

История, теория театра и драматургии

Основное звено актерского мастерства

Ю. БЕРЕНГАРД,
кандидат философских наук

Неустанно пользоваться сверхзадачей, как путеводной звездой — вот первый закон актерского искусства, говорил Станиславский.

Именно идейность обуславливает вечную молодость спектакля и делает искусство театра могучим средством не только отражения, но и изменения мира. Если идейность для Станиславского является основой искусства, душой творчества, то главным в этой идейности, ее ядром, несущим в себе отраженную сущность объективного мира, он считал борьбу нового, прогрессивного против старого, реакционного, мужественную и победоносную борьбу трудового и революционного человека за высокие общественные идеалы, в конечном счете, за торжество идей коммунизма.

Однако идея сама по себе не создает сценического искусства, как бы высока она ни была в пьесе или в сознании актера. Если искусство вообще не допускает отвлеченных философских идей, как говорил Белинский, а допускает только идеи, облеченные в поэтическую, художественную форму, то в равной мере, искусство театра требует, чтобы идея драматического произведения стала живой сценической идеей.

Жадно ожидая и горячо приветствуя драматурга, творчество которого, проникнутое возвышенным пафосом современности, ярко воплощает героическую борьбу и творческого труда советского человека, уверенно идущего

к коммунизму, драматурга, источником вдохновения которого являются живые «идеалы, самим народом созданные», ясно видимые художником-патриотом в самой советской жизни, Станиславский предупреждал, что при встрече с этим драматургом актеру потребуется не подделка, а подлинное, глубокое и возвышенное переживание. «Без развития утонченной и возвышенной техники этого не выполнить, — говорил он, — пусть же помнят об этом, чтобы во всеоружии встретить того драматурга, которого мы так жадно ждали». Только в совершенстве овладев мастерством своего искусства, актер, как и писатель, сможет стать инженером человеческих душ, «строить новое, звучащее нотами современности сознание», помогая тем самым делу коммунистического строительства. Поэтому Станиславский считал главной своей задачей — способствовать развитию такого актерского мастерства, которое могло бы полноценно воссоздать на сцене новое содержание жизни и нового героя эпохи.

«Со всей искренностью я хочу сказать, — писал он Горькому, — что иной роли для себя в наши дни я не вижу — остаток своей жизни я хочу потратить на воспитание и углубление актерского мастерства, способного передать самые глубокие и сильные чувства и мысли человека наших дней».

Работая над воспитанием и углублением актерского мастерства, Станиславский всегда подчеркивал определяющую роль природных качеств актера. Поэтому именно для талантливых актеров он предназначал свою систему. Вместе с тем Станиславский

Печатается в порядке обсуждения вопросов творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

утверждал, что в целях поднятия искусства актера на уровень тех задач, которые стоят перед театром новой, социалистической эпохи, в целях сведения к минимуму роли стихийного, случайного момента в творчестве, как бы талантлив актер ни был, ему необходимо знать законы своего искусства и сознательно применять их в своей актерской практике.

При наличии объективных условий и их определяющей роли, полагал он, субъективный фактор, — отражение в сознании актера законов его искусства и их осознанное применение, — призван сыграть решающую роль в творчестве советского художника сцены.

«В работе нужно всегда идти, во-первых, от себя, от своих природных качеств, во-вторых, по законам творчества»¹, — говорил Станиславский.

Эти законы творчества, открытые Станиславским и развиваемые его последователями, представляют именно то профессиональное оружие, посредством которого актеры воплощают идею драматургического произведения в художественную сценическую реальность, т. е. не рассказывают зрителю со сцены об идее, а показывают «совершающийся на его глазах внутренний процесс становления идеи, развития и торжества ее в человеке, в его поведении, в его отношении к окружающей его жизни»².

Утверждая такое понимание искусства актера, согласно которому «прежде всего надо творить сознательно и верно», Станиславский вместе с тем решительно отверг «французскую школу» игры, противопоставив идущему от этой школы «искусству представления» «искусство переживания», основоположником которого был Щепкин.

Настоящий реалистический театр, — полагал он, — это не представление роли, а действительное переживание ее, не игра образа, а жизнь в образе, при которой актера нельзя отделить от роли, и зритель видит не актера-роль, но роль-человека.

Страстный пропагандист учения Станиславского, замечательный актер Хмелев, однажды писал, вспоминая «Парадокс об актере» Дидро: «Там речь идет о какой-то раздвоенности сознания, при которой актер

может играть «потрясающее волнение», оставаясь в то же время абсолютно спокойным и наблюдающим себя «со стороны». Нет! Актеру приходится затрачивать подлинное чувство и переживать действительно, но все свое поведение на сцене актер подчиняет контролю разума, сознания. Для этого актер должен великолепно знать себя, уметь пользоваться различными своими физическими и психическими данными и постепенно вырабатывать необходимую технику и мастерство для каждой роли».

Каким же путем подойти к построению духовной и материальной основы поведения, существования актера, к построению жизни духа и тела человека-роли? Как проникнуть в роль, зажечь внутренней и внешней жизнью роли, ее подлинными чувствами и страстями «сегодня, здесь», не ожидая, когда придет «чудодейственное вдохновение»?

На различных этапах формирования системы Станиславский давал на эти вопросы различные ответы. Они в основном не противоречили друг другу, дополняли его понимание сценического искусства и непрерывно углубляли это понимание, говоря словами Ленина, «...от явления к сущности, от сущности первого, так сказать, порядка, к сущности второго порядка и т. д... без конца».

«Станиславский, — пишет М. Н. Кедров, — пробовал проникнуть в человеческую психику через внешнюю характерность, через мысль, через чувство, через организацию своей воли («я хочу») и т. д. Это помогло на какой-то период двинуть наше искусство вперед, но это не могло явиться той основой, на которой может быть построен научный подход к творчеству».

Научное определение основных законов творчества потребовало анализа, который был бы направлен на отыскание коренных, главных условий, порождающих подлинное сценическое переживание для верного воплощения текста пьесы, ее идейного содержания в образы и события, в характеры и поступки действующих лиц.

Обобщая богатейший опыт русского театра и его прославленных мастеров, Станиславский заметил, что искусство актера соткано из сложной цепи многообразных связей различных сторон и элементов творчества.

¹ В. Топорков. Станиславский на репетиции, стр. 80.

² Н. Горчаков. Режиссерские уроки Станиславского, стр. 57.

Но художник-мыслитель видел, что, установив только взаимодействие всех сложных элементов творческого процесса, он не открывает еще закона, который ограничил бы роль случайности в работе актера; а искусство — враг случайности, «случайность не искусство... на ней нельзя основывать его»¹.

Станиславский отлично понимал, что необходимо найти основу взаимодействия, т. е. выделить глубокие, устойчивые, существенные связи, определить их место и роль в творческом процессе, в отличие от связей поверхностных, несущественных, случайных. Только при этом условии, полагал он, возможно познать законы творчества, овладеть всей цепью актерского искусства, по-настоящему знать ее и подчинять своему контролю.

Между тем ошибка многих товарищей, дискутирующих сегодня о методе Станиславского, как раз в том и состоит, что, фиксируя факт «неумолимой, — как пишет Ал. Попов, — и труднейшей взаимосвязи» всех сторон творчества артиста, они, однако, не могут или не считают нужным видеть основу этой взаимосвязи. Поэтому она и является для одних «неумолимой», для других чуть ли не фатальной.

Наиболее откровенно и выпукло подобный взгляд на природу вещей выражен В. Пудовкиным в его статье «По законам реальной жизни», в которой наряду с интересными высказываниями по поводу отдельных вопросов актерского мастерства автор неожиданно для читателей умозаключает:

«Следует всегда помнить о взаимодействии всех звеньев цепи...

...Все проверяется всем. Все помогает всему. В любом звене цепи связь может порваться или какое-нибудь звено может быть пропущено — гибель целого во всех таких случаях неизбежна»².

Это категорическое суждение ввергает в грусть каждого творческого работника сцены: опять жди, как говорила Федотова, когда спустится Аполлон. Оно вступает в явное противоречие с учением Ленина и Сталина о «решающем звене» и неизбежно ведет к утверждению случайности в искус-

стве сцены, в конечном счете, к идеализму и агностицизму в теории театра.

Видеть только взаимодействие и этим ограничиваться — значит утверждать одинаковую роль за всеми звеньями цепи, значит объективно объявить непознаваемой сущность, закономерность явления, процесса.

Вот почему «только» взаимодействие» = «пустота», — писал Ленин³.

Гениальное учение Ленина и Сталина об основном звене в исторической цепи событий требует во всяком деле определять решающие, органические связи, выступающие в качестве основы взаимодействия.

К раскрытию основного звена в сложно сплетенной цепи актерского искусства, ухватившись за которое актер вернее всего чувствует твердую почву под ногами, успешно овладевает ролью, и были устремлены настоячивые искания Станиславского.

В последний период своей деятельности он нашел это основное звено актерского искусства. В «Режиссерском плане «Отелло» Станиславский прямо пишет:

«У актера много всевозможных линий, как, например, линия фабулы, линия психологии и чувства, линия чисто сценического действия и пр... но самая важная — это линия физических действий»².

Метод овладения этой «самой важной линией», как основным звеном, Станиславский условно назвал «методом физических действий».

Метод физических действий внутренне связан со всей системой, является ее органическим продолжением. Новый метод как новая высшая ступень в развитии учения Станиславского об искусстве актера вбирает в себя все положительные его стороны, из которых главная — все для сверхзадачи — определяет место и роль самого метода, делает его подчиненным сверхзадаче, ибо в ней «главный смысл творчества, искусства, всей системы» (Станиславский).

Построенный на прочной материалистической основе, метод Станиславского по своим принципам, по подходу к творчеству глубоко диалектичен. Он учит не только умозрительно, но прежде всего средствами сценического выражения вскрывать, говоря

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. II, стр. 313.

² «Советское искусство», № 4, 1951 г.

³ В. И. Ленин. «Философские тетради», стр. 138.

² К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло», «Искусство», стр. 231.

словами Ленина, «противоречия в самой сущности предмета», создавая тем самым эстетическую реальность высокого познавательного и воспитательного значения.

Важно с самого начала оградить себя от того упрощенного, вульгарного понимания сущности и роли физических действий, которое присуще некоторым явным противникам метода, бесцеремонно выхолащивающим существо этого метода.

Во-первых, всякое физическое действие есть, разумеется, действие психофизическое. Человек мыслит и действует одновременно. Если бы он только «действовал», он перестал бы быть человеком.

Во-вторых, при всей важности даже простейших физических действий (открыть дверь, подписать бумагу, выпить стакан воды и т. д.) сами по себе, не связанные одно с другим, изолированные от сквозного действия и сверхзадачи, они не составляют сущности нового метода, открытого Станиславским. Выполнение мелких бытовых действий в целях создания на сцене жизненного правдоподобия было известно в актерской практике задолго до Станиславского. На первых порах Станиславский применял и понимал их как приспособление, как один из приемов актерской технологии.

Но тогда, когда для Станиславского линия «физических действий» явилась «самой важной линией» актерского искусства — «физические действия» стали для него новым средством разрешения основных творческих задач, подчиненных раскрытию идеи пьесы и воплощению этой идеи на сцене.

Одной из теоретических предпосылок (естественно-научной) нового метода являются диалектико-материалистические положения учения И. П. Павлова о связи организма со средой, о единстве физической и психической жизни человека. Опираясь на эти положения, Станиславский пришел к выводу, многократно проверенному практикой, что линия «физических действий» роли представляет наиболее верное и удобное средство, при помощи которого актер может «сегодня, здесь, сейчас», т. е. всегда, когда это необходимо, проникнуть в «загадочную» область подлинных человеческих чувств, познать их природу и управлять ими.

Физические действия, скрепленные правдой и верой, полагал Станиславский, создают почву для творчества, позволяют постиг-

нуть самые глубокие переживания и наиболее коротким путем ведут к созданию яркого сценического образа, правдиво отражающего жизнь на сцене.

Фиксировать раз найденное чувство, сохраняя его искренность, почти невозможно. Поэтому даже выдающиеся артисты, не знающие природы чувств и не умеющие подчинять их своему контролю, нередко являлись игрушкой стихийных сил творчества: случайность играла ими. Запомнить и фиксировать можно только физическое действие, а оно открывает путь к чувству.

«Я утверждаю, что больше всего увлекает чувство — это вера в свои внутренние и внешние действия. Вера является тогда, когда есть правда, правда создается на сцене от внутреннего и внешнего действия»¹.

Продуктивное, мотивированное действие оберегает исполнителя от таких проявлений актерского формализма, как штамп, наигрыш, представление. Оно вносит глубокое переживание, порождает подлинное чувство, именно ту «истину страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» (требование Пушкина к драматическому писателю), во имя которых на сцене «нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе»².

Когда Станиславский на репетиции спрашивал, что «здесь по линии физических действий», то это вовсе не значит, как склонны думать некоторые, что его интересовало, какое физическое действие как приспособление избрал актер для овладения необходимым чувством. Станиславского, прежде всего, интересовало, — какова та линия, которая составляет цепь активных поступков, подлинных, продуктивных действий, внутренне связанных друг с другом, являющихся результатом борьбы противоположных сил и стремлений, направленных на достижение конкретной цели. Вот эта линия органических действий актера-роли, без которых не может быть реализована идея пьесы, представляет собой как бы ноты создаваемого произведения, является для актера партитурой его поведения на сцене.

¹ К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло».

² К. С. Станиславский. Работа актера над собой, стр. 86

Станиславский требовал точного знания партитуры физических действий роли как твердой материальной основы творческого процесса, а так же как средства, сценически раскрывающего и воплощающего логику поведения роли, ее отношения к событиям и поступкам других действующих лиц.

Щепкин сказал: «Ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но важно, чтобы ты сыграл верно»¹. Эту верную линию игры и обуславливает партитура «физических действий», верно отобранных, организованных в логической последовательности для каждого эпизода, сцены, акта, для пьесы в целом в соответствии с ее идейным содержанием.

Предостерегая против механического, формального, внешнего понимания природы физических действий, Станиславский указывал, что физическая линия поведения роли не только не может существовать без внутренней, но ею определяется, хотя сама эта внутренняя линия как субъективная сторона человека-роли отражает общественно-материальное бытие и определяется им.

Именно внутренней логикой поведения человека-роли, которая составляет сквозное действие и подчинена сверхзадаче, определяется сущность каждого физического действия в отдельности и всей физической линии в целом.

«Делайте все физические действия до самого последнего конца, — говорил Станиславский, — но в конце концов ищите, для чего вы все это делаете, намечайте эту внутреннюю цель...».

Как в жизни, так и на сцене, сущность одинаковых на первый взгляд физических действий в зависимости от различных обстоятельств меняется. Одно и то же, по видимости, физическое действие может преследовать различные цели.

Вот пример, который для доказательства этой мысли приводит сам Станиславский в «Режиссерском плане «Отелло». «Между прочим, вот хороший пример того, — пишет Станиславский — как одно и то же физическое действие меняется под влиянием предлагаемых обстоятельств. Какая разница между исканием платка в начале акта и потом, в конце его? В пер-

вом случае Дездемона просто искала пропажу, во втором — она оправдывалась»¹.

Поэтому понимание внутренней цели предшествует, по Станиславскому, выполнению всякого физического действия и решает его успех в деле верного воплощения авторского замысла.

«Физическую» задачу Станиславский так или иначе ставил как задачу и «психологическую». Например, в том же «Отелло» Брабанцио, выступающий в сенате, «доказывает» — подчеркивал Станиславский, — всем присутствующим, что Отелло — колдун. Вот сущность физического действия Брабанцио в этом эпизоде. Или: физическое действие для Отелло в сцене «Спальня» это — «дознаться истины».

Но, формулируя физическую задачу, связанную прежде всего с актом мысли, Станиславский требовал реализации этого акта как воплощения на сцене живой сущности изображаемого лица в предлагаемых обстоятельствах.

Прекрасное определение сценического действия дал Хмелев:

«Это термин, предложенный системой МХАТ. Актерским действием здесь называется не только жест или активная мизансцена, но и мысль, которая рождает действие, общение с партнером, реакция на объективное окружение и т. д. Иными словами, действовать на сцене — значит уметь мыслить и правдиво жить жизнью действующего лица» (Подчеркнуто мной. — Ю. Б.).

Разумая под актерским действием «и мысль, которая рождает действие», Станиславский все внимание обращает на содержание этой мысли — мысли, побуждающей к активному действию. Именно оно, будучи отраженным в сознании актера-роли через идею пьесы, и является источником внутренней и внешней активности роли, двигательной силой ее психофизического развития и поведения.

И Станиславский находит этот источник в осознании и актерском видении того боя, того столкновения противоположных сил и стремлений, которые предлагает автор хорошей пьесы, отражая причины, побуждающие человека к активным, целеустремленным действиям в самой жизни.

¹ М. С. Щепкин. Записки и письма. М. 1864 г., стр. 194.

¹ К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло», стр. 321.

Для достижения наибольшей убедительности и органичности поведения человека на сцене Станиславский разлагал сложное физическое действие на ряд простейших, элементарных физических задач. Но как бы последние ни были малы, каждая из них внутренне связана со всей задачей и подчинена ей подобно тому, как сверхзадаче подчинены все другие задачи спектакля.

«Мертвые души», сцена Чичикова и Манилова. Режиссура, работая над спектаклем, поставила задачу показать «и до какой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек» (Гоголь), проникнутый духом частнособственнических эгоистических отношений.

Манилов, паразитический образ жизни которого, между прочим, проявляется в нелепом пристрастии к заоблачному мечтательству, — решил, по словам Станиславского, «использовать приезд Павла Ивановича, чтобы сделать серию семейных «фотографий» на тему: «Приезд Павла Ивановича в мое имение». Пустые и сентиментальные «хотения» Манилова трудно совместить с преступными замыслами «приобретателя» Чичикова и потому создают препятствия последнему для достижения цели его визита.

Борьба противоположных стремлений Чичикова и Манилова — содержание физической задачи исполнителей, внутренний смысл поведения действующих лиц этой сцены, органически связанный со сквозным действием и сверхзадачей.

Все, что бы ни сделал Манилов, его неудержимая страсть «пофилософствовать о чем-нибудь...» должна ставить Чичикова в труднейшие условия для проведения его дела.

Казалось бы, простая вещь. Манилов усаживает Чичикова в кресло.

«...Ну-с, как вы, Михаил Николаевич, посадите Чичикова в кресло? — спрашивал Станиславский Кедрова. — Попробуйте посадить его в самой неудобной позе и умиляйтесь ее красотой и приходите в отчаяние, если он начнет нарушать ее. А вы, Василий Осипович, старайтесь незаметно переменить позу и пристраиваться для интимного разговора. Вы, Михаил Николаевич, следите за этим и либо не давайте переменить позу, либо переделывайте ее в еще

более затейливую. В этом уже есть элемент борьбы, поищите это»¹.

В. Топорков в своей книге «Станиславский на репетиции» ярко и подробно рисует этот великолепный режиссерский «подсказ», требующий от актера глубоких творческих исканий, тщательного, сознательного отбора единичных «физических действий», проникнутых той типичностью, которую несут в себе сквозное действие и сверхзадача роли и пьесы в целом.

Можно ли после всего этого отрицать руководящую роль сознания, мировоззрения актера, работающего по «методу физических действий», как это делают вульгаризаторы, явные и замаскированные противники метода. Большинство их возражений, как бы остроумны они ни казались на первый взгляд, свидетельствует только об одном — о непонимании и нежелании понять этот метод, который они сводят к методу вульгарно-механистических действий и затем «торжественно» разбивают в пух и прах свои собственные произвольные построения.

Существо нового метода в том и состоит, что этот метод — наиболее действенное средство сосредоточения внимания актеров и режиссера на идейности, сущности сценической работы. Но метод Станиславского берет эту сущность создаваемого спектакля не в отрыве от ее художественной материальной основы, а в единстве с ней, в единстве со сценическим явлением — действием актера-роли; благодаря этому идея, сущность в спектакле не висит в воздухе и не «притягивается за волосы», а является перед зрителем в саморазвитии существенных органических, целенаправленных поступков роли, раскрывающих идейное содержание пьесы, замысел драматурга и режиссера.

Новый метод дает конкретные, научно обоснованные пути полноценного творческого процесса, срывая тот мистический покров, которым старательно окутывают работу актера реакционные буржуазные искусствоведы — поборники идеализма и мракобесия от эстетики театра.

Решительно отвергая принципы субъективно-идеалистической философии и психологии, которые лежат в основе различных буржуазно-эстетских «теорий» об искусстве

¹ В. Топорков. Станиславский на репетиции, стр. 87.

актера, театральная теория Станиславского прочно опирается на положения передовой материалистической философии и науки.

Если чувства и мысли, а следовательно, поступки и действия человека в жизни возникают и развиваются прежде всего в результате его взаимодействия с внешним миром, через непосредственное или опосредствованное воздействие объектов этого мира на человека; если каждый момент деятельности человека, как и всякого животного организма, является «закономерной реакцией на бесчисленные и постоянно движущиеся явления окружающего его внешнего мира»¹, то очевидно, и на сцене для построения правдивой, органической жизни духа и тела человека-роли последний должен питать свои чувства и мысли, побуждающие к действию, не из самого себя, а посредством общения, взаимодействия с объектами, которые находятся вне его, воздействуют на него и вызывают активную ответную реакцию.

Человек, как мыслящее, особым образом организованное, общественно-историческое материальное существо, как «совокупность общественных отношений», находится в процессе общения прежде всего и в первую очередь с другими людьми.

Поэтому взаимодействие актёра с партнёром Станиславский считал главным видом общения, важнейшим условием живого творческого процесса и органического действия.

«Следите за голосом, интонацией, взглядом, движением каждого мускула партнёра, — говорил Станиславский, — по партнёру вы должны ориентироваться, как действовать дальше. Тогда это будет подлинное действие»².

«Ваше поведение — это камертон для поведения партнёра, каждое изменение позы — его реплика»³.

Так как каждый исполнитель выступает в роли партнёра, то общение предполагает непрерывное воздействие на партнёра и взаимодействие актёров друг с другом.

«Не спускайте глаз друг с друга, цепляйтесь друг за друга», — говорил Станиславский.

Но в жизни внешний мир — это объективная реальность как таковая. На сцене же внешний мир условен — это то, что предложено автором пьесы и реализовано на сцене. Сценическая действительность не представляет собой объективную реальность в прямом смысле, но лишь ее сценическое отображение, которое, вместе с тем, как и художественный образ всякого другого искусства, есть эстетическая реальность, действующая на органы чувств.

Природа сценической реальности, как реальности эстетической, требует для своего полноценного построения и развития проявления всех творческих способностей артиста, особенно мощной работы воображения, без которого нет ни видения «внутренним оком» себя и партнёра в роли, ни веры в подлинность всего того, что происходит на сцене. А без этого видения и этой веры нет действенного общения, значит нет подлинного чувства.

Внутренние видения, воображение, фантазия артиста должны скреплять правдой и верой действие партнёра и взаимодействие с ним, «утверждать на сцене объект — партнёра и действенное общение с ним»¹.

Но всякая деятельность воображения таит в себе опасность отрыва человеческого сознания от реальной действительности, ухода в сферу фантазмагорических образов, далеких от объективной истины, тех образов, с которыми актёр по пьесе вступает в осмысленные и действенные отношения. Такая деятельность воображения способна вызвать мнимое видение, которое не только бесплодно и бесцельно, но опасно и вредно для творчества.

Для того, чтобы внутренние видения во всех случаях были действительны, круг мыслей, воображение, эти видения вызывающие, должны быть реальны, отражать реальную логику вещей и процессов, а не представлять эквилибристику ума и фантазии, вызывающую иллюзии. Поэтому актёр должен очень хорошо знать эпоху, общественно-политическую сущность характеров и событий, изображённых в пьесе, до мельчайших деталей знать биографию своего героя. Актёр, говорил Станиславский, должен много и неутомимо изучать жизнь. Но эти необходимые знания и жизненные на-

¹ И. П. Павлов. 20-летний опыт, 1949, стр. 105.

² В. Топорков. Станиславский на репетиции, стр. 166.

³ Там же, стр. 167.

¹ К. С. Станиславский. Работа актёра над собой, стр. 409.

блюдения приобретают наибольшую действенность, будучи устремленными «к основному звену» — к линии «физических действий». В построении и выполнении этой линии знания пьесы и жизни находят свое конкретное выражение и обуславливают такую логику действия, взаимодействия и борьбы, которая через идейное содержание пьесы отражает реальную логику самой жизни.

Поэтому вместе с глубоким пониманием партитуры действия роли правильное выполнение ее легче всего пробуждает воображение и направляет его работу в сторону реальных видений, значит к живому общению и подлинному действию. В результате этого живого общения является настоящее чувство, переживание, передающее живую сущность изображаемых лиц и событий.

Отсюда видно, что создаваемая в едином процессе анализа и синтеза партитура действий не просто как тень пассивно следует за актером-ролью, фиксируя логику его поведения, а оказывает обратное, активное влияние на творчество артиста, облегчает и ускоряет его работу в верном направлении.

Построение логики действия потому и предполагает единство анализа и синтеза (воплощения), что сама партитура — животворна и действенна.

Отсюда видно и то, что действие и общение в учении Станиславского не противостоят одно другому и являются двумя сторонами единого процесса творчества. Действуя, актер общается, т. е. взаимодействует, общаясь, он так или иначе действует.

Действенная линия роли не может быть оторвана от линии поведения других действующих лиц. Напротив, она укрепляется и развивается в общении, в борьбе с внешней средой и объектами, окружающими актера-роль, которые воздействуют на него и побуждают к действию.

Когда Станиславский говорил, что стоит сделать что-нибудь логично и последовательно и чувство придет само собой за действием, то отсюда вовсе не следует, что это чувство выплывает наружу из каких-то «загадочных» тайников души артиста. Потому-то чувство и приходит за действием, что, действуя, актер необходимо общается с присутствующим или отсутствующим объ-

ектом, а живому взаимодействию и обязано своим возникновением живое чувство.

Для того Станиславский и утверждал принцип взаимодействия, чтобы актер не становился на ложный, формалистический путь изолированного создания «роли в себе», оставаясь в своем собственном, заколдованном (идеалистами) кругу. Как в жизни человек не выступает, по словам Маркса, в качестве фихтеанского философа: «Я есмь я», так и актер не может истинные чувства своей роли извлекать из самого себя, в отрыве от тех причин, которые эти чувства порождают в самой действительности, если не хочет изменить искусству сценической правды.

Решающее значение линии действия как «самой важной линии», как основного звена в актерском творчестве определяется тем, что «физические действия» — не только главный метод овладения ролью в период работы над ней, но одновременно и главный способ сценического воплощения идеи, главное средство актерской выразительности.

А как же искусство речи актера, слово? — спрашивают противники метода, усматривая в этом вопросе один из решающих «аргументов», говорящий якобы об ограничении значения «метода физических действий».

Но именно в этом искусственном противопоставлении слова и действия заключена их серьезная ошибка в толковании учения Станиславского. Слово и действие в искусстве актера так же органически связаны одно с другим, как внутренняя и внешняя сторона самого действия. Слово — мощное средство выражения действия. Станиславский со всей силой подчеркивал, что для художника сцены «говорить — значит действовать».

Однако решение вопроса о характере слова на сцене как слова действенного само по себе еще ничего не говорит о его роли в искусстве актера.

«На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера», — писал Станиславский, определяя действие как основу содержательной сценической формы, посредством которой воплощается идейное содержание пьесы.

Этой цели подчинено все. В этом смысле на сцене все действует — подчеркивал Станиславский — и декорация, и музыка,

и поза, и жест, и взгляд, и слово, и молчание, и темп, и ритм, и т. д. — «...наше искусство — это искусство действия, и все нужно переводить на действие». Но не все, что на сцене действует, действует равноценно. Поэтому вопрос о значении слова в искусстве актера не решается только определением этого слова как действенного. Последнее говорит о том, каким должно быть слово актера, но не о том, какова роль действенного слова, языка слов на сцене в отличие от действенного, например, языка взглядов, или языка поз и жестов.

Хотя порой и говорят, что взгляд красноречивей слов, но в общем это, конечно, не так.

Гениальные выступления И. В. Сталина по вопросам языкознания открывают широкую перспективу для научного обоснования места и роли языка слов в театральном искусстве. Товарищ Сталин с особой силой подчеркнул, что язык слов всегда был единственным языком человеческого общества, способным служить полноценным средством общения людей, полноценным средством обмена мыслями. Это положение с исчерпывающей ясностью говорит о решающем значении языка слов на сцене в отличие от других вспомогательных средств выражения. Благодаря языку слов театр имеет возможность ярко воплотить самые глубокие чувства и мысли человека, самые сложные и противоречивые явления объективной действительности.

Поэтому и Станиславский прямо пишет: актеру для выполнения действия «прежде всего нужно слово, мысль. т. е. текст автора. Актер прежде всего должен действовать словом»¹.

Насколько велика роль слова для выполнения действия, видно из того, что мысль, побуждающая актера к действию, имея множество внешних проявлений, только в слове может выступать в качестве своей «непосредственной действительности».

«Язык есть непосредственная действительность мысли, — говорил Маркс, — практическое... действительное сознание».

Поэтому ничто другое не может сообщить действию такой огромной силы эмоционально-смыслового воздействия на партнера и зрителя, как действенное слово.

«Нет, я не дам мучить себя» — эти предсмертные слова Анны есть непосредственная действительность той мысли, которая управляет волевым стержнем ее действия.

Кроме того, зритель понимает, что Анна обращает эти слова не только к Вронскому. Она бросает их всем виновникам своих страданий; они и сейчас звучат как «срывание всех и всяческих масок» (слова Ленина о Л. Толстом), как гневный протест против общественной лжи и фальши, против волчьих законов капитализма.

Отсюда видна и другая великая роль языка слов на сцене, который, как и в жизни, «будучи орудием общения, является вместе с тем орудием борьбы и развития общества» (Сталин).

Какую глубокую идею, зовущую к революционному действию, сумел выразить в «Бронепоезде» В. Баталов одним словом: «Ленин». «С какой нежностью, — писала пресса, — да, именно нежностью, шепчет он «американцу» имя Ленина. И это имя звучит... как большая народная легенда о великом человеке, сложившаяся в самых недрах народа».

Но слово само по себе, в отрыве от действия не есть главное средство актерского выражения.

Зритель — не радиослушатель; он приходит в театр, чтобы не только слышать, но видеть и слышать одновременно.

Без действенного слова нет полноценного сценического языка, нет полноценного сценического действия. Но нет его и без органического поведения человека-роли. И в первом и во втором случае имеет место искусственный разрыв единого сценического действия на самостоятельные части.

Словесное действие возглавляет, увенчивает органическое действие артиста-роли. Но слово не механически увенчивает действие; оно — не второе самостоятельное начало сценического действия, а его органическая составная часть. Словесному действию, как средству, не имеющему себе равных по широте и силе выражения мысли, принадлежит решающая роль, в полноценном сценическом действии, однако, при определяющей роли психофизической жизни актера-роли.

Действенное слово, будучи органической составной частью актерского действия, является его слышимой, «осознаваемой душой»;

¹ К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло», стр. 232.

психофизическая сторона этого действия есть его органический каркас, его опора, ибо прежде чем человек-роль может говорить, он должен быть, существовать, ощущать. Вторая сигнальная система (слово), в конечном счете, не может выполнять своих функций в отрыве от деятельности первой, сигнальной системы, т. е. того, что «мы имеем в себе как впечатления, ощущения и представления от окружающей внешней среды»¹, ибо вне образов, восприятий, представлений, которые складываются у людей о предметах внешнего мира и их отношениях между собой благодаря органам чувств, — учит И. В. Сталин, — «мысль пуста, лишена какого бы то ни было содержания, т. е. она не существует»².

На сцене не может быть непосредственного живого и действенного слова без первоначального бытия того, кто не просто обладает способностью говорить, а именно того, кто должен быть по пьесе и говорить текст так, как это обусловлено характером роли и ее действием в предлагаемых обстоятельствах. Только при этом условии и слово может быть действенным, иначе оно «ляжет на мускулы языка», будет звучать фальшиво, свидетельствуя о представлении, а не о переживании.

«Язык есть средство, орудие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания»³.

С первых же шагов творческого процесса слово играет решающую роль как важнейшее средство живого общения, взаимодействия с партнером. Поэтому, если на первых этапах работы над ролью Станиславский иногда не рекомендовал актеру сковывать себя произношением точного авторского текста, то говорить мысли, заключенные в тексте, одновременно и неразрывно с «физическим действием» для выполнения последнего и воздействия на партнера он считал необходимым.

Кроме того, связь действия со словами, будучи не механической, но органической, появляется не внезапно, не вдруг. С самого начала сценической работы связь эта зреет, развивается, упрочивается внутри действия, одно-

временно с формированием и постепенным обогащением поведения человека, его внутренней психической жизнью.

Поэтому не только впоследствии, но и на первых репетициях слово неотделимо от действия, и здесь необходимо мыслить их единство, ибо освоение логики действия и взаимодействия роли есть вместе с тем процесс внутреннего формирования этого единства, процесс созревания действенного слова, как составной органической части действия.



Теории проверяются практикой. Но практика свидетельствует о том, что спектакли того же МХАТ им. Горького, лучшие постановки Малого и других театров по своим идейно-художественным достоинствам не уступают тем, которые осуществлены «методом физических действий». Такова «аргументация», например, М. Гершта¹ и некоторых других, направленная против нового метода.

«Тайна» этой «спекулятивной конструкции» заключается в том, что доказательство правильности и плодотворности нового метода подменяется здесь доказательством полноценности спектаклей, поставленных якобы иным путем. А это не одно и то же. Не сомневаясь в честных намерениях авторов таких логических ошибок, следует, между прочим, напомнить, что нечто подобное выставляли в качестве довода против системы Станиславского противники этой системы еще на первых порах ее формирования. Тогда тоже спрашивали, а как же великолепный русский театр стал таким, какой он есть, до «системы» и без «системы»?

Нужен ли нам «метод физических действий», спрашивают сегодня, когда мы без него создаем высокохудожественные спектакли и устаиваемся всеобщего признания?

Постановка этого, на первый взгляд «убийственного», вопроса свидетельствует не столько о стремлении серьезно обсудить новую теорию и проверить ее на практике, сколько о сознательной или бессознательной попытке заглушить новое, то, что рождается.

Вместе с тем в этом вопросе ясно обнаруживается непонимание того, в чем заклю-

¹ И. П. Павлов. 20-летний опыт, стр. 722.

² И. В. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания.

³ Там же.

¹ «Советское искусство» № 90, 1950 г.

чается вся сила учения Станиславского и его нового метода, а также непонимание самого метода и той связи, которая существует между ним и системой.

Отражая несправедливые нападки всех бывших и будущих противников, Станиславский особо подчеркивал объективно-материальное, происхождение и содержание своего метода, и в этом видел его жизненность и силу.

«Вся сила этого метода в том, — писал Станиславский, — что его никто не придумывал, никто не изобретал. Система принадлежит самой нашей органической природе как духовной, так и физической».

«Законы искусства основаны на законах природы».

«Никакой «системы» выдумывать нельзя. Мы родились с системой внутри себя, с врожденной способностью к творчеству...»

«Как можно ближе подойти к природе творчества, т. е. к познанию ее законов, — вот в чем заключалась забота всей моей жизни»¹.

Сказанное о системе полностью применимо и к новому методу Станиславского — методу физических действий, внутренне связанному с системой, выросшему из системы, как ее новая, высшая ступень. Так же как с системой, так и с органическим продолжением ее — методом физических действий актер «рождается внутри себя».

Новый метод Станиславского не упал с неба. Система Станиславского до открытия метода физических действий уже формулировала отдельные элементы этого метода, которые подготовляли его возникновение как наиболее совершенной теории актерского искусства на современном этапе. Поэтому, хотя бы и не хотят это признать некоторые деятели нашего театра, но добросовестно работая по системе Станиславского, они не только вплотную подходят к новому методу (иной, более короткой и верной дороги вперед нет, поэтому пока никто никакой другой положительной программы не предложил), но сами того, очевидно, не подразумевая, в той или иной степени реализуют этот метод в своих лучших спектаклях.

Кратчайший путь к созданию полноценного спектакля социалистического театра осваивает развивающееся учение Станислав-

ского, пронизанное принципами марксистско-ленинской эстетики и социалистического реализма. И всех, кто прочно стоит на этом пути, это учение неизбежно приведет к своему историческому и логическому продолжению — новому методу, называемому «методом физических действий».

Метод этот, творчески развиваемый последователями и учениками Станиславского, представляет мощное средство практического осуществления принципов социалистического реализма в искусстве театра. И, несмотря на то, что в нынешней практике МХАТ новый метод полностью еще не проявил всех своих возможностей, так как в стенах этого театра он только осваивается, то, что уже достигнуто в таких спектаклях, как «Мертвые души», «Тартюф», «Глубокая разведка», «Дядя Ваня», «Лес», «Чужая тень», «Зеленая улица», «Плоды просвещения», неоспоримо свидетельствует о его несомненных преимуществах и жизненности, и еще больше — о богатых перспективах, ибо учение Станиславского, как хорошо сказал М. Н. Кедров — «не догма, а сверло в будущее».

Правильное понимание нового метода и умелое пользование им обуславливают успешное решение всех принципиально важных творческих задач, стоящих на пути к созданию полноценного сценического произведения социалистического реализма.

Замечательные особенности «физических действий» великолепно оправдывают определение последних как основного, решающего звена в многогранной цепи актерского искусства: они обладают существенными чертами, характерными для основного звена вообще, «которое всего меньше может быть выбито из рук, которое всего важнее в данный момент, которое всего более гарантирует обладателю звеньшка обладание всей цепью»¹.

Творческое развитие эстетической теории и метода Станиславского, их широкая пропаганда и умелое применение на практике — первостепенная задача советского театра, призванного средствами своего искусства нести в массы слово большевистской правды, ярко воплотить на сцене дух нашей эпохи, дух нашего народа, проникнутый пафосом революционного действия и жизнеутверждения.

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой, т. II, стр. 307.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 469.