в отдельных актерах-ремесленниках, живущих и играющих по старинке. Дело в том огромнейшем вреде, который они могут принести каждому растущему творческому коллективу, нашей актерской молодежи, да и не только молодежи. Если ваш партнер несет на себе груз рутинной и холодной ремесла, он препятствует тем самым вашему собственному творчеству — свободному и оживленному. Он разрушает ансамбль, он портит вкус нашего зрителя.

В моей жизни мне немало пришлось встречать такого рода актеров. К сожалению, кое-где они подвизались и сегодня. Они никогда не ставят перед собой вопроса, с которого начинается всякое настоящее искусство, они никогда не спрашивают себя, «что я, художник, должен сказать своему народу?». Ремесленники хуже, нежели «романисты» в искусстве. Они застыли на определенном, очень посредственном уровне, оперируют узким, крайне ограниченным арсеналом изобразительных средств, но шут, не учатся, не ищут вперед.

Как правило, у них не все в порядке и в вопросах этики. Бытуют же еще на нашей сцене так называемые «актерские шпильки», которые наносят серьезный вред искусству, где бы они ни появились.

Для полноценного воплощения образа современного героя необходимо не только совершенная актерская техника. Необходимо, прежде всего, воспитание в себе высоких нравственных качеств. Нужно быть достойным своего героя. Этого настоящего требует наш зритель, этого требует Станиславский!

Вне этой борьбы против ремесленничества и идейной отсталости, за высокую этику, за актера-гражданина, актера — общественного деятеля, достойного своей эпохи, нет освоения творческих принципов Станиславского, нет овладения его наследием, его «системой».

Мне кажется, что выступившие в дискуссии товарищи уже в значительной мере осветили вопросы, непосредственно связанные с методом физических действий. Однако, на мой взгляд, эти вопросы и обобщения будут оставаться во многих своих положениях спорными и в значительной мере уязвимыми, пока они не будут подкреплены данными богатейшего опыта мастеров советского театра, на практике реализующих творческие принципы Станиславского.

Практика наших актеров и режиссеров, создающих образы современности во всем богатстве и красоте их внутреннего содержания, окончательно убеждает в несостоятельности доводов и утверждений тех, кто рассматривает метод физических действий, как единственный ключ к раскрытию характера советского человека. Но этого мало. Именно здесь, в практике, следует искать ответ на вопрос о том, какое же место занимает «метод» в общей системе взглядов великого реформатора сцены. И более того, только на основе практики и можно по достоинству оценить гениальное открытие Станиславского — этот последний лет его работы.

Обратимся же к практике. Перед нами актер, призванный сценически воплотить тот или иной образ в одном из произведений советской драматургии. Допустим, что он достаточно хорошо знаком с последним открытием Константина Сергеевича и работает под руководством режиссера, практичного и глубокого овладевшего «методом». Он прекрасно знает жизненно-правильно, сценически верно — совершает пять простых физических действий — полных, продуктивных и целесообразных, последовательно осуществляя ту или иную задачу, проистекшую из предлагаемых обстоятельств пьесы. Правильно, со знанием дела, мелет он фарш для котлет, не менее достоверно входит в дом и закрывает за собой дверь, снимает галстук, здоровается с партнерами, смотрит на часы и т. д. и т. д. — создает предпосылки для подлинного и свободного творчества его организической природы. Но проходит время, а перед зрителем предстает все тот же бледный, невыразительный сценический образ, объективно искажающий идею произведения. Мне, естественно, могут возразить:

— Попробуйте, но ведь в таком случае ваш актер просто-напросто действует вне сверхзадачи пьесы, действует наощупь, вне русла ее основного действия.

— Нет, в меру его сил и возможностей актер понимает идею произведения — и не только понимает, но и осуществляет ее в русле сквозного действия.

— Простите, но тогда он просто не думает, он механически осуществляет задание режиссера.

— Нет, думает, т. е. действует логически и целесообразно, последовательно выполняя конкретные сценические задачи.

— В таком случае он попросту неадекватен, — заключат мои противники.

— Это не так, — снова возражаю я. — Вчера мне довелось увидеть его в Незнакомце: он играл хорошо — содержательно и глубоко.

В чем же дело? Ответ на этот вопрос следует искать в отсутствии у актера этого необходимого жизненно-лого, идейного, философского багажа, тех высоких человеческих качеств и свойств, без которых неминуемо подлинное творческое создание образа

современного героя. Палитра такого художника чрезвычайно бедна, ее краски никак не годятся для воссоздания мужественного характера советского человека.

Мировоззрение современного актера, его идейность, знание действительности, богатство его эмоциональной памяти — это главные и непременные условия творчества. Без них физическое действие мертво, оно чуждо и умирает, лишеном благодатной почвы жизненных наблюдений. Может ли в этих условиях физическое действие выполнить одну из своих основных функций — закрепить, зафиксировать внутреннюю жизнь человека-актера, стать «мановым» для его чувств, расположить, подготовить его организическую природу к акту творчества? Да конечно же, нет. В лучшем случае физическое действие будет здесь всего-навсего видимостью жизненного правдоподобия — этим карикатурно-неадекватным способом шитье, прикрывающим скудость мысли и чувства, блуждающую виденья.

Иной актер, узко, сыгранный, скажем, Парогова в «Бесприданнице», уже в следующей работе — в работе над образом своего современника — обнаруживает полнейшую творческую несостоятельность. Подобные примеры нередко встречаются в практике театров. Они красноречиво свидетельствуют о том, что богатство внутреннего духовного содержания человека-актера, глубина, острота и современность восприятия им действительности — важнейшая из предпосылок подлинного творчества. Чтобы жить для искусства и творить для народа, актер «должен» не что бы то ни стало выникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет утратить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-бытовски. Обязатель не может быть художником, достойным этого звания». Так писал, думал и жил в искусстве наш Станиславский.

Вне этого требования мертва, бесполезна самая система Станиславского. Замечательное профессиональное вооружение, которое оставил нам Константин Сергеевич, само по себе неспособно что-либо изменить там, где господствуют ограниченные мысли, обязательские взгляды и вкусы, а стало быть, косность и рутинность. Не поможет здесь и логика физических действий: на безжизненную, лишнюю жизненным сокровищам никогда не расцветут пышные и яркие цветы подлинного искусства. «Нам нужен беспредельно широкий кругозор», — писал Станиславский, — так как мы играем пьесы современной нам эпохи всех национальностей, так как мы призваны передать «жизнь человеческого духа» всех людей земного шара.

Этого мало. Актер создает на сцене не только жизнь своей эпохи, но и жизнь прошлого и будущего.

Эти вдохновляющие слова Константина Сергеевича близки и дороги нам, художникам театра, прожизненным до глубины души. Мы-то хорошо знаем, каким огромным трудом, какой колоссальной затратой духовных и физических сил дается каждому уверенный шаг на сцене. Мы знаем также, какой дорогой ценой оплачивается право художника выступать на подмостках театра, если последний является для него высочайшей общественной трибуной, каким он всегда был для Станиславского.

Нам искусство начинается задолго до объявления спектакля, задолго до репетиции и первого прочтения пьесы. И всякий раз идейный багаж художника, его общественные, эстетические и этические взгляды лежат в основе творческого процесса. Эту простую истину должна хорошо усвоить наша театральная молодежь, которой принадлежит будущее. Мне хотелось бы также, чтобы ее никогда не забывали товарищи, выступившие в настоящей дискуссии на правды на безоговорочное утверждение универсальности метода физических действий. Как не возразить против этого мнения? За многие годы, проведенные на сцене профессионального театра, мне, никогда в своей практике не позволявшему по интуиции и случайному вдохновению, ни разу не приходилось совершать то головокружительное «сальто мортале», которое по существу предлагают апологеты «метода». Действуй, а все остальное приложится! Вся моя практика, весь мой опыт приходит в противоречие с этим, более чем спорным утверждением. И всякий раз мне хочется задать вопрос: с каких пор гениальный прием, открытый Станиславским, обрел тот невиданный «патент», который позволил ему почитать все основные творческие принципы создателя системы? Ведь прежде чем действовать в самом широком смысле этого слова, я привык наблюдать, анализировать, мыслить, вовлекая в этот сложный процесс все силы моего воображения.

В практической работе над тем или иным спектаклем это выражается в длительном периоде накопления жизненного материала, затем в глубоком и всестороннем изучении и анализе произведений драматурга, равно как и относящейся к нему исторической эпохи: определяется сверхзадача и сквозное действие пьесы, намечаются конкретные пути ее осуществления. Параллельно с этой трудоемкой работой протекает процесс, пожалуй, самый сложный в творчестве актера — процесс строения образа, основанный на его «вечности». Наконец, наступает решающий и наиболее ответственный момент в создании спектакля и роли — момент отбора годного для ее строения материала (в частности, отбора самих физических действий). Все эти этапы работы получили у Станиславского точное и законченное научное выражение: они очень далеки от того рабочего практицизма и имеют своей конечной целью воспитание в актере самостоятельно мыслящего художника-творца. Разве

не это имеет в виду Константин Сергеевич, говоря о необходимых предпосылках для свободы творчества? «Если бы артист, со всеми его внутренними силами и внешним аппаратом воплощения был подготовлен к восприятию чужих мыслей и чувств, если бы он хоть немного чувствовал под своими ногами твердую почву, он знал бы, что нужно взять и что отбросить из того, что ему дано...». Разве не эту замечательную способность должен уметь развивать в себе каждый художник советского театра?

Все это убеждает в том, что процесс воплощения, одной из существенных сторон которого является отбор материала, значительно более глубок, сложен и диалектичен в своей основе, чем это кажется отдельным теоретикам. Уже самый отбор физических действий предполагает одновременное участие в нем многих и разнообразных факторов: это и сам материал роли (т. е. предлагаемые обстоятельства, заданные драматургом), и ее место в общей системе образов пьесы, и социальная среда, породившая этот конкретный человеческий характер; это и общий режиссерский замысел спектакля, и самостоятельный замысел актера, и его индивидуальные психофизические данные; это, наконец, идеяность творческого художника, его мировоззрение. Какой же трудный и мучительный путь предстоит ему пройти, прежде чем он приведет к общему знаменателю все эти чрезвычайно важные предпосылки строения образа и, достигнув, наконец, их органического единства, приблизится к моменту его воплощения. «Ну вот, а теперь и действуйте», — скажут мне мои оппоненты, — действуйте логически и целесообразно в предлагаемых обстоятельствах». «Ну что ж, — отвечаю я им, — теперь-то, пожалуй, действительно время действовать, тем более, что отбор необходимого мне материала мною уже произведен».

Но право же, как мало похож такой подход к работе на длительное и порою бесцельное блуждание артиста вдоль и поперек предлагаемых обстоятельств пьесы в поисках «золотосредной жизни» физических действий.

Эта работа «вслепую», «наощупь», как правило, — результат отсутствия четкого замысла спектакля и роли, результат «блуждающего» видения будущего сценического образа. Нет, совсем мало имел в виду Станиславский, говоря о методе физических действий как средстве действенного анализа пьесы и роли: подобный анализ возможен только при наличии четко и определенно сформулированных задач — вех в русле сквозного действия. И все же некоторые думают иначе: они всерьез полагают, что «метод» должен быть своего рода «ключом» к раскрытию всего человека. Правильное занятие!

Почему-то мне и думается, что метод работы, предполагающий движение от простого к сложному, если, разумеется, принять его за основу, не может привести к желаемому результату. В своей практической работе я предпочитаю идти иным путем: от сложного к простому. Более чем убежден, что так работая и работая крупнейшие мастера советского театра, воспитавшие Станиславского и Композитова-Данченко, создавшие незабываемые сценические образы. Мне кажется также, что умение охватить предлагаемый жизненный материал во всей его полноте и сложности, ясный и четкий замысел будущего характера — обязательные условия их творчества. Я лично в своей работе привык смо-

треть в лицо своему герою, восхищаться красотой и дерзанием его мысли, глубиной чувств, мужеством поступков, видеть его походы и жесты, слышать его голос. Значит ли это, что я отвергаю метод физических действий как замечательное профессиональное средство, помогающее мне в работе над ролью? Конечно, нет.

Более того, иногда это для меня — надежный спасательный круг в трудную, мучительную минуту творчества, когда не растаяла еще ледяная отчужденность между мною, человеком, и создаваемым образом, когда я хочу еще глубже и ближе познать характер моего героя, когда, наконец, мои природные психофизические данные вступают в противоречие с предлагаемыми обстоятельствами роли. Вот тогда я и обращаюсь к этому замечательному средству, открытому для нас, актеров, Константином Сергеевичем. Вместе с моим героем мы совершаем простейшие физические действия и все это продвигаем для того, чтобы актер и выражаемый им образ обединились в единстве поступка. В эти моменты я пишу обычно от простого, но уже последующий этап работы, когда ясна уже сверхзадача и конкретные пути ее осуществления, замысел и виденье образа, а над всем этим — сверх-сверхзадача — главный в учении Станиславского: постоянное сознание высокого служения артиста своему народу.

Работая над образом Миколы Задорожного в драме Ивана Франко «Ураженное счастье», я прежде всего думал об этом, я думал о том, что я, советский актер, этой работой скажу своему народу. Я увидел у Ивана Франко не просто галицийского крестьянина, а типическую фигуру галуза, представителя самой темной и беспощадно угнетаемой деревенской бедноты.

Такое толкование роли позволило мне заострить социальную характеристику сценического образа. Шаг за шагом я старался раскрывать советскому зрителю страшную повесть о том, как было украдено счастье у целого народа, как жили и умирали под австрийским гнетом мои земляки, бесправные, обманутые в своих надеждах, но не потерявшие чувства человеческого достоинства... Я хотел, чтобы зритель, выходя после спектакля, еще раз почувствовал радость нашей свободной, счастливой жизни.

Мотивы поведения Миколы я ищу и в социальных условиях его существования, и в конкретных обстоятельствах пьесы, и даже в суровой природе, среди которой живет и трудится этот человек.

После тяжелой, нечеловеческой работы в лесу Микола возвращается домой обессиленным, голодным, от холода, изнуренный отходом. Вот он переступает порог хаты и вносит с собой язычок дров: за пахачами — работа у войта, непосильный труд за гробом. Остевеневшие, непослушные ноги едва держат его, движения его скользя, плохо координированы; скрюченные, как корни дерева, пальцы с усилием отдирают дынки с обшлагов усов. Раздеваться в теплой хате приятно, но руки, одеревявшие от холода, плохо повинуются.

Простые физические действия, осуществляемые мною на сцене, их логика и последовательность, протекают в этом эпизоде из целого комплекса конкретных обстоятельств, но как изменилась бы логика моего поведения, если бы я не учитывал предшествующей жизни образа, если бы я не знал, откуда пришел мой Микола, как пробирался он сквозь

снежную пургу, какой это тяжелый труд — нести охапку дров по завьюженной дороге. Кстати, хочется остановиться еще на одной маленькой детали, возникшей у меня в процессе работы над образом Миколы. После одной из глубоких драматических сцен, в которой потрясено все человеческое существо моего героя, он подходит к калде с войтой, чтобы написать... Медленно берет он кружку, черпает, пьет и затем... оставшуюся воду выпивает обратно в бочку. Что это? Результат глубокого потрясения, или отсутствие элементарной культуры в быту, или что-либо другое? Нет, просто очень дорогой ценой достается вода в этой пустынной, гористой местности. Маленькая деталь, но ею, на мой взгляд, многое сказано. Я хотел бы, чтобы этот небольшой пример, взятый из собственного творческого опыта, уточнил понимание вопроса о методе физических действий, практическое овладение которым я считаю необходимым для каждого художника сцены.

Или другой пример. «Последние» М. Горького... Я работал над ролью Коломийцева. Передо мной задача — сценически воплотить образ человека, давно ушедшего в прошлое, разоблачить, развенчать его убогое и отвратительное философское... И вот передо мной вырисовываются очертания будущего образа. Виденье возникает на основе не только богатейшего по содержанию горьковского текста, но и моего знания эпохи, моих личных воспоминаний; немалую роль играет здесь и мое собственное отношение к этому человеку, так бесщадно и правдиво показанному Горьким. Социальная характеристика образа — главное в нашем творчестве.

Этот этап работы для меня лично всегда первый, начальный этап; первая социальная характеристика образа во многом предопределяет и отбор необходимого мне материала, и логику моего поведения на сцене. Здесь я снова иду от замысла, от замысла. Если бы я избрал другой путь, то неминуемо ограничил бы себя в выборе изобразительных средств, необходимых мне для сценического обличения Коломийцева. Если бы я просто-напросто верно и логично действовал в предлагаемых обстоятельствах роли, последовательно выполняя задачи: Коломийцев приезжает домой, входит в комнату, раздевается и т. д. (но при этом, естественно, понимая, во имя чего он все это делает), я бы все-таки, как актер, в большей степени опирался на себя, не нашел бы дополнительных красок для четкой и злой характеристики его. Чтобы этого добиться, я должен ясно и отчетливо понимать не только, что делает Коломийцев, но и на что это делает. Это чрезвычайно важно. Вот, примерно, мое экспозиция этого образа:

Коломийцев приехал домой, его недовольный, громкий голос слышен еще по моему появлению на сцене. Наконец, открывает дверь и резко, со стуком захлопывает ее: в дом вошел хозяин. Он не подходит к вешалке: фуражка летит в одну сторону, шинель — в другую, бушлат и перчатки — в третью... Из моего замысла возникает определенный характер физического поведения в данном эпизоде пьесы. У другого исполнителя оно могло бы быть несколько иным, в зависимости от того, каким представил себе актер Коломийцева. Мне могут возразить и сказать, что я допускаю известную волюнтаризм в трактовке этой роли. Но разве, следуя горьковскому замыслу, я не вправе внести в него и свою лепту, и свое понимание создаваемого характера?

Материалистической наукой, особенно физиологией и психологией. «В советское время выпустил Станиславский свои главные работы, закладывающие фундамент новой теории искусства актера. В советское время были созданы им его лучшие спектакли в МХАТ».

Присходящую дискуссии автор статьи расценивает, как имеющую важнейшее значение для развития науки о театре. Ижевский и прокомментировал статью «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», автор указывает, что статья «высокохудожественно, с любовью, с любовью, с любовью».

В статье дано подробное изложение определившихся в ходе дискуссии двух различных точек зрения на существо метода физических действий и его место в системе Станиславского.

Рассматривая оценку метода физических действий как синтеза системы, «нового, важного этапа в ее развитии». М. Чанерле видит в позиции сторонников этой точки зрения «исковеркание или ошибку», протекшую в результате отрыва той части теории, которая содержит в себе конкретные законы и указания, касающиеся поведения актера на сцене, от системы идей и взглядов, которой подчинена технологическая часть системы». Метод физических действий, указывает автор, «имеет как в теоретической и в практической интерпретации Станиславского содержание, неразрывно связанное с богатым процессом психо-эмоциональных переживаний актера...».

Обзор прошедшего до сих пор этапа дискуссии показывает, утверждает автор статьи, что вопросы, поднятые дискуссией, затрагивают и современный польский театр; показывает, «что и для него актуальны и близки истины, провозглашенные Станиславским; показывает, какие большие значение будет иметь для дальнейшего развития нашего театра перенесение теории Станиславского и дискуссии об этой теории в его жизнь и практику, на страницы нашей театральной печати, на широкую дискуссию в SPATU» (организация творческих работников польского театра).

С этих позиций статья критикует идейно-творческие недостатки в работе отдельных польских режиссеров, допускающих принципиальную ошибку, от которой так предостерегал Станиславский, говоря: учиться при анализе пьесы не давать себе захлестнуть пустякам, мелким деталям, учиться доискиваться главного и лишь на основе этого главного описывать детали.

На конкретных примерах автор статьи критикует «отсутствие единой режиссерской концепции, разрозненность действий, не связанных общей направляющей нитью — идеей-сверхзадачей пьесы и образа, разобщен и случайность приемов актерской игры, не подчиненных никакой центральной идее» — недостатки, типичные для режиссеров, игнорирующих в своей практике творческие принципы Станиславского, его учение о сверхзадаче и сквозном действии произведения.

«Теория Станиславского», — заключает автор статьи, — помогает нашему театру осознать и вскрыть многие свойственные ему болезни и недостатки. Дело, однако, этим не ограничивается. Перенесение дискуссии о Станиславском в нашу театральную жизнь, превращение этой дискуссии в стимул глубокого изучения наследия Станиславского может иметь огромное значение для дальнейшего развития нашего театра, который должен идти к социалистическому реализму во всеоружии научного метода Станиславского, успешно выдержавшего экзамен в практике советского театра».

Дневник дискуссии

Обсуждение проблем творческого наследия К. С. Станиславского продолжается в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского. 24 ноября, на втором общем собрании заседания кафедр основ марксизма-ленинизма и философии, состоялись прения по докладу Л. Шаповалова «Философские и эстетические основы системы Станиславского». Выступили кандидаты экономических наук Б. Эрнфельд, преподаватель кафедры философии В. Скаторицкий и А. Харчев, старший преподаватель кафедры режиссуры М. Гоган, аспирант кафедры философии П. Ибрагимов.

★
ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Дискуссия по вопросам творческого наследия К. С. Станиславского попрежнему привлекает внимание работников искусства Ленинграда.

На днях в Большом драматическом театре имени Горького состоялось обсуждение статей, опубликованных в газете «Советское искусство». С докладом выступила заслуженная артистка РСФСР О. Казико. В прениях приняли участие заслуженная артистка РСФСР А. Никитина, режиссеры И. Зонне и Л. Морозов. Обсуждение продолжается.

★
ТБИЛИСИ. (Наш корр.). Кафедры режиссуры и актерского мастерства Тбилисского государственного театрального института им. Руставели закончили обсуждение вопросов, поднятых в статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского».

На заключительном заседании кафедры выступили литературовед А. Гапериди, ассистент Е. Мосезани, студент 5-го курса театроведческого факультета Ш. Сулуквадзе, директор института заслуженный деятель искусств Д. Ахенидзе.

Итоги обсуждения, продолжавшегося более месяца, подвела заведующая кафедрой марксизма-ленинизма, кандидат философских наук Л. Барамия. Художественный совет института принял решение организовать при кафедрах режиссуры и актерского мастерства постоянный семинар по изучению наследия К. С. Станиславского.

Вопросы дискуссии в польской газете

«Станиславский и современный театр» — так называется статья, опубликованная в польской газете «Нова культура» № 33, от 12 ноября. Статья содержит подробный обзор дискуссии, развернувшейся на страницах советской печати («Советское искусство», «Театр»), и в связи с этим рассматривает творческую практику современного польского театра.

Автор статьи Мария Чанерле подчеркивает, что система Станиславского «лежит в основе работы не только советских актеров и режиссеров, — она признана — находит применение во всем мире, повсюду, где театр является глашатаями правды и вместе с народом принимает участие в борьбе за мир и прогресс».

Статья указывает на связь системы сценического творчества, созданной Станиславским, с великими традициями русской реалистической школы актерского мастерства, школы, опирающейся на эстетку русских революционных демократов — Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова; отмечает огромное принципиальное влияние, которое оказали на формирование эстетических взглядов Станиславского условия, сложившиеся в СССР: результаты победы Великой Октябрьской революции, торжество марксистско-ленинской философской мысли, новые достижения

театра? Это оправдано относительной свободой актерского творчества, возможностью самых различных вариаций в русле основного замысла пьесы. Без творческой самостоятельности нет художника.

Прекрасные примеры, приведенные в статье В. Тополева «Нам профессиональному «оружью», как нельзя лучше подтверждают мою мысль. Лучшие физические действия, совершенные М. Тархановым в сцене возвращения домой в «Расстрелянных», и характер поведения В. Добрынина в образе Мышляевского пропитаны острыми и дерзким замыслом Станиславского в русле идейного замысла пьесы. Движение в работе вселенное, от простого к сложному, никогда нельзя было найти тот великодушный русский физический действия, который возник у Станиславского благодаря ясному видению этих образов. Именно эту способность мы и должны воспитывать, растить в себе.

В заключение мне хочется сказать следующее. Было бы неправильным ограничивать настоящую дискуссию спорами о методе физических действий. Необходимо зайти за серьезные и глубокую разработку всего комплекса проблем, связанных с созданием сценического образа. В этом деле большую помощь могли бы оказать практики нашего театра — актеры и режиссеры, на собственном опыте знакомые с этим сложным и длительным процессом. В трудах Станиславского мы находим все предпосылки к решению этой задачи.

Последовательная и систематическая пропаганда творческих идей Станиславского — дело большой важности. Она, эта пропаганда, далеко не исчерпывается изданием и перепечатыванием существующих трудов Константина Сергеевича, равно как и необходимостью научно разработанных комментариев к ним. Большую роль здесь призваны сыграть мы — мастера театра. Мне известно, что многие актеры и режиссеры МХАТ неоднократно выезжали в периферийные театры, где проводили доклады, беседы и лекции о «системе». Это интересная и полезная форма работы. Но я уверен, что она станет еще более действенной и глубокой, если в каждом конкретном случае будет опираться на практическое общение с творческим коллективом. Я имею в виду непосредственное участие наших ведущих актеров и режиссеров в создании спектакля в том или ином периферийном театре. В этой области групповых выступлений Театра им. Ив. Франко уже сделаны первые шаги. Мне известно также, что подобная форма творческого общения практикуется и мастерами Малого театра. Приезд большого художника сцены в периферийный театр становится значительным событием в жизни коллектива, да и самого художника. Такая работа способствует все возможности для наиболее успешного практического освоения «системы» Станиславского, творческого внедрения ее в практику театра.

Глубокое изучение творческого наследия К. С. Станиславского — долг каждого художника советского театра. Овладев этим наследием в практической работе, сделать его достоянием каждого творческого коллектива — значит еще дальше двигаться вперед наше театральное искусство, искусство благородных идей, великой человеческой красоты.

Амвросий БУЧМА,
народный артист СССР.
КИЕВ.