

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его

Когда мы говорим о наследии К. С. Станиславского, мы должны иметь в виду не только его литературные труды, теоретические высказывания и выступления, но прежде всего то новое реалистическое выражение в сценическом искусстве, которое он утверждал в теории и практике своей работы. Это направление, опираясь на лучшие традиции русского реалистического искусства, было обращено к тому новому, передовому, что несла в себе современная жизнь. В его основе лежит стремление к искусству больших мыслей, глубокой жизненной правде, искренности и простоте человеческих переживаний.

Что же касается системы, то она является отражением его творческих исканий и может быть до конца понята только при условии рассмотрения ее в тесной связи с творческой практикой.

Говорить о новом методе Станиславского вне связи его с творческой практикой и особенно той, которая существует в Художественном театре, это значит говорить о методе вторичном, не учитывая того, что он является не только теоретическим документом, а прежде всего творческим методом создания художественных произведений.

«...в моих мыслях, — писал Константин Сергеевич, — Художественный театр не отделен от системы Станиславского».

«Эта система не эстетический трактат, а техника театрального искусства», как верно указывает Станиславский. Она все время росла, развивалась, принимала все более совершенные формы. Поэтому для нас важнее всего не буква системы, а та направленность его творческих исканий, которая открывает перед нами неограниченные возможности развития нашего искусства и в то же время не дает нам остановиться в своем творчестве.

Величие Станиславского заключается в том, что он указал нам пути практического осуществления того мощного, действенного искусства, каким является искусство социалистического реализма.

Чтобы понять наследие Станиславского, нельзя не учитывать и самой личности Константина Сергеевича, его качества передового советского человека, его качества художника и патриота, неутомимого искателя новых путей в искусстве. Он все время находился в движении, в развитии, в неистощимом стремлении к совершенствованию. «...для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед, — писал он, — настоящим осуществленным чаще всего является уже устаревший и отсталый по сравнению с тем, что уже видится, как будущее» («Моя жизнь в искусстве»).

Эти качества передового человека, художника пытались привить своим ученикам Станиславский. Он призывал нас никогда не успокаиваться на достигнутом, постоянно искать новые возможности развития своего искусства, создавать произведения, отвечающие требованиям советского народа.

«Говоря о соблюдении основ нашего театрального творчества, — писал он, — я имею в виду не консервирование достигнутых результатов техники и мастерства, а, напротив, развитие и применение их...».

Заниматься искусством, по Станиславскому, «с повернутой назад головой» нельзя. Надо творчески освободить все то, что он дал нам, и смело двигаться вперед. Этого ждут от нас народ, партия, товарищ Сталин. В этом обязывает нас положение учеников Станиславского.

При жизни К. С. Станиславского понятие ученика и учителя — это понятие о том, что один учит, а другой учится, но когда учитель уходит, то обязанность учеников — вести и продолжать по направлению в искусство, которое создал их учитель, не только

«... чтобы не ошибиться в политике, надо смотреть вперед, а не назад» (Краткий курс истории ВКП(б), стр. 105).

Эти замечательные слова вождя имеют непосредственное отношение к искусству, где, как и в политике, надо также смотреть вперед, а не назад. Иначе художник рискует утратить драгоценное чувство нового и остановиться в своем творчестве. Таких печальных примеров, к сожалению, немало в нашей области.

Трудность борьбы за подлинное реалистическое наследие Станиславского заключается в том, что многие ученики, окружавшие в разное время Станиславского, уносили из театра систему на том уровне ее развития, который они заставляли. Но то, что являлось одним из этапов на пути Станиславского к более совершенному познанию творческого процесса, стало для многих его учеников конечным пунктом их развития. Отсюда создались большие количества всевозможных толкователей и интерпретаторов системы, на разные лады вульгаризировавших его учение. Вместо того, чтобы понять творческие идеи Станиславского в их развитии, становлении, они тянут назад самого Станиславского к давно пройденным этапам системы, которые сам создатель системы считал устаревшими, не отвечающими его новым взглядам в искусстве.

К сожалению, редакция газеты «Советское искусство», правильно призывая работников театра глубоко изучать и творчески развивать наследие Станиславского, сама не развилась глубоко в этих вопросах и своей редакционной статьей и многими последующими выступлениями объективно способствовала укреплению позиций людей, стоящих на старых позициях системы, а также скрытых эстетов и формалистов, враждебно относящихся к реалистическому наследию Станиславского, но не осмеливающихся сейчас открыто против него выступить.

Наши оппоненты прибегают к легионамическому приему противопоставления нового метода Станиславского его учению о сверхзадаче. Это свидетельствует не только о их полном непонимании метода, но и об узком понимании сущности всего учения Станиславского.

Для нас, работников Художественного театра, самым главным, отправным моментом в понимании наследия наших учителей Станиславского и Мейерхольда-Данченко является их учение о сверхзадаче, т. е. о той стороне творчества, которая делает наше искусство современным и несет его в будущее. Если сверхзадача охватывает идею пьесы и спектакля, то сверхзадачами нашего творчества является сознание актером общественно-политической роли театра в строительстве нового, коммунистического общества. Она связана со служением художника своему народу, своей Родине.

Только тогда наше творчество будет близким и нужным народу, когда оно будет пронизано этой высокой целью. Эта сторона нашего творчества непосредственно связана с мировоззрением, с мышлением художника. Без нее не может быть полноценным учение Станиславского о сверхзадаче.

Поэтому само сердце, сам мозг, само искусство советского актера должны быть современными. Художник должен быть современным, иначе он не служит той цели, ради которой он призван творить.

Для этого он должен хорошо знать жизнь, новые качества и черты советских людей, понимать побуждающие мотивы, определяющие поступки и характер современного человека.

Известно, что советский человек исходит из совершенно иных предположений, чем человек старого, буржуазного мира. У него другая строй мышления, другая психика, другая направленность в жизни. Чтобы создать

то сознательного советского гражданина. Как художники мы выступаем только тогда, когда воплощаем идею пьесы в материале своего искусства. Мы воплощаем идею драматического произведения в спектакле через творчество актера, режиссера, художника, через сложную и совершенную форму театрального искусства. Поэтому для нас далеко не безразличны те способы и приемы, которыми мы воплощаем идею в спектакле. Эти средства могут обединять, искажать идею и могут наиболее убедительно и глубоко ее раскрывать.

Заслуга Станиславского и Мейерхольда-Данченко заключается в том, что в отличие от старых театральных представлений, строившихся в расчете на отдельных исполнителей, без достаточного внимания к общему идейному звучанию произведения, они впервые указали нам наиболее совершенный способ донесения идеи в спектакле. Для этого создавалось сложное искусство построения спектакля, как единого целостного художественного произведения, совершенствовалось актерское мастерство, создавалось режиссерское искусство, которое стало расцветать со времени Станиславского и Мейерхольда-Данченко.

Я напоминаю об этих простых, казалось бы, само собой разумеющихся истинах только потому, что в ходе дискуссии наметилась неправильная тенденция противопоставления идейного содержания нашего творчества тем средствам и приемам, при помощи которых мы воплощаем его в произведение искусства. Находятся люди, которые, демаргоически спекулируя на идейности, т. е. на самом главном и дорогом для нас, пытаются все разложить о мастерстве актера, о режиссерских приемах создания спектакля и т. д. объявить вредным увлечением людей, якобы не захваченных идейной стороной учения Станиславского. На этом основании они пытаются всячески дискредитировать талантливую книгу народного артиста СССР В. Топоркова «Станиславский на репетиции», правдиво излагающую творческий метод работы гениального мастера и подлинную высокую оценку со стороны советской театральной общественности.

Нужно ли доказывать всю вредность и нецелесообразность такой позиции, что делает наше искусство более действенным и совершенным?

Такая позиция противоречит постановлению ЦК ВКП(б) о репертуаре драматических театров, обязывающему нас «коренным образом улучшить качество... наших спектаклей, «создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке».

Поэтому опасность, как мне кажется, заключается не в том, что мы, работники искусства, говорим о своем профессиональном мастерстве // (это вполне естественно и закономерно), а в том, что мы слишком мало говорим об этом, мало уделяем внимания своему творческому росту. В результате качество многих спектаклей наших театров продолжает оставаться еще очень низким.

Наша партия, товарищ Сталин неустойчиво призывая нас совершенствовать свое мастерство. Чтобы выполнить эту задачу, мы должны повести решительную борьбу с беззаботным, любительским отношением многих актеров и режиссеров к своей профессии, покончить с вредной теорией о том, что актеру на сцене нужны только талант и вдохновение, а все остальное приложится. Советскому актеру требуется и передовая, совершенная сценическая техника, воплощения наших идей в искусстве.

Некоторые товарищи, опасаясь, очевидно, что разговоры о нашем профессиональном мастерстве могут отвлекать актера от идейной сущности произведения, предлагают нам положить в основу нашего творчества режиссерский замысел спектакля.

средства, ухватившись за которые, мы могли бы продолжать его дело, совершенствоваться и углублять свое искусство.

Это искание твердой основы актерского творчества проходило красной нитью через всю его деятельность.

В поисках этих опорных моментов, на которых можно строить искусство, Станиславский прошел большой путь исканий. Его интересовал вопрос, с какой стороны целесообразнее всего подойти к роли, чтобы размотать сложный клубок внутренней человеческой жизни, постигнуть сложность характера, в котором есть и страстность мысли, и тонкость чувства, разнообразная палитра душевных переживаний, т. е. совокупность всех тех качеств, которые делают человека живым.

Станиславский пробовал проникнуть в человеческую психику через внешнюю характеристику, через мысль, через чувства, через организацию своей воли («я хочу») и т. д. Это помогло на какой-то период двинуть наше искусство вперед, но это не могло явиться той основой, на которой может быть построен научный подход к творчеству.

Станиславский убедился, что эти средства не настолько совершенны, чтобы ими мог пользоваться актер. Напротив, здесь не актер владеет средствами, а скорее сами средства держат во власти актера.

Был период в развитии системы, когда пытались почувствовать внутренний мир человека через улавливание тончайших настроений. Этот прием достиг большого успеха в первых постановках чеховских пьес, но не потому, что он был совершенен, а потому, что тот мир и те люди, которые изображались в этих пьесах, были близки и понятны каждому исполнителю. «Поэтому довольно легко, — писал Мейерхольд-Данченко, — было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля».

Станиславский как гениальный художник не мог не опустить, что та техника настроений, психофизиологических пауз, полутонов и т. д., которая создавалась, исходя из знания раскритики чеховских людей с их пасивным, пассивным отношением к жизни, с их мечтанием о том, что будет через десять, триста лет, неприменима к изображению новых людей, совершивших революцию в строении нового, социалистического общества. Появились новые люди, которых нужно по-новому раскрывать в искусстве.

Под влиянием революции Станиславский пришел к новому пониманию жизни, которую творит весь народ, и где каждый человек определяет свое участие в построении коммунистического общества, когда каждый человек воспринимается прежде всего как человек, борющийся за счастье своей Родины и добивающийся практической деятельности осуществления сознательно поставленных целей.

Герой стал героем не только благодаря его особым, ярко выраженным индивидуальным качествам, а прежде всего потому, что он идейно живет тем, чем живет весь наш народ. Поэтому сейчас уже недостаточно смотреть на него только с точки зрения того, как он интересно говорит или тонко чувствует, какие питает надежды и т. д. Это значит отвлечь от жизни. Мы должны судить о человеке не по его красивым словам, а по его делам.

Из этого не следует, что исчезли мысли, темперамент, переживания. У каждого человека есть свои радости, свои печали. Но путь, по которому идет советский человек, требует от него, чтобы он в первую очередь был действующим человеком, а не только чувствующим или занятым внутренним самосозерцанием.

Нельзя понять советского человека без учета того, что он делает, искать

что это — неточное название метода, они в своих возражениях стараются ухватиться именно за него.

Мы сохранили название этого метода потому, что оношло от Станиславского и в нашей практической работе всегда понималось правильно. Но, к сожалению, мы не учли, что вне стен нашего театра этот условный «рабочий» термин превратился в некую суть самого метода. Через него пытаются понять существо метода и тем самым легко встают на путь упрощенного, вульгарного его толкования.

Но нас сейчас интересует не столько терминологическая сторона вопроса, сколько существо самого метода.

Здесь очень важно отметить, что главная идея этого метода, основанная на понимании единства физической и психической жизни человека, была показана Станиславскому материалистическим учением И. П. Павлова. В своих последних исканиях он опирался на научные достижения школы И. П. Павлова, которые использовал в качестве отправных моментов для разработки новых путей актерского творчества.

Станиславскому пришла мысль: нельзя ли в овладении внутренней жизнью роли подойти со стороны внешнего, материального ее проявления, т. е. через логику действия, поведения человека, и, ухватившись за нее, как за ниточку, распутать весь сложный клубок человеческих отношений.

Еще А. П. Чехов писал: «Психические явления поразительно похожи на физические, не разбираешь, где начинаются первые и кончаются вторые» (А. П. Чехов — А. С. Суворину, 7 мая 1889 года).

Используя неразрывную связь между физической и психической стороной в творчестве, Станиславский пытается через физическую линию действия проникнуть в тонкие внутренние переживания.

Преимущество такого подхода к творчеству состоит, по мнению Константина Сергеевича, в том, что «физическое действие» легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо.

В области физического действия, — говорит он, — мы более у себя дома, чем в области неуловимого чувства. Здесь мы лучше ориентируемся, здесь мы находимся увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов.

Вместе с тем, «физическое действие» имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления, вымысла воображения, в котором не было бы того или иного мысленного действия, не должно быть на сцене и физического действия без веры в его подлинность, а следовательно, и без ощущения в нем правды.

Все это свидетельствует, утверждает он, о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия актера.

Эта связь физической и психической стороны жизни человека, связь внешнего и внутреннего, является законом самой природы, который стал основополагающим в его методе.

Среди некоторой части театральных работников существует мнение, что «метод физических действий» не является новым словом не только в сценическом искусстве, но и даже в самой системе Станиславского, поскольку мол, актеры никогда не отказывались от использования «физических действий» в своем творчестве.

Конечно, нельзя сказать, что заслуга использования «физических действий» принадлежит всецело Станиславскому. В истории театра никогда не было такого момента,

действий и стал пытаться использовать их как средство проникнуть в сложность внутренней психической жизни человека, а не только как момент, подкрепляющий игру актера. Перед ним возник вопрос: нельзя ли при помощи «физических действий», верно подобранных, организованных в логической последовательности и направленных к осуществлению определенной цели, найти ключ к роли, создать нечто вроде партитуры действия, которая поможет вызвать в актере соответствующее внутреннее состояние.

В результате многочисленных творческих опытов Станиславский убедился, что логика и последовательность действий неизбежно вызывают логику и последовательность чувств. «Если до конца правильно что-то делать, — говорит он, — то чувствовать иначе невозможно».

Это чрезвычайно важное для творчества открытие заставило его посмотреть на эти действия не как на вспомогательный технический прием, а как на новый способ разрешения важнейшей творческой задачи.

Обращение к физической стороне построения логики действия роли означало для него нахождение твердой материальной основы творческого процесса актера, нацеленного на пути создания спектакля и роли. Поэтому не случайно он назвал все это своим открытием, новым методом, усматривая в нем нечто большее, чем простой технический прием или только средство освоения актера от мысленного «зажима», как это ошибочно полагают противники метода.

Новый материалистический подход Станиславского к решению волновавшей его задачи заставил его по-новому взглянуть на творческий процесс актера. Для буржуазно-идеалистического мышления типично рассмотрение тех сторон человеческой жизни, которые изолируют нас от окружающей среды и уводят во внутренний мир человека, в его переживания. Новое, что было показано Станиславскому жизнью, заключалось в том, чтобы рассматривать человека не как обособленную, замкнутую в себе индивидуальность, а как существо общественное, неразрывно связанное с окружающим миром.

Из этого верного материалистического понимания человеческой сущности вытекал и другой, не менее важный для нашего искусства, вывод, заключавшийся в том, что корни, питающие переживания актера на сцене, надо искать не внутри, а вовне образа, в его связях и взаимодействиях с окружающей средой, ибо та часть, которая живет в человеке, может возникнуть, только получив заряд извне.

Материалистическая теория учит нас, что наши ощущения и представления есть психологический процесс, возникающий в результате воздействия внешнего, материального мира на наши органы чувств. Следовательно, источник ощущений, вызывающий в нас то или иное эмоциональное психологическое состояние, лежит не внутри, а вне нас. На него и должно быть в первую очередь направлено наше внимание.

Но между воздействием на нас в жизни и воздействием на сцене имеется существенная разница. В жизни окружающий мир воздействует на нас непосредственно, в то время как на сцене мы сами должны создать эту жизнь и поверить в правдоподобность своего вымысла. Только в этом случае созданный нашим воображением мир будет воздействовать на наше творческое сознание и психику.

Мы же часто стремимся вызвать в себе на сцене нужные для нас переживания, не создав находящихся вне нас объектов. Мы стремимся уловить неуловимое, не понимая того, что оно является следствием того сложного жизненного комплекса, который выпал из круга нашего внимания. Мы ищем мысли, чувства роли в отрыве

Если актер произносит только слова на сцене или только переживает, то это еще не есть театральное искусство. Главным, отличительным признаком нашего искусства является действие. В театре только та идея становится художественно убедительной, которая выражена через действие, через борьбу противоположных начал. Всякая непоопека действительной природой сценического искусства ослабляет силу нашего воздействия на зрителя.

С точки зрения данных современной науки, действие понимается сейчас очень глубоко. Оно включает в себя всю сложность человеческой психики и направлено к осуществлению конкретной цели. И понятие сложности механики, которая создает действие, очевидно, не всякий еще может, как не всякий может быть музыкантом или художником. Нужны способности и умение верно находить действительную линию пьесы, так же, как художнику — способности видеть краски, музыканту — слышать звуки и т. д.

Много путаницы и недоразумений возникает при выборе действия. Некоторые актеры и режиссеры под действием понимают такие простые физические действия, как, например, очинить карандаш, протереть очки, закутить папиросу, снять галочку, вытереть лицо платком, почесать за ухом и т. д. Они видят существо «метода физических действий» в том, чтобы в целях создания жизненного правдоподобия проталкивать на сцену мелкие бытовые действия, которые фиксируют внимание зрителя не на том, что является главным в данном эпизоде пьесы. С подобными извращениями, к сожалению, нередко приходится встречаться в творческой практике.

В одном театре мне показали пьесу, поставленную якобы по «методу физических действий». В числе прочих несущихся там была такая деталь: в пьесе мать ждет сына, и режиссер сказал, что они нашли для этой сцены хорошее действие — она чистит картошку. И чистила она так хорошо, что публика уже забывала о том, что она ждет сына, и сидела только за тем, сколько она начистит картошки.

Конечно, это тоже физические действия, но они не имеют никакого отношения к логике действия роли, к идее спектакля. И чем больше актер вносит в свою роль таких действий, тем больше он начинает походить на обывателя, а не на героя, которого он пытается воспроизвести. Это скудость художника, который ничего не видит из идеи и «тащит мускулы», чтобы создать подобие жизни на сцене.

Константин Сергеевич никогда не отвергал физических действий, как приспособления, которое может помочь актеру. Он признавал, что какая-то часть физических действий, не выражающих непосредственно идею, может существовать самостоятельно, но возводить это в принцип и полагать, что в этом заключается существо «метода физических действий», конечно, неверно.

Вульгаризаторы заявляют, что «метод физических действий» имеет «чисто технологическое содержание» и является одним из «драктических» приемов раскрытия творческих сил актера, а поэтому, мол, так и следует его расценивать. Но тогда это тоже пустые действия, которых можно налечь сколько угодно в любой роли и которые будут только тормозить развитие пьесы.

Когда мы говорим о «физических действиях», то имеем в виду те действия, без которых не может быть осуществлена идея пьесы. Как известно, идея пьесы выражается в событиях, в конфликте, в борьбе. Для того, чтобы возник конфликт, нужны действия, без которых не могут быть осуществлены события, раскрывающие идею произведения. Это действия целенаправленные, выражающие мысль, идею автора, но в той специ-

Окончание на 4-й стр.

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его

Ончание. Начало см. на 3-й стр.

действия на окружающий мир, как момент действительности. Отсюда признание им огромной роли слова в творчестве актера.

«Изык есть средство, орудие, — пишет товарищ Сталин, — при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания».

Всякая попытка рассматривать слово вне действия приводит к методическим ошибкам на сцене, к риторическому раскрытию идеи в спектакле. Это происходит всякий раз, когда игнорируется действие, как основа нашего искусства, когда пытаются подменить его другими элементами театра. Вот почему прав был Станиславский, считавший действие наилучшим средством раскрытия идеи в сценическом искусстве. Это не означает проповеди пантомимического театра, а то, что слово должно быть действительно на сцене, выражать действие. Поэтому не случайно Станиславский называл сценическую речь актера словесным действием.

Когда слово лишается своего действительного начала и превращается только в средство изложения своих чувств, то это не тот путь, которым мы идем. Мы не против чувств, без них не может быть искусства, но они должны прийти в результате верной логики действий, в том числе и словесных.

Противопоставление слова действию и признание его главным средством выражения идеи актером имеет в своем основании абстрактное, умозрительное понимание идеи в драматическом произведении, как бы от этого ни открещивались противники метода. Если идея легко укладывается в красивые фразы, подогретенные актерскими переживаниями, то это не та, или, вернее, не в той форме возникшая в сознании художника идея.

Однажды Константин Сергеевич достал книжку, на которой сбоку его рукой было написано: «Словесное действие — мировая скорбь». Он посмотрел на запись и сказал: «Какую ерунду я написал». А был период, когда идея понималась именно так.

К сожалению, с таким отвлеченным пониманием идеи часто приходилось встречаться в практике нашей работы. Многие режиссеры отрывали идею от живой ткани произведения, подменяли ее в записках дактилографическими, а затем требовали от актера, чтобы он добился до нее.

По идее, взятая вне конкретного ощущения жизни, в какие бы красивые, поэтические слова она ни вкладывалась, как правило, остается в голове актера и не превращается в действие. В результате создается разрыв между замыслом и осуществлением. Режиссерский рассказ о замысле спектакля получается гораздо ярче и интереснее, чем сам спектакль.

Для нас, работающих по новому методу Станиславского, всегда важно осязательно идею не абстрактно, а в той форме, в которой она способна жить и развиваться в произведении, напечатать его от начала до конца. Это означает не видеть ее не в научных формулах, а в живом куске жизни. В драматическом произведении идея находит свое материальное воплощение в линии действия, борьбе, которая является сердцем пьесы. Идея, только рассказанная, но не раскрытая в действии, выходит за рамки специфики нашего искусства.

Поэтому мы интересуются осознанием идеи в действии, в событии, в борьбе, в том клубке сложных человеческих отношений, которые заключены в пьесе. Это то, в чем будет жить идея спектакля.

Но актер должен не только хорошо осознать идею пьесы, но и довести ее до такого ощущения, когда она станет сущностью его жизни на сцене. Одержимый идеей, он начнет действовать, претворять ее в сценическую жизнь. И вот такая степень зараженности идеей, которая переходит в действие, нужна в драматическом искусстве.

Идея, которая проявляется только в уме, заставляет человека мыслить, но не пробуждает в нем желания действовать, бороться, активно вмешиваться в жизнь, недостаточна, как мне кажется, для характеристики современного героя.

Вульгаризаторы метода считают, что идея будет жить в образе, а кроме этого существуют еще «физические действия», которые помогают актеру быть органичным на сцене. Поэтому, мол, давайте приклеим эти действия к образу, и тогда получится произведение искусства.

Для нас «физическое действие» — это не какой-то «довесок» к роли, а основа образа. Анализируя роль, мы можем говорить, что этот человек — отсталый или передовой, добрый или злой, честный или прожженный подлень и т. д. Все это мы знаем, но воплощать надо другое.

Если мы начинаем воплощать отвлеченное понятие передового человека и забудем о том, что составляет сущность самого человека, то это неизбежно потянет нас на внешнее изображение образа. Образ лишится тогда живой человеческой плоти и превратится в предметную иллюстрацию идеи.

Чтобы избежать этого, мы должны этим психологическим человеческим качеством найти соответствующий материальный эквивалент и сделать его предметом нашего воплощения. Такой доступный нашему

воплощению материальной основой образа является подлинное, продуктивное, целесообразное человеческое действие, в котором проявляются все стороны человеческой личности.

Если этот человек передовой, то нас интересует, как же он действует, потому что его качества передового советского человека будут прежде всего выражаться в логике его поведения, в логике действий. Это не значит, что мы должны придумать какие-то особые действия и наклеить ими изображаемый образ. Нет, мы должны найти логику действия в самой пьесе, разобраться в линии поступков действующего лица: здесь он помог товарищам, здесь он совершил подвиг, здесь он разоблачил бюрократов и т. д.

Вот эта линия действий, поведение человека, рассматриваемая во взаимосвязи с окружающей средой, а на сцене в первую очередь с партнерами, является для нас тем действительным стержнем, который по мере его дальнейшего углубления и развития в процессе творчества будет постепенно обрывать и обогащаться той сложностью внутренней психической жизни человека, которая составляет сущность данного образа.

«Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий», — пишет Станиславский, — мы тем самым узнаем, если внимательно выслушаем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая — линия логики и последовательности наших чувствований. Это понятно: ведь они, внутренне чувствования, незаметно для нас порождают действия, они неразрывно связаны с жизнью этих действий...» (Станиславский, «Работа актера над собой»).

Для нас «метод физических действий» — это прежде всего искусство логики действия. Через логику действия мы воплощаем идею пьесы и проникаем во внутренний мир изображаемого лица. Как сок идет по стволу, доходит до веток, до тончайших листочков, так и идея, осуществленная в логике действия актера, наполняет собой каждый кусочек роли.

Задача режиссера заключается в том, чтобы построить такую логику действия, взаимодействия и борьбы на сцене, которая наиболее ярко и глубоко раскрыла бы идею пьесы. Для этого нужно уметь найти логику действия в самой пьесе, а не подменять ее своими субъективными домыслами, не имеющими прямого отношения к идее автора и нередко идущими вразрез с ней. Логика действия заложена в развитии конфликта, столкновений, борьбы в сюжете пьесы. Она может быть искажена и может быть углублена в процессе создания роли и спектакля.

Процесс нахождения логики действия есть для нас в то же время и процесс точнейшего анализа пьесы. Мы не найдем правильной логики действия, если не пойдем идеей произведения, не разберемся в растопке борющихся в пьесе сил, не взорвем сложной линии человеческих взаимоотношений, не проследим логику развития событий в пьесе и т. д. и т. п.

Сейчас много спорят идет вопрос о необходимости так называемого «застольного периода» работы над пьесой. Причем всякие попытки ввести некоторые коррективы в понимание этого вопроса используются многими как аргумент против метода.

Как известно, «застольный период» работы над пьесой ввел в свое время Станиславский. Тогда это понятие вызвало целую бурю возражений среди деятелей театра, но затем оно настолько вошло в практику творческой работы, что попытка Станиславского пересмотреть этот принцип вызывает сейчас не меньшую бурю протестов.

Так, например, в недооценке «застольного периода» работы редакция газеты «Советское искусство» усматривает чуть ли не посягательство на основную принцип нашего искусства — бытийственность идейности. Мне кажется, что подобное недоумение есть результат поверхностного знакомства с теоретическим наследием Станиславского. Вместе с тем, оно свидетельствует о том, что многие деятели нашего театра продолжают довольствоваться тем, что было открыто Станиславским 50 лет тому назад, в то время как сам создатель системы ушел далеко вперед в понимании творческого процесса и, смотря с более высоких позиций, признает несовершенство многое из того, что делал раньше.

Застольный метод работы, введенный Станиславским в период ломки шаблонного искусства, был в высшей степени прогрессивным для театра. Он помогал актерам понять не только свою роль, но и охватить идею произведения в целом.

Однако за последние время стали сильно злоупотреблять застойной работой, в результате чего она из вспомогательного средства превратилась в самоцельный прием.

Если под «застольным периодом» понимать процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий, то он никогда не отменялся Станиславским.

Одной из важнейших отличительных особенностей нашей работы по новому методу является отсутствие резкой грани между процессом анализа и процессом воплощения. Момент анализа у нас не только не отрывается от процесса воплощения, а, наоборот, является его органической составной частью. Мы анализируем пьесу в действии. Достоинство такого анализа для нашей творческой работы заключается в том, что он делается не только от головы, но и от всего сердца творца. Поэтому большая часть застойной, аналитической работы выполняется нами в процессе репетиций.

Подобные приемы работы толкают актеров на режиссерский путь.

Для нас цены те знания, которые не записываются в голову актера, а превращаются в питательные соки, помогают ему действовать, а в дальнейшем уточнять свои действия.

Застольный период существует у нас для того, чтобы договориться об идее пьесы, которую мы призваны воплотить в спектакле, наметить линию сценического действия, понять смысл и логику совершающихся событий, помочь исполнителю глубоко осознать действенную линию роли и то, как она влияет на общий ход развития событий в спектакле. Без этого предварительного осознания идеи произведения, само собой разумеется, нельзя начинать работы над пьесой.

Когда актер поймет главный действительный смысл пьесы, перед ним неизбежно встанет вопрос: что я, как участник событий, должен делать для того, чтобы произошли эти события, какова логика моих действий в данном эпизоде, сцене, в акте, в пьесе в целом?

Отсюда вытекает обязательство актера выполнять именно ту логику действия, которая необходима для осуществления идеи спектакля в той линии событий, которая заложена в пьесе.

Если первая скрипка или виолончель считает, что она способна издавать красивые звуки и способна нести свою мелодию, то есть симфоническое произведение, которое имеет свою идею и в которой данной скрипке отведена совершенно точная мелодия, она будет играть только то, что мне легче, или то, что мне нравится, и не выполнит ту мелодию, которая отведена моей скрипке, то я разрушу симфоническое звучание всего оркестра, и пойду вразрез с той главной темой, которая должна прозвучать в данном произведении.

Если в оркестре фальшивит один инструмент, то это уже плохо, но если фальшивит большинство инструментов, то становится невозможно передать произведение.

А сколько еще приходится видеть звуковых спектаклей, которые по своему звучанию напоминают квартет из знаменитой башни Крылова!

Для нас сейчас этот метод — не только средство проникнуть в роль, но и способ, как построить спектакль, почитать все сцены театральности, раскрыть содержание идейного содержания произведения, добиться симфонического звучания спектакля. Это метод, которым режиссер объединяет творчество всех актеров. Режиссерская сторона этого метода получила развитие в последние годы и является менее известной широкому кругу театральной общественности.

Противники метода говорят, что метод «убивает» идею. Это доказывает, что идея они пытаются осуществить, но идею действия в области внутренней и психической жизни человека, а затем начинают придумывать такие действия, которые не соответствуют ни внутреннему состоянию действующего лица, ни идее пьесы.

Всякий метод можно употребить неправильно. Если передовой рабочий нашел новый, более усовершенствованный способ изготовления высококачественной продукции, а другой, пользуясь этим способом, выпускает брак, то можно усомниться в его умении, а отнюдь не в самом методе.

Существование в методе является то, что его надо не только знать, но и уметь им владеть. Почему иногда режиссеры говорят о методе одинаково, а работают по-разному? Это происходит потому, что метод находится еще только в области знания, а не освоен на практике, не стал творческим методом самого художника.

Чтобы понять метод, нужно также хорошо знать всю систему Станиславского в процессе ее исторического развития, становления. Только при этом условии мы можем правильно понять место последнего открытия Станиславского в его творческих исканиях.

«То, над чем мы сейчас работаем», — говорил Станиславский, — будет понятно только при условии, что человек подготовлен к тому, что называется системой» (Стенограмма беседы со студентами ГИТИС 15 мая 1938 года).

Этим методом могут пользоваться люди, хорошо владеющие элементами системы.

Метод физического действия является завершающим этапом творческих исканий Станиславского и в то же время началом нового периода развития его системы, прокладывая пути в будущее, ибо его система — это не догма прошлого, а сверло в будущее.

углубляя свое искусство, думал его вперед. Поэтому забота о будущем нашего искусства проходила сквозной линией через все искания Станиславского.

Придавая огромное значение своему новому открытию в области актерского творчества, Константин Сергеевич считал его своим творческим завещанием. Обращаясь к нам, он часто говорил, что его уже не привлекает слава режиссера. Он видел свою задачу в том, чтобы укрепить творческие позиции на найденном им пути и оставить после себя людей, способных продолжать начатое им дело и довести его до более широкого применения. Он часто говорил, что то, что он нам предлагает, — это плод всей его творческой жизни, это выжимка его долготелого театрального опыта. «Если вы это возьмете, вы спасены, искусство театра движется вперед. Не захотите взять или не сумеете — искусство театра начнет падать. Если сумеете, тогда честь вам и слава, а не сумеете, тогда нам сохраним все это до того момента, когда явятся новые люди, которые осознают ценность этого метода и попытаются продолжить его дальше».

В понятие метода входит не только практика его применения, но и ряд проблем, поставленных Константином Сергеевичем, которые надлежит решить его ученикам.

В развитии этого метода мы следуем по пути, указанному нам Станиславским, внимательно присматриваясь к тому, что дает нам школа Н. П. Павлова в понимании глубочайших материалистических основ нашего творчества. Мы видим свою задачу в том, чтобы оставленное нам наследие Станиславского не консервировалось, а развивалось и углублялось в процессе творческой практики. Метод, взятый с этих позиций, за двенадцать лет, которые мы работаем без Константина Сергеевича, в нашем понимании перерос рамки чистой педагогики и превратился в творческий метод создания спектакля.

На основе этого метода Художественным театром создан ряд спектаклей, получивших высокую оценку со стороны нашей партии, правительства и народа, и то новое, свежее, что было отмечено в этих спектаклях нашей советской критикой, всецело обязано этому методу.

В наших спектаклях метод не все совершенно с точки зрения метода, но мы помним слова Константина Сергеевича, что овладение методом не приводит сразу к блестящим результатам и отдаленным успехам, но постепенно охватывает весь коллектив театра.

Глубокое овладение этим методом, помогающим нам на практике осуществлять принципы социалистического реализма, Художественный театр считает своей важнейшей творческой задачей.

Однако среди деятелей театра находится немало людей, которые пытаются всячески принизить значение этого метода, отнекиваясь Станиславского. Они совершают грубую, противоречивую ошибку: когда фактически перечеркивают творческие искания Станиславского последних десятилетий, изводят их до уровня простого педагогического приема, одного из компонентов системы, наряду с воображением и оценочной обстановкой.

Не надо быть знатоком системы, чтобы понять, что не мог такой человек, как Станиславский, отбавлять годы своей жизни на занятия только педагогическими приемами, не мог ради этого организовывать студии, создавать группы людей, отвлекать их от производственной работы, организовывать занятия с режиссерами, не мог писать статей, излагающих этот метод, если бы не чувствовал, что здесь скрывается нечто большее, чем простой педагогический прием.

Конечно, вначале он разрабатывал этот прием как педагогический, но в том и гениальность Станиславского, что за этим педагогическим приемом он видел путь, который может привести вперед развитие нашего искусства.

Поэтому дело не в том, как распространял Станиславский тот или иной прием, — как педагогический или как творческий. В конечном счете, у него все начиналось с педагогики. Суть дела заключается в том, что он нащупал новые опорные моменты творчества, основанные на учете материалистической стороны творчества, овладение и разработка которых может оплодотворить наше искусство и явиться новым источником его развития.

Много недоумений, мне кажется, возникает от того, что часто путают, что действительно является педагогическим приемом Станиславского и что составляет сущность его творческого метода. Так, например, Константин Сергеевич говорил актерам: «Вы не думайте, а действуйте». Из этих слов вульгаризаторы метода делают вывод, что думать на сцене не надо, а надо бездумно действовать — и тем самым уже якобы осуществили идею. Это — извращение, которое может прийти только в голову человеку, совершенно не понимающему сущности метода. Когда Станиславский говорил: «Не думайте, а действуйте», это значит, что был такой период педагогического освоения метода, когда он как режиссер брал на себя заботу об идее пьесы, а чтобы разгрузить ученика от непосильной для него на первых порах сложной задачи, говорил: «Попробуйте действовать».

Выводить случайно фразы Станиславского, сказанные им по тому или иному конкретному поводу, и приписывать им значение универсального творческого принципа — это значит

допускать худший вид искажения его учения.

Поэтому, обращаясь к товарищам по профессии, мне хочется предостеречь их: нельзя всякий педагогический прием Станиславского превращать в творческий и в то же время нельзя на основе педагогического приема исключать возможность осознания творческого приема. Сам Станиславский никогда не проводил резкой грани между педагогикой и творчеством. Он не переставал быть педагогом, когда решал творческие задачи, и, занимаясь вопросами педагогики, никогда не забывал о тех высших творческих делах, ради которых ему нужна была педагогика.

Для людей, смещающих вперед, очень важно глубоко разобраться в наследии Станиславского и понять, что в нем принадлежит прошлому и что принадлежит будущему. У нас часто хватает за то, что уже отвернуто самим Станиславским, как устаревший, пройденный этап, и, с другой стороны, все то новое, в чем он видел живой источник дальнейшего развития искусства. Не желая глубоко вынуть в сущности вопроса, понять это новое, многие деятели театра переносят все то, что не укладывается в рамки их застывших представлений об искусстве.

Редакция газеты «Советское искусство», выступая против метода Станиславского, не созная этого, объективно ориентирует работников советского театра не на то новое, прогрессивное, что есть в его наследии и что он завещал нам совершенствоваться и развиваться, а на пройденные этапы развития системы. В результате такого ошибочного подхода к наследию Станиславского открытая газета «Советское искусство» дискуссия скорее выплывает в линию обвинения, чем в желание разобраться в сущности вопроса. Газета повторяла, по существу, все те нападки против метода, которые исходят главным образом от людей, принимающих в штыки каждое новое слово в искусстве, если оно исходит даже от Станиславского, учениками и продолжателями которого они себя считают. Но какие же это продолжатели, если они на десятки лет отстали от своего учителя и не желают его догонять?

Неспособность понять систему Станиславского не означает, что надо идти к тому, что под видом защиты наследия Константина Сергеевича люди заимствуют собственную косность, нежелание идти вперед.

То, что осуществляется на страницах газеты «Советское искусство» под названием «метода физических действий», очень далеко от того, чему учил нас Константин Сергеевич и что осуществляется в творческой практике Художественного театра. Это — неправильное, извращенное понимание метода. Это привело к тому, что сущность метода и творческих работников МХАТ, разрабатывающих этот метод.

Противники метода пытаются объявить догмой последние творческие искания Станиславского, в то время как сами они утверждают, что Станиславский был чужд догматике. Всем хорошо известно, что творческий путь Станиславского — это непрерывное совершенствование, движение вперед. Но почему же в отнесении «метода физических действий» старается повернуть назад и в этом жипом деле установить догму и тем самым пресечь возможность его дальнейшего развития и разработки?

Рамки газетной статьи не позволяют мне сколько-нибудь подробно раскрыть сущность нового метода Станиславского, рассказать о дальнейшем развитии его в творческой практике Художественного театра, а тем более ответить на все многочисленные нападки, которым подвергся этот метод на страницах газеты «Советское искусство».

Для нас этот метод органичен и на данном этапе является наиболее совершенным средством создания спектакля и роли.

Этим методом работает современный Художественный театр.

Практика показала, что «метод физических действий» не только не обедняет актера, а, наоборот, дает возможность наиболее ярко и глубоко проявиться его творческой индивидуальности, раскрывает новые стороны его дарования, делает его исполнение еще более правдивым, искренним и идейно насыщенным. Поэтому не случайно те актеры, которые работают по методу, являются его страстными защитниками и не хотят от него отказываться.

Мы никоим образом не собираемся навязывать своего метода, а тем более людям, для которых он органически чужд. Если у них есть другой, более совершенный метод, то пусть они его обнаружат, и мы первые попытаемся испытать его на практике. Вносить же только скептицизм в наше дело — это еще не значит двигать искусство вперед.

Мы примем с благодарностью всякую критику, помогающую нам глубоко разобраться в сущности нового открытия Станиславского в области актерского творчества, но не критику, основанную на неправильном понимании и вульгаризации метода.

Для нас хорош тот метод, который позволяет нам создавать произведения социалистического реализма, достойные нашего народа.

М. КЕДРОВ,

народный артист СССР, главный режиссер МХАТ Союза ССР имени М. Горького.

Дневник дискуссии

В Московском Художественном Академическом театре Союза С. М. Горького в течение шести дней проходила дискуссия по вопросам связанным с изучением и развитием наследия К. С. Станиславского. Новой доклад сделал главный режиссер театра народный артист СССР М. Кедров. В прениях по докладу выступили свыше двадцати творческих работников театра. На заключительном собрании был принят предельно художественно-режиссерской коллегией текст письма в редакцию газеты «Советское искусство» от имени коллектива артистов МХАТ СССР им. М. Горького: «Воспитание актера-гражданина, живущего в полнокровном социалистической эпохи и умеющего выразить в полнокровном сценическом образе нового советского человека — К. С. Станиславский считал важнейшим творческим делом каждого советского актера».

В письме к А. М. Горькому К. С. Станиславский писал: «остаток своей жизни я хочу потратить на воспитание и углубление актерского мастерства, способного передать самые глубокие и сильные чувства и мысли человека наших дней».

В последнее десятилетие своей жизни он значительно обогатил свою систему дальнейшими выводами и открытиями, которые сделал на основании творческого опыта МХАТ. Эти выводы он обобщил в условном наименовании «метод физических действий», которые далеко не исчерпывали сущности данного метода.

Метод указывает нам наиболее верные пути проникновения во внутренний мир изображаемого образа и воплощения идеи пьесы в спектакле и является основой творческой практики Художественного театра.

На современном этапе развития нашей актерской техники он является наилучшим средством практического осуществления принципов социалистического реализма в сценическом искусстве.

Коллектив Художественного театра считает, что дальнейшее овладение этим методом под руководством М. Н. Кедрова, продолжающего и развивающего творческие идеи К. С. Станиславского на практике, является важнейшей творческой задачей МХАТ.

Мы глубоко уверены, что овладение этим методом может оплодотворить театральное искусство и помочь нам создать произведения, достойные нашего народа».

Три дня обсуждался на открытом партийном собрании в Малом театре доклад народного артиста СССР К. Зубова об изучении и творческом освоении наследия К. С. Станиславского. Активность, с какой участвуют в обсуждении творческие работники театра, свидетельствует об огромном интересе к затронутым в дискуссии проблемам. На собрании были подняты серьезные вопросы, связанные с творческой практикой Малого театра, выявлены и подвергнуты критике недостатки в работе коллектива.

Режиссер театра заслуженный деятель искусств В. Цыганков говорил о своевременности развернувшейся дискуссии, о необходимости углубленного изучения системы Станиславского.

В прениях выступили также народный артист СССР А. Дикий, народные артисты РСФСР С. Мезинский и В. Владиславский, заслуженные артисты РСФСР А. Сальникова, Е. Великов, М. Садковский, Л. Орлова.

Все выступавшие говорили о том, что призы изучать и развивать наследие Станиславского должен быть подхвачен всем коллективом Малого театра. Артисты внесли ряд конкретных предложений, направленных к наиболее эффективному решению этой задачи.

Продолжение прений состоится в ближайшие дни.

Диспут на тему «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» начался в Центральном детском театре. Открывая обсуждение, директор театра заслуженный деятель искусств К. Шах-Анзов говорил о насущной важности подлинного творческого изучения и превращения в практику заветов К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, о своевременности развернувшейся дискуссии.

С докладом о творческом наследии К. С. Станиславского выступил режиссер театра заслуженный деятель искусств РСФСР М. Кабелъ. В ближайшее время состоится обсуждение доклада.

На собрании творческих работников Московского театра юного зрителя был заслушан доклад главного режиссера театра П. Петеровича о дискуссии, посвященной развитию и изучению творческого наследия К. С. Станиславского. Докладчик обратил особое внимание собравшихся на высокую идейность, которая пронизывает все работы К. С. Станиславского, на неразрывную связь метода физических действий с идейной основой произведения. Свои высказывания П. Петерович подтверждал примерами из практики театра.

В начавшихся прениях приняли участие артисты: С. Резников, Г. Бурцева, Б. Павлов, П. Гарин и другие. Все выступавшие отмечали своевременность и большое значение развернувшейся дискуссии, ее огромную пользу для творческих работников театра.

В течение двух дней проходило совместное совещание режиссерской секции и лекторской группы Комитета радиодиффузии при Совете Министров СССР, посвященное значению системы Станиславского в работе режиссеров и актеров на радио.

С докладом «Творческие идеи К. С. Станиславского» выступил кандидат искусствоведческих наук В. Прокофьев.

В совещании приняли участие: народная артистка РСФСР С. Барман, заслуженный артист республики В. Воеводо, режиссеры Р. Поффе, В. Турбин, А. Столов, П. Горбунов, Е. Соколов, А. Футляков, директор Э. Тобиан и другие.

Совещание приняло ряд конкретных решений: организовать чтения по системе Станиславского, провести ряд специальных занятий лекторской группы, а также встречи с ведущими мастерами советского театра.

УЛАН-УДЭ. (По телеграфу). Обсуждение проблем творческого наследия К. С. Станиславского вызывает живой интерес у работников искусств Бурят-Монгольской АССР. На днях здесь состоялось совещание, посвященное вопросам, затронутым в дискуссии. С докладом выступил начальник Управления по делам искусств республики Б. Бедлинский и главный режиссер Театра оперы и балета М. Рехельс. Прения состоялись в ближайшие дни.

ЛУЦК. (Наш корр.). В коллективе Волынского украинского музыкально-драматического театра им. Шевченко особенно по средам на специальных собраниях творческого коллектива читаются и обсуждаются публикуемые в газете «Советское искусство» материалы дискуссии.

Уже проведено семь беседований, в ходе которых высказались главный режиссер театра Б. Лурье, заслуженные артисты республики В. Муспенко и М. Горленко, артисты А. Юницкий, Н. Векляров, Гр. Канишевский и другие.

Главный редактор С. Б. СУТОЧНИЙ.

Редакционная коллегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. Н. ВЛАСОВ, Н. Н. КУНОВ, П. Н. ИВАНОВ (зам. главного редактора), А. А. ИКОННИНОВ, С. В. МИХАЛКОВ, И. И. ТРАПЕЗНИКОВ.

Московская государственная эстрада
ОБЪЯВЛЯЕТ ОТКРЫТЫЙ КОНКУРС
на замещение штатных должностей артистов эстрады
всех жанров

Запись до 5 января 1951 г.
Справки по телефону К 0-75-46
и лично, Неглинная, 6, в дирекции Мосгосэстрады
от 11 час. до 3 час. дня.