

Система Станиславского на новом этапе

Опубликование редакционной статьи газеты «Советское искусство» «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» и обсуждение ее будут иметь существенные последствия для дальнейшего развития нашей театральной теории и практики.

Какой же из затронутых в редакционной статье вопросов является главным и решающим? Главным вопросом, от верного решения которого зависит успешная разработка всех проблем, связанных с творческим наследием Станиславского, является один вопрос — это вопрос о том, как понимать систему Станиславского сегодня и, прежде всего, как оценивать роль и значение для системы в целом нового метода, открытого Станиславским в завершающий период его исканий?

Существуют две взаимно противоположные точки зрения на этот вопрос. Согласно первой из них, новый метод, открытый Станиславским в последний период его творческой деятельности (так называемый «метод физических действий»), является всего лишь «одним из компонентов» системы, «одним из педагогических приемов» ее основателя. По мнению сторонников этой точки зрения, не следует «преувеличивать» значение нового метода Станиславского для всей его системы и для дальнейшего развития театрального искусства, ибо, будучи всего лишь «одним из компонентов системы», «одним из педагогических приемов», «метод физических действий» не вправе претендовать на «универсальное» значение в применении к творчеству актера.

Существует и другая точка зрения на этот вопрос, оценивающая современное понимание системы в целом и «метод физических действий», в частности, совершенно по-иному. Сторонники этой второй точки зрения считают, что «метод физических действий» является «синтезом» системы, а открытие этого метода привело к новому важному этапу в развитии системы. Согласно этой точке зрения метод Станиславского является ключом к полному расцвету творческой техники актера, а значит, и к расцвету всего нашего сценического искусства.

Какая же из этих двух взаимно противоположных точек зрения правильна? Какая из них верно отражает истину и соответствует интересам дальнейшего развития нашего театрального искусства по пути социалистического реализма? Внимательное, последовательное и добросовестное изучение многообразных материалов, оставленных Станиславским советской театральной науке (в особенности материалов неопубликованных), со всей очевидностью показывает, что правильной является та точка зрения, которая оценивает метод Станиславского, как синтез его реалистической системы, а открытие этого метода — как новый важный этап в ее развитии.

Противоположный взгляд на роль и значение «метода физических действий» в корне неверен и прямо противоречит как позиции самого Станиславского в этом вопросе, так и всей истории развития и становления его системы.

Попробуем же установить некоторые факты из этой истории.

История системы

Чернышевский указывал, что без истории предмета нет теории предмета. Для того, чтобы правильно понять роль и значение нового метода Станиславского, необходимо прежде всего внимательно и глубоко изучить историю системы так, как она протекала в действительности.

Эта история говорит о том, что зарождение, формирование и развитие системы протекало отнюдь не хаотически, а закономерно — от этапа к этапу. При этом каждый новый этап неизменно приносил с собой нечто принципиально новое.

В частности, изучение документов, относящихся к истории системы, свидетельствует о том, что факт открытия Станиславским «метода физических действий» вовсе не был явлением случайным, а представлял собой закономерное завершение всей эволюции системы за длительный период ее формирования.

Приступая к работе над своей системой, Станиславский поставил перед собой задачу — создать науку о процессах творчества и о законах управления этими процессами.

В дореволюционных условиях Станиславский в процессе своих театральных экспериментов смог лишь накопить ценнейший эмпирический материал для будущей науки о процессах творчества. Однако в период дореволюционный мировоззрение Станиславского по многим причинам было во многих отношениях ограниченным. Вот основная причина того, что система К. С. Станиславского в дореволюционный период своего формирования еще не могла возвыситься до уровня подлинной науки.

Такой подлинной наукой она начала постепенно становиться лишь в результате решающего влияния на мировоззрение К. С. Станиславского новых взглядов на мир, широко распространившихся в нашей стране сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции.

Все эти исторические причины и привели к тому, что система Станиславского только после Великой Октябрьской социалистической революции вступила в новый этап своего развития. Это был этап постепенного и последовательного преобразования системы из простого собрания обширных эмпирических наблюдений исследователя в подлинную науку о процессах творчества.

К концу жизни самого Станиславского процесс этого преобразования еще не завершился. Больше того, он продолжается и сейчас — через 12 лет после смерти создателя системы. Тем не менее, главная задача, вознившая перед Станиславским еще в дореволюционный период, но тогда в целом еще не решенная, была, наконец, решена им в советский период,

на протяжении последних 20 лет его экспериментальных исканий. Основы новой молодой науки о процессах творчества были Станиславским в этот период заложены.

К вопросу о методе

Здесь мы снова подходим к главному пункту спора. Каждая наука имеет свой метод. Наука без метода — это, разумеется, вовсе не наука. Никакое подлинное знание не может ограничиваться одним лишь декларативным провозглашением тех или иных истин. Подлинная наука всегда требует от нас также и непременно умения пользоваться открытыми ею законами в интересах дальнейшего безграничного расширения наших представлений о предмете. А для того, чтобы на практике уметь этими законами пользоваться, необходим метод.

В понимании этой важной, но часто забываемой истины и таится ответ на многие недоумения, возникающие в пылу споров о системе Станиславского. В частности, в свете последовательного научного понимания проблемы все разговоры о «фетишизации» «метода физических действий» теряют всякое логическое основание. Какими бы глазами посмотрели мы на ученого-физиолога, почему-либо возмущенного упреками последователей И. П. Павлова за то, что они будто бы «фетишизируют» «метод условных рефлексов», лежащий в основе материалистического учения Павлова о высшей нервной деятельности? Не менее странным могло бы показаться поведение современного советского ученого-биолога, всерьез протестующего против «фетишизации» мичуринского метода преобразования природы растений. В этих двух смежных науках, уже прошедших через горнило ожесточенных дискуссий, такая постановка вопроса, разумеется, сейчас невозможна. А вот у нас, в более молодой науке о процессах творчества, все еще находящейся на пути своего становления, такого рода подход пока еще, к сожалению, имеет место.

Вопрос о методе — это решающий вопрос в понимании системы. Тот, кто ошибается в оценке метода, не может сегодня верно понять и систему в целом. А понимая систему неверно, невозможно также правильно применять ее на практике и тем более развивать ее дальше.

В своей монографии о «методе физических действий», написанной по заказу Всероссийского театрального общества свыше двух лет тому назад, я со всей определенностью сформулировал позицию последователей Станиславского в этом вопросе. Пишу здесь точный текст этой формулировки:

«Специфика метода состоит, прежде всего, в том, что метод этот есть не просто система, как таковая, а система, практически направленная к достижению ее непосредственной цели. Целью же системы является естественное пробуждение природы актера к органическому творчеству. Таким образом, метод представляет собой практическое воплощение системы, в то время как сама система является исходной основой метода».

Утверждение и развитие новой позиции К. С. Станиславского

Театральные деятели, не желающие соглашаться со Станиславским в его оценке роли физических действий актера в сценическом творческом процессе, пытаются теперь истолковывать позицию создателя системы в этом вопросе, как точку зрения будто бы случайную и не имеющую серьезного принципиального значения, как точку зрения, которую, во всяком случае, не следует «канонизировать».

В действительности позиция Станиславского в оценке роли и значения физических действий в сценическом творческом процессе (так, как он ее сформулировал на последнем этапе своих исканий) была прочной и устойчивой. Эти взгляды он последовательно развивал в течение долгого десятилетия. От этой позиции он ни в чем не отступил до последних дней своей жизни.

Обратимся к фактам. История творческих исканий Станиславского показывает, что поворотным моментом в формировании новых взглядов создателя системы на роль физических действий в творческом процессе явился осуществленный им в 1927 году этапный спектакль Московского Художественного театра «Бронепоезд 14-69».

Советская социалистическая современность окончательно убедила Станиславского в том, что прежние способы подхода актера к сценическому воплощению роли, выработанные в условиях старого, дореволюционного театра, не могут отвечать новым требованиям, выдвинутому самой жизнью. Он понял, что новая революционная эпоха властно требует от советского актера, искренне стремящегося стать с ней вровень, и новой артистической техники, способной воплотить в искусстве сложнейшую «суть жизни человеческого духа» новых людей. Он понял также, что «голая непосредственность и интуиция без помощи техники надломит душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души». Эти слова Станиславский писал в 1925 году в книге «Моя жизнь в искусстве», а всего лишь через два года после этого, т. е. в 1927 году, работа над спектаклем Московского Художественного театра «Бронепоезд 14-69». Станиславский уже делал для себя из этих слов необходимые практические выводы.

В поисках наиболее ярких и развитых форм для воплощения новой революционной темы, отраженной в «Бронепоезде», Станиславский выработал новые принципы сценического воплощения образов новых людей новой эпохи.

Вот в каких условиях в действительности рождалась новая позиция Станиславского в вопросе о методе

подхода актера к своему творчеству, та позиция, в которой Станиславский постепенно шел на протяжении всего первого периода своей творческой деятельности в послеоктябрьские годы.

«Бронепоезд 14-69» стал, таким образом, «колыбелью» новых творческих принципов Станиславского, последующее развитие которых привело к провозглашению им нового метода подхода актера к своему творчеству. Сущность этого нового метода, ставшего известным, как «метод физических действий», была впервые открыто сформулирована Станиславским через два года после появления спектакля «Бронепоезд 14-69». Она подробно изложена самим создателем системы в его комментариях к «Режиссерскому плану «Отелло», написанных в 1929—1930 годах.

Следующим важным этапом в дальнейшем развитии «метода физических действий» была режиссерская работа Станиславского над спектаклем «Мертвые души», который был им поставлен на сцене Московского Художественного театра в 1932 году.

Экспериментальная разработка «метода физических действий» во все эти годы планомерно осуществлялась Станиславским и в опере.

Накопив на первом этапе применения метода богатый материал своих экспериментальных выводов и наблюдений, Станиславский переходит в 1935 году к более широкому и последовательному его творческому использованию. Для экспериментальной проверки «метода физических действий» Станиславский создает в 1935 году новую Оперно-драматическую студию, в которую привлекает лучшие педагогические силы Московского Художественного театра, а также Большого театра Союза ССР.

Деятельность Станиславского по дальнейшей разработке «метода физических действий» и его внедрению в театральную практику представляется поистине неустойчивой. Опытно-экспериментальное развитие Станиславский развивает энергичную работу по созданию в коллективе Московского Художественного театра творческого ядра, способного в короткий срок овладеть основами нового метода. Он привлекает в эту группу виднейших мастеров МХАТ — М. Келдова, В. Топоркова, М. Лилину и др. Смерть застает Станиславского в разгар его работы с этой группой мастеров МХАТ над мольеровским «Тартюфом». Работа Станиславского над «Тартюфом», в которой он с блеском применил свой новый метод, становится с этого момента его творческим завещанием.

Вот основные этапы, по которым развивалось формирование «метода физических действий». Таким образом, Станиславский утверждал свой новый метод на практике, по крайней мере в течение 11-лет своей жизни, и с каждым годом его убежденность в правильности найденного им метода все более и более возрастала.

Истинность этого утверждения становится особенно очевидной при ознакомлении с документально зафиксированными высказываниями самого Станиславского, которые, к сожалению, в систематизированном виде до сих пор не публикуются. Приведу здесь некоторые из них.

1929 год. «...задача сводится к следующему: пусть актер по чистой совести ответит мне, что он будет физически делать, т. е. как будет действовать (отнюдь не переживать, сохрани бог, думать в это время о чувстве) при данных обстоятельствах, созданных поэтом, режиссером, художником, самим актером в его воображении, электротехником и пр. и пр.? Когда эти физические действия ясно определяются, актеру остается только физически выполнять их. (Заметьте, я говорю — физически выполнять, а не пережить, потому что при правильном физическом действии переживание рождается само собой. Если же идти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актерское, а действие выродится в наигрыш)».

1935 год. «Научитесь не играть, а действовать, и вы будете готовыми актерами».

«Я не отрицаю необходимости изучать эпоху, историю и т. д., но прежде всего, мы должны идти от действия. В этом основа нашего искусства».

1936 год. «Я стремлюсь к актерам, которые могут создать линию физических действий».

«Как только вы правильно сыграете роль по физическим действиям, — она готова».

«Повторяю, если вы жизнь человеческого тела (Гамлета, Отелло) сыграли правильно, то вы сыграете и жизнь человеческого духа».

1937 год. «Я могу дать вам этапы роли и предложить проработать их по физической линии действия — тогда пьеса будет уже готова, если даже и вам не скажу, что это за пьеса».

«Все дело в логике физических действий. В жизни это приходит механически, а здесь вы должны все это продумать. Если будет такая натренированная труппа, то пьесу будет можно ставить в неделю».

«Когда вы станете мастерами, вы сумеете в неделю пройти линию физических действия».

1938 год. «Раз я логически действую, могу ли я не логически чувствовать».

«Это жизнь человеческого тела, т. е. это половина вашей жизни на сцене в роли. Для мастера это путь наиболее скорый, для мастера не представится другого пути, как этот путь, который поведет актера уйти в сторону, но поведет его крепко, последовательно, туда, куда нужно».

«Мастер — это тот, кого вы можете позвать, и кому можно сказать: «Через неделю потрудитесь мне принести этот акт разработанным по физическим действиям».

«Нужно быть актером-мастером физических действий».

«Как только вы начнете действовать, вы вызываете свое настоящее чувство. Это и есть настоящее искусство» (всюду подчеркнуто мною. — Л. О.).

Таким образом, все попытки критиков «метода физических действий» изобразить позицию Станиславского в этом решающем вопросе понимания его системы, как нечто «случайное», в свете действительных фактов оказываются легендой. Раз и навсегда развеять эту легенду — прямой долг всех истинных последователей Станиславского в советском театральном искусстве!

Это вовсе не означает, что Станиславский на протяжении последних 10 лет своих исканий стоял на одном месте. Все мы знаем, что создатель системы всегда и неизменно двигался во всех своих исканиях вперед, и только вперед. Мы знаем, что он с беспощадной строгостью к самому себе всегда критически пересматривал свои выводы, проверял их опытом, практикой. Тем более показательной является поразительная устойчивость его взглядов на роль физических действий в сценическом творческом процессе и, в частности, тот факт, что его исходная позиция в этом вопросе оставалась неизменной в течение всего последнего десятилетия его жизни.

Движение и развитие экспериментальных исканий Станиславского в этот завершающий период его деятельности шло несравненно быстрее, чем во все предшествующие годы. Экспериментальные искания Станиславского всегда имели опору в главных, ведущих принципах, которыми он руководствовался в разработке своей системы. Таким ведущим принципом в завершающий период ее формирования была новая позиция Станиславского в оценке роли физических действий.

«Метод физических действий» — новый этап в развитии системы

Самым существенным возражением, которое выдвигалось до сих пор против «метода физических действий», является утверждение о том, что «метод физических действий» будто бы ведет к «идеологическому разоружению актера». Это утверждение также не имеет под собой реальной почвы. На чем основывается это весьма серьезное и ответственное обвинение? Оно — результат мнения, будто «переоценка» роли «метода физических действий» ведет к реставрации буржуазно-эстетской теории о театре без психологизма, без переживания, без мысли, т. е. забвению «ведущей роли сознания в художественном творчестве».

Эти два аргумента, выдвигаемые против так называемой «фетишизации» метода, совершенно несостоятельны. Главная цель «метода физических действий» заключается именно в том, чтобы практически помочь актеру прийти к полному переживанию на сцене. Вся суть «метода физических действий» состоит лишь в том, чтобы с его помощью актер нашел кратчайший путь к пробуждению верного переживания в процессе воплощения им своей роли. Таким образом, «метод физических действий» по самой своей сущности не может иметь ничего общего с «театром без переживания».

Другой аргумент — о «забвении ведущей роли сознания» — еще в большей мере лишен каких бы то ни было логических оснований, ибо «метод физических действий» основывается прежде всего на «ведущей роли сознания». С его помощью Станиславский, по его собственным словам, вел актера «через сознательную психотехнику» к «творчеству органической природы». Попробуйте выкинуть из «метода физических действий» «ведущую роль сознания», и он сразу потеряет весь свой смысл.

Таким образом, «ведущая роль сознания» представляет собой исходную основу всего «метода физических действий», а истинной целью этого метода является пробуждение у актера подлинного переживания на сцене.

Последовательное изучение «метода физических действий» в органической связи со всей системой Станиславского показывает, что этот метод не только не уводит актера «в сторону от решения идейно-творческих задач», которые ставят перед ним наша советская действительность, а в сильнейшей степени помогает их успешному разрешению. Дело в том, что актер в своем творчестве не может ограничиваться одними лишь разговорами об идеях. Он должен уметь художественно воплотить их на сцене. Система Станиславского и «метод физических действий», являющийся ее синтезом, помогают актеру найти практические пути для воплощения на сцене самых глубоких и самых величественных идей, какие только может рождать наша социалистическая современность.

Отсюда представляется ясным, почему именно система Станиславского и новый метод ее применения являются лучшим средством идеологического вооружения актера.

Что же касается идеологического «разоружения», то к нему может привести на практике лишь отрицание системы Станиславского в ее современном понимании, т. е. отрицание системы, опирающейся на открытый им новый метод ее применения. Станиславский говорил: «Если в вашем сознании вы поймете выш, то вы в настоящем искусстве не удержитесь». Эта мысль была для него ведущей на всем завершающем этапе его исканий. Эту важную мысль не должны сегодня забыть и мы.

Система Станиславского помогает советскому актеру двигаться вперед по пути социалистического реализма в искусстве. «Метод физических действий» — новый этап в развитии системы. Вот почему творческое освоение наследия Станиславского невозможно без глубокого и всестороннего освоения его нового метода.

Л. ОХИТОВИЧ.

«Советское искусство»
Москва,
16 IX 1939