

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

За театр единого творческого лица

Дискуссия о творческом освоении и развитии наследия К. С. Станиславского (и, конечно, Вл. И. Немировича-Данченко, о котором забывают даже мхатовцы) представляет огромную практическую ценность для поступательного развития каждого театрального коллектива. У периферийного театра сейчас очень сложные условия работы: большое количество параллельных спектаклей, играемых на отдаленных площадках, значительная нагрузка творческого состава, короткие репетиционные сроки. Эти сложности породили у некоторой части актеров и режиссеров мнение, что заниматься дискуссиями размышлять и спорить о творческом лице театра, о путях создания спектаклей — дело в данных условиях невозможное, и пусть этим занимаются в столице, а мы-де используем готовенькое.

Борьба с этими вредными взглядами, которые неизбежно приводят к застою, творческой деградации, совершенно необходимо во имя плодотворного развития каждого театрального коллектива.

Необязательно посвящать каждому вопросу специальную конференцию или дискуссию (хотя время от времени и они необходимы), но совершенно обязательно при любых сроках подготовки спектакля делать репетиции творческой лабораторией, используя все лучшее, что создано в советском театре. Это не означает, что репетиции превращаются в научно-исследовательские заседания, отнюдь нет. Это предполагает принципиальную борьбу против ремесленничества, обобщение опыта репетиций, глубокое осмысление законов творческого процесса. И здесь мы не можем обойтись без наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Правильное изучение и использование этого наследия дает возможность, при самом разностороннем проявлении индивидуальностей, создать ансамблевые театры единого реалистического направления, театры яркого творческого лица. Однако в этом отношении у нас имеются серьезные недостатки.

Даже такой великолепный русский театр, как Малый, имеющий блестящую плеяду мастеров, все же не обладает стилистическим единством. Как известно, искусство Малого театра формировалось актерами различных творческих индивидуальностей и художественных устремлений. Однако в театре не произошло слияния всех этих различных граней реализма в сплав единого творческого метода. И прав К. Зубов, когда он пишет, что в театре есть «взаимодействие двух основных линий — бытовой и романтической». Правда, К. Зубов расценивает это как положительное явление, считая, что «их взаимное обогащение придает особый тон звучанию образов в Малом театре».

А я думаю, что это — недостаток театра. В самом деле, когда мы говорим о новом пути искусства, то представляем себе такой метод, в котором реализм и революционный романтизм предстают в органическом единстве. Я далек от мысли, что Малый театр идеал стороной от социалистического реализма, но все же отсутствие полного, гармоничного ансамбля в известной мере отзывается на качестве его спектаклей. Почему-то кажется, что старый «дом Шенкина» не слышит широко открываемые двери своего театра для системы Станиславского из-за ложной боязни умалять свой авторитет.

Думаю, всем должно быть понятно, что как ни величественна фигура Шенкина, все же для практического развития советского театра несравненно значительнее учение Станиславского и прежде всего потому, что Станиславский, взяв все лучшее у Шенкина, пошел дальше.

Все более широкое и глубокое внедрение творческих принципов Станиславского будет способствовать созданию спектаклей и театров единого творческого облика, выявлению индивидуальности, неповторимости

Некоторые товарищи рассуждают весьма примитивно, они говорят примерно так: раз в основе духовного мира лежит материальное, физическое — следовательно, «метод физических действий», берущий за основу физическую жизнь актера на сцене, есть новое слово в искусстве, опирающееся на материалистическую науку.

В этом утверждении правильна только первоначальная предпосылка, а остальное является заблуждением. Чтобы доказать это, просмотри схему процесса создания спектакля.

Без пьесы нет спектакля. Прежде чем написать пьесу, драматург пристально изучает ту действительность, которая его взволновала, знакомится с людьми, стремится проникнуть в их внутренний мир, который выявляется через поступки человека, через зримое физическое действие.

Известно, что внутренний мир человека формируется под влиянием внешнего мира, но одновременно нужно всегда учитывать, что сам человек в свою очередь оказывает воздействие на внешний мир. Таким образом, следствие само становится причиной, вызывая новое следствие. Такова неразрывная связь человека с внешним миром.

Драматург познал, изучил интересующую его область жизни и стал отбирать наиболее существенные, типичные ее черты. На этом этапе работы драматург уже непосредственно не общается с жизнью, но «обрабатывает» полученный материал. Познав закономерность жизни, замеслив идею, драматург как бы возвращается к исходной точке и вновь придает конкретные формы своим образам; но это уже не точный слепок с жизни, а типизированные образы. Образы пьесы имеют свои характеры, желания, различно относятся друг к другу, борются за достижение своих идеалов, а в конечном итоге, в результате их жизни и борьбы, рождается идейный замысел, то, ради чего пишется пьеса.

Я схематизирую процесс создания пьесы, ибо в действительности совершенно невозможно разорвать процесс изучения действительности и процесс обобщения ее или признать обобщенному образу конкретных жизненных черт. Все эти процессы происходят в глубокой взаимосвязи. Пьеса написана и передана в театр. Коллектив театра приступает к созданию спектакля с читки пьесы. Если для драматурга первоначальным объектом изучения была жизнь, то для театра первоначальным объектом, исходной точкой является пьеса, т. е. жизнь, отраженная в литературном произведении.

Процесс восприятия пьесы во время первой ее читки сходен с процессом восприятия жизни. В самом деле, читая, мы не сразу проникаем во внутренний мир образов, не сразу понимаем их целеустремленность, характер и т. д. Мы как в жизни, не знаем, что будет дальше, как в жизни, мы только можем об этом догадываться, но, ведомые опытной рукой драматурга, мы не только быстро проникаем во внутренний мир человека, но начинаем одного любить, другого ненавидеть, а в итоге, через пьесу, глубже познаем жизнь.

Пьеса принята к постановке, коллектив начинает изучать ее, раскрывает образы, понимает ее действия, борьбу, стремление и из всего этого главное — то, ради чего мы и ставим пьесу.

Изучение пьесы, как важнейший этап работы театра, совершенно не освобождает режиссера, актеров, художников от изучения реальной жизни, ибо одно из главных средств раскрытия содержания пьесы — сравнение ее с жизнью, а такое сравнение немислимо без глубокого знания действительности.

Но все же драматург предлагает актеру и режиссеру человеческие характеры и их взаимоотношения. Задача театра — воплотить литературное произведение в сценическое — в спектакль.

стоит в том, что они между этими разными процессами ставят знак равенства.

Эта ошибка, облеченная в яркий костюм учености и выданная за новейшее открытие, может принести серьезный вред советскому театру. И в самом деле, уже ходят слухи, что кое-где незадачливые режиссеры пускают актеров на сцену и, не разработавшись в пьесе, приказывают: «действуй физически!» Так возникает ремесло.

В своей статье М. Кедров стоит в основном на правильных позициях, утверждая, что через раскрытие действия актеру легче всего пройти сложный путь создания живого сценического образа. Однако вопрос состоит в том, что понимать под действием, — физическую партитуру роли или внутреннее, волевое и эмоциональное стремление образа.

Как бы словесные завесы «и напускали сторонники «партитуры», они неизбежно станут сторонниками создания спектакля «с конца». Недостаток статьи М. Кедрова состоит в том, что он на этот вопрос не дает определенного ответа, хотя в основном пишет о действиях-содержания.

Думается, что много лишних споров возникло потому, что не только неудачен, а и просто порочен, если понимать его буквально, термин «метод физических действий». Для пользы дела от этого термина следует решительно отказаться. Вообще у нашего искусства, в том числе и театра, есть один метод — гениально открытый товарищем Сталиным метод социалистического реализма.

Режиссеры и актеры, познавая жизнь пьесы, определяя действительную линию каждого образа, выявляя ее физически, обязаны постоянно учиться у жизни, пристально наблюдая каким образом человек выражает свой внутренний мир через внешнее поведение. Путь создания спектакля — это путь нахождения наиболее выразительного единства действия-содержания с действием-формой. Создавая спектакль, мы не только воспроизводим драматургическое произведение, но и привносим в это произведение наши знания и отношение к жизни. Мы идем от содержания к выразительной форме. Но можно и от содержательной формы прийти к глубокому выражению содержания. Допустим, актеру не удается какое-то сложное действие роли, тогда он идет в жизнь и внимательно наблюдает, как в подобной ситуации люди выявляют это действие внешним поведением, и таким образом найденную содержательную форму привносит в спектакль.

Но и в данном случае искать и отбирать выразительную форму можно только, зная, что искать, то-есть предварительно проникнуть в содержание. В задачу режиссера входит обязанность подсказать актеру такое убедительное и выразительное физическое действие, которое раскрывает содержание и, что очень важно, дает актеру чувство правды и свободы. Ценность книги В. Топоркова «Станиславский за репетицией» в том, по-моему, и состоит, что там приведено много примеров гениального режиссера подсказка таких физических действий, которые глубоко раскрывают характеры и взаимоотношения действующих лиц.

Все учение Станиславского построено на утверждении, что содержание искусства является жизнью. Но Станиславский не уставал повторять, что жизнь — это действие, развитие, борьба, следовательно, и спектакль должен строиться на действии, развитии человеческого характера в борьбе. «Система» основана на материалистическом понимании искусства. Но необходимо сказать, что Станиславский стоял на позициях диалектического материализма стихийно, не всегда осознанно. Именно поэтому путь его не был свободен от идеалистических заблуждений. Задача практиков и теоретиков театра состоит в том, чтобы очистить учение Станиславского от всего наносного, случайного, развить это учение в направлении единого, что

«Трудно переоценить то огромное значение, которое имеют для дальнейшего расцвета советского искусства, для овладения методом социалистического реализма изучение и дальнейшее развитие наследия гениального мастера русской сцены К. С. Станиславского. Тысячи творческих работников театров периферии, не имевших счастья быть непосредственными учениками великого реформатора сцены, знакомых с «системой» по уже изданным трудам К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, искренне стремятся в своей практической — актерской, режиссерской и педагогической — деятельности следовать учению Константина Сергеевича».

Эти строки из письма режиссера Уфимского русского драматического театра заслуженного деятеля искусств Башкирской АССР И. Глушарина — наглядный пример горячего интереса работников театра к обсуждению вопросов творческого наследия Станиславского.

Творческие и административные работники театра, участники и руководители кружков художественной самодеятельности, учащиеся театральных вузов и училищ, представители широких кругов советской интеллигенции, люди самых различных профессий в многочисленных письмах в редакцию «Советского искусства» рассказывают, с каким вниманием и интересом следят они за развернувшейся дискуссией, изучают высказывания мастеров советского искусства о системе Станиславского. Все эти письма пропаяны единым стремлением узнать, постигнуть и суметь на практике применить заветы великого художника-мыслителя.

«Система Станиславского сыграла большую роль в деле развития советского театра, помогла укрепление и развитию национального искусства. Поэтому понятие большой интерес к дискуссии, призванной рассеять «туман», которым еще окутаны некоторые положения «системы», — пишет из Тбилиси директор Театрального института И. Руставели заслуженный деятель искусства Грузинской ССР Д. Алексидзе».

По мнению драматурга Д. Щеголова, дискуссия представляет интерес для людей самых различных профессий — для писателей-драматургов в такой же мере, как и для актеров, режиссеров, искусствоведов.

Своевременность и большое значение развернувшейся дискуссии отмечают также гг. А. Михайлов, Н. Мювведе, М. Дин, А. Васильев, Н. Климентова, В. Николаева (Москва), Н. Юевич (Магнитогорск), С. Ризаев (Вреван), М. Пейсахов (Новосибирск), К. Иванов (Одесса), Ш. Чилингарова (Баку), И. Ирд (Тарту), Г. Туголесов (Таллин), Г. Яновлев (Хробино), Л. Мамуев (Краснодар) и другие.

Авторы большинства писем, считая освоение и развитие «системы» необходимым условием дальнейшего роста и укрепления советского театрального искусства, развивающегося на основе метода социалистического реализма, делают своими наблюдениями, приводят конкретные примеры применения системы Станиславского на практике. Некоторые товарищи подчеркивают, что в условиях работы периферийных коллективов овладение системой Станиславского является особенно необходимым. Так, Н. Юевич (Магнитогорск), делаясь опытом работы небольших коллективов, пишет, что «при 12 новых постановках актер создает от 8 до 10 ролей в год, не считая ежедневно играемых спектаклей. Редко случается, чтобы актер, готовя новый спектакль, получал уже ранее сыгранную роль и мог бы лишь совершенствовать ее. В большинстве случаев актер создает в каждом спектакле новый образ. Режиссура театра, состоящая порой только из двух человек, должна осуществлять двенадцать спектаклей в год, т. е. каждый режиссер выпускает через каждые полтора-два месяца новый спектакль». При такой нагрузке, говорит далее тов. Юевич, необходима высокая квалификация как

Голос читателя лей

Обзор писем, поступивших в редакцию

писем критически относятся к высказываниям тех участников дискуссии, для которых «метод физических действий» является синтезом, вершиной «системы».

Преподаватель Свердловского университета Л. Коган и артист Сталинградского драматического театра В. Мотыль, высказывая свою точку зрения на данный вопрос, приводят слова Станиславского:

«Актер должен прежде всего... вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив — ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась зерном его произведения... Нащупать «зерно» драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемую мною «сквозным действием», — вот первый этап в работе актера и режиссера».

«Раскрытие основной идеи пьесы, — пишут гг. Коган и Мотыль, — подчинение этому всех элементов спектакля, умение просто и умно донести идею до зрителя — вот основная задача, которую поставил в своей «системе» Станиславский и которую блестяще разрешал и разрешает Московский Художественный театр».

Так называемый «метод физических действий» неотделим от учения о «сверхзадаче» и «сквозном действии». То-есть, говоря словами Станиславского: «Приступая к физическому действию в роли, отдайте себе отчет, что такое ее ваша роль!».

В ряде писем отмечается как недостаток многих дискуссионных выступлений то, что в них вопрос о значении и месте «метода физических действий» занял непомерно большое место.

«К сожалению, ход настоящей дискуссии, — пишет режиссер-педагог А. Васильев (Москва), — обнаружил, что многие выступавшие в ней товарищи, в основном практикеры театра, сузили круг вопросов, поставленных редакционной статьей «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», — вопросов, требующих творческого освещения и обязательного философского осмысления».

«Основным объектом, вокруг которого возникли споры, — продолжает тов. А. Васильев, — стал так называемый «метод физических действий». Это произошло, как видно, потому, что некоторые популяризаторы и аналогичные «метода» без достаточных на то оснований пытаются возвести его во всеобъемлющий метод творчества актера и режиссера театра, будто бы поглощающий все найденное то тов. К. С. Станиславским. А противоборствующие такому взгляду товарищи, опять-таки в основном практики театра, так или иначе пытаются найти для «метода физических действий» его настоящее место в «системе», к сожалению, мало стремясь к обоснованию и научно-освещению своих, часто верных взглядов на многие другие проблемы наследия Станиславского».

На мой же точке зрения стоит и Л. Мотыль — артист Краснодарского театра им. М. Горького. «К сожалению, приходится отметить, — пишет он, — что обсуждение проблем творческого наследия К. С. Станиславского носит несколько односторонний характер. Бесспорно важный и интересный вопрос о так называемом «методе физических действий» явился главным, центральным вопросом дискуссии. В то же время многие не менее существенные проблемы сценического искусства, в свое время поднятые Станиславским и Немировичем-Данченко и требующие дальнейшего развития, отошли на второй план или даже совсем не обсуждались».

Произошло это потому, что сторонники «метода» с необыкновенным упорством утверждали, что «метод физических действий» является «синтезом» всей системы, новым открытием Станиславского, в корне меняющим подход к творчеству. Это чрезвычайно одностороннее

системы К. С. Станиславского. Д. Алексидзе утверждает, что Станиславский, по его мнению, «использовал «метод физических действий» как педагогическое средство для того, чтобы освободить актеров от приобретенных ими сценических штампов». Режиссер А. Михайлов (Москва) пишет, что вопрос о методе является, с его точки зрения, второстепенным.

«Я ни разу в жизни не переступил порога двери, на которой написано: «Вход за кулисы посторонним воспрещается», — начинает свое письмо читатель из Новосибирска М. Пейсахов, не являющийся театральным работником. — Но все же дискуссия, развернувшаяся на страницах «Советского искусства», меня очень интересует».

«Мне кажется, — продолжает М. Пейсахов, — что В. Топорков не прав, когда он пытается доказать, что «метод физических действий» — это единственно правильный путь проникновения актера в образ изображаемого героя. Чем же объяснить в таком случае, что многие актеры и режиссеры без помощи этого метода умели полностью донести до зрителя идейную сущность пьесы, выявить ее прогрессивную мысль, показать душевный мир героя, создать глубокий, сочный образ, поставить яркий, впечатляющий спектакль? Ответ, по-моему, должен быть такой: «метод физических действий» не единственный и, возможно, не главный путь создания спектакля и работы актера над ролью. Вернее сказать, это — один из способов обучения актера, методический прием».

Критикуя неправильные, с их точки зрения, толкования «метода физических действий», авторы писем, практические работники театра, в то же время признают большую ценность самого метода. Они стремятся возможно лучше, полнее ознакомиться с этим последним открытием Станиславского, чтобы правильно применять его в своей повседневной работе. Так, А. Васильев пишет, что «ценность «метода физических действий» в том, что он является на основах материалистической физиологии, являясь наиболее научным из приемов работы с актером, найденных Станиславским». Приводя высказывание П. М. Сеченова, автор указывает, что ключом к пониманию принципа «метода физических действий» является материалистическое понимание причины поступков, и в связи с этим рассматривает данные физиологии как теоретическую основу «метода физических действий».

«Я глубоко уверен, — пишет тов. Глушарин, — что так горячо отстаиваемый М. Н. Кедровым и В. О. Топорковым «метод» является действительным и правильным. С его творческим применением необходимо широко ознакомить театрально-общественность и в первую очередь режиссуру периферии. Я поддерживаю предложения К. А. Зубова и М. А. Гершта о созыве конференции режиссеров для ознакомления с практикой МХАТ с «методом физических действий»».

Тов. Межуев считает, что «МХАТ в первую очередь те, кто работает по «методу физических действий», должны внедрять его не только в практику Художественного театра, но и в практику всех коллективов страны. Именно МХАТ, являющийся для нас лабораторией сценического искусства, обязан в этом направлении вести неустанныю работу, развивая многогранную, всеобъемлющую систему Станиславского».

Об огромном значении последнего открытия Станиславского для советского театра пишет студент Вреванского театрального института С. Ризаев. Сделав подробный анализ некоторых дискуссионных выступлений, попытаться раскрыть проблему системы Станиславского в связи с принципами социалистического реализма, тов. Ризаев подробно останавливается на вопросе о «методе физических действий». Он считает, что «это от-

резко критикуют «методику» работы над ролью «с нуля». «Неправы те, — пишет тов. Д. Алексидзе, — кто предлагает теорию так называемого «чистого листа», считая, что актер, ничего не зная ни о драматургии, ни о пьесе, ни даже о роли, с помощью «метода физических действий» может перевоплотиться в образ. Совершенно ясно, что в этом случае игнорируется ведущая роль драматургии, значение идеи, «сверхзадачи» — главное в учении Станиславского».

Один из важнейших вопросов, мало затронутый в ходе дискуссии, поднял в своем письме педагог К. Иванов. Воспитанию молодого поколения работников искусства, практике работы театральных учебных заведений посвящено его письмо, в котором он говорит о неправильном построении учебного процесса, о «недостаточном внимании к раскрытию творческой индивидуальности студента, развитию самостоятельной мысли, творческого воображения». «В основе каждого упражнения, каждого этюда, — пишет тов. К. Иванов, — должно лежать прежде всего творческое начало — волнение от мысли, логика поступков и физических действий, обогащенных творческим воображением. Научить студента с пунктуальной точностью воспроизводить тот или иной жизненный процесс куда более просто, чем научить его мыслить, развивать его воображение, с самых первых шагов воспитывая в нем артистическую творческую личность. Как часто простое воспроизведение студентом жизненного факта вызывает у педагогов восхищение: «какая простота, какая искренность!». Многие забывают, что это — всего лишь способность к подражанию».

О необходимости пересмотра программ, по которым ведется преподавание в наших театральных вузах, пишет тов. В. Вершалов. В частности, он говорит, что ничего не делается для освоения студентами темпа-ритма, часто неверно ведется преподавание художественной речи, наконец, изучение «метода физических действий» также поставлено сплошь и рядом неудовлетворительно. Под физическими действиями понимаются «приспособления» либо действия, имеющие чисто бытовую, натуралистический характер, не раскрывающий сущности произведения».

Автор одного из писем, М. Дин (Москва) поднимает интересный вопрос об импровизационном моменте в творчестве актера, который особенно важен в процессе обучения молодых артистов, в частности при работе над этюдами.

В ходе дискуссии, развернувшейся на страницах газеты, были подняты, как пишут об этом со всех концов страны, вопросы, принципиально важные для развития нашего театрального искусства. Тем большее недоумение вызывает желание авторов некоторых писем поминуть принципиальный разрыв о творческом наследии Станиславского попыткой свести на страницах газеты личные счеты.

Такой недостоинной попыткой прозвучало, по мнению авторов двух коллективных писем, выступление заслуженного артиста Кыргызской ССР С. Дигама «О вульгаризаторах «системы». «Содержащаяся в этом письме критика методов работы режиссера А. Ефремова не могла не вызвать возмущения и протеста со стороны всего коллектива нашего театра, — пишет группа актеров и режиссеров Кабардинского драматического театра. — Мы со всей ответственностью заявляем, что С. Дигама неправ, необъективен. Длительная работа с т. Ефремовым наглядно показала, что этот режиссер ни в какой мере не является вульгаризатором «системы»».

В защиту режиссера А. Ефремова выступила также группа актеров, работавших с ним в Русском драматическом театре Латвийской ССР. Самый факт, что обильные одобрения из режиссеров в вульгаризации системы столь близко принято к сердцу большой группой людей, показательен, как пример заинтересованности театра к наследию Станислав-

советского театра. Это не означает, что репетиции превращаются в научно-исследовательские заседания, отнюдь нет. Это предполагает принципиальную борьбу против ремесленничества, обобщение опыта репетиций, глубокое осмысление законов творческого процесса. И здесь мы не можем обойтись без наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Правильное изучение и использование этого наследия дает возможность, при самом разностороннем проявлении индивидуальностей, создать ансамблевые театры единого реалистического направления, театры яркого творческого лица. Однако в этом отношении у нас имеются серьезные недостатки.

Даже такой великодушный русский театр, как Малый, имеющий блестящую плеяду мастеров, все же не обладает стилем единства. Как известно, искусство Малого театра формировалось актерами различных творческих индивидуальностей и художественных устремлений. Однако в театре не произошло слияния всех этих различных творческих методов. И прав К. Зубов, когда он пишет, что в театре есть «взаимодействие двух основных линий — бытовой и романтической». Правда, К. Зубов расширяет это как положительное явление, считая, что «их взаимное обогащение придает особый тон звучанию образов в Малом театре».

А я думаю, что это — недостаток театра. В самом деле, когда мы говорим о новом пути искусства, то представляем себе такой метод, в котором реализм и революционный романтизм предстают в органическом единстве. Я далек от мысли, что Малый театр идет стороной от социалистического реализма, но все же отсутствие полного, гармоничного ансамбля в известной мере отзывается на качестве его спектаклей. Почему-то кажется, что старый «дом Шенкина» не слишком широко открывает двери своего театра для системы Станиславского из-за ложной боязни умалять свой авторитет.

Думаю, всем должно быть понятно, что как ни величественна фигура Шенкина, все же для практического развития советского театра несравненно значительнее учение Станиславского и прежде всего потому, что Станиславский, взяв все лучшее у Шенкина, пошел дальше.

Все более широкое и глубокое внедрение творческих принципов Станиславского будет способствовать созданию спектаклей и театров единого творческого облика, выявлению индивидуальности, неповторимости каждого художника и коллектива в целом.

Больше всего в дискуссии уделяется внимания так называемому «методу физических действий». Оно и понятно, ибо это последнее — заветное великого художника-мыслителя. Но, однако, смысл, который скрывается за этим термином, являем из последователей Станиславского до конца еще не раскрыт. Не раскрыл его до конца и М. Кедров в своей содержательной и в основе очень ценной статье.

работы драматурга уже непосредственно не общается с жизнью, он «обрабатывает» полученный материал. Познание закономерности жизни замыслив идею, драматург как бы возвращается к исходной точке и вновь придает конкретные формы своим образам; но это уже не точный слепок с жизни, а типизированные образы. Образы пьесы имеют свои характеры, желания, различия относятся друг к другу, борются за достижение своих идеалов, а в конечном итоге, в результате их жизни и борьбы, рождается идейный замысел, то, ради чего пишется пьеса.

Я схематизирую процесс создания пьесы, ибо в действительности совершенно невозможно разорвать процесс изучения действительности и процесс обобщения ее в ясную, обобщенную форму конкретных жизненных черт. Все эти процессы происходят в глубокой взаимосвязи. Пьеса написана и передана в театр. Коллектив театра приступает к созданию спектакля с читки пьесы. Если для драматурга первоначальным объектом изучения была жизнь, то для театра первоначальным объектом, исходной точкой является пьеса, т. е. жизнь, отраженная в литературном произведении.

Процесс восприятия пьесы во время первой ее читки сходен с процессом восприятия жизни. В самом деле, читая, мы не сразу проникаем во внутренний мир образов, не сразу понимаем их целеустремленность, характер и т. д. Мы как в жизни, не знаем, что будет дальше, как в жизни, мы только можем об этом догадываться, но, ведомые опытной рукой драматурга, мы не только быстро проникаем во внутренний мир человека, но начинаем одного любить, другого ненавидеть, а в итоге, через пьесу, глубже познаем жизнь.

Пьеса принята к постановке, коллектив начинает изучать ее, раскрывает образы, понимает ее действия, борьбу, стремление и из всего этого главное — то, ради чего мы и ставим пьесу.

Изучение пьесы, как важнейший этап работы театра, совершенно не освобождает режиссеров, актеров, художников от изучения реальной жизни, ибо одно из главных средств раскрытия содержания пьесы — сравнение ее с жизнью, а такое сравнение немаловажно без глубокого знания действительности.

Но все же драматург предлагает актеру и режиссеру человеческие характеры и их взаимоотношения. Задача театра — воплотить литературное произведение в сценическое — в спектакль.

Изучив пьесу, установив действительную линию жизни каждого образа и всей пьесы в целом, познав внутреннюю ее сущность, режиссеры и актеры начинают искать внешнее выражение этой сущности, его форму, в которой главную роль играет физическое поведение актера.

Следовательно, творческий процесс создания спектакля существенно отличается от процесса познания явленной жизни.

Ошибка некоторых товарищей со-

пользы дела от этого термина следует решительно отказаться. Вообще у нашего искусства, в том числе и театра, есть один метод — гениально открытый товарищем Сталиным метод социалистического реализма.

Режиссеры и актеры, познавая жизнь пьесы, определяя действительную линию каждого образа, выявляя ее физически, обязаны постоянно учиться у жизни, пристально наблюдая каким образом человек выражает свой внутренний мир через внешнее поведение. Путь создания спектакля — это путь нахождения наиболее выразительного единства действия-содержания с действием-формой. Создавая спектакль, мы не только воспроизводим драматургическое произведение, но и привносим в это произведение наши знания и отношение к жизни. Мы ищем от содержания к выразительной форме. Но можно и от содержательной формы прийти к глубокому выражению содержания. Допустим, актеру не удается какое-то сложное действие роли, тогда он идет в жизнь и внимательно наблюдает, как в подобной ситуации люди выявляют это действие внешне поведением, и таким образом найденную содержательную форму привносит в спектакль.

Но и в данном случае искать и отбирать выразительную форму можно только, зная, что искать, то-есть предварительно проникнув в содержание. В задачу режиссера входит обязанность подсказать актеру такую убедительную и выразительную физическое действие, которое раскрывает содержание и, что очень важно, даст актеру чувство правды и свободы. Ценность книги В. Топоркова «Станиславский на репетиции» в том, по-моему, и состоит, что там приведено много примеров гениального режиссерского подсказа таких физических действий, которые глубоко раскрывают характеры и взаимоотношения действующих лиц.

Все учение Станиславского построено на утверждении, что содержанием искусства является жизнь. Но Станиславский не устал повторять, что жизнь — это действие, развитие, борьба, следовательно, и спектакль должен строиться на действии, развитии человеческих характеров в борьбе. «Система» основана на материалистическом понимании искусства. Но необходимо сказать, что Станиславский стоял на позициях диалектического материализма стихийно, не всегда осознанно. Именно поэтому путь его не был свободен от идеалистических заблуждений. Задача практиков и теоретиков театра состоит в том, чтобы очистить учение Станиславского от всего наносного, случайного, развить это учение с позиций того основного, что определяет его сущность, не превращаясь в рабов фразы, талмудистов и начетчиков.

Эту очень важную работу необходимо проделывать в ближайшие годы, и первым вкладом в нее является материалы настоящей дискуссии.

В ИВАНОВ,
главный режиссер Костромского областного драматического театра им. А. Н. Островского.

КОСТРОМА.

учаю высказывания мастеров советского искусства системы Станиславского. Все эти системы пропущены единым стремлением узнать, постигнуть и суметь на практике применить заветы великого художника-мыслителя.

«Система Станиславского сыграла большую роль в деле развития советского театра, помогла укреплению и развитию национального искусства. Поэтому понятен большой интерес к дискуссии, призванной рассеять «туман», которым еще окутаны некоторые положения «системы», — пишет из Тбилиси директор Театрального института им. Руставели заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Д. Алексидзе.

По мнению драматурга Д. Щеголова, дискуссия представляет интерес для людей самых различных профессий — «для писателей-драматургов в такой же мере, как и для актеров, режиссеров, искусствоведов».

Своевременность и большое значение развернувшейся дискуссии отмечают также М. А. Михайлов, Н. Медведев, М. Дик, А. Васильев, Н. Клименкова, В. Николаева (Москва), Н. Юрвич (Магнитогорск), С. Ризаев (Бреван), М. Пайсахов (Новосибирск), К. Иванов (Одесса), Ш. Чилингарова (Баку), Н. Ирд (Тарту), Г. Туголесов (Таллин), Г. Яновлев (Урюпинск), Л. Межуев (Краснодар) и другие.

Авторы большинства писем, считая освоенные и развитые «системы» необходимым условием дальнейшего роста и укрепления советского театрального искусства, развивающегося на основе метода социалистического реализма, делают своими наблюдениями, приводят конкретные примеры применения системы Станиславского на практике. Некоторые товарищи подчеркивают, что в условиях работы периферийных коллективов овладение системой Станиславского является особенно необходимым. Так, Н. Юрвич (Магнитогорск), делаясь опытом работы небольших коллективов, пишет, что «при 12 новых постановках актер создает от 8 до 10 ролей в год, не считая ежедневных игровых спектаклей. Редко случается, чтобы актер, готовя новый спектакль, получал уже ранее сыгранную роль и мог бы лишь совершенствовать ее. В большинстве случаев актер создает в каждом спектакле новый образ. Режиссура театра, состоящая порой только из двух человек, должна осуществлять двенадцать спектаклей в год, т. е. каждый режиссер выпускает через каждые полтора-два месяца новый спектакль». При такой нагрузке, говорит далее тов. Юрвич, необходима высокая квалификация как актерского, так и режиссерского состава. Необходимо серьезное овладение системой К. С. Станиславского — важнейшим, действенным и надежным средством для создания высококачественного реалистического произведения театрального искусства.

Автор этого письма последовательно, этап за этапом, описывает репетиционный процесс, как он складывается в ряде небольших периферийных театров. Репетиционная работа начинается с застольного периода, во время которого происходит изучение драматургического материала, анализ ролей, определение сверхзадачи и сквозного действия произведения.

«Влияние сценической «системы» К. С. Станиславского на развитие наших театров огромно, — пишет режиссер Н. Медведев. — Оно — в обязательном для каждого театра застольном периоде, во время которого решаются вопросы сценического истолкования произведения, определяется идея автора и весь комплекс того, что называется содержанием. Оно, это влияние, — в делении пьесы на «сцены», в нахождении «задачи», во вскрытии отношений действующих лиц, в определении «сквозного действия» и т. д.»

«Спектакль, — продолжает свое письмо Н. Медведев, — рождается в результате осуществления идейно-художественного замысла, намеченной в застольном периоде концепции, на основе изучения творческих коллективов эпохи, исторических материалов, анализа пьесы».

Делаясь в письмах, статья своим практическим опытом, работники театра говорят о необходимости глубокого изучения материала пьесы и роли — изучений, предшествующего воплощению. И потому, признавая огромное значение «системы», авторы подавляющего большинства

«сверхзадачи» и сквозного действия». То-есть, говоря словами Станиславского: «Приступая к физическому действию в роли, отгадывай себе отчет, что такое вся ваша роль?».

В ряде писем отмечается как недостаток многих дискуссионных выступлений то, что в них вопрос о значении и месте «метода физических действий» занял непомерно большое место.

«К сожалению, хол настоящей дискуссии, — пишет режиссер-педагог А. Васильев (Москва), — обнаружил, что многие выступавшие в ней товарищи, в основном практикующие в театре, судили круг вопросов, поставленных редакционной статьей «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», — вопросов, требующих теоретического освещения и обязательного философского осмысления».

«Основным объектом, вокруг которого возникли споры, — продолжает тов. А. Васильев, — стал так называемый «метод физических действий». Это произошло, как видно, потому, что некоторые популяризаторы и апологеты «метода» без достаточных на то оснований пытаются возвести его во всеобъемлющий метод творчества актера и режиссера театра, будто бы поглащающий все найденное того К. С. Станиславским. А противоборствующие такому взгляду товарищи, опять-таки в основном практикующие в театре, так или иначе пытаются найти для «метода физических действий» его настоящее место в «системе», к сожалению, мало стремятся к обоснованию и научному освещению своих, часто верных взглядов на многие другие проблемы наследия Станиславского».

На той же точке зрения стоит и Л. Межуев — артист Краснодарского театра им. М. Горького. «К сожалению, приходится отметить, — пишет он, — что обуждение проблем творческого наследия К. С. Станиславского носит несколько одноносторонний характер. Бесспорно важный и интересный вопрос о так называемом «методе физических действий» явился главным, центральным вопросом дискуссии. В то же время многие не менее существенные проблемы сценического искусства, в свое время поднятые Станиславским и Немировичем-Данченко и требующие дальнейшего развития, отошли на второй план или даже совсем не обсуждались».

Произошло это потому, что сторонники «метода» с необыкновенным упорством утверждали, что «метод физических действий» является «синтезом» всей системы, новым открытием Станиславского, в корне меняющим подход к творчеству. Это чрезвычайно одностороннее увлечение «методом физических действий» привело к тому, что возникла опасность отрыва, изоляции так называемого «метода» от всей системы в целом».

«Важно, чтобы разгоревшиеся жаркие споры шли вокруг всего наследия К. С. Станиславского — эстетического, этического, художественного и методологического, — пишет заслуженный артист РСФСР Б. Вершилов (Москва). — Пока создается впечатление, что есть два лагеря: один считают, что главное в «системе» и творчестве — идея, сверхзадача, сквозное действие, сознание; другие — физическое действие и сквозного действия произведения. Первые «зашипают» Станиславского, оперируя цитатами, воспоминаниями, фактами, вторые также действуют цитатами, выдержками из стенограмм и т. п. Мне думается, что подобное противопоставление — сплошное недоразумение. Речь идет о тесно связанных друг с другом, но разных категориях. Вряд ли найдется советский художник-режиссер, артист, пропагандирующий «метод физических действий», который в своей творческой или педагогической работе мыслит бы физическое действие в отрыве от идейной, социальной и психологической природы искусства. Несомненно, что и защитники «старой» системы не собираются отвергать последнее открытие Станиславского. Нам нужно сейчас определить взаимодействие и взаимосвязь этих понятий, взаимную зависимость их. Поэтому мне кажется, что следует раздельно говорить о существе искусства и о технике актера».

Н. Медведев также считает, что «искусственное абстрагирование «метода физических действий» привело к большому идейному отрыву. Метод, используемый оторванно от сверхзадачи, т. е. от основной идеи спектакля, искажает весь смысл

впечатляющий спектакль? Ответ, по-моему, должен быть таков: «Метод физических действий» не единственный и, возможно, не главный путь создания спектакля и работы актера над ролью. Вернее сказать, это — один из способов обучения актера, методический прием».

Критикуя неправомерные, с их точки зрения, толкования «метода физических действий», авторы писем, практические работники театра, в то же время признают большую ценность самого метода. Они стремятся возможно лучше, полнее ознакомиться с этим последним открытием Станиславского, чтобы правильно применять его в своей повседневной работе. Так, А. Васильев пишет, что «ценность «метода физических действий» в том, что он зиждется на основах материалистической физиологии, являясь наиболее научным из приемов работы с актером, найденных Станиславским». Приводя высказывание И. М. Сеченова, автор указывает, что ключом к пониманию принципа «метода физических действий» является материалистическое понимание причины поступков, и в связи с этим рассматривает данные физиологии как теоретическую основу «метода физических действий».

«Я глубоко уверен, — пишет тов. Глушарин, — что так горячо отстаиваемый М. Н. Кедровым и В. О. Топорковым «метод» является действенным и правильным. С его практическим применением необходимо широко ознакомить театральных общественность и в первую очередь режиссеру периферии. Я поддерживаю предложения К. А. Зубова и М. А. Гершта о созыве конференции режиссеров для ознакомления с практикой МХАТ с «методом физических действий».

Тов. Межуев считает, что «МХАТ и в первую очередь те, кто работает по «методу физических действий», должны внедрять его не только в практику Художественного театра, но и в практику всех коллективов страны. Именно МХАТ, являющийся для нас лабораторией сценического искусства, обязан в этом направлении вести неустанную работу, развивая многогранную, всеобъемлющую систему Станиславского».

Об огромном значении последнего открытия Станиславского для советского театра пишет студент Ереванского театрального института С. Ризаев. Сделав подробный анализ некоторых дискуссионных выступлений, попытавшись раскрыть проблему системы Станиславского в связи с принципами социалистического реализма, тов. Ризаев подробно останавливается на вопросе о «методе физических действий». Он считает, что «это открытие Станиславского не только не зачеркивает всю «систему» в целом, а, наоборот, помогает правильному применению ее в практике создания образа. Ведь цель Станиславского — добиться верного, жизненно правдивого воплощения произведения автора на театральной сцене. «Метод физических действий» способствует этому, ибо подход к созданию образа со стороны его конкретной, действительной жизни позволяет актеру правильно понять и передать чувства и мысли образа. Говоря о «физическом действии», следует понимать не отдельные, разрозненные действия, а концепцию действия, линию физических действий, в которой и раскрывается вся суть образа».

Признание большого практического значения «метода физических действий» объясняется, по моему мнению, с которым работники театров рассказывают о вульгаризаторах «системы», о тех, кто искажает принципы, заветные советскому искусству великим реформатором сцены. Автор цитированного письма тов. Михайлов говорит о беседе, которую он имел с одним из режиссеров. «Побывав на репетиции товарища, я спросил, почему он так мало уделяет внимания анализу образа. Он ответил, что «метод физических действий» не нуждается в обычной работе за столом, что согласно этому «методу» образ должен строиться «с нуля», а никакое предварительное изучение произведения не нужно... Приведенный ответ достаточно ясно говорит о том, какие последствия имеет примитивное, неверное понимание искусства актера, в частности «метода физических действий».

В работе о высокой идейности произведений искусства, о верном претворении в жизнь заветов Станиславского авторы многих писем

творца. Как часто простое воспроизведение студентом жизненного факта вызывает у педагогов восхищение: «какая простота, какая искренность!». Многие забывают, что это — всего лишь способность к подражанию».

О необходимости пересмотра программ, по которым ведется преподавание в наших театральных вузах, пишет тов. Б. Вершилов. В частности, он говорит, что ничего не делается для освоения студентами темпа-ритма, часто неверно ведется преподавание художественной речи, наконец, изучение «метода физических действий» также поставлено сплошь и рядом неудовлетворительно. Под физическими действиями понимаются «приспособления» либо действия, имеющие часто бытовую, натуралистический характер, не раскрывающий сущности произведения».

Автор одного из писем, М. Дик (Москва) поднимает интересный вопрос об импровизационном моменте в творчестве актера, который особенно важен в процессе обучения молодых артистов, в частности при работе над ролью.

В ходе дискуссии, развернувшейся на страницах газеты, были подняты, как пишут об этом со всех концов страны, вопросы, принципиально важные для развития нашего театрального искусства. Тем большее недоумение вызывает желание авторов некоторых писем подменить принципиальный разговор о творческом наследии Станиславского попыткой свести на страницах газеты личные счеты.

Такой нестойкой попыткой прозвучало, по мнению авторов двух заключительных писем, выступление заслуженного артиста Елгинской ССР С. Дигама «О вульгаризаторах «системы»». Содержащаяся в этом письме критика методов работы режиссера А. Ефремова не могла не вызвать возмущения и протеста со стороны всего коллектива нашего театра, — пишет группа актеров и режиссеров Кабардинского драматического театра. — Мы со всей ответственностью заявляем, что С. Дигам не прав, необъективен. Длительная работа с т. Ефремовым наглядно показала, что этот режиссер ни в какой мере не является вульгаризатором «системы».

В защиту режиссера А. Ефремова выступила также группа актеров, работавших с ним в Русском драматическом театре Латвийской ССР.

Самый факт, что обилие одного из режиссеров в вульгаризации системы столь близко принято к сердцу большой группой людей, показатель, как пример заинтересованно-хозяйского отношения работников театра к наследию Станиславского.

Однако раздаются еще единичные голоса «скептиков», сомневающихся в целесообразности применения «системы» в практической работе театральных коллективов страны. «Я не отвергаю ее всецело, — пишет Б. Рославлев, член Всероссийского театрального общества, в прошлом артист, режиссер и педагог (Ярославль), — я лишь нахожу, что актер — мастер своего дела, человек одаренный, не нуждается ни в какой «системе», что эта «система» имеет значение как педагогический прием в работе с учениками». Высказав свою точку зрения о многих материалах, печатавшихся в порядке обсуждения, т. Рославлев особо остановился на статье С. Герасимова. В связи с этой статьей автор письма подчеркивает, что «метод физических действий» годен, по его мнению, только для студии или школы. Стремясь обогатить свою позицию, Б. Рославлев на примере книги В. Топоркова «Станиславский на репетиции» доказывает, что для создания спектакля по «методу физических действий» нужен срок, гораздо больший, чем тот, которым располагает большинство периферийных театров.

Признание огромной практической ценности и жизненности системы Станиславского пронизывает подавляющее большинство писем наших читателей. Эти письма свидетельствуют о глубокой вере в учение великого реформатора сцены, о горячем желании изучать и практически применять его «систему» в интересах дальнейшего развития советского театра, в целях достижения новых побед метода социалистического реализма в театральном искусстве.

Дневник дискуссии

В течение последних месяцев в Центральном театре транспорта проходят беседы по вопросам, поднятым в ходе дискуссии о наследии К. С. Станиславского. Группа театра заслушала доклад главного режиссера народного артиста РСФСР И. Судакова на тему «Элементы системы К. С. Станиславского и метод физических действий».

Участники беседы затронули ряд практических вопросов, касающихся работы актера над собой и над ролью. Работники театра единодушно отмечали, что такая форма бесед, построенных на конкретном материале работы коллектива над новыми постановками, чрезвычайно плодотворна.

Решено проводить такие беседы не реже двух раз в месяц.

МИНСК. Здесь проходят творческие встречи работников театрального искусства, посвященные обсуждению вопросов наследия К. С. Станиславского. В обсуждениях принимают участие режиссеры и актеры Белорусского государственного драматического театра им. Я. Купалы, Белорусского государственного театра оперы и балета, Государственного русского драматического театра БССР, театральной критики и драматургии.

На состоявшихся беседах выступили: главный режиссер театра им. Я. Купалы народный артист БССР Б. Санников, народные артисты БССР Д. Орлов, главный режиссер Театра оперы и балета Б. Мордвинов и другие.

В ходе обсуждения выдвинут ряд практических предложений, направленных к более глубокому овладению творческим наследием Станиславского.

КАЗАНЬ. Два дня продолжалось организационное Татарским отделением ВТО совещание творческих работников театров Казани, посвященное обсуждению материалов дискуссии. С основным докладом выступил режиссер И. Ингар. В прениях приняли участие: главный режиссер Казанского большого драматического театра им. Качалова Е. Простов; артист Татарского государственного академического театра им. Г. Камала народный артист ТАССР Касим Шамиль; режиссер заслуженный деятель искусств ТАССР Ш. Сарымсаков; заслуженный деятель искусств БССР режиссер Л. Литвинов; научный консультант Татарского отделения ВТО Х. Губайдуллин; директор Татарского театрального училища заслуженный артист ТАССР С. Булатов; главный режиссер Казанского кукольного театра, заслуженный артист ТАССР С. Хуснутдинов; главный режиссер Казанского театра В. Тан: аспирант Казанского филиала Академии наук СССР Н. Нигматуллин, артист Я. Мацкевич и другие.

Выступавшие отмечали значение дискуссии для широкой популяризации наследия К. С. Станиславского, говорили о необходимости быстрее издания его трудов.