

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Малый театр и система К. С. Станиславского

Советский театр достиг огромной высоты. Его искусство воспитывает людей в духе коммунизма, отображая эпоху, не имеющую себе равных в истории, эпоху, которая дала миру гениев революционной мысли и действия, бессмертных героев, смелых новаторов. Это определяет содержание произведений, являющихся ведущими в советском театре.

Для того, чтобы советский театр мог осуществить свои воспитательные функции, в нем не должно быть лжи, искусственности, он должен стремиться к познанию сущности советской действительности, познанию законов ее развития и правдивому отображению этой действительности. Для деятеля театра это значит — «знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии» (А. А. Жданов).

Внимательное изучение тридцатилетней истории советского театра убеждает нас, что истинно передовыми театрами стали те, которые следуют принципам социалистического реализма и утверждают идейное искусство жизненной правды, искусство переживания, неразрывно связанное с жизнью.

В борьбе с формалистами разных мастей, эстетами, декадентами, космополитами направление сценического реализма, возглавляемое МХАТ и Малым театром, одержало блестящую победу, и мы имеем право сказать, что искусство этих театров дорого и близко советскому народу. Наша обязанность — совершенствовать это реалистическое искусство, двигать его вперед, изучая его прошлое, обобщая его революционный опыт, и на основе прошлого и настоящего формировать его будущее. Для этой цели мы должны как можно глубже постичь наш творческий процесс, обосновать его методологию на научных основах материалистической философии, физиологии и психологии. Русский театральный реализм, утвердившийся в борьбе с ложноклассической манерой игры, нашел своего великого выразителя и защитника в лице гениального М. С. Щепкина, который произвел в театре реформу, равную реформе, совершенной А. С. Пушкиным в литературе, утвердил на русской сцене критический реализм и дал право Малому театру считаться колыбелью русского сценического реализма.

Основным творческим тезисом Щепкина было утверждение, что чувства необходимы настолько, насколько допускает общая идея. Он вывел на сцену в бесчисленном количестве образов, из созданных живого человека. Рецензенты — современники Щепкина — говорили, что он в своих ролях показывал «противоположность душевных движений», «многосложность каждого психического движения», «перекрестное взаимодействие страстей», «слияние в одном лице двух сторон» и «животрещающую изменчивость каждого отдельного проявления жизни».

Все эти отзывы писались не всегда в похвалу, а зачастую в осуждение щепкинского новаторства. Для нас чрезвычайно важно, что Щепкин обратил свое внимание художника именно на то, что движется, изменяется и борется в душе человека, что он был поэтом душевной динамики и борьбы, а не статиком.

По свидетельству современника, Щепкин требовал от роли «не одного художества, без которого еще можно жить на свете, но и просвещенной мысли, необходимо нужной для существования каждого человека». Этими словами подчеркивается морализующее, проповедническое начало щепкинского искусства, которое современники определяли, как «толкующий» реализм. По сравнению, скажем, с творчеством Про-

тода Малого театра. Метод этот, естественно, не оставался неизменным, он претерпевал отклонения в сторону яркости, натурализма, переживал период беспредметного «возвышенного» классицизма. Тем не менее, щепкинские основы были и остаются для нас незыблемыми. Именно поэтому Малый театр, его актеры и режиссуру никогда не интересовало иллюзионистское воспроизведение действительности и механическое копирование жизни; такой реализм, окрашенный в будничные, серые краски повседневности, чужд обществу, театру, каким всегда был Малый театр. Общественный театр отображает самые типические явления, синтезирует их, создает типические образы, отбрасывая все мелкое, второстепенное, подчеркивая главное, наиболее характерное, общественно-важное.

Щепкин выдвинул перед актерами продуманную творческую программу школы переживания в противовес театру представления. Он первый потребовал от актера не «подделываться» под образ, а «сделаться» таковым. При этом он всегда добивался от актера «верного взгляда на предмет», т. е. точного идейного содержания. «Как бы ни было верно чувство, но если оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств». Этими словами он сформулировал подчиненность всех выразительных средств актера идее произведения.

Щепкин страстно желал, но так и не успел при жизни записать свою «систему», изложить свой взгляд на искусство. Заветы Щепкина, видевшего высшую цель искусства в служении народу, и легли в основу учения К. С. Станиславского.

Не случайно заявление Константина Сергеевича: «В сущности русское искусство на своих высотах всегда было одинаково: чем больше я вдумываюсь, тем больше вижу, что искусство Щепкина, Шумского, Садковского, Ермоловой и других и искусство лучших представителей МХТ в глубине своей безусловно единое искусство и единое мастерство».

Мы, актеры и режиссеры Малого театра, ставим перед собой задачу глубокого постижения технологии творческого процесса в театре на основе тех лучших традиций, которые и в наше время живы в «доме Щепкина и Островского», на основе тщательного изучения того, что оставил нам замечательный актер, педагог и режиссер А. П. Ленский, и, наконец, путем глубокого изучения и освоения того, что сейчас двигает вперед актерское искусство и является методологической основой творческого процесса актера и режиссера советского театра. Речь идет о творческом наследии К. С. Станиславского.

Для нас, не знающих иного пути, кроме отображения действительности через метод социалистического реализма, нет никаких сомнений, что только благодаря тщательному, глубокому научному изучению этого наследия, всестороннему освоению системы Станиславского можно обогатить методологию советского театра.

К сожалению, приходится констатировать, что исследовательская работа над трудами Станиславского велась и ведется недостаточно энергично и пытливо. Особенно мало исследован до сих пор пореволюционный этап деятельности великого мастера сцены, знаменательный тем, что МХАТ под его руководством в своих поисках будущего обрел ясные и четкие перспективы.

Едва ли не самым главным открытием Константина Сергеевича явилось то, что он первый в нашем искусстве решил проблему творческого акта — решил ее на основе достижений современной науки о главных законах, управляющих высшей нерв-

но и образно. «Крючок» и «петля» взаимно проникают друг в друга, находятся попеременно то в тесной связи, то в конфликте, крепко связываются и не разрываются при усилии. Конфликты здесь сменяются согласием, согласие — конфликтами, причем налицо взаимные противоречия, которые путем борьбы приходят к гармонии.

Вспомним также отношение к слову Островского, который всегда проверял свои спектакли на «слух» из зала кулис, подчеркивая этим самым веру в выразительность слова, в силу его художественного воздействия. Сказанное выше только подчеркивает необходимость глубочайшего изучения нами этого раздела у Станиславского.

В этой связи необходимо сказать, что наше театральное искусство, где главным оружием является словесное, имеет животворный источник обогащения. Я говорю о гениальных трудах товарища Сталина в области языкознания, которые должны стать настольной книгой для каждого автора, актера и режиссера, потому что, помимо своего громадного научно-философского и филологического значения, они имеют первостепенное направляющее значение и для советского театра, художники которого призваны нести мысль, выражать мысль, мыслить на сцене, общаться мыслью, обмениваться мыслью. «Язык, — указывает товарищ Сталин, — есть средство, орудие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания. Будучи непосредственно связан с мышлением, язык регистрирует и закрепляет в словах и в соединении слов в предложениях результаты работы мышления, успехи познавательной работы человека и, таким образом, делает возможным обмен мыслями в человеческом обществе».

Обмен мыслями является постоянной и жизненной необходимостью, так как без него невозможно наладить совместные действия людей в борьбе с силами природы, в борьбе за производство необходимых материальных благ, невозможно добиться успехов в производственной деятельности общества...».

Никогда еще общественно-политическая роль слова не была сформулирована так ясно, мудро и в то же время просто. И мы обязаны эти мысли товарища Сталина положить в основу нашего творчества, чтобы наши произведения помогали «...наладить совместные действия людей в борьбе с силами природы, в борьбе за производство необходимых материальных благ...».

Тщательное изучение гениальных трудов товарища Сталина необходимо для актеров и режиссеров советского театра. Со словом, с логикой речи, с безупречностью произношения и, главным образом, с мыслью, умением ее выразить, отделать главное от второстепенного, строить перспективу мысли — с этим в театре обстоит не всегда все благополучно. Труды товарища Сталина мы должны благодарно рассматривать как заботливую и мудрую помощь, которая, как всегда, пришла к нам как нельзя более вовремя.

Нельзя забывать и то, что воздействие словом занимает одно из ведущих мест в творческом наследии К. С. Станиславского. Этот раздел в его учении еще, к сожалению, не оценен по достоинству и не исследован надлежащим образом.

Мысли о глубочайшей сосредоточенности и направленности творческого акта, о действиях, в частности о словесном действии, занимали все существо Станиславского, посвятившего всю свою артистическую и режиссерскую деятельность тому, чтобы создать актеру, не насидя его индивидуальности, наиболее благоприятные и верные условия для глубокого проникновения в авторский замысел. Поистине замечательные слова самого Константина Сергеевича по этому поводу:

«В этих поисках, надо полагать, и родился метод простых физических действий, или, как в дальнейшем он именуется у самого Константина Сергеевича и у его учеников, метод физических действий, назначение которого и есть ответственное проникновение в замысел автора двойным путем — с внутренней и внешней стороны одновременно. Ибо в результате ряда поступков на тему предлагаемых обстоятельств мысль актера, рефлекторно пробужденная этими действиями, в тот или иной момент должна столкнуться с логикой мысли образа, и это, очевидно, и бывает началом проникновения исполнителя в образ мыслей действующего лица. Это происходит потому, что выполнение каждой простой физической задачи у Станиславского подчинено предлагаемым обстоятельствам пьесы, ее идейному содержанию. При этом необходимо отметить, что и это новое звено системы, как и вся система, служит борьбе со штампами, с игрой чувств, с наигрышем».

В работе над «Режиссерским планом «Отелло» Станиславский писал Л. М. Леонидову:

«Если вы начнете прямым путем изображать то, что у вас заготовлено для роли, 90 процентов вероятия, что вы попадете на линию игры чувств. Если же вы начнете просто-напросто действовать и на каждом спектакле решать для себя каждый раз по-новому поставленную задачу, вы будете идти по правильной линии, и чувство не испугается, а пойдет за вами».

В своих многочисленных высказываниях по существу метода физических действий Станиславский утверждает, что актеру надлежит действовать конкретно, продуктивно, целесообразно и заинтересованно, всякий раз добиваясь полного осуществления поставленной задачи. Этому утверждению Станиславского нельзя не быть горячо преданным. Более того, нам кажется, что это и наш символ веры, ибо всякий раз, когда мы отступаем от него и рассматриваем или, вернее, пользуем предложенное действие только как мизансцену, мы уходим от правды. На памяти у каждого из нас, режиссеров и актеров, есть достаточно тому примеров. Можно сослаться, в частности, на характерный случай с одной из сцен «Ревизора» в Малом театре.

В конце третьего акта «Ревизора» есть эпизод, когда семейство горючего — жена, дочь и он сам — на сцену стремится расположить к себе бегущего, словно разрывая ее части. Мизансцена традиционная — ровесница пьесе и спектаклю. Когда она выполняется точно, заинтересованно и целесообразно, она служит идее спектакля. Как только она делается без заинтересованности, т. е. формально, как это нередко бывает у нас на спектаклях, появляется неуразумия, вроде кокетничанья матушки и дочери с Осипом, что ставит всех действующих лиц в нелепое, нелепое положение и явно не соответствует предлагаемым обстоятельствам, искажает их и вредит смыслу спектакля.

Этого примера, на мой взгляд, достаточно, чтобы понять, какой глубокий смысл заключен в творчески обязательной продуктивности и целесообразности каждого физического действия, осуществляемого на сцене. Как только действие теряет эти свои качества, в нем умирает живой смысл, оно вступает в конфликт с идеей.

Но на пути к постижению метода физических действий мы встречаем много неясностей. Нам непонятен самый термин «физическое действие». Обращаясь к «Режиссерскому плану «Отелло», мы отчетливо видим, как в нем физические задачи одна за другой следуют рядом с психологическими и неотрывно от них. Таким образом, условием термина «физическое действие» становится

как не могут служить руководством для внедрения нового метода в театральную практику. Это только подход к сложной проблеме, но далеко еще не окончательное ее решение... Здесь предстоит серьезные опыты, пробы, искания, здесь необходима и научная проверка метода со стороны психологии».

Нельзя не разделить этих мыслей, продиктованных горячим желанием принести пользу необычайно важному делу. Нельзя не пожелать, чтобы ученики К. С. Станиславского на деле познакомили работников советского театра с последним открытием их учителя. Я думаю, что здесь не будет недостатка в организационных предложениях. Тут возможно все, вплоть до конференций ведущих режиссеров и актеров страны для ознакомления с «методом физических действий» на практике руководителей МХАТ.

Мы не можем не высказать также горячего убеждения в том, что метод нельзя противопоставлять всей «системе». Это значило бы зачеркнуть весь великий труд Константина Сергеевича по созданию науки об актерской психотехнике. Для нас «метод физических действий» — одно из основных звеньев в системе Станиславского, за которым, надо полагать, последовали бы новые открытия, если бы смерть не прервала его подвизнической работы.

Величайшая ценность громадного творческого наследия Константина Сергеевича принадлежит, конечно, не одному Художественному театру. Права на овладение наследством должен предъявить весь советский театр, все его актеры и режиссеры. Широкая популяризация этого наследия должна стоять в первую очередь на повестке наших деловых будней. И чем шире будет поставлено дело этой популяризации, тем быстрее двинется вперед советский театр к вершинам социалистического реализма. Поэтому нельзя не быть глубоко благодарным В. О. Топоркову и Н. М. Горчакову, которые своими книгами донесли до нас, не имевших счастья лично заниматься у великого новатора советского театра, дыхание его темперамента и его живое слово.

Как мы у себя, в Малом театре, рассматриваем систему Станиславского?

Мне кажется, что фактическое признание «системы» состоялось уже давно и весь вопрос только в том, чтобы путем тщательного изучения и согласования со стиливыми особенностями Малого театра сделать ее единым творческим языком труппы. Вопрос этот кардинальный, вопрос, который предпринимать формирование настоящего и будущего ансамблевого, симфонического звучания спектаклей Малого театра. И к разрешению этого вопроса Малый театр, на мой взгляд, должен приступить незамедлительно.

Замечательно высказывание А. Н. Островского по этому вопросу:

«Для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству, представляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произнести цельное впечатление; наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому».

Мы должны вспомнить также слова А. П. Ленского, который утверждал, что главной бедой Малого театра является отсутствие ансамбля, ибо сильнейшая труппа Малого театра всякий раз своими индивидуальными устремлениями нарушает гармоническое единство смыслового звучания спектакля. Ленский утверждал, что победить это может единая воля режиссера. Мы позволяем себе утверждать, что и этой единой волей окажется недостаточно, если у труппы и режиссера не будет единого методического мышления, которое одно только и может вну-

2) отношения между действующими лицами, выведенные из обстоятельств, и 3) поступки, выведенные из отношений.

Актеров и режиссеров Малого театра постоянно занимает мысль о конкретном определении действенной линии спектакля во имя борьбы с «рассказывательными» бездейственными опасностями, которые зачастую таит в себе недостаточно продуманное, а может быть, и не всегда научно вооруженное исполнительское и режиссерское искусство. Мы настойчиво ищем ту реактивную силу, которая двигает действие наших спектаклей изнутри. Мое убеждение, что словесное и физическое действия получают жизнь от тех конфликтов, той борьбы, которая двигает жизнь человеческого общества. Эти конфликты и борьбу отражает, беря их из жизни, драматургия, и эту же борьбу должно вскрывать, показывать отражающее искусство театра.

Мы должны всегда помнить слова товарища Сталина, который учит нас, что всем явлениям природы «...свойственны внутренние противоречия, ибо все они имеют свою отрицательную и положительную сторону, свое прошлое и будущее, свое отживающее и развивающееся, что борьба этих противоположностей, борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся, между отживающим и развивающимся, составляет внутреннее содержание процесса развития...».

Если вдуматься и по-настоящему увидеть, понять и почувствовать глубочайшее содержание этих мыслей, то мы, режиссеры и актеры театра, сможем эти законы применить в каждой пьесе, в каждом ее акте, в каждом явлении, в каждом куске, ибо все это вместе и поможет нам построить непрерывную линию развития, линию жизни семьи, общества, государства. А жизнь — процесс развития, как говорит далее товарищ Сталин, «...протекает не в порядке гармонического разветвления явлений, а в порядке раскрытия противоречий... в порядке «борьбы» противоположных тенденций, действующих на основе этих противоречий».

Эти основы марксистско-ленинской диалектики и должны руководить режиссерами и актерами при вскрытии действенной линии в наших спектаклях. С помощью этих законов ни в одном спектакле действие не будет стоять на месте, не будет «великого сидения в образе», само собой отпадет умозрительное самокопание, и на сцене будет подлинная жизнь.

Могучим оружием нашего театра всегда было и остается в наше время слово, его выразительность, его образность.

И можно с уверенностью сказать, что там, где слово положено на действительную основу, там, где ему дана воздействующая сила подтекста, там слово актеров Малого театра звучит в полную силу.

В результате мы, мне кажется, имеем право сформулировать основу построения спектакля в Малом театре следующим образом: словесное действие, положенное на тщательно разработанную точную партитуру внутренних и внешних действий, является у нас главным выразительным средством, которым мы, в союзе с другими компонентами спектакля, выражаем отношения между действующими лицами, их поступки и всем этим воплощаем идею автора, определенную нами во время аналитического периода работы.

Рассматривая путь создания спектакля в Малом театре, мы должны признать, что если система Станиславского, заложенные им основы науки об актерском творчестве имеют своим истоком неписаную «систему» Щепкина и обобщают опыт Садовских, Федотовой, Ермоловой, Ленского и других крупнейших мастеров Малого театра, то ныне действующая режиссура нашей старейшей труппы читается учением

глубокой веры в предлагаемое обстоятельство пьесы.

Если вспомнить наш путь за те четыре с лишним года, что прошли со времени исторических постановлений партии по вопросам искусства и литературы, то наиболее гармоничными из поставленных за это время спектаклей следует признать «За тех, кто в море!», «Великая сила», «Московский характер», «Незабываемый 1919-й» и «Калиновая роща». В этих спектаклях достигнуто наибольшее слияние воли режиссера с волей коллектива; эти спектакли имеют в своей основе партийное решение темы и мужественную защиту идеи. В них жизненная правда претворена в сценическую и поэтому звучит социальной правдой. Они реалистичны, т. е. отражают жизнь в обобщенном, типизированном, а не фотографическом виде. То, что три спектакля из пяти, мною упомянутых, отмечены Сталинскими премиями, утверждает нас в мысли, что в этих постановках Малый театр следует путем развития советского искусства, указанным нам товарищем Сталиным, путем социалистического реализма, являющегося основой нашего театрального творчества.

Постановщики данных спектаклей, независимо от того, учились ли они у Станиславского и Немировича-Данченко или только по печатным и изустным источникам знакомы с «системой», в основу своих работ положили именно главные принципы науки Станиславского как в режиссерском плане, так и в отношении работы с актером. И для нас важно осознать, что это обстоятельство совершенно не нарушило своеобразия спектаклей, своеобразия, свойственного именно Малому театру, который не собирается стать похожим на Художественный театр и изменять своему стилю, сложившемуся за 126 лет.

Стилевые особенности реализма Малого театра — особая объемная тема, ожидающая своего исследования. Если же попытаться кратко определить их, то это, прежде всего, необычайная широта амплитуды: Мочалов — Щепкин, Садовские — Ленский, Ермолова — Южия. Взаимодействие двух основных линий — бытовой и романтической, их взаимное обогащение придает особый тон звучанию образов в Малом театре. Их внутренняя и внешняя пластика всегда укладывалась в рамки классического реализма, реализма крупных очертаний. Этот реализм характерен ясностью диалектики, четкостью жеста. Этот реализм подчеркивает, суммирует, отбрасывая мелочи, полагая, что только синтез нужен искусству. Наконец, проповедническое, общественное направление реализма Малого театра, от Гоголя, Грибоедова, Щепкина дошедшее до наших дней и сохранявшее всю горячность, с которой наши актеры защищают свои положительные образы и обвиняют отрицательные. Разве может Малый театр отказать от своего права в исключительные моменты обращаться непосредственно к публике, минуя условности рамки, как это делал Щепкин, как это освещено Гоголем? Не может и не должен. И, наконец, исходя из этого же проповеднического начала нашего искусства, мы всецело должны помнить о нашем главнейшем оружии — слове, о его образности, выразительности, даже о его звучании.

Таковы очертания стиливых особенностей реализма Малого театра, которые мы обязаны сохранять, памятуя, что социалистический реализм предполагает яркость, разнообразие красок, а не серость и уныние, не нивелировку, как утверждали критики-космополиты.

Сохраняя эти стиливые черты, мы обязаны помнить о необходимости повышения идейности нашего искусства и дальнейшего совершенствования актерского и режиссерского мастерства. Мы должны помнить

политиками направленные оценочного реализма, возглавляемое МХАТ и Малым театром, одержало блестящую победу, и мы имеем право сказать, что искусство этих театров дорого и близко советскому народу. Наша обязанность — совершенствовать это реалистическое искусство, двигать его вперед, изучая его прошлое, обобщая его революционный опыт, и на основе прошлого и настоящего формировать его будущее. Для этой цели мы должны как можно глубже постичь наш творческий процесс, обосновать его методологию на научных основах материалистической философии, физиологии и психологии. Русский театральный реализм, утвердившийся в борьбе с ложноклассической манерой игры, нашел своего великого выразителя и защитника в лице гениального М. С. Щепкина, который произвел в театре реформу, равную реформе, совершенной А. С. Пушкиным в литературе, утвердил на русской сцене критический реализм и дал право Малому театру считаться колыбелью русского сценического реализма.

Основным творческим тезисом Щепкина было утверждение, что *чувства необходимы настолько, насколько допускает обшая идея*. Он вывел на сцену в бесчисленном количестве образов, им созданных, живого человека. Рецензенты — современники Щепкина — говорили, что он в своих ролях полагался «противоположность душевных движений», «многочисленность каждого психического движения», «перекрестное взаимодействие страстей», «слияние в одном лице двух сторон» и «животрепещущую изменчивость каждого отдельного проявления жизни».

Все эти отзывы писались не всегда в похвалу, а зачастую в осуждение щепкинского новаторства. Для нас чрезвычайно важно, что Щепкин обращал свое внимание художника именно на то, что движется, изменяется и борется в душе человека, что он был поэтом душевной динамики и борьбы, а не статики.

По свидетельству современника, Щепкин требовал от роли «не одного художества, без которого еще можно жить на свете, но и просвещенной мысли, необходимо нужной для существования каждого человека». Этими словами подчеркивается морализирующее, проповедническое начало щепкинского искусства, которое современники определяли, как «толкующий» реализм. По сравнению, скажем, с творчеством Прова Садовского игра Щепкина всегда казалась несколько беспокойной и нервной. В особенности это сказывалось в кульминационные моменты роли, где Щепкин, нарушая все законы театра, играл как бы «с кафедры», придавая тем самым своему творчеству качество страстного проповеднического искусства.

Эта идейная направленность и есть то главное, что роднит искусство Щепкина с искусством другого великого реформатора сцены — К. С. Станиславского. Традиции Щепкина и Станиславского пронизывают все реалистическое творчество русского театра, этим традициям следовали и следуют актеры и режиссеры различных направлений, что не уничтожает, однако, их своеобразия. Щепкинский «толкующий» реализм как бы слил воедино две параллельные линии искусства Малого театра — бытовую направленность реализма Садовских с романтической придаточностью Мочалова и Ермоловой. Эти две линии вылились под влиянием щепкинской традиции в тот реализм, который и сделал Малый театр, по определению А. В. Луначарского, театром «содержательным, проповедующим, общественным», а К. С. Станиславскому дал основание назвать Щепкина гордостью нашего национального искусства, нашим великим законодателем и артистом.

Два основных тезиса щепкинского реализма взаимно дополняют друг друга: «Искусство настолько высоко, насколько близко природе» и в разъяснение к этому: «Действительная жизнь и волнующие страсти должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора, как бы ни было верно чувство, но если оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств».

Именно эти положения и определяют существо реалистического ме-

тельных средств актер идее произведения.

Щепкин страстно желал, но так и не успел при жизни записать свою «систему», изложить свой взгляд на искусство. Заветы Щепкина, видевшего высшую цель искусства в служении народу, и легли в основу учения К. С. Станиславского.

Не случайно заявление Константина Сергеевича: «В сущности русское искусство на своих высотах всегда было одинаково: чем больше я вдумываюсь, тем больше вижу, что искусство Щепкина, Шумского, Садовского, Ермоловой и других и искусство лучших представителей МХТ в глубине своей безусловно единое искусство и единое мастерство».

Мы, актеры и режиссеры Малого театра, ставим перед собой задачу глубокого постижения технологии творческого процесса в театре на основе тех лучших традиций, которые и в наше время живы в «доме Щепкина и Островского», на основе тщательного изучения того, что оставил нам замечательный актер, педагог и режиссер А. П. Ленский, и, наконец, путем глубокого изучения и освоения того, что сейчас двигает вперед актерское искусство и является методологической основой творческого процесса актера и режиссера советского театра. Речь идет о творческом наследии К. С. Станиславского.

Для нас, не знающих иного пути, кроме отображения действительности через метод социалистического реализма, нет никаких сомнений, что только благодаря тщательному, глубокому научному изучению этого наследия, всестороннему освоению системы Станиславского можно обогатить методологию советского театра.

К сожалению, приходится констатировать, что исследовательская работа над трудами Станиславского велась и ведется недостаточно энергично и пылливо. Особенно мало исследован до сих пор пореволюционный этап деятельности великого мастера сцены, знаменательный тем, что МХАТ под его руководством в своих поисках будущего обрел ясные и четкие перспективы.

Едва ли не самым главным открытием Константина Сергеевича являлось то, что он первый в нашем искусстве решил проблему творческого акта — решил ее на основе достижений современной науки о главных законах, управляющих высшей нервной деятельностью человека. В его книге «Моя жизнь в искусстве» читаем: «Я познал... что творчество есть... полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица». Здесь превосходно охарактеризован творческий процесс как концентрация духовных и физических сил человека-актера. Единство психического и физического — такова материалистическая основа учения К. С. Станиславского. Нам особенно важно подчеркнуть, что в последнее десятилетие жизни великого художника-мыслителя искания его были направлены именно на разработку представления о единстве духовной и физической природы творчества, при котором все элементы объединялись в едином процессе психофизического действия.

Наряду с этим Станиславский считал главным в актерской работе по воплощению образа «словесное действие». В нем Константин Сергеевич отводил основное место содержанию драматургического произведения, ставил два исключительно важных вопроса: как проникнуть в содержание и сделать его своим и как передать, ставшие моими, авторские мысли партнеру.

Весьма возможно, что именно в этом зрелище «системы» и заключается, главным образом, родство ненаписанной «системы» Щепкина и творческого труда Станиславского. В «доме Щепкина», на сцене Малого театра, сформулировано точное определение словесного действия в известной афоризме Ф. О. Садовской: «Вы мне кружок, а я вам петельку». Воздействие словом, взаимодействие диалога сформулированы здесь

Сталин, — есть средство, оружие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания. Будучи непосредственно связан с мышлением, язык регистрирует и закрепляет в словах и в соединении слов в предложениях результаты работы мышления, успехи познавательной работы человека и, таким образом, делает возможным обмен мыслями в человеческом обществе.

Обмен мыслями является постоянной и жизненной необходимостью, так как без него невозможно наладить совместные действия людей в борьбе с силами природы, в борьбе за производство необходимых материальных благ, невозможно добиться успехов в производственной деятельности общества...». Никогда еще общественно-политическая роль слова не была сформулирована так ясно, мудро и в то же время просто. И мы обязаны эти мысли товарища Сталина положить в основу нашего творчества, чтобы наши произведения помогали «...наладить совместные действия людей в борьбе с силами природы, в борьбе за производство необходимых материальных благ...».

Тщательное изучение гениальных трудов товарища Сталина необходимо для актеров и режиссеров советского театра. Со словом, с логикой речи, с безупречностью произношения и, главным образом, с мыслью, умением ее выразить, отделить главное от второстепенного, строить перспективу мысли — с этим в театре обстоит не всегда все благополучно. Труды товарища Сталина мы должны благодарно рассматривать как заботливую и мудрую помощь, которая, как всегда, пришла к нам как нельзя более вовремя.

Нельзя забывать и то, что воздействием словом занимает одно из ведущих мест в творческом наследии К. С. Станиславского. Этот раздел в его учении еще, к сожалению, не оценен по достоинству и не исследован надлежащим образом.

Мысли о глубочайшей сосредоточенности и направленности творческого акта, о действии, в частности о словесном действии, занимают все существо Станиславского, посвятившего всю свою артистическую и режиссерскую деятельность тому, чтобы создать актеру, не насыщая его индивидуальности, наиболее благоприятные и верные условия для глубокого проникновения в авторский замысел. Поистине замечательные слова самого Константина Сергеевича по этому поводу:

«Моя система, как, вероятно, еще много систем в мире, может только помочь раскрыть силы в себе, научить наблюдать в себе их работу, разбираться в хаосе, который создается в страстях и мыслях самого артиста, и, как я уже не раз говорил, очищать творческий огонь от плака и мусора».

Самым драгоценным и самым незаменимым в системе Станиславского для нас является его учение о «сверхзадаче» и «сквозном действии», которым должно быть подчинено все поведение актера на сцене во время всего спектакля, минуя мелочные, второстепенные задачи, которые могут увести в сторону, засорить дорогу или затуманить центральную мысль какими-нибудь ненужными подробностями быта, жанра и т. д.

«Я должен держать такой яркий факел в своей руке, чтобы он заставлял растаять весь лед условностей, привычек, зажимов, которые закрывают сердце зрителя, которого я хочу приобщить к моему искусству».

Эти слова Константина Сергеевича как нельзя лучше показывают степень увлеченности сверхзадачей, целеустремленности, которой всегда добивался он от своих учеников.

В своей постоянной работе облегчить актеру проникновение в замысел автора Станиславский упорно искал такой способ, который пробуждал бы все внутренние силы актера для работы. Многолетние искания привели его к убеждению, что «психологическая задача разрешается, как дым, тогда как физическая задача материальна, осязаема, ее легче зафиксировать, легче найти, вспомнить в критический момент...».

В этих словах, очевидно, кроется тот смысл, что режиссеру и актеру всегда труднее разгадать образ мыслей действующего лица и, наоборот, легче, проще наметить и испробовать его действия, поступки, вытекающие из предлагаемых обстоя-

тельства решать для себя каждый раз по-новому поставленную задачу, вы будете идти по правильной линии, и чувство не испугается, а полетит за вами».

В своих многочисленных высказываниях по существу метода физических действий Станиславский утверждает, что актеру надлежит действовать конкретно, продуктивно, целесообразно и заинтересованно, всякий раз добиваясь полного осуществления поставленной задачи. Этому утверждению Станиславского нельзя не быть горячо преданным. Более того, нам кажется, что это и наш символ веры, ибо всякий раз, когда мы отсутствуем от него и рассматриваем или, вернее, пользуем предложенное действие только как мизансцену, мы уходим от правды. На памяти у каждого из нас, режиссеров и актеров, есть достаточно тому примеров. Можно сослаться, в частности, на характерный случай с одной из сцен «Ревизора» в Малом театре.

В конце третьего акта «Ревизора» есть эпизод, когда семейство горюничего — жена, дочь и он сам — наедине стремятся расположить к себе Остепана, своего разрывавшего матери Мизансцена традиция — ровесница пьесе и спектаклю. Когда она выполняется точно, заинтересованно и целесообразно, она служит идее спектакля. Как только она делается без заинтересованности, т. е. формально, как это нередко бывает у нас на спектаклях, появляется несуровица, вроде кокетничанья матушки и дочки с Остепом, что ставит всех действующих лиц в ненормальное, немислимое положение и явно не соответствует предлагаемым обстоятельствам, искажает их и вредит смыслу спектакля.

Этого примера, на мой взгляд, достаточно, чтобы понять, какой глубокий смысл заключен в требовании обязательной продуктивности и целесообразности каждого физического действия, осуществляемого на сцене. Как только действие теряет эти свои качества, в нем умирает живой смысл, оно вступает в конфликт с идеей.

Но на пути к постижению метода физических действий мы встречаем много неясностей. Нам непонятен самый термин «физическое действие». Обращаясь к «Режиссерскому плану «Отелло», мы отчетливо видим, как в нем физические задачи одна за другой следуют рядом с психологическими и неотрывно от них. Таким образом, условность термина «физическое действие» становится для нас очевидной. Речь идет несомненно о психофизическом единстве, которого неустанно в этом разделе своей системы добивается Станиславский, стремясь воспроизвести на сцене подлинную человеческую жизнь. Но если воспроизводить на сцене человеческую жизнь, то очевидно, что ее многообразие и сложность не могут быть воссозданы только простыми физическими действиями. Очевидно, поэтому в определении и построении метода в настоящее время и произошел какой-то, ускользнувший из нашего поля зрения, осознанный скачок, позволивший включить определение «простые».

И, наконец, в статье М. Н. Кедрова «Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его» («С. И.» № 92) мы встречаем слово «действие» без эпитета «физическое»: метод физических действий определяется как «искусство логики действия». Термин «физическое» исчез. Осталось только «действие», как бы возвращающее нас к более подробной и глубокой разработке этого специального раздела «системы» в I томе «Работы актера над собой».

По вопросу о методе физических действий написано сейчас чрезвычайно много статей. Добросовестные усилия дискутирующих имеют главную, весьма положительную сторону: все сходятся на необходимости тщательного научного изучения и исследования как всей системы Станиславского в целом, так и последнего его открытия. Недостаточная последовательность и неясность в вопросе о методе физических действий дали повод Н. Абайкину в его интересном и серьезном исследовании «Система Станиславского и советский театр» заявить: «Работа Станиславского над методом физических действий осталась незавершенной. Публикованные после его (Станиславского) — К. З. смерти неконечные черновые рукописи третьей книги «Работа актера над собой» не-

ся, составляет внутреннее содержание процесса развития...». Если вдуматься и по-настоящему увидеть, понять и почувствовать глубочайшее содержание этих мыслей, то мы, режиссеры и актеры театра, сможем эти законы применять в каждой пьесе, в каждом ее акте, в каждом явлении, в каждом куске, ибо все это вместе и поможет нам построить непрерывную линию развития, линию жизни семьи, общества, государства. А жизнь — процесс развития, как говорит далее товарищ Сталин, «...протескает не в порядке гармонического развертывания явлений, а в порядке раскрытия противоречий... в порядке «борьбы» противоположных тенденций, действующих на основе этих противоречий».

Эти основы марксистско-ленинской диалектики и должны руководить режиссерами и актерами при вскрытии действенной линии в наших спектаклях. С помощью этих законов ни в одном спектакле действие не будет стоять на месте, не будет «великого сидения в образе», само собой отпадет умозрительное самокопание, и на сцене будет подлинная жизнь.

Могучим оружием нашего театра всегда было и остается в наше время слово, его выразительность, его образность. И можно с уверенностью сказать, что там, где слово положено на действенную основу, там, где ему дана воздействующая сила подтекста, там слово актеров Малого театра звучит в полную силу.

В результате мы, мне кажется, имеем право сформулировать основу построения спектакля в Малом театре следующим образом: словесное действие, положенное на тщательно разработанную точную партитуру внутренних и внешних действий, является у нас главным выразительным средством, которым мы, в союзе с другими компонентами спектакля, выражаем отношения между действующими лицами, их поступки и всем этим воплощаем идею автора, определенную нами во время аналитического периода работы.

Рассматривая путь создания спектакля в Малом театре, мы должны признать, что если система Станиславского, заложенные им основы науки об актерском творчестве имеют своим истоком неписаную «систему» Щепкина и обобщают опыт Садовских, Федотовой, Ермоловой, Ленского и других крупнейших мастеров Малого театра, то ныне действующая режиссура нашей старшей сцены питается учением Станиславского как подлинного создателя русской реалистической театральной школы, школы Художественного театра, которая развивалась и обогащалась великим сотворчеством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Воспитание, формирование всех выдающихся деятелей нашей советской реалистической режиссуры тесно связано с именами обоих основателей МХАТ.

Режиссерское мастерство реалистической школы измеряется не формальными ухищрениями и трюками, а высокой идейностью толкования, глубиной и современностью замысла. Режиссер — это организатор, направляющий к одной цели творческие устремления актеров и всех других участников спектакля. Создание спектакля — дело коллективное. «Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столковаться», — замечает по этому поводу Станиславский. — Стыл тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусства, и надо прекращать разговор о нем».

Мы знаем по опыту: когда режиссер не является упорным, волевым истолкователем и защитником идеи спектакля, не ведет актеров за собой по сквозному действию пьесы к ее сверхзадаче, случается так, что артисты нарушают целостность спектакля ради показа своих актерских качеств, ради своего личного успеха, ради аллюдиментов, доставляющих им мимолетное удовлетворение.

Опыт учит со всей непоколебимостью, что в нашем деле надо быть scrupulously точным в анализе и неуклонно твердым в выполнении замысла. Лишь тогда достигается успех, когда артисты во главе с режиссером объединены идеей спектакля, горячо его увлечены, исполнены

творческого наследия Константина Сергеевича принадлежит, конечно, но одному Художественному театру. Права на овладение наследием должен предать весь советский театр, все его актеры и режиссеры. Широчайшая популяризация этого наследия должна стоять в первую очередь на повестке наших деловых будней. И чем шире будет поставлено дело этой популяризации, тем быстрее двинется вперед советский театр к вершинам социалистического реализма. Поэтому нельзя не быть глубоко благодарным В. О. Топоркову и Н. М. Горчакову, которые своими книгами донесли до нас, не имевших счастья лично заниматься у великого новатора советского театра, дыхание его темперамента и его живое слово.

Как мы у себя, в Малом театре, рассматриваем систему Станиславского?

Мне кажется, что фактическое признание «системы» состоялось уже давно и весь вопрос только в том, чтобы путем тщательного изучения и согласования со стилевыми особенностями Малого театра сделать ее единым творческим языком труппы. Вопрос этот кардинальный, вопрос, который предпринимать формирование настоящего и будущего ансамблевого, симфонического звучания спектаклей Малого театра. И к разрешению этого вопроса Малый театр, на мой взгляд, должен приступить незамедлительно.

Замечательно высказывание А. П. Островского по этому вопросу:

«Для достижения полного аффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; представляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвела цельное впечатление; наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому».

Мы должны вспомнить также слова А. П. Ленского, который утверждал, что главной бедой Малого театра является отсутствие ансамбля, ибо сильнейшая труппа Малого театра всякий раз своими индивидуальными устремлениями нарушает гармоническое единство смыслового звучания спектакля.

Ленский утверждал, что победить это может единая воля режиссера. Мы позволяем себе утверждать, что и этой единой воли окажется недостаточно, если у труппы и режиссера не будет единого методического мышления, которое одно только и может внушить актеру режиссерское отношение к роли, т. е. сознательное отношение к тому месту, которое он, актер, должен занимать в спектакле. Единство метода одно только и может помочь правильной архитектонике спектакля, нахождению гармонических его пропорций.

Как строим мы свой спектакль? Какой способ претворения в практику принципов социалистического реализма избран нами для создания наших спектаклей?

Я думаю, что не ошибусь, сказав, что современные пути Малого театра и МХАТ по меньшей мере параллельны при полном стилевом своеобразии каждого из них.

Аналитическая работа (застольный период) уже давно, в отличие от времен Южина и Ленского, когда практиковались только сбитки по ролям, завоевала себе первое и основное место в работе режиссуры с актером в Малом театре. В этот период определяется основная идея, которую призван защищать спектакль, оговаривается система его образов, находится линия действия и противодействия в будущем спектакле. Застольный период длится до тех пор, пока режиссура совместно с коллективом не ощутит потребности выразить свои мысли действиями, поступками.

Тогда наступает период мизансценирования пьесы, в котором спектакль обретает видимую, осязаемую форму, которую одевает и вводит в реальные условия жизни художник, где подчеркивает смысловые и эмоциональные акценты композитор, куда постепенно вводятся остальные компоненты — свет, шум и т. д. Все эти усилия гармонически направляются к одной цели — выражению и защите идеи спектакля.

Технологическая основа этого процесса одна и та же у Малого театра и у МХАТ. Это — триада: 1) обстоятельство, предлагаемые автором

искусным источникам знакомы с «системой», в основу своих работ полагают именно главные принципы науки Станиславского как в режиссерском плане, так и в отношении работы с актером. И для нас важно осознать, что это обстоятельство совершенно не нарушило своеобразия спектаклей, своеобразия, свойственного именно Малому театру, который не собирается стать похожим на Художественный театр и изменять своему стилю, сложившемуся за 126 лет.

Стилевые особенности реализма Малого театра — особая объемная тема, ожидающая своего исследования. Если же попытаться кратко определить их, то это, прежде всего, необычайная широта амплитуды: Мочалов — Щепкин, Садовские — Ленский, Ермолова — Южин. Взаимодействие двух основных линий — бытовой и романтической, их взаимное обогащение придают особый тон звучанию образов в Малом театре. Их внутренняя и внешняя пластика всегда укладывалась в рамки классического реализма, реализма крупных очертаний. Этот реализм характерен ясностью линий, четкостью жеста. Этот реализм подчеркивает, суммирует, отбрасывает мелочи, полагая, что только синтез нужен искусству. Наконец, проповедническое, общественное направление реализма Малого театра, от Гоголя, Грибоедова, Щепкина дошедшее до наших дней и сохранявшее всю горячность, с которой наши актеры защищают свои положительные образы и обвиняют отрицательные. Разве может Малый театр отказываться от своего права в исключительные моменты обращаться непосредственно к публике, минуя условности рамы, как это делал Щепкин, как это освещено Гоголем? Не может и не должен. И, наконец, исходя из этого же проповеднического начала нашего искусства, мы всецело должны помнить о нашем главнейшем оружии — слове, о его образности, выразительности, даже о его звучании.

Таковы очертания стилевых особенностей реализма Малого театра, которые мы обязаны сохранять, памятуя, что социалистический реализм предполагает яркость, разнообразие красок, а не серость и уныние, не нивелировку, как утверждали критики-космополиты.

Сохраняя эти стилевые черты, мы обязаны помнить о необходимости повышения идейности нашего искусства и дальнейшего совершенствования актерского и режиссерского мастерства. Мы должны помнить призывы ЦК нашей партии к деятелям советской литературы и искусства: «Повышайте уровень своего мастерства, создавайте новые высокохудожественные произведения, достойные великого советского народа!».

Научимся же действовать в спектаклях, а не «рассказывать» их. Поведом борьбу с сентиментальностью, борьбу за мужественность искусства. Изгоним из своей средостроителей, не желающих коллективного и гармонического творчества. Общаем друг другу не «флиртевать», не кокетничать со зрителем. Научимся мыслить на сцене, слушать друг друга, отвечать друг другу, понимать чужие мысли и сообщать свои мысли партнеру. Будем помнить тезис Щепкина, что актер не смеет «подделываться» под образ, а обязан «сделаться» таковым. Изгоним наследие «театра представления», блестящий и виртуозный техницизм, овладеем подлинной актерской психотехникой.

Всему этому учит нас К. С. Станиславский.

Мы обязаны изучать и осваивать наследие Станиславского, не превращая в догму или канон ни одно из его положений. Мы обязаны взять в «систему» все, что принадлежит настоящему и будущему. Надо добиться того, чтобы система Станиславского, будучи подчиненной требованиям коммунистической идейности советского искусства, непростанно обогащала его, способствуя правдивому, вдохновенному, глубоко впечатляющему сценическому воссозданию образа советского человека, нашей советской действительности.

К. ЗУБОВ,

народный артист СССР, главный режиссер Государственного академического Малого театра.

