

"Театр" № 1952.

Г. ГУРЬЕВ

О режиссерском замысле

Главное в нашем творчестве — постоянно движущаяся вперед действенная мысль.

К. С. Станиславский

О опубликованные в последних номерах журнала «Театр» материалы из художественного наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко снова заставляют всех театральных работников задуматься над тем, что было для обоих основоположников советской режиссуры решающим звеном в их творческой практике, — о режиссерском решении спектакля. При недостаточном глубоком и вдумчивом прочтении этих материалов может показаться, что в них речь идет главным образом лишь об отдельных вопросах «технологии» режиссуры и актерского мастерства и что поэтому заглавие «Режиссерское решение спектакля», под которым опубликована беседа В. И. Немировича-Данченко с делегатами Всесоюзного съезда работников искусств 1938 года («Театр», № 4, 1952), является не вполне оправданным. Неизменная направленность творческой мысли великих основателей лучшего в мире театра на актуальнейшие вопросы общественной практики в том и сказывается, — и это глубоко роднит их обоих при всем различии их творческих индивидуальностей, — что технология никогда не существует для них в отрыве от идеологии, а художественная идея никогда не мыслится ими вне ее конкретного сценического воплощения.

Однако, говоря о режиссерском решении пьесы и, следовательно, об идейной концепции спектакля, В. И. Немирович-Данченко прежде всего ставит вопрос о той «методике», при помощи которой это решение может быть воплощено наиболее ярко. Поэтому, когда он на материале своей работы над «Горем от ума» говорит о застольном периоде, об изучении текста и о ритме стиха, об эпохе и о характеристике образов, о социально-психологической правде и «театральности», о физическом самочувствии и о звучании слова, о распределении ролей и о типах актерского дарования, он, по сути дела, расставляет основные вехи постановочного плана и раскрывает свое режиссерское понимание грибоедовской комедии.

Точно также К. С. Станиславский считает, что режиссерская концепция не есть некая «идея в себе», а прежде всего конкретно выраженная в действии «жизнь идеи в спектакле». Громадная разница существует между тем, чтобы «рассказать зрителю об идее пьесы...» или «вскрыть, показать совершающийся на его глазах внутренний процесс становления идеи, развития и торжества ее в человеке, в его поведении, в его отношении к окружающей его жизни»¹.

Вот почему, обосновывая свое понимание законов сценического поведения, раскрывая искусство театра как искусство действия, Станиславский неизменно подразумевает за действием ту идейную «сверх-

¹ Н. М. Горчаков. «Режиссерские уроки Станиславского», изд. 2-е, стр. 72.

задачу», которая — по его великолепной формулировке — заставляет «лететь мыслью в перспективу будущего». «Для чего, во имя чего я действую — и как действующее лицо пьесы и как актер современного театра — вот основа нашего искусства. А это «для чего, во имя чего» определяется всегда идеалами автора-драматурга и в равной мере идеалами той эпохи, в которую живут и творят и автор и актер»¹. Вот почему и беседа К. С. Станиславского с народными артистами и режиссерами МХАТ («Театр», № 2, 1952 г.), посвященная, казалось бы, лишь «частному» вопросу о физическом действии, выливается в глубокое обобщение идейных задач театра. «Сквозное действие и сверхзадача» — вот основной лейтмотив этой беседы, который настойчиво звучит на всем ее протяжении. Разъясняет ли Станиславский сущность «простых физических действий», из которых создается «жизнь человеческого тела роли», говорит ли о «логике и последовательности» сценического поведения, указывает ли на значение внутренних «видений» или верного темпоритма, каждый раз он неизменно возвращается к сверхзадаче, ради которой существуют все эти элементы творческого процесса (и даже «секрет» сценического обаяния Станиславский видит в правильно понятой и последовательно реализуемой сверхзадаче).

Так все вопросы актерской и режиссерской техники стягиваются Станиславским в один крепкий узел идейного решения спектакля. «Система» для Станиславского есть «метод к реалистическому воплощению идеи драматурга». Каждая репетиция есть «процесс воплощения идей и мыслей автора в живые, действенные человеческие образы»².

Театр, говорил Станиславский актерам, это «ваша жизнь, целиком посвященная одной цели — созданию прекрасных произведений искусства, облагораживающих, возвышающих душу человека, воспитывающих в нем великие идеалы свободы, справедливости, любви к своему народу, к своей родине»³. Пользуясь бесконечным разнообразием творческих и педагогических приемов, постоянно находясь в поисках новых путей, новых открытий, движущих вперед теорию и практику сценического искусства, Станиславский всегда подчинял их одной основной задаче — «облечь в сценические образы идею автора».

Все, что происходит и находится на сцене, — вся логика сценической жизни, все события, обстановка, атмосфера — все существует только «ради идеи пьесы». Художник, у которого нет ясно осознанной сверхзадачи, режиссер, которому «нечего сказать людям», бесполезен для общества. Вот почему от молодых режиссеров МХАТ Станиславский требовал «ставить пьесу для большой человеческой идеи, для идеи, которая сегодня была бы нужна тысячам людей, которые придут на ваш спектакль»⁴. При этом идею мало «понять» и «пережить», надо сделать «идею автора своей идеей и уметь ее воплотить в предельно верный сценический образ»⁵.

Для этого спектакль прежде всего должен быть «правильно задуман».

«Проверяйте все логикой вашей режиссерской мысли, — учил Станиславский молодых режиссеров, — логикой сюжета пьесы и поведения действующих лиц»⁶. Сам Станиславский, как убедительно показано в книге Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского», «работая

¹ Н. М. Горчаков. «Режиссерские уроки Станиславского», изд. 2-е, стр. 310.

² Там же, стр. 222.

³ Там же, стр. 10.

⁴ Там же, стр. 401.

⁵ Там же, стр. 504.

⁶ Там же, стр. 401.

над любым драматическим произведением, «стремился всегда вскрыть его «сверхзадачу» общественного, идейного и философского порядка».

**

В процессе разработки метода физических действий Станиславский со всей присущей ему смелостью подверг испытанию ряд новых режиссерских и педагогических приемов, порою чрезвычайно острых, неожиданных и парадоксальных, опрокидывающих все старые традиционные представления о ходе творческого процесса.

Положения, выдвинутые Станиславским в последние годы жизни, гласят о возможности постановки целого спектакля «по линии физических действий», без знания актерами текста пьесы, и о необходимости для режиссера ограничиться лишь помощью актерам в отборе и выполнении физических действий, отказавшись, таким образом, от предварительного режиссерского замысла спектакля.

Первое из этих положений было акцентировано в недавней дискуссии в статье Л. А. Охитовича, опубликованной в «Советском искусстве», без всяких оговорок и комментариев, что и вызвало справедливую критику со стороны его оппонентов. Однако последние по большей части стремились доказать, что эти ошибочные положения явились либо плодом крайних экспериментаторских увлечений Станиславского, либо просто случайно брошенными, недостаточно продуманными формулировками, получившими хождение на основе невыправленных стенограмм.

Нам кажется, что в таком объяснении ни Станиславский, ни его наследие не нуждаются. Высказывал он эти положения не вдруг, не случайно, а, напротив, очень настойчиво и последовательно, особенно в годы своих занятий в оперно-драматической студии, причем, несмотря на различные формулировок, смысл их оставался одним и тем же. Надо заметить, что Станиславский пытался осуществлять их и на практике. О возможности подготовки спектакля без знания актерами текста пьесы упоминал также на занятиях семинара ВТО и М. Кедров, не уточняя, впрочем, возможных с его точки зрения рамок и границ практического применения этого приема.

Все это обязывает не замалчивать рабочих гипотез Станиславского, а попытаться разобраться в логике их появления и попробовать определить их подлинное место и значение в развитии системы.

Это является тем более существенным, что по ходу дискуссии участники обсуждений, происходивших непосредственно в театрах или в учебных заведениях, неоднократно проявляли интерес к тому, как в свете последних исканий Станиславского должен решаться вопрос об идейно-художественном замысле спектакля, и верно ли, что режиссер имеет право (а может быть, даже обязан) приступать к работе без твердого постановочного плана. Проблемы эти отнюдь не являются второстепенными частностями или деталями в творческом труде режиссера, напротив, это центральные вопросы творческого метода, вопросы профессионального мастерства в процессе сценического воплощения пьесы и, в конечном счете, вопросы идейной глубины и зрелости режиссерского искусства. Вот почему они требуют самого пристального внимания.

«Долгие годы творческих поисков привели Станиславского к созданию в последние годы его жизни законченной системы не только воспитания актера, но и творческого метода в работе над ролью и над спектаклем в целом... У него появилась мысль попробовать передать свой опыт старшему поколению, актерам с двадцати-тридцатилетним стажем... Так возникло решение поставить «Тартюфа». Этот спектакль должен был внедрить идеи Станиславского в творческую практику актера и тем са-

мым, как Константин Сергеевич говорил, явиться его завещанием искусству»¹.

Это авторитетное свидетельство М. Н. Кедрова с полной ясностью подчеркивает, что итоги творческих поисков Станиславского должны рассматриваться не только с точки зрения их значения для воспитания актера, но и как конкретный творческий метод работы актера над ролью и режиссера над спектаклем.

Одной из своих ошибок в прошлом Станиславский считал составление предварительного режиссерского плана до начала работы с актерами. «Режиссер растет вместе с актером: это был основной принцип его режиссерской деятельности последнего периода»². Нам чрезвычайно важно уяснить точное, конкретное содержание этих общих принципиальных соображений, допускающих на практике самые неожиданные разночтения.

Что значит: «режиссер растет вместе с актерами»? Действительно ли Станиславский имел в виду на первом этапе работы полный отказ режиссера от какого бы то ни было плана и от всякого воздействия на актера? Если же речь шла о плане какого-то иного качества, каковы его определяющие черты? Попытаемся, по возможности, разобраться в этих вопросах.

Еще в письме по поводу издания режиссерского экземпляра «Чайки» К. С. Станиславский писал: «Имейте в виду, что мизансцены «Чайки» были сделаны по старым, теперь уже совсем отвергнутым приемам насильственного навязывания актеру своих личных чувств, а не по новому методу предварительного изучения актера, его данных, материала для роли, для создания соответствующей и нужной ему мизансцены. Другими словами, этот метод старых мизансцен принадлежит режиссеру деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актера»³.

Таким образом, здесь уже сформулирована та проблема, которая занимала такое значительное место во всей дальнейшей деятельности Станиславского — освобождение актера от навязывания ему не только «чувств», но даже и форм выражения этих чувств. Режиссерский план, содержащий эту принудительную для актера программу действий, уже в то время был для Станиславского «совсем отвергнутым приемом».

В «Режиссерском плане «Отелло» Станиславский подчеркивает, что только обстоятельства (отъезд в Ниццу в связи с болезнью) вынудили его «изменить правильному пути и подходить к работе неправильно, наперекор тому, что я сам утверждаю в своей собственной системе»⁴, а именно — создавать мизансцены «без предварительного знакомства с актерами, с их подходом и толкованием ролей, без изучения их данных и возможностей для исполняемых ими ролей»⁵.

Начиная свою экспериментальную работу в студии, Станиславский прежде всего возвращается к этому же вопросу: «Режиссер предлагает актеру не только что играть, но и как — ходить, стоять, интонировать, жестикулировать, чувствовать. При точном выполнении плана актер становится послушным исполнителем в руках режиссера, и ему остается только одухотворить уже созданный режиссером образ»⁶. Так было во времена «Чайки». Призывая актера превратиться из послушного

¹ «Театр», № 3, 1940.

² Там же.

³ «Режиссерская партитура К. С. Станиславского». «Искусство». М.—Л., 1938, стр. 4.

⁴ К. С. Станиславский. «Режиссерский план «Отелло». М.—Л., 1945, стр. 5.

⁵ Там же.

⁶ К. С. Станиславский. «Путь мастерства», «Известия» от 8/V 1937.

исполнителя в самостоятельного творца, Станиславский постоянно противопоставляет предлагаемый им для этого новый метод работы осужденному им опыту «Чайки»: «Прежде мы работали так: режиссер назначал мизансцены, сидя у себя дома, в кабинете, и предлагал актеру их выполнить. Дело сводилось к тому, что актер, естественно, копировал режиссера. Но копия не есть искусство. Теперь я прихожу на репетицию подготовленным не более, чем актер, и прохожу вместе с ним все этапы работы»¹. Далее мы увидим, что в практике самого Станиславского означало конкретно это положение «не более, чем актер». Здесь же важно отметить, что во всех своих высказываниях Станиславский противопоставляет новый метод работы не режиссерскому плану и замыслу вообще, но только тому его пониманию, которое было характерно для периода «режиссерского деспотизма» и нашло наиболее яркое выражение в партитуре «Чайки».

В процессе работы над «Тартюфом» этот новый метод в отношении задач режиссуры получает формулировку, целиком совпадающую с приведенными здесь мыслями Станиславского: «В зависимости от исполнителей (их индивидуальных особенностей, соответствия характера роли данным и возможностям исполнителя) строилась впоследствии и режиссерская экспозиция спектакля» (Выделено мной. — Г. Г.)².

Из этого, однако, никак не следует, что Станиславский отрицает всякий предварительный замысел режиссера. Речь идет лишь о том, что режиссер не имеет права до работы с актером конкретизировать свой замысел в определенных формах сценической выразительности и навязывать эти формы актерам. Однако впоследствии, т. е. после ознакомления с данными и возможностями исполнителей, режиссерская экспозиция вступает в свои права. Далее мы увидим, что этот вывод целиком подтверждается практической работой Станиславского.

Чем же объяснить, что принцип, столь категорически выраженный в письме об издании партитуры «Чайки» и проводившийся во всей последующей деятельности Станиславского, все же долго не давал желаемых результатов и Станиславскому потребовалось находить новые и новые экспериментальные формы работы для овладения им на практике? Причина заключалась в том, что для этого было недостаточно доброй воли режиссера и изменения режиссерского метода. Нужно было иметь актеров, подготовленных к работе по новому методу, актеров, способных выйти за рамки пассивного исполнительства. Задача воспитания таких актеров и становится главной целью Станиславского и основным содержанием его поисков. Естественно, что воспитание актеров для нового метода работы не могло происходить иначе, как только в рамках применения этого метода. Но вместе с тем эта задача требовала развития в актере таких интеллектуальных и психических качеств, такого овладения своей «органической природой», которое на определенном этапе должно было стать основной самостоятельной задачей и, в известной степени, трансформировать самый метод.

Решить эту задачу означало не просто вызвать актера к самостоятельному творчеству, хотя бы и освободив его от стеснительного режиссерского режима, но создать те условия, в которых актер неизбежно должен был прийти к этой самостоятельности, к умению овладевать материалом роли не под диктовку режиссера, а путем своего непосредственного творческого ощущения. Актер должен был научиться само-

¹ К. С. Станиславский. Стенограмма урока 30 мая 1935 г., стр. 1. Каб. К. С. Станиславского, ВТО.

² «Театр», № 3, 1940.

стоятельно создавать «логику чувств» роли и при этом ощущать ее не умо- зрительно, не пассивно, но как непрерывную линию «внутренних позывов к действию». Так материал роли превращался в цепь органически необхо- димых актеру поступков, в логически цельную и последовательную линию сценической жизни и, в конечном счете, в «образ». Путь к созда- нию самостоятельного художника-актера и был конкретизирован Ста- ниславским в «методе физических действий».

«Физические действия» явились теми «мостками», которые соединяли живое чувство актера с материалом драматурга. Мостки были прочны; они вели к цели безошибочно и кратчайшим путем, но они были узки, ви- сели над пропастями и опасными глубинами; надо было научиться по ним ходить. Для этого надо было создать условия, в которых актеру приходилось идти к самостоятельности, не позволяющие ему прибег- нуть ни к какой посторонней помощи. Следовательно, долой всякие ко- стыли, балансы, веревки, привязывающие к поводьям, спасательные кру- ги и все атрибуты старого опыта, приучающие к неуверенной или искус- ственной походке. Только актер и цель: потрудитесь двигаться.

Так возникла та обстановка эксперимента, в которой, как и во вся- ком эксперименте, создается специальная среда, специальные условия, отличающиеся от обычных условий повседневной практики.

Все это чрезвычайно важно иметь в виду, чтобы понимать, что дале- ко не все, применявшееся Станиславским в условиях экспериментальной работы, в процессе разрешения вспомогательной задачи, может и должно быть перенесено в повседневную практику театра. На это справедливо указывал один из самых ярких и талантливых исследователей Станислав- ского — В. О. Топорков: «Глубокая, всесторонняя сценическая практика, смело движущаяся по намеченному Константином Сергеевичем пути, по- кажет, что в методе уже найдено как объективно ценное, что в нем тре- бует пересмотра и что плодотворно только как эксперимент»¹.

Станиславский, как подлинный новатор, шел к своей цели, не боясь самых рискованных средств и смелых приемов. Он помнил одно — глав- ное: необходимо пробиться к живому чувству актера, дать ему ощутить это свое живое чувство и затем уже научить актера профессиональному умению овладеть им. Следовательно, надо было поставить актера с глазу на глаз с ролью, лицом к лицу с материалом действительности.

Понять — значит почувствовать, говорил Станиславский. Голов- ная, рациональная идея ничего не дает актеру. Следовательно, долой, всякое преждевременное, на первых порах, изучение истории, эпохи, кото- рое грузом отвлеченных знаний и чужих мыслей задавит живое чувство актера.

Пьеса обволакивает сознание актера сложной сетью предлагаемых обстоятельств. Он путается в них, осложняет свое непосредственное вос- приятие событий, умствует, забегает вперед, теряет живое ощущение мо- мента, с первого выхода стремится сыграть весь образ. Следовательно — долой текст пьесы. Пусть актер не читает пьесы, пусть не знает ее со- всем и знакомится лишь с краткой ее фабулой в передаче режиссера или еще лучше — пусть постепенно переходит от ситуации к ситуации. Зада- ча режиссера — найти ряд этюдов, которые подводили бы к линии «физи- ческих действий» пьесы.

Актеры невольно стремятся «играть», они хотят опередить органиче- ский процесс вызревания внутренней жизни образа, попадают в плен штампов (особенно старые актеры с многолетним стажем, с их профес-

¹ В. О. Топорков. «Принципиальное значение работы над «Тартюфом», «Горь- ковец» от 15 декабря 1939 г.

сиональной инерцией). Следовательно — долой спектакль. Есть только «ученики», делающие этюды.

Режиссер своей фантазией может заслонить чувство актера: актер снова попадет в плен к режиссеру, будет воспроизводить чувство из вторых рук. Следовательно — долой режиссерский план, никаких предварительных проектов, решений и режиссерских концепций.

Но режиссер может и без разработанного плана повредить актеру, произвольно нарушить самобытный ход его творческой жизни, если он выдаст свои мысли, подскажет что-нибудь актеру в процессе работы. Актера необходимо было уберечь от всего «готового», «чужого». Следовательно — пусть режиссер совсем не работает над пьесой, пусть не готовится к репетициям, пусть приходит таким же свежим, как и актер, и «растет вместе с актером».

Какая изумительная логика! Какая железная последовательность! Какая гениальная смелость и неукротимый максимализм!

И все это до конца органично потому, что оправдано стоящей перед мастером педагогической задачей. Это не постановка спектакля — это экспериментальная педагогическая работа, в которой актер стал учеником, а пьеса превращена в комплекс этюдных ситуаций. Для актера создано безвоздушное пространство эксперимента: он свободен (временно!) от истории, от эпохи, от автора, от пьесы, от режиссера... Только непосредственное восприятие событий как живых явлений действительности и живое творчество актера, овладевающее этими событиями. Актер освобожден от всего, что могло бы осложнить, затруднить его непосредственное восприятие жизни или нарушить чистоту его творческих ощущений навязыванием чужих мыслей и чувств. Станиславскому необходимо было сделать именно так, чтобы актер понял до конца силу этого своего «живого чувства», ощутил бы его «физически», как могучий возбудитель своего собственного творчества, и научился бы владеть им. Это было необходимой ступенью в познании истины.

Но разве экспериментальные, учебные приемы могут быть перенесены без изменений в ежедневную практику театра? Разве какое-либо произведение искусства может быть создано в безвоздушном пространстве абстракции, лишенном конкретного, индивидуального содержания? Неужели можно навязывать Станиславскому наивную мысль, что в живой практике театра спектакль должен создаваться вот так — с засекреченной от актеров пьесой, без предварительной подготовки и без режиссерского плана! Станиславский никогда не отрицал режиссуры, как таковой, приписать ему такое намерение было бы совершенно абсурдным. Приступая к своим педагогическим опытам, он неоднократно указывал, что это совершенно иная, «экспериментальная» линия работы, в значительной степени определявшаяся той обстановкой, в которой она совершалась. Он подчеркивал, что у актера и режиссера, по м и м о художественно-производственной работы, должна быть «работа в спектаклях, которые являются хранителями и усовершенствователями актерской техники». Это была все та же исконная борьба Станиславского с «ремеслом», борьба, которая вынуждала его взрывать привычные приемы работы, чтобы сохранять вечно свежим творческое чувство актера и режиссера и не давать ему застыть в привычных штампах. Актер должен был пройти этот искус, чтобы, овладев живым источником своего творчества, уже не бояться впредь ни автора, ни пьесы, ни режиссера. Режиссер должен был пройти этот искус, чтобы понять, в чем состоит сущность творчества актера, и научиться всем богатством своего опыта, знаний, фантазии и культуры не мешать, а помогать актеру.

На занятиях в студии и в работе над «Тартюфом» Станиславский настойчиво повторял одно и то же: «Я сейчас не требую от вас каких-то

особенностей действия, связанных с пониманием образа, места, времени и т. д., а только прошу вас найти простую жизненную логику действия, вытекающую из человеческой природы и в равной степени относящуюся к людям любой эпохи»¹.

Какое страшное требование! Как же можно действовать вне образа, вне времени и пространства, вне всяких конкретных моментов, обуславливающих человеческие поступки? Как можно создавать роль, образ на основании одной только элементарной схемы — краткого изложения фабулы пьесы? И что это за «человеческая природа «вообще», одинаковая для людей «любой эпохи»? Это же — сплошной махровый «идеализм»!

И разве не был глубоко прав В. И. Немирович-Данченко, когда он предупреждал об опасностях такого подхода к работе, когда он требовал с самого начала полной ясности и конкретности в определении «зерна» пьесы и точного понимания смыслового значения текста автора?

В. И. Немирович-Данченко говорит здесь об очевидных и совершенно непререкаемых истинах, и, тем не менее, никакого противоречия с методом К. С. Станиславского в его утверждениях нет. Немирович-Данченко прав в отношении работы над ролью, над «образом» в спектакле. Станиславский был прав, поскольку он имел в виду не спектакль, а этюд, не работу над ролью, а лишь познание органических законов действия. И здесь для нас важен не «образ», а живое чувство и органическое поведение самого актера-человека, действующего в данных обстоятельствах, а для этого достаточно «подложить» под соответствующее действие элементарную канву ситуации. Поэтому он «сейчас» (заметьте: «сейчас»!) ничего другого и не требует. В данный момент ему важны не «предлагаемые обстоятельства», обуславливающие специфичность образа в его исторических, социальных, профессиональных и индивидуально-психологических качествах. Ему надо уберечь актера от опасности преждевременно представить себе все эти «предлагаемые обстоятельства», создать к ним в своем воображении определенные условия места, действия, обстановки, костюма и начать подражать этому созданному умозрительной фантазией образцу, т. е. «представлять», «наигрывать» образ. Ему важно было, чтобы до этого актер своим собственным живым чувством («от себя») ощутил бы линию поступков персонажа, чтобы он «зацепился за образ» своим непосредственным чувством.

В уже упоминавшейся беседе с работниками театров В. И. Немирович-Данченко высказал чрезвычайно интересную, тонкую мысль: «...настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, когда актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в действительности вибрируют при данном физическом состоянии». Это и есть для Немировича-Данченко самое главное и вместе с тем самое сложное в творческом процессе актера. Если это ему удастся, то «сама его природа» подскажет ему верное самочувствие. Для того и необходим длительный период репетиций, чтобы достичь, наконец, той заветной минуты, «когда мысль толкнется в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке». Немирович-Данченко полагает, что решающую роль в этом процессе играет «память» актера, которая хранит «все то, что накопилось с детства» и «отложилось по наследству». Так он устанавливает свой индивидуальный метод работы над образом, в известной мере отличный от метода Станиславского, но направленный к той же цели — освободить творческую «природу» актера. Но Станиславский, исходя из тех же предпосылок, идет еще дальше. Он ищет

¹ М. Н. Кедров. «К постановке «Тартюфа», изд. МХАТ, 1940, стр. 10.

конкретных путей, которые помогли бы актерской мысли толкнуться в необходимые «нервы», которые помогли бы этим нервам «вибрировать». Он ищет пути сознательного овладения физическим самочувствием, которое г а р а н т и р у е т контакт между мыслью и чувством актера и находит их в физическом действии. Только установив этот контакт, только ощутив «себя в роли и роль в себе» своими собственными нервами, мышцами, жизнью своего тела, актер может дальше смело и уверенно идти по сквозному действию к сверхзадаче. Так, освобожденная органическая природа встанет на твердый путь воплощения замысла без всякого «насилия над актером». «Если я говорю «предлагаемые обстоятельства», если я читаю ему лекции о пьесе, то это ему вначале не нужно! А раз не нужно, значит, это уже насилие. А я говорю ему: «Войдите в дверь». И я вас уверяю, что он никогда не войдет в дверь, если он не выяснит, откуда он пришел, по какой дороге он шел, зачем пришел, кто здесь находится. Иначе он будет входить на сцену, а не в комнату. Тогда это фокусы, а не физические действия»¹.

Таков путь, которым Станиславский ведет актера к органическому ощущению роли, чтобы двигаться от него «к образу», овладевать «перспективой роли», которая опять-таки нужна не сама по себе, не как самоцель, а как «средство наилучшего воплощения идеи». Теперь актер «может искать пьесу не головой, а в положении действующего лица», которое он «изведал», ибо, «действуя, он переживает. Ища действие, он уже живет»².

Весь гигантский труд Станиславского по исследованию творческих путей, ведущих к овладению «природой», подчинен решению одной краеугольной задачи — найти самые верные художественные средства для сценического воплощения передовых идей современности.

Все это далеко не всегда понимали слишком прямолинейные последователи Станиславского. Порою они превращали работу над пьесой в комплекс этюдов на правду сценического самочувствия и называли «спектаклем» цепь лишь фабульно связанных «физических действий», вне времени и пространства, вне «автора» и вне «образа». Между тем для самого Станиславского это был лишь комплекс экспериментальных приемов, рождавшихся каждый раз для решения совершенно конкретной педагогической или творческой задачи.

Какие же поправки вносило в педагогические установки Станиславского сближение с «практикой»? Режиссер должен быть таким же «свежим», как актер, — таково было первоначальное положение Станиславского. Но ведь режиссеру приходилось начинать с очень сложного и ответственного задания: ему надо было, не читая пьесы актерам, рассказать ее так, чтобы актеры «понюхали настоящей жизни», ...чтобы они почувствовали себя на своих собственных ногах». Чтобы так рассказать пьесу, чтобы дать ощутить тот запах настоящей жизни, который она в себе несет, у же надо было иметь свое переживание пьесы, свое отношение к ней, свою хотя бы самую общую концепцию, свой хотя бы первичный, смутный замысел. «Свежим» мог оставаться только тот ученик-режиссер, которому Станиславский мог говорить: «не готовьтесь, оставайтесь свежим, ошибайтесь, потому что вслед за этим он добавлял: «а если вы ошибетесь, я вас поправлю». В этом «поправлю» и заключалось все дело. «Абстракция» оказывалась условной. «Безвоздушное пространство эксперимента» (как это и полагается) существовало лишь для учеников, а не для руководителя, который оставался г л а в н ы м режиссером во всем процессе работы. Это он, мудрый педагог, совмещал в себе

¹ «Театр», № 2, 1952.

² Там же.

автора, пьесу, историю, эпоху и режиссерский план. Это он видел за всех весь путь от исходной точки до конечной цели. Но он знал, что не позволит себе забежать вперед, сказать лишнее, спугнуть живое чувство актера, а другие должны были учиться на его блистательном примере. И, запрещая М. Н. Кедрову в «Тартюфе» заниматься «режиссерскими композициями», он не отрицал их значения, но откладывал их лишь «до времени»: «Я все это понимаю, это все хорошо, вы можете создать еще более интересные и сложные композиции, но только имейте в виду, что играть вы будете «на расстроенных роялях»¹. «Настроить рояли» — вот что было первоочередной задачей, и лишь после этого могли вступить в свои права «режиссерские композиции».

Но когда работа над «Тартюфом» перешла в стадию подготовки спектакля, режиссерский план должен был определиться с полной ясностью. В брошюре к постановке «Тартюфа» мы находим лаконичное, на полтора страничках, но отчетливое и точное изложение замысла спектакля (столкновение лицемерия и доверчивости); его социально-историческую конкретизацию (выход за рамки антиклерикализма), расстановку основных борющихся сил в спектакле, постановку задачи снятия мольеровских штампов путем изображения «живых людей», а не «масок», наконец — определение жанра и вытекающего из него основного сценического приема (сатира, как гиперболизация человеческих страстей).

Мы видим, таким образом, что этот спектакль (как и всякий другой) опирался на развернутый режиссерский замысел, в котором все основное было выяснено и оговорено.

С наименьшей определенностью это выявилось уже в Оперно-драматической студии, где работа К. С. Станиславского над спектаклями имела ярко выраженный учебный характер.

Обращаемся к дипломной работе Т. А. Чеботаревской, внимательно исследовавшей этот период деятельности Станиславского. Вот как определяются здесь задачи режиссера в понимании Станиславского: «Для режиссера этому рассказу (то есть рассказу фабулы пьесы. — Г. Г.) должен предшествовать определенный период работы над пьесой. Этот период и есть время создания режиссерского плана в его новом понимании. Ничего не навязывая актеру, режиссер все же должен видеть ту цель, тот конец пути, по которому он его поведет. То есть ощущать хотя бы приблизительную сверхзадачу пьесы и ее сквозное действие, которое является путем к сверхзадаче. Режиссер предварительно разбивает пьесу на составные части, на те действительные эпизоды, из которых состоят картины, акты, целая пьеса... Эта подготовительная работа в определенный период отрицалась Станиславским, так как он говорил, что режиссер должен быть лишь на два шага впереди актера. Но на практике работы в студии эта система подготовки сложилась как наиболее целесообразная и применялась им в работе с ассистентами. Обычно детальная разбивка на эпизоды действия происходит не на предварительной работе, а параллельно с работой с актером, но всегда до встречи с ним».

Эти данные, основанные на протокольных материалах и стенограммах студии, с полной ясностью восстанавливают истинную картину. То новое, что находилось в поле внимания исследовательской мысли Станиславского и чему он искал практическое выражение в процессе создания спектакля, было не отрицанием режиссерского замысла, режиссерского плана, но их иным, новым пониманием. «Новый тип режиссера, который мы представляем при коллективе мастеров-артистов, требует от самих руководителей спектаклей иной подготовки и иного подхода к своей творческой работе. Основы ее надо искать в приемах воздействия режиссера

¹ М. Н. Кедров. «К постановке «Тартюфа», стр. 6, изд. МХАТ, 1940.

на органическую природу артистов. Основа эта кроется в знании законов нашей творческой природы, умения увлекать и незаметно толкать творческие поиски в верную сторону»¹.

Но «толкать в верную сторону» режиссер может только тогда, когда стрелка на его творческом компасе верно показывает направление и когда на его планах и режиссерских картах точно прочерчены линии путей, ведущих к цели. Режиссер не диктатор, не указчик, не всезнайка, подбирающий актерам готовые шпаргалки, а вдохновитель творческого процесса, инициатор поисков, спутник и помощник в открывании путей, пристально изучающий и наблюдающий актера и растущий вместе с ним. Режиссерский замысел — не застывшая, кабинетно разработанная, отвлеченная «модель» спектакля, а живое, подвижное идейное зерно, способное расти, развиваться и обогащаться актерским творчеством. Режиссерский план — не заранее данная, предустановленная «форма» спектакля, но лишь тот твердый скелет, на котором эта форма должна была выростать впоследствии в свободном творческом процессе. Это — «сквозное действие и сверхзадача», это — логика развития действия, линия его движения в отдельных эпизодах, непрерывная действенная цепь, в свою очередь разбитая на звенья «физических действий», режиссерская партитура или список физических действий, которые актер должен представлять на сцене»².

В этом и состоит «новое понимание» режиссерского замысла. Последний предстает уже не как некий трудно уловимый поток субъективных «режиссерских фантазий», не как сложный клубок литературных ассоциаций и отвлеченных «умозрений», но как выражение идеи на четком и конкретном языке действий, объективно данных в сюжете и тексте пьесы. Мастерство режиссера должно в первую очередь выражаться в умении извлекать из текста эту логически последовательную линию действий и раскрывать ее глубинный идейный смысл. Так, режиссерский замысел приобретает твердую объективную основу, опирающуюся, в свою очередь, на внутреннюю сущность пьесы, и мысль режиссера движется по объективным закономерностям отраженной в пьесе реальной действительности.

Чем меньше «вмешивается» режиссер в работу актеров, чем более свободно протекает творческий процесс, чем сдержаннее режиссер в своих предложениях, советах, поправках, тем больше он должен знать, тем лучше должен видеть конечную цель, тем увереннее должно быть его мастерство педагога и руководителя, тем яснее и органичнее зерно замысла. Постепенная конкретизация действия требует от режиссера необычайно острого чувства перспективы и изощренного мастерства. И, вместе с тем, тем точнее цель и яснее направление, тем легче ориентироваться в отклонениях, тем увереннее можно допускать временные отходы и поиски неизведанных тропинок.

Все остальное — временные средства, переходные ступени, частные педагогические приемы, преходящие условия эксперимента, вызванные задачей создать актера-художника, который мог бы в этом методе плодотворно работать.

Стремясь научить актера самостоятельному творчеству, Станиславский в процессе педагогической работы в какой-то степени лишил его самостоятельности. В самом деле, актер, который не знает пьесы и всего того, что обуславливает его образ, не может быть вполне самостоятельным. У него нет перспективы, и поэтому он не может свободно дви-

¹ К. С. Станиславский. «Путь мастерства», «Известия» от 8/V 1937 г.

² К. С. Станиславский. «Беседа с режиссерами периферийных театров». «Советское искусство» от 5/XII 1935 г.

гаться вперед, не оглядываясь на мастера, который подбросит ему спасательный круг.

Но это тоже имело определенный педагогический смысл. Крупный мастер сцены может полностью отдаваться потоку творческих ощущений, жить на сцене подлинной жизнью образа и в то же время включать в контроль своего познания все, что реально происходит на сцене, за сценой и в зрительном зале. Неопытному ученику это запрещено. Он не имеет права отрываться от непосредственного объекта, пока не овладеет техникой творческого состояния и полной свободой внимания. Мастер-канатоходец, в совершенстве владеющий пространством, включает в свою ориентировку все окружающие явления. Неискушенному новичку это противопоказано — он не смеет смотреть по сторонам. (Это и являлось той своеобразной «диалектикой эксперимента», которая наталкивала Станиславского на самые неожиданные решения и приемы.)

Не поняв чисто педагогического назначения этого приема, некоторые наивные умы, с легкостью хватающиеся за всякое «последнее слово», наделали в практической работе немало грубейших ошибок. В одних случаях режиссер навязывал актерам заранее предreshенную им линию «простых действий», лишая актера всякой самостоятельности и зачастую превращая репетиционный процесс в механическую бесперспективную муштру; в других случаях режиссер стремился лишь к тому, чтобы добиться «правдивого поведения» актеров на сцене, забывая о тех идейных задачах, которым это правдивое поведение должно было служить.

Возникали, наконец, и такие опыты постановки спектаклей, когда по существу «слепой» режиссер вел за собой «слепого» актера. Ясно, что кроме конфуза из этого ничего не могло получиться.

Так, функции режиссера сводились иногда к чисто «педагогической» работе с актерами, различавшейся лишь большей или меньшей органичностью. Формула В. И. Немировича-Данченко — «режиссер должен умереть в актере» — получала схематизированное, вульгаризаторское истолкование, а искания Станиславского воспринимались поверхностно, без внимательного анализа их характера и методологического значения.

Иной раз такое «самоограничение» обосновывается педагогическим стремлением уберечь актера от ремесленничества, добиться на сцене органического поведения и подлинного творчества, которое не подменялось бы и не закрывалось равнодушием технических приемов и пестрой роскошью «постановки».

Между тем односторонняя педагогика так же приводит к ремесленничеству, как и односторонняя «техническая» режиссура. Подобно тому, как самая изощренная выдумка постановщика, если она не служит идейному раскрытию пьесы, порождает мертвые, ремесленные спектакли, точно так же и педагогическое мастерство режиссера, не подчиненное идейно-образным, жанровым, стилевым и композиционным особенностям пьесы, оборачивается своей ремесленной стороной.

Такое оскотление актерского и режиссерского творчества не имеет ничего общего с художественными заветами Станиславского, для которого педагогическая азбука, в каких бы новых формах она ему ни представлялась, неизменно служила лишь «подножием искусству».

Некоторые деятели театра забывают мудрый завет Станиславского: «репетиции — это не урок по системе в школе театра, это процесс воплощения идей и мыслей автора в живых действенных человеческих образах». Вместо единственно необходимого и ценного результата творческой работы театра, которым должно было явиться поэтическое произведение как целостное, идейно образное единство, полное живого трепета и горячей страстности, они демонстрируют зрителю педагогический процесс

«органической жизни актера на сцене». В результате на сцену стали проникать спектакли, в которых актеры до конца «правдиво» и «органично действовали» по законам «системы», показывали виртуозное владение всеми «элементами», добросовестно осуществляли линию физических действий, жили подлинной жизнью по известной формуле — «я в предлагаемых обстоятельствах», и в то же время на сцене не было ни авторских образов отдельных персонажей, ни образа спектакля в целом.

Во время смотра молодых режиссеров в 1944 году режиссер ленинградского Нового ТЮЗ в ответ на критику своей работы, в которой отсутствовал четкий режиссерский замысел, заявлял: «А меня это не интересует. В работе над спектаклем меня интересует лишь одно воспитание актера». Сегодняшняя практика советского театра дает все меньше поводов констатировать наличие подобных тенденций. Ведущая линия советской режиссуры определяется стремлением к возможно более глубокому раскрытию пьесы на основе целостного идейно-образного замысла. Однако вряд ли можно сказать, что все обстоит здесь вполне благополучно. Мы еще помним неудачную попытку Ю. Завадского, осужденную впоследствии им самим, теоретически и практически (при постановке «Чайки») обосновывать отказ от режиссерского замысла. У нас еще свежи в памяти статьи, справедливо критиковавшие талантливый коллектив Театра имени М. Н. Ермоловой за пристрастие к частной правде «жизненного поведения» и к острым жанровым зарисовкам в ущерб обобщающей идее и образному единству спектакля. Да и сейчас и в столичных и в периферийных театрах нередко еще появляются спектакли, в которых как будто бы «все правильно», но отсутствуют свободное дыхание, широкая идейная перспектива. Нельзя не вспомнить здесь того чудесного юмора, с которым В. И. Немирович-Данченко разоблачает эту формальную, пустую «правильность»: «Смотришь иногда спектакль в ином театре и думаешь, как это серо и бедно по фантазии!.. Поставлю комнату, окно в сад, направо дверь в столовую, налево — в кабинет, потолок есть, люстра висит, в натурализме упрекнуть нельзя, от реализма не ушел, о формализме не может быть и речи... А может быть, кто-нибудь еще напишет, что режиссер, не мудрствуя лукаво, поставил без шуток такой-то спектакль...»¹.

Целостный, глубокий идейно-художественный замысел всегда был для Станиславского единственно реальной основой творческого труда актера и режиссера. И для его осуществления Станиславский неизменно требовал от актера, чтобы он «творил сам свою сценическую жизнь на основе полного, глубокого изучения той жизни, к которой относится пьеса, и наблюдения настоящей, сегодняшней жизни»². Он требовал от режиссера умения «ответить на любой вопрос об эпохе, применительно к тексту пьесы»³. Он неустанно напоминал, что подлинная сценическая жизнь, подлинное перевоплощение может наступить лишь при том условии, «если вы верно поняли пьесу, идею ее, сюжет, интригу»⁴.

Именно ради этого Станиславский поставил себе задачей найти ход к органической жизни актера на сцене, к освобождению его «природы». Станиславскому было необходимо заставить актера пробиться к той подлинной жизни, которая была отражена в пьесе. Непосредственное ощущение этой жизни надо было высвободить из-под груза всевозможных штампов и накопленных приемов поведения в определенных стилизованных и жанровых рамках, из-под привычных представлений, связанных с

¹ «Театр, № 4, 1952.

² Н. М. Горчаков, «Режиссерские уроки Станиславского», стр. 170.

³ Там же, стр. 172.

⁴ Там же, стр. 137.

книжным знанием данной эпохи, данного автора, данной пьесы. Актер должен был ощутить жизнь своего образа в цепи простейших физических действий, выражающих логику его поведения.

Вот почему вся работа Станиславского носила четко выраженный педагогический характер. Он занимался ею в студии, а не в условиях профессионального театра, и ставил своей задачей не постановку спектаклей, а овладение определенным творческим методом, для которого пьесы и отрывки служили лишь материалом.

К сожалению, некоторыми режиссерами такого рода подготовительные этапы работы Станиславского были приняты за искомые результаты, предпосылки — за окончательные достижения, педагогический прием — за художественный итог. С педагогической режиссурой К. С. Станиславского произошло во многих случаях то же, что происходило со всеми предыдущими его открытиями: средство было принято за цель. Станиславский настаивал на том, что «система с маленькой буквы не нужна без системы с большой буквы», а «последователи» упорно задерживались на бесконечном повторении «маленькой» азбуки. Станиславский мечтал о совершенных созданиях сценического искусства, которые будут рождены великой художницей-природой, а «последователи» ставили бесчисленное количество спектаклей, в которых демонстрировали эту природу «как таковую» — вне «нужных» предлагаемых обстоятельств, вне «глубины сценических положений», а следовательно, вне авторского образа и замысла.

При таком методе работы органическая правда физического поведения достигается ценой полной амнистии от образа, от автора, от значительности авторской темы, и весь спектакль остается на уровне педагогического этюда, который, в лучшем случае, может «заражать» правдивостью «кусков жизни», но никуда не зовет и не раскрывает зрителю ни внутренней сущности этой жизни, ни идейного мира автора.

**
**

Вывод ясен: ни теория, ни практика К. С. Станиславского не дают никакого права утверждать необходимость отказа режиссера от идейно-художественного замысла спектакля. «Главное в нашем искусстве, — говорил К. С. Станиславский в последних беседах с ведущими работниками МХАТ, — сквозное действие и сверхзадача», еще раз, на склоне своей жизни, настойчиво утверждая ведущую роль режиссерского решения спектакля.

Это положение великого художника и реформатора театра становится особенно важным и ответственным в наши дни, когда советский театр призван решать в своей творческой практике сложнейшие вопросы коммунистического воспитания, формирования человека новой исторической эпохи. Как в любой области планового советского строительства, как на любом участке созидательного труда, так и в творческой практике театра не могут быть забыты гениальные слова Карла Маркса, великолепно вскрывающие особенность умственного процесса, совершаемого художником в каждом творческом акте:

«Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей — архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове»¹.

¹ К. Маркс. «Капитал», т. 1, изд. 1935, стр. 120.