

Москва, 23.5.1980

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Действенное оружие театрального искусства

Неудовлетворительное положение с разработкой и пропагандой наследия Станиславского привело к многочисленным искажениям созданной им системы, к вульгаризации и канонизации отдельных приемов работы, с чем так упорно боролся сам создатель системы. Он утверждал, что механическое пользование системой без глубокого проникновения в ее сущность может породить новый и самый опасный вид формализма в театре, прикрываемый его именем.

Опасения Константина Сергеевича во многом оправдались. Нигде, кажется, не создавалось столько недоразумений и путаницы, как вокруг его высказываний. Не раз приходилось слышать самые противоречивые и необоснованные суждения об его системе и особенно о той ее части, которая получила известность как «метод физических действий».

Появилось множество преподавателей и толкователей системы Станиславского, которые, не охватывая системы с высоких принципиальных позиций ее создателя, выдают иногда частное положение за принципиальное, некогда использованный технический прием — за универсальное средство творческой работы. Поверхностный, формальный подход к системе особенно вреден в творческой практике театров.

Вспоминаю спектакль в одном из Ленинградских театров, поставленный якобы по «методу физических действий». В этом спектакле игра актеров оказалась загрозомой множеству мелких натуралистических действий, не только не разъясняющих идею пьесы, но засоряющих ее ненужными бытовыми подробностями. На сцене без особой надобности умывались, чистили зубы, пили и ели, шили и т. д. Все эти ненужные, мешающие «физические действия» обесценили пьесу, тощую ракушку корпуса корабля, настолько, что артистам невозможно было уловить за развитием сквозного действия пьесы и понять ее содержание.

Множко было бы привести множество других примеров подобных искажений системы Станиславского, но мне кажется, более важным сейчас раскрыть некоторые корни допущенных ошибок, поставить вопрос о самом содержании системы и методах ее изучения.

Нередко рассматривают систему, как некий сборник рецептов, как набор, способную застраховать актера от любых творческих ошибок: стоит лишь изучить все технические приемы работы и применять их в определенной последовательности, и творчество будто бы произойдет само собой. «Но система» не «пошаговая книга», — предупреждал нас К. С. Станиславский, — она должна быть открытой страницей — и тот, кто ее читает, должен быть готовым к тому, что она сама будет меняться.

Встречаются недоразумения и иного рода: маломощный в творческом отношении художник сценики только лишь изучением всех элементов системы Станиславского пытается заменить отсутствующее в нем творческое начало. Но система, призванная организовать и направлять творческий процесс, не заменяет самого творчества. Система является средством выражения и обработки творческой индивидуальности, но не в состоянии превратить бесталанного человека в талантливого.

Многие воспринимают систему, как творческую технику актера, как методику работы актера над собой и над ролью. Это верно, но далеко не полное, узкое восприятие системы. Система Станиславского — не только методика и не только система технических приемов и упражнений, это прежде всего система определенных эстетических идей, это наиболее полное и последовательное выражение сценического реализма. Поэтому, когда систему Станиславского преподают как некий комплекс технических приемов и упражнений (а такое пре-

тин Сергеевич, — так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности. Гениальное — прежде всего, жизнеспособное. Его система не терпит догматизма, требует к себе творческого подхода. Она складывалась не как плод размышлений кабинетного ученого-мыслителя, а как действенное оружие страстного новатора, выступавшего против театральной тоски и антиреалистических тенденций, оравлявших своим ядом русское искусство конца прошлого столетия. Вот почему те исследователи, которые отрывали изучение системы Станиславского от конкретных исторических условий, вызвавших ее к жизни, допускают серьезную ошибку.

Борясь за национальную самобытность русского театра, где сложились наиболее последовательные реалистические традиции, отражая русский театр от засоряющих его влияний театра зарубежного, основатель МХАТ противопоставил русскую школу «переживания» школе «представления», которую иначе он называл французской школой. Эта школа или направление в искусстве, по мнению Станиславского, отличается от школы переживания не только иной технологией творчества, но также и иной идеологией, что осталось вне поля зрения многих толкователей системы.

Система формировалась в процессе совместной работы театра с драматургами-современниками. Так драматургия Чехова потребовала для своего воплощения на сцене новых выразительных средств, новой сценической техники, от которой далеко были актеры старой школы. Система включила в себя именно эти завоевания новой артистической техники, сложившейся на драматургии Чехова, Горького, Л. Толстого и других современников.

Имя Горького связано с историей создания системы и с другой точки зрения. Именно А. М. Горький на протяжении ряда лет горячо поддерживал К. С. Станиславского в его намерении создать «науку об искусстве актера»; Горький оказал огромное влияние на формирование эстетических взглядов Станиславского.

Если прежде Станиславский считал назначением театра нравственное влияние на общество, то встречи с Горьким открыли ему глаза на ту огромную общественно-политическую миссию, которую призван выполнять театр. В своей автобиографической книге он называет Горького основоположником общественно-политической линии, а в конце жизни признает, что эта линия стала постепенно основной, определяющей искусство Художественного театра.

Советской общественности лучше знакома история создания системы в дореволюционный период деятельности Станиславского, изложенная им в книге «Моя жизнь в искусстве». Гораздо меньше известен последующий этап, относящийся к послевоенному периоду деятельности великого режиссера, и в особенности к последнему десятилетию его жизни.

Именно на заключительном этапе Константин Сергеевич подвел итоги титаническому труду всей своей жизни и наметил пути дальнейшего развития искусства актера. Его система в этот период обогатилась новыми чертами, подсказанными не только внутренним ее развитием, но живым опущением современности и требованиями социалистического реализма.

Руководящие указания партии по вопросам искусства, осуждение формализма, гениальное определение товарищем Сталиным метода советского искусства как метода социалистического реализма, были восприняты К. С. Станиславским с огромным удовлетворением. Подготавливая выступление к сорокалетию юбилею МХАТ, незадолго до смерти, Константин Сергеевич записал: «Связь с прошлым и тяга к неизвестному будущему, пытливые искания нового те-

или, вернее, дуалистического порядка и стала на твердую научную почву. Деление элементов творчества на элементы переживания (душевные) и воплощения (телесные) уступило место новому представлению о единстве духовной и физической природы творчества, при котором все элементы объединились в едином процессе психофизического действия. Учение о сверхзадаче, идейной направленности роли дополнилось представлением о «сверх-сверхзадаче» — идеологии самого творящего актера, что исключает возможность объективистского, беспристрастного подхода актера к изображаемому образу; четко обозначился путь сознательного подхода к подсознательному, интуитивному творчеству; процесс овладения образом, характерностью роли определен как процесс постепенного вживания актера в обстоятельства (исторические, социальные, бытовые), породившие данный образ.

Наметился новый, более совершенный метод работы над ролью и пьесой, который получил свое дальнейшее развитие в творческой практике группы последователей К. С. Станиславского, возглавляемых М. Н. Кудрявцевым. Он был назван в свое время К. С. Станиславским «методом физических действий». Следует признать, что ряд терминов системы, бытовавших в театральной практике, которые сам Константин Сергеевич считал рабочими, условными терминами или даже «театральным жаргоном», в том числе и термин «физическое действие», требуют уточнения и пересмотра. В этом должны прийти на помощь театру деятели науки, разрабатывающие вопросы психологии творчества.

Термин «метод физических действий» кажется мне несовершенным потому, что, во-первых, подлинное органическое действие с точки зрения осуществления физического процесса, по существу, неповторимо, как неповторимо все в природе. Я могу твердо знать, что я намерен сделать на сцене, но как я это сделаю, остается в идеальном случае экспериментом или «подуэксperimentом». Я могу по ходу пьесы всякий раз делать одно и то же, например, вырываться из объятий партнера, но как я буду это осуществлять, зависит от моего сегодняшнего состояния, от состояния партнера и от тысячи случайностей на сцене, которым поддается подлинный актер и которых боятся актер-ремейстер, механически повторяющий от раза к разу внешне рисунки. Станиславский всегда предупреждал о заимствовании самого физического действия, но рекомендовал всеми средствами закреплять «сцены» к нему, импульсы, причины его порождения. Если же К. С. Станиславский и заставлял иногда актеров детально изучать само физическое действие, то лишь ради того, чтобы разгрузить свое внимание, сознание, энергию при выполнении более важного (сквозного действия) так же, как пианист, например, чтобы передать внутреннее содержание пьесы, должен настолько упростить свои пальцы, чтобы уже не думать, каким пальцем берет-ся та или иная нота.

Во-вторых, физическое действие для Станиславского было лишь поводом для возбуждения психики (создания, эмоций, воли, воображения и пр.). В самом деле, может ли человек выполнять простейшее физическое действие, например, открыть дверь в комнату, без участия сознания, воображения? Конечно, нет. Поэтому, прежде чем актер, играющий Чацкого, откроет в 1 акте дверь в комнату Софьи, он должен воссоздать всю предшествующую этому моменту логику поведения Чацкого, которая потянет за собой и логику мыслей, и логику чувств. Метод творческой работы, созданный Станиславским, являлся наиболее совершенным способом проникновения во внутренний мир изображаемого лица, наиболее тонким и глубоким методом для

мы образами. Наше русское искусство было особенно сильно в этой области. Что касается положительных образов, то они наперечет: Катерина в «Грозе», Чацкий (с оговорками). При таких условиях трудность нашей творческой работы становится понятной.

Нам приходится и теперь продолжать учиться созданию положительных образов...

Константин Сергеевич далее утверждает, что для решения этой задачи следует преодолеть «старую манеру игры», усовершенствовать существующий творческий метод.

В редакционной статье газеты «Советское искусство» справедливо осуждается полное забвение той части наследия Станиславского, которая касается разработки вопросов оперного искусства, что в творческой биографии Константина Сергеевича занимало огромное место. В области музыкального театра применимы те же законы органического творчества, что и в драме, поскольку в основе того и другого лежит действие актера на сцене. Но художественная техника музыкального артиста опирается на раскрытие и сценическое воплощение музыки, что существенно отличает его от актера драмы. То, что в драме становится результатом работы актера над ролью (intonation речи, ритм действия, его эмоциональная насыщенность), в опере является исходным моментом создания сценического образа, поскольку все это уже точно определено партитурой композитора. Раскрытию этих особых законов музыкально-драматического творчества Станиславский посвятил последние 20 лет своей жизни, а эта область его работы не только не имеет дальнейшего развития, но остается по сих пор неизвестной даже профессионалам.

Дискуссия, открытая на страницах «Советского искусства», побуждает работников театра глубже изучить творческое наследие Станиславского и заветные им методы художественной работы. Впрочем, выступивший в дискуссии Л. Макаревич («С. И.», № 62) отвергает возможность создания какого-либо нового метода творческой работы в области искусства и оставляет за Станиславским лишь право создания «способа физических действий», «служебно-педагогического приема» работы. Он мотивирует это тем, что «единственный метод, на основе которого работает наш советский театр, есть метод социалистического реализма», и поэтому никакого другого метода существовать не может. Следует ли говорить об ограниченности такого рассуждения, на правде, по существу, на умалении и застревании в суждении о наследии Станиславского. Метод социалистического реализма определяет сущность и направление всего советского искусства в целом, что никак не исключает, а, напротив, как нам кажется, предполагает разработку теории и методологии каждого вида искусства в отдельности.

Передовые методы творческого труда создаются во всех областях нашей общественной деятельности, и совершенно естественно говорить об изучении творческого метода крупнейшего мастера советского театра. Л. Макаревич выносит на страницы печати свои сомнения и недоумения, исходя из полного непонимания сущности вопроса, и старается вернуть нас к «старой» системе Станиславского, где якобы творческие проблемы изложены более ясно.

Л. Макаревич возмущается тем, что при новом подходе к созданию роли «неизбежно возникает так называемое «отношение к образу» и «тенденция», убивающая художественную правду...». Очевидно, автор статьи полагает, что советский художник должен «нейтрально» относиться к изображаемому образу и что художественная правда создается объективистским воспроизведением действительности. Но такой подход к твор-

честву ли можно найти в Советском Союзе актера, режиссера или критика, который не отвергнет с возмущением такие бы то ни было «теории», «концепции», «методы», призывающие его к аполитичности, к искусству «голой формы», «искусству для искусства». Принципы социалистического реализма безраздельно и безоговорочно господствуют в понимании роли, задачи и самого назначения театрального искусства, и не только в сознании самих художников, но и в их практической работе.

Между тем, спор о «методе физических действий» иногда приводит к тому, что приверженцы его подозреваются в таких грехах, как если бы они принадлежали к породе примитивных формалистов, как если бы они стояли вне единой платформы советского театра, вне жизни советского общества, как если бы они не искренно и не добросовестно принимали мудрые указания партии и не понимали самых элементарных основ марксистско-ленинской эстетики.

Подозрения эти не основательны и являются плодом недоразумения. Недоразумение же, как мне кажется, связано с недовольством о содержании понятия «метод физических действий». К. С. Станиславский всю свою жизнь стремился к одной единственной цели — к содержательному, выражающему передовые общественные идеи искусству; таким искусством он считал искусство жизненной правды. Далее, Константин Сергеевич всю жизнь искал средств, при помощи которых можно было бы с наибольшей полнотой и совершенством создавать на сцене именно эту правду. Если цель оставалась для Станиславского в основе своей неизменной в течение всей его деятельности, то средства он искал все более и более совершенные, точные и универсальные, и не только искал, но и находил их. И вот в последние десятилетия своих поисков он пришел к убеждению, что наиболее надежным из этих средств служит выполнение актером простых физических действий в логической последовательности, продиктованной «предлагаемыми обстоятельствами» жизни действующего лица, как они вытекают из пьесы.

Так вот, если «методом физических действий» называть сам по себе этот прием работы, один этот способ находить «правду и веру» при помощи физических действий, то в таком случае едва ли равномерно самое употребление слова «метод», тогда вернее было бы говорить не о «методе» физических действий, а о самом физическом действии. Тогда считать его — так понимаемый «метод» — вершиной системы Станиславского нет оснований; тогда такое превознесение его равно культированию средства без цели; тогда это — формализм, отщипывание идейности и содержательности в искусстве театра, полная измена Станиславскому и принципам социалистического реализма.

Но под выражением «метод физических действий» можно понимать и нечто другое, более содержательное и принципиальное, чем только частный «методический прием». Как известно, основатель МХАТ этому «приему» в последние годы придавал особое, чрезвычайно значение. И не случайно. Оказалось, что, найдя еще один «частный методический прием», или, как пишет Л. Макаревич, «педагогический прием», Станиславский объективно совершил величайшее в истории театра

открытие, далеко выходящее за пределы значения его как частного, одного из возможных, приемов.

Как открытый И. П. Павловым условный рефлекс оказался ключом к решению сложнейших проблем высшей нервной деятельности и к построению материалистической психологии, аналогично тому и «методический прием» Станиславского открыл поистине грандиозные перспективы постановки и решения сложнейших вопросов теории и практики театрального искусства. Так вот, эти выводы из найденного частного методического приема, выводы, далеко идущие и широко распространяющиеся на все вопросы теории театра, именно систему этих выводов и можно называть «методом физических действий», коль скоро другого названия для нее пока нет.

Выводы, о которых идет речь, делал сам Константин Сергеевич, он высказывал их как широкие обобщения и в самой категорической форме. Дело его продолжают М. Н. Кудрявцев и В. О. Топорков, находя в нем, этим обобщениям, все новые и новые применения, уточняя и конкретизируя отдельные выводы из общего принципа.

Как они, эти выводы из «методического приема», относятся к тому, что обычно называется «системой Станиславского»? Что они собой представляют в принципе? Почему они оказались возможны?

По порядку:

- 1) ни одного из положений системы они не «отменяют»;
- 2) каждое из положений системы они уточняют, т. е. доводят до большей конкретности и точности;
- 3) возможны они потому, что вытекают из материалистической сущности самого «методического приема».

Таким образом, употребляя выражение «метод физических действий», можно подразумевать всю систему в целом, т. е. и учение о способах выразительности в актерском «чувстве веры и правды», и учение о воспитании актера, и учение о работе над ролью, а следовательно, и учение о сверхзадаче и сверх-сверхзадаче, т. е. учение об этике и общественном долге актера. Но когда в таком смысле употребляется выражение «метод физических действий», то подразумевается, что в данном случае речь идет о системе с постоянным и неизменным учетом того, какую роль в искусстве театра играет объективное, материальное, психофизическое действие.

Можно спорить, правомерен ли тот или иной вывод из этого последнего открытия Станиславского. Можно спорить, распространяется ли оно на то или иное положение системы. Можно спорить и о том, даст ли открытый методический прием основание для широких обобщений и выводов. Может быть, найдется, наконец, желающие оспаривать и материалистическую сущность самого этого открытия. Во всех случаях спор будет о методе физических действий, т. е. о понимании всей системы Станиславского — от упражнений «на элементы» до основополагающих принципов. Притом рассуждаться может, конечно, и тот или иной частный вопрос, в нее входящий, в связи с основополагающими принципами, и самые эти принципы — принципы высокой идейности и содержательности в искусстве.

Но если речь идет о всей системе, то для чего же тогда пользоваться этим выражением: «метод физических действий»? А тем, кстати говоря, в практической работе можно и не пользоваться, и, в сущности, от этого ничего не изменится.

При полном единстве цели и основной позиции К. С. Станиславского система его развивалась, и, следовательно, она не одинакова на разных этапах своего развития. А различное нуждается и в различных наименованиях, даже если это различие в основе своей едино. Потребность в наименовании вызвала к жизни и само наименование. Но почему именно это? Потому, очевидно, что последний период деятельности великого режиссера связан с открытием чрезвычайной важности — того, что он называл «физическим действием» и что, по существу, является психофизическим действием.

Называть систему Станиславского а значит, и «метод физических действий» методом — это, конечно, вовсе не значит противопоставлять или приравнивать его к методу социалистического реализма, ибо эти два понятия различны по масштабу и объему. Так, скажем, «метод социалистического реализма» никому не придет в голову приравнивать или противопоставлять «методу диалектического материализма». «Метод физических действий» подчинен методу социалистического реализма, служит средством осуществления его в искусстве театра.

Все эти вопросы могут быть предметом конкретного обсуждения и борьбы мнений, но в интересах плодотворности спора надо прежде ясно договориться, о чем идет речь: о частном методическом ли приеме — и только, или об определенном толковании системы в целом, и не приписывать своему «противнику» мнений, которые ему не принадлежат.

Между тем, в возражениях против «метода физических действий» под этим выражением чаще всего подразумевают частный методический прием, хотя «пропагандисты» метода имеют в виду вовсе не его, а всю систему в целом, в определенном ее толковании, указанном самим создателем системы.

Невольно возникает сомнение: уж не потому ли многие возражающие против «метода физических действий» так узко, примитивно понимают это выражение, что они просто-напросто не потрудились выныкнуть в широкое толкование термина?

Нало надеяться, что спорящие стороны стремятся к общей единой цели: к искусству великих идей и великой правды. Если они договорятся между собой о едином понимании предмета спора, то, вероятно, будет ясно, что спор о «методе физических действий» есть спор не об идеях и принципах, лежащих в основе системы Станиславского, ибо они бесспорны, а о том, как сделать, чтобы эти идеи и принципы с наибольшей полнотой и последовательностью внедрились в практику советского театра; о том, как современному советскому актеру лучше всего понимать и усваивать всю систему в целом; о том, как вооружить всю армию советских актеров и режиссеров научно обоснованной материалистической теорией театрального искусства, такой теорией, которая помогла бы на деле выполнить исторические указания ЦК ВКП(б); как строить и совершенствовать теорию театрального искусства.

И. ЕРШОВ, режиссер, кандидат искусствоведческих наук.

За научный подход к „системе“

Творческие приемы, лежащие в основе системы Станиславского, имеют целью максимальное приближение сценического действия к жизни, наиболее полное внутреннее и внешнее переключение актера в тот или иной сценический образ.

Сила и действенность приемов, составляющих систему Станиславского,

в основе которого находится временная связь двух одновременно возникающих очагов возбуждения коры головного мозга, может привести к объяснению связи между движениями и возникновением соответствующих эмоций. Физиологический механизм, лежащий в основе «метода физических действий», сложен, ибо

которыми имеет дело человек в реальной жизни, являются разнородными комплексными. Один из факторов комплексного раздражителя может стать возбудителем условно-рефлекторной реакции.

Из сказанного ясно, что то или иное функциональное состояние центральной нервной системы, определя-

В. ФРОЛЬКИС,
Р. САЛГАНИК,
врачи, сотрудники кафедры нор-
мальной физиологии Киевского
медицинского института.