

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

# Теории проверяются жизнью

Страстность, с какой ведутся споры о теоретическом наследии Станиславского, свидетельствует, что дискуссия об истолковании «систем» затрагивает самые актуальные и жгучие вопросы режиссерского и актерского мастерства. Но, думается, что притти к положительным результатам эта дискуссия может только при соблюдении двух основных условий. Первым из них является рассмотрение системы Станиславского и связанных с ней вопросов актерского и режиссерского творчества в свете тех идейно-политических требований, которые предъявляют партия и весь советский народ к театральному и кинематографическому искусству. Второе заключается в необходимости проверки наших в значительной мере еще эмпирических приемов работы режиссера с актерами, проверки с позиций марксистско-ленинской теории.

Нам кажется, что оба эти условия оказались недостаточно учтенными в развернувшейся дискуссии. Исключением явились выступления А. Нопова, М. Кнебель, А. Бучмы, И. Судакова, где авторы последовательно защищают наиболее передовые и существенные стороны учения Станиславского. В основном же речь в дискуссии пошла об истолковании высказываний Станиславского, сделанных им в последние годы его жизни в связи с теми экспериментальными работами, которые он вел со своими учениками. Вырванные из общего контекста поисков великого режиссера, рассмотренные вне связи с теми драматическими произведениями, при постановке которых они применялись, эти высказывания звучат весьма противоречиво, тем более, что цитируются они часто по неправомерным стенограммам или воспоминаниям.

В спорах о значении и смысле последних поисков Станиславского забывают и о том, что на разных этапах своей деятельности Станиславский занимался разработкой различных сторон «систем». И что поэтому ни одно из поколений его учеников не имеет права на монополию истолкования всей «системы» на основании только тех работ, свидетелями и участниками которых они были.

Кстати сказать, система Станиславского давно перестала быть достоянием его непосредственных учеников или одной только школы, одного театрального направления. Сейчас она принадлежит всему советскому театру и киноискусству. Она находит свое выражение и развитие во всех лучших спектаклях и фильмах, и с успешным ее применением связаны успехи и достижения всех наших режиссеров и актеров, стоящих на позициях социалистического реализма. Поэтому «систему» нельзя рассматривать ни в отрыве от всего творческого пути Станиславского и МХАТ, ни в отрыве от конкретной практики сегодняшнего советского театра и кино. Проверка «систем» практикой позволяет нам утверждать все то прогрессивное, чем определяется ее значение, и отбрасывать то случайное, что имело место в отдельных работах и высказываниях ее основоположника.

Все это необходимо иметь в виду для того, чтобы споры о «системе» не приняли схоластического характера, не свелись к абстрактному теоретизированию, но действительно помогли дальнейшему поведению мастерства наших режиссеров и актеров.

Партия в своих исторических решениях по вопросам литературы и искусства с исчерпывающей ясностью сформулировала задачи, стоящие перед работниками театра и кино, и указала пути совершенствования мастерства писателей, режиссеров и актеров. Партия поставила перед нами задачу отображать «жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед, всесторонне способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека...». Партия напомнила нам, что мы призваны «...активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизневастой, преданной

его мышления, со всей логикой его поступков, со всей способностью к сознательной деятельной общественной жизни и борьбе за стоящие перед ним жизненные цели. В свете такой постановки вопроса нельзя представить себе какую бы то ни было технику актерского творчества, основанную на методе социалистического реализма, оторванной от мировоззрения актера как идейно-творческой основы.

Для нас очевидно, что работа режиссера и актера состоит прежде всего в таком углубленном изучении отображаемой действительности, которое естественно приводит их к осознанию и прочувствованию характеров и событий, к постижению логики их развития. Только тогда, когда эта работа выполнена, у режиссера и актера рождаются и правильное отношение к материалу и те неповторимые детали, которые оживляют образы сцены и экрана.

Процесс воплощения образов и событий действительности в театре и киноискусстве — это прежде всего процесс познания этих образов и событий режиссером и исполнителем. Он неизбежно по самому своему смыслу разбивается на два этапа: этап, который можно условно назвать аналитическим и который состоит из восприятия и исследования материала действительности, предложенного автором пьесы или сценария (сюда входит так называемый застойный период), и этап, который условно можно назвать синтетическим и в котором полученные режиссером и актерами представления о действительности выкристаллизовываются в форму художественных образов. Ленинская теория отражения, определяющая всякий путь человеческого познания, определяет и путь художественного творчества, являющегося особой образной формой познания.

Таким образом, творческий процесс создания образа актером предопределяет отношение режиссера к актеру прежде всего как идейного руководителя, педагога, помогающего правильно постигнуть «а следовательно, и правильно отразить» явления действительности.

Для того, чтобы выполнить свою задачу педагога, воспитателя, истолкователя жизни, режиссер (а вместе с ним и актер) должен так же, как и автор пьесы или сценария, в совершенстве знать изображаемую действительность, понимать ее смысл, ощущать во всем богатстве ее коварных проявлений.

Вместе со всеми участниками своего творческого коллектива и с каждым актером в отдельности режиссер должен вновь пройти тот путь, который был пройден автором. Он должен проверить авторский замысел собственным изучением материала, он должен натолкнуться на это и актера, ибо в противном случае материал роли не станет для актера его собственным материалом. Помогая-актеру постигнуть идею образа, режиссер должен для этого мобилизовать и организовать в нужном направлении весь арсенал накопленных актером жизненных наблюдений и вместе с тем обязательно натолкнуться на новые наблюдения, поиски, обобщения.

Итак, работа режиссера с актером не сводится к тому, чтобы помочь последнему найти те или иные приемы, которые помогли бы добиться на сцене жизненного правдоподобия, а прежде всего и главным образом состоит в том, чтобы помочь постичь и правильно отразить действительность в воплощаемом образе. И естественно, чем шире политический кругозор актера, чем больше запас его жизненных наблюдений, чем полнее актер связан с окружающей его действительностью, активно участвуя в борьбе своего народа за построение коммунистического общества, тем органичнее процесс перевоплощения в главного героя советской драматургии — передового советского человека.

Все это простое, казалось бы, очевидные истины. Но, к сожалению, мы не всегда исходим из них как в практике своей работы с профессиональными актерами, так и в педагогиче-

стования» (Маркс и Энгельс. «Об искусстве»).

И далее: «...отрицать, как подчеркивал Энгельс, не означает просто сказать «нет». Отрицание включает в себя преемственность, означает признание (подчеркнуто В. Топорковым), критическую переработку и объединение в новом высшем синтезе всего того передового и прогрессивного, что уже достигнуто в истории человеческой мысли» (А. А. Жданов. Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова).

Не приходится доказывать недопустимость аналогий, к которым прибегает В. Топорков. Вышеказанные тов. Жданова, формулирующее отношение марксистско-ленинской философии ко всей предшествующей ей философии, он механически перенес на «метод физических действий». Таким образом, создание этого «метода» он несомненно сравнил с величайшими достижениями человеческой мысли, открывшими новую эпоху в истории человечества.

В чем же состоит это «достижение» человеческой мысли, которое приписывается К. С. Станиславскому?

П. Ершов формулирует его следующим образом:

«К. С. Станиславский всю свою жизнь стремился к одной единственной цели — к содержательному, выражающему передовые общественные идеи искусству; таким искусством он считал искусство жизненной правды... И вот в последнее десятилетие своих поисков он пришел к убеждению, что наиболее надежным из этих средств служит выполнение актером простых физических действий в логической последовательности, продвинутой «предлагаемыми обстоятельствами» жизни действующего лица, как они вытекают из пьесы» (подчеркнуто нами. — С. Г.).

Так определяется основное положение «метода физических действий»: для того, чтобы достигнуть жизненной правды, для того, чтобы притти к содержательному, выражающему передовые общественные идеи творчеству, актеру надо не изучать эту жизненную правду и не овладевать этим передовыми идеями, а всего-навсего выполнять простые физические действия, из которых якобы и правда жизни и идейность должны родиться сами.

Для всех, кто ценит искусство Художественного театра, всю свою деятельность посвятившего утверждению реализма и идейности, совершенно очевидно, что сведение сложного творческого процесса работы над образом к поискам простых физических действий актерами не только противоречит взглядам Станиславского, высказанным им в двух его опубликованных книгах, но и не отвечает творческой практике Художественного театра. Отрицая, как это сделал В. Топорков, все содержание «систем», сторонники метода противопоставили «системе» отдельные, вырванные из контекста замечания Станиславского, сделанные им на репетициях и известные по невыправленным стенограммам.

Самой собой разумеется, что стенографические записи могут дать и действительно дают богатый материал для уяснения взглядов К. С. Станиславского. Это показывает, в частности, недавно вышедшая из печати книга П. Горчакова, где он скромно и в высшей степени содержательно на основе собственных стенографических записей последовательно освещает творческую и педагогическую практику великого режиссера. Удача этой книги заключается именно в том, что П. Горчаков, чуждый стремлению тенденциозно выпячивать какой-либо из элементов «системы», раскрывает взгляды Станиславского в главных, решающих чертах.

Иначе поступил Л. Охитович. Выбрав из устных высказываний Станиславского то, что ему нужно для обоснования «метода физических действий», он представляет Станиславского творческим ремесленничества и бездельности. Приходится повторить некоторые цитаты из стено-

грамм за последний и вышеступающий этап в учении Станиславского?

Известно, что всякое теоретическое положение проверяется практикой. Попробуем же повернуть к жизни некоторые основные положения «метода физических действий». Как уверяют положение о мастерстве, определяемом адептами «метода физических действий» более всего краткостью времени работы актера над ролью (8—10 дней), и роль, создаваемая по «методу физических действий», готова, с тем фактором, что спектакли МХАТ для своего создания требуют в среднем не менее года?

Просто нельзя себе представить мало-мальски основательного знакомства с жизнью любого нашего человека (а оно, как нам кажется, должно предшествовать процессу отражения его в искусстве) за такой короткий срок, который предлагает Охитович, ссылаясь на Станиславского. Если же учесть, что в течение этого срока нужно не только узнать жизнь героя, но и подготовить роль по физическим действиям, то сколько же останется на изучение жизни герой — час, два, пятнадцать минут?

Стремясь обосновать «метод физических действий», Л. Охитович предал в высшей степени целенаправленную работу, проявив при этом упрямство, достойное лучшего применения. Все цитаты, помеченные разными годами, развивают одну и ту же парадоксальную идею: лишняя работа в том, что бы то ни стало каково бы то ни было права на самостоятельное мышление, какой бы то ни было ответственности за выполнение своего творческого дела, освободить актера от обязанности думать, превратить его сознание в механизм, способный возбуждаться в зависимости от определенных физических действий.

Мы не склонны думать, что эта подборка цитат хоть в малой степени отражает действительные поиски К. С. Станиславского в последние годы его жизни. Мы всегда были уверены, и Охитовичу не удастся нас в этом разубедить, что система Станиславского при некоторой нечеткости формулировок, ею принятых, является учением прогрессивным, жизненным, правильным и глубоко идейным.

Сторонники «метода физических действий» могут сказать, что мы все же не опровергли материала, приведенного Охитовичем. Может быть, но за нас это сделал В. Топорков в своей статье в защиту этого метода. Он расказал об одной актрисе, которая обратилась к Станиславскому со следующими словами: «Константин Сергеевич... у меня все записано, что вы говорили. Я не знаю, долго ли я проживу и как сделать, чтобы все это сохранилось». Станиславский сказал ей тут же: «Сожгите все это!».

Как видно, великий режиссер предвидел опасность появления услужливых «теоретиков» типа Охитовича, которые с помощью надерганных цитат станут извращать смысл его творческой деятельности. Казалось, следовало бы жать по этому поводу исчерпывающих разъяснений от руководителей МХАТ. Однако выступление М. Кедрова также не вносит достаточной ясности в самое существо так называемого «метода физических действий» и способа применения его в практике Художественного театра.

Тов. Кедров, выступая в защиту «метода физических действий», выдвинул три основных положения. Смысл их сводится к следующему: 1. Слово обязательно должно быть носителем действия. Идейное содержание произведения может быть выявлено только действиями, а не словесными «заключенными», приводимыми к пустой декламации и риторике.

2. Сознание зависит от поведения, а не поведение от сознания. Действие есть первичное, а сознание есть вторичное.

3. «Метод физических действий» основан на учении И. П. Павлова. Опасаясь всякого «противопоставления слова действию», опасаясь то-

го, что слово не является дей-  
ствительным, не обогащая нас представлением об образах пьесы или фильма? Нет, они раскрывают самый процесс мышления героев спектакля или фильма. И в этом случае физические действия, сопровождающие слово, приобретают только вспомогательный характер, выявляя развитие процесса мышления.

Разбирая этот вопрос, нельзя не обратиться к гениальному определению взаимозависимости слова и жеста, данному товарищем Сталиным: «Звуковой язык или язык слов, — говорит товарищ Сталин, — был всегда единственным языком человеческого общества, способным служить полноценным средством общения людей».

И далее: «Звуковой язык в истории человечества является одной из тех сил, которые помогли людям выделиться из животного мира, объединиться в общество, развить свое мышление, организовать общественное производство, вести успешную борьбу с силами природы и дойти до того прогресса, который мы имеем в настоящее время».

В этом отношении значение так называемого языка жестов ввиду его крайней бедности и ограниченности — ничтожно. Это, собственно, не язык, и даже не суррогат языка, могущий так или иначе заменить звуковой язык, а вспомогательное средство с крайне ограниченными средствами, которым пользуется иногда человек для подчеркивания тех или иных моментов в его речи. Язык жестов так же нельзя приравнивать к звуковому языку, как нельзя приравнивать первобытную деревянную мотыгу к современному гусеничному трактору с пятикорпусным плугом и рядовой тракторной селялкой.

Вот как оценивает товарищ Сталин действительное значение слова в развитии общества. Можно ли, спрашивается, исключить из общих законов развития нашего общества законы, по которым должно развиваться сценическое искусство?

Уверенные в том, что метод социалистического реализма, определяющий пути развития советского искусства, с исчерпывающей полнотой определяет и пути развития актерского мастерства, мы считаем, что основополагающей силой этого метода является его неразрывная связь со всем ходом развития нашего общества. Именно поэтому мы видим в слове, т. е. в тексте пьесы, сценария начало всякого сценического действия, его познавательную, организующую и вдохновляющую силу.

Эта познавательная и действенная сила слова раскрывается прежде всего для самого актера в самом начале его работы над образом, т. е. в тот момент, когда он обращается к тексту пьесы или сценария.

И, наконец, нельзя отбросить раз-яснительное значение слова. Здесь уместно будет вспомнить известный спектакль МХАТ «Воскресение», смысл которого в значительной степени раскрывается для зрителя в тексте, идущем «от автора».

Тов. Кедров, отстаивая «метод физических действий», убежден, что научной базой этого метода является учение Павлова о высшей нервной деятельности. Между тем, учение Павлова никогда не сводит развитое сознание человека до простой реакции на внешнюю среду. Разумеется, по Павлову и «простые физические действия» могут явиться раздражителями, вызывающими изменения в душевном состоянии человека. Но для Павлова и его школы слово является раздражителем гораздо более сложным и полным, вызывающим (и отражающим) несравненно более глубокие изменения в ходе мыслей и чувств человека.

Обратимся ко второму положению тов. Кедрова. Тов. Кедров соглашается с правильной мыслью Станиславского: «внутренние чувствования незаметно для нас порождают действия...». Но, сам того не замечая, он вступает с этой мыслью в противоречие, утверждая, что действия порождают внутренние чувствования. Приведем его слова: «логика и по-

вне образа, в его связях и взаимодействии с окружающей средой...». Если здесь он имеет в виду сценическую среду, а не среду действительную, то мы с ним решительно несогласны. Считаю, что актер вместе с режиссером и драматургом является автором создаваемого им образа, мы видим «корни, питающие его переживания» прежде всего в его мировоззрении автора образа, в его жизненном опыте, его творческой фантазии, которые позволяют ему проникнуть в жизнь образа со своих идейно-творческих позиций. Именно в этом заключаются истоки или корни его жизни в роли. Если же актер увидит корни своего творчества только в материале роли, только в предложенных обстоятельствах, то он утратит свою индивидуальность человека и художника, свое «я», свое собственное отношение к воплощаемому образу.

Тов. Кедров не учитывает также, что надстройка, хотя и порождается базисом, но и сама воздействует на этот базис. Именно в этом смысле следует понимать известные слова Маркса, что «теория становится материальной силой, как только она овладевает массами».

Как же с позиций тов. Кедрова можно объяснить, например, героический поступок Александра Матросова, закрывшего своим телом амбразуру вражеского дота? Что здесь лежало в основе? Из героических действий Матросова родилось его сознание страстного патриота, или же его сознание страстного патриота толкнуло его на подвиг, обессмертивший его имя? Нам кажется, что по этому вопросу не может быть двух мнений.

Общественное бытие породило сознание Матросова. Сознание Матросова определило его героический подвиг.

Может быть, мы неверно понимаем тов. Кедрова. Может быть, признавая, что в жизни сознание порождает действия, он считает только, что в искусстве актера процесс развивается в обратном направлении и действия порождают строй мыслей и чувств? Если даже это так, то и в этом случае трудно согласиться с тов. Кедровым. Верно предложенные действия создают для актера опорные пункты, пользуясь которыми он проверяет правильность возникающих у него мыслей и чувств. Но те же верно предложенные действия сами по себе не вызывают у актера определенных действий, они лишь определяют направление мысли и чувства. Это происходит потому, что сложные процессы, происходящие в сознании, не имеют единственным своим результатом те или иные физические действия.

«Простое физическое действие» может у актера связываться только с выработанными им самим условными рефлексами или автоматизмами. Но будет ли оно соответствовать чертам, определяющим поведение актера в предлагаемом образе? Думаем, нам, лишь в исключительном случае.

Нам кажется, что вообще неправомерно переносить результаты известных опытов И. П. Павлова по выработке условных рефлексов в сферу сложных актов человеческого сознания. Естественно, что выработанные рефлексы занимают место в поведении человека. Но ими отнюдь не исчерпывается вся сложность человеческого поведения. Часто вредные выработанные автоматизмы становятся помехой в развитии сознания. И часто перед нашим искусством стоит задача преодоления этих автоматизмов, а не слепого следования за ними. Сколько вреднейших автоматизмов выработывает в человеке система капиталистических отношений.

И какую огромную работу продвигает человек, освобождаясь от пережитков капитализма в своем сознании. Так что же в искусстве для нас является изначальным? Инерция автоматизмов или организующая сила сознания, способная преодолевать вредные автоматизмы?

Если же принять за спасительную силу автоматизма те навыки, которые вырабатывает профессия (как, скажем, приспособляемость палача к клавиатуре у пианиста-виртуоза), то тогда стремление свести профессию актера к сумме технических навыков обозначит сведение высокого познавательного искусства к ремес-

лу повстречались с медведем, испуганы и обращаемся в бегство, мы оскорблены врагом, приведены в ярость и наносим ему удар. Согласно защищаемой мною гипотезе порядок этих событий должен быть несколько иным: именно, первое душевное состояние не сменяется немедленно вторым; между ними должны находиться телесные проявления, и потому наиболее рационально выразиться следующим образом: мы опечалены, потому что плачем, приведенны в ярость, потому что бьем другого, боимся, потому что дрожим... Если бы телесные проявления не следовали немедленно за восприятием, то последнее было бы по форме своей чисто познавательным актом, бледным, лишенным колорита и эмоциональной «теплоты», (подчеркнуто мною — С. Г.).

Характерно, что это рассуждение Джемса иллюстрируется крайне убогим человеческим поведением, таким поведением, которое низводит человека до уровня животного. В подобных физических действиях, естественно, не остается места для устойчивого общественного сознания.

Между тем, мы с тов. Кедровым можем представить себе другого человека, который не бегит от медведя, а по волевого приказу своего сознания вступает с ним в борьбу. В этом случае и «теория эмоций» Джемса и столь схожий с ней «метод физических действий», как его пытаются интерпретировать, окажутся несостоятельными. И не будет ли более правильным обосновать и человеческое поведение и творчество актера не механическими инстинктивными реакциями на внешнюю среду, а поведением мыслящего, сознательного волевого человека, способного к труду и борьбе.

К сожалению, содержание этой длинной выписки из Джемса соответствует взглядам тов. Кедрова на отношение «простых физических действий» и сознания. Больше того, в выписанной нами цитате утверждение о том, что «чисто познавательные акты» «бледны, лишены колорита и эмоциональной «теплоты», совпадает с мнением тов. Кедрова, что слово вне действия приводит к риторике и мелодраматизму. \*\*\*

Мне не довелось ни читать о Станиславском, ни непосредственно учиться у него. Если я считаю себя его последователем, то потому, что я, как и многие наши режиссеры, рос и формировался на его спектаклях. И все же я позволю себе сказать, что «система» отнюдь не является суммой эмпирически разработанных психотехнических приемов, якобы обеспечивающих актеру правильное сценическое поведение. Отнюдь не отрицая значения специфической актерской техники, я уверен (и в этом я, вероятно, не вступаю в противоречие со Станиславским), что она возникает не столько из прикладного использования данных психологии, сколько из общих идейно-политических задач, стоящих перед актером в театре и кинематографе. Если бы «система» была только приложением законов психологии к актерскому творчеству, то она не могла бы стать школой реализма.

Поэтому для нас особенно важны и ценны те стороны системы Станиславского, которые посвящены идейным основам актерского творчества и разработаны в учении о «сверхзадаче» и «сквозном действии».

Если исходить из положений учения Станиславского, то как раз и получается, что основой для актера является стремление логично, целесообразно и сознательно действовать в данной конкретной задаче, борясь за поставленную перед собой данную конкретную цель, т. е., как говорил Станиславский, найти сквозное действие роли.

При этом в основе этого сквозного действия стоит некое общественное стремление человека — выполнить свою трудовую обязанность, выполнить свой общественный долг, то есть, иначе говоря, найти ведущую тенденцию образа или, по определению Станиславского, его «сверхза-

он вел со своим учениками. Вырванные из общего контекста поисков великого режиссера, рассмотренные вне связи с теми драматическими произведениями, при постановке которых они применялись, эти высказывания звучат весьма противоречно, тем более, что цитируются они часто по неверным стенограммам или воспоминаниям.

В спорах о значении и смысле последних поисков Станиславского забывают и о том, что на разных этапах своей деятельности Станиславский занимался разработкой различных сторон «системы». И что поэтому ни одно из поколений его учеников не имеет права на монополию истолкования всей «системы» на основании только тех работ, свидетельствами и участниками которых они были. Кстати сказать, система Станиславского давно перестала быть достоянием его непосредственных учеников или одной только школы, отного театрального направления. Сейчас она принадлежит всему советскому театру и киноискусству. Она находит свое выражение и развитие во всех лучших спектаклях и фильмах, и с успешным ее применением связывают успехи и достижения всех наших режиссеров и актеров, стоящих на позициях социалистического реализма. Поэтому «системе» нельзя рассматривать ни в отрыве от всего творческого пути Станиславского и МХАТ, ни в отрыве от конкретной практики сегодняшнего советского театра и кино. Проверка «системы» практикой позволяет нам утверждать все то прогрессивное, чем определяется ее значение, и отбрасывать то случайное, что имело место в отдельных работах и высказываниях ее основоположника.

Все это необходимо иметь в виду для того, чтобы споры о «системе» не приняли схоластического характера, не свелись к абстрактному теоретизированию, но действительно помогли дальнейшему подвигу мастерства наших режиссеров и актеров.

Партия в своих исторических решениях по вопросам литературы и искусства с исчерпывающей ясностью сформулировала задачи, стоящие перед работниками театра и кино, и указала пути совершенствования мастерства писателей, режиссеров и актеров. Партия поставила перед нами задачу отображать «жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека...». Партия напомнила нам, что мы призваны «...активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь доброй, жизнерадостной, преданной родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности». Партия разъяснила нам также, что одна из основных причин творческих неудач заключается «в незнании предмета, в легкомысленном отношении... к своему делу...», и потребовала от нас глубокого изучения той действительности, которую мы воплощаем в нашем творчестве.

Призыв мастеров советского искусства активно участвовать в деле воспитания наших людей в духе коммунизма, партия поставила, таким образом, перед нами важнейшую задачу изучения своего предмета, т. е. жизни. Мы обязаны поэтому сказать, что мастерство режиссера и актера советского театра и кино рождается не из владения какими-то изумительными приемами исполнения, а прежде всего из глубокого проникновения в жизнь, из знания отображаемой действительности в ее развитии, во всей присущей ей конкретности. Средства воплощения действительности в искусстве актера и режиссера не существуют сами по себе; они рождаются органически из знания этой действительности. Когда отображаемая действительность оказывается для актера и режиссера полностью понятной как в главных, решающих своих тенденциях, так и в мельчайших своих конкретных проявлениях, тогда режиссерская и актерская техника приобретает ту базу, без которой она ни существовать, ни развиваться не может.

Это положение надо либо целиком принять, либо целиком отвергнуть, ибо иначе нельзя определить свою позицию в дискуссии. Мы, например, убеждены, что вся творческая техника актера представляет собой высоко развитую способностью образно и правильно воссоздавать поведение человека со всей последовательностью

стоящими периодом, и этап, который условно можно называть синтетическим и в котором полученные режиссером и актерами представления о действительности выкристаллизовываются в форму художественных образов. Ленинская теория отражения, определяющая всякий путь человеческого познания, определяет и путь художественного творчества, являющегося особой образной формой познания.

Таким образом, творческий процесс создания образа актером предполагает отношение режиссера к актеру прежде всего как идейного руководителя, педагога, помогающего правильно постигнуть (а следовательно, и правильно отразить) явления действительности.

Для того, чтобы выполнять свою задачу педагога, воспитателя, истолкователя жизни, режиссер (а вместе с ним и актер) должен так же, как и автор пьесы или сценария, в совершенстве знать изображаемую действительность, понимать ее смысл, ощущать во всем богатстве ее конкретных проявлений.

Вместе со всеми участниками своего творческого коллектива и с каждым актером в отдельности режиссер должен вновь пройти тот путь, который был пройден автором. Он должен проверить авторский замысел собственным изучением материала, он должен натолкнуться на это и актера, ибо в противном случае материал роли не станет для актера его собственным материалом. Помогая актеру постигнуть идею образа, режиссер должен для этого мобилизовать и организовать в нужном направлении весь арсенал накопленных актером жизненных наблюдений и вместе с тем обязательно натолкнуться на новые наблюдения, поиски, обобщения.

Итак, работа режиссера с актером не сводится к тому, чтобы помочь последнему найти те или иные приемы, которые помогли бы добиться на сцене жизненного правдоподобия, а прежде всего и главным образом состоит в том, чтобы помочь постичь и правильно отразить действительность в воплощаемом образе. И естественно, чем шире политический кругозор актера, чем больше запас его жизненных наблюдений, чем полнее актер связан с окружающей его действительностью, активно участвуя в борьбе своего народа за построение коммунистического общества, тем органичнее процесс перевоплощения в главного героя советской драматургии — передового советского человека.

Все это простое, казалось бы, очевидные истины. Но, к сожалению, мы не всегда исходим из них как в практике своей работы с профессиональными актерами, так и в педагогической работе по воспитанию артистической молодежи. Эти простые и очевидные истины оказались забытыми и многими участниками дискуссии о системе Станиславского.

Примером забвения простых истины, обязательных для всякого художника, стоящего на позициях социалистического реализма, примером одностороннего увлечения важным, но частным приемом работы является концепция, развитая сторонниками «метода физических действий». Основываясь на отдельных высказываниях Станиславского, ни в малой мере не исчерпывающих смысла всей его исторической деятельности в театре, они, сознавая это или не сознавая, фактически выступили против основных положений марксистско-ленинской эстетики и психологии, предлагая новый творческий метод, отличный и, на наш взгляд, противоречащий методу социалистического реализма. Один из приемов, с помощью которых актер овладевает материалом роли, они объявляют методом актерского творчества. При этом новозобретенному «методу» они придали такое значение, что отношение его к системе Станиславского они сравнивают с отношением материалистической диалектики ко всей предшествующей ей философии.

«...В истинной науке каждая новая ступень поглощает последующую. — пишет тов. Топорков по поводу «метода физических действий». — «...Эта мысль взята мною у К. Маркса, Ф. Энгельса и А. А. Жданова. Вот источник, из которого я черпаю: «...Всякое развитие, независимо от его содержания, можно представить как ряд ступеней, таким образом связанных друг с другом, что каждая из них является отрицанием остальных... Ни в одной области нельзя проследить свое развитие, не отрицая своих прежних форм суще-

ствующему передовые общественные идеи искусства; таким искусством и считал искусство жизненной правды... И вот в последние десятилетия своих поисков он пришел к убеждению, что наиболее надежным из этих средств служит выполнение актером простых физических действий в логической последовательности, продуманной «предлагаемыми обстоятельствами» жизни действующего лица, как они вытекают из пьесы» (подчеркнуто нами. — С. Г.).

Так определяется основное положение «метода физических действий»: для того, чтобы достигнуть жизненной правды, для того, чтобы прийти к содержательному, выражающему передовые общественные идеи творчеству, актеру надо не изучать эту жизненную правду и не овладевать этими передовыми идеями, а всегонавсегда выполнять простые физические действия, из которых якобы и правда жизни и идейность должны родиться сами.

Для всех, кто ценит искусство Художественного театра, всю свою деятельность посвятившего утверждению реализма и идейности, совершенно очевидно, что сведение сложного творческого процесса работы над образом к поискам простых физических действий актерами не только противоречит взглядам Станиславского, высказанным им в двух его опубликованных книгах, но и не отвечает творческой практике Художественного театра. Отрицая, как это сделал В. Топорков, все содержание «системы», сторонники метода противопоставили «системе» отдельные, вырванные из контекста замечания Станиславского, сделанные им на репетициях и известные по невыправленным стенограммам.

Самой собой разумеется, что стенографические записи могут дать и действительно дают богатый материал для изучения взглядов К. С. Станиславского. Это показывает, в частности, недавно вышедшая из печати книга Н. Горчакова, где он скромно и в высшей степени содержательно на основе собственных стенографических записей последовательно освещает творческую и педагогическую практику великого режиссера. Удача этой книги заключается именно в том, что Н. Горчаков, чуждый стремлению тенденциозно выпятить какой-либо из элементов «системы», раскрывает взгляды Станиславского в главных, решающих чертах.

Иначе поступил Л. Охитович. Выбирая из устных высказываний Станиславского то, что ему нужно для обоснования «метода физических действий», он представляет Станиславского теоретиком ремесленничества и безидейности. Приходится повторить некоторые цитаты из стенограмм, бережно подобранные Л. Охитовичем, как будто бы задающимися целью сознательно извратить взгляды великого режиссера.

«Повторяю, если вы жизнь человеческого тела (Гамлета, Отелло) сыграть правильно, то вы сыграете и жизнь человеческого духа».

«Все дело в логике физических действий». В жизни это приходит механически, а здесь вы должны все это продумать. Если будет такая натренированная труппа, то пьесу будет можно ставить в неделю».

«Мастер — это тот, кого вы можете позвать, и кому можно сказать: «Через неделю погрудите мне принести этот акт разработанный по физическим действиям».

«Я могу дать вам этапы роли и предложить проработать их по физической линии действия — тогда пьеса будет уже готова, если даже я вам не скажу, что это за пьеса» (!!).

Говорили все это Станиславский? Можно допустить, что говорил, ибо, как многие талантливые художники, в творческом увлечении он не всегда следил за формулировками. Но если даже Станиславский и говорил это, то в определенных обстоятельствах и определенном контексте, и эти его слова известны только по стенограммам, которые он вовсе не собирался опубликовать. Охитович же подобрал самые парадоксальные из высказываний Станиславского и состряпал из них теорию ремесленничества и безидейности, явно враждебную реалистическим традициям МХАТ.

Как же можно увязать подобранные Охитовичем цитаты со всей той блистательной практикой, которая принесла МХАТ славу первого театра мира? Как можно совместить живой трепет мысли, освещающий лучшие актерские достижения этого театра, со всей прагматической и механистической болтовней, которую выда-

же парадоксальную идею: лишить актера во то бы то ни стало какого бы то ни было права на самостоятельное мышление, какой бы то ни было ответственности за выполнение своего творческого дела, освободить актера от обязанности думать, превратить его сознание в механизм, способный возбуждаться в зависимости от определенных физических действий.

Мы не склонны думать, что эта подборка цитат хоть в малой степени отражает действительные поиски К. С. Станиславского в последние годы его жизни. Мы всегда были уверены, и Охитовичу не удалось нас в этом разуверить, что система Станиславского при некоторой неточности формулировок, ее принятиях, является учением прогрессивным, жизненным, правдивым и глубоко идейным.

Сторонники «метода физических действий» могут сказать, что мы все же не опровергли материала, приведенного Охитовичем. Может быть, но за нас это сделал В. Топорков в своей статье в защиту этого метода. Он расказал об одной актрисе, которая обратилась к Станиславскому со следующими словами: «Константин Сергеевич... у меня все записано, что вы говорили. Я не знаю, долго ли я проживу и как сделать, чтобы все это сохранилось». Станиславский сказал ей тут же: «Сожгите все это!».

Как видно, великий режиссер предвидел опасность появления услужливых «теоретиков» типа Охитовича, которые с помощью надерганных цитат станут извращать смысл его творческой деятельности.

Казалось, следовало бы ждать по этому поводу исчерпывающих разъяснений от руководителей МХАТ. Однако выступление М. Кедрова также не вносит достаточной ясности в самое существо так называемого «метода физических действий» и способа применения его в практике Художественного театра.

Тов. Кедров, выступая в защиту «метода физических действий», выдвинул три основных положения. Смысл их сводится к следующему: 1. Слово обязательно должно быть носителем действия. Идею содержания произведения может быть выявлено только действиями, а не словесными «заклинаниями», приводящими к пустой декламации и риторике.

2. Сознание зависит от поведения, а не поведение от сознания. Действие есть первичное, а сознание есть вторичное.

3. «Метод физических действий» основан на учении И. П. Павлова. Опасаясь всякого «иритопоствления слова действию», опасаясь того, что слово, не являющееся действием, превратится в риторичность, в пустую декламацию, тов. Кедров в согласии с «методом физических действий» сам противопоставляет действие слову. Оставляя слову только непосредственно действенную функцию (слово как действие), он отказывается даже признать язык, слово «главным средством выражения идеи актером».

Правильно утверждая, что слово должно иметь действенную функцию, тов. Кедров совершает все же, как нам кажется, ошибку; он забывает, что слово может быть не только действием, но и стимулом к действию. Пример этого показывает наша страстная большевистская пропаганда и агитация: не являясь непосредственно действием, она служит партии величайшим орудием коммунистического воспитания масс.

Вместо того, чтобы требовать от драматургии полноценного и действенного раскрытия самого содержания жизненного конфликта и отказа от риторических пояснений действий словами, сторонники «метода физических действий» выступают вообще против слова как носителя идейного начала спектакля и противопоставляют ему в этом смысле физическое действие. Не разве можно представить себе физическое действие, хотя бы относительно полно отражающее все богатство и глубину подлинных жизненных конфликтов без использования слова, языка, как «непосредственной действительности мысли» (Маркс). Почему же, во имя чего актер, стремящийся правильно передать мысли и чувства человека, должен отказываться от передачи этой «непосредственной действительности мысли»? Разве монополи или ораторское выступление или беседа двух или нескольких людей, не связанные непосредственно с развитием действия, обязательно прозвучат как риторика, как холодная

ценными средствами, которым пользуется иногда человек для подчеркивания тех или иных моментов в его речи. Язык жестов так же нельзя приравнивать к звуковому языку, как нельзя приравнивать первобытную деревянную мотыгу к современному гусеничному трактору с пятикорпусным плугом и рядовой тракторной сеялкой.

Вот как оценивает товарищ Сталин действительное значение слова в развитии общества. Можно ли, спрашивается, исключить из общих законов развития нашего общества законы, по которым должно развиваться сценическое искусство?

Уверенные в том, что метод социалистического реализма, определивший пути развития советского искусства, с исчерпывающей полнотой определяет и пути развития актерского мастерства, мы считаем, что основополагающей силой этого метода является его неразрывная связь со всем ходом развития нашего общества. Именно поэтому мы видим в слове, т. е. в тексте пьесы, сценария начало всякого сценического действия, его познавательную, организующую и вдохновляющую силу.

Эта познавательная и вдохновляющая сила слова раскрывается прежде всего для самого актера в самом начале его работы над образом, т. е. в тот момент, когда он обращается к тексту пьесы или сценария.

И, наконец, нельзя отбросить разяснительное значение слова. Здесь уместно будет вспомнить известный спектакль МХАТ «Воскресение», смысл которого в значительной степени раскрывается для зрителя в тексте, идущем «от автора».

Тов. Кедров, отстаивая «метод физических действий», убежден, что научной базой этого метода является учение Павлова о высшей нервной деятельности. Между тем, учение Павлова никогда не сводит развитое сознание человека до простой реакции на внешнюю среду. Разумеется, по Павлову и «простые физические действия» могут явиться раздражителями, вызывающими изменения в душевном состоянии человека. Но для Павлова и его школы слово является раздражителем гораздо более сложным и полным, вызывающим (и отражающим) несравненно более глубокие изменения в ходе мысли и чувств человека.

Обратимся ко второму положению тов. Кедрова. Тов. Кедров соглашается с правильной мыслью Станиславского: «внутренние чувствавания незаметно для нас порождают действия...». Но, сам того не замечая, он вступает с этой мыслью в противоречие, утверждая, что действия порождают внутренние чувствавания. Прямое его слова: «логика и последовательность действий неизбежно вызывает логику и последовательность чувств (подчеркнуто мной. — С. Г.). Он превращает таким образом сознательные процессы во вторичные, а действия в первичные, утверждая зависимость сознания от поведения, а не поведения от сознания.

Формула тов. Кедрова, может быть, и пригодна для объяснения действий животных, которые определяются инстинктом. Но она совершенно непригодна для объяснения поведения человека, которое всегда является сознательным.

Тов. Кедров неоднократно подчеркивает, что предлагаемый им метод исходит из «материалистического понимания человеческой сущности». Ему кажется, что его концепция развивает материалистическое положение, что бытие является первичным, а сознание вторичным. Однако, пытаясь применить это основное материалистическое положение к творчеству актера, он, как нам кажется, и здесь совершает ошибку.

Тов. Кедров приравнивает сценическое поведение актера в образе к реальному поведению человека в действительной жизни и ставит таким образом актера в положение той старухи-крестянки, которую некогда Станиславский пытался включить в число исполнителей «Власти тьмы» и которая воспринимала все происходящее на сцене всерьез. Между тем, искусство не требует признания его произведений за действительность» (В. Ленин). Искусство, а следовательно, в данном конкретном случае сценическое поведение артиста, в котором оно выражается, есть не действительность, т. е. не самое бытие, не первичное, а форма идеологии, надстройки, вторичное.

Тов. Кедров уверяет, что «корни, питающие переживания актера на сцене, надо искать не внутри, а во-

внешнем патриоте, или же его сознание страстного патриота толкнуло его на подвиг, обессмертивший его имя? Нам кажется, что по этому вопросу не может быть двух мнений.

Общественное бытие породило сознание Матросова. Сознание Матросова определило его героический подвиг.

Может быть, мы неверно понимаем тов. Кедрова. Может быть, признавая, что в жизни сознание порождает действия, он считает только, что в искусстве актера процесс развивается в обратном направлении и действия порождают строй мысли и чувств? Если даже это так, то и в этом случае трудно согласиться с тов. Кедровым. Верно предложенные действия создают для актера опорные пункты, пользуясь которыми он проверяет правильность возникающих у него мыслей и чувств. Но те же верно предложенные действия сами по себе не вызывают у актера определенной мысли и чувства. Это происходит потому, что сложные процессы, происходящие в сознании, не имеют единственным своим результатом те или иные физические действия.

«Простое физическое действие» может у актера связываться только с выработанными им самим условными рефлексами или автоматизмами. Но будет ли оно соответствовать чертам, определяющим поведение актера в предлагаемом образе? Думается нам, лишь в исключительном случае.

Нам кажется, что вообще неправомерно переносить результаты известных опытов И. П. Павлова по выработке условных рефлексов в сферу сложных актов человеческого сознания. Естественно, что выработанные рефлексы занимают место в поведении человека. Но ими отнюдь не исчерпывается вся сложность человеческого поведения. Часто вредные выработанные автоматизмы становятся помехой в развитии сознания. И часто перед нашим искусством стоит задача преодоления этих автоматизмов, а не слепого следования за ними. Сколько вреднейших автоматизмов вырабатывает в человеке система капиталистических отношений. И какую огромную работу продвигает человек, освобождаясь от пережитков капитализма в своем сознании. Так что же в искусстве для нас является изначальным? Инерция автоматизмов или организующая сила сознания, способная преодолевать вредные автоматизмы?

Если же принять за спасительную силу автоматизма те навыки, которые вырабатывает профессия (как, скажем, приспособляемость пальцев к клавиатуре у пианиста-виртуоза), то тогда стремление вести профессию актера к сумме технических навыков обозначит сведение высокого познавательного искусства к ремеслу.

Главное, однако, состоит даже не в отношении к автоматизмам. Главное заключается в том, что сложные психические переживания не сводятся к сумме выработанных рефлексов. Акты сознания связаны преимущественно не с первой, а со второй сигнальной системой Павлова. Акты сознания предопределены не физиологией, а идеологией, они вытекают из всего мировоззрения и жизненного опыта. В нашем случае они выражают и жизнь образа и отношение актера к тому образу, в котором он живет в спектакле или фильме.

Нам представляется поэтому, что «метод физических действий» не столько исходит из неверного отождествления поведения человека в жизни со сценическим поведением, но и кроме того, сознание, как вторичное, как производное от действия, принижает роль человеческого сознания, снижает значение сознательности в нашей жизни, сближает психологию человека с зоопсихологией, низводит сознание человека до механической реакции на внешние раздражения.

Если слова Станиславского «внутренние чувствавания незаметно для нас порождают действия» отвечают основным положениям материалистической психологии, то прямо противоположная их смыслу формула тов. Кедрова «логика и последовательность действий неизбежно вызывает логику и последовательность чувств», как нам кажется, не имеет никакого отношения ни к марксизму, ни к материалистическому учению И. П. Павлова.

Скорее, это рассуждение тов. Кедрова досадно напоминает так называемую «теорию эмоций» философа Джамса.

Джемс пишет: «Обыкновенно принято выражаться следующим образом: мы потеряли состояние, огорчены и плачем,

восстановить, обнаружив несостоятельность. И не будет ли более правильным обосновать и человеческое поведение и творчество актера не механическими инстинктивными реакциями на внешнюю среду, а поведенческим мышлением, сознательного волевого человека, способного к труду и борьбе.

К сожалению, содержание этой длинной выписки из Джамса соответствует взглядам тов. Кедрова на отношение «простых физических действий» и сознания. Больше того, в выписанной нами цитате утверждение о том, что «чисто познавательные акты» «бледны, лишены колорита и эмоциональной «теплоты», совпадает с мнением тов. Кедрова, что слово вне действия приводит к риторике и мелодраматизму.

Мне не довелось ни работать со Станиславским, ни непосредственно учиться у него. Если я считаю себя его последователем, то потому, что я, как и многие наши режиссеры, рос и формировался на его спектаклях. И все же я позволю себе сказать, что «система» отнюдь не является суммой эмпирически разработанных психотехнических приемов, якобы обеспечивающих актеру правильное сценическое поведение. Отнюдь не отрицая значения специфической актерской техники, я уверен (и в этом я, вероятно, не вступаю в противоречие со Станиславским), что она возникает не столь из прикладного использования данных психологии, сколь из общих идейно-политических задач, стоящих перед актером в театре и кинематографе. Если бы «система» была только приложением законов психологии к актерскому творчеству, то она не могла бы стать школой реализма.

Поэтому для нас особенно важны и ценны те стороны системы Станиславского, которые посвящены идейным основам актерского творчества и разработаны в учении о «сверхзадаче» и «связном действии».

Если исходить из положений учения Станиславского, то как раз и получается, что основой для актера является стремление логично, целесообразно и сознательно действовать в данной конкретной задаче, борясь за поставленную перед собой данную конкретную цель, т. е., как говорил Станиславский, найти связное действие роли.

При этом в основе этого связного действия стоит некое общественное стремление человека — выполнять свою трудовую обязанность, выполнять свой общественный долг, то есть, иначе говоря, найти ведущую тенденцию образа или, по определению Станиславского, его «сверхзадачу».

Как только в поведении актера «связное действие» лишается своего обоснования тем, что Станиславский называл «сверхзадачей», — самый процесс исполнения роли теряет свой смысл и переходит в область натурализма, или, скорее, имитации жизни, лишенной какого бы то ни было идейного содержания.

Сможет ли актер найти «сверхзадачу» образа, если он станет исходить из так называемого «метода физических действий»? Как он придет к пониманию ведущей тенденции, страсти, охватывающей все поведение его героя, основываясь только на простых действиях, которые вытекают из предложенных драматургом и режиссером обстоятельств? Как же он сможет восстановить внутренние черты образа? Как же он сможет воплотить сложный, богатый и обязательно конкретный характер рабочего-новатора, передового политического деятеля, ученого? Совершенно очевидно, что процессу воплощения образа необходимо прежде всего предшествовать глубокое ознакомление с этим образом, с деятельностью своего героя, с окружающей его средой.

Вот почему актер, избрав ту или иную образную задачу, прежде всего обращается к своей жизненной практике. Затем он пополняет знания, накопленные в этой жизненной практике, изучением той области человеческой деятельности, в которой протекает жизнь его героя. Иначе говоря, его образная фантазия обязательно опирается на непосредственный опыт, сложившийся и переработанный в его сознании. Особенности актера как художника заключается именно в том, что он воссоздает жизнь образа, отличную

Окончание — на 4 стр.

