

История, теория театра и драматургии

К изучению творческого опыта МХАТ

И. МАРКОВ

В течение последних месяцев широко развернулась дискуссия вокруг системы К. С. Станиславского. Она захватила не только газету «Советское искусство» и журнал «Театр», но — самое главное — всех советских театральных работников и широко распространилась по театрам и театральным учебным заведениям. Такой размах дискуссии показывает, насколько закономерен и горяч интерес к системе К. С. Станиславского, ко всему творческому наследию Московского Художественного театра. Дискуссия действительно затронула насущные интересы практических театральных работников, и в этом смысле она, конечно, является чрезвычайно своевременной.

Несмотря на попытки отдельных авторов расширить рамки дискуссии, она остановилась преимущественно на обсуждении метода физических действий, вне большого ряда принципиальных вопросов, неизбежно связанных с системой Станиславского, с творческим наследием Станиславского и Немировича-Данченко и всего Художественного театра. Такой повышенный и несколько односторонний интерес к «методу» вполне объясним — каждый театральный работник живо заинтересован как в теоретическом раскрытии, так и в практическом применении «метода», поскольку он тесно связан с сценическим учением Ста-

ниславского и в то же время остается неизвестным большинству работников советского театра. Дискуссия первоначально расколола ее участников на два резко противоположных лагеря — «верующих» и «неверующих» в «метод»; в ходе дискуссии эти лагеря, не переставая дискуссировать, потеряли первоначальную противоположность: «физики» стали утверждать, что они не представляют себе «физики» без «психики», а «психики» в той же мере утверждали несомненную связь «психики» с «физикой», и предмет дискуссии становился порой окончательно неуловимым.

Такой ход дискуссии в значительной степени объясняется отсутствием со времени смерти Станиславского открытых разработанных заявлений со стороны МХАТ по поводу метода физических действий, популярного его изложения; количество же материалов, опубликованных после смерти К. С. Станиславского, чрезвычайно незначительно. Как бы отдельные участники дискуссии ни пытались доказать, что для суждения о методе физических действий существует достаточный теоретический фундамент, по существу, это положение противоречит действительности. За исключением глав, опубликованных в журнале «Театр», в «Ежегоднике МХАТ», и нескольких выступлений Кедрова, более или менее точно сформулированной точки зрения Станиславского на «метод» мы не имеем.

Последней работой, которую Станиславский тщательно отредактировал и которую

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

считал точно выражающей его суждение, является вторая часть книги «Работа актера над собой», книги трудной и нуждающейся для усвоения в значительных комментариях.

Станиславский тщательно работал над своими книгами. «Моя жизнь в искусстве» ему далась не легко, а «Работа актера над собой» потребовала от него чрезвычайных усилий и поисков. Книги Станиславского появлялись в результате значительной переработки, создания нескольких вариантов. Наброски, оставшиеся в его рукописном наследстве, представляют огромную познавательную ценность, но должны быть все-таки приняты со значительной степенью ограничений. Нельзя быть убежденным, что Станиславский эти рукописи выпустил бы в данном виде. По своей достоверности архив Станиславского не может быть равен его книгам и статьям, опубликованным с его подписью, как «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», «О ремесле». Вопрос о значении рукописного наследства для научного исследования и творческой практики чрезвычайно важен. Стенограммы репетиций Станиславского и Немировича-Данченко дают такой же существенный материал, но мы хорошо помним предупреждения В. И. Немировича-Данченко — относиться к стенограммам с большой осторожностью не только из-за возможной неверности самой записи, но из-за неточности допускаемых определений и неизбежной случайности отдельных высказываний в горячем процессе репетиционной работы. В то же время эти рукописи и стенограммы являются одним из основных материалов ознакомления с репетиционной творческой работой и взглядами двух великих художников.

Изучение этого огромной важности материала требует рассмотрения его в тесной связи с общими творческими позициями Станиславского и Немировича-Данченко, окончательно сложившимися в советские годы и ни в коей мере не противоречащими практике их последних лет.

Богатство Станиславского и Немировича-Данченко заключается в их широком взгляде на театр — в охвате всех сторон его деятельности, в гармонической стройности их мировоззрения, тесной связи важнейших для них идейных задач с их практическим творческим осуществлением на театре. Они всегда и резко возражали против схо-

ластического и мертвого подхода к постоянно развивающемуся искусству театра. Любой даже частный вопрос для них связывался с их общим пониманием театра. И потому-то так важно рассмотрение отдельных возникающих сейчас проблем в общей связи с их театральным учением и творческой практикой в целом. Для нас важны принципы их деятельности; в творческих приемах их осуществления они были очень разнообразны, смелы и разносторонни.

Первые сведения о методе физических действий мы получаем скорее со стороны комментаторов, а не со стороны самого Станиславского. Но можем ли мы с достаточным основанием признать точки зрения Л. Охитовича и П. Ершова совпадающими с точкой зрения Станиславского?

Ведь читатели отнюдь не видят полного совпадения в понимании метода физических действий у В. Топоркова и П. Ершова. А нам нужно прежде всего знать — что же понимал под методом физических действий сам Станиславский?

Важнейшая обязанность Художественного театра — подробная и научная публикация всего рукописного наследства, включая стенограммы, причем читателю должно быть ясно — когда, при каких обстоятельствах, в процессе какой именно репетиционной работы был написан тот или иной кусок или зафиксирован репетиционный момент. Без тщательной и безотлагательной работы в этой области мы не придем к должным выводам. Мы переживаем, по существу, только первый, начальный этап дискуссии. Она не закончится вместе с ее формальным окончанием на страницах прессы. Ясная и точная постановка вопроса связана с интересами всего советского театра в целом. Более того, никакая теория в области театрального искусства, впрочем, как и любая теория, не может быть оторвана от реальной театральной практики.

Верное понимание метода необходимо театру не отвлеченно, а для создания глубоких идейных советских спектаклей. Иначе спор превратится, как он порою и превращался, в схоластику, мертвую терминологическую дискуссию, за которой теряется живое содержание предмета, о котором спорят. Книга Н. Абалкина очень помогла в уяснении теоретических основ системы. Книги Н. Горчакова и В. Топоркова восполняют другой недостаток. Читатели зна-

ют книги Станиславского и знают поставленные им спектакли. Горчаков и Топорков восполняют недостающее между ними звено — они вводят в непосредственную творческую лабораторию мастера, они правдиво передают сложный процесс создания спектакля и роли — и являются драгоценным материалом для понимания Станиславского, а также помогают режиссеру и актеру в повседневной творческой работе. Можно согласиться и не согласиться с отдельными выводами Топоркова, но процесс создания роли он передает последовательно и точно — так же, как Горчаков передает богатство духовной жизни Станиславского, разнообразие и широту его приемов. Эти книги служат хорошим введением к «Работе актера над собой» и многое помогут уяснить читателям.

Вопрос творческой практики должен занять в изучении системы важнейшее место. Необходимо изучение настоящей, современной творческой практики Художественного театра, причем режиссерам и актерам других театров было бы интересно знать, какой спектакль работает последовательно и исчерпывающе по методу физических действий и какой — нет. Ведь не все спектакли Художественного театра показательны для метода физических действий.

Необходимо вновь и вновь подчеркнуть своеобразие и относительность терминологии Станиславского (он сам об этом неоднократно говорил). Во время дискуссии, которая шла вокруг Художественного театра в 1930—1931 гг., Художественный театр обвиняли в методе «внутреннего оправдания», понимая под этим «моральное» оправдание любого образа, а в стенах Художественного театра «внутреннее оправдание» понималось как причинное обоснование любого поступка, совершенного действующим лицом, — хотя бы это причинное обоснование противоречило принятым моральным установкам. И недоразумение вокруг неудачного термина «внутреннее оправдание», имеющего ничего общего с «моральным» оправданием, не скоро изжилося.

Точно так же, говоря о методе физических действий, мы обязаны понять его сущность и не следовать за ним прямолинейно, видя в нем только непосредственно физическое действие. Впрочем, об этом много писали и противники и защитники метода;

естественно, что и в этой статье речь идет о психофизических действиях.

В спор вносит много ненужной путаницы определение Станиславским «метода» как его «нового открытия». Для одних понятие «открытие» как бы целиком отменяет, подчеркивает предшествующую работу, для других — синтезирует ее.

На самом деле Станиславский, особенно в советские годы, был необыкновенно последователен — все участники и свидетели репетиций Станиславского, начиная с 1924 г., прекрасно знают, что Станиславский последовательно из года в год развивал вопрос «физического действия». На всех репетициях участники всегда встречались с этим определением.

На полях зафиксированной сотрудниками музея МХАТ беседы с Судаковым в период «Горячего сердца» Станиславский записал: 1) Так называемая зрительная партитура. 2) Возбуждение подсознательного творчества через физические задачи. 3) Создание событий пьесы. 4) Познание сути через правильные ударения. 5) Личная природа человеческих страстей.

В протоколах репетиций спектакля «Дни Турбиных» повторяется фраза: «Искали через физическое действие верное самочувствие».

На театральном совещании 1931 г. точка зрения МХАТ на искусство актера была сформулирована следующим образом:

Станиславский и Немирович-Данченко «пришли к выводу о неразъединимости физического и психического. Физическое и психическое начала в актере неразрывно связаны. Воспитание актера только в плане внешнего мастерства и техницизма или только в плане психологической углубленности не приведет к должному результату. Физические задачи влекут за собой и соответствующие психические изменения. Психологическое может быть выражено только через действие. Отсюда возникает требование глубокого и разностороннего воспитания актера, которое сделало бы его наиболее насыщенным внутренне и философски, развитым, имеющим твердое общественное и политическое миросозерцание и одновременно технически совершенным, ритмичным, владеющим всей телесной выразительностью, но все техническое совершенство актера служит наиболее полному выражению идеи образа».

Уже в 1930—1931 гг. Художественный театр отрицал возможность противопоставления физического и психического, и эта точка зрения Станиславского полностью совпадала с точкой зрения Немирович-Данченко.

С того времени, как Станиславский подввергнул ревизии свои идеалистические положения, отказавшись от всяких теорий «самоуглубления, от игров, ухода в себя. что произошло уже в самые первые годы революции, он разворачивает сценическое учение о психическом и физическом единстве актера. Никакого «скачка», сопровождающегося отрицанием прежнего пути, у Станиславского не было. Наоборот, «метод» понятен реально только в его постепенном развитии и, само собой разумеется, при самом вдумчивом и тщательном его изучении. А в спорах порою вырисовывается не фигура Станиславского — смелого и последовательного искателя, подчиняющего свои лабораторные поиски высоким целям социалистического искусства, а узкого экспериментатора, замкнувшегося в четырех стенах.

Для Станиславского «система» была единая, и ни один ее камешек не может быть вынут без риска разрушения ее стройного целого: невозможно говорить о «физическом действии» вне «сквозного действия» и о «сквозном действии» вне его выражения в психическом и физическом действии, и обо всех элементах вне «сверхзадачи», как невозможно говорить о «сверхзадаче» без требования изучения жизни.

И подобно тому, как «система» в целом представляет собою стройное учение о театре, охватывающее все разнообразные составляющие его части, — точно так же Станиславский неизменно ощущал — и в этом Немирович-Данченко с ним тесно сходил — творческий процесс актера, как процесс синтетический.

Синтетическому характеру «системы» в целом отвечало и синтетическое восприятие творчества актера Станиславским. В главе, посвященной методу физических действий, Станиславский подробно говорит о том, что для него чрезвычайно важно создать органическую жизнь актера, охватывающую все стороны его жизни, его переживания, его мысли, его волю и т. д.

М. Н. Ермолова на вопрос, какой у нее образ возникает раньше — психологический, слуховой или внешний (зрительный) —

удивленно ответила: «Да все сразу, голубчик».

У Ермоловой, как у гениальной актрисы, возникало все сразу. К тому же — чтобы «все сразу», тесно слитое, могло в результате возникнуть у актера, — к этому и шел Станиславский, т. е. понимал творчество актера как синтетическое. И физические действия были одним из важнейших элементов, которые вели к утверждению этого синтетического единства всех сторон жизни актера в образе.

В своих же книгах, и, в частности, в «Работе актера над собой», Станиславский сознательно абстрагирует отдельные элементы, в действительности существующие неразрывно. Ему важно выделить тот или иной элемент актерского творчества, который реально, в творческом процессе существует в актере связано, синтетически. Он разлагает актерское творчество на составляющие его элементы: элементы воображения, фантазии, внимания, сосредоточенности и т. д.

Станиславский первый в мире пылливо, смело и мощно сумел распознать и определить все элементы, составляющие творчество актера и, совершенно естественно, ему приходилось в изложении абстрагировать отдельные элементы и рассматривать их по отдельности, сосредоточивая внимание читателя то на фантазии, то на внимании, то на задачах. Значит ли это, что так же происходило в непосредственных творческих репетициях? В своей творческой практике он всегда синтезировал эти элементы, подчиняя их «сверхзадаче» спектакля. Без этого синтеза, мне кажется, Станиславский непонятен. Ухватившись за один из элементов, он пользовался им, чтобы овладеть остальными. Книга Топоркова ясно показывает, как каждую репетицию с Топорковым Станиславский вел к синтезу всех элементов творчества актера, которых он касался в непосредственной работе с Топорковым. Глубоко убежден, что так же репетирует и Кедров. В этом широком охвате образа Станиславский был неповторим и всякий раз находил путь, наиболее близкий актеру.

Станиславский, как и Немирович-Данченко, прекрасно знали, что нельзя насильственно вызвать чувства, нельзя насильственно сказать актеру: плачь, рыдай, испытай чувство горя или радости. В своей

реальной работе Станиславский прежде всего исходил из сознательной мысли и очень ясно и точно поставленной задачи. Мысль у него стояла во главе работы; она возникала раньше действия, она определяла действие, сознательное действие, действие в предлагаемых обстоятельствах, «сверхзадачу» спектакля.

Сейчас отпал вопрос о советах Станиславского репетировать, не зная пьесы. Иллюстрируя метод физических действий в своих рукописях, Станиславский начинает свои этюды с Чацкого и Хлестакова. Но нельзя себе представить актера, который не знал бы Чацкого или Хлестакова! Вся работа Станиславского с Топорковым свидетельствует о тщательном изучении и знании пьесы.

Затрагивая физические действия, ставя актеров в предлагаемые обстоятельства, Станиславский тут же, шаг за шагом, определял, кто такой Чичиков, его «зачем» и «почему», в каком он самочувствии, в каком настроении, какова его задача, каковы его намерения, сливая образ Чичикова в единое целое.

Станиславский и Немирович-Данченко также хорошо знали, что имеют дело с актерами определенного мировоззрения, большого накопленного личного жизненного и творческого опыта, с актерами определенной индивидуальности. И попытка предельно ограничить на первых же порах знания о роли неизбежно приведет к неудаче. Они просто недостижимы при работе с большим актером. С момента получения роли актер одержим ею, он работает над ней не только на репетициях от двенадцати до трех, но ежедневно, во время прогулок, во время еды, во время беседы. Роль продолжает в нем существовать, и актер — хочет или не хочет — будет в нее «вживаться», по термину Вл. И. Немировича-Данченко. Актер не может не думать, какого человека он играет, каково его прошлое, не видеть его и в рамках и вне рамок пьесы. Он не может не думать о мыслях Чацкого и Гамлета, о душевном мире Нила и Луки, о переживаниях капитана Сафонова и машиниста Сибирякова; он в своей фантазии уже не может не представлять их в действии. Актер, если он не ремесленник, здесь ничем не отличается от писателя, композитора, художника, вынашивающих свои образы. И этот внерепетиционный процесс внутреннего со-

зревания роли — у каждого протекающий индивидуально — одна из важнейших сторон творчества актера. Так это было у Качалова, Хмелева, Леонидова, Москвина, причем именно процессу «вживания» в роль придавал огромное значение Вл. И. Немирович-Данченко.

И чем сложнее и глубже образ, тем больше места у актера занимает эта внерепетиционная работа, в которой он мысленно ставит себя в положение образа, рассматривает свои поступки и результат своих дум — и все это он приносит на репетицию.

Станиславский и Немирович-Данченко насыщали актера тем количеством знаний, которые способны помочь актеру в данный момент. Но актер на репетиции способен отвлечься от всех знаний, продолжающих в нем жить, для непосредственного выполнения простой задачи. Так наступает, тесно связанный с процессом вынашивания роли, процесс рождения роли в ее действительном анализе и воплощении. Актер, великолепно понявший роль Хлестакова, в данный момент обращает свое внимание только на то, чтобы убедить трактирного слугу дать ему обед. Наивно предполагать, что он потерял память о всех остальных чертах Хлестакова. В данный момент он направляет свое внимание только сюда, отвлекаясь от всего остального, т. е. с ним происходит то, что происходит с каждым человеком в жизни, с каждым писателем, композитором и т. д. Если композитор имеет общую концепцию симфонии, а в данный момент он пишет определенный ее кусок, он направляет и сосредоточивает свое внимание только на этом куске. И каждая такая репетиция, в свою очередь, обогащает общее впечатление об образе, а порою кое-что и меняет в мечтах актера. Но цель, поставленная себе актером, может быть сперва неясная и смутная, затем все более конкретизирующаяся, продолжает жить в его сознании. Метод физических действий очень помогает этому сложному процессу.

Но значит ли это, что метод физических действий есть синтез «системы»? Метод физических действий является одним из самых глубоких и очень верных путей создания роли, потому что вне воплощения образа в физических действиях, вне единства психического и физического не может быть создана роль.

Он конкретизирует мечты актера. Он не

допускает оторваться от реальной действительности. И я думаю, что в этом трудном процессе рождения роли оба пути на самом деле неразрывны. В тесной связи с физическими действиями Станиславский и Немирович-Данченко утверждали идейный характер образа, утверждали словесное действие, мысль, которая движет актером. И тут необходим анализ творческой практики Художественного театра и в постановках Станиславского, и в ряде других постановок, являющихся подлинными образцами социалистического реализма в театре.

Строить теории воспитания актера вне учета опыта спектакля «Враги» и вообще последних постановок Вл. И. Немировича-Данченко невозможно, ибо во «Врагах» мы имеем одно из самых совершенных проявлений социалистического реализма во всей его глубине, сложности и убедительности.

У прямолинейных защитников метода физических действий неправомерно бледнеют исходные позиции Станиславского — мысль, сознание, слово, в результате которых в актере возникает физическое действие, мысль, которая пробуждает актера. Станиславский побуждал актера мыслью, словом к действию.

Достаточно прочесть книгу Топоркова, на каждой странице которой раскрывается чрезвычайно сложное понимание актера Станиславским.

Из утверждения тесной связи физического и психического вытекает и изменение точек зрения Станиславского на срок и характер так называемого «застольного периода», его протест против длительных, расширяющихся порою за пределы месяца, разговоров за столом, отрывающихся в этих случаях от живого содержания пьесы и конкретной действительности. Станиславский предлагает как можно скорее образно, конкретно воплощать замысел в действии — умело вызывая на репетиции у актера нужное самочувствие и не подавляя его несоизмеримыми задачами. Но, переходя к непосредственному действию, он немедленно вызывал все остальные элементы творчества актера. Еще и еще раз необходимо подчеркнуть его замечательную режиссерскую и педагогическую виртуозность, далекую от какой-либо мертвой схемы; его умение различить, какой именно элемент актерского творчества недостаточно развит у данного актера, на какие элементы сле-

дует обратить преимущественное внимание. И Вл. И. Немирович-Данченко, придававший огромное значение «вживанию» в роль, также предостерегал от чрезмерной загрузки задачами на первых порах работы, так же, как и от долгой задержки за столом. Он всегда требовал очень конкретного, точного, отнюдь не абстрактного анализа роли, в то же время освещающей его идейными задачами спектакля в целом.

Вопрос понимания «метода» тесно связан с приемами и способами его применения. Нужно учиться у Станиславского и Немировича-Данченко принципам их творчества и понять разнообразие и богатство их творческих приемов в осуществлении этих принципов. Эти приемы — неповторимы, ибо каждый раз творческие принципы могут быть осуществлены новыми и новыми приемами. Казалось бы, «физические действия» можно было увидеть в печальной памяти бывшем театре РСФСР I, но они прямо противоположны пониманию их в Художественном театре. Аксюша в «Лесе» могла в любой сцене в равной мере гладить белье или кормить кур, а Аркашка — удить рыбу или совершать иные отнюдь не обязательные движения, но они не были выражением жизни образа, а являлись выдуманными трюками формалиста-режиссера. Они не были связаны ни с предлагаемыми обстоятельствами, ни с «задачами», ни с «зерном» — со всем тем, что является основой «системы» и без чего любое физическое и психическое действие ничем не оправдано и получает механическое применение. Поэтому правильный выбор физических действий возможен исключительно при хорошем знании пьесы и ее верном идейном истолковании. Тогда они станут рельсами, по которым понесется богатое творчество актера. Станиславский отнюдь не предполагал медленного хождения по рельсам на манер путешественников провинциальных актеров прошлого века. Он добивался превосходно оснащенного поезда, наиболее быстро доставляющего актера к намеченной цели.

Повторяем, для Станиславского и Немировича-Данченко идейное раскрытие спектакля было неразрывно связано с пониманием актера — как синтетического художника, как творца, в котором все стороны его жизни объединяются в огромном творческом, волевом напряжении, ради определенной идеи, будь это художник, будь это

актер или писатель. Разложив творчество актера на составные элементы, великолепно разобрав, из чего состоит творчество актера, Станиславский в своем практическом творческом действии всегда следовал синтетическим путем. И только с такой точки зрения необходимо рассматривать его книги. Достаточно вспомнить его репетиции, счастливыми свидетелями которых мы были, или перечесть книги Топоркова и Горчакова не с точки зрения схоластического утверждения той или иной позиции, а с точки зрения практического творческого применения системы Станиславского.

Думаю, что в дискуссии очень мало использованы важнейшие статьи Немировича-Данченко о «втором плане» и о «зерне» роли. Наконец, необходимо указать на серьезное значение, которое Немирович-Данченко придавал «физическому самочувствию» и которое отнюдь не равняется «физическому действию». Физическое самочувствие определяло для него внутреннее и физическое состояние, в котором находится изображаемый человек, и которое он сохраняет в течение довольно длительного периода — иногда даже целого акта. В «физическом самочувствии» он видел не менее важный элемент образа, чем наличие «второго плана» и «зерна». Такого синтетического ощущения он требовал от актера и считал отсутствие такого самочувствия свидетельством недостаточного «вживания» в роль и сохранения к нему только актерского отношения. Он считал такое отсутствие признаком разрыва между образом и актером, толкающим на использование готовых штампов. В «физическое самочувствие» включались для Немировича-Данченко то настроение, с которым действующее лицо выходит на сцену, его чисто физические ощущения (холодно, жарко и т. д., бодрость или усталость и т. д., владеющие

им в данный момент мысли и т. д.). В требовании единого психофизического самочувствия Немирович-Данченко доходил до мельчайших подробностей, почти до придирчивости во имя жизненной и художественной правды. Он добивался, чтобы актер очень точно овладевал психофизическим самочувствием, идентичным образу в данный момент. Но самочувствие не совпадало с «действием». С разным физическим самочувствием возможно выполнение близких друг к другу задач. С такой же требовательностью Станиславский и Немирович-Данченко относились к слову, к сценической речи, к построению фразы, вида в словесном действии, существеннейшее средство выражения внутренней жизни персонажа. В этом отношении они продолжали и развивали высокие традиции Щепкина и Ермоловой. Между тем, в ходе дискуссии и этот кардинальный вопрос остался неосвещенным.

К. С. Станиславский умер, не завершив всего, над чем он работал. Свою книгу «Работа актера над собой» он писал в процессе чрезвычайно последовательных и страстных исканий. Мы должны четко представить себе, какое наследство оставил Станиславский, и каковы новые задачи, которые в связи с его «системой» стоят не только перед МХАТ, но и перед советским театром и которые требуют глубокого не схоластического, а творческого развития. Было бы недомыслием одновременно оставить в тени весь богатый опыт Немировича-Данченко в утверждении спектаклей социалистического реализма — его замечательных по силе и остроте мыслей. Надо полагать, что творческая работа над наследством Станиславского и Немировича-Данченко будет все более и более развиваться, и советский театр, советские актеры вправе ожидать от этой работы больших и плодотворных результатов.