

2. ЭКЗ

„Театр“, №4, 1953.

Сташиловский, КС  
— Сидорова Сташиловская

Вл. ПРОКОФЬЕВ

## Против недооценки теории сценического творчества

В своей классической работе «Экономические проблемы социализма в СССР» И. В. Сталин подверг резкой критике субъективно-идеалистическое понимание законов общественного развития со стороны ряда участников экономической дискуссии. И. В. Сталин со всей силой подчеркнул объективный характер законов природы и человеческого общества. Законы науки являются отражением объективных процессов, происходящих независимо от воли и сознания людей.

И. В. Сталин выступил против ошибочной формулы о «преобразовании» экономических законов, получившей широкое распространение среди некоторой части философов и экономистов. «Тезис о «преобразовании» законов, — учит И. В. Сталин, — есть пережиток от неправильной формулы об «уничтожении» и «сформировании» законов». «Люди могут открыть эти законы, познать их, изучить их, учитывать их в своих действиях, использовать их в интересах общества, но они не могут изменить или отменить их».

Отрицание объективного характера законов, по существу, равносильно, как указывает И. В. Сталин, отрицанию науки вообще, отрицанию возможности научного предвидения, а следовательно, и сознательного руководства общественной жизнью людей.

И. В. Сталин показывает, что игнорирование объективного характера законов, недооценка их, неумение строить свою деятельность на основе этих законов, точно так же как и фетишизация их, жестоко мстят за себя. Человек становится рабом этих законов, жертвой всевозможных случайностей.

В противоположность идеалистическим взглядам на законы общественного развития И. В. Сталин призывает нас к сознательному и глубокому познанию и овладению законами объективного мира, к умению использовать эти законы в интересах развития общества, добиться господства над ними.

Работа И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» заставляет нас, работников театра, глубоко задуматься над теми серьезными недостатками, которые имеются в изучении законов сценического творчества.

Можно смело утверждать, что ни в одной другой области нет такого легкомысленного, пренебрежительного отношения к теории своего предмета, к его законам, как в актерском искусстве. «Там все предоставлено таланту, интуиции, там царствует в огромном большинстве случаев безоглядный дилетантизм», — писал по этому поводу К. С. Станиславский. К сожалению, и сейчас нередки случаи, когда эти слова великого мастера сцены звучат как справедливый упрек некоторым нашим актерам. Эти актеры свое бездумное отношение к творчеству, к его законам возвели в принцип сценического искусства. Они считают, что пути творчества на-

столько индивидуальны для каждого актера, для каждой его роли, что говорить о каких-то общих закономерностях в этом деле могут только или благородные Дон Кихоты или сознательные шарлатаны.

Здесь все предоставлено случаю, произволу, стихии, и человеческий разум бессилён, с их точки зрения, постичь тайну рождения сценического образа. Поэтому всякую попытку осмыслить творческий процесс работы актера над ролью они считают затеей не только бесполезной, но и вредной. Актер начнет думать и разучится, по их мнению, играть. В качестве аргумента они охотно ссылаются на известный анекдот с сороконожкой. Когда спросили сороконожку, что делает ее шестнадцатая нога, когда переступает тридцать вторая, то сороконожка задумалась и разучилась ходить. То же самое, они считают, происходит и с актерским творчеством. Когда актер начинает размышлять о том, как он создает сценический образ, то это обычно приводит к тому, что он начинает плохо играть.

Конечно, дурное умствование никогда не помогало в работе. Однако не о нем идет сейчас речь. Как бы тот или иной актер ни открещивался от вопросов теории, — ему все равно приходится решать эти вопросы, даже тогда, когда он старается о них меньше всего думать. Ведь каждый актер с чего-то начинает работу над ролью, в каком-то направлении ее ведет, проходит через определенные этапы творчества, пользуется теми или иными приемами и т. д., а это все область сценической теории. Следовательно, в своей творческой практике каждый актер так или иначе отвечает на теоретические вопросы с той только разницей, что один это делает осмысленно, с глубоким знанием и пониманием своего дела, используя ценный опыт предшествующих поколений, а другой делает по наитию, вслепую, допуская при этом массу непростительных ошибок, которые затрудняют его творческий процесс и отрицательно сказываются на результатах творческого труда.

Если бы каждое поколение актеров начинало свой путь сначала, не опираясь на опыт и достижения своих предшественников, то искусство не двигалось бы вперед.

Отрицание объективных закономерностей в актерском творчестве и возможности познания их является теоретическим оправданием дилетантизма в нашем искусстве, который был глубоко чужд выдающимся мастерам театра.

Все великие актеры не только творили, но и размышляли о своем творчестве. Они глубоко интересовались теорией и техникой своего искусства. Мы знаем, как сокрушался об отсутствии твердых основ театрального искусства великий основоположник русского сценического реализма М. С. Щепкин, мечтавший написать специальную книгу об актерском искусстве. Но, к сожалению, эта его мечта осталась неосуществленной.

Мы знаем, какое значение придавал изучению законов сценического творчества другой гений русского театра — К. С. Станиславский. В книге «Моя жизнь в искусстве» он с горечью признавался, что «законы актерского творчества не изучены, и многие считают изучение их лишним и даже вредным. Существует давнишнее мнение, что актеру на сцене нужны только талант и вдохновение, достаточно распространено и поныне».

Такое ошибочное отношение к творчеству, к его законам тормозило развитие искусства. Оно привело к тому, что наука об актерском творчестве в течение долгого времени топталась на месте.

Характеризуя в 1910 году уровень развития теории сценического творчества, Станиславский писал: «Дивисься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до р. х., до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает попрежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресловутом «натуре»,

то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом «с неба», а с другой — на грубой, внешней, устаревшей, чисто ремесленной актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество».

Правда, с тех пор положение существенным образом изменилось. Благодаря гению Станиславского заложено прочное основание науки об актерском творчестве и навсегда покончено с ее первоначальным младенческим состоянием, в котором она пребывала в течение многих столетий. Стройность, последовательность, закономерность—все эти признаки подлинно научной теории стали теперь достоянием науки о сценическом искусстве.

Станиславский не только критически переработал весь огромный многовековой опыт театра, очистил его от ложных традиций и эпигонских наслоений, но углубил и развил дальше наше понимание сценического реализма, вооружил нас знанием законов актерского творчества. Созданный им реалистический метод работы актера над ролью и над собой в творческом процессе переживания и воплощения известен у нас под названием системы Станиславского. В длительной и упорной борьбе с буржуазными формалистическими взглядами система Станиславского завоевала всеобщее признание и является сейчас теоретической основой творческой практики нашего театра и театральной педагогики.

Проходившая в 1950—1951 годах на страницах печати дискуссия о системе Станиславского показала глубокую связь эстетических идей Станиславского с методом социалистического реализма. Дискуссия подчеркнула огромное значение реалистического наследия Станиславского для советского театра.

Теперь, как никогда, стало ясно, что система Станиславского — это не одно из творческих направлений советского театра, как пытались когда-то доказать эстеты и формалисты, а линия развития нашего сценического искусства на путях социалистического реализма. Глубокое изучение и овладение на практике системой Станиславского является сейчас важнейшей задачей творческих работников театра, необходимым условием дальнейшего подъема советского сценического искусства, роста актерского и режиссерского мастерства.

Однако успешному решению этой задачи мешают до конца не изжитые идеалистические представления об актерском творчестве.

В свое время формалист Мейерхольд открыто призывал к уничтожению системы Станиславского. Страшась все усиливающегося влияния идей Станиславского на советский театр, эстеты и формалисты пытались всячески дискредитировать их в глазах творческих работников театра. Они пытались доказать, что система Станиславского не только не нужна, но и вредна советскому театру, что она якобы приводит наши театры к «омхачиванию», к творческой нивелировке, лишает актера самостоятельного творчества, подменяет искусство математикой.

Некоторые критики утверждали, что система Станиславского облегчает создание «культы актерской техники, но мешает рождению ярких самобытных талантов в театре».

В течение многих лет формалисты внушали работникам театра скептическое отношение к системе, пытались отвратить нашу молодежь от реалистического наследия Станиславского.

Так буржуазный эстет Радлов писал об «опасностях», якобы подстерегавших тех деятелей театра, которые активно использовали систему Станиславского в своей творческой практике.

Ожесточенным нападкам реалистическая система Станиславского подверглась со стороны рапповской вульгарно-социологической критики.

Не дав себе труда глубоко разобраться в существе системы и придираясь к отдельным формулировкам и не совсем удачной терминологии, эта критика объявила систему идеалистической, враждебной нашему классовому мировоззрению, а следовательно, и чуждой советскому театру. Они искали философские корни системы Станиславского в реакционной идеалистической философии Бергсона, Фрейда, Пруста, к которой она не имела никакого отношения.

Стяжавший печальную славу «Театральный документ РАПП» приписывал системе Станиславского «идеалистический объективизм, сведение всего многообразия социальных качеств к нескольким основным законам биологического поведения человека «вообще», приблизительные чувства, сравнение искомого образа с животным».

Рецидивы вульгарно-социологической, рапповской критики, как известно, нашли отражение и в проходившей недавно дискуссии о творческом наследии Станиславского. Некоторые участники дискуссии пытались последние открытия Станиславского в области актерского творчества, которые он условно назвал «методом физического и словесного действия», истолковать в духе «теории эмоций» американского реакционного ученого Джемса, доказывая, что метод принижает «роль человеческого сознания, ...сближает психологию человека с зоопсихологией». Известно, что не Станиславский, а Таиров, создавая свою формалистическую «теорию» актерской игры, направленную против реалистической системы Станиславского, опирался на «теорию эмоций» буржуазного ученого Джемса.

Станиславский не только не разделял этой теории, но и предупреждал актеров против опасного увлечения теорией Джемса. Он считал, что рекомендуемые Джемсом приемы возбуждения эмоций с помощью определенных «телесных выражений» механистичны и «ведут актера по прямой дороге к штампу и трафарету». Согласно этой антинаучной теории актеру, чтобы вызвать в себе нужные эмоции, не требуется «никакой внутренней работы, а по старому — сжал кулаки и гнев появился, сделал плаксивую мину и искренние слезы закапали, без хлопот просто и хорошо», — иронически замечает Станиславский.

Если бы прежде чем выступать с подобными обвинениями, эти товарищи дали себе труд беспристрастно и глубоко ознакомиться с наследием Станиславского, то они увидели бы, что весь смысл и значение системы Станиславского и его нового метода работы актера над ролью как раз и заключается в утверждении сознательных путей творчества актера.

Критика системы Станиславского началась еще задолго до того, как появилось первое печатное ее изложение. Станиславский не напечатал еще ни одной строчки о системе, как появились уже статьи и даже целые книги, критикующие его систему.

Об этих критиках системы писал в свое время Станиславский, говоря о том, что «неопубликованная его система толкуется вкривь и вкось, она предмет дискуссий, переходящих иногда в то, что очень напоминает травлю со стороны критиков, которые, повидимому, не боятся только одного: неправильно понять, ложно истолковать и самим впасть в ошибку. Когда книга выйдет, я буду рад всякой здоровой критике, которая поможет исправить мои ошибки и промахи, но что же сейчас, кроме досады, раздражения, протеста против помех в деле может вызвать жонглирование системой со стороны лиц с нею незнакомых».

Исторические постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства, наметившие программу дальнейшего развития нашего театра, нанесли сокрушительный удар по формализму и тем самым расчистили

путь для правильной и всесторонней оценки реалистического наследия Станиславского.

В отличие от прошлых лет, теперь идет борьба не за признание системы Станиславского, а за правильное ее истолкование и применение на практике. Эта борьба принимает подчас очень острые формы. Дискуссия показала, что у ряда крупнейших наших театральных деятелей до сих пор нет единой точки зрения в понимании важнейших вопросов системы.

Глубокому изучению и широкому использованию творческих идей Станиславского на практике мешают все еще бытующие среди некоторой части работников театра вредные идеалистические концепции о непознаваемости творческого процесса, концепции, отрицающие общие законы сценического искусства.

Отражение этих концепций можно найти в ряде недавних выступлений некоторых деятелей театра. Так, например, в вышедшей в 1945 году книге театроведа Б. Алперса «Актерское искусство в России» утверждалось, что «для Станиславского, как и для Щепкина, творчество было историей собственной души».

Говоря о творческих исканиях Станиславского, Алперс пишет: «В Станиславском умер не столько прославленный мастер, сколько неповторимый глубокий художник. Многие секреты актерского искусства он раскрыл в своих лабораториях. Но тайну целостной личности художника, тайну своих подвижнических исканий истины на дорогах жизни и искусства он оставил неразгаданной. Не все в искусстве укладывается в точные химические формулы. И, может быть, именно эта маленькая часть, ускользающая из-под пальцев исследователя, не видимая под самым сильным микроскопом, но в то же время ощущаемая всеми, как веяние воздуха, и составляет главное в искусстве, в том числе и в искусстве актера».

Если отбросить словесные украшения этой фразы, то перед нами совершенно откровенная идеалистическая проповедь непознаваемости творчества.

В самом деле, Станиславский, оказывается, дорог нам не как мастер, не как художник-мыслитель, создавший теорию сценического творчества, науку о театре, а как неповторимый художник, оставивший нам неразгаданную тайну «своих подвижнических исканий».

Он и не мог, по мнению Алперса, разгадать эту тайну, потому что в нашей творческой деятельности есть такие стороны, которые невидимы даже под самым сильным микроскопом и которые составляют главную сущность актерского искусства. Идеалистическое представление о непознаваемости законов творчества мешает многим деятелям театра понять величайшую ценность для нашего искусства открытых Станиславским законов сценического творчества. Отрицая наличие общих законов творчества, эти деятели пытаются утверждать, что каждый актер должен создавать для себя свои собственные законы, свою собственную систему, наилучшим образом отвечающую его творческой природе.

Некоторые актеры считают, что система Станиславского пригодна и обязательна в первой ее части, касающейся творческого самочувствия актера на сцене, и неприемлема во второй ее части, где речь идет о создании сценического образа.

Другие пытаются доказать, что система Станиславского есть не что иное, как индивидуальный метод работы самого Станиславского, который не только непригоден, но якобы и вреден для актеров иной творческой индивидуальности.

Такой взгляд на систему имеет особенно широкое распространение среди сторонников пресловутой теории «нутра», вдохновения, которая, к

сожалению, все еще имеет место среди отсталой части наших актеров. Они не только против системы Станиславского, но и против какой-либо попытки научного осмысления закономерностей актерского творчества.

Эти актеры свое нежелание учиться, постигать законы творчества нередко прикрывают громкими фразами о высоких традициях своего искусства.

Слов нет, традиции в нашем искусстве имеют огромное значение. Связь и преемственность советского искусства с лучшими реалистическими традициями являются одним из важнейших условий дальнейшего успешного развития нашего театра по пути социалистического реализма. Поэтому разрыв с этими традициями Станиславский неслучайно считал «величайшим национальным бедствием». Но беда в том, что многие из актеров эти традиции понимали и понимают слишком упрощенно, как подражание внешним приемам игры выдающихся мастеров, без попытки проникнуть во внутреннюю сущность их творчества.

«Эти приемы игры, — писал Станиславский, — были когда-то созданы живыми чувствами гениев, но теперь они износились и потеряли свою когда-то прекрасную суть; время выветрило душевную сущность этих внешних приемов игры, и до нас дошли лишь их пустые, внешние формы, превратившиеся в ложные традиции. Они имеют для нас лишь отрицательное значение и могут пригодиться лишь для того, чтобы научиться избегать ошибок, их породивших».

Подобное понимание традиций величайших актеров было исторически вполне понятно, если учесть чрезвычайно низкий уровень развития теории сценического искусства того времени.

Секрет этих традиций был разгадан позже Станиславским, для которого важнее всего был не внешний рисунок исполнения роли, а те внутренние элементы, из которых складывается творческий процесс актера. По существу, система Станиславского есть не что иное, как воплощение и обобщение лучших реалистических традиций русского и мирового сценического искусства.

Неслучайно Станиславский говорил, что его система списана с величайших актеров. В частности, одним из таких актеров, как он неоднократно говорил, был Шаляпин. Станиславский рассказывал, что, когда он впервые прочел ему наброски своей системы, то Шаляпин воскликнул: — Караул, вы меня обокрали!

И действительно, все, что пишет Станиславский в своей системе, в той или иной степени присутствовало в творчестве гениальных актеров.

Внимательно изучая природу актерского творчества, Станиславский убедился в том, что, при всем различии индивидуальных приемов, есть нечто общее, что всегда отличало игру выдающихся актеров. Это те законы органической природы человека, которые лежали в основе их творчества. Они умели творить по законам природы. Благодаря таланту они были живыми людьми на сцене, были предельно искренними и правдивыми в своем творчестве. Станиславский поставил перед собой вопрос: нельзя ли того, чего добивались эти гении в большинстве случаев неосознанно, интуитивно, добиться путем психотехники актера, сознательного использования этих законов в своем творчестве. Конечно, никакая даже самая совершенная техника не может восполнить отсутствия таланта в актере, но она может помочь развить и усовершенствовать первичные творческие процессы, заложенные в человеке самой природой, и сделать хорошим актером человека средних способностей, в то время как человек с гораздо большими способностями, но лишенный этой техники, очень часто будет чувствовать себя беспомощным на сцене.

Актеры, отрицающие значение техники, строят всё своё искусство в расчете на вдохновение и в ожидании его, как утопающие за соломинку хватаются за «спасательные» актерские штампы. В результате вместо вдохновенного творчества очень часто получается дешевая ремесленная игра.

Техника не сделает актера гением, но она поможет ему, по мнению Станиславского, приблизиться к гению, поможет поднять на неизмеримо большую высоту общий уровень развития нашей театральной культуры.

В отличие от апологетов идеалистической точки зрения в эстетике, отрицающих наличие закономерностей в актерском творчестве, Станиславский стоял на глубоко материалистических позициях в вопросах теории сценического творчества. Он не только признавал объективный характер законов актерского творчества и возможность познания их, но и сам явился первым гениальным исследователем этих законов.

Таковыми законами являются проверенные Станиславским на практике и имеющие значение объективной истины так называемые элементы системы, начиная от освобождения от мышечного зажима до более сложных элементов системы — творческого общения, умения верно действовать в различных предлагаемых обстоятельствах роли, овладевать сквозным действием и сверхзадачей пьесы, т. е. достигать конечной цели этого действия — раскрытия идеи произведения. Основой системы Станиславского является его учение о действии, которое он рассматривает как единство физического и психического в творчестве актера, как две стороны одного и того же процесса. Система учит актера, как, пользуясь законами своей органической природы, раскрывать внутренний духовный мир человека и воплощать его в правдивой, художественно убедительной форме.

В свете гениальных сталинских указаний об объективном характере законов природы и общества становится особенно очевидной ценность учения Станиславского об актерском творчестве.

То, что принято называть системой Станиславского, часто говорил ее создатель, это есть законы самой природы, лежащие в основе творчества актера. Каждый актер, по мнению Станиславского, должен уметь пользоваться этими законами в момент творчества. Нежелание считаться с законами природы, неумение ими пользоваться жестоко мстит за себя. «Когда насилуют нашу природу, заставляют делать ее то, что ей несвойственно, — говорит Станиславский, — она перестает жить».

Станиславский постоянно предупреждал актеров, что если они пойдут наперекор объективным законам творчества, они неизбежно вступят на путь наигрыша, фальши и ремесла. Творчество, основанное на насилии законов творческой природы артиста, он считал «варварством, уродством, проявлением дурного вкуса».

По мнению Станиславского, все новейшие формалистические течения в области театра шли по линии грубого нарушения законов творческой природы артиста. Формалисты всячески третировали эти законы, проповедывали полнейший субъективизм в области сценического творчества. Они пытались навязать творческой природе артиста свои собственные законы, ничего общего не имеющие с естественными объективными законами актерского искусства. Такого рода волюнтаризм в понимании природы сценического творчества в свете гениальных сталинских указаний не может быть расценен иначе как проповедь идеализма.

Марксистско-ленинское учение об объективном характере законов природы и общества, развитое в гениальном труде И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», поможет советской театральной общественности разоблачить вредные идеалистические и агностицистские представления об актерском творчестве и покончить с беспечным отноше-

нием работников театра к величайшему реалистическому наследию Станиславского, к теории и законам сценического искусства. Это послужит делу дальнейшего подъема советского театрального искусства.

Для того чтобы сделать систему Станиславского мощным средством художественного прогресса в театре, необходима решительная борьба со всякого рода формалистическими пережитками и идеалистическими представлениями в области актерского творчества, которые еще тормозят развитие теории сценического искусства.

Мы должны объявить беспощадную войну идеалистическим предрасудкам в нашем искусстве, приводящим к недооценке теории, к отрицанию объективного характера законов сценического творчества. Пора, наконец, понять, что без передовой теории, без глубокого изучения и овладения специфическими законами сценического искусства не может быть и успешной творческой практики. Передовому советскому театральному искусству нужна и самая передовая теория актерского творчества. Пренебрежительное отношение к теории глубоко чуждо самому духу советского театра. Следует подчеркнуть, что ценные положения системы Станиславского не исчерпывают всего многообразия объективных законов сценического творчества. Ни в коем случае нельзя превращать систему в застывшую догму. Изучая и развивая систему великого преобразователя сцены, советские художники и искусствоведы должны обобщать опыт всего реалистического искусства прошлого, опыт лучших советских театров, лучших советских актеров и режиссеров, чтобы двигать вперед теорию сценического творчества.

Гениальный труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», осветивший светом марксистско-ленинской теории законы развития социалистического общества, является программным документом нашей партии. К этому документу обращаются сейчас все советские люди, в том числе и советские художники. В бессмертных трудах корифея марксистско-ленинской мысли И. В. Сталина советские художники черпают новые жизненные силы и находят ответы на волнующие их вопросы творчества.

Классический труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» дает нам сильнейшее оружие в борьбе с вредными идеалистическими теориями сценического творчества, в борьбе за дальнейший подъем советского театрального искусства.