

Публикуя статьи заслуженного деятеля искусств РСФСР профессора Л. Макарьева «За научную театральную педагогику» и Л. Охитовича «Система Станиславского на новом этапе», редакция начинает обсуждение вопросов, поднятых в статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие

К. С. Станиславского» («Советское искусство» № 55, 22 августа 1950 года). С настоящего номера «Советское искусство» будет еженедельно, по субботам, печатать дискуссионные статьи по вопросам наследия К. С. Станиславского.

За научную театральную педагогику

Вопрос о наследии Станиславского — один из самых существенных и животрепещущих вопросов современной театральной педагогики. Глубокое изучение и творческое развитие наследия великого реформатора сцены с позиций марксистско-ленинской эстетики являются неотложной задачей, стоящей перед всей нашей театрально-педагогической общественностью. Решить эту задачу возможно только совместными усилиями творческих работников театра, педагогов, психологов и искусствоведов.

По существу, речь идет о создании подлинной театрально-педагогической науки там, где ее заменяют пока традиция, вдохновенная импровизация или же чистая эмпирика. Дело осложняется тем, что хотя во всех театральных училищах в основу обучения актерскому мастерству положена «система Станиславского», однако подлинного единства как во взгляде на эту систему, так и в трактовке основных ее положений пока не существует.

В течение тридцати лет, вплоть до последнего дня жизни, создавал Станиславский свою систему, а мы, законные его наследники, несмотря на глущую потребность серьезного, научного воспитания актеров и режиссерских кадров, часто допускаем вульгаризацию заветов великого мастера. Вокруг еще неопубликованного наследия Станиславского уже складываются легенды, а в субъективных толкованиях зачастую выветривается самое ценное, что есть в системе — ее основной смысл, ее центральная идея. Уже достаточно ясно определился главный и самый вредный вид вульгаризации — дилетантизм, выхолащивающий живое творческое начало в работе с актером или с учеником. Как в театрах, так и в театральной самодеятельности под видом передовых идей зачастую преподносятся разноречивые, чисто субъективные, а подчас и совершенно произвольные толкования отдельных положений наследия Станиславского. Нередко в театральной практике система трактуется как свод рецептов и правил преимущественно «запретного» характера. Создается странное представление о системе не как об учении, открывающем актеру законы творчества, а как о строгом кодексе, запрещающем какое-либо творчество, кроме дозволенного... режиссером.

Так догматизируется, например, неверно понятое положение Станиславского о творческом соотношении «чувства» и «действий», что приводит к выхолащиванию всякого эмоционального содержания в сценической жизни, к подавлению всякого творческого начала у актера и к выискиванию непосредственного человеческого переживания (ради которого и создана та «система»!). При этом «действие» превращается в некий принцип «показа» актерских «намерений», из чего неизбежно возникают так называемое «отношение к образу» и «тенденция», убивающая художественную правду и подменяющая подлинную идейность содержания образа умозрительной «схемой», и т. д.

Но если в профессиональном театре дилетантизм может встретить и действительно встречает должный отпор, то значительно сложнее обстоит дело в условиях театральной школы, где отсутствие научно разработанных программ по специальной дисциплине создает благоприятную почву для развития дилетантизма в педагогике.

Необходимо особо отметить, как источник распространения неправильных сведений о системе, обилие устно-мемуарных преданий, авторами которых являются так называемые «знатоки» и «любители». Эти изустные свидетельства и воспоминания зачастую наносят серьезный вред развитию правильных взглядов в области творческой методологии и, в частности, в вопросах системы.

Вследствие отсутствия серьезной научной разработки наследия Станиславского создается обстановка, в которой получают одностороннее развитие узко субъективные тенденции, определяющие и спорность и замкнутость предпринимаемых исследований. Некоторые проблемы, несущие в себе чисто технологическое содержание, приобретают неверное освещение, как проблемы якобы основополагающие и методологические.

Так, нам кажется, обстоит дело с тем новым «направлением», которое возникло за последнее время внутри самой школы Станиславского и получило наименование «метода физических действий».

Учение это, насколько можно судить о нем по ряду статей в журналах и по публичным лекциям, читаемым в среде театральных работников,

приобрело характер «научообразной догмы». Между тем оснований к тому как будто бы и нет.

Во-первых, догматизм чужд Станиславскому, а во-вторых, эта проблема определена если и не окончательно, то все же достаточно конкретно и вполне четко создателем системы, исказившим через «физические действия» пути к достижению правды сценического образа, справедливо полагая, что главное в искусстве есть то, ради чего тот или иной путь и избирается. И вот этот путь предстает перед нами, как некий «новый метод». В этом совершенно необходимо разобратся даже тем, кто не является непосредственными учениками Станиславского.

Предпринятая Станиславским в последние годы жизни работа по изучению творческой природы, места и значения простых физических действий в формировании сценического самочувствия и поведении актера в роли имеет, как мне кажется, чисто педагогическую направленность и является одним из замечательных практических приемов раскрытия творческих сил актера. Прием этот, в существе своем материалистический, и должен, с моей точки зрения, получить дальнейшую теоретическую и методическую разработку. Он содержит в себе плодотворные воспитательные и творческие возможности.

В высказываниях тт. Кедрова, Карева и ряда других эта здоровая мысль Станиславского приобретает самодовлеющую трактовку, вызывающую серьезное недоумение. Педагогический прием Станиславского превращается в самодовлеющий творческий метод, как «метод революционный в театральном искусстве», как «усовершенствование всех старых истин», как «переосмысливание всех прежних представлений о театральном искусстве» (см. статью П. Ершова в журнале «Театр» № 7 за 1950 г.). Не может быть никаких сомнений в том, что здесь мы как бы получаем новый метод, некую новую философию художественного творчества на сцене.

Против такой постановки проблемы «физических действий» хочется самым решительным образом возражать. Единственный метод, на основе которого работает наш советский театр, есть метод социалистического реализма, а «метод физических действий» может быть только талантливо примененным служебно-педагогическим приемом.

Всякий метод, как средство творческого воплощения мировоззрения художника, прежде всего характеризуется целенаправленностью его творчества, его художественными стремлениями и целями. И именно эта сторона актерского процесса — главная и во взглядах самого Станиславского — получила в его системе свое глубокое отражение в учении о сверхзадаче. А в творческой методологии советского актера, вооруженного марксистско-ленинской теорией, оно получает конкретное содержание в методе социалистического реализма.

Таким образом оказывается, что самая основная, идейная сторона системы — учение о сверхзадаче — в новой «концепции» учения Станиславского механически сдвигается, как сама собой подразумеваемая исходная задача, на второй план, подчиненный «методу физических действий». Эта новая «концепция» не отличается пока ясностью. Прежде всего неясно, является ли «метод физических действий», как утверждает М. Кедров, способом отбора действий или, как утверждает П. Ершов в своей статье, — «тут мы подходим к важнейшему, решающему признаку метода физических действий, как метода творческого...».

Позволим себе спросить авторов новой «концепции»: может ли художественная, то-есть идеологическая, ценность образоваться органически «способом физических действий», если уже ранее не возникла в творческом сознании художника? Нет, не может, и самый «нуль», который выдвигается т. Кедровым в качестве исходного момента творчества, не станет методологической истиной даже в том случае, если он вдруг по «методу физических действий» превратится в «Нуль» с большой буквы.

В новой «концепции» учения Станиславского мы встречаемся и с явным смещением понятий. Так, когда идет речь о линии «физических действий» в поведении актера и о «логике борьбы», которую режиссер должен строить по «методу физических действий», то законно спросить авторов новой «концепции»: что же такое есть «идейный стержень» в развитии роли, образ или идейной борьбы в пьесе или в спектакле?

Четкого ответа на эти вопросы нет в новой «концепции», но ответ можно получить в «старой» системе, где сказано, что «всякому искусству нужна прежде всего непрерывная линия» стремлений. Искусство исчезает, когда прекращается жизнь роли, то-есть когда обрывается эта внутренняя сквозная линия стремлений. Так говорит учитель, ревизуемый ныне своими учениками, производящими перестановку существенных акцентов в его учении.

Когда слушаешь лекции иных интерпретаторов высказываний Станиславского, нельзя освободиться от ощущения сложно-путаного упрощенчества. И совершенно нет ничего удивительного в том, что и среди актерской молодежи, как и среди основной массы творческих работников театра, раздаются голоса о бездейности позиций нового варианта системы, что этим новым поворотом в трактовке основных проблем актерского искусства прокладывается путь к натурализму, прямо враждебному идейно-творческому глубоко реалистическим основам учения Станиславского и современным требованиям советского театра.

Неверно думать, что разработка научных основ советской театральной педагогики может быть сведена только к изучению трех или четырех замечательных книг Станиславского. Объем задачи значительно шире и глубже. Необходимо не только изучать систему в связи со всем еще неопубликованным литературно-теоретическим наследием, но и развивать дальше творческие идеи Станиславского в свете тех громадных задач, которые стоят перед советским театром. Надо решительно ускорить начало научной разработки наследия Станиславского, в которую должны активно включиться научно-педагогические коллективы, наши театральные вузы. Ведь дело идет о самом главном в воспитании советского актера — о его методологическом вооружении, как художника социалистического реализма.

Было бы неверно утверждать, что в области развития и изучения проблем театральной педагогики ничего не делается. В ряде коллективов ведется серьезное изучение современных педагогических проблем, о чем следует говорить отдельно. Однако широко развернуть эту работу очень трудно, так как вопрос о подготовке молодых научных кадров все еще остается нерешенным.

Так, например, до сих пор по совершенно непонятным причинам кафедры актерского мастерства по существу лишены права на аспирантуру. Возникает совершенно естественный вопрос: где же и каким путем должны готовиться научно-педагогические кадры по драматическому искусству? Ведь практический театр дать их в нужном качестве не может. Итак, первой задачей в вопросах разработки системы является подготовка кадров, хорошо владеющих марксистско-ленинской методологией в исследовании педагогических проблем в искусстве.

Следующей весьма важной и, в сущности, еще совсем нерешенной задачей служит разработка научно построенных программ по искусству актера. Последний вариант программы, составленный кафедрой ГИТИС под руководством профессора И. М. Раевского, хотя и значительно более отвечает практическим потребностям, чем старая программа, все же еще далек от научного освещения основных проблем нашей педагогики. Мы высказываемся за широту индивидуального методического творчества при едином научно обоснованном теоретическом понимании основ актерского воспитания.

Наконец, в высшей степени серьезно обстоит дело с подготовкой режиссерских кадров в наших театральных вузах, где все еще нет единой системы и ясности в понимании основных проблем режиссуры. Разработка наследия Станиславского может дать научное обоснование и в постановке дела подготовки режиссерских кадров. Мы приветствуем открывающееся широкое обсуждение поставленной задачи, как основополагающей в решении ряда ведущих вопросов строительства советской театральной культуры. Этого давно уже требует от нас жизнь, этого требует от нас сознание нашего долга перед памятью великого артиста и ученого, исследователя глубин актерской интуиции, впервые сорвавшего с нее «маску» непознаваемости.

Л. МАКАРЬЕВ,
заслуженный деятель искусств,
профессор.
ЛЕНИНГРАД.

16.11.1950
"Советское искусство" Москва