

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Теория и практика

И. П. Павлов со всей неопровержимостью доказал, что подобно тому, как предметная жизнедеятельность животного включает в себя все присущие ему первичные формы мышления, так точно и физическое поведение человека содержит в себе все свойственные последнему высшие формы мыслительной деятельности. Единство сознания и деятельности, так же как и единство физического и психического, ни в коем случае не могут быть поделены тождеством этих понятий. Когда мы говорим: «человек — это его дела», мы хотим сказать, что в своих делах, поступках, действиях человек не только проявляется, но и формируется, развивается, «становится» и через них же поэтому и познается. Но в этих внешних проявлениях нас интересует прежде всего, что представляет собой человек как социально обусловленная личность, кто он есть и кем он становится. Изучая (или воссоздавая) внешнее поведение человека, мы стремимся этим путем познать его со всеми особенностями его мировоззрения, его внутреннего склада, со всей его неповторимой психикой. Все это и составляет единственно ценную для нас задачу идейно-художественного раскрытия «образа», в котором действие, внешнее поведение является лишь как бы первичной клеточкой, ведущей к познанию и воссозданию всего сложного мира целостной личности.

Тот же И. П. Павлов постоянно подчеркивал качественное отличие психических явлений от физиологических и недопустимость уподобления психических процессов, даже у высших животных, гораздо более сложным и качественно своеобразным закономерностям развития сознания и психики человека. Это нашла у И. П. Павлова блестящее выражение в его учении о так называемой второй сигнальной системе. «В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности». Прибавка эта выразилась в том, что над первой сигнальной системой действительности, состоящей из ощущений и представлений окружающей внешней среды в исторической социальной практике, выросла настройка специфическая только для человека: «слово составило вторую, специально нашу, сигнальную систему действительности...». Так язык, как «непосредственная действительность мысли» (К. Маркс), являющийся орудием общения... орудием борьбы и развития общества» (И. Сталин), обусловил собой специфическую и основную форму высокообразного абстрактного человеческого мышления. Именно поэтому у Станиславского первостепенное значение имеет «словесное действие», которое неотделимо от метода «физических действий» и, следовательно, не может быть ему противопоставлено.

Тем-то и ценны для нас высказывания И. П. Павлова, что они наглядно разоблачают тот идеалистический дуализм, который разделяет высокую «творящую» душу и «низкую» физическую организацию, не могущую поэтому быть «субстанцией» мышления. В этой концепции физическая природа человека, как говорит И. П. Павлов, это некий «рояль, пассивный инструмент, а душа это есть игрок, который извлекает из этого рояля всякие арии...».

Все это имеет самое прямое отношение к тем упрощениям системы Станиславского (как к сторонникам метода физических действий, так и к его исповедателям в равной мере), которые никак не могут себе представить, что физическая сфера человеческого поведения не есть просто рефлекторное действие, но представляет собой то же мышление в его предметной практической форме.

проверку «органики» актера, чтобы стать замыслом воплощенным.

М. О. Кнебель, хорошо раскрывшая в своей статье «От замысла — к воплощению» («С. И.» № 66) метод физических действий как путь действенного анализа, в то же время неоднократно спрашивает: «где же синтез?», как бы забывая о том, что всякий анализ только тем и ценен, что он неизбежно и отправляется от целого и к этому же целому, т. е. синтезу, приводит.

Противоположную ошибку делают те, кто полагает, что метод физических действий отрицает всякий анализ и подменяет его выполнением физических действий в предлагаемых обстоятельствах. Между тем, у Станиславского «предлагаемые обстоятельства» как раз и содержат в себе весь комплекс идейно-художественных вопросов, и первое же исконое или совершенное физическое действие тотчас же вызывает активный разговор об идейном содержании создаваемого образа, всей пьесы в целом. Анализ (а тем самым и синтез) не «заменивается» физическими действиями, но совершается в процессе их нахождения. Отрицается не предварительный анализ как таковой, но выделение его в отдельную, самостоятельную, оторванную от процесса воплощения предварительную стадию. Меняется, таким образом, не содержание, не сущность творческого процесса, но лишь форма его осуществления.

Тогда становится ясным, что переживание рождается само собой лишь в том случае, если действие было «оживлено изнутри», если роль хорошо разобрана в партитуре и каждый кусок «спрошпигован» вымыслами воображения, магическими «если бы» и предлагаемыми обстоятельствами.

Все это, как мы видим, означает отнюдь не бездействие сознания в творческом процессе, но лишь то, что сознание и воля актера направлены не на «переживание», не непосредственно на образ (т. е. на результат), но на те повзвонные пласты, которые их питают и которые распахиваются (сознательно!) в процессе работы над логикой физических действий.

Всякие попытки испровержения метода физических действий (и тем самым ревизии последнего периода деятельности Станиславского) бьются мимо цели, ибо они основаны на упрощенной трактовке этого метода. Их теоретическая основа — в неправомерном расширении гносеологического противопоставления материи и духа. Против этого предостерегал В. И. Ленин.

«Пределы абсолютной необходимости и абсолютной истинности этого относительного, противопоставления суть именно те пределы, которые определяют направление гносеологических исследований. За этими пределами оперировать с противоположностью материи и духа, физического и психического, как с абсолютной противоположностью, было бы громадной ошибкой» (В. И. Ленин, т. 14, стр. 233).

Таким образом, боязнь впасть в механизацию и идеализм, преследующая многих критиков метода физических действий, как только приходится говорить о переводе психической жизни на язык физических действий. — Боязнь эта оказывается не обоснованной и покоится лишь на недостаточной последовательности их собственного научно-материалистического мышления.

Если, таким образом, теоретические предпосылки метода физических действий предельно ясны, то гораздо сложнее обстоит дело с его реализацией на практике.

Было бы легкомысленно видеть причину происходящей дискуссии только в том, что «противники» мето-

вернется. Но мне было для начала важно, чтобы актеры на репетиции поверили, что здесь кутят, ужинают, что здесь вечеринка».

Так рассказывал В. О. Топорков о своих первых режиссерских опытах в области метода физических действий (стенограмма доклада в Кабинете актера и режиссера ВТО, 22 апреля 1944 года).

Это любопытное признание, естественно, вызывает массу недоуменных вопросов. Как может режиссер пригласить к работе, не уяснив себе смысла происходящих в пьесе событий? Как можно «вести» актеров, не зная, куда их «повернуть», не имея хотя бы предварительного рабочего решения спектакля? Как можно репетировать отдельный эпизод, не ощутив его смысловых связей со всей пьесой, не наметив (опять-таки хотя бы предварительного) его места в единой линии сквозного действия? Как можно «работать» (хотя бы в порядке этюда) какое-либо «событие», не определив его внутреннего смысла, задачи, цели, основного характера? Как можно изображать «вечеринку» вообще? Не таится ли именно здесь злейшая опасность полного выхолащивания метода физических действий, ничего общего не имеющих с линией сквозного действия и с логикой образа.

Как же можно поверить в действие «вообще», не зная его точной задачи? И зачем нужна «всера» в само действие, если это не то действие, которое требуется пьесой?

В. О. Топорков сообщает, что вечеринка в результате получилась «бесшабашная». На следующий репетиции ему пришлось попросить актеров сыграть такую же вечеринку, но «быть поскромнее». Вечеринка получилась вялая, скучная. Наконец, на третьей репетиции режиссер стало ясно, что «вечеринка сама по себе — не действие», и он указал актерам, что «люди пришли не только, чтобы кутить, а чтобы ответить хозяйку дома от ее мрачных мыслей».

Итак, несколько репетиций было потрачено на то, чтобы режиссер сформулировал довольно несложную задачу, которой он должен был овладеть до начала работы, а актеры (которых якобы такой метод ограждает от посредственности на свободное создание образа) блуждали без руля и без ветрил по «физическим действиям» и поэтому не могли даже сколько-нибудь приблизиться к образному замыслу своих героев. Естественно поэтому, что уже в четвертой репетиции сам В. О. Топорков убедился в непродуктивности такого способа работы.

То, что для В. О. Топоркова является давно пройденным этапом, продолжает еще сегодня жить в практике многих скоростных adeптов метода физических действий, часто прибывших к нему понаслышке из вторых или третьих рук.

Только это обстоятельство и заставляет нас извлечь из архива этот, именитый уже достоянием давности, материал.

В чем же состоит коренная ошибка, лежащая в основе такого способа работы?

Каждое сценическое произведение является носителем определенной идеи, т. е. конкретного раскрытия сущности известного круга явлений действительности. Это раскрытие идеи («сверхзадача») совершается в непрерывной линии причинно-следственных между собой событий, составляющих «сквозное действие» пьесы. События движутся благодаря поступкам действующих лиц, и в поступках этих раскрываются их идейные позиции, стремления, общественные интересы, заставляющие их действовать так, а не иначе. Каждое действующее лицо осуществляет нешаблонную, логически последовательную линию поступков («сквозное действие» роли), конкретно целена-

ни его героя, всего комплекса его стремлений. Это требование является совершенно обязательным. Игнорируя его, можно притти лишь к оголенной схеме внутренней жизни актера на сцене.

На занятиях семинара по методу физических действий в ВТО работала сцена из «Вассы Железновой» — встреча Вассы и Рашель. Руководитель занятий А. М. Карев, боясь излишней «загрузки» сознания актера, настолько иной раз его «разружал», что приводил актера к бедности его внутренней жизни, а порой и к полной ее неясности. Так, линия Вассы определялась «простыми» физическими задачами: «посадить», «спросить», «заставить рассказать о себе», «похвалить». — Но внутренняя мотивировка этих действий оставалась неуточненной. Еще хуже обстоит дело с внутренней линией Рашель. Законное беспокойство актрисы, поддержанное многими участниками семинара, ее заявление, что она должна знать, с чем она входит в дом, что она не может «войти» и «сесть» вообще, что у нее должно быть определенное отношение к Вассе, — встречало у режиссера неизменный (и порой раздраженный) отпор: «Знайте, если вам это нужно, а мне это не нужно...». «Тут же простое физическое действие!». Неважно, что она революционерка, что она из заграницы, что она десять лет не видела с Вассой, — это все здесь лишнее». «Вас очаровательно встречает мать вашего мужа, бабушка вашего сына, что вам еще нужно? А вы хотите уже играть классового врага, немедленно играть борьбу с классовым врагом. Это неверно».

Может быть, А. М. Карев потому так и бьется слова «задача», которое является, по его утверждению, уже отжившим понятием, что обращение к «задаче» непременно должно повлечь за собой всю сложность внутренних мотивировок. Между тем, для К. С. Станиславского вопрос стоял не об «отмене задачи», но лишь о неприменной конкретизации каждой «задачи» в тех действиях, которые ее воплощают.

Режиссер временами сам, очевидно, чувствовал, что дело обстоит не совсем благополучно, поэтому он постоянно оговаривался, что все это — временно, что впоследствии он все это «загрузит» видениями, что «это только кажется, что мы выхолащиваем», и т. д.

Здесь-то и встает самый существенный вопрос, который вызывает главные опасения у многих критиков метода физических действий, — вопрос о роли сознания художника, направляющего свой творческий процесс к раскрытию идеи. Мы знаем уже, как четко и безоговорочно этот вопрос был решен Станиславским: весь метод физических действий был для него важен и необходим лишь постольку, поскольку он являлся наилучшим средством к осуществлению сквозного действия и сверхзадачи.

В том же смысле высказывался на семинарах и М. П. Кедров. Линия физических действий, говорил он, должна быть подчинена сквозному действию. Физическое действие, не спаянное железной логикой, линией сквозного действия, — лишнее, ненужное. Нужны лишь «отобранные действия», направленные на раскрытие идеи.

Всегда ли, однако, осуществляют эти принципы в конкретной практической работе? Не рождается ли порой в методике этой работы та реальная и самая страшная опасность, когда идея остается лишь заявкой, сделанной перед началом работы, но не пронизывает всего ее процесса, когда формула предваряющая далеко не всегда оказывается формулой воплощенной.

Для того, чтобы создалась та «за-

спросил бы, «кто такая Васса», «кто такая Рашель», и, только исходя из найденного «зерна» обеих ролей, стал бы строить всю логику конфликта в конкретно-мотивированной линии физических действий. Здесь эта идея основа была вырана из-под ног исполнителей. Конкретный социальный-классовый конфликт был помянут столкновением двух женщин «вообще», из которых одна «хочет взять сына», а другая «не хочет его отдавать». В силу этого творческий интерес исполнителей должен был питаться не идеями Горького, а предопределением частных технологических задач.

То же произошло и с другим открытием — из «Земли» Н. Вирты (отрывок из встречи двух братьев — Листрата и Алешки). Здесь также режиссер добивался у исполнителей выполнения простейших задач — «спросить», «доказать», «подтвердить», «сделать вывод», снимая как излишнюю «сперезушку» все те психологические мотивировки, которые только и могли определить конкретную природу совершения этих действий. При таком характере работы ничего не стояло, например, помянуть классовую характеристику персонажей, оставив за ними тот же текст, т. е. «предположить», что Листрат — «белый», а Алешка — «красный», — и от этого ничто не изменилось бы в их поведении.

Ложное понимание необходимости регулировать «нагрузку» сознания актера мстит за себя обеднением его духовной жизни, идейной опустошенностью, преобладанием голых технологий, оторванной от основных идейных задач пьесы, спектакля и образа. Никакие попытки вернуться к этому делу впоследствии не помогут, ибо творческая мысль актера уже направлена по неверному руслу, ростки идейного замысла, не поливаемые живой волей творческой фантазии, засухены в актере.

Излишняя «разгрузка» сознания актера влечет за собой еще один творческий вывих — нарушение правильных взаимоотношений между актером и режиссером, известное учение творческой свободы актера. Как ни парадоксально на первый взгляд, но чем больше режиссер «разгружает» актера, тем меньше поле он оставляет ему для самостоятельной фантазии и инициативы. В этом случае, строя линию физических действий, режиссер знает гораздо больше, чем актер, смотрит гораздо дальше, но от актера это скрывает, оставляя на его долю лишь решение простейших физических задач. Режиссер легко становится перед глазами продюсером актеру готовую линию поведения, которую тот должен послушно принимать на веру.

Внимательное изучение наследия К. С. Станиславского — творческого и теоретического — позволяет прийти к очень ясному выводу о «мере» возможной и необходимой загрузки сознания актера на начальных этапах его работы.

Все то, что является лишь ассоциативно связанным с данным действием и выраженным через действие внутренним состоянием, все возникающие «вторым планом» психологические акценты, побочные видения, тонкие эмоциональные модуляции, характерные приспособления светотени и «краски» — все это действительно может явиться излишней нагрузкой до сознания четкой конкретной действительной основы (на которой впоследствии все это зацветет гораздо ярче и органичнее).

Любая «разгрузка», которая выходит за пределы этих требований, является неправомерной, ибо она уничтожает самую возможность построить «физическое действие», как психологически содержательное, целесообразное и продуктивное, всегда, по словам К. С. Станиславского, связанное с современным

Из писем в редакцию Важная задача вузов

Вопросы, поднятые в развернувшейся дискуссии, ярко подтверждают важность пристального, глубокого изучения творческого наследия К. С. Станиславского. Хочется верить, что дискуссия приведет нас к конкретным практическим решениям.

Но тут, естественно, возникает ряд, как мне кажется, существенных вопросов: где, кем и как должны воспитываться кадры, которые призваны развивать все еще молодую науку о театре? Никакая отрасль науки не может развиваться без заботливого отбора и воспитания специальных кадров. Однако в области научного изучения проблем актерского творчества существует в этом отношении значительный пробел.

В самом деле, кто же занимается изучением системы Станиславского? Исключая ведущих работников МХАТ и некоторых других театров, это преимущественно люди, оторванные от непосредственной практической деятельности. Вот почему логика суждений Л. Охитовича и П. Ершова, подкрепленная соответственным набором цитат, не снимает главного недостатка их работ — полнейшей оторванности от живой жизни театра. Ведь не случайно, что ни в одной статье этих авторов нет ни одного живого примера, основанного на личном опыте!

Воспитание специальных кадров из числа практических работников театра, творчески осваивающих «систему», должно стать в центре ви-

вания театральных вузов. Этот важный вопрос не получил еще должного разрешения. Каким должен быть метод учебы режиссеров-аспирантов — об этом не имеют достаточно ясного представления даже в ГИТИС им. Луначарского. Если здесь и ведется какая-то работа с мизерным числом режиссеров-аспирантов, то заочное отделение режиссерской аспирантуры отсутствует вообще.

А разве нельзя сделать так, чтобы и в условиях периферии режиссер мог вести научную работу аспиранта? Скажем, режиссер-аспирант должен осуществлять в течение двух лет четыре спектакля, с тем чтобы каждый из них был просмотрен руководителем дважды — в середине и в конце репетиционного периода. На основе этой работы создается диссертация, теоретические выводы которой должны найти свое практическое претворение в диссертационном спектакле. Таким образом, мне кажется, можно было бы достичь связи теории и практики, необходимой в воспитании высококвалифицированных кадров театрального искусства.

Вот почему заочная режиссерская аспирантура явится важным мероприятием для дальнейшего выдвигания творческих принципов К. С. Станиславского в повседневную практику многонационального советского театра.

М. ГИЖИМКРЕЛИ,
режиссер Театра им. К. Марджанишвили,
ТБИЛИСИ

Еще раз о назревшем вопросе

Редакционная статья «На деле овладеть лучшим опытом», опубликованная в ходе дискуссии, затронула давно набравший вопрос об изучении творческого наследия К. С. Станиславского применительно к опыту музыкального театра. Упорное молчание ведущих работников оперного театра дает основание думать, что они или плохо знают наследие Станиславского или считают, что «система» необходима только для драматического театра.

Подполковник медицинской службы Т. Манадов в своем письме в редакцию «Советского искусства» совершенно правильно вскрывает недостатки в творчестве тех артистов, которые, забывая о правде сценического образа и поведения на сцене, злоупотребляют так называемым «звучком». Им нужен звук ради самого звука, хорошая нота ради хорошей ноты. Неудивительно, что при таком взгляде на оперное искусство музыкальная и драматическая культура этих певцов находится в первоначальной, дилетантской стадии. Да и как может быть иначе, когда все приносится в угоду пресловутому «звучку» еще с первых лет обучения певца-артиста в музыкальном училище, консерватории, а затем это переходит и на оперную сцену, в театры, где проводится та же линия «звучка»: в опере, дескать, важно петь, все же остальное — дело второстепенное.

Каждому понятно, какую большую работу нужно провести для воспитания оперного певца-артиста таким, каким его видел гениальный преобразователь театра К. С. Станиславский. «Оперный певец», — писал Константин Сергеевич, — имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть связаны между собой и направлены к одной цели. Если же одно искусство будет воздвигаться на зрителя, а другие — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое. Этой простой истины, повидному, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности, что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они певцы, а не просто драматические актеры».

Все ли певцы задумались над глобальным смыслом этих строк?
А. ГОНТАРЕВ,
режиссер - педагог Ленинградского музыкального училища им. Мусоргского,
ЛЕНИНГРАД

Дневник дискуссии

Закончилось продолжавшееся четыре дня открытое партийное собрание творческого коллектива Малого театра, посвященное проблемам изучения наследия К. С. Станиславского в связи с проводимой дискуссией. В обсуждении приняли участие 23 работника Малого театра.

По единодушному признанию всех выступавших дискуссия оказала благотворное воздействие на работников театра, заставила каждого задуматься над своими творческими взглядами и внимательно проанализировать свою практическую деятельность.

Режиссер-ассистент М. Гладков заострил внимание участников собрания на практических вопросах жизни Малого театра, о стилевых особенностях каждого из них, о необходимости творческого изучения и претворения в жизнь заветов К. С. Станиславского, родившихся из щепкиных реалистических традиций. Проблеме актерского вдохновения посвятила свое выступление народная артистка РСФСР С. Фадеева. Как и многие

сложным и качественно своеобразным закономерностям развития сознания и психики человека. Это нашло у И. П. Павлова блестящее выражение в его учении о так называемой второй сигнальной системе. «В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности». Прибавка эта выразилась в том, что над первой сигнальной системой действительности, состоящей из ощущений и представлений окружающей внешней среды в исторической социальной практике, выросла надстройка, специфическая только для человека: «слово составило вторую, специальную нашу, сигнальную систему действительности...». Так язык, как «непосредственная действительность мысли» (К. Маркс), являющийся «орудием общения... орудием борьбы и развития общества» (И. Сталин), обусловил собой специфическую и основную форму высокоабстрактного человеческого мышления. Именно поэтому у Станиславского первостепенное значение имеет «словесное действие», которое неотделимо от метода «физических действий» и, следовательно, не может быть ему противопоставлено.

Тем-то и ценны для нас высказывания И. П. Павлова, что они наглядно разоблачают тот идеалистический дуализм, который разделяет высокую «творящую» душу и «низкую» физическую организацию, не могущую поэтому быть «субстанцией» мышления. В этой концепции физическая природа человека, как говорит И. П. Павлов, это некий «рояль, пассивный инструмент, а душа это есть игрок, который извлекает из этого рояля всекие арии...».

Все это имеет самое прямое отношение к тем упрощениям системы Станиславского (как к сторонникам метода физических действий, так и к его ниспровергателям в равной мере), которые никак не могут себе представить, что физическая сфера человеческого поведения не есть просто рефлекторное действие, но представляет собой то же мышление в его предметной практической форме.

Новый методологический принцип неизбежно влечет за собой новые качественные особенности и новые организационные принципы творческого процесса, несомнимые с установленными традиционными представлениями о нем, а потому и препятствующими их последовательному признанию.

Когда И. Я. Судаков в своей статье «Мысль в действии» противопоставляет метод физических действий воображению и мышлению, он делает это противопоставление неправомерно, ибо творческое воображение есть форма мышления (мышление в образах) и действие есть также форма мышления (предметное мышление). Требуя сначала мышления, а потом действия (сначала надо все до конца продумать, а затем уже, на основе продуманного, все совершить), И. Судаков по существу, может быть, сам того не замечая, не может преодолеть в себе того основанного на старом понимании системы «предрассудка любимой мысли», который рассматривает творческий процесс как две самостоятельные «последовательные» сферы — умозрения и действия, желания и воплощения, против чего и боролся Станиславский в последние десять лет своей жизни.

«...Наши условные рефлексы, — говорил И. П. Павлов на одной из своих «сред», — встречаются сильно препятствие в головах у людей, прикинутых дуализмом».

Громкий шаг вперед, сделанный Станиславским, именно и заключался в разрушении этого дуализма, в создании монистической концепции творческого процесса, согласно которой анализ и синтез совершаются одновременно, взаимно оплодотворяя и как бы взаимно «подгоняя» друг друга, представляя собой, таким образом, единый целостный процесс. Это особенно важно именно в театральном искусстве, где художник имеет дело не с мертвым, покорным ему материалом, но со своей собственной психофизической природой. Отвлеченный «замысел» здесь всегда только приблизительная рабочая гипотеза, которая должна пройти через

кусок «прошпиган» вымыслим, воображения, магическими «если бы» и предлагаемыми обстоятельствами.

Все это, как мы видим, означает отнюдь не бездействие сознания в творческом процессе, но лишь то, что сознание и воля актера направлены не на «переживание», не посредственно на образ (т. е. на результат), но на те почвенные пласты, которые их питают и которые распахиваются (сознательно!) в процессе работы над логикой физических действий.

Всекие попытки ниспровержения метода физических действий (и тем самым ревизии последнего периода деятельности Станиславского) бьют мимо цели, ибо они основаны на упрощенной трактовке этого метода. Их теоретическая основа — в неправомерном расширении гносеологического противопоставления материи и духа. Против этого предостерегал В. И. Ленин.

«Пределы абсолютной необходимости и абсолютной истинности этого относительного, противопоставления суть именно те пределы, которые определяют направление гносеологических исследований. За этими пределами оперировать с противоположностью материи и духа, физического и психического, как с абсолютной противоположностью, было бы громадной ошибкой» (В. И. Ленин, т. 14, стр. 233).

Таким образом, боязнь впасть в механизацию и идеализм, преследующая многих критиков метода физических действий, как только приходит, говоря о переводе психической жизни на язык физических действий, — боязнь эта оказывается необоснованной и покоится лишь на недостаточной последовательности их собственного научно-материалистического мышления.

Если, таким образом, теоретические предпосылки метода физических действий предельно ясны, то гораздо сложнее обстоит дело с его реализацией на практике.

Было бы легкомысленно видеть причину происходящей дискуссии только в том, что «противники» метода не могут, не хотят или не успевают перестроить установившиеся у них навыки и понятия. Конечно, есть немало людей, которые больше говорят, что они жаждут проникнуть в истину, нежели действительно к этому стремятся; на деле они очень довольны собой и своими «проверенными» приемами, но многих искренних и взыскательных художников подлинно беспокоят те упрощения, при которых толая схема физических действий может стать не только самой главной, но порой и единственной заботой режиссера и будто бы сама собой решает все остальное. Их беспокоит, что так (или приближительно так) понятий «метод» может приводить к идейному обеднению театра. И это — не только «гипотетическая» опасность: как мы видели, она может угрожать даже опытным и пытливым художникам в их практике. Даже Станиславский говорил про себя, что он знает метод, но еще не умеет его применять.

Чем яснее и строже будут проанализированы ошибки, которые могут быть допущены при практическом овладении методом, тем быстрее и органичнее произойдет широкое внедрение метода в театральную практику, тем меньше будет оснований для его критики.

«Я вначале не понял, что в первом акте основное, что там главным образом нужно играть. Я только вижу, что в пьесе есть вечеринка, приходят люди, что там накрывают на стол, садятся за стол гости, ужинают, пьют, веселятся. Таким образом, если я еще не знаю, куда направить пьесу, то я знаю, что в акте есть вечеринка. Значит, над этим надо работать, хотя еще не знаю, куда я это должен повернуть. Я собрал актеров и говорю им: давайте попробуем устроить такую вечеринку, давайте примем, что значит прийти на вечеринку, принести подарок, ждуть ужина, завести патефон. Это уже можно работать. И вот так я и сделал, собрал актеров, как бы для вечеринки, и начал с ними работать, не зная еще пока, как все это по-

сыграть такую же вечеринку, но «быть посромнее». Вечеринка получилась вялая, скучная. Наконец, на третьей репетиции режиссеру стало ясно, что «вечеринка сама по себе — не действие», и он указал актерам, что «люди пришли не только, чтобы кушать, а чтобы отвлечь хозяйку дома от ее мрачных мыслей».

Итак, несколько репетиций было потрачено на то, чтобы режиссер сформулировал довольно несложную задачу, которой он должен был овладеть до начала работы, а актеры (которых якобы такой метод ограждает от посягательства на свободное создание образа) буждали без руля и без ветрил по «физическим действиям» и поэтому не могли даже сколько-нибудь приблизиться к образному замыслу своих героев. Естественно поэтому, что уже в четвертой репетиции сам В. О. Топорков убедился в непродуктивности такого способа работы.

То, что для В. О. Топоркова является давно пройденным этапом, продолжает еще сегодня жить в практике многих скороспелых adeптов метода физических действий, часто прибывших к нему понаслышке из вторых или третьих рук.

Только это обстоятельство и заставляет нас извлечь из архива этот, имеющий уже достаточную давность, материал.

В чем же состоит коренная ошибка, лежащая в основе такого способа работы?

Каждое сценическое произведение является носителем определенной идеи, т. е. конкретного раскрытия сущности известного круга явлений действительности. Это раскрытие идеи («сверхзадача») совершается в непрерывной линии причинно-связанных между собой событий, составляющих «свободное действие» пьесы. События движутся благодаря поступкам действующих лиц и в поступках этих раскрываются их идейные позиции, стремления, общественные интересы, заставляющие их действовать так, а не иначе. Каждое действующее лицо осуществляет непрерывную, логически последовательную линию поступков («свободное действие» роли), конкретно целенаправленных и конкретно мотивированных. Таким образом, каждый поступок характеризуется раскрытием взаимоотношений с другими людьми. В процессе осуществления поступков человек может выполнять отдельные физические действия — пить, есть, писать книгу, пилить дрова и т. п. Эти физические действия сами по себе не являются поступками, но непременно связаны с ними причинной обусловленностью, непременно имеют свои цели и мотивы.

Эти основные положения творческого процесса и оказались нарушенными в приведенном выше описании репетиций. Режиссер поставил перед актерами вопрос об отдельных физических действиях, связанных с событиями «вечеринки», но не об их поступках, т. е. о цели их прихода на вечеринку.

Таким образом, корень ошибок, приводящих к механическому решению спектакля или его отдельных сцен, заключен в забвении поступков, включенных в единую идейно-смысловую линию свободного действия, в подмене их отдельными самодовлеющими физическими действиями.

Отчего же может происходить такая подмена? В период разработки метода физических действий К. С. Станиславский неизменно напоминал актерам о необходимости в решении сложных вопросов идти к сложному «от простого». Он требовал от режиссеров, чтобы они не нагружали исполнителей обилием психологических тонкостей и многообразиями «адач. Путь к овладению сложной внутренней жизнью образа должен совершаться постепенно, через преодоление простейших ступеней. Эти совершенно бесспорные методические требования опирались у самого Станиславского на необычайно тонкое чутье и точное знание тех пределов, в которых при каждом конкретном случае можно и должно «нагружать» сознание актера. Но в то же время Станиславский для совершения самого простого физического действия требовал от актера знания **всей** миз-

анской ситуации, которая должна быть. А. М. Гарев потому так и боялся слова «задача», которое является, по его утверждению, уже отжившим понятием, что обращение к «задаче» непременно должно повлечь за собой всю сложность внутренних мотивировок. Между тем, для К. С. Станиславского вопрос стоял не об «отмене задачи», но лишь о временной конкретизации каждой «задачи» в тех действиях, которые ее воплощают.

Режиссер временами сам, очевидно, чувствовал, что дело обстоит не совсем благополучно, поэтому он постоянно оговаривался, что все это — временно, что впоследствии он все это «загрузит» видениями, что «это только кажется, что мы выхолащиваем», и т. д.

Здесь-то и встает самый существенный вопрос, который вызывает главные опасения у многих критиков метода физических действий, — вопрос о роли сознания художника, направляющего свой творческий процесс к раскрытию идеи. Мы знаем уже, как четко и безоговорочно этот вопрос был решен Станиславским: весь метод физических действий был для него важен и необходим лишь постольку, поскольку он являлся наилучшим средством к осуществлению свободного действия и сверхзадачи.

В том же смысле высказывался на семинарах и М. Н. Кедров. Линия физических действий, говорил он, должна быть получена свободным действием. Физическое действие, не спаянное железной логикой, линией свободного действия, — лишнее, ненужное. Нужны лишь «отобранные действия», направленные на раскрытие идеи.

Всегда ли, однако, осуществляют эти принципы в конкретной практической работе? Не рождается ли порой в методике этой работы та реальная и самая страшная опасность, когда идея остается лишь заявкой, сделанной перед началом работы, но не пронизывает всего ее процесса, когда формула предваряющая далеко не всегда оказывается формулой воплощенной.

Для того, чтобы создавалась та «загадочность художника идей», которой справедливо требует М. Н. Кедров, необходимо, чтобы каждая мысль актера, каждое его эмоциональное движение были этой идеей пропитаны на всем пути творческой работы над ролью. Как указывал Вл. И. Немирович-Данченко, надо постоянно «возвращаться к зерну». Этому нередко препятствует излишнее увлечение так называемой «организацией» действия внутри эпизода.

Основное положение Станиславского, что никакая самая высокая идея, никакая самая животрепещущая мечта не может быть воплощена без совершенной технологии, остается неизбитым. Но столь же неизбежна и та истина, что технология, не пронизанная этим зерном идеи (хотя бы даже на каких-то отдельных этапах работы), оказывается самоубивающей и способной лишь омертвить творческий процесс, снизить идейно-эмоциональную заразительность искусства. Вот почему неправ В. О. Топорков, когда он отрицает наличие этой опасности в занятии семинара, происходившего в ВТО, на том основании, что «весь начальный цикл лекций был всецело посвящен вопросам идейности искусства... Только вторая часть семинара была посвящена методу физических действий, как наилучшему средству для воплощения идеи». Вот это-то расчленение семинара на две отдельные «части» и привело к явному нарушению равновесия к тому, что метод физических действий как раз и не был раскрыт как «средство для воплощения идеи».

Вопросы идейного содержания горьковских пьес, по существу, ни разу не встали во весь рост при определении логики поведения действующих лиц. Больше того, если они и возникали у участников семинара, то только же, как мы уже видели, снимались режиссером как «излишние загрузки» сознания.

Можно быть уверенным, что сам К. С. Станиславский, если бы ему пришлось приступить к работе над «Вассой Железновой», прежде всего

образом. Никакие попытки вернуться к этому делу впоследствии не помогут, ибо творческая мысль актера уже направлена по неверному руслу, рвется идейного замысла, не поливаемые живой водой творческой фантазии, засухлены в актере.

Излишняя «разгрузка» сознания актера влечет за собой еще один творческий вывих — нарушение правильных взаимоотношений между актером и режиссером, известное уменьшение творческой свободы актера. Как ни парадоксально на первый взгляд, но чем больше режиссер «разгружает» актера, тем меньше поле он оставляет ему для самостоятельной фантазии и инициативы. В этом случае, строя линию физических действий, режиссер знает гораздо больше, чем актер, смотрит гораздо дальше, но от актера это скрывается, оставляя на его долю лишь решение простейших физических задач. Режиссер легко становится перед соблазном продикувать актеру готовую линию поведения, которую тот должен послушно принимать на веру.

Внимательное изучение наследия К. С. Станиславского — творческого и теоретического — позволяет прийти к очень ясному выводу о «мере» возможной и необходимой загрузки сознания актера на начальных этапах его работы.

Все то, что является лишь ассоциативно связанным с данным действием и выраженным через действие внутренним состоянием, все возникающие «вторым планом» психологические акценты, побочные видения, тонкие эмоциональные модуляции, характерные приспособления светотени и «краски» — все это действительно может явиться излишней нагрузкой до создания четкой конкретной действительной основы (на которой впоследствии все это зацветет гораздо ярче и органичнее).

Любая «разгрузка», которая выходит за пределы этих требований, является неправомерной, ибо она уничтожает самую возможность построить «физическое действие», как психологически содержательное, целесообразное и продуктивное, всегда, по словам К. С. Станиславского, связанное с сокровенным замыслом пьесы.

Оставляя советскому театру метод физических действий, свое творческое завещание, Станиславский успел сделать лишь первые шаги как в теоретическом обосновании метода, так и в применении его на практике.

Нельзя забывать, что конечной инстанцией проверки истины и здесь является все та же практика. Судьба метода физических действий решается не теоретическими декларациями и словесными дискуссиями, но практической его жизнью в театре. Только в театральной практике может быть доказана жизнеспособность метода, а это, в конечном счете, решается принципиальной последовательностью и дарованием тех художников — режиссеров и актеров, которые сумеют найти яркий, живой и точный сценический язык для воплощения величайших идей нашей современности.

Естественно, что это живое творческое развитие наследия Станиславского, как и всякое движение вперед, наряду с уточнением методологии, ростом мастерства и обогащением новыми находками может вызвать немало ошибок и заблуждений. Это неизбежные «издержки производства». Они отнюдь не бросают тени на самый метод, но они нуждаются в самой внимательной и «спридарчивой» критике.

Несомненно, что и у самого Станиславского были и временные крайности и отдельные ошибки, которые должны быть проанализированы и отсеяны от положительного содержания его наследия. Но мы слишком мало еще изучили главное в этом наследии, слишком поверхностно еще им овладели. Тем больше усилий следует приложить всем нам — практикам и теоретикам театра — к тому, чтобы во всей полноте овладеть наследием К. С. Станиславского, всеми завоеваниями этой вечно живой, вечно движущейся вперед творческой мысли.

Г. ГУРЬЕВ,
режиссер, кандидат
искусствоведческих наук.

Редационная статья «На деле овладеть лучшим опытом», опубликованная в ходе дискуссии, затронула давно наболевший вопрос об изучении творческого наследия К. С. Станиславского применительно к опыту музыкального театра. Упорное молчание ведущих работников оперного театра дает основание думать, что они или плохо знают наследие Станиславского или считают, что «система» необходима только для драматического театра.

Подполковник медицинской службы т. Машадов в своем письме в редакцию «Советского искусства» совершенно правильно вскрывает недостатки в творчестве тех артистов, которые, забывая о правде сценического образа и поведения на сцене, злоупотребляют так называемым «звучком». Им нужен звук ради самого звука, хорошая нота ради хорошей ноты. Неудивительно, что при таком взгляде на оперное искусство музыкальная и драматическая культура этих певцов находится в первоначальной, иллитерантской стадии. Да и как может быть иначе, когда все приносится в угоду пресловутому «звучку» еще с первых лет обучения певца-артиста в музыкальном училище, консерватории, а затем это переходит и на оперную сцену, в театры, где проводится та же линия «звучка»: в опере, дескать, важно петь, все же остальное — дело второстепенное.

Каждому понятно, какую большую работу нужно провести для воспитания оперного певца-артиста таким, каким его видел гениальный преобразователь театра К. С. Станиславский. «Оперный певец, — писал Константин Сергеевич, — имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной цели. Если же одно искусство будет возмещать недостаток другого, а другие — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое. Этой простоты истины, повидному, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности, что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они певцы, а не просто драматические актеры».

Все ли певцы задумались над глубочайшим смыслом этих строк? А. ГОНТАРЕВ,
режиссер-педагог Ленинградского музыкального училища им. Мусоргского,
ЛЕНИНГРАД.

Дневник дискуссии

Закончилось продолжавшееся четыре дня открытое партийное собрание творческого коллектива Малого театра, посвященное проблемам изучения наследия К. С. Станиславского в связи с проводимой дискуссией. В обсуждении приняли участие 23 работника Малого театра.

По единодушному признанию всех выступавших дискуссия оказала благотворное воздействие на работников театра, заставила каждого задуматься над своими творческими взглядами и внимательно проанализировать свою практическую деятельность.

Режиссер-ассистент М. Гладков заострил внимание участников собрания на практических вопросах жизни Малого театра. Он говорил о проблемах формы и содержания спектаклей Малого театра, о стилистических особенностях каждого из них, о необходимости творческого изучения и претворения в жизнь заветов К. С. Станиславского, родившихся из щепетильных реалистических традиций. Проблема актерского вдохновения посвятила свое выступление народная артистка РСФСР С. Фадеева. Как и многие другие ораторы, она выдвинула предложение об организации семинара по изучению наследия Станиславского применительно к практике Малого театра.

Артист Д. Павлов, подчеркивая, что советское искусство может развиваться только на научной основе марксистско-ленинской эстетики, отметил значение дискуссии в деле широкой популяризации наследия Станиславского, его дальнейшего изучения и развития.

Народный артист РСФСР Н. Анненков, артист Н. Бударин, режиссер-ассистент Н. Залка вскрыли ряд недостатков театра, обусловленных слабым знакомством многих его работников с системой Станиславского. Подчеркивалось, что изучение традиций Малого театра и теоретического наследия Станиславского должно быть теснейшим образом связано с углубленным изучением действительности, с совершенствованием мастерства.

Народный артист СССР М. Царев выразил неудовлетворенность тем, что в дискуссионных материалах высказывания о методе физических действий не подчеркнуты сколько-нибудь убедительными примерами из практики. Не дал их в своей статье и М. Кедров. Тов. Царев подчеркнул необходимость изучать и развивать теорию театрального искусства.

Собрание приняло развернутое решение.

УФА. Три дня продолжалось совещание творческих работников Уфимского русского театра драмы, посвященное обсуждению статьи «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского». С докладом выступил главный режиссер театра С. Крутов. В прениях приняли участие заслуженный артист РСФСР Ф. Крашенинников, заслуженные артисты Башкирской АССР Л. Кондратьев, А. Робин, режиссер П. Кулага, художник М. Молодихин, заслуженный деятель искусств БАССР П. Глушарин и другие.

ГЛЕВ. (Наш корр.). Здесь происходит сессия Ученого совета Института театрального искусства им. Карпенко-Карого, посвященная вопросам творческого наследия К. С. Станиславского. Были заслушаны три доклада преподавателей института: заслуженного артиста УССР В. Норда — «Основные принципы системы Станиславского», заслуженного деятеля искусств УССР В. Нелли — «Сохранение молодости спектакля» и старшего преподавателя института М. Карасева — «Станиславский о сценической речи».

Кроме кафедр мастерства актера, сценической речи и режиссуры, в работу сессии включились кафедры основ марксизма-ленинизма и истории театра.

ЛЕНИНАБАН. Обсуждение материалов дискуссии состоялось в Ленинском армянском драматическом театре.

С докладом на тему «Наследие К. С. Станиславского и дискуссия на страницах газеты «Советское искусство» выступил режиссер К. Саркисян.

В прениях выступили главный режиссер театра заслуженный деятель искусств Армении А. Абарян, народные артисты республики Л. Зорабян, А. Арутюнян и другие.

ЧЕРНОВЦЫ. В Черновицком украинском драматическом театре ежедневно, по вторникам, на специальных собраниях творческого коллектива читаются и обсуждаются материалы дискуссии.

Уже проведено восемь собраний, в ходе которых выступали народный артист УССР В. Солярко, заслуженные артисты УССР М. Киселева, Б. Борин, А. Янушевич, Ю. Величко, П. Михневич, П. Муратов и другие.