

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Станиславский сегодня

1.

В годы моей режиссерской юности мне посчастливилось участвовать в беседе, которую проводил с театральной молодежью Константин Сергеевич Станиславский. Великий мастер рассказывал нам, с каким упорством, тщательностью и терпением должна внедряться в сознание актера «система», каких долгих усилий требует освоение метода физических действий — это значит ставить спектакль не в течение нескольких месяцев, как к этому нас обязывают производственные условия, а в течение нескольких лет, — вот уж тогда можно добиться настоящих результатов.

Я спросил Станиславского, правильно ли я его понял. Он окинул всех нас своим острым и чуть насмешливым взглядом и спокойно ответил: «Да, в первый раз вам могут показаться голы, но зато в результате этих лет вы станете работать не медленнее, чем сейчас, а в несколько раз быстрее. Система должна совершенствоваться, процесс актерского творчества, облегчать, а не затруднять работу актера. А ведь облегчать труд актера, это значит и ускорять его результаты!».

На всю жизнь запомнил я эти слова гениального создателя «системы», ибо в них, как мне кажется, со всей ясностью раскрывается та внутренняя сущность учения, которую почему-то многие действительные и мнимые последователи Станиславского считают возможным игнорировать. Всем своим внутренним пафосом, всем своим существом «система» адресована к живой жизни. Она рождена для живого, действующего театрального искусства.

Создавая свою систему, Станиславский с гениальной проницательностью вооружал актера для решения огромных задач, поставленных перед ним искусством социалистического реализма; действенность «системы» мы должны прежде всего и больше всего испытывать в непосредственном творческом опыте.

«Радостными слугами отечества» называл Станиславский актеров, подчеркивая патристический смысл актерского труда. «Если нет элементарного понимания себя и всего комплекса своих сил, как радостных слуг отечества, то и такой театр... не нужен — он не будет одной из творческих единиц среди всех творящих сил страны».

Эта основополагающая мысль Станиславского развивалась им со всей последовательностью и настойчивостью на протяжении многих лет его жизни. «Система» перестает быть «системой» и превращается в ограничивающую и мертвящую художника догму, как только мы ее отрываем от живой плоти драматургических образов, от тех реальных характеров, воплощению которых она призвана способствовать.

В дискуссии о наследии Станиславского этому вопросу должно было бы принадлежать одно из главных мест. Знание «системы» давно уже вышло за пределы собственного актерского творчества. Опыт советского театра, опыт его совместной работы с драматургами показывает, например, что раскрытие и воплощение образов нашей действительности требуют не только от актеров, но и от драматургов следования творческим законам Станиславского. И если Станиславский говорил, что каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения, то он, само собой разумеется, предполагал «верную жизнь воображения» прежде всего у автора. Выдвигаемые им обязательные условия сценического творчества — «чувство правды и вера», способность к

получила терминологию «системы»: повсеместно и часто без достаточных к тому оснований повторяются отдельные формулировки Станиславского, но самый смысл его учения об актерском творчестве остается сплошь да рядом непонятным. Более того, метод, разработанный Станиславским, еще не вошел в повседневный обиход театра, как метод во всех отношениях более точный, более совершенный, более рациональный, нежели другие «методы» в кавычках и без них, которыми руководствовались актеры дохатовской школы. Есть еще очень большое число актеров, считающих изучение системы Станиславского некоей дополнительной работой, которую следует прилагать по преимуществу из соображений, так сказать, этического порядка, а не потому, что мастеру, овладевшему «системой», легче, проще и увереннее живется в театральном искусстве.

Иной режиссер, приходя на репетицию, долго излагает книжными фразами «сверхзадачу», идею пьесы и сейчас же начинает требовать от актера, чтобы тот воплотил изложенную им идею в сценическом образе. Но у актера ничего не получается, и режиссер готов возмутиться: я, кажется, ясно объясняю вам, — чего же вы не ищете? Такой режиссер забывает, что система Станиславского есть кратчайший путь от идейного замысла драматурга к создаваемому актером сценическому образу, а умение пользоваться ею и применять на практике — одно из обязательных условий подлинного творчества.

Огромное значение для правильного понимания «системы» имеют главы на третьей, незавершенной Станиславским книги «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». В ряде разделов этой книги Константин Сергеевич снова возвращается к вопросу о первенствующем значении идейного замысла в процессе создания роли. Особенно интересен раздел «Перспектива артиста и роли».

«Вот, например, — пишет Станиславский в этой главе, — некоторые актеры, играющие Луку в «На дне», не читают даже последнего акта, потому что не участвуют в нем. Вследствие этого они не имеют правильного представления о роли и не могут верно исполнить свою роль. Ведь от конца роли зависит ее начало. Последний акт — результат проповеди старца. Поэтому все время надо иметь на прицеле финал пьесы и подводить к нему других исполнителей, на которых воздействует Лука».

Несколько выше Станиславский формулирует ту же мысль еще более определенно:

«Большое физическое действие, передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей, создающихся из множества составных частей, наконец, сцена, акт, целая пьеса не могут обходиться без перспектив и без конечной цели («сверхзадачи»). Уже из одного этого должно быть ясно, что метод физических действий не исчерпывает и не может исчерпывать собой всю «систему» в целом, а является ее составным и притом подчиненным звеном. Как только мы станем прилагать метод физических действий всеобъемлющее значение, т. е. считать, что физическое действие является тем искомым, ради которого должны работать воображение и мысль актера, мы немедленно ослабим идейную целенаправленность творческих усилий актера».

Для того чтобы поиски сценического самочувствия, физических действий, общения были как можно более продуктивными, актеру нужна, с одной стороны, абсолютная ясность «сверхзадачи», а, стало быть, и перспектив, роли, и с другой, — способность как можно более глубо-

ственно новый человек, в котором со всей отчетливостью проступают черты нашего близкого завтра — черты коммунизма. Новизна этого человека выражена в его целеустремленности, в отношении к труду, в действительности и широте его патристического чувства. «Система» же создавалась в те далекие годы, когда человек в тузеньбах мечтал о труде и о своей потребности работать, как о почти песчаном желании. Было бы большой ошибкой думать, что «система» возникла, как явление, способное существовать, так сказать, «над стилем» и вне этих идейно-творческих задач, которые стоят или стояли перед театральным искусством каждой данной исторической эпохи. А как за последние годы изменился характер и духовный облик театрального героя? Изменился и сам актер, расширились его жизненные интересы, возросли его общественные требования, определились и окрепли вся идейная основа его существования.

Можно ли игнорировать это обстоятельство при изучении и освоении всего научно-творческого наследия Станиславского? Мне кажется, что ни в коем случае нельзя. Сам Станиславский непременно сделал бы реальные выводы из изменений, которые произошли в нашей жизни и в психическом складе советского человека, а стало быть, и советского актера. Ведь никто не станет всерьез утверждать, что наш, советский театр случайно вырос из такого актера — общественного и государственного деятеля, как Николай Черкасов. Безусловно, в облике Черкасова, как народного представителя, дважды избравшегося депутатом Верховного Совета, как активнейшего борца за мир, получают свое выражение новые качественные особенности советского актера, завоеванного высокого авторитета не только своим конкретным сценическим трудом, реальным творческим делом, но так же и всей своей общественной деятельностью. Не ясно ли, что советский актер, актер нового типа, необычайно глубоко и активно воспринимает «сверхзадачу», что в самом формировании этой «сверхзадачи» он по долгу советского художника непосредственно и активно участвует сам.

Вот почему дальнейшая разработка и практическое внедрение «системы» должны осуществляться прежде всего на почве приближения актера к жизни. Чем лучше будет он знать нашу жизнь и людей, тем легче ему будет пользоваться «системой» в своей работе, тем скорее ее принципы будут становиться собственными творческими принципами актера. Когда Станиславский говорил, что сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности, он обращался к художнику, который настолько хорошо знает действительность, что может безошибочно в каждом отдельном случае определить, что типично и что не типично для нее, что, наконец, отражает ее развитие и характеризует направление этого развития.

Мы любим малые и большие физические действия за их ясную, ощутимую правду, говорил Станиславский, подчеркивая этими словами подлинность всех без исключения элементов «системы», в том числе и метода физических действий, единой, определяющей цели правды и глубокого отражения действительности. Правду физического действия он никогда не мыслил себе иначе, как эквивалент внутренней интеллектуальной и эмоциональной правды образа. В этом, мне кажется, и заключается единственно возможное понимание соотношения всей системы Станиславского и разработанного им метода физических действий. Чрезвычайно важно было бы по-

виду то обстоятельство, что именно «система» была могучим рычагом, приводившим в движение личный жизненный опыт актеров МХАТ, их знание действительности, их страстный интерес к своим современникам и поставившим эти качества на службу искусству. Советские актеры неоднократно убеждались, что система Станиславского есть самое действенное средство мобилизации внутренних сил актера на решение больших и принципиально новых идейных задач.

4.

«Если бы можно было себе представить идеальное человечество, — говорил Константин Сергеевич, — требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, — само искусство было бы книгой жизни». Мечта великого мастера в значительной степени сбылась, ибо наше советское искусство развивается и мужает именно как такое искусство, которое стремится ответить на самые высокие требования, на самые большие запросы и духовные чаяния народа. Мысль Станиславского, которую приводит в своей книге В. О. Топорков, — «все, что не ведет к достижению цели, к сверхзадаче, — лишнее», — стало законом жизни советского режиссера и актера, боевым правилом в их борьбе со всякого рода эстетско-формалистическими влияниями.

Опыт показывает, что чем более овладеет актер «системой», тем выше становится его активность в вопросах построения репертуара, в вопросах сценического истолкования пьес. Это само по себе вполне понятно и закономерно. Чем глубже вникает актер во внутреннюю жизнь воплощаемого им героя, тем, естественно, больше правды и жизненной полноты ищет он в авторском тексте, тем непримиримее относится он к любому проявлению авторской неосведомленности в изображаемой жизни. Естественно также, что чем совершеннее владеет актер «методом физических действий», тем большую помощь способен оказать драматургу в полном осуществлении его замысла.

Не следует забывать, что система Станиславского родилась на свет в пору страстной влюбленности МХАТ в великих драматургов-новаторов — Чехова и Горького. Не подлежит сомнению, что опыт театра многое дал этим драматургам, укрепил их новаторские устремления, вселил в них веру в сценическое осуществление их замыслов. Замечательный мхатовский опыт работы театра с драматургом нам не следует забывать сейчас, когда подобное сотрудничество может дать театальному искусству новую энергию и силу для движения вперед. Я уверен, что совместная работа театра и автора дает особенно много тогда, когда последний имеет возможность видеть осязаемым по «системе» актерскую разработку образов, когда реальные результаты такой разработки предстают перед ним во всей своей жизненной конкретности.

Между тем, этим замечательным средством творческого воздействия на драматурга мы пользуемся далеко не всегда и далеко не в полном объеме. Сотрудничество с драматургом по-прежнему у нас, как правило, кабинетный характер, и вместо того, чтобы помочь автору тем, чем именно мы и сильны, мы часто вмешиваемся как раз в ту область, где он по самому роду своей профессии должен считать себя неизмеримо сильнее нас. Мы непременно корректируем язык, композицию пьесы, а должны, как мне кажется, раскрывать перед автором того реального человека, которого он создал, обаять перед ним душу его героя с тем, чтобы автор сам понял, где он пошел против истины, где он совершил ошибку, и где он достиг того, что так важно и

Физические действия и „система“

К. С. Станиславский неоднократно подчеркивал, что, создавая свою систему, он ничего не «выдумывал». «Система» — это гениальное обобщение огромного творческого опыта мастеров русской сцены.

Этим и объясняется жизненная сила «системы», ее триумфальное утверждение в практике театра, ее первостепенное значение для социалистического искусства.

«Жизнь человеческого духа» — вот что прежде всего и предпочтительно интересует Станиславского в первые годы создания «системы», причем эта жизнь духа рассматривается вне связи с физическим действием человека, вне связи с жизнью человеческого тела; жизнь духа и жизнь тела искусственно изолированы друг от друга, их органическая связь не учитывается. Поэтому, устанавливая актерскую задачу «куска», Станиславский-теоретик интересуется только внутренней стороной действия, ограничиваясь формулой «что я хочу?». О вопросе «что я делаю?» Станиславский-теоретик в то время как будто и не заботится.

Но это только «как будто». В основе теоретических поисков Константина Сергеевича неизменно лежал опыт русского реалистического театра, потому в «системе» идеалистические догмы на каждом шагу приходят в противоречие с опытом реалистической школы, т. е. с выводами, материалистическими по своему существу. Наглядные примеры этих противоречий содержат многие страницы «Работы актера над собой». Практически противоречия «системы» ощущал каждый, кому пришлось столкнуться с догматическим ее применением.

Говоря об общности психического склада людей, как об одном из признаков нации, товарищ Сталин указывает, что сам по себе психический склад является для наблюдателя чем-то неуловимым, но поскольку он выражается в своеобразии культуры, он уловим и не может быть игнорирован».

Так же и психическая, внутренняя жизнь человека: она неуловима сама по себе, но вполне уловима ее многообразные внешние проявления, в том числе физические действия. Но «система» в те годы, если обобщить все оговорки, аскетические ограничения поисками неуловимого и записывая заблаговременно заботы о уловимом. Таким образом, задача актера, его действие, в широком смысле слова, рассматривались односторонне, с точки зрения их неуловимого содержания.

Другое дело, что и практика самого Станиславского и практика его последователей на каждом шагу отрицала эти ограничения: правда жизни побеждала догмы идеалистической науки.

Противоречия между теорией и практикой, между выводами идеалистической психологии и выводами опыта составляли особенность творческой деятельности Станиславского в дореволюционный период. Эти противоречия помогали понять историю «системы», историю, полную ярких страниц — удач, разочарований, поражений и побед.

Известно, что «система» встречала немало противников. Среди них главным образом были ремесленники, отстаивавшие тихую заводь своего благополучия. Но были среди противников и художники, которые, признавая огромную преобразующую силу «системы», восставали против ее ограничительного духа. А этим ограничительным духом была идеалистическая наука, разрывавшая на-двое живую основу человеческого поведения на психическое и физическое.

В советское время поиски Станиславского определили уже материалистическая наука. Единство психи-

ческое слово сказал бы Станиславский? Пусть слово не было произнесено — оно было определено, определено и содержанием творческих поисков в последние годы и направлением всей жизни Станиславского в искусстве.

Могут сказать, что в методе Станиславского нет ничего неожиданного, что физические действия так или иначе неизменно осуществляются актером, что этот прием давно известен и, если разобраться, сам собой подразумевается в практике театра.

Но заслуга Станиславского именно в том, что он разобрался первый, и именно в простоте, очевидности метода раскрывается его творческая сила. Станиславский и на этот раз ничего не придумывал, а теоретически обобщил опыт реалистического театра. Гениальное всегда просто. Прост, гениально просто и метод, предложенный Станиславским.

Однако при всем своем значении физическое действие никак не может претендовать на доминирующее, основополагающее место в «системе». Физическое действие — это все-таки составная часть формулы, определяющей задачу актера, притом подчиненная часть: «что я делаю» нельзя установить, если неизвестно, «чего я хочу?».

Между тем, уже давно раздаются голоса, предлагающие вырвать «чистую культуру» физических действий и положить ее в основу актерского творчества.

Сторонники этой теории пехолот как будто из материалистического понимания единства психического и физического, но забывают, что в физическом действии (тем более, в простейшем физическом действии) не может раскрыться все богатство и разнообразие психики человека. Единство психического и физического не означает, что психическое сводится к физическому.

Времена Пролеткульта и биомеханики тоже имели свою теорию, которая, как две капли воды, похожа на заключения апологетов физических действий: в обоих случаях устанавливается путь от физического к психическому, от внешнего к внутреннему, в обоих случаях безграмотно отбрасывается сознание.

Всякие попытки объявить физические действия основой актерского творчества должны быть решительно отброшены как попытки повернуть нашу теорию на позиции вульгарного материализма. Соглашусь с тем, что предлагает П. Ершов (см. его статью в журнале «Театр», № 7, 1950 г.), — это значит, не говоря уж ни о чем другом, предположить, что труппа будет состоять из бездарностей, лишенных чувств, фантазии, индивидуальности, мыслей и желания думать!

«Апологеты» физических действий исходят, казалось бы, из благих намерений: они заботятся, чтобы актер не ласиковал свою природу, не форсировал чувства. Поэтому они предлагают актеру забыть о... психике. Но ведь психика состоит не из одних чувств, психика — это наше мышление, наша фантазия. Не проще ли сказать актеру, как это делал всегда Станиславский: не выжимайте из себя чувства, подожмите, оно возникнет у вас органически в процессе работы. И только! А мысль, воображение пусть активно включаются в творчество.

Мы открываем «Режиссерский план «Отелло», и вот на 268-й странице Станиславский, устанавливая физические действия героя, спрашивает: «Так в чем же тут действие?».

И отвечает: «Буду фантазировать и делать разные предположения» (подчеркнуто мною. — А. Б.).

— Не смейте! — останавливает П. Ершов. — Физический состав действия известен, и давайте не будем мудрствовать. Впрямь, будем точны: схема

положения «системы». Однако многочисленные статьи В. О. Топоркова категорически утверждают, во-первых, что их автор, во всяком случае, не разделяет крайностей т. Охитовича и Ершова и, во-вторых, что метода физических действий в чистом виде, как и следовало ожидать, никогда не существовало. В одной из статей В. О. Топорков подробно излагает работу над ролью Головина во 2-м акте одноименной пьесы (журнал «Театр», № 2, 1950 г.). В. О. Топорков пишет: «Главная моя задача в этом акте — разгадать, что думаю обо мне и о постигшей меня катастрофе окружающие люди. Я стараюсь проникнуть в их сердца, понять, что скрывается за их словами».

Как видим, главной задачей остается решение кустика в соответствии с обычным пониманием «системы» «что я хочу?». Здесь нет никаких физических задач, если, конечно, не отнести к их числу «желание разгадать» и «проникнуть в сердца», что физически предельно не представляется возможным.

Дальше В. О. Топорков подробно излагает течение акта, но только один раз указывает «физическое действие»: «пью шампанское...». А наряду с этим — бесчисленные указания, решающие задачу «по-старому»: «а у самого только одна мысль... узнать, узнать, во что бы то ни стало! Но спростить боюсь. Наконец, не выдержал, спросил... Ошел...» (последнее — вряд ли физическое действие).

«В течение всего акта, — говорит В. О. Топорков, — у меня только ряд смеющихся друг друга физических действий (но где же они? — А. Б.), и только от степени активности моего общения с партнерами, от силы моего восприятия зависит глубокое раскрытие образа» (подчеркнуто мною. — А. Б.).

Глубокое раскрытие образа зависит только от общения и восприятия. Но общение — это старое положение «системы», а восприятие и того больше — это явление психики. Рассказ В. О. Топоркова не имеет ничего общего с утверждением П. Ершова, что «сама логика поведения есть средство создания образа».

Мы не сомневаемся, что у В. О. Топоркова были в этой сцене физические действия. Но вопрос в том, как они возникли в спектакле. Возможно, что В. О. Топорков сознательно установил, что делает Головин?», что физические действия возникли у него стихийно. Но для этого пришлось произвести гигантскую работу, одновременно определяя, «что хочет Головин?», т. е. включая в творчество и фантазию, и мысли, и чувства, и, таким образом, оставаясь во власти старой системы. Статия В. О. Топоркова убеждает нас, что в своей практической работе он меньше всего полагается на физические действия в чистом виде.

Никто не спорит, что физическое действие — могучее выразительное средство, что это блестящий методический прием, именно прием, — так постоянно определяет его сам Станиславский, — прием незаменимый в отдельных случаях. Но примеры, приведенные В. О. Топорковым, никак не убеждают, что метод физических действий поглощает старые положения «системы». Думается, что метод ничего не поглощает, а органически сливается с «системой», бесконечно ее обогащая.

За годы, прошедшие после смерти Станиславского, и В. О. Топорков и М. Н. Кротов осуществляли на практике метод, предложенный Станиславским. Безусловно, практические выводы, к которым они пришли, обогащают творчество советского театра. И нужно добиться, чтобы эти выводы как можно скорее стали общими достоянием. Но немислимо предположить, чтобы выводы, к которым пришли последователи Станислав-

со всей ясностью раскрывается та таинственная сущность учения, которую почему-то многие действительные и мнимые последователи Станиславского считают возможным игнорировать. Всем своим внутренним пафосом, всем своим существом «система» адресуется к живой жизни. Она рождена для живого, действующего театрального искусства.

Создавая свою систему, Станиславский с гениальной проницательностью вооружал актера для решения огромных задач, поставленных перед ним искусством социалистического реализма: **действенность «системы» мы должны промаде всего и больше всего испытывать в непосредственном творческом опыте.**

«Радостными слугами отечества» называл Станиславский актеров, подчеркивая патристический смысл актерского труда. «Если нет элементарного понимания себя и всего комплекса своих сил, как радостных слуг отечества, то и такой театр... не нужен — он не будет одной из творческих единиц среди всех творящих сил страны».

Эта основополагающая мысль Станиславского разрабатывалась им со всей последовательностью и настойчивостью на протяжении многих лет его жизни. «Система» перестает быть «системой» и превращается в ограничивающую и мертвящую художника догму, как только мы ее отрываем от живой плоти драматургических образов, от тех реальных характеров, воплощению которых она призвана способствовать.

В дискуссии о наследии Станиславского этому вопросу должно было бы принадлежать одно из главных мест. Значение «системы» давно уже вышло за пределы собственно актерского творчества. Опыт советского театра, опыт его совместной работы с драматургами показывает, например, что раскрытие и воплощение образов нашей действительности требуют не только от актеров, но и от драматургов следования творческим законам Станиславского. И если Станиславский говорил, что каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения, то он, само собой разумеется, предполагал «верную жизнь воображения» прежде всего у автора. Выдвигаемые им обязательные условия сценического творчества — «чувство правды и вера», способность в общении, умение свободно пользоваться своим эмоциональным опытом и эмоциональной памятью — получают реальную основу только в образе, созданном драматургом.

Не так давно мне пришлось убедиться в этом, работая над постановкой пьесы В. Липинца «Студенты» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола. На протяжении всего репетиционного периода драматург продолжал свою авторскую работу, т. е. дописывая отдельные сцены, уточняя и развивая характеры действующих лиц, находя новые сюжетные повороты. При этом нам приходилось иной раз спорить с автором, доказывать ему необходимость тех или иных изменений в тексте и структуре пьесы. В этой работе мы воочию убедились, что самые трезвые логические доводы, самые беспристрастные общие рассуждения не имели и не могли иметь того влияния на драматурга, которое оказывал на него осуществлявшийся на его глазах процесс реальной сценической жизни.

2.

Мы, советские режиссеры и актеры, обязаны рассматривать систему Станиславского в целом и, в частности, разработанный им метод физических действий, как могущее средство образной конкретизации тех великих идей, которые нам дано воплощать на сценических подмостках, как средство дальнейшего идейного совершенствования нашего искусства. Наша цель должна состоять в том, чтобы сделать наследие Станиславского достоянием всех театров нашей страны, а не предметом заведомо извращенных только избранных и посвященных монополизмов. Ведь ни для кого из нас не секрет, что в то время как отдельные исследователи и мастера театра, так сказать, «при закрытых дверях» работают над «системой», подавляющее количество периферийных театров отстоит за тридевять земель от нее и в прямом и в переносном значении этого слова.

Широко и быстро распростране-

от идейного замысла драматурга к создаваемому актером сценическому образу, а умение пользоваться ею и применять на практике — одно из обязательных условий подлинного творчества.

Огромное значение для правильного понимания «системы» имеют главы из третьей, незаконченной Станиславским книги «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». В ряде разделов этой книги Константин Сергеевич снова возвращается к вопросу о первенствующем значении идейного замысла в процессе создания роли. Особенно интересен раздел «Перспектива артиста и роли».

«Вот, например, — пишет Станиславский в этой главе, — некоторые актеры, играющие Луку в «На дне», не читают даже последнего акта, потому что не участвуют в нем. Вследствие этого они не имеют правильной перспективы и не могут верно исполнить свою роль. Ведь от конца роли зависит ее начало. Последний акт — результат проведенья сцены. Поэтому все время надо иметь на прицеле финал пьесы и подводить к нему других исполнителей, на которых воздействует Лука».

Несколько выше Станиславский формулирует ту же мысль еще более определенно:

«Большое физическое действие, передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей, создающихся из множества составных частей, наконец, сцена, акт, целая пьеса не могут обходиться без перспективы и без конечной цели («сверхзадачи»). Уже из одного этого должно быть ясно, что метод физических действий не исчерпывает и не может исчерпывать собой всю «систему» в целом, а является ее составным и притом подчиненным звеном. Как только мы станем прилагать методу физических действий всеобъемлющее значение, т. е. считать, что физическое действие является тем искомым, ради которого должны работать воображение и мысль актера, мы немедленно ослабим идейную целенаправленность творческих усилий актера».

Для того чтобы поиски сценического самочувствия, физических действий, общения были как можно более продуктивными, актеру нужна, с одной стороны, абсолютная ясность «сверхзадачи», а, с другой, — способность как можно более глубоко проникновения в нее. Но и это еще не все. Станиславский никогда не переставал повторять, что «система» может помочь только тому актеру, которому есть что выразить в сценическом действии. Если актер работает внутренне пустым, если «сверхзадача» его не трогает и в жизнь, совершающуюся на сцене, он не верит, — ему не помогут никакая система и никакой метод. Внутренняя работа актера, его творческая активность за пределами репетиций представляются мне неисчерпаемым резервом сил и времени для внедрения «системы» в творческий обиход всех театров нашей страны.

3.

«Конечно, теория становится беспредметной, если она не связывается с революционной практикой, точно так же, как и практика становится слепой, если она не освещается себе дорогой революционной теорией». — учит нас товарищ Сталин, и нет такой области труда и творчества, в которой эта глубочайшая и всеобъемлющая мысль не имела бы самого прямого и непосредственного отношения.

Разработанная Станиславским теория актерского творчества не только была непосредственно связана с жизнью в процессе своего возникновения, но углублялась, совершенствовалась и видоизменялась в прямом взаимодействии с практикой. «Система» в ее первоначальном виде и последние, высказанные незадолго до смерти, мысли Станиславского могут при поверхностном ознакомлении с ними показаться даже противоречащими друг другу. Но на самом деле эволюция взглядов создателя «системы» только подтверждает его последовательность.

Многое из того, что было верно в «системе» при работе актера над образами драматургии критического реализма, требует развития, а может быть, и поправок применительно к актеру, осуществляющему в своем творчестве принципы социалистического реализма. Центральной фигурой новой драматургии стал каче-

ственно утверждать, что наш, советский театр случайно вырастил такого актера — общественного и государственного деятеля, как Николай Черкасов. Безусловно, в облике Черкасова, как народного представителя, дважды избравшегося депутатом Верховного Совета, как активнейшего борца за мир, получающего свое выражение новые качественные особенности советского актера, заволашевающего высокий авторитет не только своим конкретным сценическим трудом, реальным творческим делом, но так же и всей своей общественной деятельностью. Не ясно ли, что советский актер, актер нового типа, необычайно глубоко и активно воспринимает «сверхзадачу», что в самом формировании этой «сверхзадачи» он по долгу советского художника непосредственно и активно участвует сам.

Вот почему дальнейшая разработка и практическое внедрение «системы» должны осуществляться прежде всего на почве приближения актера к жизни. Чем лучше будет он знать нашу жизнь и людей, тем легче ему будет пользоваться «системой» в своей работе, тем скорее ее принципы будут становиться собственными творческими принципами актера. Когда Станиславский говорит, что сценическое действие должно быть внутренне обосновано, последовательно и возможно в действительности, он обращается к художнику, который настолько хорошо знает действительность, что может безошибочно в каждом отдельном случае определить, что типично и что не типично для нее, что, наконец, отражает ее развитие и характеризует направление этого развития.

Мы любим малые и большие физические действия за их ясную, осязаемую правду, говорил Станиславский, подчеркивая этими словами подчинение всех без исключения элементов «системы», в том числе и метода физических действий, единой, определяющей цели правды и глубокого отражения действительности. Правду физического действия он никогда не мыслил себе иначе, как эквивалент внутренней интеллектуальной и эмоциональной правды образа. В этом, мне кажется, и заключается единственно возможное понимание соотношения всей системы Станиславского и разработанного им метода физических действий.

Чрезвычайно важно было бы показать это на примере работы советского актера над образами советской драматургии. Здесь особенно остры и существенны те критерии возможности и правдивости, пользуясь которыми актер отбирает и отыскивает раскрывающие его роль физические действия. К сожалению, почти во всей литературе, посвященной «системе», приведены примеры, заимствованные из работы над классическими пьесами. Это относится и к книге В. О. Топорова «Станиславский на репетиции», в основном представляющей, как известно, фиксацию работы Константина Сергеевича над «Мертвыми душами» и «Тартюфом». Между тем, нетрудно понять, что при работе по «методу физических действий» над пьесами советских драматургов неминуемо должны возникнуть и возникают совершенно новые проблемы и закономерности. Характер и логика поведения советского человека не могут не отличаться от характера и логики поведения людей ушедших эпох. Весь его опыт, все содержание его жизни оказывают воздействие на его внешний облик, на то, как он чувствует, реализует на окружающее, проявляет свою волю.

Я мог бы сослаться при этом на свой личный режиссерский опыт, но он, конечно, менее интересен и значителен, чем опыт прямых учеников Станиславского, неоднократно и широко пользовавшихся методом физических действий при работе над пьесами советской драматургии. Я имею в виду, в первую очередь, М. Н. Кривоногова, который добился блестящих результатов, применяя этот метод при постановке пьес Константина Симонова, Александра Крона и других советских драматургов. М. Н. Кривоногов мог бы многое рассказать о том, какое огромное жизненное наполнение получали на сцене Московского Художественного театра образы в «Глубокой разведке» и «Чужой тени» благодаря тому, что ставились эти пьесы со всесторонним использованием практических принципов «системы». Нужно особенно иметь в

виду, что опыт показывает, что чем более овладеет актер «системой», тем выше становится его активность в вопросах построения репертуара, в вопросах сценического истолкования пьес. Это само по себе вполне понятно и закономерно. Чем глубже проникает актер во внутреннюю жизнь воплощаемого им героя, тем, естественно, большей правды и жизненной полноты пишет он в авторском тексте, тем непримиримее относится он к любому проявлению авторской неосведомленности в изображаемой жизни. Естественно также, что чем совершеннее владеет актер «методом физических действий», тем большую помощь способен он оказать драматургу в полном осуществлении его замысла.

Не следует забывать, что система Станиславского рождается на свет в пору страстной творческой деятельности МХАТ в великих драматургов-новаторов — Чехова и Горького. Не подлежит сомнению, что опыт театра многое дал им самим драматургам, укрепил их новаторские устремления, вселил в них веру в сценическое осуществление их замыслов. Замечательный мхатовский опыт работы театра с драматургом нам не следует забывать сейчас, когда подобное сотрудничество может дать театру искусство новую энергию и силу для движения вперед. Я уверен, что совместная работа театра и автора даст особенно много тогда, когда последний имеет возможность видеть осуществление по «системе» актерскую разработку образов, когда реальные результаты такой разработки предстают перед ним во всей своей жизненной конкретности.

Между тем, этим замечательным средством творческого воздействия на драматурга мы пользуемся далеко не всегда и далеко не в полном объеме. Сотрудничество с драматургом носит у нас, как правило, кабинетный характер, и вместо того, чтобы помочь автору тем, чем именно мы и сильны, мы часто являемся как раз в ту область, где он по самому роду своей профессии должен считать себя неизмеримо сильнее нас. Мы непременно корректируем язык, композицию пьесы, а должны, как мне кажется, раскрывать перед автором того реального человека, которого он создал, обходясь перед ним душой его героя с тем, чтобы автор сам понял, где он потренился против истины, где не доказал чего-то очень важного и где позволил театру, а стало быть, и зрителям превратить себя в нечто.

Такого рода совместная работа театра с автором, само собой разумеется, должна вызывать особенно высокую идейно-творческую активность актера, повысить его ответственность за роль и приблизить к выдуманной драматургом «сверхзадаче». Практически этот вопрос представляется чрезвычайно важным особенно сейчас, когда все чаще и со все большим успехом сотрудничество театров с авторами осуществляется не только в крупных театральных центрах, но и на периферии.

Здесь, в этой статье, я касаюсь по преимуществу практических вопросов, которыми учение Станиславского связано с повседневным творческим опытом нашего советского театра. Вопросы эти, как мне кажется, важны не только само по себе. Их решение в значительной степени будет способствовать дальнейшей творческой разработке наследия Станиславского и внедрению в жизнь его творческих открытий. Задача, решаемые нашим театральным искусством, сегодня значительно, глубже, масштабнее тех, что решались вчера. Нет сомнения, что проблемы, которые встанут перед ним завтра, будут еще более важными, чем сегодняшние. С каждым днем все отчетливее и явче в облике советского человека проступают черты нового, зримые черты коммунизма. Все выше будет подниматься наш советский современник, творец и новатор, в своей духовной жизни и тем самым все большее его внутреннее богатство будет раскрываться пытливым, правдивым и страстным советский актер. Выполнить эту задачу во всем ее объеме, неустанно идти вперед помогает нам великое наследие Станиславского.

Г. ТОВОСТОЯНОВ, заслуженный деятель искусств главный режиссер Ленинградского театра им. Ленинского комсомола.

ЛЕНИНГРАД.

лами, материалистическим по своему существу. Наглядные примеры этих противоречий содержат многие страницы «Работы актера над собой». Практически противоречия «системы» ощущал каждый, кому пришлось столкнуться с догматическим ее применением.

Говоря об общности психического склада людей, как об одном из признаков нашего товарища Сталин указывает, что сам по себе психический склад является для наблюдателя чем-то неуловимым, но поскольку он выражается в своеобразии культуры... он уловим и не может быть игнорирован».

Так же и психическая, внутренняя жизнь человека: она неуловима сама по себе, но вполне уловима ее многообразные внешние проявления, в том числе физические действия. Но «система» в те годы, если отбросить все оговорки, аскетически ограничивалась поисками неуловимого и запрещала заблаговременно забыть о неуловимом. Таким образом, задача актера, его действие, в широком смысле слова, рассматривалось односторонне, с точки зрения их неуловимого содержания.

Другое дело, что и практика самого Станиславского и практика его последователей на каждом шагу отбрасывала эти ограничения: правда жизни побеждала догмы идеалистической науки.

Противоречия между теорией и практикой, между выводами идеалистической психологии и выводами опыта составляли особенность творческой деятельности Станиславского в дореволюционный период. Эти противоречия помогали понять историю «системы», историю, полную ярких страниц — удач, разочарований, поражений и побед.

Известно, что «система» встречала немало противников. Среди них главным образом были ремесленники, отстаивавшие тихую заводь своего благополучия. Но были среди противников и художники, которые, признавая огромную преобразующую силу «системы», восставали против ее ограничительного духа. А этим ограничительным духом была идеалистическая наука, разрывавшая на-двое живую основу человеческого поведения на психическое и физическое.

В советское время поиски Станиславского определила уже материалистическая наука. Единство психического и физического открылось для Станиславского во всем своем значении. Практически это выразилось теперь в том, что «система», помимо основного вопроса «что я хочу?», органически включила и вопрос «что я для этого делаю?».

Физическое действие вслед за сознанием становится надежным спутником таланта актера. Огненные «система» обретае прочные основы последовательного материализма: физическое не изолируется от психического, они составляют гармоническое целое.

Учение Станиславского о физическом действии, как об органической составной части творчества, является огромным завоеванием материалистической теории театра. Учение о физическом действии — это разрешение противоречий «системы», переход в новое качество, основание для движения вперед!

Смерть, к сожалению, помешала Станиславскому произнести последнее слово. Но разве не ясно, ка-

ким образом этой теории нехватало как будто из материалистического понимания единства психического и физического, но забывало, что в физическом действии (тем более, в простейшем физическом действии) не может раскрыться все богатство и разнообразие психики человека. Единство психического и физического не означает, что психическое сводится к физическому.

Времена Пролеткульта и биомеханики тоже имели свою «теорию», которая, как две капли воды, похожа на заклинания апологетов физических действий: в обоих случаях устанавливается путь от физического к психическому, от внешнего к внутреннему, в обоих случаях безграмотно отбрасывается сознание.

Всякие попытки объявить физические действия основой основ актерского творчества должны быть решительно отброшены как попытки повернуть налупу теорию на позиции вульгарного материализма. Соглашаться с тем, что предлагает П. Ершов (см. его статью в журнале «Театр», № 7, 1950 г.), — это значит, не говоря уже ни о чем другом, предположить, что труп будет состоять из бездариостей, лишенных чувств, фантазии, индивидуальности, мыслей и желания думать!

«Апологеты» физических действий исходят, казалось бы, из благих намерений: они заботятся, чтобы актер не насилдовал свою природу, не форсировал чувство. Поэтому они предлагают актеру забыть о... психике. Но ведь психика состоит не из одних чувств, психика — это наше мышление, наша фантазия. Не проще ли сказать актеру, как это делал всегда Станиславский: не выжимайте из себя чувства, подождите, оно возникнет у вас органически в процессе работы. И только! А мысль, воображение пусть активно включаются в творчество.

Мы открываем «Режиссерский план «Отелло», и вот на 268-й странице Станиславский, устанавливая физические действия героя, спрашивает: «Так в чем же тут действие?».

И отвечает: «Буду фантазировать и делать разные предположения» (подчеркнуто мною. — А. Б.).

— Не смеет! — останавливает П. Ершов. — Физический состав действия известен, и давайте не будем мудрствовать.

Впрочем, будем точны: схема т. Ершова один раз все-таки позволяет актеру подумать — в самом начале. Всего один раз!.. Но не лучше ли было бы, если бы наши театроведы писали свои обстоятельные статьи, призывая актеров думать все время, связывая каждую свою мысль, каждое чувство с идеей спектакля; направлять идеи фантазию на каждом этапе работы, в каждом куске?

П. Ершов отстаивает свое право видеть в методе физических действий «сметно... более содержательное и принципиальное, чем только частный «методический прием». Теперь мы знаем, что представляет собой «содержательное нечто» т. Ершова, мы знаем, куда приводят попытки распространить прием на самые основы творчества: как теоретик, т. Ершов оказывается в объятиях вульгарного материализма, а практически он предлагает лишь искусство яркости, вдохновения, мысли.

В. О. Топоров, как известно, утверждает, что метод физических действий якобы поглощает старые

физическое действие».

«В течение всего акта, — говорит В. О. Топоров, — у меня только ряд сменяющих друг друга физических действий (но где же они? — А. Б.), и только от степени активности моего общения с партнерами, от силы моего восприятия зависит глубокое раскрытие образа» (подчеркнуто мною. — А. Б.).

Глубокое раскрытие образа зависит только от общения и восприятия. Но общение — это старое положение «системы», а восприятие и того больше — это явление психики. Рассказ В. О. Топорова не имеет ничего общего с утверждением П. Ершова, что «сама логика поведения есть средство создания образа».

Мы не сомневаемся, что у В. О. Топорова были в этой сфере физические действия. Но вопрос в том, как они возникают в спектакле. Возможно, что В. О. Топоров сознательно установил, что делает Головин?», что физические действия не возникли у него стихийно. Но для этого пришлось произвести гигантскую работу, одновременно опережая, что хочет Головин?, т. е. включая в творчество и фантазию, и мысли, и чувство, и, таким образом, оставаясь во власти старой системы. Статья В. О. Топорова убеждает нас, что в своей практической работе он меньше всего полагается на физические действия в чистом виде.

Никто не спорит, что физическое действие — могущее выразительное средство, что это блестящий методический прием, именно прием, — так постоянно определяет его сам Станиславский, — прием незаменимый в отдельных случаях. Но примеры, приведенные В. О. Топоровым, никак не убеждают, что метод физических действий поглощает старые положения «системы». Думается, что методическое не поглощает, а органически сливается с «системой», бесконечно ее обогащая.

За годы, прошедшие после смерти Станиславского, и В. О. Топоров и М. Н. Кривоногов осуществляли на практике метод, предложенный Станиславским. Безусловно, практические выводы, к которым они пришли, обогащают творчество советского театра. И нужно добиться, чтобы эти выводы как можно скорее стали общим достоянием. Но немалым предположить, чтобы выводы, к которым пришли последователи Станиславского, явились иллюстрацией теоретических догм тт. Ершова и Охитовича.

Принципиальное значение последнего этапа работы Станиславского огромно. Собственно метод физических действий, при всех его очевидных достоинствах, — всего-навсего методический прием, но он не исключает ни участия мысли, ни фантазии, ни вдохновения и не имеет права занять самодовлеющее место в «системе».

Объявлять физические действия основой актерского творчества — это значит признать за бездумному, автоматическому искусству, изменяя принципам социалистического реализма, изменять Станиславскому. Школа Станиславского — это искусство большой мысли и яркой выразительности.

А. БЕНДЕР,

режиссер, преподаватель Всесоюзного государственного института кинематографии.

Издание трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.) По решению Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР в составе театрального сектора Научно-исследовательского института театра и музыки создана специальная группа по изучению наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, которая будет работать при МХАТ. Обсуждению плана работ этой группы было посвящено открытое заседание Ученого совета института. Директор института член-корреспондент Академии наук СССР А. Оссовский, открывая заседание, сказал, что дискуссия, развернувшаяся на страницах «Советского искусства», свидетельствует об огромном интересе к наследию К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко не только среди работников театра, но и в самых широких кругах общественности.

С сообщением о научной работе

группы выступил руководитель группы В. Прокофьев. Говоря о подожительном значении развернувшейся дискуссии, он, однако, отметил, что многие деятели искусства, участвующие в ней, рассматривают «систему» вне связи с театральной практикой, в частности, с практикой МХАТ, основывающейся на отдельных периодах создания «системы», не рассматривая ее в развитии. В этом, по мнению В. Прокофьева, одна из основных причин отсутствия подлинно научных исследований «системы».

Перед группой стоит задача — сделать достоянием широких масс огромное наследие К. С. Станиславского. Но сразу издать полное собрание его сочинений в ближайшее время не представляется возможным, так как значительная часть материалов хранится в различных музеях, архивах,

библиотеках и у частных лиц. Требуется продолжительная и кропотливая работа по выявлению и систематизации этих рукописей и документов. Поэтому группа наметила в своем плане на ближайшие три года (1951—1953) издать 8 томов сочинений К. С. Станиславского, куда войдет часть его литературного наследия.

В течение 1951—1953 гг. будут изданы также четыре тома творческого наследия Вл. И. Немировича-Данченко.

Помимо опубликования наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко с сопроводительными статьями и комментариями, группа наметает подготовить ряд монографий и теоретических работ по «системе». Будет издана также биография К. С. Станиславского объемом в 10 печатных листов.