Глубоко изучать и творчески развивать наследи

Наше профессиональное оружие

Партия и правительство указали нам, как мы должны в нашем искусстве работать, к чему должны итти. Быть на высоте великих задач современности — значит для художника быть вооруженным идейно-политически и профессионально. Вопрос о профессиональном, техническом вооружении — один из серьезнейших для каждого советского художника, для искусства театра в целом. К счастью, в наших арсеналах такое вооружение имеется, это — наследие К. С. Станиславского. Нужно только уметь взять это оружие и научиться им владеть.

Много ли нами в этом отношении сделано? Нет, сделано немного. И статья «Советского искусства» «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» в высшей степени порадовала всех, кто, следуя идеям Станиславского, борется за них, пропагандирует их.

Но, к сожалению, эта статья содержит в себе ряд положений, с которыми я лично не могу согласиться.

«Советское искусство» критикует нас, последователей Станиславского, за то, что мы якобы не пропагандируем и не изучаем его наследие. Я не могу сказать, что мы изучаем и пропагандируем его так, как следовало бы, но все же Московский Художественный театр ведет огромную работу в этой области. Школа-студия МХАТ ежегодно выпускает 20—25 человек, оснащенных системой Станиславского. Художественный театр ведет научно-исследовательскую работу. Достаточно часто выступает с докладами М. Н. Кедров — выступает не только в самом театре, но и перед приезжими периферийными режиссерами, проводит беседы с молодежью и, наконец, провел в этом году семинар в ВТО.

Что касается меня, то и мне немало пришлось провести бесед с молодежью, с актерами московских театров, с периферийными режиссерами, с режиссерами самодеятельности. Я выезжал и на периферию, был, в частности, в Свердловске, где провел ряд докладов. Наконец, я написал книгу, рукопись которой в свое время передал редакции «Советского искусства», так и не напечатавшей из нее ни одной главы.

Что же сделано для пропаганды и развития наследия К. С. Станиславского «Советским искусством» — газетой, которая, казалось бы, также призвана заниматься этими вопросами? За весь 1950 год, до появления редакционной статьи в газете «Советское искусство», был напечатан только один материал на этому тему — статья Л. Охитовича о втором томе «Работы актера над собой».

Из редакционной статьи явствует, что последователи Станиславского в Московском Художественном театре неясно понимают систему Станиславского, искажают ее в своих теоретических высказываниях.

Стоит, однако, заглянуть в стенограмму семинара, проведенного в ВТО М. Н. Кедровым, чтобы убедиться, что как раз то, о чем так беспокоятся наши критики, присутствует там в большой степени. Весь начальный цикл лекций был всецело посвящен вопросам идейности искусства, пропаганде той мысли, что искусство прежде всего должно быть идейным. Вот что ставил во главу угла в своем семинаре М. Н. Кедров

Только вторая часть семинара была посвящена методу физических действий как наилучшему средству для воплощения идеи. Это — концепция М. Н. Кедрова. Что же в ней порочного?

Я невольно представляю себе режиссера, который был бы мил сердцу наших оппонентов. Я таких режиссеров видел, они читают с актерами пьесу и потом долго и, может быть, очень интересно говорят об идее пьесы. Это прекрасно, это очень нужно, никто с этим не спорит. Потом они приходят репетировать: «Ну-с, давайте начнем, вот вы тут стойте, вы тут, тут то-то проговорили, перешли туда, затем сюда» и т. д. и т. д. И начинается обычная режиссерская штамповка.

И вот — генеральная репетиция, смотрят спектакль представители общественности и говорят: «Да, как будто и постановка неплохая, и костюмы хороши, но знаете, идеи-то мы все-таки не вынесли!». Режиссер стонет: «Да я тысячу раз говорил! Они не понимают! Мало того, я специалистов приглашал, я разрывался на части, можете посмотреть стенограмму, сколько я говорил об идее, но они не могли справиться».

Да, они не могли справиться, ибо режиссер не проявил подлинного профессионального мастерства, не научил актеров, как эту идею донести до зрителя.

Был у меня в одном периферийном театре такой разговор с актером, который играл юношу Ленина в спектакле «Семья». Он неплохо играл, но в последнем акте, в заключительной картине он не дал того, что было нужно. До этого по пьесе Ленин был показан в семье мальчиком-гимназистом. Актер играл хорошо. Но вот, наконец, сцена, где рабочие ждут Ленина в подполье. Нам интереснее всего было посмотреть именно эту сцену, увидеть Ленина в общении с рабочими.

И вдруг я вижу: вышел актер, который верно играл раньше, вышел — и сразу показал ряд сменяющих друг друга поз с фотографий Ленина. Это было очень похоже на всем нам известные фотографии, но актер так и провел всю сцену позируя.

Я сказал коллективу, что последний акт неблагополучен, а ведь в нем заключено самое существо, и нам интересно посмотреть именно то, как Ленин проникает в души рабочих, привлекает к себе их сердца.

И сейчас же посыпались вопросы — а как это сделать? Это-то и интересует всех. Я сказал, что это не так просто сделать. Я сказал актеру, что эту сцену он построил не на том каркасе, не на той логике поведения: «Ваша ошибка заключалась в том, что все ваше творческое внимание было сосредоточено на внешней, результативной стороне играемого образа. Вдумайтесь хорошенько в глубокое содержание сцены, постройте иную линию физических действий, которая соответствовала бы происходящим в этой сцене событиям и наиболее полно выражала ее содержание. Тогда через глубокое проникновение в смысл происходящего вы обретете нужное вам чувство. Работу начинайте с простых, элементарных вещей, доводя их выполнение до предельной правды, органичности».

Вот почему мы и останавливаемся на актерской технике, вот почему мы и делаем упор на методе физических действий. Потому что тут нам и открывается то, как нужно сделать, как воплотить идею через органическое действие на сцене.

Действительно, мало у нас трудов по системе Станиславского. Недавно вышла книга «Работа режиссера над советской пьесой». В ней высказываются крупные мастера нашей режиссуры. Много, очень много интересных и правильных мыслей, но все это — из области деклараций. Театральный работник не почерпнет из книги основного — точных, конкретных указаний на то, как же работать над советской пьесой.

Статьи, помещенные в сборнике, не опираются на метод работы Станиславского, обходят вопросы его наследия. Там проскальзывает даже какое-то недоверие к Станиславскому. Читаешь, например, о том, что мы очень много говорим о физическом действии и забываем об идее... Как будто физические действия не могут выражать идеи, не являются, по Станиславскому, наилучшим для этого средством! Значит, тут налицо недоверие в этом смысле к Станиславскому. Или дело в неверном изложении.

Станиславский в течение всей своей жизни работал, в сущности говоря, над тем, чтобы как можно больше срывать покровы таинственности с творческого процесса актера, аналитически проникая в самые сокровенные его глубины. Первые же шаги Константина Сергеевича были встречены страшным недоверием. Станиславский делал шаг вперед, и этот новый шаг встречался с непониманием, а к старому уже начинали как будто привыкать. Когда он делал третий шаг, то уже первый абсолютно принимали, ко второму относились с сомнением, третий отрицали и т. д. и т. д. То же самое происходит и сейчас по отношению к его последнему открытию — методу физических действий.

Но все дело в том, что Станиславский, идя от ступеньки к ступеньке, как и подобает в истинной науке, каждым новым открытием поглощал предыдущее. Все в своем учении Станиславский суммировал в методе физических действий, а его-то, этот метод, и встречают недоверием. Это самое **подлинное**, самое **конкретное** принимают в штыки, а расшаркиваются в сторону прошлого.

Один из режиссеров, воспитанник раннего МХАТ, в одном из выступлений сказал по поводу моей книги «Станиславский на репетиции», что автор ее напоминает зрителя, пришедшего на спектакль к последнему акту, и на основании последнего акта пытается говорить о всей пьесе в целом. Мне кажется, что этому режиссеру, просмотревшему только первый акт, небезинтересно было бы ознакомиться с последним актом, которого он не видел.

Как-то на репетиции «Тартюфа» одна из актрис сказала Станиславскому: «Константин Сергеевич, я с вами так много работала, и у меня все записано, что вы говорили. Я не знаю, долго ли я проживу и как сделать, чтобы все это сохранилось». Станиславский сказал ей тут же: «Сожгите все это!». Это звучит парадоксально, но дело не в этом, дело в том, что Станиславский, будучи великим педагогом, делал все для того, чтобы направить человека по главному руслу, какое в данный момент нужно ему, Станиславскому, как педагогу. Тому, что он нам принес в последний период своей жизни, Константин Сергеевич придавал большое, решающее значение и поэтому делал все, чтобы предостеречь актеров от оглядки назад.

В последний период своей жизни он во многом уже развеял «таинственность» творческого процесса и принес нам очень конкретные знания. В этом отношении небезинтересно привести цитату из И. П. Павлова, который по такому же поводу говорил: «Я против некоторых психологов опять имею сердце. Я их отрицал, потом немного примирился, но теперь опять факты восстанавливают меня против них. У них, повидимому, имеется желание, чтобы их предмет оставался нераз'ясненным. Вот какая странность: их привлекает таинственность. От того, что можно об'яснить со стороны физиологии, они отворачиваются».

Точно то же происходит кое с кем из людей искусства, и особенно с авторами некоторых статей в «Советском искусстве». Их привлекает что-то недооб'ясненное, а как только появляется нечто конкретное, так они от него отворачиваются, боятся его.

Вся беда только в том, что наука о нашей актерской технике — очень молодая наука, и в этой науке не удалось еще образоваться группе настоящих ученых-теоретиков, которые могли бы обобщить весь практический опыт и достижения, имеющиеся в этой области.

Мы, практики театра, не в состоянии, к сожалению, выполнить эту задачу. Мы, работавшие со Станиславским, выносили, выстрадали новый метод своими нервами, своим потом и кровью, и мы отлично понимаем существо дела, но не умеем оформить теоретически. И сам Станиславский недостаточно ясно теоретически это оформил. Он был не удовлетворен своим термином «метод физических действий». Он искал более точной формулы. Но ведь не в этом суть. Назовите это методом физического действия, методом волевых импульсов, как угодно, — мы-то знаем, что это значит! Знаем, но, к сожалению, не умеем еще четко сформулировать, не решаемся заменить термин, несовершенство которого сознавал сам Константин Сергеевич.

С другой стороны, теоретики, не побывавшие на репетициях Станиславского, не сумели по-настоящему осознать существо нового метода. Они тоже подчас теряются и неверно понимают нас. Вот из-за этого и происходит вся путаница.

К. С. Станиславский незадолго до смерти в беседе со мной как-то сказал, что чем больше он занимается искусством, тем в более краткие формулы укладывается его понятие о том, что такое высокое искусство. Высокое искусство — то, где есть сверхзадача и сквозное действие.

Константин Сергеевич считает главным в творчестве сверхзадачу, т. е. идею произведения, и сквозное действие, т. е. путь борьбы, через которую выявляется эта идея.

Никто, думается, не сможет оспаривать, что это действительно так. И вполне понятно, что Константин Сергеевич восстановил старую, покрытую пылью веков истину, что главнейший элемент нашего искусства — это действие. Отрицать это — значит не признавать Станиславского, всегда твердо стоявшего именно на этой позиции. Константин Сергеевич неоднократно напоминал, что «драма» в переводе на русский язык — «действие», «актер» — «действующий»; пьеса разделяется на действия, те, кто участвуют в пьесе, называются действующими лицами. Не чувствующими, не воображающими, не мыслящими, а именно действующими лицами. А раз действующие, — естественно, и мыслящие, и чувствующие, и воображающие, и т. п.

Но в эту старую, испокон веков известную истину Станиславский внес нечто новое; понимание действия, как основы искусства, он поднял на высшую ступень, назвав действие органическим и целесообразным.

О том, что действие должно быть органичным и целесообразным, т. е. исходить из идеи пьесы, говорит и М. Н. Кедров. И все мы, артисты и режиссеры Художественного театра, именно так и понимаем действие. Если оно органично и целесообразно, то оно никак не может быть оторвано ни от идеи, ни от чувства, ни от воображения, потому что оно направлено к определенной цели. Как же, стремясь к цели, вы будете действовать без мысли, без чувства, без воображения?

Что означает органическое и целесообразное действие? Это значит, что мы должны так же действовать, как мы действуем в жизни. Сценическая жизнь отличается от жизни действительной только тем, что мы показываем жизнь обобщенную, в ее типических проявлениях. В этом суть. А самый процесс течения жизни, уложенный в определенную композицию, должен быть на сцене таким, как в действительности.

Произведение, созданное из такой подлинно жизненной органической ткани, — самое впечатляющее, по мнению Станиславского. Нужно на сцене создать эту живую ткань, где каждый действующий не изолирован со своими чувствами и переживаниями от окружающих, а тесно с ними связан, зависим от них и влияет на них, — то-есть так, как это есть в жизни. Подлинное, органическое течение жизни, обусловленное непрерывным общением действующих в ней лиц, Станиславский считал необходимейшим условием нашего искусства. И только через эту подлинную ткань он и мыслил добиться проникновения в душу зрителя. Когда зритель до конца поверит, что происходящее на сцене есть правда, поверит в эту жизнь, напряженно следя за ней, он глубже воспримет идейный замысел.

И для того, чтобы достичь этого подлинно органического поведения, учит Станиславский, доверьтесь вашей творческой природе. Она вам нарисует гораздо лучше и тоньше, чем вы можете придумать сами. Эта творческая природа и говорила в таких наших гениальных актерах, как Варламов, Ермолова. Самое интересное и тонкое рождалось у них подлинной человеческой природой, которую они искусно умели освобождать для творчества.

Никто из нас, средних актеров, в такой степени этим умением не обладает. А Станиславский хотел поднять все театральное искусство в целом, хотел приблизить всех нас к этим людям, умевшим владеть своей творческой природой. И он настойчиво искал путей к овладению ею, к тому, чтобы заставить ее говорить в нас — говорить сегодня, сейчас, на данном спектакле.

И вот для того, чтобы эта творческая природа заговорила, нужно прежде всего не мешать ей говорить, нужно дать ей свободу. Как только вы начинаете производить над ней насилие, так она умолкает. Если вы закладываете ей дорогу штампами, вы ей закрываете путь. Нужно найти способ ей не мешать.

Поэтому Станиславский не рекомендует апеллировать к чувствам, нужно прежде всего апеллировать к воле, нужно научиться правильно действовать хотя бы самым простейшим образом, который доступен в данный момент вашему пониманию.

Как только один из компонентов всей творческой природы актера включится в правильное действие, к нему немедленно присоединятся и другие, которые до сих пор не поддавались вашему контролю. И Константин Сергеевич считает, что таким наиболее простым и понятным компонентом является физическое действие. По этому поводу наши критики возражают: как это так — физическое действие? Это психофизическое действие! Да, да, я Станиславский тысячу раз говорил это. Конечно, это психофизическое действие, потому что не может быть физического действия без психики. Станиславский говорил «физическое» только для того, чтобы подчеркнуть конкретность этого действия, а вовсе не для того, чтобы удалить из него психическое начало. Не думайте о психологии, а совершите правильное действие, указывал он. Совершая же его, вы не обойдетесь без психологии, без чувств, без переживания. Иными словами, зацепившись за один из наиболее конкретных и простых элементов, мы заставим и другие постепенно присоединиться к нему, то-есть, создав логическую линию психофизических действий, мы одновременно, незаметно для себя, создадим логику наших чувств.

Вот это и есть ткань, из которой создается искусство актера. Дальнейшая же задача актера и режиссера заключается в том, чтобы из этой ткани создать произведение, которое будет ярко, точно выражать идею автора.

Метод физических действий — это первый шаг на пути творчества. Это — вскапывание земли, посадка семени для того, чтобы впоследствии выросли цветы. Это — практическое познавание пьесы. Станиславский всегда радовался, когда из этого семени пробивались живые росточки — пусть их еще нельзя назвать цветами: он знал — они непременно ими будут, если мы будем бережно растить их, все время направляя свое внимание на почву, которая питает их корни.

«Создайте жизнь человеческого тела, — указывал Константин Сергеевич, — тем самым вы дадите полную свободу своей природе, которая, помимо вашего сознания, будет помогать вам, вызывая, оживляя и оправдывая ваши физические действия».

«Действия природы и ее подсознания так тонки и глубоки, что мы творчески не замечаем их. Прием создания жизни человеческого тела втягивает в работу нормальным естественным путем тончайшие, не поддающиеся учету, творческие силы природы».

И далее: «...В жизни пьесы на сцене актер встречается с новыми людьми, с действующими лицами, партнерами по пьесе. Он живет с ними общей жизнью, что вызывает соответствующие переживания. Но этих переживаний не зафиксируешь. Вот почему в начальный период творчества, чтобы не заблудиться в сложных изгибах пьесы, надо придерживаться крепкой, четкой линии физических действий. Она нужна не сама по себе, а как устойчивый путь, по которому можно двигаться вперед по сцене в жизни пьесы.

Наши глубокие душевные тайники только тогда широко раскрываются, когда внутренние и внешние переживания артиста текают по всем установленным для них законам, когда нет никакого насилия, никаких норм, штампов и т. д. Словом, когда все правда до предела распроультранатурального».

«Но стоит в самой ничтожной степени нарушить нормальную жизнь нашей природы, и этого достаточно, чтобы убить все неуловимые тонкости...».

Вот, на мой взгляд, ясный ответ на вопрос о том, что такое метод физических действий. Эту мысль мы и стремимся пропагандировать в своей практической и теоретической работе. Не ясно ли, что все приведенные высказывания самого Станиславского начисто отметают те «семь смертных грехов», в которых нас пытаются уличить сторонники иной точки зрения на метод физических действий, усмотревшие в нем чуть ли не откровенную проповедь натурализма в искусстве.

Константин Сергеевич определял схему физических действий как остов, на котором наращивается все остальное. Если этот остов построен правильно, то и все остальное будет стремиться к правде. Только тогда вы сможете продолжать работать. Если же вы построили остов неверно, то в процессе работы его из'яны обнаружатся в гипертрофированном виде.

Тут опять-таки наши критики, в лице заслуженного деятеля искусств Л. Макарьева, восклицают: как же так?! Начинать строить физическое действие, не зная для чего? Нет, мы знаем для чего это делается. Было бы абсурдным утверждать обратное: процесс осознания всегда предшествует творчеству. Именно так и строится практическая работа Художественного театра: она выражается в четком и определенном замысле спектакля, построении его каркаса, в создании линии физических действий.

При этом важно уяснить, что же имеется в виду под понятием «физическое действие». Если это только **мускульное движение**, то нам пришлось бы согласиться с нашими оппонентами, в частности с врачами тт. Фролькисом и Салгаником. Но мы разумеем под понятием «физическое действие» нечто совершенно иное. Мы имеем в виду **действие целенаправленное, осмысленное, вовлекающее в процесс творчества всю органическую природу актера, его мысль, чувство, воображение.**

В этой сложнейшей работе (создание линии физических действий) Станиславский был замечателен конкретностью своих творческих требований. Он никогда не ставил перед актером задачи, по поводу которой последний мог бы сказать: «Я не могу этого сделать». Все то, что предлагал Станиславский, актер уже проделывал тысячу раз в жизни. «Как же вы этого не можете делать? Ведь вы в жизни это делаете. Попробуйте», — неоднократно говорил он. Но весь секрет и состоит в том, что все легко и органично совершаемое нами в жизни принимает самую неожиданную трудность на подмостках. Актер попадает здесь в особые предлагаемые обстоятельства — драматургический материал, присутствие зрительного зала, сцена и т. д. Это-то и мешает ему зачастую правдиво и органично действовать.

А вот метод физических действий помогает вернуть человеку-актеру нормальное самочувствие на сцене. Результаты его применения подтверждаются одним из замечательных высказываний Павлова: «Только тот может сказать, что он изучил жизнь, кто сумеет вернуть нарушенный ход ее к норме. Только это и есть прекрасная проба полноты вашего физиологического знания и размера вашей власти над предметом. Только познав все причины болезни настоящего, медицина превращается в медицину будущего».

Станиславский нашел замечательный способ возвращать нарушенную норму жизни к ее подлинной норме, и если мы сегодня настойчиво говорим о методе физических действий и при этом нас обвиняют в том, что мы фетишизируем его, а не говорим об идейности искусства, то не в меньшей степени можно обвинить и тех, кто, изучая сегодня наследие Павлова в его конкретном практическом направлении, не изучает идейной стороны его трудов. Но будет ли справедливым такое обвинение? Разве ученый, занятый разработкой проблем, связанных с условными рефлексами, забывает о сверхзадаче учения Павлова: оздоровление человечества, избавление его от страданий? Да, конечно же, нет.

В конкретности указаний Станиславского актеру особенно наглядно проявился его гений, уменье подсказать актеру четкие, конкретные действия, с помощью которых творческая цель может быть достигнута. Станиславский апеллировал к актеру всегда ясными, понятными формулировками. Помню, когда я «входил» в спектакль «Дни Турбиных», Б. Г. Добронравов и И. М. Кудрявцев рассказали мне, что по поводу роли Мышлаевского Константин Сергеевич говорил следующее: он (Мышлаевский) отличается от всех других тем, что на нем лежит фронтовой нагар, это человек фронта. И тут же подсказал Добронравову, как это сделать, через какие физические действия приблизиться к желаемому результату: вы просто попробуйте в гостиной вести себя, как в окопе. А что это значит — вести себя, как в окопе? Какая тут линия физических действий? Четкие, органичные и целесообразные — они непроизвольно возникали в процессе выполнения предложенной Станиславским задачи: Мышлаевский не входит в гостиную, а врывается, не разговаривает в гостиной, а кричит, водку пьет не рюмками, а стаканами — и залпом и т. д. и т. п.

Или вспоминаю «Растратчиков». В последнем акте растратчик-бухгалтер возвращается домой психически ненормальным. Как же играть сумасшедшего? Что это значит? Предельно возбудить себя? Сделать горячечные глаза и т. д.? Нет, это — путь штампов. «Вы ведите себя, как совершенно нормальный человек, — сказал Станиславский М. М. Тарханову, — но установите другую логику. Вы возвращаетесь домой, где вас ждет семья. Вы войдете в этот дом, по вашему воображению представляется, что это не дом, а ресторан. Вы пришли, вас встретила жена. Вы сбрасываете ей на руки пальто, даете на чай. Она начинает разговаривать. Вы говорите с ней, как с официанткой. Эта несоответственная жизненным обстоятельствам, но естественная и правдивая логика поведения, логика физических действий, и приведет вас к нужному результату.

Конечно, Станиславский — фигура колоссальная, и о ней нужно писать и говорить во всей ее полноте, но сейчас мы, актеры, призванные решать сложнейшие творческие задачи, устремляем свое внимание на природу нашего творчества, на ее технику. Мы хотим распознать природу нашего творчества, повелевать ею, заставить ее работать на себя. Это не фетишизация определенного метода, а проникновение в самую суть дела.

Заниматься же разговорами об идейности в процессе практической работы — это еще не значит творить. Ведь идейность — это непременное условие каждого искусства. Всем своим существом мы должны ощущать идеи, ради которых творим, мы должны проникнуться ими. Для этого мы учимся, для этого мы изучаем нашу жизнь. Но то, что принадлежит только Станиславскому, его способность глубоко проникнуть в творческую природу артиста, — мы хотим сегодня изучить досконально. Без этого нельзя заниматься творчеством, ибо это первые шаги в искусстве. Вот почему мы глубоко изучаем Станиславского и сосредоточиваем внимание на методе физических действий.

В последнее время мне часто задают вопрос: что значит начинать работу с нуля, с чистого листа бумаги? Надо сказать, что в том, как некоторые пытаются ответить на него, существует большая путаница. Говоря о «чистом листе бумаги», мы обычно имеем в виду начало практической работы, когда опознавательная ее часть уже закончена, закончена работа сознания, наши умственные разведки, и мы приступаем к процессу воплощения замысла роли и пьесы. И тогда мы говорим: я ничего не приношу в эту новую работу из того, что накопил на предыдущих спектаклях, я начинаю с чистого листа, я избегаю ранее приобретенных приемов. И четко зная для себя, **что** играть, я не знаю, **как** мне играть свою роль. Я буду опираться при этом на свои свежие, сегодняшние восприятия и ощущения, решительно отказавшись от старого арсенала своих навыков. Вот что значит начинать работу с нуля.

В заключение хочется сказать следующее: понятие метода физических действий нельзя упрощать. Недавно я получил письмо от знакомой актрисы, которая просит помочь ей, рассказав о физических действиях ее новой роли, — она убеждена, что после этого будет хорошо играть. Но это глубокое заблуждение: никакой метод не делает искусство легким. Искусство актера всегда будет необычайно трудно, и метод физических действий — только наиболее верный путь к его вершинам.

В. ТОПОРКОВ,
народный артист СССР.

От редакции

В статью В. Топоркова «Наше профессиональное оружие», опубликованную в № 68 «Советского искусства», по просьбе автора, вносится следующее исправление. В первой колонке седьмой абзац сверху следует читать:

«Из редакционной статьи явствует, что последователи Станиславского в Московском Художественном театре неясно понимают систему Станиславского и, излагая ее, игнорируют ее идейную сущность. Стоит, однако, заглянуть в стенограммы семинара...» и т. д. по тексту.

Мастера кино должны сказать свое слово!

В «Дневнике дискуссии», опубликованном в № 66 «Советского искусства» от 30 сентября, приведены письма читателей, в которых выражено справедливое пожелание, чтобы в развернувшейся дискуссии приняли участие крупнейшие мастера советского театра — М. Кедров, А. Попов, В. Топорков, Н. Охлопков, Ю. Завадский, И. Судаков и другие.

Это — своевременное напоминание. Присоединяясь к мнению товарищей, я хотел бы обратиться с призывом сказать свое слово в дискуссии и к мастерам советского киноискусства. Я имею в виду в первую очередь В. Пудовкина, М. Чиаурели, С. Герасимова, Г. Александрова, М. Ромма, В. Петрова, И. Пырьева, С. Васильева, Ф. Эрмлера, А. Довженко, А. Роома и других, а также творческие секции Института кинематографии, Студии киноактера, студий «Мосфильм», «Ленфильм» и др.

Советское киноискусство теснейшими узами связано с искусством театральным, неотделимо от него. «...Основа всякого искусства — стремление к подлинной художественной правде» — эти слова К. С. Станиславского служат девизом для всех творческих работников советского кино — самого передового в мире. Мастера киноискусства должны принять активное участие в развернувшейся творческой дискуссии, которая несомненно двинет вперед нашу театральную педагогику, нашу научную теорию искусства театра и кино.

Ф. ЗАКАТОВ,
директор картины (киностудия «Мосфильм»).

Насущные задачи

Вопрос об изучении и творческом развитии наследия К. С. Станиславского поставлен вполне своевременно. Но вряд ли этот вопрос может быть разрешен до тех пор, пока не будет полностью опубликовано литературное наследие великого деятеля русского театра, значительная часть которого хранится в различных архивах и недоступна широкой театральной общественности.

В самом деле, издано лишь несколько капитальных трудов К. С. Станиславского. Ряд его статей разбросан по различным журналам и сборникам, что, разумеется, сильно затрудняет их изучение. Огромное же количество материалов вообще не опубликовано.

Только тогда, когда изучение наследия Станиславского перестанет быть келейным, будет создана прочная основа для борьбы с вульгаризацией системы.

Необходимо издать собрание сочинений Станиславского, построенное по строго продуманному плану и тщательно прокомментированное. В него должны войти и труды Станиславского, предназначенные для печати, и его режиссерские экземпляры, и научно отредактированные записи его выступлений, бесед, замечаний на репетициях и различных высказываний.

Я не собираюсь открывать уже открытую Америку. Передо мной номер газеты «Литература и искусство» от 23 мая 1942 года. В пространной заметке «Литературное наследие К. С. Станиславского» сообщается, что Комитет по делам искусств совместно с музеем МХАТ готовит издание трудов Станиславского.

«Литературное наследство К. С. Станиславского, — говорится в заметке, — составит свыше 20 томов, причем в нынешнем году предполагается подготовить к печати три тома — 5, 13 и 14».

Но прошло восемь лет, а издание литературного наследия, как единого целого, даже не начато. Необходимо, чтобы Комитет по делам искусств и МХАТ, наконец, практически взялись за это важное дело.

Однако мало издать литературное наследие гениального реформатора сцены. Советский артист и вообще советский читатель нуждаются в специальной работе, являющейся систематическим изложением учения Станиславского. В ней должно быть суммировано все основное, найденное Константином Сергеевичем на протяжении десятилетий его творческой жизни. При этом совершенно необходимо, чтобы основы учения излагались просто, ясно и доступно — так, как написаны им самим «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой».

Такой труд принесет неоценимую пользу всем работникам многонационального советского театра, сыграет огромную роль в деле пропаганды учения Станиславского.

Неблагополучие с разработкой наследия Станиславского характерно для общего состояния нашего театроведения. Его система является одной из центральных проблем советской театральной науки. Вот почему совершенно недопустимо безразличное отношение к этому важному делу со стороны научно-исследовательских учреждений. Так, Институт истории искусств Академии наук СССР, имеющий специальный сектор истории театра, за пять лет своего существования выпустил всего несколько статей о театре, притом не свободных от ошибок. Примерно столь же «плодотворна» деятельность Ленинградского института истории театра и музыки. Издательство «Искусство» за последнее время фактически почти прекратило выпуск театроведческой литературы.

Советское театроведение, как и вся советская наука, питается могучими идеями великого учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Мощной базой нашего театроведения является советский театр — самый передовой в мире. У нас есть все возможности для широкого развертывания науки о театральном искусстве. Есть для этого и необходимые силы. Хочется надеяться, что призыв «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» явится толчком к созданию и к публикации новых талантливых работ, двигающих вперед нашу науку о театре.

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ.
кандидат филологических наук.

Дневник дискуссии

Начавшееся 21 сентября обсуждение статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского продолжалось на втором об'единенном заседании кафедр режиссуры и актерского мастерства. С докладом «Станиславский сегодня» выступил народный артист СССР проф. Ю. Завадский. В кратком обмене мнениями приняли участие профессора Н. Горчаков, А. Попов, И. Судаков. На заседании отмечалось значение развернувшейся дискуссии по вопросам наследия К. С. Станиславского не только для теории и практики советского театра, но и для театральной педагогики, указывалось на необходимость сделать из обсуждения этих вопросов конкретные выводы для практики преподавания режиссуры и актерского мастерства в ГИТИС.

Обсуждение будет продолжено в ближайшее время на третьем об'единенном заседании кафедр.

Статья «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» будет обсуждена сегодня в студенческой аудитории — на заседании студенческого научного общества ГИТИС. С докладом выступит заслуженный деятель искусств проф. П. Марков.

◇

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина состоялось заседание партийного бюро при участии актива творческих работников театра, посвященное обсуждению статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского». Секретарь партийного бюро режиссер В. Мехнепов во вступительном слове подчеркнул важность развернувшейся дискуссии для творческого роста театра.

С докладом выступил главный режиссер театра народный артист РСФСР Л. Вивьен. В оживленном обмене мнениями приняли участие заслуженные артисты РСФСР Е. Карякина, Н. Рашевская, В. Гайдаров, Г. Мичурин, К. Адашевский. Выступившие в прениях народный артист РСФСР К. Скоробогатов и заслуженный артист Грузинской ССР А. Любош призывали к тому, чтобы обсуждение вопросов наследия К. С. Станиславского опиралось на конкретную практику театра. Заседание будет продолжено.

Продолжается обсуждение в Ленинградском государственном институте театрального искусства им. А. Н. Островского. На об'единенном заседании кафедр режиссуры, актерского мастерства, истории русского театра с докладом выступил проф. Л. Макарьев. В прениях приняли участие доцент Б. Петровых, старший преподаватель Н. Микеладзе, преподаватель С. Куракина. Следующее заседание состоится в ближайшие дни.

◇

МИНСК. (Наш корр.). Статья «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» нашла живой отклик среди педагогов и студенчества Белорусского театрального института. Вопросы, поднятые в статье, были обсуждены на заседании кафедры актерского мастерства, а разработанные кафедрой мероприятия стали предметом обсуждения Художественного совета института.

В своих выступлениях на Художественном совете профессора и ведущие мастера театра отмечали своевременность и ценность дискуссии по вопросам наследия К. С. Станиславского. Художественным советом института принято решение организовать при кафедре актерского мастерства постоянный семинар по изучению наследия Станиславского. В октябре намечено провести студенческую научную конференцию, на которой будут зачитаны и обсуждены семь докладов.

◇

ХАРЬКОВ. (Наш корр.). Материалы дискуссии о наследии К. С. Станиславского были обсуждены на специально созванном заседании совета Харьковского института театрального искусства. Открывая заседание совета, директор института народный артист УССР Л. Дубовик подчеркнул особую важность глубокого изучения наследия К. С. Станиславского для воспитания молодых кадров советского театра. В обсуждении материалов дискуссии приняли участие народный артист СССР проф. И. Марьяненко, народный артист УССР доцент Л. Сердюк, доцент Я. Азимов и другие.

Выступавшие высказались за постановку на очередном пленарном заседании совета доклада по вопросам происходящей дискуссии.

Совет принял решение организовать постоянный семинар профессорско-преподавательского состава института по изучению наследия К. С. Станиславского.

7/X-50 г. Сов

Глубоко изучать и творч... К. С. Станиславского

Статьи на страницах газеты «Советское искусство» по вопросам воспитания режиссуры привлекли внимание театральной общественности. Хотелось бы привлечь столь же серьезное внимание к представителям другой, также немаловажной для театра, но, к сожалению, гораздо менее определенной профессии — к театро-

...достаточной степени. И, наконец, ...мое основное: определяет ли дальнейшее назначение на работу? Ни в ...кой мере. Здесь все отдано на в... случая.

Уже в течение ряда лет периоди...ски всплывает вопрос: допустимо... готовить театроведа «вообще» или необходимо перейти к четкой, по...

Наше профессиона...

Партия и правительство указали нам, как мы должны в нашем искусстве работать, к чему должны итти. Быть на высоте великих задач современности — значит для художника быть вооруженным идейно-политически и профессионально. Вопрос о профессиональном, техническом вооружении — один из серьезнейших для каждого советского художника, для искусства театра в целом. К счастью, в наших арсеналах такое вооружение имеется, это — наследие К. С. Станиславского. Нужно только уметь взять это оружие и научиться им владеть.

Много ли нами в этом отношении сделано? Нет, сделано немного. И статья «Советского искусства» «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» в высшей степени порадовала всех, кто, следуя идеям Станиславского, борется за них, пропагандирует их.

Но, к сожалению, эта статья содержит в себе ряд положений, с которыми я лично не могу согласиться.

«Советское искусство» критикует нас, последователей Станиславского, за то, что мы якобы не пропагандируем и не изучаем его наследие. Я не могу сказать, что мы изучаем и пропагандируем его так, как следовало бы, но все же Московский Художественный театр ведет огромную работу в этой области. Школа-студия МХАТ ежегодно выпускает 20—25 человек, оснащенных системой Станиславского. Художественный театр ведет научно-исследовательскую работу. Достаточно часто выступает с докладами М. Н. Кедров — выступает не только в самом театре, но и перед приезжими периферийными режиссерами, проводит беседы с молодежью и, наконец, провел в этом году семинар в ВТО.

Что касается меня, то и мне немало пришлось провести бесед с молодежью, с актерами московских театров, с периферийными режиссерами, с режиссерами самодеятельности. Я выезжал и на периферию, был, в частности, в Свердловске, где провел ряд докладов. Наконец, я написал книгу, рукопись которой в свое время передал редакции «Советского искусства», так и не напечатавшей из нее ни одной главы.

Что же сделано для пропаганды и развития наследия К. С. Станиславского «Советским искусством» — газетой, которая, казалось бы, также призвана заниматься этими вопросами? За весь 1950 год, до появления редакционной статьи в газете «Советское искусство», был напечатан только один материал на этому тему — статья Л. Охитовича о втором томе «Работы актера над собой».

Из редакционной статьи явствует, что последователи Станиславского в Московском Художественном театре неясно понимают систему Станиславского, искажают ее в своих теоретических высказываниях.

Стоит, однако, заглянуть в стенограмму семинара, проведенного в ВТО М. Н. Кедровым, чтобы убедиться, что как раз то, с чем так беспокоятся наши критики, присутствует там в большой степени. Весь начальный цикл лекций был всецело посвящен вопросам идейности искусства, пропаганде той мысли, что искусство прежде всего должно быть идейным. Вот что ставил во главу угла в своем семинаре М. Н. Кедров

Только вторая часть семинара была посвящена методу физических действий как наилучшему средству для воплощения идеи. Это — концепция М. Н. Кедрова. Что же в ней порочного?

Я невольно представляю себе режиссера, который был бы мил сердцу наших оппонентов. Я таких режиссеров видел, они читают с актерами пьесу и потом долго и, может быть, очень интересно говорят об идее пьесы. Это прекрасно, это очень нужно, никто с этим не спорит. Потом они приходят репетировать: «Ну-с, давайте начнем, вот вы тут стойте, вы тут, тут то-то проговорили, перешли туда, затем сюда» и т. д. и т. д. И начинается обычная режиссерская штамповка.

И вот — генеральная репетиция, смотрят спектакль представители общественности и говорят: «Да, как будто и постановка неплохая, и костюмы хороши, но знаете, идеи-то мы все-таки не вынесли!». Режиссер стонет: «Да я тысячу раз говорил! Они не понимают! Мало того, я специалистов приглашал, я разрывался на части, можете посмотреть стенограмму, сколько я говорил об идее, но они не могли справиться».

Да, они не могли справиться, ибо режиссер не проявил подлинного профессионального мастерства, не научил актеров, как эту идею донести до зрителя.

Был у меня в одном периферийном театре такой разговор с актером, который играл юношу Ленина в спектакле «Семья». Он неплохо играл, но в последнем акте, в заключительной картине он не дал того, что было нужно. До этого по пьесе Ленин был показан в семье мальчиком-гимназистом. Актер играл хорошо. Но вот, наконец, сцена, где рабочие ждут Ленина в подполье. Нам интереснее всего было посмотреть именно эту сцену, увидеть Ленина в общении с рабочими.

И вдруг я вижу: вышел актер, который верно играл раньше, вышел— и сразу показал ряд сменяющих друг друга поз с фотографий Ленина. Это было очень похоже на всем нам известные фотографии, но актер так и провел всю сцену позируя.

Я сказал коллективу, что последний акт неблагополучен, а ведь в нем заключено самое существо, и нам интересно посмотреть именно то, как Ленин проникает в души рабочих, привлекает к себе их сердца.

И сейчас же посыпались вопросы — а как это сделать? Это-то и интересует всех. Я сказал, что это не так просто сделать. Я сказал актеру, что эту сцену он построил не на том каркасе, не на той логике поведения: «Ваша ошибка заключалась в том, что все ваше творческое внимание было сосредоточено на внешней, результативной стороне играемого образа. Вдумайтесь хорошенько в глубокое содержание сцены, постройте иную линию физических действий, которая соответствовала бы происходящим в этой сцене событиям и наиболее полно выражала ее содержание. Тогда через глубокое проникновение в смысл происходящего вы обретете нужное вам чувство. Работу начинайте с простых, элементарных вещей, доводя их выполнение до предельной правды, органичности».

Вот почему мы и останавливаемся на актерской технике, вот почему мы и делаем упор на методе физических действий. Потому что тут нам и открывается то, как нужно сделать, как воплотить идею через органическое действие на сцене.

Действительно, мало у нас трудов по системе Станиславского. Недавно вышла книга «Работа режиссера над советской пьесой». В ней высказываются крупные мастера нашей режиссуры. Много, очень много интересных и правильных мыслей, но все это — из области деклараций. Театральный работник не почерпнет из книги основного — точных, конкретных указаний на то, как же работать над советской пьесой.

Статьи, помещенные в сборнике, не опираются на метод работы Станиславского, обходят вопросы его наследия. Там проскальзывает даже какое-то недоверие к Станиславскому. Читаешь, например, о том, что мы очень много говорим о физическом действии и забываем об идее... Как будто физические действия не могут выражать идеи, не являются, по Станиславскому, наилучшим для этого средством! Значит, тут налицо недоверие в этом смысле к Станиславскому. Или дело в неверном изложении.

Станиславский в течение всей своей жизни работал, в сущности говоря, над тем, чтобы как можно больше срывать покровы таинственности с творческого процесса актера, аналитически проникая в самые сокровенные его глубины. Первые же шаги Константина Сергеевича были встречены страшным недоверием. Станиславский делал шаг вперед, и этот новый шаг встречался с непониманием, а к старому уже начинали как будто привыкать. Когда он делал третий шаг, то уже первый абсолютно принимали, ко второму относились с сомнением, третий отрицали и т. д. и т. д. То же самое происходит и сейчас по отношению к его последнему открытию — методу физических действий.

Но все дело в том, что Станиславский, идя от ступеньки к ступеньке, как и подобает в истинной науке, каждым новым открытием поглощал предыдущее. Все в своем учении Станиславский суммировал в методе физических действий, а его-то, этот метод, и встречают недоверием. Это самое подлинное, самое конкретное принимают в штыки, а расшаркиваются в сторону прошлого.

Один из режиссеров, воспитанник раннего МХАТ, в одном из выступлений сказал по поводу моей книги «Станиславский на репетиции», что автор ее напоминает зрителя, пришедшего на спектакль к последнему акту, и на основании последнего акта пытается говорить о всей пьесе в целом. Мне кажется, что этому режиссеру, просмотревшему только первый акт, небезинтересно было бы ознакомиться с последним актом, которого он не видел.

Как-то на репетиции «Тартюфа» одна из актрис сказала Станиславскому: «Константин Сергеевич, я с вами так много работала, и у меня все записано, что вы говорили. Я не знаю, долго ли я проживу и как сделать, чтобы все это сохранилось». Станиславский сказал ей тут же: «Сожгите все это!». Это звучит парадоксально, но дело не в этом, дело в том, что Станиславский, будучи великим педагогом, делал все для того, чтобы направить человека по главному руслу, какое в данный момент нужно ему, Станиславскому, как педагогу. Тому, что он нам принес в последний период своей жизни, Константин Сергеевич придавал большое, решающее значение и поэтому делал все, чтобы предостеречь актеров от оглядки назад.

В последний период своей жизни он во многом уже развеял «таинственность» творческого процесса и принес нам очень конкретные знания. В этом отношении небезинтересно привести цитату из И. П. Павлова, который по такому же поводу говорил: «Я против некоторых психологов опять имею сердце. Я их отрицал, потом немного примирился, но теперь опять факты восстанавливают меня против них. У них, повидимому, имеется желание, чтобы их предмет оставался нераз'ясненным. Вот какая странность: их привлекает таинственность. От того, что можно об'яснить со стороны физиологии, они отворачиваются».

Точно то же происходит кое с кем из людей искусства, и особенно с авторами некоторых статей в «Советском искусстве». Их привлекает что-то необ'ясненное, а как только появляется нечто конкретное, так они от него отворачиваются, боятся его.

Вся беда только в том, что наука о нашей актерской технике — очень молодая наука, и в этой науке не удалось еще образоваться группе настоящих ученых-теоретиков, которые могли бы обобщить весь практический опыт и достижения, имеющиеся в этой области.

Мы, практики театра, не в состоянии, к сожалению, выполнить эту задачу. Мы, работавшие со Станиславским, выносили, выстрадали новый метод своими нервами, своим потом и кровью, и мы отлично понимаем существо дела, но не умеем оформить теоретически. И сам Станиславский недостаточно ясно теоретически это оформил. Он был не удовлетворен своим термином «метод физических действий». Он искал более точной формулы. Но ведь не в этом суть. Назовите это методом физического действия, методом волевых импульсов, как угодно,—мы-то знаем, что это значит! Знаем, но, к сожалению, не умеем еще четко сформулировать, не решаемся заменить термин, несовершенство которого сознавал сам Константин Сергеевич.

С другой стороны, теоретики, не побывавшие на репетициях Станиславского, не сумели по-настоящему осознать существо нового метода. Они тоже подчас теряются и неверно понимают нас. Вот из-за этого и происходит вся путаница.

К. С. Станиславский незадолго до смерти в беседе со мной как-то сказал, что чем больше он занимается искусством, тем в более краткие формулы укладывается его понятие о том, что такое высокое искусство. Высокое искусство — то, где есть сверхзадача и сквозное действие.

Константин Сергеевич считает главным в творчестве сверхзадачу, т. е. идею произведения, и сквозное действие, т. е. путь борьбы, через которую выявляется эта идея.

Никто, думается, не сможет оспаривать, что это действительно так. И вполне понятно, что Константин Сергеевич восстановил старую, покрытую пылью веков истину, что главнейший элемент нашего искусства— это действие. Отрицать это — значит не признавать Станиславского, всегда твердо стоявшего именно на этой позиции. Константин Сергеевич неоднократно напоминал, что «драма» в переводе на русский язык — «действие», «актер» — «действующий»; пьеса разделяется на действия, те, кто участвуют в пьесе, называются действующими лицами. Не чувствующими, не воображающими, не мыслящими, а именно действующими лицами. А раз действующие,— естественно, и мыслящие, и чувствующие, и воображающие, и т. п.

Но в эту старую, испокон веков известную истину Станиславский внес нечто новое; понимание действия, как основы искусства, он поднял на высшую ступень, назвав действие органическим и целесообразным.

О том, что действие должно быть органичным и целесообразным, т. е. исходить из идеи пьесы, говорит и М. Н. Кедров. И все мы, артисты и режиссеры Художественного театра, именно так и понимаем действие. Если оно органично и целесообразно, то оно никак не может быть оторвано ни от идеи, ни от чувства, ни от воображения, потому что оно направлено к определенной цели. Как же, стремясь к цели, вы будете действовать без мысли, без чувства, без воображения?

Что означает органическое и целесообразное действие? Это значит, что мы должны так же действовать, как мы действуем в жизни. Сценическая жизнь отличается от жизни действительной только тем, что мы показываем жизнь обобщенную, в ее типических проявлениях. В этом суть. А самый процесс течения жизни, уложенный в определенную композицию, должен быть на сцене таким, как в действительности.

Произведение, созданное из такой подлинно жизненной органической ткани, — самое впечатляющее, по мнению Станиславского. Нужно на сцене создать эту живую ткань, где каждый действующий не изолирован со своими чувствами и переживаниями от окружающих, а тесно с ними связан, зависим от них и влияет на них, — то-есть так, как это есть в жизни. Подлинное, органическое течение жизни, обусловленное непрерывным общением действующих в ней лиц, Станиславский считал необходимейшим условием нашего искусства. И только через эту подлинную ткань он и мыслил добиться проникновения в душу зрителя. Когда зритель до конца поверит, что происходящее на сцене есть правда, поверит в эту жизнь, напряженно следя за ней, он глубже воспримет идейный замысел.

И для того, чтобы достичь этого подлинно органического поведения, учит Станиславский, доверьтесь вашей творческой природе. Она вам нарисует гораздо лучше и тоньше, чем вы можете придумать сами. Эта творческая природа и говорила в таких наших гениальных актерах, как Варламов, Ермолова. Самое интересное и тонкое рождалось у них подлинной человеческой природой, которую они искусно умели освобождать для творчества.

Никто из нас, средних актеров, в такой степени этим умением не обладает. А Станиславский хотел поднять все театральное искусство в целом, хотел приблизить всех нас к этим людям, умевшим владеть своей творческой природой. И он настойчиво искал путей к овладению ею, к тому, чтобы заставить ее говорить в нас — говорить сегодня, сейчас, на данном спектакле.

И вот для того, чтобы эта творческая природа заговорила, нужно прежде всего не мешать ей говорить, нужно дать ей свободу. Как только вы начинаете производить над ней насилие, так она умолкает. Если вы закладываете ей дорогу штампами, вы ей закрываете путь. Нужно найти способ ей не мешать.

Поэтому Станиславский не рекомендует апеллировать к чувствам, нужно прежде всего апеллировать к воле, нужно научиться правильно действовать хотя бы самым простейшим образом, который доступен в данный момент вашему пониманию.

Как только один из компонентов всей творческой природы актера включится в правильное действие, к нему немедленно присоединятся и другие, которые до сих пор не поддавались вашему контролю. И Константин Сергеевич считает, что таким наиболее простым и понятным компонентом является физическое действие. По этому поводу наши критики возражают: как это так — физическое действие? Это психофизическое действие! Да, да, и Станиславский тысячу раз говорил это. Конечно, это психофизическое действие, потому что не может быть физического действия без психики. Станиславский говорил «физическое» только для того, чтобы подчеркнуть конкретность этого действия, а вовсе не для того, чтобы удалить из него психическое начало. Не думайте о психологии, а совершите правильное действие, указывал он. Совершая же его, вы не обойдетесь без психологии, без чувств, без переживания. Иными словами, зацепившись за один из наиболее конкретных и простых элементов, мы заставим и другие постепенно присоединиться к нему, то-есть, создав логическую линию психофизических действий, мы одновременно, незаметно для себя, создадим логику наших чувств.

Вот это и есть ткань, из которой создается искусство актера. Дальнейшая же задача актера и режиссера заключается в том, чтобы из этой ткани создать произведение, которое будет ярко, точно выражать идею автора.

Метод физических действий — это первый шаг на пути творчества. Это — вскапывание земли, посадка семени для того, чтобы впоследствии выросли цветы. Это — практическое познавание пьесы. Станиславский всегда радовался, когда из этого семени пробивались живые росточки— пусть их еще нельзя назвать цветами: он знал — они непременно ими будут, если мы будем бережно растить их, все время направляя свое внимание на почву, которая питает их корни.

«Создайте жизнь человеческого тела, — указывал Константин Сергеевич, — тем самым вы дадите полную свободу своей природе, которая, помимо вашего сознания, будет помогать вам, вызывая, оживляя и оправдывая ваши физические действия».

«Действия природы и ее подсознания так тонки и глубоки, что мы творчески не замечаем их. Прием создания жизни человеческого тела втягивает в работу нормальным естественным путем тончайшие, не поддающиеся учету, творческие силы природы».

И далее: «...В жизни пьесы на сцене актер встречается с новыми людьми, с действующими лицами, партнерами по пьесе. Он живет с ними общей жизнью, что вызывает соответствующие переживания. Но этих переживаний не зафиксируешь. Вот почему в начальный период творчества, чтобы не заблудиться в сложных изгибах пьесы, надо придерживаться крепкой, четкой линии физических действий. Она нужна не сама по себе, а как устойчивый путь, по которому можно двигаться вперед по сцене в жизни пьесы.

Наши глубокие душевные тайники только тогда широко раскрываются, когда внутренние, и внешние переживания артиста [illegible]текают по всем установленным для них законам, когда нет никакого насилия, никаких норм, штампов и т. д. Словом, когда все правда до предела распро- ультранатурального».

«Но стоит в самой ничтожной степени нарушить нормальную жизнь нашей природы, и этого достаточно, чтобы убить все неуловимые тонкости...».

Вот, на мой взгляд, ясный ответ на вопрос о том, что такое метод физических действий. Эту мысль мы и стремимся пропагандировать в своей практической и теоретической работе. Не ясно ли, что все приведенные высказывания самого Станиславского начисто отметают те «семь смертных грехов», в которых нас пытаются уличить сторонники иной точки зрения на метод физических действий, усмотревшие в нем чуть ли не откровенную проповедь натурализма в искусстве.

Константин Сергеевич определял схему физических действий как остов, на котором наращивается все остальное. Если этот остов построен правильно, то и все остальное будет стремиться к правде. Только тогда вы сможете продолжать работать. Если же вы построили остов неверно, то в процессе работы его из'яны обнаружатся в гипертрофированном виде.

Тут опять-таки наши критики, в лице заслуженного деятеля искусств Л. Макарьева, восклицают: как же так?! Начинать строить физическое действие, не зная для чего? Нет, мы знаем для чего это делается. Было бы абсурдным утверждать обратное: процесс осознания всегда предшествует творчеству. Именно так и строится практическая работа Художественного театра: она выражается в четком и определенном замысле спектакля, построении его каркаса, в создании линии физических действий.

При этом важно уяснить, что же имеется в виду под понятием «физическое действие». Если это только мускульное движение, то нам пришлось бы согласиться с нашими оппонентами, в частности с врачами тт. Фролькисом и Салгаником. Но мы разумеем под понятием «физическое действие» нечто совершенно иное. Мы имеем в виду **действие целенаправленное, осмысленное, вовлекающее в процесс творчества всю органическую природу актера, его мысль, чувство, воображение.**

В этой сложнейшей работе (создание линии физических действий) Станиславский был замечателен конкретностью своих творческих требований. Он никогда не ставил перед актером задачи, по поводу которой последний мог бы сказать: «Я не могу этого сделать». Все то, что предлагал Станиславский, актер уже проделывал тысячу раз в жизни. «Как же вы этого не можете делать? Ведь вы в жизни это делаете. Попробуйте», — неоднократно говорил он. И весь секрет и состоит в том, что все легко и органично совершаемое нами в жизни принимает самую неожиданную трудность на подмостках. Актер попадает здесь в особые предлагаемые обстоятельства — драматургический материал, присутствие зрительного зала, сцена и т. д. Это-то и мешает ему зачастую правдиво и органично действовать.

А вот метод физических действий помогает вернуть человеку-актеру нормальное самочувствие на сцене. Результаты его применения подтверждаются одним из замечательных высказываний Павлова: «Только тот может сказать, что он изучил жизнь, кто сумеет вернуть нарушенный ход ее к норме. Только это и есть прекрасная проба полноты вашего физиологического знания и размера вашей власти над предметом. Только познав все причины болезни настоящего, медицина превращается в медицину будущего».

Станиславский нашел замечательный способ возвращать нарушенную норму жизни к ее подлинной норме, и если мы сегодня настойчиво говорим о методе физических действий и при этом нас обвиняют в том, что мы фетишизируем его, а не говорим об идейности искусства, то не в меньшей степени можно обвинить и тех, кто, изучая сегодня наследие Павлова в его конкретном практическом направлении, не изучает идейной стороны его трудов. Но будет ли справедливым такое обвинение? Разве ученый, занятый разработкой проблем, связанных с условными рефлексами, забывает о сверхзадаче учения Павлова: оздоровление человечества, избавление его от страданий? Да, конечно же, нет.

В конкретности указаний Станиславского актеру особенно наглядно проявился его гений, уменье подсказать актеру четкие, конкретные действия, с помощью которых творческая цель может быть достигнута. Станиславский апеллировал к актеру всегда ясными, понятными формулировками. Помню, когда я «входил» в спектакль «Дни Турбиных», Б. Г. Добронравов и И. М. Кудрявцев рассказали мне, что по поводу роли Мышлаевского Константин Сергеевич говорил следующее: он (Мышлаевский) отличается от всех других тем, что на нем лежит фронтовой нагар, это человек фронта. И тут же подсказал Добронравову, как это сделать, через какие физические действия приблизиться к желаемому результату: вы просто попробуйте в гостиной вести себя, как в окопе. А что это значит — вести себя, как в окопе? Какая тут линия физических действий? Четкие, органичные и целесообразные — они непроизвольно возникали в процессе выполнения предложенной Станиславским задачи: Мышлаевский не входит в гостиную, а врывается, не разговаривает в гостиной, а кричит, водку пьет не рюмками, а стаканами — и залпом и т. д. и т. п.

Или вспоминаю «Растратчиков». В последнем акте растратчик-бухгалтер возвращается домой психически ненормальным. Как же играть сумасшедшего? Что это значит? Предельно возбудить себя? Сделать горячечные глаза и т. д.? Нет, это — путь штампов. «Вы ведите себя, как совершенно нормальный человек, — сказал Станиславский М. М. Тарханову, — но установите другую логику. Вы возвращаетесь домой, где вас ждет семья. Вы войдете в этот дом, но вашему воображению представляется, что это не дом, а ресторан. Вы пришли, вас встретила жена. Вы сбрасываете ей на руки пальто, даете на чай. Она начинает разговаривать. Вы говорите с ней, как с официанткой. Эта несоответственная жизненным обстоятельствам, но естественная и правдивая логика поведения, логика физических действий, и приведет вас к нужному результату.

Конечно, Станиславский — фигура колоссальная, и о ней нужно писать и говорить во всей ее полноте, но сейчас мы, актеры, призванные решать сложнейшие творческие задачи, устремляем свое внимание на природу нашего творчества, на ее технику. Мы хотим распознать природу нашего творчества, повелевать ею, заставить ее работать на себя. Это не фетишизация определенного метода, а проникновение в самую суть дела.

Заниматься же разговорами об идейности в процессе практической работы — это еще не значит творить. Ведь идейность — это непременное условие каждого искусства. Всем своим существом мы должны ощущать идеи, ради которых творим, мы должны проникнуться ими. Для этого мы учимся, для этого мы изучаем нашу жизнь. Но то, что принадлежит только Станиславскому, его способность глубоко проникнуть в творческую природу артиста, — мы хотим сегодня изучить досконально. Без этого нельзя заниматься творчеством, ибо это первые шаги в искусстве. Вот почему мы глубоко изучаем Станиславского и сосредоточиваем внимание на методе физических действий.

В последнее время мне часто задают вопрос: что значит начинать работу с нуля, с чистого листа бумаги? Надо сказать, что в том, как некоторые пытаются ответить на него, существует большая путаница. Говоря о «чистом листе бумаги», мы обычно имеем в виду начало практической работы, когда опознавательная ее часть уже закончена, закончена работа сознания, наши умственные разведки, и мы приступаем к процессу воплощения замысла роли и пьесы. И тогда мы говорим: я ничего не приношу в эту новую работу из того, что накопил на предыдущих спектаклях, я начинаю с чистого листа, я избегаю ранее приобретенных приемов. И четко зная для себя, **что** играть, я не знаю, **как** мне играть свою роль. Я буду опираться при этом на свои свежие, сегодняшние восприятия и ощущения, решительно отказавшись от старого арсенала своих навыков. Вот что значит начинать работу с нуля.

В заключение хочется сказать следующее: понятие метода физических действий нельзя упрощать. Недавно я получил письмо от знакомой актрисы, которая просит помочь ей, рассказав о физических действиях ее новой роли, — она убеждена, что после этого будет хорошо играть. Но это глубокое заблуждение: никакой метод не делает искусство легким. Искусство актера всегда будет необычайно трудно, и метод физических действий — только наиболее верный путь к его вершинам.

В. ТОПОРКОВ,
народный артист СССР.

Из писем в редакцию

Мастера кино должны сказать свое слово!

В «Дневнике дискуссии», опубликованном в № 66 «Советского искусства» от 30 сентября, приведены письма читателей, в которых выражено справедливое пожелание, чтобы в развернувшейся дискуссии приняли участие крупнейшие мастера советского театра — М. Кедров, А. Попов, В. Топорков, Н. Охлопков, Ю. Завадский, И. Судаков и другие.

Это — своевременное напоминание. Присоединяясь к мнению товарищей, я хотел бы обратиться с призывом сказать свое слово в дискуссии и к мастерам советского киноискусства. Я имею в виду в первую очередь В. Пудовкина, М. Чиаурели, С. Герасимова, Г. Александрова, М. Ромма, В. Петрова, И. Пырьева, С. Васильева, Ф. Эрмлера, А. Довженко, А. Роома и других, а также творческие секции Института кинематографии, Студии киноактера, студий «Мосфильм», «Ленфильм» и др.

Советское киноискусство теснейшими узами связано с искусством театральным, неотделимо от него. «...Основа всякого искусства—стремление к подлинной художественной правде» — эти слова К. С. Станиславского служат девизом для всех творческих работников советского кино — самого передового в мире. Мастера киноискусства должны принять активное участие в развернувшейся творческой дискуссии, которая несомненно двинет вперед нашу театральную педагогику, нашу научную теорию искусства театра и кино.

Ф. ЗАКАТОВ,
директор картины (киностудия «Мосфильм»).

Насущные задачи

Вопрос об изучении и творческом развитии наследия К. С. Станиславского поставлен вполне своевременно. Но вряд ли этот вопрос может быть разрешен до тех пор, пока не будет полностью опубликовано литературное наследие великого деятеля русского театра, значительная часть которого хранится в различных архивах и недоступна широкой театральной общественности.

В самом деле, издано лишь несколько капитальных трудов К. С. Станиславского. Ряд его статей разбросан по различным журналам и сборникам, что, разумеется, сильно затрудняет их изучение. Огромное же количество материалов вообще не опубликовано.

Только тогда, когда изучение наследия Станиславского перестанет быть келейным, будет создана прочная основа для борьбы с вульгаризацией системы.

Необходимо издать собрание сочинений Станиславского, построенное по строго продуманному плану и тщательно прокомментированное. В него должны войти и труды Станиславского, предназначенные для печати, и его режиссерские экземпляры, и научно отредактированные стенограммы и записи его выступлений, бесед, замечаний на репетициях и различных высказываний.

Я не собираюсь открывать уже открытую Америку. Передо мной номер газеты «Литература и искусство» от 23 мая 1942 года. В пространной заметке «Литературное наследие К. С. Станиславского» сообщается, что Комитет по делам искусств совместно с музеем МХАТ готовит издание трудов Станиславского.

«Литературное наследство К. С. Станиславского, — говорится в заметке, — составит свыше 20 томов, причем в нынешнем году предполагается подготовить к печати три тома — 5, 13 и 14».

Но прошло восемь лет, а издание литературного наследия, как единого целого, даже не начато. Необходимо, чтобы Комитет по делам искусств и МХАТ, наконец, практически взялись за это важное дело.

Однако мало издать литературное наследие гениального реформатора сцены. Советский артист и вообще советский читатель нуждаются в специальной работе, являющейся систематическим изложением учения Станиславского. В ней должно быть суммировано все основное, найденное Константином Сергеевичем на протяжении десятилетий его творческой жизни. При этом совершенно необходимо, чтобы основы учения излагались просто, ясно и доступно — так, как написаны им самим «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой».

Такой труд принесет неоценимую пользу всем работникам многонационального советского театра, сыграет огромную роль в деле пропаганды учения Станиславского.

Неблагополучие с разработкой наследия Станиславского характерно для общего состояния нашего театроведения. Его система является одной из центральных проблем советской театральной науки. Вот почему совершенно недопустимо безразличное отношение к этому важному делу со стороны научно-исследовательских учреждений. Так, Институт истории искусств Академии наук СССР, имеющий специальный сектор истории театра, за пять лет своего существования выпустил всего несколько статей о театре, притом не свободных от ошибок. Примерно столь же «плодотворна» деятельность Ленинградского института истории театра и музыки. Издательство «Искусство» за последнее время фактически почти прекратило выпуск театроведческой литературы.

Советское театроведение, как и вся советская наука, питается могучими идеями великого учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Мощной базой нашего театроведения является советский театр — самый передовой в мире. У нас есть все возможности для широкого развертывания науки о театральном искусстве. Есть для этого и необходимые силы. Хочется надеяться, что призыв «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» явится толчком к созданию и к публикации новых талантливых работ, двигающих вперед нашу науку о театре.

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ,
кандидат филологических наук.

Дневник дискуссии

Начавшееся 21 сентября обсуждение статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского продолжалось на втором об'единенном заседании кафедр режиссуры и актерского мастерства. С докладом «Станиславский сегодня» выступил народный артист СССР проф. Ю. Завадский. В кратком обмене мнениями приняли участие профессора Н. Горчаков, А. Попов, И. Судаков. На заседании отмечалось значение развернувшейся дискуссии по вопросам наследия К. С. Станиславского не только для теории и практики советского театра, но и для театральной педагогики, указывалось на необходимость сделать из обсуждения этих вопросов конкретные выводы для практики преподавания режиссуры и актерского мастерства в ГИТИС.

Обсуждение будет продолжено в ближайшее время на третьем об'единенном заседании кафедр.

Статья «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» будет обсуждена сегодня в студенческой аудитории — на заседании студенческого научного общества ГИТИС. С докладом выступит заслуженный деятель искусств проф. П. Марков.

◇

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина состоялось заседание партийного бюро при участии актива творческих работников театра, посвященное обсуждению статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского». Секретарь партийного бюро режиссер В. Мехнецов во вступительном слове подчеркнул важность развернувшейся дискуссии для творческого роста театра.

С докладом выступил главный режиссер театра народный артист РСФСР Л. Вивьен. В оживленном обмене мнениями приняли участие заслуженные артисты РСФСР Е. Карякина, Н. Рашевская, В. Гайдаров, Г. Мичурин, К. Адашевский. Выступившие в прениях народный артист РСФСР К. Скоробогатов и заслуженный артист Грузинской ССР А. Любош призывали к тому, чтобы обсуждение вопросов наследия К. С. Станиславского опиралось на конкретную практику театра. Заседание будет продолжено.

Продолжается обсуждение в Ленинградском государственном институте театрального искусства им. А. Н. Островского. На об'единенном заседании кафедр режиссуры, актерского мастерства, истории русского театра с докладом выступил проф. Л. Макарьев. В прениях приняли участие доцент Б. Петровых, старший преподаватель Н. Микеладзе, преподаватель С. Куракина. Следующее заседание состоится в ближайшие дни.

◇

МИНСК. (Наш корр.). Статья «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» нашла живой отклик среди педагогов и студенчества Белорусского театрального института. Вопросы, поднятые в статье, были обсуждены на заседании кафедры актерского мастерства, а разработанные кафедрой мероприятия стали предметом обсуждения Художественного совета института.

В своих выступлениях на Художественном совете профессора и ведущие мастера театра отмечали своевременность и ценность дискуссии по вопросам наследия К. С. Станиславского. Художественным советом института принято решение организовать при кафедре актерского мастерства постоянный семинар по изучению наследия Станиславского. В октябре намечено провести студенческую научную конференцию, на которой будут зачитаны и обсуждены семь докладов.

◇

ХАРЬКОВ. (Наш корр.). Материалы дискуссии о наследии К. С. Станиславского были обсуждены на специально созванном заседании совета Харьковского института театрального искусства. Открывая заседание совета, директор института народный артист УССР Л. Дубовик подчеркнул особую важность глубокого изучения наследия К. С. Станиславского для воспитания молодых кадров советского театра. В обсуждении материалов дискуссии приняли участие народный артист СССР проф. И. Марьяненко, народный артист УССР доцент Л. Сердюк, доцент Я. Азимов и другие.

Выступавшие высказались за постановку на очередном пленарном заседании совета доклада по вопросам происходящей дискуссии.

Совет принял решение организовать постоянный семинар профессорско-преподавательского состава института по изучению наследия К. С. Станиславского.