

ИСКУССТВО

Н. ГОРЧАКОВ. РЕЖИССЕРСКИЕ УРОКИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО. Беседы и записи репетиций. М. «Искусство». 1950. 400 стр. Тираж 10 000. Цена 25 руб.

В. ТОПОРКОВ. К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ НА РЕПЕТИЦИИ. Воспоминания. М. «Искусство». 1950. 192 стр. Тираж 25 000. Цена 15 руб.

Н. АБАЛКИН. СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО И СОВЕТСКИЙ ТЕАТР. Всесоюзное театральное общество. «Искусство». 1950. 320 стр. Тираж 10 000. Цена 18 р. 75 к.

Выход ряда книг, посвященных творческой и научной деятельности К. С. Станиславского, отвечает тому глубокому интересу, который проявляют к наследию великого реформатора русского театра широкие круги советской общественности.

С именем Станиславского связаны выдающиеся достижения современной театральной культуры, крупнейшие завоевания в области сценического реализма. Он утверждал на сцене идейность и реализм, как основные, ведущие черты русского и советского сценического искусства. Вместе с В. И. Немировичем-Данченко он создал Московский Художественный театр, воплотивший в своем творчестве лучшие искания передовой русской художественной интеллигенции, ее мечту о новом театре, глубоко и правдиво отражающем современную жизнь. Этот театр справедливо считается гордостью советской театральной культуры, вершиной ее развития.

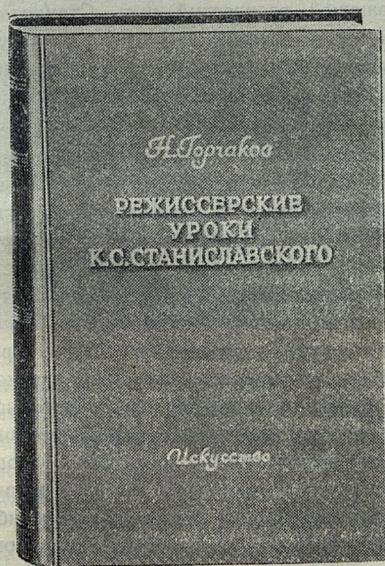
Станиславский считал своим важнейшим долгом воспитание актера-гражданина, живущего большими идеями сталинской эпохи и умеющего воплотить эти идеи в полноценные реалистические образы.

Книги Станиславского, излагающие его учение об актерском творчестве, переведены сейчас на двадцать языков. К ним все чаще обращаются прогрессивные театральные деятели, актеры и режиссеры всех стран. Для работников же советского театра они давно стали необходимой настольной книгой.

Но литературные труды — это только небольшая часть наследия гениального мастера. Наиболее значительна его богатая

творческая практика, непрерывное искание новых, более совершенных путей актерского творчества.

Как известно, Станиславский задумал написать многотомный труд об искусстве ак-



тера, в котором хотел с исчерпывающей полнотой изложить все то, чему научил его многолетний творческий опыт актера, режиссера и педагога. Но смерть помешала ему осуществить свой замысел полностью. Из восьми намеченных книг при его жизни вышли «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой в творческом процессе переживания», а в 1948 г. — «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». В архиве Станиславского сохранились

рукописные материалы незаконченной четвертой книги — «Работа актера над ролью». В дальнейшем он собирался написать книги об искусстве оперного актера, об актерской этике, о двух основных направлениях в театре, о режиссуре. Таким образом, он не успел изложить в литературной форме всех своих мыслей о сценическом искусстве. Эти мысли он высказывал на репетициях, которые были своеобразным творческим университетом для каждого участника спектакля.

К сожалению, эта ценная часть наследия Станиславского еще мало изучена и освещена в печати, как, впрочем, и вся его творческая деятельность в театре. Имеющаяся о Станиславском монографическая работа Н. Эфроса сильно устарела, а книги Ф. Комиссаржевского и В. Волькенштейна рассматривают реалистическую систему Станиславского с враждебных, формалистических позиций.

У нас нет еще ни одной крупной работы, оценивающей творческий путь Станиславского и его теоретические взгляды на искусство актера с правильных, марксистских позиций.

Невнимание наших исследователей к теоретическому наследию Станиславского есть результат не изжитых еще до конца эстетских, формалистических тенденций в театре. Известно, что формалисты, боясь все усиливающегося влияния реалистической системы Станиславского на советский театр, пытались всячески дискредитировать ее в глазах творческих работников театра. Среди многих актеров, режиссеров и критиков было широко распространено ошибочное мнение о том, что система Станиславского является принадлежностью лишь одного творческого направления и что она непригодна для советского театра в целом, ибо приводит якобы к творческой нивелировке, «омхачиванию» наших театров. Иные критики утверждали, что система облегчает создание «культы актерской техники», но мешает рождению ярких, самобытных талантов в театре.

Достоинство рецензируемых книг заключается в том, что они наносят удар по этим вредным теориям и показывают глубокую связь эстетических идей Станиславского с методом социалистического реализма.

Особенно большой интерес вызывают книги «Режиссерские уроки К. С. Станислав-

ского» Н. Горчакова и «К. С. Станиславский на репетициях» В. Топоркова. Н. Горчаков, работая в течение нескольких лет под руководством Станиславского в качестве режиссера, и В. Топорков, как исполнитель ряда ведущих ролей, сумели не только передать ценные мысли великого мастера о театральном искусстве, но и в деталях воссоздать творческий процесс его работы над спектаклем, показать систему в действии. В этом смысле их книги могут считаться важным дополнением к ранее опубликованным трудам Станиславского по вопросам актерского творчества. Они возполняют наши пробелы в знании второй части системы, касающейся работы актера над ролью.

Спектакли, описываемые Н. Горчаковым, относятся в основном к 1924—1927 годам. В книге В. Топоркова речь идет главным образом о спектаклях, связанных с последними творческими исканиями Станиславского, характеризующими его новый метод работы с актером. Обе книги, как бы дополняя одна другую, в совокупности дают представление о самом значительном и интересном периоде жизни Станиславского, показывают его как замечательного советского художника-патриота, выдающегося режиссера и педагога, воспитателя нового поколения актеров. Вместе с тем они позволяют проследить развитие эстетических взглядов Станиславского и понять качественные изменения, которые претерпевает его система в советский период.

* * *

В основу книги «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» положены стенографические записи автора, которые он вел в течение двенадцати лет совместной работы со Станиславским в Художественном театре. Это придает работе строго документальный характер, хотя она и написана в форме воспоминаний, достоверность которых обычно относительна.

Книга знакомит читателя с началом нового большого этапа в творческой жизни Станиславского. Вернувшись вместе с театром в 1924 г. из двухлетней гастрольной поездки за границу, Станиславский отверг ряд предложений об основании театральной школы в Европе и Америке и решил, как он сам заявил, «отдать остатки сил своей стране и

тем самым принять участие в ее новом строительстве»¹.

Пребывание за границей еще раз убедило Станиславского в том, что в странах буржуазной Европы и Америки театральное искусство гибнет и что только у нас благодаря Великой Октябрьской революции и мощной поддержке искусства коммунистической партией и советским правительством театр успешно развивается и процветает.

Со всей страстью большого художника-гражданина Станиславский отдается идее строительства нового, советского театра. В противоположность «теоретикам» разлагающегося буржуазного искусства он видит главную свою задачу в укреплении и развитии реалистических основ сценического искусства, в борьбе с формалистическими течениями в театре.

Этот период большой, напряженной работы характеризуется усилиями Станиславского в создании нового репертуара Художественного театра, отвечающего современным запросам советского зрителя. Выступая против внешнего, формального новаторства, он требовал от театра умения «показать революцию через душу человека» (Н. А. Балкин, стр. 294).

Станиславский создает ряд интересных советских спектаклей, в том числе классическую постановку «Бронепоезда 14-69». Он много работает над завершением и корректированием своей системы в соответствии с новыми условиями жизни и передовым мировоззрением советского художника.

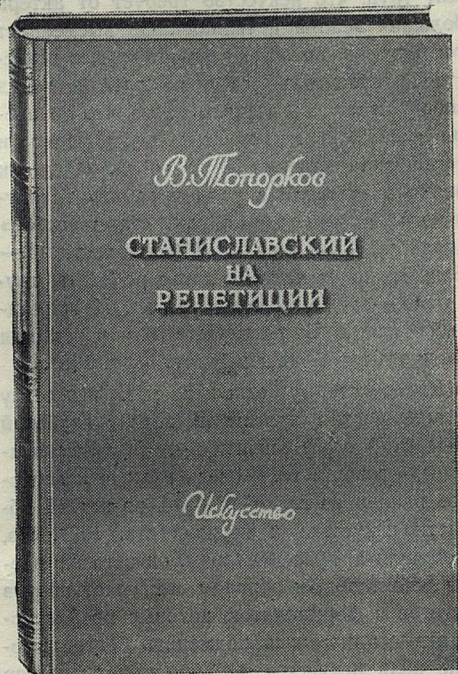
Огромное внимание Станиславский уделяет в это время воспитанию нового поколения актеров, пришедших в Художественный театр из Второй и Третьей студий. Видя в них будущих продолжателей славных традиций Художественного театра, он не жалел труда и сил, чтобы подготовить из них достойную смену.

За исключением «Горя от ума», в книге Н. Горчакова отражена работа Станиславского над произведениями, не имеющими для МХАТ принципиального значения. К таким работам относятся поставленные на Малой сцене МХАТ молодежные спектакли «Битва жизни» Ч. Диккенса, «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского, «Продавцы славы»

¹ Из неопубликованного письма К. С. Станиславского. Архив К. С. Станиславского, док. № 8519.

М. Паньоля и П. Нивуа, «Сестры Жерар» В. Масса. Эти спектакли, хотя и пользовались успехом у зрителя, но не долго удержались в репертуаре по причине их невысокой идейной значимости.

Но интересны здесь не столько самые спектакли, сколько та огромная воспитательная работа, которая проводилась Станиславским с молодежью на материале



этих пьес и о которой рассказывает автор. В этой работе во всем блеске раскрылся талант Станиславского как педагога, режиссера и идейного руководителя театра, общественного и художественный смысл его деятельности как советского художника.

«Помните,— говорил он молодежи,— моя задача — учить вас тяжелому труду актера и режиссера, а не радостному времяпровождению на сцене. Для этого есть другие театры, учителя и системы. Труд актера и режиссера, как мы его понимаем,— это мучительный процесс, это не абстрактная «радость творчества», о которой столько говорится в пустых декларациях профанов от искусства. Наш труд дает нам радость тогда, когда мы к нему приступаем. Это радость сознания, что мы можем, имеем пра-

286

во, что нам разрешено заниматься любимым нашим делом. Делом, которому мы посвятили свою жизнь. И наш труд даст нам радость, когда мы увидим, что, выполнив его, поставив спектакль, сыграв роль, мы принесли пользу зрителю, сообщили ему нечто нужное, важное для его жизни, для его развития» (стр. 134).

Станиславский неустанно напоминает молодым актерам, что в основе искусства лежит труд, что искусство требует от актера больших знаний и техники. Он высмеивает тех актеров, которые считают труд в искусстве уделом бездарных, не работают над собой, полагаясь всецело на то, что во время спектакля их посетит вдохновение и тогда роль заживет сама собой. «Ох, как редко в театре и в роли у самого талантливого актера что-нибудь «само собой» делается! — восклицает Станиславский. — Бывает, но не часто! Умение работать, трудиться — это ведь тоже талант. И промадный талант. В результате его рождается вдохновение. А не наоборот» (стр. 198).

Дилетантскому отношению к искусству Станиславский противопоставляет глубокий актерский профессионализм. «Профессионализм, — говорит он, — очень нужное и здоровое начало во всякой работе, во всякой области искусства и труда» (стр. 102). Но, защищая профессионализм, он в то же время решительным образом выступает против эстетов и формалистов, которые профессионализмом пытались подменить более высокие цели искусства. Он призывает актеров любить свою профессию, но не ради самой профессии или тех выгод, той славы, которую она приносит. «Нет, только ради служения в этой профессии обществу, народу, отечеству» (стр. 151). Он требует от актеров умения проверять все свои действия, мысли и чувства на сцене «сверхзадачей» — идеей, которую несет в себе произведение автора; передачу на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей он считает главной задачей спектакля.

Н. Горчаков показывает, как под влиянием революции Станиславский по-новому осмысливает и раскрывает произведения русской классики. Так, работая в 1924 г. над возобновлением спектакля «Горе от ума», он с более высоких позиций — с позиций советского художника — подвергает резкой критике недостатки прежних постановок этой комедии на сцене МХАТ и,

в частности, свое исполнение роли Фамусова. «Я был, — говорит он, — чересчур мягкотелым Фамусовым, вероятно, старался смягчить его отрицательные черты, чтобы быть приятней зрителю. Это было неверно и к задачам нашего спектакля в 1906 и 1914 годах и, разумеется, недопустимо сегодня, когда мы уже до конца узнали ту позорную роль, которую сыграли «баре» и дворяне в своем подавляющем большинстве...» (стр. 204).

Важнейшей чертой комедии Грибоедова Станиславский считает «патриотизм, глубокую любовь автора к своему, русскому народу, к своему отечеству» (стр. 150). Ставя «Горе от ума», он требовал от актеров «современно» прочесть классическое произведение, т. е. найти в нем такие мысли, идеи, которые будут близки и понятны современному, советскому зрителю.

Не случайно в спектакле «Битва жизни» он акцентирует внимание исполнителей на идее самопожертвования героини повести Диккенса, Мэри, во имя высокой, благородной цели, ради счастья близкого ей человека. «Мне представляется, — говорит Станиславский, — что эта идея может сейчас волновать зрительный зал. Большие перемены в жизни народа всегда связаны с личными жертвами отдельных людей во имя общего блага родины. Мы все должны многим сегодня поступиться, если хотим, чтобы нам всем жилось лучше в будущем» (стр. 55).

Станиславский всегда бережно, внимательно относился к авторскому замыслу. Вместе с тем он не боялся вносить иногда в пьесу отдельные поправки и коррективы, направленные на заострение идейного содержания и современного звучания произведения. Но он решительно возражал против внесения в классическое произведение такой современной тенденции, которая чужда намерениям автора. Станиславский говорил: «Если сверхзадача — идея классического произведения — органически сплывается с тенденцией современности, через нее разрешается, тогда получится прямая линия. Это допустимо. А если я возьму и влеплю в «Гамлета» то, что сегодня прочел в газете, только потому, что это современно, то тут нарушаются все законы природы и оправдать этого ни в коем случае нельзя. Здесь рвутся тонкие, неуловимые

паутины, из которых создается художественное произведение»¹.

Это высказывание Станиславского направлено против режиссеров-формалистов, которые в стремлении навязать пьесе чуждую ей тенденцию не останавливались перед грубым искажением классики, рассматривая ее лишь как материал для своих вольных режиссерских построений.

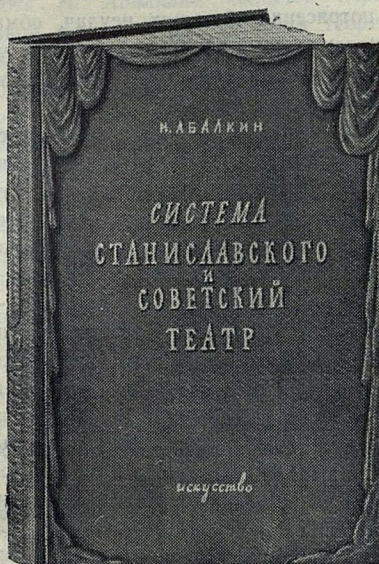
В главах, рассказывающих о работе Станиславского над водевилем «Лев Гурыч Синичкин» и мелодрамой «Сестры Жерар», даются блестящие по своей глубине раскрытие природы этих жанров и указания, как следует их исполнять.

Репетируя сатирическую комедию «Продавцы славы», Станиславский дает непревзойденный по своей тонкости и меткости наблюдений анализ психологии провинциального французского буржуа. Он стремится превратить комедию в острую политическую сатиру на капиталистический строй, не прибегая при этом к внешним утрированным приемам шаржа и протеска в показе отрицательных персонажей. Сатирическая направленность должна, по мнению Станиславского, родиться не в результате подчеркивания актером своего отношения к образу, а в результате действия этого образа, отношения его ко всему окружающему.

В последней главе книги рассказывается поучительная история о постановке пьесы «Мольер» М. Булгакова на сцене Художественного театра. Будучи больным, Станиславский не мог принимать непосредственного участия в постановке этой пьесы, но он нашел в себе силы решительным образом возражать против неверного замысла произведения и требовать его переделки. Он считал, что пьеса о Мольере должна быть прежде всего пьесой о гении, о великом художнике. Булгаков же увлекся сценами семейной жизни Мольера и совершенно не показал Мольера как великого драматурга, передового человека, борца против мракобесия и ханжества своего века.

Спектакль, показанный зрителю вопреки воле Станиславского, потерпел, как известно, крушение и лишний раз подтвердил

правильность преподаваемого им молодому режиссеру Н. Горчакову урока. «Запомните навсегда: основа спектакля — пьеса, — писал он Н. Горчакову. — Пока вы не уверены, что идея пьесы верно решена автором, никогда не приступайте к работе над ней. Многое может помочь исправить автору в пьесе театр, актер, режиссер, художник, но не идею, замысел автора — то, ради чего написана им пьеса» (стр. 384).



Сколько театров и режиссеров расплачиваются и сейчас за пренебрежение к этой замечательной истине!

В книге Н. Горчакова каждый работник театра найдет много ценных мыслей и советов, необходимых в его практической деятельности. Книга написана в яркой и доступной форме, ее с большим интересом прочтут не только работники искусства, но и все интересующиеся театром.

Хочется пожелать автору при повторном издании дополнить книгу новыми материалами, характеризующими работу Станиславского над произведениями советской драматургии («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Унтиловск» Л. Леонова, «Дни Турбиных» М. Булгакова и др.). Без этого облик Станиславского как советского художника не может быть полным.

* * *

В. Топорков, автор книги «Станиславский на репетиции», пришел в МХАТ уже извест-

¹ Из неопубликованной беседы К. С. Станиславского с режиссерами периферийных театров (декабрь 1935 г.). Архив К. С. Станиславского, док. № 5164.

258

ным актером с двадцатилетним опытом работы в театре. Овладение системой Станиславского потребовало от него пересмотра старых приемов игры и усвоения новой артистической техники, которая типична для лучших представителей искусства Художественного театра. Этот процесс переучивания был труден и мучителен для актера другой школы, но В. Топорков мужественно прошел через это. «Я прошел трудный путь,— пишет он,— перенес много страданий, потрясений, больших неудач, обманутых надежд, но ничто не поколебало моей веры в правильность пути, указываемого Станиславским» (стр. 57).

Станиславский был строг и беспощаден в своих требованиях к искусству. Добиваясь от актеров предельной искренности и простоты переживаний, он безжалостно преследовал актерские штампы, наигрыши, малейшую сценическую фальшь. «С каждой репетиции,— рассказывает В. Топорков,— я уходил и обогащенным и обескураженным. Новые сценические термины, новый, совершенно непривычный метод работы сбивали меня с толку, сковывали, и я, опытный актер, чувствовал себя коровой на льду. Куда все девалось?» (стр. 30). Но, очищая талант артиста от внешних, условных приемов игры, сценических штампов, Станиславский вместе с тем открывал перед ним новые горизонты в искусстве, о которых раньше он мог только смутно предполагать.

Книга В. Топоркова представляет собой правдивый рассказ о трудных и вместе с тем радостных годах учебы у великого мастера русского театра, которые определили его дальнейший творческий путь и его взгляды на искусство. Она не претендует на широкие теоретические обобщения и полноту охвата творческих проблем. Если теоретические обобщения и появляются в книге, то они органически вытекают из изложения самого материала и не производят впечатления искусственно притянутых извне. Автор ставил своей задачей написать не теоретическое исследование, а осветить менее известную широкому читателю работу Станиславского с актером в процессе создания спектакля.

Написанная в форме театральных мемуаров, книга является вместе с тем ценнейшим документом для изучения системы Станиславского последнего периода. В ней с

большой точностью зафиксирован процесс режиссерской работы Станиславского над спектаклями «Расстратчики» Катаева, «Мертвые души» Гоголя и «Тартюф» Мольера, в которых В. Топорков исполнял главные роли.

Автор рассказывает о своих первых встречах с К. С. Станиславским в работе над ролью кассира Ванечки в «Расстратчиках». Эта работа явилась для артиста полным откровением. Его поразили новые, необычные приемы подхода к роли и весь стиль репетиций, непохожий на то, что делалось в других театрах. Станиславский потребовал от Топоркова досконального знания жизни своего героя, всего того, что составляет предмет его повседневных забот и переживаний. Он интересовался всем, что имело какое-либо отношение к деятельности кассира Ванечки, вплоть до того, сколько у него в кассе денег, какие они, как они сложены, где лежат, какой в кассе стол, стул, сколько лампочек; заставлял исполнителя тщательным образом пересчитывать деньги, сверять документы, ставить в ведомостях «птички» и т. д., то есть заниматься тем, до чего, казалось бы, нет никакого дела зрителю и что никогда не будет ему показано.

Актеру, привыкшему в работе над ролью идти от точно фиксированной мизансцены, от реплики партнера, слов роли, брать, что называется, сразу «быка за рога», такие занятия казались вначале непродуктивной тратой времени. Глубокий смысл этих приемов раскрылся перед В. Топорковым несколько позже, во время работы над ролью Чичикова, которая явилась переломным этапом в его творчестве. «Здесь, наконец, я смог более или менее сознательно разобраться во всем том, что так расплывчато, так смутно было для меня до сих пор в системе Станиславского» (стр. 57).

Работа Станиславского над гоголевской поэмой «Мертвые души» (1932—1933 гг.) и особенно экспериментальная работа над «Тартюфом» Мольера (1936—1938 гг.), которую он рассматривал как свое творческое завещание, имеет большое принципиальное значение для нашего театра. В этих спектаклях Станиславский пытался со всей тщательностью осуществить новый метод, разработке которого посвятил последние годы жизни. Основанный на глубоком материаль-

листическом понимании природы актерского творчества, этот метод открывает перед театром новые, более совершенные пути создания спектакля и роли. Новое открытие в области актерской техники, которое Станиславский считал высшим достижением своей системы, он условно назвал «методом физических действий», не раз оговаривая при этом неточность подобной терминологии.

В книге В. Топоркова дается изложение нового метода Станиславского и рассказывается о его применении на практике. На конкретном материале репетиционной работы автор глубоко раскрывает сущность нового метода Станиславского. Он показывает, что «метод физических действий» не сводится к простому, механическому движению, как это часто понимают вульгаризаторы метода, а включает в себя психологическую задачу. То, что Станиславский называет «физическим действием», является, как он не раз подчеркивал, психофизическим действием (см. стр. 150). Но, опасаясь, что указание на психологическую сторону действия может привести к тому, что актер начнет изображать образ, чувства, психологию роли вместо того, чтобы самому жить в образе, он в педагогических целях говорит о «методе физических действий».

Смысл этого метода состоит в том, чтобы через правильное совершение физических действий, через их логику и последовательность проникнуть в самые глубокие чувства и переживания, которые актер должен вызывать в себе самом, чтобы создать живой сценический образ.

Автор правильно подчеркивает, что физические действия не были для Станиславского самоцелью: «Всякий технический режиссерско-педагогический прием Станиславского играл лишь служебную роль для достижения главной цели — наиболее полного воплощения идейной направленности сценического образа» (стр. 136). Поэтому основным, определяющим началом метода является его учение о так называемой сверхзадаче и сквозном действии произведения.

Главным требованием, предъявляемым к искусству, Станиславский считал его высокую идейность, содержательность. Метод же существует для того, чтобы наиболее действенно и глубоко воплощать идею в сценическом произведении. Противопоставлять

метод идее, как это пытаются делать вульгаризаторы системы, — значит путать цель со средством.

Автор показывает Станиславского как передового советского художника, непримиримого борца с формализмом и безидейностью в театре, смелого экспериментатора, прокладывающего новые пути в искусстве.

* * *

Работа Н. Абалкина является первой серьезной попыткой рассмотрения теоретических основ системы Станиславского, ее роли и значения в развитии советской театральной культуры. Исходя из ленинского положения о наличии двух культур в каждой буржуазной нации, автор показывает глубокую связь эстетических идей Станиславского с передовыми, демократическими устремлениями русской литературы и театра XIX века.

«Только следуя традициям русской национальной культуры, созданным Белинским, Чернышевским и Добролюбовым, — пишет Н. Абалкин, — Станиславский смог осуществить намеченное им преобразование русского сценического искусства» (стр. 30). При этом автор подчеркивает, что эстетические взгляды Станиславского не сводятся только к простому следованию традициям великих предшественников, но и являются дальнейшим развитием этих традиций в новых социальных условиях.

Книга Н. Абалкина верно характеризует идейные истоки системы Станиславского. Она направлена против формалистов и вульгаризаторов, которые, игнорируя глубокую связь эстетических взглядов Станиславского со всем передовым, демократическим русским искусством, пытались искать философские корни системы в реакционной, идеалистической философии Бергсона, Фрейда, Пруста, к которой она не имеет никакого отношения. Реалистической системе Станиславского критики-космополиты противопоставляли формалистическую практику Мейерхольда, которую они объявляли образом нового, революционного искусства.

Книга Н. Абалкина развенчивает эти вредные, формалистические теории, мешающие глубоко проникновению творческих идей Станиславского в практику советского театра, раскрывает идейно-материалистическую основу системы, ее роль в борьбе за

288

овладение методом социалистического реализма в театральном искусстве.

Говоря об огромном значении системы, автор в то же время далек от огульного, некритического ее приятия. Он рассматривает систему в развитии, показывает, что в дореволюционный период она не была свободна от ряда идеалистических ошибок. В некоторых теоретических выводах Станиславский чрезмерно подчеркивал роль интуитивного, бессознательного начала в творчестве, допускал известную двойственность в рассмотрении духовной и физической сторон творческого процесса. Ошибочным было также его учение об общении с партнером при помощи внутреннего душевного излучения, учение о пране (жизненной энергии).

Эти ошибки не вытекали из существа материалистического в своей основе учения Станиславского. Они явились результатом влияния на Станиславского буржуазно-идеалистической психологии, к которой он обращался за помощью в решении теоретических вопросов.

В советские годы Станиславский преодолевает идеалистические ошибки, свойственные раннему периоду развития его системы, и создает последовательный метод сценического творчества, опирающийся на стройную систему его этических и философских воззрений.

К достоинствам книги Н. Абалкина следует также отнести то, что он рассматривает формирование системы Станиславского в широком историческом аспекте, показывает ожесточенную борьбу, которая велась против Станиславского и его системы защитниками буржуазной упаднической культуры, правильно вскрывает реакционный смысл этой борьбы. Это придает работе боевой, направленный характер.

Нельзя, однако, пройти мимо ряда серьезных недостатков книги. Прежде всего отметим, что ее содержание не совсем соответствует названию — «Система Станиславского и советский театр». На самом деле речь в ней идет не о системе в ее конкретном творческом содержании, а скорее об идейных основах системы. Правда, автор неоднократно оговаривается, что он не ставит своей задачей подробное изложение системы, а тем более пересказ работ самого Станиславского. Но от книги с таким широким названием читатель вправе требовать не только постановки вопросов системы в самой общей форме, но и в их конкретном

раскрытии. Без этого нельзя получить ясно-го и точного представления о предмете исследования.

Не случайно наиболее слабыми и уязвимыми оказались разделы книги, посвященные рассмотрению содержания системы. Нельзя, например, говоря о сценическом методе, не осветить основного вопроса системы — создания сценического образа, ради которого и существует самый метод. Правда, в книге имеется специальный раздел — «Проблема сценического образа», однако читатель напрасно стал бы искать в нем конкретное раскрытие существа проблемы. Автор ограничивается здесь перечислением необходимых условий создания сценического образа и ничего не говорит о самом процессе творческого перевоплощения актера в изображаемый образ.

Знание жизни, сквозное действие, перспективы пьесы, роли и т. д. — то, без чего нельзя представить себе сейчас современного актера, — эти вопросы составляют содержание первой части системы — работы актера над собой в творческом процессе переживания и воплощения. Но ведь у Станиславского, кроме первой, имеется еще и вторая, очень важная часть системы — работа актера над ролью. В ней Станиславский говорит не только о знании идеи пьесы и роли, но и об умении воплотить ее в живом художественном образе. Об этой стороне автор, к сожалению, ничего не сказал, а она-то и должна была составить главное содержание раздела, посвященного проблеме сценического образа.

Существенным недостатком книги является и то, что глубокий анализ развития системы подменен в книге обзором неопубликованных ранних материалов системы и описанием первых опытов ее применения, которые не раскрывают существа темы. В рассмотрении этого вопроса автор не опирается на богатую творческую практику Станиславского. Как можно говорить о становлении системы и ничего не сказать об эволюции взглядов Станиславского в вопросах метода и приемов подхода актера к роли, к овладению творческим процессом на сцене? Этот вопрос имеет решающее значение для понимания творческих исканий Станиславского. Без него нельзя, например, понять последнего этапа развития системы.

При описании отдельных элементов системы автор непомерно большое место отводит «эмоциональной памяти». Как известно,

Станиславский уделяет ей значительное внимание в книге «Работа актера над собой», что дало даже некоторым исследователям повод утверждать, будто на сцене актер может жить только повторными чувствами. Не отрицая большого значения эмоциональных воспоминаний в творчестве актера, Станиславский несколько пересмотрел их роль и пришел к выводу, что их нельзя класть в основу творчества актера.

Неудовлетворительное впечатление оставляет раздел «Метод простых физических действий и его место в системе» (см. стр. 175—181). Правильно утверждая, что в системе нужно видеть «сегодняшнее, а не старое, уже отжившее», что для верного суждения «надо знать ее в последнем периоде становления, в том виде, в каком она оставлена Станиславским советскому театру» (стр. 133), Н. Абалкин сам, однако, уклоняется от серьезного рассмотрения последнего периода развития системы, связанного, как известно, с разработкой «метода физических действий».

Достаточно сказать, что «методу физических действий», которому не случайно Станиславский придавал такое огромное значение и который лежит сейчас в основе творческой практики Художественного театра, автор счел возможным уделить в книге всего несколько страниц. К тому же существо нового метода Станиславского и его значение в развитии системы освещены довольно путано и противоречиво. Так, говоря о том, что опыт применения нового метода в спектаклях Художественного театра «Тартюф» и «Глубокая разведка» «блестяще себя оправдал» (стр. 180), автор несколькими строками ниже выражает сомнение в возможности его практического использования в настоящее время. Он утверждает, что опубликованные после смерти Станиславского материалы книги «Работа актера над ролью» никак не могут служить руководством для внедрения нового метода в театральную практику: «Это только подход к сложной проблеме, но далеко еще не окончательное ее решение. Если б Станиславский успел завершить свою работу над новым методом,— говорит автор на стр. 181,— то, бесспорно, этот метод занял бы свое место в ряду основных элементов системы» (!).

Если согласиться с утверждением Н. Абалкина, то почему же, спрашивается, этот метод все же внедряется в практику

и не только внедряется, но и, как справедливо признает автор, «блестяще себя оправдал»? Успешное применение «метода физических действий» на практике стало возможным именно потому, что Станиславский оставил нам не только литературные труды, высказывания и практический опыт применения этого метода, описанный в книге В. Топоркова, но и, что ценнее всего, живых людей, способных осуществлять этот метод на практике.

Странное впечатление производят и другие высказывания Н. Абалкина о методе. Так, в одном месте он пишет, что новый метод Станиславского «вбирает в себя составные части учения о сценическом действии» (стр. 175), а в другом месте утверждает, что «метод физических действий» — «это только одна из граней системы», которая могла бы занять место в ряду ее «основных элементов».

Трудно представить два более противоречивых суждения об одном и том же предмете в главе, которая должна дать читателю четкое и правильное представление о методе и его месте в системе. В самом деле, если новый метод Станиславского «вбирает в себя составные части учения о сценическом действии», которое, как известно, включает в себя и понятие «сквозного действия» и «сверхзадачи» и является основой его системы, то какие же у автора имеются основания считать его только «одной из граней системы»? И вообще, можно ли метод называть гранью или даже частью системы? Метод есть способ пользования системой в процессе творчества. Только владея методом, мы можем правильно пользоваться системой. Именно в этом видел значение своего метода Станиславский. Поэтому несколько наивной выглядит в книге попытка защиты автором «старой системы» от нового метода. «Метод простых физических действий,— пишет Н. Абалкин,— не является и не может являться каким-то чудодейственным сверхуниверсальным средством создания сценического образа, начисто отвергающим «устаревшую» систему» (!). Но почему метод должен непременно отвергать систему? Только неисправимые вульгаризаторы, с которыми явно не по пути автору серьезной книги о Станиславском, могут противопоставлять метод системе.

Ошибка Н. Абалкина в этом вопросе вызвана тем, что он разделил мнение тех дея-

255

телей театра, которые в новом методе увидели опасность системе, в то время как в действительности метод Станиславского — огромное завоевание системы.

Долг советского театроведа, берущегося за исследование системы, заключается в том, чтобы помочь практикам театра глубоко разобраться в наследии Станиславского и понять, что нужно пересмотреть в его системе и что следует в ней развивать и совершенствовать дальше.

К сожалению, на этот вопрос книга не дает нам правильного ответа. Верно осветив исторические истоки системы, ее идейную философскую сущность и значение для со-

ветского театра, Н. Абалкин не сумел до конца раскрыть современный этап развития системы, которая не случайно стоит сейчас в центре внимания работников театра. Необходимо отметить, что этот недостаток не вытекает из верной в основе своей идейной концепции книги, а является скорее результатом предвзятого отношения автора к новому методу Станиславского.

Выход рассмотренных книг — большое событие в театральной жизни. Они должны положить начало глубокой и систематической разработке богатейшего реалистического наследия К. С. Станиславского.

В. Н. ПРОКОФЬЕВ

КРАТКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СЛОВАРИ

С ростом общей и музыкальной культуры советского народа возросла потребность в популярных работах по музыке, особенно в кратких словарях. Государственное музыкальное издательство выпустило в 1950 г. три таких словаря¹. Оценивая эти издания, мы прежде всего должны иметь в виду следующие требования, обязательные для составителей и редакторов словарей: научная точность определений, целесообразность отбора терминов, ясность изложения, рассчитанного на определенный круг читателей. Приходится признать, что рецензируемые издания далеко не отвечают этим требованиям.

Неточность, а иногда даже прямая неправильность определений обращает на себя тем большее внимание, что словари не огра-

ничиваются справками узко специального характера, но стремятся раскрыть наиболее сложные термины и понятия музыкально-общественного и музыкально-эстетического характера. Достигая в некоторых случаях удовлетворительных результатов (см. статьи «Реализм», «Советская музыка» в словаре С. Павлюченко, «Классическая музыка», «Песня» в словаре К. Сеженского, «Музыкальная самодеятельность» в словаре А. Островского), составители все же допускают в ряде статей неточности и существенные ошибки.

Незавершенность авторской и редакционной работы отрицательным образом сказывается в такой ответственной статье словаря А. Островского, как «Советская музыка». В начале этой статьи говорится: «Советская музыка выражает мысли и чувства советских людей — строителей коммунизма» (стр. 156). Это определение верно, но недостаточно, так как не раскрывает коренного качества советской музыки: правдивого отражения — на основе коммунистической идейности — объективной действительности, в первую очередь жизни советского народа. То, что для советских композиторов «основной темой творчества стала советская действительность...» (стр. 159), отмечено только на четвертой странице статьи. Такая композиционная разбросанность не идет ей на пользу. А. Островский характеризует «источники

¹ «Краткий музыкальный словарь» (Справочник). Составил С. А. Павлюченко. Общая редакция К. К. Розеншильда. Лингвистическая редакция А. М. Евлахова. М.-Л. Музгиз. 1950. 192 стр. Тираж 50 000. Цена 7 руб.

К. Сеженский. Краткий словарь музыкальных терминов. Издание второе, исправленное и дополненное. Московская государственная филармония, М.-Л. Музгиз. 1950. 120 стр. Тираж 50 000. Цена 4 руб.

А. Л. Островский. Краткий музыкальный словарь. М.-Л. Музгиз. 1950. 216 стр. Тираж 50 000. Цена 6 руб.