

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

МЫСЛЬ ИДЕИ СЛОВ И ДЕЙСТВИЕ

Борьба мнений вокруг проблем наследия К. С. Станиславского находится еще в разгаре, и многие вопросы все еще ждут своего разрешения. Но уже сейчас можно с полным основанием говорить о плодотворности развернувшейся творческой дискуссии; она всколыхнула широкие круги нашей художественной интеллигенции, активизировала театральную мысль, направила внимание работников советского театра к освоению и развитию того ценного, что оставлено нам величайшими корифеями сцены, нашими великими учителями — К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

Мне хотелось бы остановиться на трех узловых вопросах, ясно обозначившихся в ходе дискуссии. Вопрос первый: какова связь между системой Станиславского в целом и методом физических действий? Подготовил ли метод всю систему, как утверждают некоторые, или существует какое-то иное взаимоотношение?

Вторая проблема, которая обозначилась в ходе дискуссии: какова связь между методом физических действий и идейной основой создаваемого произведения? Есть люди, которые считают метод напущенным средством воплощения идеи. Так ли это по Станиславскому?

И третья проблема: надо ли идти в работе над ролью от простого к сложному, от «нуля» и дальше, или здесь путь иной — от сложного к простому?

Мне кажется, что эти вопросы не случайно стали в порядок дня дискуссии. Они являются основными для понимания системы Станиславского на ее современном этапе.

Что значит в актерском искусстве, как его понимает Станиславский, в искусстве подлинного переживания, верно сыграть роль? Это значит, — учит нас Константин Сергеевич, — в условиях жизни роли в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать. На нашем языке это называется: переживать роль. Переживание не есть цель, переживание есть средство для достижения основной цели спешеского искусства, которая заключается в создании жизни человеческого духа и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме (под понятием «жизнь человеческого духа» будем подразумевать духовную жизнь общественного человека).

Первая основная обязанность актера на сцене: он должен действовать. Действие — вот на чем складывается драматическое искусство актера.

— Так вот, давайте действуйте, — предлагает своим ученикам Гордов в «Работе актера над собой». — Вот вам целая квартира, в которой можно не только действовать, но даже жить. Действуйте!

— Не знаю, право, как же это так? Видно из сего, ни с сего целесообразно действовать!

— Как же вам не стыдно, какие вы после этого актеры, если вы не можете расшевелить своего воображения!

Гордов предлагает ученикам конкретные обстоятельства, которые сразу же побуждают их к действию — подлинному, продуктивному и целесообразному. В соответствии с этим конкретным «если бы» в комнате водворяется баррикада, закрываются двери, принимаются еще какие-то меры, кто-то убегает, кто-то чем-то вооружается, словом — картина принимает вид военного лагеря.

В любой пьесе мы имеем дело с многоэтажными авторскими и режиссерскими «если бы» — с предлагаемыми обстоятельствами. В жизни «если бы» — с предлагаемыми обстоятельствами, кото-

упражнения на действие «с пустынками». Это тот самый раздел, с которого мы начинаем курс обучения молодого актера. Учатся предлагать пить чай без чашки, побориться без бритвы и т. д. И что получается? Когда студент начинает работать «с пустынками», он наталкивается на то, что не умеет делать самые простые действия, которые в жизни совершаются моторно. Приходится сознательно останавливать себя и учиться всему сначала. То, что делается моторно, подсознательно, здесь надо фиксировать сознательно — в том-то и смысл этих занятий. Вот откуда начинается мастерство. Когда при отсутствии реальных, данных жизнью предлагаемых обстоятельств с помощью работы воображения создается простая физическая жизнь, — возникает творческое удовлетворение, вера в правду поведения, радостное ощущение свободы, потому что возникает логика и последовательность, возникает то, что само собой вырастает в жизни, а здесь должно быть выражено искусственно.

«Секрет моего приема ясен, — говорит Константин Сергеевич. — Дело не в самих физических действиях, как таковых, а в той вере и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе».

Он обращает внимание на животворящую роль маленькой правды. Пускай на сцене опрокинут стул или стакан, упал платок — поднял, поправил и вдруг почувствовали себя лучше, правильно осветился целый эпизод, который нужно сыграть.

Конкретные физические действия являются теми опорными пунктами, в которых артист находит себя и находит правду в самых патетических местах роли, в моменты наивысшего драматического напряжения. Недаром Шекспир так и построил монолог леди Макбет с кровавым пятном, которое все время выступает на ее руке в ее воображении, и она безуспешно стирает его.

«Нам, артистам, нужно широко пользоваться, — говорит Станиславский, — тем, что эти физические действия, поставленные среди важных предлагаемых обстоятельств, приобретают большую силу, силу воздействия на зрительный зал».

Станиславский придает большое значение не только и не столько действию, как таковому, сколько мысленному представлению о действии. Оно помогает вызвать внутреннюю активность, позывы к внешнему действию. «Весь этот процесс происходит в той области, которая является нашей сферой для нормального, естественного творчества. Она-то и является для нас, артистов, подлинной действительностью. Поэтому я утверждаю, — говорит он, — что мы, артисты, должны о воображаемой жизни и действиях, иметь право относиться к ним, как к подлинным, реальным, физическим актам». Значит, и внутренняя активность для нас есть физический акт.

Вот какой смысл вкладывается в понятие «физического». Мы видим, как неправильное понимание этого термина влечет за собой ряд ложных суждений, неправильных выводов и решений. Это с достаточной наглядностью выявилось в ходе дискуссии.

Я приглашаю читателей обратиться к первоисточнику и понять, что под термином «физическое действие» Станиславский понимает позыв к действию. Вот что для него важно. Дальше действие может состояться, может и не состояться как внешнее движение, — это решающей роли не играет.

Как возникает физическое действие, мы видели. Это результат работы нашего воображения. Физические действия возникают в логической последовательности, как цепь действий, и составляют таким образом «костяк» роли.

Что же такое этот самый костяк? Константин Сергеевич приводит пример: спустя несколько месяцев

упражнения на действие «с пустынками». Это тот самый раздел, с которого мы начинаем курс обучения молодого актера. Учатся предлагать пить чай без чашки, побориться без бритвы и т. д. И что получается? Когда студент начинает работать «с пустынками», он наталкивается на то, что не умеет делать самые простые действия, которые в жизни совершаются моторно. Приходится сознательно останавливать себя и учиться всему сначала. То, что делается моторно, подсознательно, здесь надо фиксировать сознательно — в том-то и смысл этих занятий. Вот откуда начинается мастерство. Когда при отсутствии реальных, данных жизнью предлагаемых обстоятельств с помощью работы воображения создается простая физическая жизнь, — возникает творческое удовлетворение, вера в правду поведения, радостное ощущение свободы, потому что возникает логика и последовательность, возникает то, что само собой вырастает в жизни, а здесь должно быть выражено искусственно.

Но как же добывать эти запасы из «севида» эмоциональной памяти?

Станиславский указывает три ключа к тому, чтобы этот материал делал пригодным для творчества: первый — предлагаемые обстоятельства, «если бы», работа воображения; второй — физические действия, логика и последовательность, правда и вера в их подлинность. Это важнейший возбудитель чувств. Стоит начать действовать логически и последовательно, как само действие в своей стремительности увлечет актера по воле, вызовет чувство, введет в искреннее переживание. Значит действие, как таковое, тоже есть ключ к тому, чтобы оживлять эмоциональную память артиста.

Но дальше — третий, «наиболее сильный из них (возбудитель). — И. С.» скрыт в словах и мыслях пьесы, в чувствах, заложенных под текстом автора».

Я особенно обращаю внимание читателей на эту формулировку Константина Сергеевича.

Откуда пополняются запасы эмоциональной памяти? Пополняются они жизнью, общественной жизнью, причем необходимо не только изучать, но и соприкасаться с жизнью во всех ее проявлениях.

Вот что пишет по этому поводу Станиславский: «Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не выходящий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой, — такой артист умирает для истинного творчества. Что-бы жить для искусства, он должен во что бы то ни стало выникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умереть своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обычному. Обычай не может быть художником, достойным этого званья».

«Не ясно ли вам теперь, что для выполнения всего, что требуется от подлинного артиста, ему необходимо вести содержательную, интересную, разнообразную, волнующую и возвышающую его жизнь. Пусть он знает, что делается не только в больших городах, но также и в провинции, в деревне, на фабриках и заводах, в самом культурном центре мира. Пусть артист наблюдает и изучает жизнь и психологию всего населения как своей, так и чужих стран».

Нам нужен беспредельно широкий кругозор, так как мы играем пьесы современной нам эпохи, всех национальностей, так как мы призваны передавать «жизнь человеческого духа» всех людей земного шара.

Этого мало. Актер создает на сцене не только жизнь своей эпохи, но и жизнь прошлого и будущего.

Вот как страстно призывает Станиславский актера к обогащению его внутреннего мира впечатлениями жизни при непосредственном столкновении с ней; вот какое огромное значение он придает наращиванию этого богатства, чтобы было откуда брать, ибо физическое действие без этого богатства — это ребенок, который умрет без пристрастия матери.

Надо понять, что сцены артиста в его идейном багаже, в накопленном им опыте жизни, в яркости, разнообраз-

которые артист впитал в себя, соприкасаясь с жизнью, а не наблюдая ее в подзорную трубу.

Итак, действие возникает перед нами и как физическое, и как внутреннее действие, будучи органически связано со всей психической жизнью человека и, таким образом, нуждаясь в постоянном питании, в постоянном освежении. И так, физическая линия «свежа» и плодотворна лишь в дружбе с эмоциональной памятью, с богатством, которое дает актеру повседневное соприкосновение с жизнью. Без этого папе творчество выродится в штампы.

Внимание, воображение, хотение и действие, чувство — правда и вера; эмоциональная память, обогащение физической линии и, наконец, обобщение, как единство подлинного действия (слова Константина Сергеевича), — все это суть элементы внутренней техники актера.

Какие же полководцы ведут в бой эту армию? — ставит вопрос Константин Сергеевич. Таких полководцев три: ум, чувство и воля. Любый из них может повести. Может ли человек почувствовать роль и сыграть без того, чтобы напрягать ум? И такие казусы бываю, но редко. Можно пойти от воли, от действия? Да, — говорит Станиславский, — если оно увлекательно, если оно прочувствовано».

Чем же можно вызвать увлечение? Работой третьего начала, самого спортивного, — разума.

Этот полководец — мысль — может возбудить и довести наши чувства и переживания до любой точки кипения. Все во власти этого полководца!

И вот всю эту машину, которую я сейчас продемонстрировал, нужно привести в действие для того лишь, чтобы получить такой, казался бы, незначительный результат, как верное спешеское самочувствие, т. е. чтобы на сцене быть таким же, как в жизни. Является ли это самоцелью в искусстве актера? Нет, конечно! Верное спешеское самочувствие необходимо нам лишь во имя своего действия, во имя собиной, конечной, главной цели — сверхзадачи.

Вот настоящие хозяева нашего искусства!

Каков наиболее верный путь к творчеству? Константин Сергеевич говорит, что начинать творчество можно «с любого из элементов спешеского самочувствия», можно обратиться к помощи воображения и предлагаемых обстоятельств, хотения и задачи, если она вынесена, эмоция, если она сама собой заглянула. Важно, чтобы во всех этих случаях мы не забывали доводить первый звено до второго и ожививший элемент самочувствия до полного, предельного оживления. Вы знаете, что стоит продолжать эту творческую работу с одним из элементов и все остальные, по неразрывной связи существующей между ними, потянутся вслед за первым».

Вот это необходимо знать, чтобы делать нужные выводы о том, в каких же отношениях живут «метод» и «система» и как разрешаются те проблемы, которые выдвинуты дискуссией.

Если бы Константину Сергеевичу удалось написать свою третью книгу целиком, перед нами было бы раскрыто во всей полноте учение о работе над ролью. Этому он не успел сделать, но я считаю, что это обязан сделать продолжатели Станиславского, обязана сделать молодежь, если у нас похватит для этого умения или таланта. Уже в том, что написано Станиславским, мы находим предпосылки для глав ненаписанных. Я имею в виду написанные им статьи о характерности, о физических действиях, о спешеском речи.

Речь на сцене. В жизни мы видим реально или мысленно то, о чем говорим, а на сцене? На сцене приходится засваивать себя это сделать, иначе текст «забывается», «длится на мускулы языка».

стную речь? Станиславский говорит о подтексте. Очень любопытно, что он понимает под подтекстом. Во всех театрах у нас говорят о подтексте, но зачастую понимают разное. Одни говорят: я вот, дескать, слова произношу один, а думаю при этом, может быть, совершенно другое. А вот что пишет по этому поводу Константин Сергеевич: подтекст — «это явная внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные и внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других «если бы», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий» и пр. и пр. «Подтекст — это то, что заставляет нас говорить слова роли».

Значит, тут опять та же работа воображения, что и при физических действиях, работа воображения, которая подводит нас к тому, что мы не можем не сказать именно этих слов.

Слово, рождаясь, принимает непосредственное участие в осуществлении своего действия и сверхзадачи. Слово играет тут важнейшую, первоочередную роль. «Слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, само по себе является просто внешней флюидом. Текст роли, состоящий из таких клочков, — ряд пустых звуков... Но лишь только чувство, мысль или воображение оживит пустые звуки, создается иное к ним отношение, как в содержательному слову. Тогда те же звуки «люблю» становятся способными захватить страсть в человеке и изменить его жизнь. Слово «вперед», оживленное изнутри патристическим чувством, способно послать целые полки на верную смерть. Самые простые слова, передающие сложные мысли, изменяют все наше мировоззрение».

Слово может возбуждать и все наши пять чувств; стоит вспомнить название музыкального произведения или имя художника, название блюда, любимых цветов, и у вас слуховые и зрительные образы, вкусовое ощущение и осязание возникнут в связи со словами. Слово несет идею наших писателей. Можно ли обойтись без этой нагрузки в творчестве актера?

Как же, однако, сделать слова чужие своими словами? Для этого, учит Станиславский, необходимо всем, что вы говорите, знать и видеть своим внутренним зрением, видеть предлагаемые обстоятельства, которые и дадут вам право произнести эти слова.

Тогда при общении с партнером у актера возникает желание, потребность внедрять в другого свои видения. «Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творчестве, стало бытие и в речи! Говорить — значит действовать. Это-то активность дает нам задачу: внедрять в других свои видения...». В этом случае весь текст роли будет все время сопровождаться видениями нашего внутреннего зренья. Из них создается как бы непрерывная вышележащая, которая безостановочно пропускается на экран нашего внутреннего зренья и руководит нами, пока мы говорим или действуем на сцене. «Таным образом, просматривая внутренние видения, мы думаем о подтексте роли и чувствуем его. Прием не нов. В свое время в области движения и действия мы пользовались аналогичными методами. Тогда для возбуждения неуслышанной эмоциональной памяти мы обращались к помощи более осязаемых, устойчивых физических действий и с их помощью создавали непрерывную линию роли. Теперь потому же метод и для той же цели мы прибегнем к непрерывной линии видения и передаем ее словами. Тогда физические действия являлись малками для чувства и переживания в области движения, а теперь внут-

для чувства и переживания в области слова и речи».

Таким образом, я констатирую с позиций Станиславского равноправие физических действий и словесных действий для вызывания подлинного чувства и переживания.

Приведу еще замечательные слова о темпе-ритме, который Станиславский называет самым близким другом и сорудником чувства, потому что он «является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, следовательно, и самого внутреннего переживания... Между темпо-ритмом и чувством и, наоборот, между чувством и темпо-ритмом нерасторжимая зависимость, взаимодвижение и связь».

Мы видим, таким образом, третий возбудитель чувств и переживаний. Если ум и воображение — основное и главное, физическое действие — производное, оказывается, есть самый прямой ход через темпо-ритм к чувству.

Перехожу к вопросу о действенном анализе роли в противовес прежнему анализу за столом. Раньше были у нас длинные разговоры и лекции и, в конце концов, как говорил Константин Сергеевич, распущенные головы и пустые сердца. С этим актер и выходил на сцену. Оказалось, что у него из всей этой предварительной работы для непосредственного действия на сцене ничего за душой нет. Это очень красноречиво и правильно отмечено В. О. Топорковым.

Станиславский предлагает другой метод: накоротке условиться с артистами о замысле автора, о ролях — и начинать «с нуля». Почему «с нуля»? Для того, говорит Константин Сергеевич, чтобы совершенно освободиться от штампов других ролей, и для того, чтобы не налези на язык чужие, не ставшие своим, слова. Нельзя просто играть фразу автора, пока она — чужая. Значит, надо снова учиться смотреть, слушать, ходить, сидеть, молчать... И так в каждой роли.

По-моему, А. Д. Попов очень верно в своей статье написал, что когда артисту предстоит делать новую роль, то между ним и ролью вырастает препятствие — его «физика», его «фактура». Она часто не подходит к «физике» изображаемого образа. И вот, чтобы преодолеть это препятствие, обращаются прежде всего к жизни тела. Актеру предлагается организовать жизнь его тела так, чтобы он поверил: да, это я. Я пишу себя в роли, мне нужно сохранить самого себя... Поэтому мы и начинаем обучение на первом курсе с этюдов, которые призывают студента к ощущению самого себя в различных предлагаемых обстоятельствах.

Вот это же самое Константин Сергеевич рекомендует представлять в каждой роли для того, чтобы войти в нее свежим, свободным от штампов. Напомню пример, приведенный Константином Сергеевичем, — Хлестаков входит в номер. Вы — Хлестаков. Вы могли бы жить в таком номере, вы могли бы входить в свой собственный номер?

— Конечно, мог бы, — отвечает ученик.

— Ну так входите же.

Актер начинает входить. Следует реплика учителя:

— Нет, вы вошли как актер, а не как человек.

— Это происходит оттого, что я не знал, откуда я пришел.

— Как же вы входите, даже не подумав, откуда вы пришли...

Да, когда нужно самому выбираться из положения, то приходится крепко приваиваться. Надо, чтобы артист отдавал себе отчет: зачем это он входит, откуда он пришел, как проведет день, что с ним происходило. Вот тогда он начинает уже входить с целью рядом каких-то нагрузок, с целью рядом «если бы», созданных его воображением. Тогда он может и вовсе не совершать физического действия, а только вызвать в

входит наиболее мощный способ выражения роли в себе — словесное действие.

Вспомним, что говорит Константин Сергеевич о словесном действии: говорить — значит действовать. В этом смысле в основе словесного действия, как и в основе физического действия, лежат позывы и действия. А вызывает позывы подтекст, т. е. то, что заставляет нас неизбежно говорить именно этим текстом. Потому-то и указывает Константин Сергеевич, что наиболее сильный возбудитель эмоциональной памяти скрыт в словах и мыслях автора, словах и мыслях пьесы. Когда мы захотим их сделать своими, это потребует мобилизации всех наших жизненных впечатлений, всех богатств нашего внутреннего мира, накопленных в общественной жизни. Все эти богатства и приводят в движение слово. Здесь мы реально видим, осязаем, как складывается мировоззрение образа, как возникает словесное действие, бичующее, оттапливающее, ошеломляющее, успокаивающее и т. д. и т. д. и в то же время открывающее перед нами новые видения, новые горизонты, новые представления о мире.

Царство слова и мысли, высказанной и недосказанной, безмолвных монологов, дающих нам ощущение живого, думающего на сцене актера, — это второй план жизни роли. Вычеркнуть это из багажа артиста — значит лишить его самого главного богатства. Этот второй план в дает то, что мы называем атмосферой жизни на сцене, ароматом спектакля, т. е. самое драгоценное спешеское начало творчества, проникающее в душу зрителя. Этому постоянно учил В. И. Немирович-Данченко, здесь — его вклад в сокровищницу искусства Художественного театра, вклад, ожидающий своего исследования. Здесь — покоряющая сила поэзии такого спектакля Владимира Ивановича, как «Три сестры».

Как физическое действие, возникшая от вымысла, приобретает в своей логике и последовательности неотразимую силу воздействия на партнера, а значит и на зрителя, так и слово, возникшее из позывов в действие словом, обогащенное эмоциональной памятью артиста, приобретает могучую силу и способность, как молния, осветить волнующие картины, потрясти силой своего содержания, переворачивать душу неожиданным освещением той или иной мысли автора.

Словесное действие рядом с физическим действием, сливаясь иногда с ним полностью и всегда сохраняя свою специфику, является средством наиболее точного и наиболее полного раскрытия внутреннего идейного содержания роли и пьесы.

Помню, как в 1920 году, в период гражданской войны, раздуха, голода, мы репетировали «На дне». Прити все в тот день без особого пафоса. И вдруг И. М. Москвина: «Лука произносит фразу: «Все идут люди, все хотят — как дучше... дай им, господи, терпения!». Прошло тридцать лет, а я не могу этой фразы забыть. Он так сказал, что все кругом поняли, что он говорит о борьбе, о героической решимости, о страшных испытаниях, которые переживает страна. В этой фразе он вскрыл все. Пикарное физическое действие меня бы так не поразило, чтобы я тридцать лет помнил его... И думается мне: не для того ли я пришел в театр, чтобы на тридцать лет унести вот такую фразу!..»

Какова взаимосвязь «системы» и метода физических действий? Где тут истина? Надо понять, что физическое действие — т. е. внутренний позыв к действию — в каждый данный момент роли есть сложное, а не простое действие. Линия физических действий возникает в результате работы воображения, создающего предлагаемые обстоятельства, отношение к жизни, к людям, в результате работы эмоциональной памяти, оживляющей физические действия.

для понимания системы Станиславского на ее современном этапе.



Что значит в актерском искусстве, как его понимает Станиславский, в искусстве подлинного переживания, верно сыграть роль? «Это значит, — учит нас Константин Сергеевич, — в условиях жизни роли в подлинной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с ней чувствовать. На нашем языке это называется: переживать роль». Переживание не есть цель, переживание есть средство для достижения основной цели спенического искусства, которая заключается в создании жизни человеческого духа и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме (под понятием «жизнь человеческого духа» будем подразумевать духовную жизнь общественного человека).

Первая основная обязанность актера на сцене: он должен действовать. Действие — вот на чем зиждется драматическое искусство актера.

— Так вот давайте действуйте, — предлагает своим ученикам Тордов в «Работе актера над собой». — Вот вам целая квартира, в которой можно не только действовать, но даже жить. Действуйте.

— Не знаю, право, как же это так? Видно ни с того, ни с сего целесообразно действуйте!

— Как же вам не стыдно, какие вы после этого актеры, если вы не можете расшевелить своего воображения!

Тордов предлагает ученикам конкретные обстоятельства, которые сразу же побуждают их к действию — подлинному, продуктивному и целесообразному. В соответствии с этим конкретными «если бы» в комнате воздвигается баррикада, закрываются двери, принимаются еще какие-то меры, кто-то убегает, кто-то чем-то вооружается, словом — комедия принимает вид военного лагеря.

В любой пьесе мы имеем дело с многоэтажными авторскими и режиссерскими «если бы» — с предлагаемыми обстоятельствами, которые создают сама жизнь, тем самым неизбежно толкая меня к определенному действию. На сцене все это должно быть создано воображением творящего художника, создано с такой исчерпывающей полнотой, чтобы мое воздействие на среду было неизбежным и необходимым.

Потому-то Станиславский и говорит, что «в действии передается душа роли — и переживание артиста, и внутренний мир людей...». Но поступаем мы судим о людях, ибо каждый поступок есть результат внутреннего процесса, в нем раскрывается духовный мир человека.

Итак, чтобы действовать, надо научиться создавать предлагаемые обстоятельства, видеть в своем воображении ту непрерывную линию предлагаемых обстоятельств, ту «киноленту видений», которая и побуждает нас к действию.

Так велика роль «если бы». Так велика роль превратительной работы воображения, без которой у актера не возникнет ни хотения, ни действия. «Учитесь и прививайте на подмостках, — говорит Станиславский, — не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием...». Каждая из этих задач должна быть важной, глубоко вас волнующей и в то же время выражающей творческое задание автора. Это должна быть задача содержательная, типичная для образа, исчерпывающая внутреннюю характеристику образа в этих поступках. Все это указывает на бесконечную работу воображения.

«Всякой физической задаче можно дать психологическое обоснование», — учит Константин Сергеевич, акцентируя на взаимосвязи физического и психологического. Пожалуй, говорит он, давайте впрямую сторону физического, если неизбежно, но имейте в виду, что все это для того, чтобы еще богаче, еще лучше обрисовать психологическую сторону поступка.

И вот отсюда — раздел в «Системе», предлагающий выполнение физического действия, как такового, —

«Конкретные физические действия являются теми опорными пунктами, в которых артист находит себя и находит правду в самых патетических местах роли, в моменты высшего драматического напряжения. Незадолго Шекспир так и построил монолог леди Макбет с кровавым платном, которое все время выступает на ее руке в ее воображении, и она безуспешно стирает его.

«Нам, артистам, нужно широко пользоваться, — говорит Станиславский, — тем, что эти физические действия, поставленные среди важных предлагаемых обстоятельств, приобретают большую силу, силу воздействия на зрительный зал.

Станиславский придает большое значение не только и не столько действию, как таковому, сколько мысленному представлению о действии. Оно помогает вызвать внутреннюю активность, позывы к внешнему действию. «Весь этот процесс происходит в той области, которая является нашей сферой для нормального, естественного творчества. Она-то и является для нас, артистов, подлинной действительностью. Поэтому я утверждаю, — говорит он, — что мы, артисты, говоря о воображаемой жизни и действиях, имеем право относиться к ним, как к подлинным, реальным, физическим актам». Значит, и внутренняя активность для нас есть физический акт.

Вот какой смысл вкладывается в понятие «физического». Мы видим, как неправильное понимание этого термина влечет за собой ряд ложных суждений, неправильных выводов и решений. Это с достаточной наглядностью выявилось в ходе дискуссии.

И приглашаю читателей обратиться к первоисточнику и понять, что под термином «физическое действие» Станиславский понимает позыв к действию. Вот что для него важно. Дальше действие может состояться, может и не состояться как внешнее движение, — это решающей роли не играет.

Как возникает физическое действие, мы видели. Это результат работы нашего воображения. Физические действия возникают в логической последовательности, как цепь действий, и составляют таким образом «костяк» роли.

Что же такое этот самый костяк? Константин Сергеевич приводит пример: спустя несколько месяцев после того, как с учениками был проделан один из этюдов, понадобилось его повторить.

— Да, мы помним, все физическое действия у нас, как на ладони, — заявляли ученики.

И они смело повторили этот этюд, им казалось, что получилось лучше, чем было раньше. На самом же деле это был сплошной наигрыш, сплошная неправда.

Ученики недоумевали: как же так, ведь они повторяют уже найденные однажды физические действия.

— Вот и плохо, что вы их только повторяете... А давайте-ка что-нибудь переменим в этом этюде.

И Тордов предлагает ученикам новое обстоятельство. Соответственно этому меняется и все остальное. Ученики начинают делать этот этюд в новом варианте. Этюд получается великолепно. Почему? Потому, что действие освещено созданием новых предлагаемых обстоятельств. Так еще раз подчеркивается детская беспомощность физических действий, как таковых. Попробуйте на них опереться, и вы сейчас же поскользнетесь. Чтобы не было такого явления, Станиславский и обращает внимание на то, чтобы не просто повторять нужное физическое действие, а при повторении «оживить» его в эмоциональную память.

— Вы потому сделали плохо свой этюд, — говорит он ученикам, — что вы повторяли физические действия, а нужно было позаботиться о том, чтобы вы умели запомнить то, отчего происходили ваши физические действия, откуда они возникли. Вы не проявили своей эмоциональной памяти, — указывает он, — а в жизни вы способны краснеть и бледнеть, вспоминать о прошедшем. Ключ к воспроизведению прошлого — память на все пять чувств; у человека она связана с его переживаниями.

Здесь возникает очень интересный ход рассуждений у Станиславского: артист может переживать только свои эмоции, он обречен вечно играть самого себя, но в различных сочетаниях. Антеров нужно раз-

туда пополнить запасом эмоциональной памяти? Пополняется она жизнью, общественной жизнью, причем необходимо не только изучать, но и соприкасаться с жизнью во всех ее проявлениях.

Вот что пишет по этому поводу Станиславский: «Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не выходящий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой, — такой артист умирает для истинного творчества. Чтобы жить для искусства, он должен во что бы то ни стало выжить в смысле окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, перестраивать свои воззрения. Если артист не хочет умереть своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обыкновенно. Обыватель не может быть художником, достойным этого звания.

«Не ясно ли вам теперь, что для выполнения всего, что требуется от подлинного артиста, ему необходимо вести содержательную, интересную, красивую, разнообразную, волнующую и возвышающую его жизнь. Пусть он знает, что делается не только в больших городах, но также и в провинции, в деревне, на фабриках и заводах, в самом культурном центре мира. Пусть артист наблюдает и изучает жизнь и психологию всего населения как своей, так и чужих стран.

Нам нужен беспредельно широкий кругозор, так как мы играем пьесы современной нам эпохи — всех национальностей, так как мы призваны передавать «жизнь человеческого духа» всех людей земного шара.

Этого мало. Актер создает на сцене не только жизнь своей эпохи, но и жизнь прошлого и будущего.

Вот как страстно призывает Станиславский актера к обогащению его внутреннего мира впечатлениями жизни при непосредственном столкновении с ней; вот какое огромное значение он придает наращиванию этого богатства, чтобы было откуда брать, ибо физическое действие без этого богатства — это ребенок, который умрет без пристрастия матери.

Надо понять, что сила артиста в его идейном багаже, в накопленном им опыте жизни, в яркости, разнообразии, сложности всех этих ощущений.

Дневник дискуссии

Обсуждение проблем наследия К. С. Станиславского продолжается в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского. На очередном четвертом объединенном заседании кафедр режиссуры и актерского мастерства был заслушан доклад проф. В. Колпаковского «Работы И. В. Сталина в области языка-знания и некоторые проблемы театрального искусства». Докладчик подробно осветил, в частности, вопрос о значении слова в спеническом творчестве, отметил, что этот вопрос еще не нашел достаточного отражения в пропедевтической дискуссии. Вторая часть доклада была посвящена проблеме взаимоотношения системы Станиславского и «метода физических действий».

В прениях по докладу приняли участие профессор Е. Сарычева, доценты В. Влбиков и М. Орлова.

Вчера, 17 ноября, обсуждение вопросов дискуссии началось на объединенном заседании кафедр основ марксизма-ленинизма и философии. С докладом «Философские и эстетические основы системы Станиславского» выступил зав. кафедрой философии Л. Шаловалов.

13 ноября во Всесоюзном государственном институте кинематографии состоялось объединенное заседание кафедр актерского мастерства и режиссуры, посвященное обсуждению редакционной статьи газеты «Советское искусство» «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского».

С докладом, посвященным значению системы К. С. Станиславского в воспитании советского киноактера, выступил лауреат Сталинской премии доцент В. Влбиков. Об необходимости углубленного изучения наследия великого реформатора театра говорил в своем выступлении заслуженный деятель искусств РСФСР проф. О. Пыжова. С содержательным докладом, посвященным проблемам дальнейшего освоения учения Станиславского советской кинематографией, выступил заведующий кафедрой режиссуры доктор искусствоведческих наук проф. Л. Кузешов. Выступивший затем руководитель второго курса режиссерского факультета народный артист СССР Г. Александров говорил о награвших вопросах освоения и развития наследия К. С. Станиславского с позиций марксистско-ленинской эстетики. Преподаватель актерского мастерства режиссер А. Вендер в своем докладе подробно остановился на значении последнего этапа работы К. С. Станиславского в деле становления материалистической науки об искусстве актера.

В Театральном училище им. Б. В. Щукина при Театре им. Евг. Вахтангова продолжается обсуждение

те же звуки «люблю» становится способными зажечь страсть в человеке и изменить его жизнь. Слово «вперед», оживленное изнутри патристическим чувством, способно послать полки на верную смерть. Самые простые слова, передающие сложные мысли, изменяют все наше мировоззрение».

Слово может возбуждать и все наши пять чувств; стоит вспомнить название музыкального произведения или имя художника, название блокада, любимых цветов, и у вас слуховые и зрительные образы, вкусовое ощущение и осязание возникнут в связи со словами. Слово несет идеи наших писателей. Можно ли обойтись без этой нагрузки в творчестве актера?

Каков наиболее верный путь в творчестве? Константин Сергеевич говорит, что начинать творчество можно «с любого из элементов спенического «амочувствования» — можно обратиться к помощи воображения и предлагаемых обстоятельств, хотения и задачи, если она выслена, эмоции, если она сама собой заглядела... Важно, чтобы во всех этих случаях вы не забывали доводить первый зародившийся до полного, предельного озарения. Вы знаете, что стоит проделать эту творческую работу с одним из элементов, и все остальные, по неразрывной связи существующей между ними, потянутся вслед за первым».

Вот это необходимо знать, чтобы делать нужные выводы о том, в каких же отношениях живут «метод» и «система» и как разрешаются те проблемы, которые выдвинуты дискуссией.

Если бы Константину Сергеевичу удалось написать свою третью книгу целиком, перед нами было бы раскрыто во всей полноте учение о работе над ролью. Этого он не успел сделать, но я считаю, что это обязано сделать продолжатели Станиславского, обязана сделать молодежь, если у нас нехватит для этого умения или таланта. Уже в том, что написано Станиславским, мы находим предпосылки для глав ненаписанных. Я имею в виду написанные им статьи о характерности, о физических действиях, о спенической речи.

Речь на сцене. В жизни мы видим реально или мысленно то, о чем говорим, а на сцене? На сцене приходится заставлять себя это сделать, иначе текст «забывается», «слыжит на музыку языка».

Как же сделать живой спенический акт? И вот всю эту машину, которую я сейчас продемонстрировал, нужно привести в действие для того лишь, чтобы получить такой, казалась бы, незначительный результат, как верное спеническое самочувствие, т. е. чтобы на сцене быть таким же, как в жизни. Является ли это самоцелью в искусстве актера? Нет, конечно! Верное спеническое самочувствие необходимо нам лишь во имя спенического действия, во имя добшей, конечной, главной цели — сверхзадачи.

Вот настоящие хозяева нашего искусства!

Каков наиболее верный путь в творчестве? Константин Сергеевич говорит, что начинать творчество можно «с любого из элементов спенического «амочувствования» — можно обратиться к помощи воображения и предлагаемых обстоятельств, хотения и задачи, если она выслена, эмоции, если она сама собой заглядела... Важно, чтобы во всех этих случаях вы не забывали доводить первый зародившийся до полного, предельного озарения. Вы знаете, что стоит проделать эту творческую работу с одним из элементов, и все остальные, по неразрывной связи существующей между ними, потянутся вслед за первым».

Вот это необходимо знать, чтобы делать нужные выводы о том, в каких же отношениях живут «метод» и «система» и как разрешаются те проблемы, которые выдвинуты дискуссией.

Если бы Константину Сергеевичу удалось написать свою третью книгу целиком, перед нами было бы раскрыто во всей полноте учение о работе над ролью. Этого он не успел сделать, но я считаю, что это обязано сделать продолжатели Станиславского, обязана сделать молодежь, если у нас нехватит для этого умения или таланта. Уже в том, что написано Станиславским, мы находим предпосылки для глав ненаписанных. Я имею в виду написанные им статьи о характерности, о физических действиях, о спенической речи.

Речь на сцене. В жизни мы видим реально или мысленно то, о чем говорим, а на сцене? На сцене приходится заставлять себя это сделать, иначе текст «забывается», «слыжит на музыку языка».

Как же сделать живой спенический акт? И вот всю эту машину, которую я сейчас продемонстрировал, нужно привести в действие для того лишь, чтобы получить такой, казалась бы, незначительный результат, как верное спеническое самочувствие, т. е. чтобы на сцене быть таким же, как в жизни. Является ли это самоцелью в искусстве актера? Нет, конечно! Верное спеническое самочувствие необходимо нам лишь во имя спенического действия, во имя добшей, конечной, главной цели — сверхзадачи.

Вот настоящие хозяева нашего искусства!

Каков наиболее верный путь в творчестве? Константин Сергеевич говорит, что начинать творчество можно «с любого из элементов спенического «амочувствования» — можно обратиться к помощи воображения и предлагаемых обстоятельств, хотения и задачи, если она выслена, эмоции, если она сама собой заглядела... Важно, чтобы во всех этих случаях вы не забывали доводить первый зародившийся до полного, предельного озарения. Вы знаете, что стоит проделать эту творческую работу с одним из элементов, и все остальные, по неразрывной связи существующей между ними, потянутся вслед за первым».

метод: короткое условием с артистами о замысле автора, о ролях и начинать «с нуля». Почему «с нуля»? Для того, говорит Константин Сергеевич, чтобы совершенно освободиться от штампов других ролей, и для того, чтобы не залезли на язык чужие, не ставшие своими, слова. Нельзя просто играть фавбулу автора, пока она — чужая. Значит, надо снова учиться смотреть, слушать, ходить, сидеть, молчать... И так в каждой роли.

По-моему, А. Д. Попов очень верно в своей статье написал, что когда артисту предстоит делать новую роль, то между ним и ролью вырастает препятствие — это «физика», его «фактура». Она часто не подходит к «физике» изображаемого образа. И вот, чтобы преодолеть это препятствие, обращаемся прежде всего к жизни тела. Актеру предлагается организовать жизнь его тела так, чтобы он поверил: да, это я. И лгу себя в роли, мне нужно сохранить самого себя... Поэтому мы и начинаем обучение на первом курсе с этюдов, которые приносят студента к ощущению самого себя в различных предлагаемых обстоятельствах.

Вот это же самое Константин Сергеевич рекомендует применять в каждой роли для того, чтобы войти в нее свежим, свободным от штампов. Напомню пример, приведенный Константином Сергеевичем. — Хлестаков входит в номер. Вы — Хлестаков. Вы могли бы жить в таком номере, вы могли бы входить в свой собственный номер?

— Конечно, мог бы, — отвечает ученик.

— Ну так входите же.

Автор начинает входить. Следует реплика учителя: — Нет, вы вошли как актер, а не как человек.

— Это происходит оттого, что я не знал, откуда я пришел.

— Как же вы входите, даже не подумав, откуда вы пришли...

Да, когда нужно самому выбирать из положений, то приходится крепко призадуматься. Надо, чтобы артист отдавал себе отчет: зачем это он входит, откуда он пришел, как проведет день, что с ним происходит. Вот тогда он начинает еще входить с целым рядом каких-то нагрузок, с целым рядом «если бы», созданных его воображением. Тогда он может и вовсе не совершать физического действия, а только вызвать в себе позывы к нему. Ведь главное, учит Станиславский, не в самом действии, а в естественном зарождении позыва к действию!

Что же касается самого действия, — об этом актер может и не беспокоиться. Это за него делает природа. Наступит такой момент, когда он, как пылелок, разобьет скорлупу, выскочит из нее и начнет действовать.

Итак, секрет гениального приема, открытого Станиславским, заключается в том, что самые простые физические действия при своем воплощении на сцене заставляют артиста создавать различные вымыслы и воображения, будят его фантазию, его эмоциональную память.

Из сказанного ясно ответ на вопрос: нужен ли застойный период? Да, нужен — для выяснения идеи пьесы и собственной линии каждого актера. Но нельзя затягивать этого анализа долго, надо переходить к анализу действительному.

Таков первый этап работы актера над ролью. На этом остановился Константин Сергеевич, не успев перейти к последующим этапам — к проблеме выраживания роли в себе. Разработка этой проблемы осталась на нашу долю.

Временно отодвинув от себя текст пьесы, мы обязаны рано или поздно вернуться к нему. Едва создана физическая база, нужная для того, чтобы быть на сцене самим собой, как надо уже уходить от себя, и чем дальше мы уйдем от себя в сторону воплощаемого образа, тем лучше для образа. Тогда мы можем достигнуть того, что мы называем перевоплощением, т. е. е подлинной жизни образа на сцене.

Путь от «нуля» должен заменяться все больше и больше путем от замысла. Заметим в скобках, что и отправляясь от нуля, актер и режиссер никогда не идут вслепую, они идут, ведомые замыслом. Отбор физических действий совершается с позиций от сложного к простому, от сверхзадачи — к любому поступку... А как только мы касаемся текста, так в работу

чужою творчеством, проникающее в душу зрителя. Этому постоянно учил В. И. Немирович-Данченко, здесь — его вклад в современную культуру Художественного театра, вклад, ожидающий своего исследования. Здесь — покоряющая сила поэзии такого спектакля Владимира Ивановича, как «Три сестры».

Как физическое действие, возникающее от вымысла, приобретает в своей долгие и последовательности неотразимую силу воздействия на партнера, а значит и на зрителя, так и слово, возникшее из позывов к воздействию словом, обогащенное эмоциональной памятью артиста, приобретает могучую силу и способность, как молния, освещать волнующие картины, подгрести силой своего содержания, превращивать душу неоплаченным освещением той или иной мысли автора.

Словесное действие рядом с физическим действием, сливаясь иногда с ним полностью и всегда сохраняя свое специфичное, является средством наиболее точного и наиболее полного раскрытия внутреннего идейного содержания роли и пьесы.

Помню, как в 1920 году, в период гражданской войны, разрухи, голода, мы репетировали «На дне». Играли все в тот день без особого настроения. И вдруг П. М. Москвин — Лука произносит фразу: «Все ищут люди, все хотят — как лучше... дай им, господи, терпения!». Прощо тридцать лет, а я не могу этой фразы забыть. Он так сказал, что все кругом поняли, что он говорит о борьбе, о героической решимости, о страшных испытаниях, которые переживает страна. В этой фразе он вскрыл все. Никакое физическое действие меня бы так не поразило, чтобы я тридцать лет помнил его... И думаю: мне; не для того ли я пришел в театр, чтобы на тридцать лет унести вот такую фразу!..

Какова взаимосвязь «системы» и метода физических действий? Где тут истина? Надо понять, что физическое действие — т. е. внутренний позыв к действию — в каждый данный момент роли есть сложное, а не простое действие. Линия физических действий возникает в результате работы воображения, создающего предлагаемые обстоятельства, отношение к жизни, к людям, в результате работы эмоциональной памяти, оживляющей физические действия.

Следовательно, пользование методом физических действий опирается на полные освоение элементов «системы». Вместе с тем метод есть средство для наиболее яркого проявления работы внимания, воображения, линии хотения, задач, общения, эмоциональной памяти, а в области речи линия позывов к действию теми или иными словами предполагает и требует создания таких непрерывных линий полного образного видения, которые нечерпали бы собой все идейное содержание роли.

Значит, метод физических действий имеет целью заставить наиболее ярко и плодотворно работать все внутренние и внешние элементы «системы» для создания роли и спектакля. Значит, метод вытекает из «системы», будучи органически, неразрывно связан с нею. Он отщипывается от создания линии позывов в области знания тела и линии позывов в области действительной мысли, слова, и этим двуединным ключом создает полноту подлинного переживания.

Таков ответ на первый из поставленных мною вопросов — о взаимоотношении «системы» и «метода».

Какова связь между «методом» и идейной основой создаваемого произведения? Идея доминирует над всем. Основа нашего искусства — мысленный, творящий художник. Его замыслу подчинено все. Таков ответ на второй вопрос, ставший в порядок для дискуссии.

И, наконец, на третий вопрос — о процессе работы актера над ролью — ответ ясен; конечно же, идти от сложного к простому!

Сам Станиславский отвечает нам на все эти вопросы, и если его огромный, постигшие равный познанию театральным трудом остался незавершенным, то не наш ли долг развивать то, что оставлено нам Станиславским, — развивать с позиций современности, с позиций социалистической эстетики, с позиций Станиславского!

И. СУДАКОВ,
народный артист РСФСР,
профессор.