

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

„Система“ и воспитание актера

Однажды, прийдя к Константину Сергеевичу, я застал его необычайно взволнованным. Ничего не объясняя, он указал мне на большой альбом, лежавший на столе.

— Посмотрите. Это был альбом с крупными фотографиями всех наших новостроек, заводов с прокатными станами, доми, сооружений Днепротреста.

— Вы посмотрите, что сделано! Какие машины, заводы, постройки! Разве что-нибудь подобное раньше бывало? Разве могло быть! Ведь это чудеса! А мы в нашем искусстве?! Мы что сделали за это время? Где наши Днепротресты? Чорт знает что!..

И, пожалуй, никогда еще не видел его таким взволнованным, более того — разраженным. Вся неудовлетворенность собой, присущая Станиславскому, неудовольствие в отношении художника, проявилась в эту минуту с особенной силой и остротой.

И когда мы разговорились об открытых астрономии, об электронном микроскопе, о работах над атомом, над синтезом молекулы белка, о Мичурине, о Циолковском, — он все время только повторял: «Вот видите, вот видите!».

Он прекрасно понимал, что театр наш уже не тот, каким был 50 лет назад, он уж и помнить не хотел старого: мало, мало!.. Только совершенство — и не меньше! Подлинная художественная правда в театре всегда была его идеалом. Борьба за нее он отдал всю свою жизнь. В поисках ее у него и вырастали те новые приемы работы над пьесой, над постановкой спектакля, над совершенствованием актерской техники, которыми он обогатил современное искусство театра.

Основное, чего нельзя не иметь в виду при разборе «системы», — это то, что все находки и открытия Станиславского рождались в работе над созданием спектакля. Это не могло не отразиться на содержании и характере его открытий и на теоретических построениях.

Примером может служить любой из «элементов» его психотехники. Все они сложились на репетициях, в поисках того, как должен исполнять актер данный кусок порученной ему роли.

Возьмем общеизвестную «задачу». Актер вышел на сцену. Допустим, что по ходу действия он пришел к двери, чтобы достать деньги. Актер до сих пор говорил слова, стараясь наполнить их тем или другим подходящим, как он думает, чувством, но главное, за чем он пришел сюда, он упустил. Он не думал об этом. Теперь же, когда ему объяснили его «задачу», т. е. зачем он пришел сюда, чего он хочет, вся сцена делается для него осмысленной.

Обычно, впрочем, и после подобного объяснения сцена проводится актером недостаточно верно. В этом случае Станиславский поправляет и дополняет его таким, например, образом: «Я вижу теперь, что вы пришли, чтобы выпросить у него деньги, но они как будто бы вам не очень-то и нужны. Ведь они вам необходимы для спасения вашей больной матери. Вспомните, в каком состоянии ваша бедная больная... И у нее никого, кроме вас, нет... Теперь лучше, но вы не просите, а требуете. Он вас просто прогонит за ваш слишком независимый тон... Хорошо, но имейте в виду, что больше просить не у кого — вы уж всех обошли и неудачно...». И так далее, до тех пор, пока «задача» попросит деньги не будет выполнена так, как нужно для данной сцены.

Оглянемся на весь ход репетиции. Что мы видим? Разве режиссер действительно методом «задачи», т. е. только и требовал от актера: вы должны хотеть выпросить деньги... — и больше ничего? Совсем нет — он все время поправлял и подсказывал актеру те действительные обстоятельства, которые не только бы на то, что персонаж непременно, во что бы то ни стало будет просить денег. Не может не просить. И просить именно так, как...

Поэтому «система» как результат режиссерского подхода к актеру, практически связанного с работой над определенной ролью в пьесе, нуждается в постоянном корректировании, что и делал сам Станиславский.

Стремясь освободить актера от «шлена» зрительного зала, избавить его от стесненности, Константин Сергеевич давал ему физическую занятость — несложные физические действия. Со временем эти физические действия, видоизменяемые и дополненные, стали у него одним из наиболее частых приемов, каким он приводил актера и к «я емь» и к осязательному восприятию предлагаемых обстоятельств.

Работа с актером, в общем, проходила в том же порядке, как и в описанном случае с «задачей». Только здесь действие чистое физическое легче сосредоточивало внимание актера, чем «задача», которая включала в себя сложный психологический комплекс.

Например, актеру предлагается открыть дверь и войти на сцену так, как должен войти данный персонаж. И вот, после многих поправок, актер не просто входит, а входит потихоньку, боясь, чтобы не спрыгнула дверь — не разбудила или не побеспокоила лежащего в этой комнате больного. Да не просто больного, а тяжело больного. Больного друга, с которым давно не виделся и к которому пришел с желанием решительно все сделать, чтобы спасти его, и т. д. Когда, таким образом, физическое действие (вхождение в дверь) связывается с осознанием всех обстоятельств роли, актер начинает чувствовать осязательно, почти физиологически, всю жизнь действующего лица.

После многократного повторения такого «вхождения в дверь» актер все осязательнее чувствует и кто он, и куда он входит, и зачем, и что за жизнь в нем и вокруг него. В результате он чувствует себя тем персонажем, какого играет, он получает творческое «я емь» — «я емь образ». И теперь, творчески почувствовав себя этим «образом», актер проводит через другое, третье, десятое «физическое действие», чтобы с разных сторон укрепить это «я емь» роли и чтобы оно уже само по себе, без помощи физических действий, жило в нем и распространялось на всю роль. Но что-то мешало: как только прекращалось физическое действие, хотя бы по счету и десятое, так вместе с ним исчезало и «я емь», и творческая свобода актера, и нужно было придумывать одиннадцатое, а за ним двенадцатое... В конце концов, всю роль приходилось склеивать из таких физических действий, следующих одно за другим.

Затруднение заключалось в том, что от повторения одного и того же физического действия актер «застывала» его, — оно уже не вызывало в нем нужных для роли эмоций и мыслей. Тогда Константин Сергеевич, нисколько не стесняясь, менял физическое действие и уже на другом получал нужное самочувствие актера в данных обстоятельствах.

Смерть Константина Сергеевича остановила его исследования. Трудно предвидеть, к чему привели бы они в будущем.

Дальнейшая работа принявших из рук Станиславского этот прием должна была развиваться в том направлении, в каком всегда шел Константин Сергеевич, имея неизменным идеалом и целью всех своих исканий и трудов художественную правду. Но некоторые из последователей нового метода пошли по линии наименьшего сопротивления. Применяя метод, нетрудно было заметить, что логически верно построенное и выверенное во всех своих деталях «физическое действие» и без переживания актера производит достаточное впечатление. Оно и понятно: физическое действие соответствует обстоятельствам пьесы, характеру и положению действующего лица, поэтому...

Многие, перечитав «Работу актера над собой» и исчеркав ее цветным карандашом, считают, что они все уже знают и овладели «системой».

Константин Сергеевич писал эту книгу не менее 25 лет. Перед каждой книгой в печать он усаживал о том, как некоторые предприимчивые люди преподают на периферии его «систему». И стал сомневаться: надо ли печатать книгу? Стоит ли ее обнародовать?

— Я не Толстой. Не умею писать так, чтобы были понятны все тончайшие движения души. Получилось рассудочно, сухо, лютано, трудно. Прочтут — выберут оттуда только мои ошибки, да и их изуродуют, вот как эти (о ком ему рассказывали)... Будут делать вреднейшие вещи, прирываясь тем, что они там вычитали. Еще те, кто знает «систему» на опыте, могут как нужно понять эту книгу, а другие...

И он решил создать молодую студию, ученики которой познали бы на практике весь «систему» и в дальнейшем могли бы правильно читать его книгу и передавать таким образом весь его богатый опыт другим.

Но почему так долго и так мучительно трудно усваивается этот метод? Или все дело наше настолько трудное, что и при достаточных актерских способностях надо еще множеством знаний и многому учиться? Или самый метод недостаточно разработан и все в чем сам Станиславский идет ощупью? Вероятно, недаром в конце первой книги он пишет: «...я с сожалением утверждаю: наша техника слаба и примитивна... необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства...».

Думается, что дальнейшая разработка «системы» на основе данных богатой и многообразной практики театральной работы и театральной педагогики является непременным условием развития и совершенствования актерского мастерства в нашем театре. Пути, по которым должна идти эта разработка, указаны самим Станиславским. Непростительную ошибку совершают те, кто выхватывает из «системы» отдельные положения и рассматривает их изолированно, не руководствуясь главным в учении Станиславского — стремлением к подлинной художественной правде. Так появляются вместо подлинности и правды — правдоподобие, вместо внутреннего ритма — внешний, вместо органического внимания и общения — показное, а затем попытки прикрыть внутреннюю пустоту «красивыми» одеждами внешней «театральности».

Самое серьезное научное изучение заслуживает вопрос о природе актерского переживания — вопрос, до конца не разрешенный «системой».

В своей статье «Хранить наследие Станиславского» — это значит развивать его» М. Кедров, касаясь этого вопроса, начинает с материалистической предпосылки: «...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».

«Но, — вслед за этим предупреждает он — 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 ваше творческое сознание и психику» (подчеркнуто мною. — Н. Д.).

Поверить в правдоподобность своего вымысла? В такой формулировке действительное воздействие на нас внешнего мира ставится целиком в зависимость от субъективного состояния (поварю или не поварю).

актеров, их искренность и полное творческое слияние с действующим лицом и его жизнью.

Так же, как от удара по пальцу молотком, под влиянием услышанного или только подуманного можно почувствовать и все обстоятельства своей роли, как физические, так и психические, как свои собственные, так и окружающие. Почувствовать и отлиться им.

И дело совсем не в том, чтобы «поверить» в правдоподобность своего вымысла, а в том, чтобы не задерживать, не тормозить естественную реакцию, возникающую под действием второй сигнальной системы, а отдаваться ей. Таково материалистическое объяснение действия на нас воображения, таков основной принцип творческого процесса актера.

Важной проблемой является вопрос о творческой свободе актера.

На одной из последних репетиций «Горячего сердца» Станиславский сказал Хмелеву: «Вы будете хорошо играть только тогда, когда добьетесь внутренней и внешней свободы». Такие слова, такие «случайные» мысли, брошенные как бы между прочим, если их связать с поведением самого Станиславского в минуты творчества, значат очень много.

Самому ему эта сценическая творческая свобода была свойственна, как нам свойственно дышать. Может быть, потому он и не выделял этот вопрос, не разрабатывал его теоретически. Дышать — ведь это само собой разумеется.

Между тем, это не так просто. Станиславский много говорил о связности актера и причину этого видел прежде всего в наличии зрительного зала — актер «сжимается» и делается «сам не свой». Все естественные его проявления изворачиваются, и о той свободе, какал у него в жизни, не может быть и речи.

Чтобы отвлечь актера от такого влияния публики, Константин Сергеевич вначале давал «физические задачи». Это помогало, затем он перешел на «физические действия». При исполнении их актер полностью отключался от публики и становился творчески свободным. Но как только «физическое действие» кончалось, так кончалась и свобода. И надо было переходить на другое действие, чтобы теперь оно спасало от зрительного зала.

Только тот актер, который в силу своей особой одаренности или путем верного воспитания и тренировки владеет творческой свободой, в таких условиях не нуждается. Он получил «я емь» (все равно каким путем, а в данном случае при помощи «физического действия»), и теперь достаточно только не мешать себе, и оно, это появившееся «я емь», не затормаживается, не спугивается, а захватывает все его существо. И актер начинает жить жизнью действующего лица.

Поэтому выработка творческой свободы должна стать основным принципом воспитания актера. Педагогический опыт показывает, что и начинать воспитание надо именно с этого. Только такой актер, обладающий творческой свободой, и способен быть художником сцены, а не послушным исполнителем воли режиссера или конферансье его.

Этот принцип — не измышление теоретика. Он возник, как результат опыта воспитания актера, и показал свою целесообразность как в школе, так и на сцене.

Несколько слов о направленности воспитания ученика театральной школы. У нас в школах ведут преподавание мастерства актера режиссеры театров. И вместо того, чтобы находить способы открывать индивидуальное дарование художника-актера и развивать в нем актерские способности, они продолжают свое обычное дело — «связать» этиды, отрывки, доклады, пьесы, т. е. работают над материалом спектакля, а не над материалом актера.

В этом подходе к актеру кроется причина многих и многих ошибок

Принципы Станиславского в балетном театре

Дискуссия о творческом наследии К. С. Станиславского имеет большое значение для дальнейшего развития не только драматического, но и музыкального театра.

К сожалению, ценнейшее наследие Станиславского по-настоящему еще не разрабатывалось применительно к задачам нашего оперного и балетного искусства.

Мы как балетмейстеры, представляющие хореографическое искусство, хотим высказать свою точку зрения на пути развития советского балетного театра.

Русское балетное искусство в протяжении своей более чем двухсотлетней истории испытывало благотворное влияние русского драматического театра. Благодаря этому влияние сложились основные эстетические принципы русского балета, окончательно сформировавшиеся в советский период.

Русский балет всегда отличался от вычурно-жеманного, манерного французского и внешне-виртуозного итальянского балета идейностью, ясностью, содержательностью, задушевностью и классической простотой исполнения. Это обусловлено прежде всего тесной связью русского балетного искусства с народным творчеством. Как известно, прекрасные балетные труппы формировались из крестьянок: скотниц, кружевниц, прях и т. д. В Петербургскую и Московскую танцевальные школы принимались дети мещанского и крестьянского происхождения. Со временем из них были созданы первоклассные балетные труппы обеих столиц. Естественно, что это наложило свой отпечаток на характер русского балета, вошло в него демократическое содержание, вошло в его арсенал новые выразительные средства. Еще в начале прошлого столетия русский балетмейстер Иван Вальберхов отмечал, что в нарицательных балетах декорации и машинная часть богаче, а искусство выразительного танца куда слабее, чем у нас. Характеристика, данная А. С. Пушкиным Е. Истоминой: «русской Терсихоры душой исполненный полет», — говорит о той же выразительности танца лучших русских балерин.

Однако в предреволюционные годы в русском балете воцарилась застой и беспросветная рутинность. По заказу двора создавались бездумные балеты-дивертисменты, где отсутствовали мысли и содержание, восполнялись внешне блестящими, но хитрыми и формальными композициями. С другой стороны, процветал декаданс, в путь которого попал даже талантливый М. Фокин.

В первые революционные годы «экспериментаторы» всякого рода и направлений пытались изуродовать классический балет, подменяя его акробатикой, пантомимой и т. д. Так продолжалось до 1927 года, когда появилась «Красный мак» — балет, наполненный новым содержанием и потребовавший новых форм художественного воплощения.

В этой работе, груз старых привычек и штампов во многом мешал постановщикам. Но это была первая большая победа советского балета, прочно вставшего на путь создания искусства, отвечающего требованиям нового, советского зрителя.

За четверть века, минувшую после первой постановки «Красного мака», советское балетное искусство добило значительных успехов. Однако наряду с большими достижениями у нашего балетного театра есть и крупные недостатки. Мы еще не научились по-настоящему отделять хорошие традиции от штампов. Мы еще не всегда, работая над новым спектаклем, умеем избежать опасности постареть танец ради танца, блеснуть виртуозной техникой ради техники. Мы еще не использовали в полной мере всех возможностей яркого, пламенного и содержательного языка танцевального искусства. Мы не обогатили в достаточной мере балетный язык той новой лексикой, которую необходимо черпать из нашей

советского балета, если его мастера обратятся к такому животворному источнику, как система Станиславского.

Учили балетмейстеров и артистов, руководящихся в своей практике принципами системы Станиславского, со всей настойчивостью подчеркивая необходимость разработки единого творческого метода воспитания артиста-танцовщика и создания балетного спектакля, основанного на научной системе взглядов великого режиссера и педагога.

К сожалению, до сих пор некоторые практики балетного театра продолжают руководствоваться в своей творческой деятельности принципами, весьма далекими от эстетических воззрений Станиславского, забывая основы его учения. В итоге на сцене музыкальных театров нашей страны время от времени появляются балетные спектакли, лишенные содержательности, спектакли-дивертисменты, основная задача которых — поразить зрителя высокой техникой исполнения танцевальных номеров.

Между тем, балетный спектакль прежде всего должен нести мысль, идею, на службу которой и должна быть поставлена техника танцовщика. Виртуозная техника — это только средство, с помощью которого артист балета рассказывает зрителю о мыслях и чувствах воплощаемого им образа. Однако, если в области техники исполнения танцевальных движений, вращения, прыжки и т. д., то у некоторых из них — это лишь техника танцевального мастера. Нельзя путать технику танцевального мастерства с техникой актерского мастерства в балете. Владеть же техникой актерского мастерства мы можем только при внимательном изучении системы Станиславского.

В моей практике режиссера-балетмейстера мне пришлось впервые обратиться к системе Станиславского при постановке балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Перед коллективом, работавшим над спектаклем, встал сложная задача — рассказать на языке танца содержание бессмертной поэмы А. С. Пушкина. Сделать это привычным языком условного балета нам не представлялось возможным.

Поэтому возник вопрос о поисках новых выразительных средств, способных донести до зрителя образы пушкинских героев во всей их глубине. Ведь речь шла о воплощении живых человеческих характеров в их мыслях, чувствами и страстями. И здесь нам пришлось на помощь учение Станиславского. Предварительная застольная работа по методу режиссера позволила артистам Г. Улановой, О. Иордан, Т. Веселовой, К. Сергееву не только исполнить балетную партию, но и воплотить живые образы героев пушкинской поэмы. Углубленная работа над созданием образа привела к тому, что в процессе творческих поисков рождались новые формы танца — монолог и диалог, выражающие содержание без помощи условных жестов.

Для советского балетного театра характерно стремление к созданию содержательных, идейных и выразительных спектаклей, где основное место принадлежит действенному танцу, т. е. танцу, в котором раскрываются характеры и образы героев. Еще А. Гаушковский говорил, что роль скоро в балете не исполняют живые люди с присущими им характерами и страстями, то и танцы этих людей должны выражать их характеры, чувства, страсти. И вот система Станиславского оказывает нам неоценимую помощь в создании таких содержательных, действенных, образных танцев.

Здесь следует сказать о том, что в наших хореографических училищах искусство действенного танца не обучают, а это является тормозом в подготовке полноценных ар-

тистов, в них то основное и главное, что может помочь воспитанию артиста-танцовщика, способного высоким искусством танца выражать мысли и чувства, заложенные в хореографическом произведении.

Здесь следует всячески поддерживать начин педагога Московского хореографического училища при Большом театре СССР С. Колфидиной, не оставившей на обсуждение эти вопросы.

К. С. Станиславский всю свою жизнь восставал против искусства «представления», против внешнего пафоса, борясь за реалистическое искусство, искусство переживания. В балетном театре, к сожалению, еще кое-что осталось от этого «театра представления», где внешний пафос, по существу, и ведет к тому самому формализму, против которого так восставал Константин Сергеевич.

Красивые позы, линии и виртуозные движения танцовщицы или танцовщика служат лишь средством художественного выражения той идеи, которая заложена в произведении композитора. Там, где техника является не средством, а самоцелью, развивается, не может быть и речи об искусстве перевоплощения, т. е. о создании ярких, характерных, живых и полнокровных человеческих образов.

В таком случае мы наблюдаем лишь балерину X, сегодня надевшую на себя один костюм, а завтра — другой и выполняющую одни и те же, ничего не выражающие, танцевальные упражнения. Эти упражнения порой могут ошеломить зрителя безудержной техникой выполнения, но никогда не произведут глубокого впечатления. Производить впечатление может только высоко идейное, содержательное искусство.

Но ведь содержание содержания больше значение имеет то, как осмысливается и восстанавливается старый репертуар, созданный до Великой Октябрьской революции.

Однако, как ни странно, об этом у нас иногда забывают даже такие передовые коллективы, как Большой театр СССР и Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, восстанавливающие на своей сцене балет Адама «Жизель». Усилия балетных трупп обоих театров оказались направленными на то, чтобы предпослать советскому зрителю спектакль, проникнутый враждебной нам идеологией феодального двора.

Неумение критически с позиций сегодняшнего дня, пересмотреть либретто балета привело к тому, что артист Артур Альбрет, соблазнившийся крестьянскую девушку Жизель, вдален в спектакле самыми приятными качествами, а ее жених — крестьянин Ганс — показан, как истый и злой «протолюдин», недостойный любви своей невесты. У «благородных» людей — благородные чувства, а у «протых» — низменные. В результате подобной концепции Ганс наказан и гибнет, а подлинный злодей прощен и смело может продолжать осуществлять свое «право первой ночи».

Такова «мораль» этого балета, некритически восстановленного в Москве и Ленинграде.

Что это такое, как не отзвук давно разбитых «теорий», будто искусство балета должно ограничиваться лишь «миром чувств», руководствуясь какими-то своими, присущими только ему, законами и принципами?

Этот пример со всей наглядностью свидетельствует о том, сколько важна разработка вопросов марксистско-ленинской эстетики применительно к балетному искусству. Однако до сих пор серьезные труды в этой области нет. Между тем, от этого зависит не только верное понимание истории балета и его настоящего этапа, но главным образом его будущее — те перспективы и пути развития искусства танца, которые должны привести к созданию новых балетных спектаклей на современные темы.

исках ее у него и вырастали те новые приемы работы над пьесой, над постановкой спектакля, над совершенствованием актерской техники, которыми он обогатил современное искусство театра.

Основное, чего нельзя не иметь в виду при разборе «систем», — это то, что все находки и открытия Станиславского рождались в работе над созданием спектакля. Это не могло не отразиться на содержании и характере его открытий и на теоретических построениях.

Примером может служить любой из «элементов» его психотехники. Все они сложились на репетициях, в поисках того, как должен исполнять актер данный кусок порученной ему роли.

Возьмем общеизвестную «задачу». Актер вышел на сцену. Допустим, что по ходу действия он пришел для того, чтобы достать деньги. Актер до сих пор говорил слова, старался наполнять их тем или другим подходящим, как он думает, чувством, но главное, за чем он пришел сюда, он упустил. Он не думал об этом. Теперь же, когда ему объяснили его «задачу», т. е. зачем он пришел сюда, чего он хочет, вся сцена делается для него осмысленной.

Обычно, впрочем, и после подобного объяснения сцена проводится актером недостаточно верно. В этом случае Станиславский поправляет и дополняет его таким, например, образом: «Я вижу теперь, что вы пришли, чтобы выпросить у него деньги, но они как будто бы вам не очень и нужны. Ведь они вам необходимы для спасения вашей больной матери. Вспомните, в каком состоянии ваша бедная больная... И у нее ничего, кроме вас, нет... Теперь лучше, но вы не просите, а требуете. Он вас просто прогонит за ваш слишком независимый тон... Хорошо, но имейте в виду, что больше просить не у кого — вы уж всех обшарили и неудачно...». И так далее, до тех пор, пока «задача» попросить деньги не будет выполнена так, как нужно для данной сцены.

Отягчаемся на весь ход репетиции. Что мы видим? Разве режиссер действовал методом «задачи», т. е. только и требовал от актера: вы должны хотеть выпросить деньги, — и больше ничего? Совсем нет — он все время поправлял и подсказывал актеру те действительные обстоятельства, которые толкали бы на это, что персонаж непременно, во что бы то ни стало будет просить денег. Не может не просить. И просить именно так, как это нужно для пьесы.

Подсказывая необходимые предлагаемые обстоятельства, все время «подбаивая», уточняя их, Станиславский побуждал актера к полноценному восприятию этих обстоятельств. Отсюда рефлексивно появлялась потребность реагировать на них, т. е. возникала «задача».

Понятие «действительности» — это, на первый взгляд, совсем другое: не думай ни о каких обстоятельствах, а просто заставь себя начать действовать, и верное самочувствие придет само собой. Но дело-то в том, что преднамеренно я только начинаю, делаю только первые движения, а дальше, в следующий же момент, само это занятие мое будет «подсказывать» мне действительные обстоятельства, соответствующие естественному действию роли, и они-то заставят меня реагировать на них, вызовут во мне необходимость восприятия.

Типича в «Своей любви» — сочетание начать подметать пол. Шаржует цветик раз-два, а там смотришь — окурок, и сама рука двигается, чтобы подмахнуть и его, а там скомканые бумажки, а под столом веревочка... И уже потянуло заглянуть под диван, а там в углу целая куча сора... Тут и сам не заметишь, как вырвется: «Эх, житье, житье! Вот чем свет тут, ты полы мети! А мое ли дело полы метить» и т. д.

Таким образом, «действительность» — это то же восприятие предлагаемых обстоятельств, хотя и в «замаскированном» виде. Точно так же обстоит дело с такими элементами «систем», как «внимательность», «фантасия», «общение» и многие другие. Все термины «систем» очень нужны и даже необходимы для понимания роли и для обдумывания ее, но при переводе роли актером на себя они нуждаются каждый раз в дополнении и уточнении, как только что описано в случае с «задачей».

Таким образом, физическое действие (вхождение в дверь) связывается с осознанием всех обстоятельств роли, актер начинает чувствовать осязательно, почти физиологически, всю жизнь действующего лица.

После многократного повторения такого «вхождения в дверь» актер все осязательнее чувствует и кто он, и куда он входит, и зачем, и что за жизнь в нем и вокруг него. В результате он чувствует себя тем персонажем, какого играет, он получает творческое «я семь» — «я семь образ». И теперь, творчески почувствовав себя этим «образом», актер проводится через другие, третье, десятое «физическое действие», чтобы с разных сторон укрепить это «я семь» роли и чтобы оно уже само по себе, без помощи физических действий, жило в нем и распространялось на всю роль. Но что-то мешало: как только прекращалось физическое действие, хотя бы по счету и десятое, так вместе с ним исчезало и «я семь», и творческая свобода актера, и нужно было придумывать одиннадцатое, а за ним двенадцатое... В конце концов, всю роль приходилось склеивать из таких физических действий, следующих одно за другим.

Затруднение заключалось в том, что от повторения одного и того же физического действия актер «запсиховывал» его, — оно уже не вызывало в нем нужных для роли эмоций и мыслей. Тогда Константин Сергеевич, несколько не стесняясь, менял физическое действие и уже на другом получал нужное самочувствие актера в данных обстоятельствах.

Смерть Константина Сергеевича остановила его исследования. Трудно предвидеть, к чему привели бы они в будущем.

Дальнейшая работа принявших из рук Станиславского этот прием должна была развиваться в том направлении, в каком всегда шел сам Константин Сергеевич, имея неизменным идеалом и целью всех своих исканий и трудов художественную правду. Но некоторые из последователей нового метода пошли по линии наименьшего сопротивления. Применяя метод, нетрудно было заметить, что логически верно построение и выверенное во всех своих деталях «физическое действие» и без переживания актера производит достаточно впечатлительное. Оно и понятно: физическое действие соответствует объективным обстоятельствам пьесы, характеру и положению действующего лица, позволяет судить о том или ином душевном состоянии персонажа.

Это свойство «физического действия» — играть за актера — настолько привлекло к себе многих работающих по методу, что шаг за шагом они сделали его не средством для приведения актера к творчеству и правде, а средством режиссерской выразительности. Они не только не боялись заптамливать его многократными повторениями (чего боялся Станиславский), а наоборот, механически заучивали с актером «физическое действие», превращали выполнение его в автоматическое, доводили его, как сами они выражались, до «спасительного автоматизма». И теперь, как это видно по многим высказываниям, пропагандисты этого по-новому разработанного ими «физического действия» не очень-то заботятся о полноценности переживания на сцене. Между тем, от «спасительного автоматизма» — прямой путь к искусству выхолащенному, внешнему — к формализму.

«Метод физических действий» следует рассматривать, как следующий ступень «систем», как наиболее изощренный и плодотворный способ приведения актера к подлинной художественной правде образа. Но при всех своих положительных качествах метод далеко не полностью еще разработан и таит в себе серьезную опасность — опасность притчи не к подлинной правде, а к обратному — к формализму в искусстве артиста.

В редакционной статье совершенно справедливо указано, что «игнорирование творческих принципов Станиславского ведет к театральной рутине, ремесленничеству, в искажению и обеднению идей и образов, пьесы, к искажению действительности в спектакле».

Это верно, но надо отдать себе отчет в том, что усвоение «систем» — процесс трудный и достаточно долгий.

ка слаба и прямигивна... необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства...».

Думается, что дальнейшая разработка «систем» на основе данных богатой и многообразной практики театральной работы и театральной педагогики является неслучайным условием развития и совершенствования актерского мастерства в нашем театре. Пути, по которым должна идти эта разработка, указаны самим Станиславским. Непростительную ошибку совершают те, кто выхватывает из «систем» отдельные положения и расматривает их изолированно, не руководствуясь главным в учении Станиславского — стремлением к подлинной художественной правде. Так появляются вместо подлинности и правды — правдоподобие, вместо внутреннего ритма — внешний, вместо органического внимания и общения — показное, а затем попытки прикрыть внутреннюю пустоту «красивыми» одеждами внешней «театральности».

Самое серьезное научное изучения заслуживает вопрос о природе актерского переживания — вопрос, до конца не разрешенный «системой».

В своей статье «Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его» М. Кедров, касаясь этого вопроса, начинает с материалистической предисловки: «...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».

«Но... вслед за этим предупреждает он. — 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 нами воображением мир будет воздействовать на наше творческое сознание и психику» (подчеркнуто мною. — Н. Д.).

Поворить в правдоподобность своего вымысла! В такой формулировке действительность воздействия на нас внешнего мира ставится целиком в зависимость от субъективного состояния (поверю или не поверю).

В самом деле, попробуем проследить, как действует на нас реальное и как воображаемое. Вы биваете гвоздь. Если вместо того, чтобы бить по шляпке гвоздя, вы незлово ударите по пальцу, то мгновенно почувствуете щемящую боль. Но вот нет у вас в руках ни реального гвоздя, ни молотка. Стоит, однако, только представить себе, что поддерживает одной рукой гвоздь, другой вы заколачиваете его, ударяете при этом, четыре, пять раз и вдруг молоток срывается и бьет по пальцу, стоит только ясно представить себе все это — в тот же миг вы испытаете все ощущения такого неожиданного удара.

Одно только воображение способно вызвать и испуг, и физическое ощущение, и физиологические явления (сердцебиение, слезы, сосуды пальца и пр.). Воображаемое действует почти так же, как действительное. Почему это происходит? Да потому, что когда-то и с вами был подобный случай — ушиб, неожиданное ранение, испуг...

Что же освободает этот аккумулярированный заряд из складов нашей памяти? Здесь нет реального конкретного удара, здесь есть только мысль о нем — воображение удара. Вот это-то и является тем раздражителем, который вызывает когда-то бывшие при нем ощущения. Не реальный безусловный раздражитель (действительный удар молотком по пальцу), а условный. Таким условным раздражителем для человека, по наблюдениям И. П. Павлова, является слово, мысль. По его терминологии — вторая сигнальная система.

Только поняв, что воображаемое вызывает нашу реакцию так же, как и действительное, и проследив, как это на деле бывает, усвоив себе, что творческое переживание на сцене не только возможно, но и необходимо. Тогда становится понятными гениальные прозрения художественной правды у наших великих

Между тем, это не тапало.

Станиславский много говорил о связности актера и причину этого видел прежде всего в наличии зрительного зала — актер «оживает» и делается «сам не свой». Все естественные его проявления возвращаются, и о той свободе, какал у него в жизни, не может быть и речи.

Чтобы отвлечь актера от такого влияния публики, Константин Сергеевич вначале давал «физические задачи». Это помогло, затем он перешел на «физические действия». При исполнении их актер постоянно отвлекался от публики и становился творчески свободным. Но как только «физическое действие» кончалось, так кончалась и свобода. И надо было переходить на другое действие, чтобы теперь оно спасало от зрительного зала.

Только тот актер, который в силу своей особой одаренности или путем верного воспитания и тренировки владеет творческой свободой, в таких подержках не нуждается. Он получил «я семь» (все равно каким путем, а в данном случае при помощи «физического действия»), и теперь достаточно только не мешать себе, и оно, это появившееся «я семь», не затормаживается, не спугивается, а захватывает все его существо. И актер начинает жить жизнью действующего лица.

Поэтому выработка творческой свободы должна стать основным принципом воспитания актера. Педагогический опыт показывает, что и начинать воспитание надо именно с этого. Только такой актер, обладающий творческой свободой, и способен быть художником сцены, а не послушным исполнителем воли режиссера или копировщиком его.

Этот принцип — не имплементация теоретика. Он возник, как результат опыта воспитания актера, и показал себя целесообразностью как в школе, так и на сцене.

Несколько слов о направлении воспитания ученика театральной школы. У нас в школах ведут преподавание мастерства актера режиссеры театров. И вместо того, чтобы находить способы открывать индивидуальное дарование художника-актера и развивать в нем актерские способности, они продолжают свое обычное дело — «ставят» этюды, отрывки, водеили, пьесы, т. е. работают над материалом спектакля, а не над материалом актера.

В этом подходе к актеру кроется причина многих и многих ошибок театральных школ. Многие в творческой жизни молодого актера зависят и от режиссера, с которым он работает по окончании школы. Если актер воспитан в школе с наклоном к творчеству, а не только к исполнению заданий режиссера, — надо, чтобы и режиссер умел использовать эти творческие качества в интересах спектакля и в интересах индивидуальности самого актера.

Редакционная статья и все дискуссионные утверждения, что «система» научна, остаются только прищипкой все ее положения. Это не так. Во-первых, сам Станиславский на первой же странице своего предисловия предупреждает: «Как эта книга, так и все последующие не имеют претензии на научность. Их цель исключительно практическая. Они пытаются передать то, чему меня научил долгий опыт актера, режиссера и педагога».

Во-вторых, отдельные положения «систем» в теоретическом отношении нуждаются в серьезном переосмотре. Это неслучайно не будет уменьшением Станиславского, ни его «систем». Все науки начинались с эмпирического накопления фактов и только в дальнейшем своем продвижении шаг за шагом переходили к познанию своих законов и к созданию научного фундамента.

Не будем же обольщать себя и вместе со Станиславским признаемся: «...необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства». Надо сделать все, чтобы разрабатывать ее дальше. И не бояться при этом самой строгой критики, как никогда не боялся сам Константин Сергеевич. Пусть бы она, эта критика, была деловой и во имя подлинного искусства.

Н. ДЕМИДОВ.

и брестянского происхождения. Со временем из них были созданы перовласные балетные труппы перекопские стоици. Естественно, что это наложило свой отпечаток на характер русского балета, вдохнуло в него демократическое содержание, внесло в его арсенал новые выразительные средства. Еще в начале прошлого столетия русский балетмейстер Иван Вальберхов отмечал, что в парижских балетах декорации и машинная часть богаче, а искусство выразительного танца куда слабее, чем у нас. Характеристика, данная А. С. Пушкиным Е. Истоминой: «русской Терпсихоры душой исполненный полет», — говорит о той же выразительности танца лучших русских балетов.

Однако в предреволюционные годы в русском балете воцарились застой и беспросветная рутинность. По заказу двора создавались бедные балеты-двигатели, где отсутствовали мысли и содержание, восполнялись внешне блестящими, но холодными и формальными композициями. С другой стороны, процветал декаданс, в пути которого попал даже талантливый М. Фокин.

В первые революционные годы «экспериментаторы» всякого рода и направлений пытались изуродовать классический балет, подменяя его акробатикой, пантомимой и т. д. Так продолжалось до 1927 года, когда появился «Красный мак» — балет, наполненный новым содержанием и потребовавший новых форм художественного воплощения. Не все удалось в этой работе, груз старых привычек и штампов во многом мешал постановщикам. Но это была первая большая победа советского балета, прочно вставшего на путь создания искусства, отвечающего требованиям нового, советского зрителя.

За четверть века, минувшую после первой постановки «Красного мака», советское балетное искусство добилось значительных успехов. Однако наряду с большими достижениями у нашего балетного театра есть и крупные недостатки. Мы еще не научились по-настоящему отделить хорошие традиции от штампов. Мы еще не всегда, работая над новым спектаклем, умеем избежать опасности поставить танец ради танца, блеснуть виртуозной техникой ради техники. Мы еще не использовали в полной мере всех возможностей яркого, пламенного и содержательного языка танцевального искусства. Мы не обобчили в достаточной мере балетный язык той новой лексики, которую необходимо черпать из нашей богатой, содержательной и прекрасной жизни. И, наконец, мы в балетном театре еще не везде и не всегда ставим перед собой главнейшую задачу — выражать средствами танца мысль, содержание произведения, т. е. создавать искусство идейное, образное, выразительное, а следовательно, и необычайно разнообразное.

Разобраться во всех этих вопросах (говоря не только о технологии и методологии искусства балета, но прежде всего об эстетических принципах, на которых оно зиждется) нам поможет глубокое и полное изучение богатейшего наследия Станиславского. Трудно переоценить все перспективы дальнейшего развития

балет достиг высочайших вершин и наши танцовщицы и танцовщики безусловно слабые танцевальные движения, вращения, прыжки и т. д., то у некоторых из них — это лишь техника танцевального мастера. Нельзя путать технику танцевального мастерства с техникой актерского мастерства в балете. Оладеть же техникой актерского мастерства мы можем только при внимательном изучении системы Станиславского.

В моей практике режиссера-балетмейстера мне пришлось впервые обратиться к системе Станиславского при постановке балета В. Асафьева «Вахичарайский фонтан». Перед коллективом, работавшим над спектаклем, встала сложная задача — рассказать на языке танца содержание бессмертной поэмы А. С. Пушкина. Сделать это привычным языком условного балета нам не представлялось возможным.

Поэтому возник вопрос о поисках новых выразительных средств, способных донести до зрителя образ пушкинских героев во всей их глубине. Ведь речь шла о воплощении живых человеческих характеров с их мыслями, чувствами и страстями. И здесь нам пришлось на помощь учение Станиславского. Предварительная застольная работа по методу великого режиссера позволила артистам Г. Улановой, О. Нордан, Т. Вещеловой, К. Сергееву не только исполнить балетную партию, но и воплотить живые образы героев пушкинской поэмы. Углубленная работа над созданием образа привела к тому, что в процессе творческих поисков родились новые формы танца — монолог и диалог, выражающие содержание без помощи условных жестов.

Для советского балетного театра характерно стремление к созданию содержательных, идейных и выразительных спектаклей, где основное место принадлежит действенному танцу, т. е. танцу, в котором раскрываются характеры и образы героев. Еще А. Лушниковский говорил, что роль скоро в балете на сцене действуют живые люди с присущими им характерами и страстями, то и танцы этих людей должны выражать их характеры, чувства, страсти. И вот система Станиславского оказывает нам неоценимую помощь в создании таких содержательных, действенных, образных танцев.

Здесь следует сказать о том, что в наших хореографических училищах искусство действенного танца не обучают, а это является тормозом в подготовке полноценных артистических кадров советского балета. Только действенный танец может выразить идею спектакля, его содержание, мысли и чувства героев. Пренебрежение действенным танцем жестоко метит за себя, когда молодой артист попадает в театр, и балетмейстеру в процессе работы над постановкой приходится переучивать его. Между тем, все основные положения и принципы, связанные с обучением искусству действенного танца, заключены в системе Станиславского. Поэтому не открепившись от Станиславского, должны преподаватели хореографии в наших балетных училищах, а вдумчиво изучать его труды, чтобы

же, ничего не выражающие, танцевальные упражнения. Эти упражнения порой могут ошеломить зрителя безукоризненной техникой выполнения, но никогда не произведут глубокого впечатления. Производить впечатление может только высокоидейное, содержательное искусство. Но ведь содержание содержания ролей. Поэтому и в балетном театре большое значение имеет то, как осмысливается и восстанавливается старый репертуар, созданный до Великой Октябрьской революции.

Однако, как ни странно, об этом у нас иногда забывают даже такие переловые коллективы, как Большой театр СССР и Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, восстановившие на своей сцене балет Адама «Жизель». Успеша балетных трупп обоих театров оказались направленными на то, чтобы преподнести советскому зрителю спектакль, проникнутый враждебной нам идеологией феодального дворянства.

Неумедительно критически с позиций сегодняшнего дня, переосмотреть либретто балета привело к тому, что артистка Альберт, соблазненный живых человеческих характеров с их мыслями, чувствами и страстями. И здесь нам пришлось на помощь учение Станиславского. Предварительная застольная работа по методу великого режиссера позволила артистам Г. Улановой, О. Нордан, Т. Вещеловой, К. Сергееву не только исполнить балетную партию, но и воплотить живые образы героев пушкинской поэмы. Углубленная работа над созданием образа привела к тому, что в процессе творческих поисков родились новые формы танца — монолог и диалог, выражающие содержание без помощи условных жестов.

Такова «мораль» этого балета, некритически восстановленного в Москве и Ленинграде.

Что это такое, как не отзвук давно забытых «теорий», будто искусство балета должно ограничиваться лишь «миром чувств», руководствуясь какими-то своими, присущими только ему, законами и принципами?

Этот пример со всей наглядностью свидетельствует о том, сколько важна разработка вопросов марксистско-ленинской эстетики применительно к балетному искусству. Однако до сих пор серьезных трудов в этой области нет. Между тем, от этого зависит не только верное понимание истории балета и его настоящего этапа, но главным образом его будущее — те перспективы и пути развития искусства танца, которые должны привести к созданию новых балетных спектаклей на современные темы.

Замечательные высказывания великого мастера сцены о работе актера над собой, о процессе создания образа, об изучении жизни, сквозном действии, актерских задачах, о сверхзадаче и сверхсверхзадаче должны лечь в основу работы наших балетмейстеров, педагогов и артистов балета.

Вот почему я от всего сердца приветствую интересную дискуссию по вопросам творческого наследия К. С. Станиславского и надеюсь, что она явится толчком для дальнейшего развития всего советского театра.

Ростислав ЗАХАРОВ, лауреат Сталинской премии.

В Центральном театре Красной Армии состоялось собрание труппы, посвященное вопросам, поднятым в дискуссии о творческом наследии Станиславского.

На собрании выступил главный режиссер театра народный артист СССР А. Попов, режиссер А. Харламова, актеры А. Петров, Г. Сорокин, Р. Ракинин и другие.

А. Попов в своем докладе остановился на единстве и взаимосвязи идейно-философских и творческих взглядов К. С. Станиславского. Далее в докладе подчеркивалась необходимость теоретического и практического освоения всей культуры Московского Художественного театра, творческой практики К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Минск. (Наш корр.). Дискуссия по вопросам творческого наследия К. С. Станиславского проходит живой отклик среди студентов Белорусского театрального института. На днях в институте состоялась студенческая научная конференция. Были заслушаны доклады на тему: «Роль Станиславского в отечественном советского театра», «Вопросы этики в наследии Станиславского», «Система Станиславского как творческий метод работы актера над собой и над ролью», «Творческая биография Станиславского» и другие.

В Ереванском театральном институте состоялось два расширенных заседания Совета института с участием членов всех кафедр, а также студенческого научного общества. С докладом выступил профессор А. Аршаруни. В оживленных прениях приняли участие профессор В. Вагаршян, доценты В. Аджемян, Т. Шамирханян, С. Кочарян, С. Арутюнян.

Советом института вынесено решение созвать научную сессию, посвященную вопросам наследия К. С. Станиславского.

Дневник дискуссии

В Центральном театре Красной Армии состоялось собрание труппы, посвященное вопросам, поднятым в дискуссии о творческом наследии Станиславского.

На собрании выступил главный режиссер театра народный артист СССР А. Попов, режиссер А. Харламова, актеры А. Петров, Г. Сорокин, Р. Ракинин и другие.

А. Попов в своем докладе остановился на единстве и взаимосвязи идейно-философских и творческих взглядов К. С. Станиславского. Далее в докладе подчеркивалась необходимость теоретического и практического освоения всей культуры Московского Художественного театра, творческой практики К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Минск. (Наш корр.). Дискуссия по вопросам творческого наследия К. С. Станиславского проходит живой отклик среди студентов Белорусского театрального института. На днях в институте состоялась студенческая научная конференция. Были заслушаны доклады на тему: «Роль Станиславского в отечественном советского театра», «Вопросы этики в наследии Станиславского», «Система Станиславского как творческий метод работы актера над собой и над ролью», «Творческая биография Станиславского» и другие.