

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

От замысла — к воплощению

Проблемы, поднятые в редакционной статье «Советское искусство», не могут не взволновать всех, кому дорого имя К. С. Станиславского. Вопрос о том, что сделано каждым из нас для глубокого изучения наследия великого художника-ученого, более чем своевременен.

Действительно, работники театра до сих пор позволяют себе стоять на позициях людей, считающих, что обобщать, теоретизировать, разрабатывать методологические проблемы должен какой-то специалист-теоретик; мы, художники-практики, работаем, ставим спектакли, занимаемся педагогикой, на это уходит вся жизнь, а теоретики-де пусть наблюдают и пишут. С этими вреднейшими мнениями необходимо жесточайшим образом бороться.

Вся жизнь К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко является живым примером того, как каждый шаг практической деятельности осмысливался с позиций научной теории, как обобщались теоретические знания об искусстве актера от каждого шага практической деятельности.

Каждый спектакль являлся одновременно произведением искусства, в создание которого вкладывались все творческие силы, и своеобразной живой человеческой лабораторией, где два выдающихся представителя советского театра — Станиславский и Немирович-Данченко формировали те общие для них принципиальные основы, которые создали МХАТ не только высшей театральной школы, но и источником глубоких теоретических обобщений актерского и режиссерского опыта. Однако, несмотря на то, что напряжение творческих сил Станиславского и Немировича-Данченко было огромно, что они оба обладали талантом обобщения, были художниками-мыслителями, ни тот, ни другой не успели, к сожалению, все теоретические и тем более практические соображения зафиксировать в книгах, отобразить главное от второстепенного. Существует колоссальное «изуственное наследие», хранящееся в сознании большого количества учеников, хранящееся в практике МХАТ и возлагаемое на каждого из нас, вне зависимости от того, в стенах ли МХАТ или вне его стен протекает наша деятельность, серьезнейшую ответственность за правильное истолкование этого «изуственного наследия».

В этом смысле статья в «Советском искусстве» заставляет серьезно проверить себя и крепко призваться к борьбе за чистоту наследия Станиславского, против всех и всяческих попыток его вульгаризации... не может не волновать каждого из тех, кто пытается практически применять учение великого реформатора сцены.

Метод физических действий тоже до известной степени относится к тому «изуственному наследию», которое требует особо серьезного освещения, так как в понимании этой части системы существует наибольшее количество разночтений.

Впервые я услышала о методе физических действий в 1935 году от Константина Сергеевича в те дни, когда он предложил мне вести курсы «Словесное действие» у него в студии. Первая встреча была посвящена тому, что Константин Сергеевич рассказывал об «открытии» (он выражался именно так), которое ему удалось сделать в искусстве.

К. С. Станиславский требовал, чтобы занятия в студии носили характер исследования нового метода. Он ждал от каждого педагога материала, из которого можно было бы делать новые выводы. Он ставил перед педагогами требование «учить — учась», его радовали малейшие шаги в овладении тем методом, который он условно называл «методом физических действий».

Константин Сергеевич отдал всю свою жизнь на то, чтобы искусство театра стало подлинным искусством. Он органически не принимал дилетанства, его смелая мысль пыталась проникнуть в самую глубь человеческого существа.

В творчестве есть закон, — начал Станиславский свою первую беседу со мной в студии, — никакого насилия. Его нарушать нельзя — искусство не терпит насилия. П. М. Москвин мне как-то говорил: «Я стою перед ролью, влезть в нее не могу, а режиссер тянет меня в эту шель».

Исходя из этого закона, Константин Сергеевич приходит к пересмотру взаимоотношений режиссера и актера. «Раньше, — говорил он, — режиссер потел и втолковывал актеру чувства, а актер говорил — не понимаю! — С режиссера сходилась семь потов, а актер в результате всего названного режиссером сплетал штампы. Режиссер ничего не должен называть — актеру ведь важны не эмоциональные воспоминания режиссера, актеру важны свои собственные эмоции».

участником создания этого замысла?

«В творчестве есть закон, — начал Станиславский свою первую беседу со мной в студии, — никакого насилия. Его нарушать нельзя — искусство не терпит насилия. П. М. Москвин мне как-то говорил: «Я стою перед ролью, влезть в нее не могу, а режиссер тянет меня в эту шель».

Исходя из этого закона, Константин Сергеевич приходит к пересмотру взаимоотношений режиссера и актера. «Раньше, — говорил он, — режиссер потел и втолковывал актеру чувства, а актер говорил — не понимаю! — С режиссера сходилась семь потов, а актер в результате всего названного режиссером сплетал штампы. Режиссер ничего не должен называть — актеру ведь важны не эмоциональные воспоминания режиссера, актеру важны свои собственные эмоции».

И Станиславский увлеченно рассказывал о том, что ему удалось сделать важное открытие — определить, какие надо создать условия актеру, чтобы у него началось с самого начала творческий процесс постижения в роль, как освободить его от «режиссерского деспотизма» и дать ему возможность идти к роли своим собственным путем, подкапанным собственной творческой природой, собственным опытом.

Говоря об обобщениях, патла репетиционной работы, когда режиссер заражает воображение актера рассказами о содержании пьесы, о характерах, эпохе и т. д., Станиславский указывал в своей статье «О физических действиях»:

«Если б артист, со всеми его внутренними силами и внешним аппаратом воплощения был подготовлен к восприятию чужих мыслей и чувств, если б он хоть немного чувствовал под своими полами твердую почву, он знал бы, что нужно взять и что отбросить из того, что ему дают...».

«...Я встаю на против самых бесед и застойной работы, а против их несвоевременности».

«...Я утверждаю... что для исцеления, для познания сущности произведений поэта, для создания суждения о нем творящему нехватает еще чего-то, что дает толчок и побуждает к работе все его внутренние силы. Без этого анализ пьесы и роли окажется рассудочным».

«Необходимо предвзвешенно влиять в заготовленное «внутреннее сценическое самочувствие» реальное ощущение жизни роли и не только душевное, но и телесное. Поэтому тому, как трюжи вызывают брожение, так и ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста внутренний нагрев, кипение, необходимые для процесса творческого познания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить о подходе к пьесе и роли».

Обратите внимание на то, как звучит здесь тема, прошедшая через все творчество Станиславского: как создать то психофизическое самочувствие, при котором актер способен на подлинно творческий процесс познания. В этой же статье (в цитируемой именно ее, так как тут все сформулировано самим Станиславским и, прочитав статью, можно яснее решить, права я или нет в своих выводах) он предлагает ученику вспомнить в общих чертах «Ревизора» Гоголя и выполнить «из жизни роли те, хотя бы самые маленькие, физические действия, которые он может «сделать искренне, правдиво, от своего собственного лица».

Дальнейшие страницы посвящены тому, как ученик, пытаясь сделать простейшее действие, сталкивается с тем, что не может двинуться, не знает, зачем и почему он это делает, и записывает вопросы Константина Сергеевича, а тот, в совершенстве изучивший «Ревизора», имеющий интереснейший замысел, проводит его мимо всех рифов, обегая от штампованных представлений, от недостаточного глубокого анализа, все время направляя мысль ученика к жизненному существованию Хлестакова, а не театральному. В этой статье, как, впрочем, и в целом ряде других высказываний Станиславского, с полной наглядностью опровер-

выполняется одновременно всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы.

«Новый секрет и новое свойство моего приема создания «жизни человеческого тела» роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать, по его собственным побуждениям, всевозможные вымыслы, воображения, предлагаемые обстоятельства, если бы».

Если для одного, самого простого физического действия нужна такая большая работа воображения, то для создания целой линии «жизни человеческого тела» роли необходим длинный, непрерывный ряд вымыслов и предлагаемых обстоятельств — своих и автора пьесы.

Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием, естественно, сам собой вызывает такой анализ».

Отметим для себя, что, говоря о методе физических действий, Станиславский говорит о нашем новом приеме анализа.

Открытие Станиславского состоит в том, что он предложил новый прием «анализа в действии», «действенного анализа», который имеет безусловное научное значение и должен быть глубоко нами изучен. Мы вправе ждать серьезной помощи от ученых: наша разобщенность и приворот к тому «шуму», который царит сейчас вокруг теоретической проблемы, вынуждают Станиславского.

Проследим теперь, какая эволюция происходит у Станиславского в этот же период в терминологии логического разбора пьесы. Кускам, задача приходит на смену новым понятиям — определению событий, или действительных фактов, или, как Константин Сергеевич говорил, действительных эпизодов. Акцентируется необходимость определить линию роли, формулируется понятие о двух перспективах: о перспективе актера, которую он определяет как расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли, и перспективе роли.

Мысль Константина Сергеевича билась над тем, как бы помочь актеру с первых шагов работы над пьесой охватить все целое пьесы и роли.

Действительно, если мы разберем эволюцию понятия «куска» или «события», мы увидим, что, определяя «событие», мы невольно начинаем отыскивать главное, из которого возникает то или иное поведение действующего лица; что «событие» в понимании Станиславского шире и глубже «куска»; что «событие» включает в себя ряд кусков и, определяя его, мы неизбежно тем самым объясняем себе то или иное поведение человека, и в зависимости от того, как ведет себя человек, мы начинаем познавать, что это за человек.

В одной из бесед Константин Сергеевич сказал мне: «Попробуйте оглянуться на какой-нибудь период вашей жизни и определить главное событие в тот период: предположим, что главным в тот период было для вас поступление в МХАТ; теперь проанализируйте, как это событие отражалось в вашей жизни, в вашем поведении, общении с разными людьми, какое оно имело отношение к формированию сложного действия и сверхзадачи в вашей жизни и т. д. Там учиться в анализе пьесы не застревайте в мелочах, в маленьких кусочках, а доискивайтесь до главного и от него переходите к частному». В своей практической педагогической работе, будь это работа над монологом, рассказом или сценой, Станиславский жестоко боролся с ограниченностью актера, не понимающего, к какой конечной цели он ведет свою роль.

Следовательно, если сопоставить этот «новый прием» (слова К. С.) творческого анализа методом физических действий и новые задачи, уточняющие, что в драматиче-

правильный образ. Мы не имеем права так думать, даже если у Константина Сергеевича есть такие фразы, слова, буквы в его педагогической практике, позволяющие сделать такой вывод, так как это противоречит самой сущности системы Станиславского, который всю свою жизнь посвящал тому, чтобы актер творил сознательно.

В рамках газетной статьи, к сожалению, нет возможности подробно говорить о возникновении замысла у режиссера и о взаимосвязи режиссерского и актерского замыслов, — это тема отдельной статьи.

Процесс замысла у актера — процесс необычайно сложный: он упирается в то, что материал и творец соединены в одном лице, что актер, вынашивая, вырабатывая свой замысел, знает, что у него нет иного материала для воплощения, чем его собственный голос, его тело и, главное, его мысль, его темперамент, его чувства. Следовательно, ему нужно создать «роль в себе». Это путь большого, постоянного и напряженного труда.

Л. Н. Толстой называл работу, которая представляла решение той или иной творческой задачи, «предварительной работой глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять».

Вот к этой «пахоте» и призывает Константин Сергеевич. Как сделать так, чтобы актер сам был не только чутким аппаратом для восприятия замысла автора и режиссера, а стал подлинным участником создания замысла.

И, как всегда, Станиславский спрашивает себя: «А что еще мешает актеру?» И приходит к убеждению, что «штампы», с которыми он боролся в течение всей своей жизни, как ученый борется с отравляющим человеком, что «штампы» проникают не только в процесс воплощения, но и в процесс познания роли, в процесс замысла. Отсюда — ряд «запретительных» педагогических приемов: режиссер не должен ничего объяснять актеру, пока актер не будет молить о помощи; актер имеет право говорить текст автора только после того, как он проговорил всю роль своими словами, ибо авторский текст сидит сразу на «мускулы языка», а, говоря своими словами, актер обязан понять авторскую мысль, иначе он не сможет ничего сказать, и т. д. и т. д.

Во имя чего же, как из рога изобилия, Константин Сергеевич засыпал всех своим властным «нельзя»?

Конечно же, во имя того, чтобы актер подошел во всеоружии к моменту синтеза. К моменту, когда он в своем воображении, пройдя длительный период анализа, пришел к этапу отбора возникших представлений об образе и смог стать подлинным, сознательным творцом «роли в себе». Ведь такие актеры-гиганты были и есть, и Станиславский стремился к тому, чтобы каждый актер подходил к своей работе с этих высоких позиций.

«Мне кажется, — писал Горький, — что вдохновение ошибочно считают возбудителем работы, вероятно оно является уже в процессе успешной работы, как следствие ее».

Под этими словами Константин Сергеевич, думается, с радостью подпался бы, так как вся его жизнь была посвящена тому, чтобы актер понял всю ответственность своей профессии, сумел «найти в себе такой же человеческий материал, который автор брал для роли из самой реальной жизни, из человеческой природы других людей», что тогда актер будет знать, какого человека он будет воплощать на сцене.

Рассмотрим иную точку зрения на метод физических действий.

Цитирую статью П. Ершова «Что

такое метод физических действий» («Театр» № 7, 1950 г.):

«Работа по методу физических действий часто обходится без «эмпатии» в обычном смысле и сводит к минимуму застойный период только потому, что метод этот есть метод воплощения (подчеркнуто мною. — М. Н.); это метод не сочинения идей, не выдумывания их и не декларирования своих намерений, а метод их реализации в искусстве театра соответственно его природе. Идея уже есть в пьесе, она должна уже существовать и в сознании артиста, но артисты должны быть не только «носителями» идей — они должны быть выразителями их для зрителя, для народа. И вот выражая народу вдохновляющие его идеи достойными их средствами и учит метод физических действий».

Следовательно, мы встречаемся здесь с явно выраженной формулировкой: метод физических действий есть метод воплощения.

С моей точки зрения, здесь — серьезная логическая ошибка, которая неумолимо влечет за собой оскудение, обеднение и, наконец, искажение основных идей Станиславского.

Давайте на минуту задумаемся и спросим себя: а что, собственно, воплощает актер? Как это случилось, что идея уже существует в сознании актера? Ведь идея автора пьесы вызывает у актера сложный процесс, в результате которого у него возникает, на основе его мировоззрения, мировоззрения советского художника, собственный замысел, который дополняет, по завету Белинского, идею автора и становится содержанием процесса воплощения. Когда же это произошло?

Ведь П. Ершов предлагает весьма точный план работы: «Вся репетиционная работа в целом служит только и исключительно построению (т. е. выполнению, осуществлению) логики действия; логика строит непрерывность действия, перевоплощает акт в образ и выражает идею».

Куда девалась у тов. Ершова работа воображения, когда актер выносит в себе ту идею, которую он будет воплощать? Как понимает тов. Ершов слова Станиславского о том, что актер должен «забеременеть» ролью и выносить ее, как мать вынашивает ребенка? И во имя чего советский актер должен забыть слова Чернышевского о том, что только самостоятельно (правильно) деятельностью развивается талант и что художник должен воспитывать в себе прочную основу для изучения человеческой жизни, для разгадывания характеров и пружиной действия?

О пружинах действия говорили всю жизнь и Станиславский и Немирович-Данченко: только найдя эти пружины, можно говорить о поведении человека.

Но поведение человека — ведь это сознательная деятельность его. В какой же период репетиций формируется, осваивается и растится его содержание, его идейная направленность, — т. е. то, что прежде всего характеризует человека.

Когда же решать эти вопросы, если надо сразу «воплощать», как нам советует тов. Ершов!

При такой позиции чаще всего будут «воплощаться» не типичные, а случайные, примитивные, первые появившиеся действия. Действия, которые могут создаваться на сцене борьбу, по борьбе примитивную, не борьбу образов, а борьбу механическую.

Станиславский — художник-мыслитель, и мы, подойдя к изучению наследия Станиславского, обязаны помнить это и в каждом элементе его системы находить для себя ответ на то, в какой связи с основной линией развития системы нужен был

Константину Сергеевичу тот или иной элемент системы.

Мы должны помнить слова Станиславского: «Если руководители (театра. — М. Н.) думают, что однажды и навсегда поняли свой путь театра, если они не движутся вперед в ритме текущей жизни... они не могут создать театра — службу своего отечества, театра значения векового, театра эпохи, участвующего в создании всей жизни своей современности».

И, главное, мы должны помнить, что мы хотим пронести систему как путь к воспитанию актера коммунистической эпохи. Что систему изучает актер, который далеко шагнул от актера доктарьского периода, так как он обогащен марксистско-ленинским мировоззрением и сознательно хочет методом социалистического реализма создавать искусство эпохи коммунизма.

А для такого актера замысел является органической необходимостью, и он хочет, чтобы его учили этому.

К великому сожалению, стенограммы занятий показательного семинара по методу физических действий в ВТО, руководимого М. Н. Кедровым и А. М. Каревым, не рассекретились, вызывая самое болезненное изложение сути системы Станиславского в статьях и лекциях тт. Ершова и Охитовича. Практическая демонстрация метода физических действий сама по себе является ответственным актом в свете существующего интереса и глубокого стремления актеров масс к познанию наследия Станиславского, и трудно понять, как можно было пойти на то, чтобы демонстративно метод на выхваченных отдельных отрывках из пьес, не разобрав серьезно с участниками семинара произведений, не раскрыл его идейной сути.

Процесс репетиций, в результате которых создаются спектакли МХАТ, безусловно глубже и вернее тех теоретических обобщений, которые делаются сейчас по методу физических действий. Следует, однако, помнить, что в то время, как репетиционный процесс в МХАТ могут наблюдать единицы, статьи и высказывания о методе работы читают и слушают тысячи, чтобы тут же перенять это для своей практики. Вот почему так необходимо, чтобы те, кто занимается пропагандой наследия Станиславского, подходили к необычайно ответственности к каждому своему выступлению.

Советский актер хорошо знает, что теория и практика не могут быть разлучены, поэтому мы все должны крепко задуматься над тем, что неумение обобщать, недостаточная теоретическая вооруженность мешают нам работать, и мы обязаны учиться этому, так как иначе мы обязательно окажемся далеко позади тех требований, которые ставят нам жизнь.

Заканчивая статью, мне хочется хотя бы коснуться ряда вопросов, существенных для понимания наследия К. С. Станиславского.

Изучая наследие Станиславского, мы должны помнить, что действие занимает в системе огромное место. Говоря о действии, Станиславский вкладывал в него многообразное содержание.

Мне хочется указать на то, что нам необходимо в своих размышлениях о действии отталкиваться от того диалектического процесса, который лежит в основе актерского искусства.

Этот диалектический творческий процесс гениально описан Станиславским в главе «Перспектива артиста и роли».

Действие в понимании Станиславского несравнимо шире, глубже, многообразнее «метода физических действий», который, как я уже пыталась доказать, является замечатель-

ным примером в области действительного анализа.

Станиславский неразрывно связывал метод физических действий с «словесным действием». Он указал и точно разработал важнейший вопрос в искусстве актера — речь, слово. Поэтому вырванная тов. Охитовичем цитата из стенограммы: «Я могу дать вам этапы роли и предложить проработать их по физическим линиям действия — тогда пьеса будет уже готова, если даже я вам не скажу, что это за пьеса» — грубо искажает деятельность Станиславского, который подходил к моменту проникновения в авторский материал всегда комплексно. Константин Сергеевич отдал годы жизни, чтобы разрабатывать вопрос о том, как актер проникает в авторский текст для того, чтобы, овладев им, иметь право воздействовать речью на окружающих.

Станиславский называл «словесное действие» — главным действием. Его положение, что «текст» словесное действие нужно фиксировать представлением, видением и говорить об этом видении мыслью — словами, требует от актера отказа от механического произнесения авторского текста и ставит его на путь сознательных обобщений.

Станиславский четко акцентирует две стороны вопроса: «как проникнуть в содержание, как сделать его своим» и «как передать ставшее своим авторские мысли партнеру», как воздействовать на него.

Соображения Константина Сергеевича в этой серьезнейшей для нас области должны стать достоянием самых широких кругов работников театра, ибо они, с одной стороны, имеют колоссальное практическое значение, с другой стороны, вносят ясность в вопрос о том, какое место на последнем этапе своей жизни Станиславский отводил содержанию драматургического произведения.

Следующий важный вопрос, о котором хотелось бы говорить, — вопрос о том, что теоретическое наследие Станиславского необходимо изучать в связи со всей его практической работой. Поэтому славный путь МХАТ, огромный вклад в систему нескольких поколений актеров как Художественного театра, так и крупнейших мастеров всего многонационального советского театра, — все это должно быть изучено.

Точно так же необходимо сказать о том, что изучение наследия К. С. Станиславского и практики МХАТ немаловажно и невозможно без одновременного изучения наследия опыта работы Вл. И. Немировича-Данченко, который сыграл колоссальную роль в практическом и теоретическом утверждении системы.

В понимании основных вопросов искусства, его задач Вл. И. Немирович-Данченко всегда стоял на одних позициях с К. С. Станиславским. Его педагогическая и режиссерская деятельность обогащала и развивала советский театр и самого Константина Сергеевича, который постоянно об этом говорил. Никогда не расходясь с Немировичем-Данченко в самых главных вопросах понимания театра, борясь вместе с ним за подлинно высокое реалистическое искусство, имея в лице Владимира Ивановича крупнейшего художника, мнением которого Станиславский не только дорожил, но умел в этом мнении прислушиваться с чуткостью гения, Константин Сергеевич делал все более глубокие открытия, относясь сам к своей системе, как к плоду своих жизненных наблюдений, считая, что каждый день, каждый час система должна обогащаться все новыми открытиями и законами.

М. КНЕБЕЛЬ,
заслуженный деятель искусств
РСФСР.

Дневник дискуссии

Сообщения, получаемые редакцией, свидетельствуют о том, что дискуссия, начавшаяся на страницах «Советского искусства» статьей «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», вызвала в широком повсеместное обсуждение. Сейчас ясно уже, что оно

голосов в развернувшейся дискуссии? А такие мастера, как Б. Зубов, И. Беренсон, А. Попов, Н. Охлопков, Ю. Завадский, Р. Симонов, Н. Петров — художники, многим объяснявшие Станиславскому, Немировичу-Данченко, Московскому Художественному театру? Насколько плодотворным

