

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Достояние всех театров страны

Нередко еще приходится слышать от отдельных практиков театра и театральных критиков, что каждый театр, каждый актер может искать свои собственные пути, вне творческих принципов МХАТ, вне системы Станиславского. Тот, кто утверждает это, очевидно, не понимает, что основное, главное в творчестве МХАТ, в учении его великих основателей и руководителей К. С. Станиславского и В. И. Мейерхольда-Данченко — это борьба за высокую художественную правду, борьба за социалистический реализм в искусстве сцены. Система Станиславского должна лежать в основе творческой работы всех без исключения театров Советского Союза.

Большую роль в развитии каждого творческого организма играет правильная и требовательная оценка его работы. Насколько же важно, чтобы критики-театроведы, приезжающие в театры периферии по заданиям комитетов по делам искусств и ВТО, были достаточно сведущи в вопросах наследия К. С. Станиславского и могли оценивать работу театра с высоких позиций этого учения.

В связи с этим я хочу рассказать об одном интересном случае, который произошел в г. Челябинске в 1942 году. Не ставя своей задачей оценивать творчество Челябинского театра, я хочу только сопоставить две критические оценки работы этого театра.

Относительно первой оценки, сделанной одним довольно известным критиком, не стоит много говорить. Таких оценок каждому из нас довелось слышать немало, все они крайне субъективны, так как в основу их не положены определенные эстетические критерии.

Нельзя сказать, что нет никакой пользы от такой критики — польза несомненно есть, как и от всякой критики. Многие замечания бывают очень верными, особенно когда дело касается драматургии, режиссерской трактовки произведения, вопроса о том, правильно ли решается тот или иной образ. Когда же речь заходит об исполнительской стороне, о вопросах актерского искусства, такая критика обнаруживает всю свою несостоятельность. Сразу же делается скидка на «периферийный» театр, основные вопросы творческого процесса обходятся, остаются неосвоенными.

Говорить о штампах, о ремесленничестве критик считает неудобным, особенно, если дело касается ведущих, авторитетных в театре артистов. Если он и критикует одного из таких актеров, то облекает свои замечания в «обтекаемую» форму, как, например, «убрать излишний нажим» и т. п. Начинает казаться, что речь идет о мелких упушениях и недочетах, тогда как в действительности дело обстоит гораздо серьезнее. О главном — о подлинной художественной правде, являющейся, по выражению Станиславского, основой всякого искусства, — критик умалчивает.

Такая критика и теперь еще существует, а тогда, в 1942 году, она была частым явлением. В данном случае, в оценке работы Челябинского театра, она свелась к тому, что театр «на правильном пути», спектакли в основном хорошие, актеры замечательные и т. д. В результате все довольны: доволен критик, довольны режиссеры и актеры, решившие, что все в их работе благополучно.

Теперь представьте себе, что работу этого же театра увидел бы если не сам Станиславский, то кто-нибудь из талантливых его учеников. Такой случай произошел в том же городе и приблизительно в то же время. Совершенно случайно в Челябинске, проездом в Свердловск, оказался Н. П. Хмелев. Узнав, что оказывает нужного поэта Хмелеву придется около суток, дирекция театра пригласила его посмотреть репетицию пьесы Симонова «Русские люди».

Николай Павлович охотно принял приглашение, просмотрел две картины первого действия, после чего состоялось встреча с творческим коллективом театра. Хмелев долго сидел в молчании, свертывая самодельную

— Сам я воспитанник Художественного театра, в этом театре настоящая, глубокая, жизненная правда является обязательной. Поэтому я только с такой точки зрения и могу оценивать вашу работу. Была ли правда в вашем сегодняшнем показе? Нет. Говорили довольно грамотно, доносили текст, докладывали... и только. Впрочем, вот у вас, — он обратился к одной молодой актрисе, — появилась была крупная правда, но тут же пропала. У вас то же самое, — сказал он, обращаясь к другой актрисе, — и больше ничего я не заметил. Не думайте, что я признаю только искусство Художественного театра, искусство переживания. Я считаю его самым верным, самым нужным...

— Но по поводу плана спектакля, мизансцен, трактовки образов — упустил ничего нельзя сказать? — с обидой и недоумением спросил постановщик спектакля. Хмелев ответил:

— Что же можно сказать? Нет правды — нет и подлинного действия, нет жизни на сцене. Вы вероятно, слышали о так называемом «втором плане», вот у вас «второго плана» совсем нет. У вас в первой картине... ведь кругом же немцы, враги... Вы один, окна завешены, как будто все спокойно, но жизнь идет иначе, чем если бы все это происходило в мирной обстановке...

В дальнейшей беседе Николай Павлович уже не касался работы Челябинского театра. Он охотно рассказал о своем методе работы, рассказав очень интересно и довольно подробно.

Как же расценивать эту немногословную суровую критику Хмелевым работы рядового театрального коллектива, каким явился в данном случае коллектив Челябинского театра? Разве это не есть до конца честное, принципиальное высказывание, очень краткое, но и очень ценное. Хмелеву не хотелось кривить душой и отделиться приятной безобидной беседой. Видно было по его лицу, как ему неприятно обижать своих собратов по профессии. Но, истинный советский художник, он не умел лгать, говорил об искусстве, как не умел лгать на сцене.

Может быть, приговор его и был чересчур суров, но он был не окончательным безжалостным: ведь нашел же Хмелев крупную настоящую правду у двух актеров. А ведь из такой крупности может вырасти подлинное искусство!

Я уверен, что подлинная пропаганда творческих идей Станиславского и Мейерхольда-Данченко, опыта Московского Художественного театра, широкое внедрение «системы» послужат дальнейшему подъему театрального искусства во всей нашей стране. Было бы чрезвычайно полезным время от времени направлять на периферию не только для пропаганды, как это делается сейчас, но и для практической работы ведущих мастеров Художественного театра и лучших театров столицы. В свою очередь, ведущие режиссеры периферии могут быть приглашены в качестве ассистентов или даже сопостановщиков в столичные театры.

Необходимо организовать в каждом театре регулярные теоретические занятия по системе Станиславского, практическими занятиями должны являться репетиции. Для организации таких занятий должны быть привлечены лучшие мастера советского театра, творчески овладевшие «системой».

И, наконец, пора добиться такого положения в нашей театральной критике, чтобы работа каждого театра получала справедливую объективную оценку. Пора нашим критикам отказаться от скидок, от бесполезных комплиментов, от субъективных замечаний.

Критик, который хочет действительно помочь театру, обязан быть во всеоружии теоретических знаний, во всеоружии системы Станиславского.

От редакции
Публикуемая сегодня страница „Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского“ составлена по письмам, полученным редакцией от читателей газеты.

Наше общее дело

«Есть у всех нас, советских актеров, одна главная задача: мы призваны показать на сцене нашего современника. Отсюда и та ответственность, которую испытывает каждый из нас. Мы уже не можем в своей творческой практике подходить к решению задач с теми мерками, с какими подходили раньше. И когда мы этого не учитываем, тогда и возникают в нашем искусстве рецидивы формализма и не меньшее зло — штампы».

Вот почему каждый из нас, работников советского театра, так глубоко заинтересован в овладении творческим наследием К. С. Станиславского. Это — наше общее достояние. Система Станиславского лежит в русле искусства социалистического реализма и помогает нам в нашей практике».

Эти строки из письма артиста Малого театра, лауреата Сталинской премии В. Кенигсона достаточно ясно отвечают на вопрос о том, почему дискуссия, развернувшаяся во многих коллективах работников искусств после опубликования статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», нашла столь широкий отклик в массах работников советского театра, вызвала столь живой интерес в широких кругах нашей художественной интеллигенции.

Различные люди, пишущие по вопросам дискуссии, различны их интересы и взгляды, но есть нечто общее во всех письмах, во всех высказываниях. Это — понимание места и значения творческих идей Станиславского в жизни советского театра.

Недаром в большинстве писем, полученных редакцией «Советского искусства», вопросы изучения и развития системы К. С. Станиславского рассматриваются в связи с повседневной практикой советского театра. Характерно, что, говоря о тех или иных неудачах в работе театра, авторы писем видят корень этих неудач в недостаточном освоении актерами и режиссерами великого наследия Станиславского, МХАТ, его творческих принципов МХАТ. Это наследие, эти идейно-художественные принципы принадлежат всему советскому театру, всей многонациональной армии его художников. Вот почему так горячо обрушивается в публикуемом нами сегодня письме актер Красноярского театра Л. Мажуев на тех театральных критиков, которые, приезжая на периферию, подходят к местному театру со «скидкой на бедность», не пытаются, да и не умея оценить его работу с высокими позиций советского реалистического искусства.

О необходимости усиления работы по внедрению системы Станиславского в практику наших театров говорит в своем письме и заслуженный артист Башкирской АССР Н. Евстигнеев, секретарь партийной организации Московского драматического театра:

«Подлинное творчество в спектакле, в конечном счете, должно быть разносторонним. Почему же так часто актер (я не говорю о ремесленниках) испытывает чувство неудовлетворенности после выпуска той или иной премьеры? Это объясняется, видимо, тем, что, с одной стороны, актер не завершил своего замысла, не одолел всех трудностей, не овладел нужной техникой, и, с другой, режиссер, не сочетающий в себе художника и мыслителя, повел актера по неверному пути. Очень вредит в работе над спектаклем администрирование, режиссерская деспотия, погоня за эффектной мизансценой, когда режиссер скользит по поверхности,

«Мне думается, — пишет театроред И. Бедлиминский, начальник Управления по делам искусств Бурят-Монгольской АССР, — что многие толкователи системы Станиславского за последнее время выхолащивали из нее прежде всего основное, самое ценное и дорогое — понятие идейности. Слишком часто за жонглированием терминами, относящимися к технологии актерского творчества, наши театроведы упустили главное, что определяло творческие искания всей жизни Станиславского».

Задача всех нас, людей театра, восполнить большой пробел в изучении наследия Станиславского, стремиться развивать его положения дальше, вперед, в том направлении, которое указало советскому театру в исторических постановлениях ЦК ВКП(б)».

В. Кенигсон положительно отзывался о семинарах ВТО под руководством М. Н. Педурова. «Я считаю, — пишет он, — что это — большое и нужное дело. Правда, занятия были очень ограничены во времени — отсюда известная спешка и не всегда глубокое проникновение в сущность вещей. Спешка и «рецепты» не могут удовлетворить нас, актеров, но все же это неплохое начало. Семинары необходимо продолжать».

Мне непонятно, — продолжает он, — почему возникает вопрос о выделении метода физических действий в нечто обособленное от всей системы Станиславского? Главным и непременным условием высокого искусства Константин Сергеевич считал сверхзадачу, т. е. требование идейности. Вся система его пронизана и освещена этим! Все мое поведение на сцене, все действия, вся логика организуемой мною борьбы — все направлено к идее. Идея — это тот маяк, к которому все устремлено!

Попробуйте оторвать метод физических действий от всей системы — и ничего не получится. В лучшем случае на сцене будут умыслы, пить воду, курить...

И в то же время метод физических действий, не являясь в системе. Это гораздо шире. Этот метод обусловлен и верным подбором приспособлений, и мощностью моих влечений («эксплозат»), и непрерывностью действия, и умением верно находить объекты, на которые надо воздействовать, и логикой построения и, главное, верным пониманием идеи спектакля».

Мне думается, что это «магнит» в системе, к нему тянется все, но магнит этот своим полюсами направлен точно, по-спайкерски точно, к идее. Нельзя подменять метод физических действий элементами простых физических действий. Ведь я должен установить физические действия, которые своей логикой вызовут всю сложность человеческой жизни. А что такое логика действий? Это идея, осуществленная в событиях.

Все это отнюдь не исключает, а только обуславливает необходимость партитуры простых физических действий, по которой я каждый раз подбираюсь к «горячим местам» роли. Это открывает неограниченные возможности перед актером, который в каждом спектакле всегда будет находить новые неповторимые детали. Это и есть путь, на котором начинается подлинное искусство».

В. Кенигсон считает необходимым связывать изучение наследия Станиславского с постоянным, все более глубоким овладением марксистско-ленинской теорией.

Та же работа о высокой идейности актерского творчества, о том, чтобы все вопросы системы ставились и решались в связи с учением о «сверх-

задачу всех нас, людей театра, восполнить большой пробел в изучении наследия Станиславского, стремиться развивать его положения дальше, вперед, в том направлении, которое указало советскому театру в исторических постановлениях ЦК ВКП(б)».

Проблема сценической речи посвящает свое письмо в редакцию одна из старейших актрис, заслуженная артистка РСФСР Н. А. Смирнова (Москва).

«В Малом театре, в школе которого я сама училась у замечательных педагогов А. П. Ленского, М. П. Садовского, громадное значение придавали слову на сцене, — пишет Н. А. Смирнова. — Константин Сергеевич также всегда говорил, что речь актера должна быть тщательно отделана, каждый звук слышен во всех уголках театра».

Почему же сейчас во многих театрах актеры стали говорить так, что их не слышно дальше 5-го ряда? Недавно я смотрела два спектакля — один в Художественном, другой в Малом театре, и некоторые актеры говорили так, что много слов не доходило до меня, а слух у меня хороший. В чем дело? Отчего не доносят до зрителя слово во всей его красоте и звучности?

Я заметила, что существует какое-то неверное представление о простоте и жизненности исполнения. Когда идет такая серьезная дискуссия о том, как поднять на новую высоту творчество актера, не мешая затронуть вопрос и о том, как вернуть на сцену умение старых мастеров, — не уменьшая простоты и жизненности исполнения, доносить до зрителя каждое слово пьесы».

Автор другого письма — режиссер-методист художественной самодеятельности Н. Калашников — пишет о том значении, которое приобретает пропаганда творческих идей Станиславского в условиях художественной самодеятельности: «Законы актерского искусства, сформулированные Константином Сергеевичем, ясны и доступны каждому старшему и вдумчивому человеку. Их радостно воспринимает многомиллионная армия любителей театрального искусства, рабочих, колхозников, представителей интеллигенции, которых советский строй приобщил к художественной жизни. Наш долг — вооружить участников самодеятельности передовыми принципами актерского искусства». Н. Калашников с сожалением отмечает, что далеко не все руководители самодеятельности знают и умеют применить «систему» в своей практической работе.

В письме т. Калашникова, как и в ряде других писем, выражается недоумение по поводу того, что многие ценнейшие материалы, освещающие деятельность К. С. Станиславского — рукописи, сценарии репетиций и т. п., до сих пор хранятся в различных архивах, в том числе и частных, и остаются недоступными для изучения, «Первоисточники «засекречены», — пишет Н. Калашников и тут же спрашивает: — Разве подобные документы могут оставаться предметами частного владения? Дело чести каждого советского человека, особенно людей, близких Станиславскому, помочь музею МХАТ собрать и опубликовать весь материал, характеризующий творческую деятель-

По поводу дискуссии

Находясь далеко от Москвы, работая на севере Свердловской области, в городе Серове, актеры нашего театра внимательно следят за ходом дискуссии на страницах «Советского искусства». В связи с дискуссией мне хотелось бы поделиться некоторыми мыслями.

Я лично в своей работе руководствуюсь советом К. С. Станиславского: не ищите правду в чувствах, а ищите ее в простых физических действиях. Но для того, чтобы правильно действовать на сцене, я должен все досконально знать, знать и понимать пьесу, уметь сделать ее текстом средством для воплощения на сцене заключенной в пьесе идеи.

Но вот главный режиссер нашего театра, прочитав книгу В. Топоркова «Станиславский на репетиции», и поняв ее по-своему, начал работать с нами «по-новому». Прочитав пьесу за столом всего один раз, он предложил нам, актерам, после того как мы часа два поговорили о жанре пьесы, не поспешили до конца ее идеи, ни прямо на сцену и действовать: «Идите, — говорит, — и действуйте, ищите физические действия». Пошли. И вышел конфуз. Правда, содержание пьесы мы знали, но сразу пойти и начать действовать так, чтобы выразить ее идею, никто из нас, конечно, не мог. Во-первых, потому, что мы не определили сквозное действие всей пьесы и каждой роли: во-вторых, потому, что текст роли не стал еще средством для выражения внутреннего «хотения», а был лишь приятным в этом, так как не был освоен и усвоен.

Мне лично легче работать тогда, когда в застольный период я разобрался в пьесе, осознал роль, поработал над словом. Тогда я уверенно перехожу на площадку, и подчас, помня

П. Хромовских, артист Драматического театра им. А. П. Мехова, г. Свердловской области.

О системе и методе

Не будучи достаточно компетентным в вопросах искусства, я позволю себе все же привести слово в дискуссии, тем более, что мой замечательный коллега скорее в общетеоретической стороне обсуждаемой проблемы, чем в специальных вопросам актерского мастерства.

В статье Л. Охитовича «Система Станиславского на новом этапе» («С. И.» № 62) высказаны некоторые положения философского характера, с которыми никак нельзя согласиться.

Говоря о системе Станиславского, тов. Охитович имеет в виду систему взглядов, теорию, науку о сценическом творчестве.

Без всяких исключений можно утверждать, что система взглядов (теория, наука, мировоззрение) является базой, на которой могут и должны строиться любые практические приемы, методы.

В полном соответствии с этим бесспорным положением тов. Охитович цитирует свою монографию, утверждая, что «система является исходной основой метода» (речь идет о методе физических действий).

Однако несколько выше (в том же разделе — «К вопросу о методе») упоминается: «...метод условных рефлексов», лежащий в основе материалистического учения Павлова...» (подчеркнуто мною. — С. Б.).

Как же так? Два года назад, когда тов. Охитович писал свою монографию, им была высказана одна точка зрения, а сегодня, при оценке учения Павлова, выражается нечто прямо противоположное!

Спасаясь от упреков в фетишизации метода физических действий, тов. Охитович обращается к применению в области естествознания. Показывая на примеры, говорит против его же точки зрения.

Н. П. Павлов создал науку о высшей нервной деятельности. Великий ученый не только превозгласил, но и блестяще доказал справедливость своей «системы», показал ее объективность, т. е. правильность отображения ею реальной действительности, природы.

Практическим выражением систе-

мо моей воли, у меня рождается то или иное физическое действие в зависимости от поставленных ранее задач. Когда я знаю все об образе и роли, когда я знаю текст роли и он стал «моим», тогда я верно совершаю физические действия, которые, кстати сказать, еще в период работы за столом возникают в моем воображении. В тот период я их просто «видел», а вышла на сцену, я к ним примеряюсь и добавляю все новые и новые.

Кстати, о застольном периоде. Признаюсь, я тоже попал из некоторых высказываний, будто метод физических действий зачерпывает период застольной работы. Как же так, не создав плана действий, не выплыв его в себе, сразу же идти в наступление? А работа над словом? Ведь по этому предмету уже существует целая наука. Ведь слово — это основное оружие драматического актера, посредством которого он вселяется в аудиторию. Эти вопросы, по моему, требуют серьезного, детального освещения.

В заключение мне хотелось бы сказать, что мы, работники периферийных театров, стремимся глубоко, творчески овладеть системой Станиславского, в частности, хотим уметь по-настоящему применять в нашей работе метод физических действий. Хорошо, если бы наши ведущие мастера театра приезжали иногда и к нам. Ведь здесь тоже зрители, да еще какой! Какие большие дела он делает. И этот зритель ждет от нас все большего совершенствования нашего искусства. В этом нам могут помочь верные, ясные и конкретные советы ведущих мастеров советского театра.

П. ХРОМОВСКИХ, артист Драматического театра им. А. П. Мехова, г. Свердловской области.

мы взглядов академика Павлова явился разработанный им метод условных рефлексов. А по Л. Охитовичу получается, что этот метод и есть основа павловского учения, база гениальной павловской мысли!

И. В. Мичурин создал новую науку о развитии растений, науку об изменении наследственности. Мичурин доказал, что его учение имеет силу объективной истины. Доказал, применив разработанные и созданные им методы, в частности, метод «ментора».

По разному можно утверждать, что метод «ментора» лежит в основе мичуринской биологии, является базой учения И. В. Мичурина?

А разве метод академика В. П. Филатова, метод тканевой терапии, является основой системы взглядов создателя этого метода? Разве не наоборот: метод тканевой терапии вытекает из определенных теоретических посылок академика Филатова — ученого-материалиста.

Мне могут возразить: дело не в терминологии. Известно, что термин «метод физических действий» не совершенен, что он неточно выражает существо понятия. Но ведь, как ни называй этот метод, он не перестает быть именно методом, средством осуществления эстетических принципов учения К. С. Станиславского.

Л. Охитович вполне правомерно привел в своей статье примеры павловского учения, мичуринского учения. Однако именно на этих примерах автор статьи мог бы убедиться в ошибочности своей фантомной позиции.

Я сознательно подчеркнул слово «фактической». Пафос статьи Л. Охитовича — в утверждении приоритета метода физических действий перед системой Станиславского. Так, несмотря на все реверансы в сторону системы, объективно приписывается роль сознания, мировоззрения в творческом процессе.

С. БОГОПОЛЬСКИЙ, инженер, начальник отдела металлургического завода. ОМУТНИНСК, Кировской области.

Талих оценок каждому из нас доведется слышать немало, все они крайне субъективны, так как в основу их не положены определенные эстетические критерии.

Нельзя сказать, что нет никакой пользы от такой критики — польза несомненно есть, как и от всякой критики. Многие замечания бывают очень верными, особенно когда дело касается драматургии, режиссерской трактовки произведения, вопроса о том, правильно ли решается тот или иной образ. Когда же речь заходит об исполнительской стороне, о вопросах актерского искусства, такая критика обнаруживает всю свою несостоятельность. Сразу же делается скидка на «периферийный театр, основные вопросы творческого процесса обходятся, остаются неосвоенными.

Говорить о штампах, о ремесленничестве критик считает неудобным, особенно, если дело касается ведущих, авторитетных в театре артистов. Если он и критикует одного из таких авторов, то облекает свои замечания в «богатую» форму, как, например, «субъективный пафос» и т. п. Начинает казаться, что речь идет о мелких упущениях и недочетах, тогда как в действительности дело обстоит гораздо серьезнее. О главном — о подлинной художественной правде, являющейся, по выражению Станиславского, основой всякого искусства, — критик умалчивает.

Такая критика и теперь еще существует, а тогда, в 1942 году, она была частым явлением. В данном случае, в оценке работы Чкаловского театра, она свелась к тому, что театр «на правильном пути», спектакли в основном хорошие, актеры замечательные и т. д. В результате все довольны: доволен критик, довольны режиссеры и актеры, решившие, что все в их работе благополучно.

Теперь представьте себе, что работу этого же театра увидел бы если не сам Станиславский, то кто-нибудь из талантливых его учеников. Такой случай произошел в том же городе и приблизительно в то же время. Совершенно случайно в Чкаловск, проездом в Свердловск, оказался И. П. Хмелев. Узнав, что okazался нужного поэта Хмелеву придется около суток, дирекция театра пригласила его посмотреть репетицию пьесы Симонова «Русские люди».

Николай Павлович охотно принял приглашение, просмотрел две картины первого действия, после чего состоялся встреча с творческим коллективом театра. Хмелев долго сидел в молчании, свертывая самодельную сигаретку; собравшись напряженно глядеть на него, ожидая, что же он скажет по поводу просмотренной репетиции. Наконец, он проговорил тихо, как бы через силу:

Чкаловского театра. Он сказал о своем методе работы, рассказав очень интересно и довольно подробно.

Как же расценивать эту немногословную суровую критику Хмелевым работы рядового театрального коллектива, каким явился в данном случае коллектив Чкаловского театра? Разве это не есть до конца честное, принципиальное высказывание, очень краткое, но и очень ценное. Хмелеву не хотелось кривить душой и отделаться приятной безобидной беседой. Видно было по его лицу, как ему неприятно обижать своих собратьев по профессии. Но, истинный советский художник, он не умел лгать, говоря об искусстве, как не умел лгать на сцене.

Может быть, приговор его и был чересчур суров, но он был не окончательно безжалостен: ведь напав же Хмелев крупную настоящую правду у двух актеров. А ведь из такой крупности может вырасти подлинное искусство!

Я уверен, что подполненная пропаганда творческих идей Станиславского и Немировича-Данченко, опыта Московского Художественного театра, широкое внедрение «системы» послужат дальнейшему покоему театрального искусства во всей нашей стране. Было бы чрезвычайно полезным время от времени направлять на периферию не только для пропаганды, как это делается сейчас, но и для практической работы ведущих мастеров Художественного театра и лучших театров столицы. В свою очередь, ведущие режиссеры периферии могут быть приглашены в качестве ассистентов или даже сопостановщиков в столичные театры.

Необходимо организовать в каждом театре регулярные теоретические занятия по системе Станиславского, практическими занятиями должны являться репетиции. Для организации таких занятий должны быть привлечены лучшие мастера советского театра, творчески овладевшие «системой».

И, наконец, пора добиться такого положения в нашей театральной критике, чтобы работа каждого театра получала справедливую объективную оценку. Пора нашим критикам отказаться от сызко, от бесполезных комплиментов, от субъективных замечаний.

Критик, который хочет действительно помочь театру, обязан быть во всеоружии теоретических знаний, во всеоружии системы Станиславского.

Л. МЕЖУЕВ,
артист Краснодарского драматического театра им. Горького.

КРАСНОДАР.

Дневник дискуссии

В Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялось заседание актива труппы совместно с кабинетом по изучению творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На заседании выступили ведущие артисты РСФСР М. Гольдина и Н. Комарская, заслуженные артисты РСФСР Г. Поляков, А. Росницкая, Д. Камерницкий, дирижер А. Шавердов, артисты Р. Определеннова и В. Довен.

Участники заседания подчеркивали в своих выступлениях необходимость пропаганды и всестороннего изучения наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в области музыкального театра.

Решено в ближайшие дни созвать общее собрание коллектива театра, посвященное обсуждению материалов дискуссии.

Обсуждение проблем наследия К. С. Станиславского началось 17 октября в Театральном училище им. Б. В. Шуккина. В зале училища собрались ведущие мастера Театра им. Евг. Вахтангова, профессора и преподаватели училища, актерская и студенческая молодежь.

С большим докладом «Творческое наследие К. С. Станиславского и «метод физических действий» выступил народный артист РСФСР профессор Б. Захав.

26 октября на объединенном заседании кафедр режиссуры и актерского мастерства ГИТИС им. Луначарского был заслушан доклад профессора И. Судаква «Основы системы Станиславского». В прениях по докладу выступили профессор А. Попов и кандидат философских наук М. Горбунов.

Состоялось второе расширенное заседание научного студенческого общества ГИТИС, посвященное вопросам дискуссии. Обсуждение вызвало живой интерес у большой аудитории — студентов, аспирантов, профессорско-преподавательского состава института. В прениях выступили студенты института К. Вакуленко, С. Штейн, Л. Михайлов, Н. Жегин и аспирант А. Севостьянов.

В конце заседания выступил народный артист СССР В. Топорков, который отметил огромный интерес студентов к наследию К. С. Станиславского и работе МХАТ им. Горького над современным репертуаром. На примерах работы над спектаклями «Глубокая разведка» и «Платон Кречет» В. Топорков познакомил собравшихся с опытом развития системы Станиславского в творческой деятельности МХАТ.

В ближайшие дни состоится заключительное заседание.

на коллективных работниках искусства очень ограничены во времени — отсюда известная спешка и не всегда глубокое проникновение в сущность вещей. Спецка и «репетиции» не могут удовлетворить нас, актеров, во все же это неплохое начало. Семь нары необходимо продолжать.

Мне непонятно, — продолжает он, — почему возникает вопрос о выделении метода физических действий в нечто обособленное от всей системы Станиславского? Главным и непременным условием высокого искусства Константин Сергеевич считал сверхзадачу, т. е. требование идеальности. Вся система его пронизана и освещена этим! Все мое поведение на сцене, все действия, вся логика организуемой мною борьбы — все направлено к идее. Идеа — это тот маяк, в котором все устремлено!

Попробуйте оторвать метод физических действий от всей системы — и ничего не получится. В лучшем случае на сцене веро будут умиляться, пить воду, курить...

И в то же время метод физических действий, или, вернее, психофизических действий, не элемент в системе. Это гораздо шире. Этот метод обусловлен и верным отбором приспособлений, и мощностью моих видений («сикоплеза»), и непрерывностью действия, и умением верно находить объекты, на которые надо воздействовать, и логикой построения и, главное, верным пониманием идеи спектакля.

Мне кажется, что это «магнит» в системе, к нему несет все, но магнит этот своими полюсами направлен точно, по-настоящему точно, к идее. Нельзя подменять метод физических действий элементами простых физических действий. Ведь я должен установить физические действия, которые своей логикой вызовут всю сложность человеческой жизни. А что такое логика действий? Это идея, осуществленная в событиях.

Все это отнюдь не исключает, а только обуславливает необходимость партитуры простых физических действий, по которой я каждый раз подбираюсь к «горячим местам» роли. Это открывает неограниченные возможности перед актером, который в каждом спектакле всегда будет находить новые неповторимые детали. Это и есть путь, на котором начинается подлинное искусство.

В. Кенгисон считает необходимым связывать изучение наследия Станиславского с постоянным, все более глубоким овладением марксистско-ленинской теорией.

Та же забота о высокой идейности актерского творчества, о том, чтобы все вопросы системы ставились и решались в связи с учением о «сверхзадаче» — идея произведения, пронизывающая и другие письма, посвященные вопросу о методе физических действий и его месте в системе Станиславского. «Включает ли в себя метод физических действий социальный анализ образа? — спрашивает режиссер А. Михайлов (Москва), обращаясь к сторонникам той точки зрения, что метод избирает в себя систему. — Без такого анализа создание образа невозможно!». Инженер С. Богопольский (г. Омутнинск, Кировской области) polemизует со статьей Д. Охитовича «Система Станиславского на новом этапе», в которой, по его мнению, «объективно подчеркивается роль сознания, мировоззрения в творческом процессе».

Резкой критике подвергнута статья Л. Охитовича в письме проф. М. Григорьева (Ташкент).

«Хочет того Л. Охитович или нет, но по смыслу его высказываний выходит, что настоящая революция в театральном искусстве началась только с момента создания метода физических действий и только ему принадлежит будущее в театре».

Подобно рассматривая систему Станиславского, продолжая ее связи с передовой русской эстетикой, видя в основе системы гениальную пушкинскую формулу «истина страстей и правдоподобие чувствования в предполагаемых обстоятельствах», М. Григорьев в то же время утверждает, что практика советского театра, эстетика социалистического реализма оказали решающее влияние на формирование системы, обогатили ее.

Отметив положительное значение метода физических действий, М. Григорьев критикует далее теорию, согласно которой актеру достаточно создать рисунок физических действий, «чтобы в него сами собой, как в готовую форму, влились соответствующие переживания».

«Советская эпоха, советская драматургия внесли качественно новое

же всегда говорил, что речь актера должна быть тщательно отделана, каждый звук слышен во всех уголках театра.

Почему же сейчас во многих театрах актеры стали говорить так, что ни слышно дальше 5-6-го ряда? Недавно я смотрела два спектакля — один в Художественном, другой в Малом театре, и некоторые актеры говорили так, что много слов не доходило до меня, а слух у меня хороший. В чем дело? Отчего не доносятся до зрителя слово во всей его красоте и звучности?

Я заметила, что существует какое-то неверное представление о простоте и жизненности исполнения. Когда идет такая серьезная дискуссия о том, как поднять на новую высоту творчество актера, не мешает затронуть вопрос и о том, как вернуть на сцену умные старых мастеров, — не уменьшая простоты и жизненности исполнения, доносить до зрителя каждое слово пьесы».

Автор другого письма — режиссер-методист художественной самодеятельности Н. Калашников — пишет о том значении, которое приобретает пропаганда творческих идей Станиславского в условиях художественной самодеятельности: «Законы актерского искусства, сформулированные Константином Сергеевичем, ясны и доступны каждому одаренному и вдумчивому человеку. Их радостно воспринимает многомиллионная армия любителей театрального искусства, рабочих, колхозников, предателей интеллигенции, которых советский строй приобщил к художественной жизни. Нам долг — вооружить участников самодеятельности передовыми принципами актерского искусства».

Н. Калашников с сожалением отмечает, что далеко не все руководители самодеятельности знают и умеют применить «систему» в своей практической работе.

В письме т. Калашникова, как и в ряде других писем, выражается недоумение по поводу того, что многие ценнейшие материалы, освещающие деятельность К. С. Станиславского — рукописи, стенограммы репетиций и т. п., до сих пор хранятся в разрозненных архивах, в том числе и частных, и остаются недоступными для изучения. «Первостепенными задачами», — пишет Н. Калашников и тут же спрашивает: — Разве подобные документы могут оставаться предметами частного владения? Дело чести каждого советского человека, особенно людей, близких Станиславскому, помочь музею МХАТ собрать и опубликовать весь материал, характеризующий творческую деятельность великого преобразователя театра».

Такого рода замечания можно встретить и в других письмах. Наряду с критикой состояния пропаганды наследия Станиславского в них содержатся и конкретные деловые предложения. Кандидат филологических наук А. Февральский предлагает создать коллектив из режиссеров и актеров, теоретиков искусства и писателей для работы над книгой, в которой будет дано систематическое изложение основ учения Станиславского. Работу коллектива следует издать после широкого общественного обсуждения. Студент Ереванского театрального института С. Ризаев настаивает на том, чтобы труды Станиславского были полностью переведены на языки братских народов СССР. Н. Евстигнеев предлагает проводить широкие общественные обсуждения спектаклей московских театров с анализом их художественных достоинств и недостатков в свете учения К. С. Станиславского. «На таком предметном уроке, к участию в котором необходимо привлечь авторитетных теоретиков, практиков театра, а также ученых-филологов, можно создать очень ценный и нужный материал, который послужит успешному изучению и творческому развитию наследия К. С. Станиславского и поможет театральным коллективам страны в их дальнейшем движении вперед по пути социалистического реализма».

Мы привели здесь лишь незначительную часть писем, поступивших в редакцию в связи с дискуссией. Нет сомнения, что многочисленные высказывания, исходящие от рядовых работников театра, от представителей различных областей культуры, людей, любящих искусство театра, умеющих дорожить тем ценным, что в этом искусстве создано, — послужат дальнейшему освоению и развитию великого наследия К. С. Станиславского — живого начала советского театра.

внутреннего «хотения», а был лишь препятствием к этому, так как не был освоен и усвоен.

Мне лично легче работать тогда, когда в зрительный период я разорвался в пьесе, осознал роль, поработал над словом. Тогда я уверенно перехожу на площадку, и подчас, помня

П. ХРОВОВСКИХ,
артист Драматического театра им. А. П. Чехова,
г. СЕВЕР, Свердловской области.

О системе и методе

Не будучи достаточно компетентным в вопросах искусства, я позволю себе все же произнести слово в дискуссии, тем более, что мои замечания относятся скорее к общетеоретической стороне обсуждаемой проблемы, чем к специальным вопросам актерского мастерства.

В статье Л. Охитовича «Система Станиславского на новом этапе» («С. И.» № 62) высказаны некоторые положения философического порядка, с которыми никак нельзя согласиться.

Говоря о системе Станиславского, тов. Охитович имеет в виду систему взглядов, теорию, науку о сценическом творчестве.

Без всяких исключений можно утверждать, что система взглядов (теория, наука, мировоззрение) является базой, на которой могут и должны строиться любые практические предметы, методы.

В полном соответствии с этим бесспорным положением тов. Охитович цитирует свою монографию, утверждая, что «система является исходной основой метода» (речь идет о методе физических действий).

Однако несколько выше (в том же разделе — «К вопросу о методе») упоминается «...метод основных рефлексов», лежащий в основе материалистического учения Павлова...» (подчеркнуто мною. — С. Б.).

Как же так? Два года назад, когда тов. Охитович писал свою монографию, им была высказана одна точка зрения, а сегодня, при оценке учения Павлова, выражается нечто прямо противоположное!

Спасаясь от упреков в фетишизации метода физических действий, тов. Охитович обращается к примерам на области естествознания. Но взятые им примеры говорят против его же точки зрения.

И. П. Павлов создал науку о высшей нервной деятельности. Великий ученый не только провозгласил, но и блестяще доказал справедливость своей «системы», показав ее объективность, т. е. правильность отображения ею реальной действительности, природы.

Практическим выражением систе-

мы взглядов академика Павлова явился разработанный им метод условных рефлексов. А по Л. Охитовичу получается, что этот метод и есть основа павловского учения, база гениальной павловской мысли!

И. В. Мичурин создал новую науку о развитии растений, науку об изменении наследственности. Мичурин доказал, что его учение имеет силу объективной истины. Доказал, примененные разработанные и созданные им методы, в частности, метод «ментора».

Но разве можно утверждать, что метод «ментора» лежит в основе мичуринской биологии, является базой учения И. В. Мичурина?

А разве метод академика В. И. Филатова, метод тканевой терапии, является основой системы взглядов создателя этого метода? Разве не наоборот: метод тканевой терапии вытекает из определенных теоретических посылок академика Филатова — ученого-материалиста.

Мне могут возразить: дело не в терминологии. Известно, что термин «метод физических действий» не совершенен, что он неточно выражает сущность понятия. Но ведь, как ни называй этот метод, он не перестает быть именно методом, средством к осуществлению эстетических принципов учения К. С. Станиславского.

Л. Охитович вполне правмерно привел в своей статье примеры павловского учения, мичуринского учения. Однако именно на этих примерах автор статьи мог бы убедиться в ошибочности своей фантасической позиции.

Я сознательно подчеркнул слово «фактический». Падос статьи Л. Охитовича — в утверждении приоритета метода физических действий перед системой Станиславского. Так, несмотря на все реверансы в сторону системы, объективно приближается роль сознания, мировоззрения в творческом процессе.

С. БОГОПОЛЬСКИЙ,
инженер, начальник отдела металлургического завода, Омутнинск, Кировской области.

Дневник дискуссии

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). После четырех заседаний закончилось обсуждение статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» в Ленинградском театральном институте им. А. Н. Островского.

На последних трех объединенных заседаниях кафедр института выступили профессора Б. Зон, Л. Вивен, О. Чайка, В. Сладковцев, С. Данилов, зав. кафедрой основ марксизма-ленинизма П. Иванов, декан актерского факультета П. Гузев, кандидат искусствоведческих наук В. Арцунин, доцент О. Альшин, режиссеры А. Морозов и О. Ремез и другие.

В Театре оперы и балета имени С. М. Кирова состоялась творческая конференция, посвященная обсуждению статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского». Конференция открыл директор театра Н. Цыганов. С обширным докладом о значении системы Станиславского для музыкального театра выступил главный режиссер театра заслуженный артист РСФСР И. Шенянов.

В прениях приняли участие главный дирижер театра народный артист РСФСР Б. Хайкин, режиссер Н. Глазковский, заслуженная артистка РСФСР Н. Вальтер и др.

ТБИЛИСИ. (Наш корр.). В Грузинском театральном институте им. Ш. Руставели на втором заседании, посвященном обсуждению материалов дискуссии, выступили режиссеры М. Гижимкелли, А. Двалишвили, М. Рачнер, О. Алексиншвили, Г. Патария, искусствовед И. Урушадзе, психолог И. Абашидзе. Обсуждение продолжается.

ЕРЕВАН. Студенческое научное общество Ереванского театрального института организовало обсуждение статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского».

Выступавшие отмечали важность и своевременность поднятых в статье вопросов, рассматривали проблемы наследия К. С. Станиславского в связи с процессом обучения в институте и практикой работы над учебными спектаклями.

Принято решение о проведении цикла докладов, посвященных вопросам творческого наследия К. С. Станиславского.

КАЗАНЬ. Педагогический совет Татарского государственного театрального училища провел обсуждение статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского».

С докладом о творческом наследии К. С. Станиславского выступил преподаватель училища тов. Ингвар.

В прениях приняли участие директор училища тов. Булатов, преподаватели тт. Гайнуллин, Шамаков, Тумалеев, Маджаров, Якушин, Гайсин и другие.

Педагогический коллектив училища принял развернутое решение, в котором намечены практические мероприятия по изучению наследия К. С. Станиславского.