

# Идейность — основа нашего искусства

Животрепещущие вопросы, поднятые в статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», непосредственно связаны со всей нашей творческой и педагогической практикой в области искусства.

В нашей стране нет ни одного сколько-нибудь значительного в художественном отношении театра, который не был бы обязан своими достижениями высокой сценической культуре МХАТ, творческому гению Станиславского. Подавляющее большинство ведущих мастеров советского театра является либо его учениками, либо учениками его учеников. Учение Станиславского существует не одно десятилетие. Оно пережило за это время несколько этапов как в своем развитии, так и в отношении к нему театральных кругов. И только в советское время учение Станиславского получило всеобщее признание. Правда, и в наши дни находятся враги системы, утвердившие, что она якобы нивелирует советские театры, но сама жизнь опровергла эту точку зрения. Расцвет многонационального советского театра был лучшим ответом на все эти вредные заявления.

И вот наступил период официального признания системы. Прекратились открытые споры с принципами самой школы. Но вместо того, чтобы взяться за серьезное изучение и творческое освоение замечательного наследия, многие театральные работники успокоились: ленивым и небогатым людям кажется в учении Станиславского все ясным. Такая позиция неизбежно порождает застой творческой мысли.

Еще недавно товарищ Сталин, выступая по вопросам языкознания, дал всем нам замечательный предметный урок того, как надо развивать науку: «Общепризнано, что никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики». Но еще не успела развернуться дискуссия по вопросам творческого наследия великого художника и педагога театра, как уже раздаются голоса о том, что всякое несогласие с «методом физических действий», как «основой» системы, есть якобы прямое недоразумение в Станиславском и является попыткой взять под сомнение всю практику МХАТ — лучшего нашего театра, любимого народом, являющегося высшей мировой искусству. Такие несерьезные разговоры могут только помешать делу творческого вооружения советских актеров и режиссеров.

Газета «Советское искусство» справедливо критикует наших театроводов и практиков театра за то, что ими до сих пор не сделано серьезных попыток всестороннего изучения системы Станиславского с позиций марксистско-ленинской эстетики, с позиций метода социалистического реализма. Упрек тяжелый. Но не следует забывать, что решение этих задач непосредственно связано с необходимостью широкого публикации литературного наследия Станиславского. Ведь несмотря на решение правительства об организации специальной комиссии по опубликованию трудов великого режиссера и педагога, за двенадцать лет, прошедших со дня смерти Станиславского, впервые увидел свет только один из его неизданных трудов (вторая часть «Работы актера над собой»).

Как следствие этого, театральные работники вынуждены довольствоваться бесконечным количеством перепечатанных на машинке и, как правило, неправомерно стенограмм Станиславского, крайне разрозненных и относящихся к различным периодам формирования системы. Поэтому со всей категоричностью можно утверждать, что в нашем театральном искусстве за теорией зачатую вылаются режиссерские замечания Станиславского, сделанные им на отдельных репетициях в адрес того или иного актера. Мы должны очень хорошо понять, что весь этот подчас экспериментальный и эмпирический материал может стать теорией актерского искусства только в

идейности человека и имеет в виду Станиславский, когда говорит о раскрытии жизни человеческого духа. Именно эти взгляды Константина Сергеевича помогли ему подняться в его режиссерских работах до высот социалистического реализма — величайшего метода нашего искусства, сформулированного товарищем Сталиным.

С этого момента и начинается главное и коренное отличие его учения от других различных школ и направлений в искусстве. Вот почему люди, не захваченные идейной стороной учения Станиславского, не могут охватить его методологию. По этим же причинам всякая борьба с творческими принципами Станиславского, в их методологической и педагогической сущности, неизбежно тянет назад от реализма и от идейности в искусстве.

Не случайно всякая вульгаризация мыслей Константина Сергеевича доставляет истинное удовольствие людям, оспаривающим самые основы его учения и задачи, которые он ставил перед театром. Такие задачи может решать только актер-мыслитель, в противовес актеру, бездумно имитирующему внешнее правдоподобие образа и отрывающее себя от образа; актер так называемого «театра представления», т. е. актер внешнего мастерства, был, по сути своей, всегда враждебен Станиславскому.

Вопросы идейности искусства пропихивают всю деятельность Станиславского и входят в самый процесс творчества. Замысел творимого им произведения имеет для него первостепенное значение. Идейный замысел спектакля и актерского образа проходит красной нитью через все творчество режиссера и актера Станиславского. Он утверждает на сцене, как высшую форму искусства театра, первоэлемент искусства в образ на основе переживания. Артист и режиссер используют для этих задач весь свой личный жизненный опыт, всю свою творческую энергию и воображение. На основе мировоззрения сталинской эпохи они создают свой идейный замысел, согретый личным человеческим чувством артиста, который и получает свое завершение в спектакле. Этим конечным задачам Станиславский подчиняет весь процесс работы, всю технологию и всю методологию.

Процесс перевоплощения артиста в образ чрезвычайно сложен и полнократно диалектичен в своей основе. Ему приходится преодолевать свой материал в направлении к увиденному образу, что, естественно, протекает в очень сложной форме. Другая трудность заключается в том, что артист заранее знает судьбу своего героя, а от сценического характера эта перспектива его жизни скрыта. Поэтому в учении Станиславского есть раздел о двух перспективах: о перспективе артиста, который сознательно строит свое художественное произведение, и о перспективе роли, т. е. героя, который движется в пьесе точь в точь, как человек в жизни. Весь процесс борьбы для него таит ту неизвестность, которая свойственна самой жизни.

Особая сложность нашего искусства заключается в том, что все творческие проблемы встают перед артистом в своей неуловимой и труднейшей взаимосвязи.

Что же это за проблемы? Мы имеем в виду «сверхзадачу», «свободное действие», «словесное действие», «характерность», «взаимодействие» или «общение» и т. д. и т. д. «Сверхзадачу» Станиславский объясняет и характеризует многократно. Вот одно из его высказываний: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условием же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление выигрывать психическую жизнь и элементов самочувствия артиста-роли, сверхзадачу».

мысла и художественного образа спектакля, то они якобы предоставлены самотеку и выкристаллизовываются сами собой.

Все это является следствием объективистского и поверхностного анализа творчества Станиславского.

Во многом интересна книга В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции» страдает этими же недостатками. Топорков подробно рассказывает нам о процессе работы великого режиссера над «Мертвыми душами» Гоголя и над «Тартюфом» Мольера.

Автор, как летописец, старается протоколировать весь процесс работы над образом Чичикова. Но между тем, читая книгу, мы видим, как Станиславский ведет актера к замыслу спектакля и сценического образа, не всегда открывая его актеру.

Константин Сергеевич избегает и социологических характеристик, а между тем, образ «хозяина губернии», губернатора, в «Мертвых душах» вырастает в страшную и одновременно убогую фигуру парского чиновника. Мы чувствуем, как Станиславский, проживший десятки лет в старой царской России, видевший целую галерею губернаторов, чиновников, щедрой рукой разбрасывает по спектаклю «Мертвые души» великолепные краски художника-реалиста, усугубляя свои жизненные впечатления творческим прозрачным в гоголевскую Россию. В Топорков в своей книге не обобщает всей работы Константина Сергеевича по линии осуществления режиссерского замысла. Он, увлекаясь своими актерскими задачами, не замечает параллельного процесса строения спектакля, сводя его только к раскрытию логики и последовательности физических действий.

Но можем ли мы воспитывать актеров и режиссеров, ссылаясь на высокий авторитет Станиславского, вне твердого убеждения в том, что идейный замысел художника есть изначальная и отправная точка во всей его творческой деятельности? Не можем и не должны. Необходимость изложения режиссерских планов постановки, форма ознакомления и, наконец, время, творчески целесообразное для ознакомления режиссерского замысла, — все это вопросы живой практики; решаются они в различных условиях по-иному, но отнюдь не могут ставиться под сомнение самый факт существования режиссерского замысла. Некоторые режиссеры превратно понимают высказывания Станиславского, избегая одновременно навязывать актеру свои режиссерские намерения.

Среди нас находится немало ленивых режиссеров, утрачивших к тому же чувство ответственности, которые перестали готовиться к работе и вместе с актерами начинают вскрывать пьесу. И в этом они якобы следуют практике Станиславского последних лет. Глубочайшее заблуждение!

Гений Станиславского, его огромная эрудиция и опыт отнюдь не являются принадлежностью этих ленивых режиссеров.

Пробуждение творческой инициативы артиста, дух подлинного коллективизма в работе режиссера и актера являются основными моментами в учении Станиславского, ничего общего не имеющими с самотеком в работе над пьесой; но ничего общего они также не имеют и с высказываниями Л. Охитовича, вульгарно подменяющего функцию режиссера и актера. Режиссер (по Л. Охитовичу) думает об идейном раскрытии пьесы, а актер должен «сверхзадачу», а актер должен хорошо уметь выполнять простейшие «физические действия».

Вопросы актерского замысла, т. е. задуманного им сценического образа, связаны с охватом общего замысла спектакля. его «сверхзадачу», «свободное действие», а также с законами перспектив роли и артиста, разработанными Станиславским.

Процесс творчества актера целостен по природе своей. Поэтому главное «свободное действие» может осуществляться только через цепь малых и мелчайших действий. Но нельзя, не осознавая и не ставя себе задачи охвата всей перспективы

Об этом приходится говорить потому, что при чтении книги В. О. Топоркова создается впечатление, будто бы Станиславский вопит актера за руку по линии физических действий, а логика и последовательность этих действий сама по себе создает великолепный спектакль Художественного театра.

Если «сверхзадача» для актера — это идейный базис всего его замысла, то «свободное действие», перспектива пьесы и роли — это те пути и средства, по которым он движется к намеченной цели.

Великий режиссер говорил: «Все для них, в них главный смысл творчества, искусства, всей системы!».

Можно ли после такого категорического обобщения самим Станиславским всего процесса творчества отбрасывать любой шаг актера на сцене от «свободного действия» и «перспективы»? А такой отрыв имеет место у многих пишущих и говорящих о «системе», о чем будет речь позднее.

Как могучая река поглощает в себе огромное количество своих притоков, больших и маленьких, так и одно большое, главное действие складывается у Станиславского из ряда больших и малых психологических действий и «словесных действий».

Интересно проследить на какой же теоретической базе физические действия выписали в «метод физических действий», якобы «синтезирующей» всю систему Станиславского?

В примечаниях по II тому «Работы актера над собой» приводятся высказывания самого Станиславского о физических действиях: «Физическое действие» легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления, вымысла, воображения, в котором не было бы того или иного действия без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды. Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия. В области физического действия мы более «у себя дома», чем в области неуловимого чувства. Здесь мы лучше ориентируемся, здесь мы находимся, увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов».

Автор примечания сопроводил это высказывание категорическим утверждением, что Станиславский придает физическим действиям «первостепенное значение над всеми другими элементами». Мы же не усматриваем в этой цитате первостепенного значения физических действий, а видим только связь их со всеми другими элементами системы.

По тогда, естественно, возникает вопрос: в чем же новаторский смысл «физических действий»? Он безусловно есть, и об этом надо говорить, так как в этом вопросе бесмысленно враждуют две стороны.

Одни, как мы знаем, фетишизируют «физические действия», а другие — их немало в среде практиков театра и педагогов — отнюдь отрицают что-либо новое в педагогической практике Станиславского за последние годы. Успокоившиеся на своих старых знаниях системы, они обычно говорят: «Станиславский всю жизнь утверждал одно и то же. Он только менял терминологию, чтобы она не придалась актерам».

Некоторые из бывших учеников Станиславского часто не дают себе труда задуматься в то, похвал ли их великий учитель за человека, свободного остановиться в творчестве. Станиславского не понимает и другая сторона спорщиков, которая утверждает, что тот, кто не знал Станиславского последних лет, тот его вообще не знает! Они забывают, что новое у Станиславского не в за-

всеми переживаниями и мыслями артиста в роли.

«Физические действия» подсказали Станиславскому новые формы репетиций и новый метод анализа драматургического материала.

Метод физических действий как прием анализа пьесы верно подчеркнул в своей статье М. О. Кнебель. В этом практическом анализе поиски верных и точных физических действий, реализующих основные события пьесы, являются творчески познавательным моментом анализа пьесы и образа и одновременно охватом намечающегося «свободного действия» роли. Но, конечно, это познание материала драматурга протекает с использованием всего опыта жизни актера, его мировоззрения советского гражданина, а следовательно, при самом активном участии его разума и воображения.

В нашем творчестве анализ переходит в синтез неуловимым и сложным образом. Не всегда можно определить окончание одного процесса и начало другого, и это отнюдь не значит, что они тождественны. Но момент отбора материала, годного к построению спектакля и образа, есть верный признак перехода к синтезу. На этом этапе работы значение физических действий существенно меняется. Актер и режиссер фиксируют их как материальное отражение всего сложного психологического процесса жизни артиста в роли. Отсюда и возникает новая формула — «партитура физических действий роли». Эти действия и являются в последующих повторениях репетиций и спектаклей «манками», т. е. возбудителями эмоций, способствующими их возвращению, без заштамповывания самих чувств.

Здесь уже отбор физических действий связан с обобщением типичных черт, т. е. входит в самый процесс создания образа.

Акцентировка Станиславским физической линии жизни актера в роли имеет свои особые причины.

Вот перед нами два художника — режиссер и актер. Они оба одухотворены мыслью о будущем сценическом произведении: один фантазирует о спектакле, другой — о сценическом образе. Но как в то же время различают их творческое самочувствие: режиссер свободен и смел в своих предствлениях, он, как писатель или живописец, представляет себе целые картины, насыщенные действием. А воплощать все это он будет различными средствами; и прежде всего через творчество актера.

Актер тоже фантазирует об образе: видит его волевым или слабым человеком, простым, добродушным или сложным и противоречивым, и актеру легко мечтать в амплитуде психологических черт характера; но тут же актер воображает и физическую структуру действующего лица: его внешность, рост, голос и т. д. И здесь тяжелая работа отражает творческое возбуждение актера, он с беспощадностью ощущает свое физическое несоответствие с возникающим в его воображении образом. Все, что касается психологических черт, актеру кажется доступным, физический же материал актера — это то, что мучительно ограничивает его фантазию. Здесь начинается его «заклим», напряжение и несвобода. Это великодушно чувствует Станиславский, он понимает, что отсюда идут «штампы», напряжение и отсутствие свободного органического существования на сцене.

Безусловно, с преодолением этих травмирующих и связывающих актер факторов и связано обращение Станиславского к физическим действиям. Если актер успокоится и найдет правду физического существования на сцене, это значит — он увидит себя в роли и почувствует роль в себе. Помочь актеру ощутить правду физического существования на сцене — это великое дело, и раздел о «физических действиях», неотрывных от психики, — безусловно, дальнейший и вполне закономерный шаг для Станиславского в борьбе за овладение законами актерского твор-

помогает отображению духовной мощи и красоты нашего советского человека, находящегося на пути к еще большему совершенству.

Способствует ли наш метод раскрытию идейного кругозора и интеллектуального обаяния образов, населяющих нашу советскую драматургию? Ведь для этого мало сказать, что наш человек — это прежде всего человек действия. Во имя чего он действует и как действует?

Наш советский человек не только действует, но и мыслит. Причем типично для него то, что он сначала мыслит, а уж потом действует. Мыслит советский человек перспективно и масштабно-нужно. Почти любой вопрос он решает не в узколичных интересах, а в интересах социалистического государства, в перспективе развития всего человеческого общества. Способность такого глубокого и перспективного мышления является отличительной чертой именно нашего, советского человека. И, выработывая методологию творчества, мы обязаны это учитывать.

В свете всех этих вопросов мы должны очень серьезно относиться ко всякому поверхностному и упрощенному толкованию метода физических действий мы находим в статьях Л. Охитовича и П. Ершова.

Типичным для целого ряда теоретических выкладок П. Ершова является подчёркнутый «рабочий прагматизм» метода физических действий: «Метод этот велел актеру к сложному от простого, поэтому он не рекомендует расходовать репетиционное время на рассуждения о «высоких материях» и, наоборот, рекомендует работать над тем, что сегодня, здесь, сейчас осуществимо» («Театр», № 7, 1950 г.).

Какой период работы актера имеет в виду П. Ершов? Период ли анализа драматургического материала или момент воплощения? Это непонятно, а потому и самое выступление П. Ершова абстрактно. Почему не рекомендует он расходовать время на рассуждения о «высоких материях» и почему о «рассуждениях» он говорит в прощальном тоне? Ведь речь идет о творчестве, об идейно-философском решении спектакля и образа. «Если... поиски заключаются в поисках внешней формы или переживания, то это не метод физических действий». — пишет далее П. Ершов. — Иными словами: если речь идет о том, что здесь «не та пятавица» или «не тот жезл», если говорится: «вы не то чувствуете», или даже: «вы не то воображаете», «вы не то представляете себя», «вы не о том думаете», — это не метод физических действий».

Здесь П. Ершов превозвел самого себя. Большого количества изъяснительно трудно сказать в одной фразе. Станиславский ведь не отказался от искусства переживания, он только искал новых, более совершенных путей к нему. Зачем же уравнивать поиски внешней формы с переживаниями? Тем более, что поиски физических действий — это ведь тоже поиски переживаний. А поиски внешней формы могут быть поисками верного физического действия. Напомним, как Станиславский советовал Топоркову искать поклон Чичикова, которым он приветствует губернатора (В. Топорков). «Станиславский на репетиции». И, наконец, «классический» пример распознавания Ершовым метода физических действий через отрицание: если на репетиции пропозносите фразу: «вы не о том думаете», — то это не метод физических действий?! (подчеркнуто мною. — А. П.).

Другой вульгаризатор Станиславского Л. Охитович доказывает всеобъемлющее значение метода физических действий, как синтеза системы, многочисленными цитатами

говорить о Станиславском последних лет и «развивать» его наследие.

На совместном заседании кафедр актерского и режиссерского мастерства в ГИТИС 21 сентября В. Топорков заявил, что в изложении существа метода физических действий Охитович стоит на правильном пути. Далее в ряде положений своего доклада он утверждает за методом физических действий роль познавательного и одновременно синтезирующего фактора в творчестве актера.

Появление статьи В. Топоркова, опубликованной в «Советском искусстве», дает более конкретный материал для уяснения точки зрения автора на «метод физических действий». В этой статье сформулированы положения, с которыми никак нельзя согласиться. Автор утверждает, что «метод физических действий» является таким открытием, которое якобы поглощает все предыдущее в системе Станиславского и что «метод физических действий» суммирует всё в учении Станиславского! В. Топорков так прямо и пишет: «...все дело в том, что Станиславский, идя от ступеньки к ступеньке, как и подобает в истинной науке, на каждом новом открытием поглощал предыдущее. Все в своем учении Станиславский суммировал в методе физических действий, а его-то, этот метод, и встречают недоверием. Это самое подлинное, самое конкретное принимают в штанишки, а распаркивают в сторону прошлого» (подчеркнуто мною. — А. П.).

Мы оставляем в стороне более чем сомнительное утверждение В. Топоркова, будто бы в истинной науке каждое новое открытие обязательно поглощает предыдущее, и хотим лишь остановиться на двух выводах, вытекающих из его статьи.

Первое. Как известно, «метод физических действий» был сформулирован Станиславским в последние годы его жизни (о положительном значении этого открытия, как звена в системе Станиславского, мы говорим в статье). До этого Станиславским было создано много замечательных спектаклей, воспитан великолепный актерский коллектив МХАТ — лучший в мире по глубине раскрытия образов, по артистизму исполнения и по совершенству владения техникой. Все это, и прежде всего практика МХАТ — есть наследие Станиславского, наглядное воплощение его системы. По Топоркову же, все это — приданные ступеньки, которые поглощены и суммированы последней ступенькой — «методом физических действий», который он называет самым подлинным, будто все, что создано МХАТ до последних лет жизни его основателей, вызывает сомнение в подлинности.

Но мыслимо высоко ценить весь творческий коллектив МХАТ (в том числе и тех, кому не пришлось работать в последние годы в спектаклях, поставленных Станиславским), чтобы с этим согласиться.

Второе. В. Топорков впадает в явное противоречие сам с собой, когда в начале статьи объявляет «метод физических действий» вершиной, последней ступенью, самым подлинным и т. д. в наследии Станиславского, а в другом ее месте говорит, что «метод физических действий» — это «первый шаг» на пути творчества, «технология». Но могут ли первые шаги быть вершиной? Момент ли технология быть синтезом в искусстве? Автор впадает и здесь в противоречия; хотя в вопросе идейности нашего искусства он возвращается в статье неоднократно, но все же никак не может найти единства в идейном и технологическом вооружении актера. И более того: он в плену недолгих противопоставлений. В. Топорков пишет:

«Мы хотим распознать природу павшего творчества, повелевать его, заставить его работать на себя. Это же фетишизация определенного метода, а проникновение в самую суть дела. Заниматься же разговорами об идейности в процессе практической

лись открытые споры с принципами самой школы. Но вместо того, чтобы ввязаться за серьезные изучение и творческое освоение замечательного наследия, многие театральные работники усложнились: ленивым и недобрыми людям кажется в учении Станиславского все ясным. Такая позиция неизбежно порождает застой творческой мысли.

Еще недавно товарищ Сталин, выступая по вопросам языкования, дал всем нам замечательный предметный урок того, как надо развивать науку. «Общепризнано, что никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики». Но еще не успела развернуться дискуссия по вопросам творческого наследия великого художника и педагога театра, как уже раздаются голоса о том, что всякое несогласие с «методом физических действий», как «основой» системы, есть якобы прямое недоверие в Станиславскому и является попыткой взять под сомнение всю практику МХАТ — лучшего нашего театра, любимого народом, являющегося высшей мировой искусству. Такие несерьезные разговоры могут только помешать делу творческого вооружения советских актеров и режиссеров.

Газета «Советское искусство» справедливо критикует наших театроведов и практиков театра за то, что ими до сих пор не сделано серьезных попыток всестороннего изучения системы Станиславского с позиций марксистско-ленинской эстетики, с позиций метода социалистического реализма. Упрек тяжелый. Но не следует забывать, что решение этих задач непосредственно связано с необходимостью широкого публикации литературного наследия Станиславского. Ведь несмотря на решение правительства об организации специальной комиссии по опубликованию трудов великого режиссера и педагога, за двенадцать лет, прошедших со дня смерти Станиславского, впервые увидел свет только один из его невиданных трудов (вторая часть «Работы актера над собой»).

Как следствие этого, театральные работники вынуждены довольствоваться бесконечным количеством перепечатанных на машинке и, как правило, неправленных стенограмм Станиславского, крайне разрозненных и относящихся к различным периодам формирования системы.

Потому со всей категоричностью можно утверждать, что в нашем театральном искусстве за теорию зачастую выдают режиссерские замечания Станиславского, сделанные им на отдельных репетициях в адрес того или иного актера. Мы должны очень хорошо понять, что весь этот подчас экспериментальный и эмпирический материал может стать теорией актерского искусства только в результате строгого отбора и глубокого обобщения многочисленных высказываний Станиславского.

Что же в учении Станиславского составляет его животворящую силу? Если познакомиться со статьями, учениями, диссертациями и книгами повзрослых драматургов, прощавших со дня смерти великого художника театра, то может показаться, что эта животворящая сила его системы заключена в главном образце, в методе «физических действий». Так ли это?

Любое теоретическое и педагогическое положение системы мы должны брать во всем объеме богатейшей практики Б. С. Станиславского, созданного вместе с В. И. Немировичем-Данченко МХАТ — величайшее и неповторимое явление в истории советской и мировой культуры.

Для нас Станиславский — актер огромного таланта, создатель галереи непревзойденных образов. Он — гениальный режиссер, воплотивший на сцене творения Островского, Гоголя, Шекспира, Тургенева, Чехова, Горького и в последние годы жизни отдавший всю силу своего режиссерского таланта на сцене спектакле «Волнение» советских драматургов. И наконец, весь этот бесчисленный огромный опыт получил у Станиславского теоретическое обобщение в стройной и законченной системе взглядов: философских, эстетических, этических, педагогических. Театр Станиславский понимал как школу жизни. Так понимал театр Великий, Чернышевский, Островский, Щепкин, Мочалов, Садовский, Ермолова. Отсюда — разлом Станиславского, его желание быть понятным своему народу.

Потому правда человеческого существования на сцене стала для Станиславского неизменным законом. Человеческое существование он постигал одухотворенным высшим идеалами служения своему народу. Эту именно одухотворенную дея-

тельностью «театра» представлял, т. е. актер внешнего мастерства, был, по сути своей, всегда вразумлен Станиславскому.

Вопросы идейности искусства проливаются всю деятельность Станиславского и входят в самый процесс творчества. Замысел творимого им произведения имеет для него первостепенное значение.

Идейный замысел спектакля и актерского образа проходит красной нитью через все творчество режиссера и актера Станиславского. Он утверждает на сцене, как высшую форму искусства театра, перевоплощение артиста в образ на основе перевоплощения. Артист и режиссер используют для этих задач весь свой личный жизненный опыт, всю свою творческую энергию и воображение. На основе мировоззрения стилистической эпохи они создают свой идейный замысел, согретый личным человеческим чувством артиста, который и получает свое завершение в спектакле. Этим ночным задачам Станиславский подчиняет весь процесс работы, всю технологию и всю методологию.

Процесс перевоплощения артиста в образ чрезвычайно сложен и подлинно диалектичен в своей основе. Ему приходится преодолевать свой материал в направлении к увиденному образу, что, естественно, протекает в очень сложной форме. Другая трудность заключается в том, что артист заранее знает судьбу своего героя, а от специфического характера эта предельная его жизни скрыта. Поэтому в учении Станиславского есть раздел о двух перспективах: о перспективе артиста, который сознательно строит свое художественное произведение, и о перспективе роли, т. е. героя, который движется в пьесе точь в точь, как человек в жизни. Весь процесс борьбы для него таит ту неизвестность, какая свойственна самой жизни.

Особая сложность нашего искусства заключается в том, что все творческие проблемы встают перед артистом в своей неуловимой и труднейшей взаимосвязи.

Что же это за проблемы? Мы имеем в виду «сверхзадачу», «сквозное действие», «словесное действие», «характерность», «взаимодвижение» или «обобщение» и т. д. и т. д. «Сверхзадачу» Станиславский объясняет и характеризует многократно. Вот одно из его высказываний: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условием же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадача произведения писателя».

И далее идет, связанное с раскрытием «сверхзадачи», определение «сквозного действия»: «Понять настоящую цель творческого стремления, все двигатели и элементы бросаются по пути намеренному автором, в общей, конечной, главной цели, то есть в сверхзадаче».

Это действительное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке... сквозное действие артисто-роли».

Эти определения, являющиеся стержневыми во всем процессе создания роли, нам понадобятся в дальнейшем. Они-то и пронизывают все этапы строения роли.

Такая, казалось бы, далеко отстоявшая от начального периода проблема, как «характерность», у одного артиста возникает где-то в конце работы над ролью, а у другого на первом ее этапе. Она целиком связана с проблемой видения образа. К сожалению, в этом мы не властны, мы можем жаждать его и не увидим, мы можем запретить не только видеть, но и думать об образе, но ничего из этих запретительных мероприятий не выйдет: он нас будет преследовать. И здесь же надо всячески подчеркнуть, что понимание отдельной роли немисливо без связи с замыслом всего спектакля.

Как же выглядит этот сложный целостный и синтетический процесс в разных печатных высказываниях о системе?

К сожалению, крайне беден. Идейный замысел спектакля и образа у большинства интерпретаторов системы начисто отсутствует, — он их не интересует. Можно подумать, что Станиславский — абстрактный теоретик, а не практик-режиссер. В области режиссерско-постановочной он якобы работает эмпирически, всецело захваченный главным образом разработкой педагогических проблем. Что же касается идейного за-

реальности, усугубляя свои жизненные впадения творческим презрением в гоголевскую Россию. В Топорков в своей книге не обобщает всей работы Константина Сергеевича по линии осуществления режиссерского замысла. Он, увлекаясь своими актерскими задачами, не замечает параллельного процесса строения спектакля, сводя его только к раскрытию логики и последовательности физических действий.

Но можем ли мы воспитывать актеров и режиссеров, ссылаясь на высокий авторитет Станиславского, вне твердого убеждения в том, что идейный замысел художника есть изначальная и отразная точка во всей его творческой деятельности? Не можем и не должны.

Необходимо изложения режиссерских планов постановки, форма озвучивания и, наконец, время, творчески целесообразное для образования режиссерского замысла. — Все это вопросы живой практики; решаются они в различных условиях по-иному, но отнюдь не могут ставиться под сомнение самый факт существования режиссерского замысла.

Некоторые режиссеры превратно понимают высказывания Станиславского, избегая при этом называть актеру свои режиссерские намерения.

Среди нас находится немало ленивых режиссеров, утративших к тому же чувство ответственности, которые перестали готовиться к работе и вместе с актерами начинают вскрывать пьесу. И в этом они якобы следуют практике Станиславского последних лет. Глубочайшее заблуждение!

Гений Станиславского, его огромная эрудиция и опыт отнюдь не являются принадлежностью этих ленивых режиссеров.

Пробуждение творческой инициативы артиста, дух подлинного коллективизма в работе режиссера и актера являются основными моментами в учении Станиславского, ничего общего не имеющими с самотеком в работе над пьесой; но ничего общего они также не имеют и с высказываниями Л. Охитовича, вульгарно подражающей функции режиссера и актера. Режиссер (по Л. Охитовичу) думает об идейном раскрытии пьесы, а актер должен хорошо уметь выполнять простейшие «физические действия».

Вопросы актерского замысла, т. е. задуманного им сценического образа, связаны с охватом общего замысла спектакля, его «сверхзадачей», «сквозного действия», а также с законами перспектив роли и артиста, разработанными Станиславским.

Процесс творчества актера целостен по природе своей. Поэтому главное «сквозное действие» может осуществляться только через цепь малых и мельчайших действий. Но нельзя, не осознавая и не ставя себе задачи охвата всей перспектив своего главного действия, осуществлять в порядке постепенности маленькие действия в расчете на то, что с помощью драматурга они сами собой сложатся в главное действие.

Умение отыскивать, отбирать эти действия и овладеть их в непрерывную нить одного «сквозного действия» — это решающий момент в строении органической жизни в роли. В этом процессе строения каркаса роли легко заблудиться и оторваться от замысла.

И эти задачи целостного охвата образа в процессе строения спектакля отнюдь нельзя перекладывать только на режиссера. Они неотъемлемы от самого строения образа. Конечно, работая с таким гениальным режиссером, как Станиславский, актер незаметно для себя мог отвлекаться от целого, т. е. спектакля. Но Б. С. Станиславский хотел и воспитывал актеров с режиссерским чувством целого.

Не будем забывать того, что, когда Станиславский репетировал с актером, требовал от него, руководствуясь педагогическими соображениями, чтобы он не думал об образе, то он, Станиславский, за него думает.

У К. Маркса в «Капитале» есть сопоставление работы архитектора и пчелы: «Пчела совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела достроит свой восковый ящик посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска он уже построил ее в своей голове».

Так вот, нам не надо забывать, что Станиславский, когда он работал над «Мертвыми душами», в частности над ролью Чичикова, был архитектором, только не «самым плохим», а гениальным. Актер же, воплощая гоголевский образ, оказался в положении пчелы.

большими и малыми психофизическими действиями и «словесными действиями».

Интересно проследить, на какой же теоретической базе физические действия выносятся в «метод физических действий», якобы «синтезирующей» всю систему Станиславского?

В примечаниях к II тому «Работы актера над собой» приводятся высказывания самого Станиславского о физических действиях: «Физическое действие» легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления, мысли воображения, в котором не было бы того или иного действия без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды. Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия. В области физического действия мы более «у себя дома», чем в области неуловимого чувства. Здесь мы лучше ориентируемся, здесь мы находимся, увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов».

Автор примечаний вопрошает: «Высказывание категорическим утверждением, что Станиславский придавал физическим действиям «первостепенное значение» на все другие элементы? Мы же не усматриваем в этой цитате первостепенного значения физических действий, а видим только связь их со всеми другими элементами системы».

Но тогда, естественно, возникает вопрос: в чем же новаторский смысл «физических действий»? Он безусловен, и об этом надо говорить, так как в этом вопросе бесмысленно враждуют две стороны.

Одни, как мы знаем, фетишизируют «физические действия», а другие — их немало в среде практиков театра и педагогов — огульно отрицают что-либо новое в педагогической практике Станиславского за последние годы. Успокоившись на своих старых знаниях системы, они обычно говорят: «Станиславский всю жизнь утверждал одно и то же. Он только менял терминологию, чтобы она не придалась актерам».

Некоторые из бывших учеников Станиславского часто не дают себе труда вдуматься в то, похож ли их великий учитель на человека, способного остановиться в творчестве. Станиславского не понимает и другая сторона спорщиков, которая утверждает, что тот, кто не знал Станиславского последних лет, тот его вообще не знает! Они забывают, что новое у Станиславского не в зачеркивании того, чему он отдал жизнь, а в развитии и углублении всего предшествующего опыта.

Те и другие ученики перед лицом великого наследия Станиславского выглядят по меньшей мере несерьезно.

Новаторский характер «физических действий» прежде всего — в утверждении материалистической основы творческого процесса. Великий мастер, гордость советского театра, Станиславский прошел огромный и сложный путь. Благодаря приверженности реализму и глубокой идейности в изучении русского искусства Станиславский преодолел плен идеалистического мышления. От мешавших ему буржуазных теорий объективизма интуиции и познания он досле Великой Октябрьской революции пришел к подлинному материалистическому мышлению, на благотворной почве которого и окрепла его творческая мысль. Он пришел к утверждению единства психической и физической жизни актера на сцене. Сложную, мало исследованную область актерского творчества Станиславский в последние годы все больше и больше освещал светом своего великодушного разума.

Следующим новым этапом в развитии системы являлось то, что от «заказника», обращенного к актеру и выраженного в формуле: «перспектива!» — Станиславский пришел к другому требованию: действующим образом обстоятельством, логике и характеру. Действующий и учить выражать свое главное «сквозное действие» в простейших физических действиях, а они не могут не быть связаны с психикой и переживаниями актера. Станиславский нашел пути к охвату материальных основ существования актера, т. е. к построению жизни человеческого тела, целостного процесса, связанного со

целью. Актер и режиссер фиксируют их как материальное отражение всего сложного психологического процесса жизни артиста в роли. Отсюда и возникает новая формула — «партитура физических действий» роли. Эти действия и являются в последующих повторениях репетиций и спектаклей «маячками», т. е. возбудителями эмоций, способствующими их возвращению, без заштамповывания самих чувств.

Здесь уже отбор физических действий связан с обобщением типических черт, т. е. входит в самый процесс создания образа.

Акцентировка Станиславским физической линии жизни актера в роли имеет свои особые причины.

Вот перед нами два художника — режиссер и актер. Они оба одухотворены мыслью о будущем сценическом произведении: один фетишизирует о спектакле, другой — о сценическом образе. Но как в то же время различить их творческое самочувствие; режиссер свободен и смел в своих представлениях, он, как писатель или живописец, представляет себе целые картины, насыщенные действием. А воплощать все это он будет различными средствами; и прежде всего через творчество актера.

Актер тоже фантазирует об образе: видит его волевым или слабым человеком, простым, добродушным или сложным и противоречивым, и актеру легко мечтать в амплитуде психологических черт характера; но тут же актер воображает и физическую структуру действующего лица: его внешность, рост, голос и т. д. И здесь тяжкая работа охватывает творческое возбуждение актера, он с бесподобным ощущает свое физическое несоответствие с возникающим в его воображении образом. Все, что касается психологических черт, актеру кажется доступным, физический же материал актера — это то, что мучительно ограничивает его фантазию. Здесь начинается его «залим», напряжение и несвобода. Это великодушно чувствует Станиславский, он понимает, что отсюда идут «штампы», напряжение и отсутствие свободного органического существования на сцене.

Безусловно, с преодолением этих травмирующих и связывающих актера факторов и связано обращение Станиславского к физическим действиям. Если актер успокоится и найдет правду физического существования на сцене — это великое дело, и раздел о «физических действиях», неотрывный от психики, — безусловно, дальнейший и вполне закономерный шаг для Станиславского в борьбе за овладение законами актерского творчества. Но в самом создании физической жизни актера на сцене крайне важно, на мой взгляд, исходить из индивидуальных качеств исполнителя.

К актерской индивидуальности Станиславский был исключительно чужок. И эту особенность Константина Сергеевича — педагога нам нельзя не учитывать, изучая книгу В. О. Топоркова. Книга интересна потому, что расширяет наши познания о методе работы Станиславского в общей системе его работы с актерами. Но в то же время книга никак не раскрывает объективной картины работы Станиславского над осуществлением своего режиссерского замысла. И нам кажется, что это сознательное умалчивание о замысле из педагогических соображений характерно именно для работы Станиславского с В. О. Топорковым. А мы на основе распространенных на него режиссерских замечаний и требований готовы иногда сделать выводы, обобщения и чуть ли не законы творчества. Станиславский мечтал о таком актере, который может рассматривать общий режиссерский замысел спектакля и замысел своего актерского образа во всей его широте и объеме. Такие мысленные актеры, способные охватить всю перспективу будущего спектакля, растут и воспитываются в советском театре на основе метода социалистического реализма.

Каждая школа в искусстве порождает задачи своего времени. Наше советское общество, борющееся за коммунизм, создает новую драматургию, образы нового человека и новый стиль в искусстве театра. Учение Станиславского — это школа нашего советского актера, и каждое положение системы мы обязаны практически проверять с одной единственной правильной точки зрения: насколько любое доложение творческого метода

познания драматургического образа и как «синтез» всего учения Станиславского.

Это повело бы советского актера к идейному разоружению. К сожалению, такое поверхностное и вредное толкование метода физических действий мы находим в статьях Л. Охитовича и П. Ершова.

Типичным для целого ряда теоретических выкладок П. Ершова является подчеркнутый «рабочий прагматизм» метода физических действий: «Метод этот ведет актера к сложному от простого, поэтому он не рекомендует расхляпывать репетиционное время на рассуждения о «высоких материях» и, наоборот, рекомендует работать над тем, что сегодня, здесь, сейчас осуществимо» («Театр», № 7, 1950 г.).

Какой период работы актера имеет в виду П. Ершов? Период ли анализа драматургического материала или момент воплощения? Это непонятно, а потому и самое выступление П. Ершова абстрактно. Почему не рекомендует он расхляпывать время на рассуждения о «высоких материях» и почему о «рассуждениях» он говорит в прошедшем тоне? Ведь речь идет о творчестве, об идейно-философском решении спектакля и образа. «Если... поиски заканчиваются в поисках внешней формы или переживания, то это не метод физических действий», — пишет далее П. Ершов. — Иными словами: если речь идет о том, что здесь «не та интонация» или «не тот жест», если говорится: «вы не то чувствуете», или даже: «вы не то воображаете», «вы не то представляете себе», «вы не то думаете», — это не метод физических действий».

Здесь П. Ершов превзошел самого себя. Большого количества изъяситься трудно сказать в одной фразе. Станиславский ведь не отказался от искусства переживания, он только искал новых, более совершенных путей к нему. Зачем же уравнивать поиски внешней формы с переживаниями? Тем более, что поиски физических действий — это ведь тоже поиски переживаний. А поиски внешней формы могут быть поисками верного физического действия. Вспомним, как Станиславский советовал Топоркову искать поклон Чичикова, которым он приветствует губернатора (В. Топорков. «Станиславский на репетиции»). И, наконец, «классический» пример распознавания Ершовым метода физических действий через отрицание: если на репетиции произойдет фраза: «вы не о том думаете», — то это не метод физических действий! (подчеркнуто мною. — А. П.).

Другой вульгаризатор Станиславского Л. Охитович доказывает всеобъемлющее значение метода физических действий, как синтеза системы, многочисленными цитатами из высказываний Станиславского. Если бы принципиальный и идейный противник Станиславского захотел дискредитировать его учение, бросив ему чудовищное обвинение в безидейности и формализме, то он подобрал бы цитаты Станиславского о физических действиях в полном отрыве от идейной сути учения великого реалиста, т. е. сделал бы именно так, как это сделал Л. Охитович в своей статье, опубликованной в «Советском искусстве». Л. Охитович заборговывал цитатами и думает, что это и есть наилучший способ точного изложения взглядов Станиславского и надежнейшая гарантия самозащиты, тогда как на деле это есть пустое начетничество.

Товарищ Сталин учит нас глубоко освоению прежде всего существа любой науки, с которой мы имеем дело. Товарищ Сталин жестоко бичует начетчиков и талмутистов, которые думают, что если они заучили наизусть те или иные выводы и формулы и начали их цитировать вверх и вниз, то заученные ими цитаты якобы пригодятся им для всех случаев жизни.

Начетчики и талмутисты, вульгаризирующие учение Станиславского, ничем принципиально не отличаются от тех, которых так жестоко высмеял товарищ Сталин.

Для того, чтобы «метод физических действий» представить как синтез всей «системы», эти теоретики стараются доказать, что этот метод воплощает в себе идеологическую сущность учения Станиславского. Идея спектакля, замысел, «сверхзадача» и, наконец, «сквозное действие» являются как бы сами собой разумными фактами в учении Станиславского, говорится о которых — значит без конца повторять давно известные, базальные истины. Говорить же о «методе физических действий» — это значит

самым учением Станиславским суммировал в методе физических действий, а его-то, этот метод, и встречают недоверием. Это самое подлинное, самое конкретное принимают в штуди, а распахиваются в сторону пролога» (подчеркнуто мною. — А. П.).

Мы оставляем в стороне более чем сомнительное утверждение В. Топоркова, будто бы в летней науке каждое новое открытие обязательно поглощает предыдущее, и хотим лишь остановиться на двух выводах, вытекающих из его статьи.

Первое. Как известно, «метод физических действий» был сформулирован Станиславским в последние годы его жизни (о положительном значении этого открытия, как звена в системе Станиславского, мы говорим в статье). До этого Станиславским было создано много замечательных спектаклей, воспитан великоленинский актерский коллектив МХАТ — лучший в мире по глубине раскрытия образов, по артистизму исполнения и по совершенству владения техникой. Все это, и прежде всего практика МХАТ — есть наследие Станиславского, наглядное воплощение его системы. По Топоркову же, все это — пройденные ступени, которые поглощены и суммированы последней ступенью — «методом физических действий», который он называет самым подлинным, будто все, что создано МХАТ до последних лет жизни его основателя, вызывает сомнения в подлинности.

Но мы слишком высоко ценим весь творческий коллектив МХАТ (в том числе и тех, кому не пришлось работать в последние годы в спектаклях, поставленных Станиславским), чтобы с этим согласиться.

Второе. В Топорков впадает в явное противоречие сам с собой, когда в начале статьи объявляет «метод физических действий» вершиной, последней ступенью, самым подлинным и т. д. в наследии Станиславского, а в другом ее месте говорит, что «метод физических действий» — это «первый шаг» на пути творчества, «технология». Но могут ли первые шаги быть вершиной? Мовет ли технология быть синтезом в искусстве? Автор впадает и здесь в противоречия; хотя в вопросе идейности нашего искусства он возвращается в статье неоднократно, но все же никак не может найти единства в идейном и технологическом вооружении актера. И более того: он в плане недопустимых противопоставлений В. Топорков пишет:

«Мы хотим распознать природу нашего творчества, поведать ее, заставить ее работать на себя. Это не фетишизация определенного метода, а проникновение в самую суть дела».

Занимаясь же разговорами об идейности в процессе практической работы — это еще не значит творить. Ведь идейность — это непрелюбое условие каждого искусства. Всем своим существом мы должны ощущать идеи, ради которых творим, мы должны проникнуться ими. Для этого мы учились, для этого мы изучали науку. Но то, что принадлежит только Станиславскому, его способность глубоко проникнуть в творческую природу артиста. — мы хотим сегодня изучить досконально. Без этого нельзя заниматься творчеством, ибо это первые шаги в искусстве. Вот почему мы глубоко изучаем Станиславского и сосредоточиваем внимание на методе физических действий».

Идейные намерения художника автор статьи воспринимает как разговоры, мельчащие актеру в процессе практической работы.

Не успев В. Топорков утвердить в своей статье идейность как непрелюбое условие великого искусства, как на пути вырастает неумолимое «но»: мы хотим досконально изучать «метод физических действий». Как будто бы одно исключает другое!

И, наконец, последнее, против чего хочется решительно протестовать, — это утверждение В. О. Топоркова о том, что физические действия являются наилучшим средством для выражения идеи. Он пишет: «Как будто физические действия не могут выражать идеи, не являются, по Станиславскому, наилучшим для этого средством! Значит, тут налицо недоверие в этом смысле к Станиславскому. Или дело в неверном изложении».

До сих пор считалось, что наилучшим средством для выражения мысли, идей является человеческий язык. Никто не оспаривает того, что

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

# Идейность — основа нашего искусства

(Окончание. Начало — на 3-й стр.)

самое незначительное действие на сцене должно нести в себе мысль и, следовательно, в нем отражается большая идея драматического произведения так же, как в капле дождя отражается солнце. Но наилучшим средством для выражения идеи для актера остается все же человеческое слово. Тем более, что Станиславский никогда не был апологетом пантомимического театра.

Не ясно ли, что одностороннее освещение «метода физических действий», отрыв его от «словесного действия», недооценка слова, как прямого выразителя мысли автора и возбудителя эмоции у актера, — возвращает искусство театра назад.

Станиславский называет «словесным действием» способность актера заражать своими видениями партнеров на сцене и зрителей, слушающих спектакль. Он утверждает, что человек, а следовательно, и актер, может словом своим убивать, ранить, возвращать к жизни, толкать, тормозить, т. е. активно воздействовать на человека. Но для этого актеру надо учиться действовать словом. А это начинается с охвата и понимания главной мысли текстового куска и перспективы всей роли. Актер должен учиться видеть то, о чем говорит на сцене, и эти видения утверждать в воображении партнера и зрителя.

Все эти положения развиты Станиславским в отдельной главе «Речь на сцене» в его книге «Работа актера над собой, часть вторая».

Проблема «словесного действия» в истолковании творческого наследия Станиславского уделяется, к сожалению, слишком мало внимания, во всяком случае далеко не пропорционально тому, какое значение имеет речь как средство прямого идеологического воздействия на зрителя.

Еще так недавно товарищ Сталин дал гениальное определение значения языка: «...речь идет в моем ответе о нормальных людях, владеющих языком. Я утверждаю при этом, что мысли могут возникнуть у таких людей лишь на базе языкового материала, что оголенных мыслей, не связанных с языковым материалом, не существует у людей, владеющих языком».

Почему же поклонники «метода физических действий» совершенно не освещают это средство в своих теоретических рассуждениях о «высшем достижении» системы Станиславского? Ведь еще в 1918 году Станиславский утверждал нечто прямо противоположное Топоркову, когда говорил: «...ценность всей жизни человека на сцене определяется его творчеством, т. е. гармоничным слиянием его мысли, сердца и физического движения с каждым словом...» (подчеркнуто мною. — А. П.)

Итак, Станиславский говорит о слиянии физического действия (в ту пору он называл его движением) с каждым словом, а Топорков утверждает как раз обратное, заявляя, что физическое действие является наилучшим средством для выражения идей. При этом он не считает необходимым говорить о слове.

Итак, не «недоверие к Станиславскому», а недоверие к истолкованию его «системы» руководит нами в данном случае.

Недооценка процессов осмысливания того, что делает актер, не случайна для людей, апологизирующих физические действия. На методическом съезждении профессорско-преподавательского состава в ГИТИС, произошедшем в начале этого года, В. О. Топорков в общей части своего выступления, справедливо говоря о необходимости идеологического воспитания студенчества, разошелся сам с собой, как только перешел к вопросам технологического обучения и, в частности, к физическим действиям. Он привел в пример ученика первого курса на уроке: «Если человек делает простейшие физические действия, скажем, метет фарш для котлет, тут часто забывают голову ученика там, что говорят ему: ты не просто фарш делаешь, а для осужденного города, для голодающих, чтобы их накормить».

В упражнениях первого курса нечего говорить об идеологической стороне, ибо это простейшие действия, которые надо уметь держать со всей конкретностью» (подчеркнуто мною. — А. П.) (из стенограммы совещания об идейно-политическом воспитании на занятиях по мастерству актера, ГИТИС, 1 февраля 1950 г.)

В любом советском букваре, по которому учатся читать и писать наши малыши, первая фраза, которую они осваивают, гласит: «Мы не рабы». Так почему же двадцатилетний студент на первом курсе должен делать какие-то действия, не осмысливая их содержания?

Откуда пошел этот отрыв идейной сути учения Станиславского от технологии, призванной выразить каждую конкретную мысль на сцене?

Знакомство с семинарскими занятиями по методу физических действий в ВТО по запискам слушателей этого семинара подтверждает, что и А. М. Карев, ведя практическую работу на семинаре по демонстрации «метода физических действий», считал возможным требовать от актеров выполнения отдельных простейших действий вне связи с перспективой роли. Слушатели же утверждали обратное, т. е. что вне общей направленности образа (например, Паратова из «Бесприданницы») трудно осуществлять

какие-либо действия даже самого незначительного порядка. Вызывает крайнее недоумение ответ т. Карева: о какой-де направленности может идти разговор, если вы, Паратов, не знаете, что вас ожидает дальше?.. Да, Паратов-то не знает своей дальнейшей жизни, а артист обязан знать, и именно этому учит Станиславский в главе о двух перспективах — перспективе роли и перспективе артиста.

Не менее недоумения вызывает также проявившаяся в практических занятиях семинара ВТО тенденция «работы вслепую», при отсутствии глубокого осмысливания драматургического материала и раскрытия «сквозного действия» пьесы. Работа эта, как правило, сводится к «организации борьбы и столкновений» в отрывках, вырванных из четырех пьес, и по своему характеру решительно противоречит всей современной практике МХАТ, где раскрытие «сверхзадачи» и «сквозного действия» произведения является непременным законом творчества.

Упрощение самих средств изображения, то-есть схематизация борьбы и столкновений, создает впечатление небогатого духовного мира героя.

Сводить физические действия в таких, казалось бы, разных пьесах, как «Бесприданница», «Лес» Островского, «Васса Железнова» Горького, «Пути-дороги» Федорова, к 3—4 глаголам примерно того характера, как «отобрить», «срезать», «уничтожить» и т. д., значит примитивно понимать проблему действия у К. С. Станиславского. Особенно остро встает эта проблема в работе над советской пьесой.

Наша драматургия отображает бесконечное количество конфликтов в борьбе нового со старым, живого с косным, отсталого с передовым.

В советском обществе, где самодержавие является могучей движущей силой, где противоречия и столкновения людей носят особый, сложный и тонкий характер, не являясь, как в буржуазном классовом обществе, антагонистическими, — вся природа конфликтов, характер столкновений исключают грубую схему борьбы.

В ссылках на стенограммы ВТО мы лишены возможности их цитировать, так как в течение года лекторы не удосужились их выправить. Но существо мыслей мы излагаем точно. В данном случае речь идет о неверных концепциях, а не об отдельных неудачных выражениях. И мы не можем не отметить, что в целом ряде высказываний о «физических действиях» мы наблюдаем отрыв их от перспектив роли и «сверхзадачи», т. е. то, чего никогда не допускал сам Станиславский. Вспомним его слова: «Приступая к физическому действию в роли, отдайте себе отчет, что такое вся ваша роль?».

К. С. Станиславский приводит пример о слезах Шарлотты из «Вертера» и слезах стареющей львицы большого света: «Если вы сегодня Шарлотта, а завтра львица большого света, что надо вам делать? Можно ли смешать обе задачи и искать их общих, органических качеств только потому, что в обеих ролях у вас одно и то же действие — слезы, а слезы — это та влага, которую нужно убирать одинаковым физическим действием — вытереть их. Физическое действие, конечно, здесь и там одно и то же». Но Станиславский пишет, что успех роли зависит от точного соответствия каждому внутреннему действию. А для этого внутреннего действия надо, еще только приступая к физическому действию в роли, — дать себе отчет в том, «что такое вся ваша роль», т. е. знать ее «сверхзадачу», знать «сквозное действие». Или, может быть, А. М. Карев считает это устаревшим этапом, пройденной ступенью?

В таком случае мы будем защищать наследие Станиславского от такого его истолкования.

Характерна одна особенность в высказываниях В. Топоркова, А. Карева, Л. Охитовича и П. Ершова: все они пестрят такими ироническими словечками, как «умозрительная режиссура», «отвлеченное философствование», «высокие материи», «болтовня об идее пьесы» и т. д. и т. п. Как будто мы занимаемся в искусстве делом довольно прозаическим и сухим, вроде подведения торгового баланса, и наш репетиционный язык не может быть образным, поэтическим, философским; такой язык якобы изобличает нас в безделье и дилетантизме? Откуда пришел в изложение «системы» Станиславского этот подозрительно «деловой» дух?

В борьбе за осмысливание процессов творчества, за обогащение и уточнение технологии творческого процесса актера нам не надо забывать того, что голый техницизм и холодный рационализм в работе неизбежно сушат актера и останавливают его общий, культурный, философский и художественный рост. Отказ в процессе репетиций от широких жизненных обобщений, от ассоциаций и образных сравнений, отказ от репетиций, наполненных творческим темпераментом, делает работу актера скучной, бескрылой и, следовательно, безидеальной.

К. С. Станиславский и В. П. Немирович-Данченко благодаря их методу работы над пьесой, драматургия актеров, режиссеров, драматургов не только как специалистов своего дела, но обогащая их как людей, расширяя их жизненные горизонты и побуждая их глубже мыслить в

жизни и в искусстве. Актер творчески рос не только тогда, когда был занят на сцене, но и тогда, когда наблюдал репетицию.

За последнее время в высказываниях отдельных «толкователей» учения К. С. Станиславского все чаще приходится слышать о том, что эмоция нужна на спектакле, а не на репетиции. Тем самым действие противопоставляется переживанию, как будто взаимосвязь действия и переживания существует на спектакле и может не существовать на репетициях!

Все репетиции обязательно должны идти в первую, это обеспечивает продуктивность работы, — говорил В. И. Немирович-Данченко.

Всю историю существования Художественного театра характеризует возникший впервые в его стенах метод эмоциональных и творческих репетиций, в отличие от тех театров, где репетиции проходили в «деловом порядке». Здесь же надо сказать, что некоторые из нас путают работу сознания с рассудочностью и забывают о том, что в искусстве мысль, как и в искусстве, эмоциональна.

Отрывая вопросы идеологии от технологии, т. е. совершая грубейшую ошибку, апологеты физического действия вынуждены отдельно, в форме «введения», говорить об идейности, думая, что такое введение их спасет.

\*\*\*

Подводя итоги, хочется еще раз сказать о том, что все теоретические положения и технологические процессы в учении Станиславского, во-первых, существуют в целостной взаимосвязи, во взаимопроизношении; а во-вторых, в каждом своем моменте они подчинены идейным целям этого учения.

Самый прием или открытие метода физических действий, безусловно, развивает основные законы творчества, сформулированные Станиславским; это открытие обогащает технику актерского искусства, делает его более точным и послушным оружием в руках актера. Оно связывает психическое и физическое начало в творческом процессе актера на сцене в единый процесс. Но так называемый «метод физических действий» не может поглотить собой всю систему творческих взглядов Станиславского. Такие попытки, безусловно, привели бы к обеднению всего учения великого художника театра.

Апологеты «метода физических действий» оговариваются, что это формулировка неудачная, не охватывающая точного содержания, вкладываемого в нее. Широкие слои работников советского театра, да и не только люди нашей специальности, интересуются в этом вопросе не буквой, а сутью. Поэтому представляется совершенно необходимым, чтобы М. Н. Кедров, продолжающий развивать творческие принципы Станиславского, подробно осветил в печати содержание «метода физических действий» так, как он его понимает и применяет на практике. Считает ли М. Н. Кедров, что «метод физических действий» есть синтез, который охватил собой все учение Станиславского, как это утверждают П. Ершов и Л. Охитович и присоединившийся к ним В. Топорков?

В теоретических вопросах упрощение «системы», сведение ее через «метод физических действий» к технологии и профессиональному вооружению, чрезвычайно опасно именно в связи с тем, что учение К. С. Станиславского становится достоянием сотен советских театров. За МХАТ и его практику нам меньше всего приходится беспокоиться. Там работает много людей, глубоко чувствующих и знающих творческие идеи великого режиссера; там есть воспитанный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко творческий коллектив, и, наконец, там есть высокие принципы и традиции. Нам, естественно, больше волнует то, насколько правильно будет воспринято творческое наследие К. С. Станиславского широкими массами работников советского театра. Поэтому мы должны быть точны и принципиальны в определении сути «системы».

Идейные и художественные цели всего советского искусства и творческие пути к осуществлению этих целей освещены гением Иосифа Виссарионовича Сталина. Они нашли глубокое, мудрое выражение в сталинском определении метода социалистического реализма.

Система Станиславского вооружает нас именно такой техникой, которая обеспечивает наши успехи в развитии советского искусства. Следовательно, эта техника выверяется и развивается в связи с основными принципами социалистического реализма. Мало видеть в нашем человеке его действительную волевою натурой, это еще не значит отобразить в нем самое главное.

Только воля и мужество, направленные на великое служение коммунистическим идеалам, воля и мужество, связанные с героизмом и готовностью к самопожертвованию во имя этих идеалов, делают советского человека прекрасным.

Учение Станиславского тем и драгоценно для нас, тем и глубоко современно, что способно ответить этим задачам отображения всей духовной красоты и мощи нашего советского человека.

Ал. ПОПОВ,  
народный артист СССР.

## Фильм

В киностудии «началась работа в нового полнометражного фильма «Солдатовского (Вальтера) — ца за свободу и ст»

Действие картины «Солдатовского» охватывает гражданскую войну великой победы над гитлеровским фильмом включен ряд фильмов в форме Сверхчеловека в ре и в Великой Октябрь Впервые в кино нематографии в фильме будут запечатлены великие вожди т и Сталина, образ

## Но и бо

До конца текущей народной киндет выпущено шестиметражных художников. Сейчас идет р ем игрового фильмом кооперативе В нем будет показана жизнь на оснотруда.

Другой фильм, земля», является известной советской картины «Пять зем разит перестройку с крестьян Венгрии социалистических фильма Фриш Ба Сабо. Главную роль «Пять земан», Аги Месарош.

Вышел на экран театров художе «С песней живое ствует о буднях о венных заводов. Философером Мартоном поручена новая ра второго венгерского — «Странный брачен к выпуску в т парий фильма напому роману Кальмачающему жизнь клерикальной реак

Режиссер Феликс вестный в Советско

## Выста

В конце сентября крылась выставка мелкой живописи организации этой члены Союза художого в Культурбунд.

В просторном е посетители знако новых полетов. С работы художников Ангальт, Берлинск лучшие работы, мий на конкурсе « организованном О болных немещи (ОСНП).

Лучшие произве ке посвящены тем жизни строителей ческой Германии.

## „Бу

В классическом театре в чешше веков выработались определенн формы и способы е пического действи установились мас гримы для персонажей, сотнями лет с гурирующих в р личных пьесах, кот рые широко извест в народе. Этот фа навед театральн работников пове Китай на мысль п пользоваться форму условности классич ских пьес для пол лризации нов идей. «Бумажный тигр» является име но такой пьесой.

Это представле в пяти действиях / девяти картинах / ставлено литератур но - художественн группой професо протиков. Авто пьесы Ван Ю-ван Цзян Юй-тянь, жиссеры Ху Дао-и Вань Юнь-бо.

Под видом «Бума жого тигра» изоб жен американск империализм, ко рый внешне граб но внутренне слаб чается агрессия я Корею. Первое дей заговор в Белом д вуют Трумэн, Аче вие поджигатели в третье действия ра ции американских Япони и в Южн том действии Трум лнки по агрессивн граничного ликова тое действие показ историю незаконно рейскому вопросу, безопасности по и каких империали

Внешнее оформ очень простое и л с зрителями. Так, дом изображен в в риканского долла знака. Под долларе давленые им тру дающиеся им