

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Искусство отображать жизнь

Дискуссия о творческом наследии К. С. Станиславского показала, что находится еще в наши дни люди, которые пытаются втиснуть богатейшее теоретическое наследие великого режиссера и педагога в узкие рамки «метода физических действий». Попытки превратить одно из положений «системы» в некую догму, в непреложный, основной закон, якобы выходящий из себя вся «система», резко противоречат самой сущности творческих идей Константина Сергеевича.

У Станиславского ясно и недвусмысленно сказано: «все, что существует в «системе», нужно, в первую очередь, для сценического действия и для сверхзадачи». Можно научиться жить органической жизнью на сцене, можно воспитать в себе чувство правды, можно развить свое воображение до высокой степени и т. д. Но все эти качества еще не позволяют считать себя человеком, усвоившим основы «системы» и достойным носить высокое звание художника сцены. Умение быть искренним на сцене — достоинство не оцененное. Но что значит быть искренним? Это значит непритворно выражать подлинные мысли и чувства. Искренность нас интересует как средство, а не как цель. Искренность должна быть к чему-то приложена. Можно искренне выразить полезную идею, искренне можно высказать и вредную мысль.

Отметить в актере, как основные качества его искусства, естественность, искренность, умение находить верные физические действия и обити молчаливым сознанием актера — значит стать на точку зрения немецкого писателя Гольмана, сравнивавшего актера с пустым сосудом, который можно наполнить любой жидкостью.

Сознанию актера Станиславский придавал решающее значение. Он так сформулировал одну из основ своей теории: «через сознательную психотехнику создавать подлинное творчество артиста». Сверхзадача и является той особенной, могущественной силой, которая приводит актера к свободному вдохновенному творчеству на сцене. «Под словом «сверхзадача», — писал Станиславский, — мы подразумеваем основную сущность, то зерно, из которого создается и созревает произведение». Первым условием доброты творчества, полноценности актерской игры Станиславский считает правильное раскрытие идеи образа. «Старайтесь играть верно», — учит он, повторяя известную мысль Шенкина, высказанную им в письме к Шумскому. Мысль о верной игре актера Станиславский комментирует следующим образом: «Важно, чтоб отношение к роли артиста не терпело его чувственной индивидуальности и, вместе с тем, не расходилось с замыслами писателя».

Эта выдержка взята из главы о сверхзадаче. Причем любовно так, что здесь понятия «сверхзадача», «замысел», «идея» вкладываются в слова — «отношение к роли».

Действительно, определенное отношение актера к исполняемому образу является непременным условием серьезной творческой работы в советском театре.

В свое время теоретики «левого» искусства утверждали, что актер должен играть не образ, а отношение к образу. Это, конечно, нелепость. Актер играет не отношение, а образ, но образ не может создаваться без определенного отношения к нему. Отношение актера к образу и есть та идея, которая руководит им в творческой работе.

Народ смотрит на советского артиста, как на учителя, как на пропагандиста передовых идей, как на человека, который шагает в передовых шеренгах борцов за коммунизм. Каждый шаг свой на сцене, каждую частичку своей роли актер обязан подчинять ведущей идее спектакля. Советский актер должен иметь свое пристрастное, вытекающее из его передового мировоззрения отношение к своему герою и к тому кругу жизненных явлений, в котором вращается его герой. Сверхзадача, аналогич-

ная, чтобы эта фраза наиболее точно выразила сверхзадачу роли Чацкого?

В дореволюционное время многие исполнители роли Чацкого подчеркивали в финале комедии его полное одиночество, крах всех надежд, глубокий пессимизм. Советские актеры видят в Чацком неукротимого борца за правду и, исходя из этого, придают финальной его фразе характер оптимистический.

Из семи слов четыре — «пойду», «искать», «по свету» и «есть» — выявляют жизнеутверждающую, оптимистическую направленность мысли героя. Эти слова должны занять передовые позиции, остальные идут в арбергарде, отодвигаются в тень. Из четырех наиболее важных для нас слов нужно выделить одно основное. Все преимущественно на стороне слова «есть» — в нем больше, чем в других, звучит воля и уверенность в победе. «Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок». Так произносил эту фразу великий советский актер Василий Иванович Качалов. Он нашел для роли Чацкого сверхзадачу, наиболее отвечающую духу гениальной русской комедии, так четко и ясно сформулированную Станиславским: «Хочу стремиться к свободе!».

В главе «Речь на сцене» Станиславский говорит о том, что все возможности и тонкости выделения слов и целых предложений и приемы пользования ими многочисленны. Значение логических ударений в речи становится, по мысли Константина Сергеевича, исключительным по своей важности, если ударные слова и предложения тянутся по линии подтекста и сценического действия по направлению к сверхзадаче. Подтекст Константина Сергеевича отождествлял со сценическим действием. «То, что в области действия называют сценическим действием, то в области речи мы называем подтекстом». Подтекст — это то, что заставляет нас говорить слова роли, «это явная, внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их». Для Станиславского «слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием, или подтекстом, который в них вложен». Он не признавал «бездушных, бесчувственных слов». И в связи с этим особое внимание заслуживает утверждение Станиславского, что на сцене «не нужны бездельные, как точно, как и бездельные слова».

Как часто некоторые наши актеры, исполняя ту или иную роль без сверхзадачи, без всеобщей цели, без идеи, произносят отдельные слова вне связи с происходящими в них событиями, вне связи со сценическим действием, а следовательно, и без необходимого подтекста.

Я видел двух исполнительниц роли Наталии Ковшик в пьесе Корнейчука «Калиновая роща». Одна актриса вела разговор с художником Вербой о брачных свидетельствах с чувством большой и трогательной заботы о людях, выражая как бы самые сокровенные свои мечты. В ее разговоре теплота и нежность материнского сердца сочетались с шумной неутомимостью молодого энтузиаста. Во всем ее поведении сквозила высокая и благородная идея советского патриотизма, пусть даже обремененная в несколько наивную форму. Зрители понимали и чувствовали, что Наталия Ковшик хочет поднять авторитет семьи, подчеркнуть значение советского брака, что для нее морально-этические принципы советской семьи непосредственно связаны с идеями партии и Советского государства.

Трудно сказать, как была сформулирована актрисой сверхзадача ее роли, — одно ясно: была найдена такая сверхзадача, которая побуждала Наталию Ковшик относиться ко всем своим должностям и общественным обязанностям так, как если бы эти обязанности глубоко затрагивали ее кровные интересы.

Другая исполнительница этой роли не сумела озарить мысли и дела Наталии Ковшик светом большой и

зором то, о чем идет речь, а потом уже говорить о виденном, начал разговор в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности, как бы заглядывая внутрь себя.

Актер надеялся Макара богатством воображением, максимально развитая пределы его духовного мира. Слова «будущее», «сегодняшний день», «трудности» возникали не как сухие, абстрактные понятия, а как конкретные образы, волнующие душу старого шахтера. Наблюдая игру этого актера, уместно было вспомнить замечательный афоризм Станиславского: «Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов». Актер видел на «экране» своего внутреннего зрения все, о чем говорил. Он создал в этой роли «иллюстрированный подтекст» (употребляю выражение Станиславского), с его помощью общался с партнером.

Другой исполнитель этой роли в том же театре, рассчитывая на свое «внутреннее» и профессиональный опыт, видимо, не утруждал себя проблемами теоретического порядка. Частный успех у зрителя, привычка полагаться на свое сценическое обаяние вырабатывали в нем чувство самоуверенности, самоменье и полное пренебрежение к вопросам, связанным с углубленным мастерством, с повышением своего философско-теоретического уровня. Это для меня стало очевидным после того, как я посмотрел его в роли Макара Дубравы. Сцену с Павлом, о которой говорилось выше, актер провел удивительно беспечно. Для него экскурс в будущее и увлекательная задача посмотреть из будущего на сегодняшний день — это забавное занятие. В его интерпретации самыми важными в монолог оказались слова: «Одно запомни, простую штуку...» и т. д. И вот все напутствие звучит, как «простая штука». Смотреть из будущего на сегодняшний день — нет дела проще этого. Только пожелаю, и преодолешь любые трудности. Когда Макара говорил о том, что человек весело справляется с трудностями, впечатление было, что он под хмельком и чрезвычайно доволен собой. Он добродушно и снисходительно похлопывал Павла по плечу и, высказывая мысль, что человек справляется с трудностями потому, что видит далеко, делал жест в сторону суфлера буди. Это «далеко» находилось у него под самым носом. Так, играя Макара без ясного понимания сверхзадачи, актер сводил на-нет большой идейно-значительный смысл этой сцены. Естественно, что спектакль с таким бездумным исполнением роли Макара не мог иметь успеха.

Находятся еще люди, которые пытаются утверждать, что актер на сцене в любой роли должен оставаться самим собой. Выражение Станиславского «итти от себя» в работе над ролью рассматривается ими как требование «не уходить от себя».

Как-то раз пришел ко мне один актер и, заявив, что не может играть две эпизодические роли в одном спектакле, просил освободить его от одной из ролей. Мотивировал он это тем, что, играя в каждой роли «себя в предлагаемых обстоятельствах», он неизбежно будет повторяться. Актер этот был глубоко неправ. Либо он был введен в заблуждение каким-нибудь фальсификатором «системы», либо был ленив и не хотел утруждать себя поисками характерности. В разных ролях оставляет самим собой или играть самого себя — значит творчески ограничить себя и обессилить.

Богатые душевные и интеллектуальные качества образа такой актер подменяет собой, а вместо того, чтобы обогащать свою индивидуальность, повышать свое сознание до уровня идей и замыслов автора, он подгоняет роль под себя.

Станиславский считал самым важным свойством в даровании артиста искусство перевоплощения. «А так как каждый артист, — писал он, — должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого артефактом, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все

обходимейшим даром актера. Без сильно развитой, подвижной фантазии невозможно никакое творчество».

Станиславский рекомендовал актерам постоянно развивать и обогащать свою фантазию. В связи с этим он настаивал на повседневном расширении жизненного опыта актера, т. е. расширении круга его жизненных впечатлений и наблюдений.

Станиславский сурово осуждал бесстрастно-объективистское отношение к явлениям жизни. Он призывал актеров глубоко изучать жизнь. Он был убежден, что из человека, оторванного от жизни, истинный актер получиться не может.

Станиславский желал, чтобы деятельная, героическая натура актера утверждала себя не только на сцене, но и в жизни. Так развитие основного дара актера — творческого воображения — увязывается Станиславским с необходимостью творческого отношения к жизни, с преданным служением обществу и Родине, ставится в зависимость от роста общественного и политического сознания актера.

Великий творец «системы» придавал исключительное значение физическому аппарату актера, его голосовым и пластическим возможностям. На склоне лет, имея мировую славу, Станиславский систематически, каждое утро работал над совершенствованием своего голоса и дикции. Поистине пример, достойный подражания. В искусстве красивой и благородной речи он видел одно из могучих средств сценического выражения и воздействия. Он ненавидел пошлую и тривиальную, безграмотную речь на сцене, грубо подменяющуюся под житейскую простоту. Его приводили в ярость актерские зычные голоса, и не было для него ничего противнее деланно-поэтической слащавости голоса при чтении лирических стихотворений. «Всякая роль, — утверждал он, — хотя бы вы играли образ наивнейшего человека, любви — мать, всегда должна строиться на мужестве». Исследования Станиславского в области сценического слова (звук, дикция, музыка речи) составляют значительную часть его наследия и заслуживают самого тщательного изучения.

Состояние сценической речи в некоторых наших театрах оставляет желать лучшего. Смысл текста часто не только не доходит, но и извращается из-за плохой дикции актера.

Высокая требовательность Станиславского в отношении пользования сценическим словом вытекает из сущности его «системы», рассматривающей произносимые на сцене слова в неразрывном единстве с подтекстом, т. е. идеями содержанием их.

Актер советского театра обязан помнить гениальную высказывание классиков марксизма: «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс); «Язык есть важнейшее средство человеческого общения...» (Ленин); «Язык есть средство, орудие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания» (Сталин).

Серьезное, внимательное, добросовестное и культурное отношение советского актера к сценическому слову продиктовано высоким общественно-политическим назначением советского театрального искусства.

Глубокое изучение наследия Станиславского, всего наследия, а не какого-нибудь одного раздела «системы», является гарантией идейного и художественного роста наших театров. Учение Станиславского оказывает неопределимую помощь актерам и режиссерам советского театра. Быть художником социалистического реализма — это значит уметь воспринимать народ в духе большевизма и уметь изображать жизнь в ее революционном развитии, отличая значительное от мелкого, важное от второстепенного, это значит быть страстным, высокоидейным борцом за победу нового и передового, неустанно и последовательно утверждать в своем творчестве идеи советского патриотизма.

Важнейшая задача работников советского театрального искусства — изучать наследие Станиславского, мыслителя, гражданина, актера, режиссера, педагога, создателя учения об этике актера, пытливого экспериментатора. Все стороны его гениальной деятельности тесно связаны друг с другом, взаимно обусловлены, представляют некое единство, и было бы неправомерным извлекать какое-либо одно, хотя бы и важное, но частное положение из всего богатейшего наследия Константина Сергеевича и противопоставлять его другим.

С. Герасимов совершенно справедливо подчеркивает важность одной из сторон творческого процесса актера и режиссера. Верно, что работа режиссера и актера «состоит прежде всего в углубленном изучении отображаемой действительности, которое естественно приводит их к осознанию и прочувствованию характеров и событий, к постижению логики их развития».

Но дальше, мне кажется, тов. Герасимов делает ошибку, ставя знак тождества между познанием действительности и отражением ее в искусстве.

Конечно, нельзя что-либо хорошо отразить, не зная объекта отражения. Однако, мало знать жизнь, надо еще уметь ее воспроизвести на сцене. К сожалению, этой второй, важнейшей особенности театра С. Герасимов почти совсем не уделяет внимания. В скобках он говорит о пластических и интонационных средствах, овладении физическими данными — и все. С этим согласиться нельзя: познавая пластическими и интонационными средствами, дальше «школы представления» не уйдешь, с их помощью можно только создать подобие жизни, копию ее, но ни о какой «истине страстей и правополюх чувствований» тут говорить не приходится.

Именно этому вопросу — «как отразить» — и посвящена была вся деятельность Станиславского по созданию «системы».

Признание первостепенного значения идейности в театре нашло свое отражение в учении Станиславского о сценическом действии и сверхзадаче. Было время, когда бытовало мнение, что исполнители должны быть как бы нейтральными к сверхзадаче своего образа, вывод целиком предоставлялся зрителю. Введенное Станиславским новое понятие о «сверх-сверхзадаче» побуждало актера выявлять свое мирозерцание, делать так, чтобы тенденция шла не рядом, параллельно, а стала составным элементом творчества.

Мы не собираемся излагать здесь историю «системы», мы хотели бы отметить лишь некоторые вехи, определить тенденцию ее развития, чтобы лучше понять настоящее и наметить пути движения вперед. Константин Сергеевич понимал, что подлинно реалистическое поведение актера возможно только при полном искреннем переживании, а оно рождается от воздействия на человека окружающей среды. И Станиславский начинал прежде всего изменять окружающую артиста обстановку: настоящая мебель, деревья, бутылка, режиссер, «четвертая стена» и т. д. Роль актера наполняется тонкими чистыми бытовыми деталями, и театр не случайно упрекают в натурализме. Эти ошибки искупаются монотонностью труппы, острым ощущением современности, энтузиазмом, трепетным порывом, которыми согреты все спектакли.

Но вот наступает период раздумий и сомнений. Станиславский чувствует, что ему не удается создать такую объективную среду, такие «предлагаемые обстоятельства», которые могли бы непосредственно возбудить в исполнителе-актере мысль и чувства. Константин Сергеевич

приступает к созданию своей «системы». Он ищет законы, которые могли бы артисту управлять по своей воле сознанием, даже когда на него нет, как в жизни, подлинного воздействия окружающей реальности. Основной лозунг «системы»: «от внутреннего к внешнему». Вся «система» направлена на изучение психики человека, на развитие у актера отдельных ее элементов — воли, внимания, веры, общения, на изучение роли «сознания» и «подсознания», воспитание эмоциональной памяти.

Опыт показал, что самостоятельная «внутренняя техника» психических переживаний немалыми без непосредственного влияния внешних факторов. И Станиславский снова возвращается к первоначальному положению: внешний окружающий мир — сознание — воздействие. Создается учение о «предлагаемых обстоятельствах», простых и сложных («многотажных»), как говорит Станиславский, его магическое «если бы» («если бы я был в подобных обстоятельствах, как бы я действовал») и т. д. Но, вместе с тем, Константин Сергеевич обнаруживает, что «предлагаемые обстоятельства», помогая объяснить, проанализировать роль, все-таки непосредственно не могут воздействовать на актера. И Станиславский ищет дополнительные «спиритические» ремни, объективные возбудители сознания. Все чаще и чаще возникает новая формулировка: «итти от внешнего и внутреннему».

Тут следует оговориться. Все представители формалистического направления тоже утверждали, что надо «исконить от внешнего». Но между ними и Станиславским лежит огромная пропасть. «Биомеханики», формалисты, представители «театра представления» считали, что выразительная внешняя форма сама по себе несет мысль, волнует зрителя. Станиславский же говорит о том, что надо идти от внешнего, что это есть лишь путь к внутреннему. Таким образом, Константин Сергеевич по главу угла ставит именно жизнь сознания, мысли, чувства, а «внешнее» — это лишь ход к нему.

Обычно, когда говорят «внешнее», то предполагают жест, мизансцену, костюм, грим, характерность и т. п. Мы знаем, что эти моменты способны иногда помочь артисту в работе над ролью. Однако не их мы сейчас имеем в виду.

Палагая в хронологическом порядке ход развития системы, мы прежде всего остановимся на учении о ритме или темпо-ритме.

Почти одновременно с работой по темпо-ритму Станиславский начал свои искания в области слова, которое в первый период существования МХАТ было в некотором пренебрежении. Эти работы, в конце концов, привели его к созданию учения о «словесном действии».

Станиславский вводит понятие о подтексте («внутренняя линия роли», «то, что заставляет нас говорить слова роли»), в котором, как говорит Константин Сергеевич, заключен смысл творчества; понятие о видениях, о которых он пишет, что «природе устроила так, что мы, при словесном общении с другими людьми, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном».

Станиславский изучает «законы речи» — законы паузы, интонаций, ударений. «Каждый раз, когда я попадаю на верный фонетический рисунок, — пишет он, — внутри у меня шевельются все новые и самые разнообразные эмоциональные воспоминания. ...сама природа слова вызывает, через интонацию воздействует на эмоциональную память, на чувство и на переживание», чтение по речевым тактам скрывает в себе еще одну, более важную практическую

пользу: оно помогает самому процессу переживания.

Позже Станиславский открывает третий путь к внутренней жизни актера — физическое действие. «Фиксировать себя на чувстве нельзя. Вот почему мы берем начало с физических действий. Через них всегда легче построить линию внутренних позывов. Таким образом, от внешнего к внутреннему для того, чтобы пойти обратным ходом: от внутреннего к внешнему» (стенограмма занятий 23 мая 1938 г.). Станиславский как бы ограничивает круг физических действий, отводя им служебную, временную роль: до тех пор, пока не образуется линия внутренних позывов. И в то же время он подчеркивает, что «логика и последовательность действий неизбежно вызывает логику и последовательность чувств» (М. Н. Педров в данном случае лишь следует за Станиславским). Вряд ли это положение идентично высказыванию Джемса, как утверждает тов. Герасимов, скорее, оно чрезвычайно родственно мыслям позднего Белинского («Взгляд на русскую литературу 1846 г.») и Герцена. Причем, это не исключает и другую формулу Станиславского: «внутренние чувствования незаметно для нас порождают действия». Обе они осуществляют в «системе», указывая на различные пути в каждом конкретном случае подхода актера к роли.

Станиславский часто пробовал различные пути, ведущие к внутренней технике актера. От многих он впоследствии отказывался. Но ни от темпо-ритма, ни от физического и словесного действия он, конечно, никогда бы не отказался.

«Поговорим о работе над ролью, — начинала одну беседу Станиславский. — Походить можно от внутреннего к внешнему или, наоборот, от внешнего к внутреннему. Больше счастье, когда после первой же чутки роль вдруг становится ясной... Но это дело случая. Нужно говорить не о случайных явлениях, когда вдохновение приходит само собой, а о том трудном случае, когда роль сразу не идет» (стенограмма беседы 1935 г.).

Станиславский пришел к совершенно точному законченному пониманию творческого процесса: от внешнего к внутреннему и дальше от внутреннего к внешнему. Иначе говоря: от восприятия к сознанию, переживанию, и от них — к воздействию.

Это положение открывает перспективы дальнейшего развития «системы». Оно подсказывает артисту, на чем он должен сосредоточить свое внимание, чтобы стать полнокровным мастером в своем искусстве, достойным звания советского художника. Это прежде всего — глубокое изучение действительности, чтобы быть в состоянии верно построить всю сумму сложных предлагаемых обстоятельств, данных автором, чтобы уметь нести зрителью сверхзадачу, сценическое действие. Затем артист должен стать мастером ритма, словесного и физического действия, и только при наличии совокупности всех этих элементов артист сможет стать подлинным художником. Спектакли «Тартюф», «Глубокая разведка» и другие убедительно доказали, что последние открытия Станиславского, проверенные практикой, являются истинными, как говорит М. Педров, «совершен в будущем».

В то же время мы можем предвидеть, что дальнейшие открытия и развитие системы подскажут новые точные и действенные ходы к чувству, к «внутренним позывам».

Б. ВЕРШИЛОВ,
заслуженный артист РСФСР.

Новаторский метод

Говоря о последнем открытии К. С. Станиславского, мы имеем в виду установленную им практическую

Именно в этом смысле и утверждал Станиславский, что понять (в специфических условиях искусства дра-

приемом нераздельного анализа и синтеза роли (пьесы).
Значит, паритуря предлагаемых

качества его искусства, естественность, искренность, умение находить верные физические действия и обойти молчанием сознание актера — значит стать на точку зрения немецкого писателя Гюффана, сравнивавшего актера с пустым сосудом, который можно наполнить любой жидкостью.

Сознанию актера Станиславский придавал решающее значение. Он так сформулировал одну из основ своей теории: «через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста». Сверхзадача и является той особенной, могущественной силой, которая приводит актера к свободному вхождению творчеству на сцене. «Под словом «сверхзадача», — писал Станиславский, — мы подразумеваем основную сущность, то зерно, из которого создается и созревает произведение». Первым условием доброкачественности, полноценности актерской игры Станиславский считает правильное раскрытие идеи образа. «Старайтесь играть верно», — учит он, повторяя известную мысль Шекспира, высказанную им в письме к Шумскому. Мысль о верной игре актера Станиславский комментирует следующим образом: «Важно, что отношение к роли артиста не терпит его чувственной индивидуальности и, вместе с тем, не расхожись с замыслами писателя». Эта выдержка взята из главы о сверхзадаче. Прием любопытен, что здесь понятия «сверхзадача», «замысел», «идея» вкладываются в слова — «отношение к роли».

Действительно, определенное отношение актера к исполняемому образу является непременным условием серьезной творческой работы в советском театре.

В свое время теоретики «левого искусства» утверждали, что актер должен играть не образ, а отношение к образу. Это, конечно, нелепость. Актер играет не отношение, а образ, но образ не может создаваться без определенного отношения к нему. Отношение актера к образу и есть та идея, которая руководит им в творческой работе.

Народ смотрит на советского артиста, как на учителя, как на пропагандиста передовых идей, как на человека, который падает в передовых переносах борцов за коммунизм. Каждый шаг своей на сцене, каждую частичку своей роли актер обязан подчинять ведущей идее спектакля. Советский актер должен иметь свое приставное, вытекающее из его передового мировоззрения отношение к своему герою и к тому кругу жизненных явлений, в котором вращается его герой. Сверхзадача, аналогичная замыслу писателя, должна, по мнению Станиславского, непременно возбуждать «отклик в человеческой душе самого творящего артиста».

Станиславский неоднократно подчеркивал исключительное значение идейности в искусстве актера. Еще на заре своей сценической деятельности, в 1889 году, он писал: «Единственным выходом для артиста остается самокритика, мыслимая только в том случае, если артист сумеет выработать в себе определенный и точный взгляд на свою деятельность, составит себе идеал своих стремлений и найдет в себе достаточно силы, чтобы отказаться от дешевых успехов, которые в настоящее время частично составляют дутые, но громкие артистические имена».

Станиславский хотел, чтобы актер имел свой «идеал стремлений», иначе говоря — мировоззрение. Передовое, коммунистическое мировоззрение должно стать для советского актера коренным вопросом его жизни и деятельности. Вот почему учение Станиславского о сверхзадаче, как определяющем моменте в творчестве, так понятно и близко советскому актеру, воспитываемому нашей партией и государством в духе непримиримости ко всякому ролю проявления безидейности и апатичности в искусстве. Учение о сверхзадаче помогает каждую частичку в работе актера над ролью подчинить единой и всеобъемлющей цели. Каждая минута пребывания на сцене должна рассматриваться не изолированно, а в непосредственной связи с ведущей идеей спектакля.

Как, например, произнести последнюю фразу Чацкого из комедии «Горе от ума» — «пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок»? Какие из слов этой фразы нужно выделить, на каком из них следует сделать логическое ударе-

ние логических ударений в речи становится, по мысли Константина Сергеевича, исключительным по своей важности, если ударные слова и предложения тянутся по линии подтекста и сквозного действия по направлению к сверхзадаче. Подтекст Константина Сергеевича, отождествляя со сквозным действием. «То, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом». «Подтекст — это то, что заставляет нас говорить слова роли», «это явная, внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их». Для Станиславского «слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием, или подтекстом, который в них вложен». Он не признавал «бездушных, бесчувственных слов». И в связи с этим особое внимание заслуживает утверждение Станиславского, что на сцене «не нужны безидейные, так точно, как и безидейные слова».

Как часто некоторые наши актеры, исполняя ту или иную роль без сверхзадачи, без всеобъемлющей цели, без идеи, произносят отдельные слова вне связи с происходящими в пьесе событиями, вне связи со сквозным действием роли, а следовательно и без необходимого подтекста.

И видел дух исполнительницы роли Наталии Ковшик в пьесе Корнейчука «Калиновка роша». Одна актриса была разговаривала с художником Вербой о брачных свидетельствах с чувством большой и трогательной заботы о людях, выражая как бы самые сокровенные свои мечты. В ее разговоре теплота и нежность материнского сердца сочетались с шумной неугомонностью молодого энтузиаста. Во всем ее поведении сквозила высокая и благородная идея советского патриотизма, пусть даже облеченная в несколько наивную форму. Зрители понимали и чувствовали, что Наталия Ковшик хочет поднять авторитет семьи, подчеркнуть значение советского брака, что для нее морально-этические принципы советской семьи непосредственно связаны с идеями партии и Советского государства.

Трудно сказать, как была сформулирована актрисой сверхзадача ее роли, — одно ясно: была найдена такая сверхзадача, которая побуждала Наталию Ковшик относиться ко всем своим должностям и общественным обязанностям так, как если бы эти обязанности глубоко затрагивали ее кровные интересы.

Другая исполнительница этой роли не сумела озарить мысли и дела Наталии Ковшик светом большой и благородной идеи. И вся ситуация с заказом брачных свидетельств обернулась своей анекдотической стороной. Перед нами прохаживаясь по сцене женщина с весьма ограниченными умственными кругозором, лишенная внутреннего озарения, мечты и душевной тонкости.

Отсутствие увлекательной, волнующей актрисы сверхзадачи, такой сверхзадачи, которая захватила бы все ее существо, обидно, упростило этот интересный образ и лишило текст роли оправдывающего его серьезного подтекста.

В правильном идеальном вскрытии подтекста роли Станиславский видел основной смысл актерского искусства. Он считал, что словам, лишенным подтекста, нечего делать на сцене. В подтексте он видел могучую силу, которая способна в самые простые слова вкладывать сложные мысли.

Однако в нашей практике встречаются иногда и явления обратного порядка, когда значительные по своему политическому и общественному смыслу слова упрощаются в подтексте и большие идеи низводятся до уровня чересчур элементарных понятий.

Приведу пример с исполнением роли Макара Дубравы в одноименной пьесе Александра Корнейчука. В пьесе есть такое место: Макар, расставаясь со своим зитом Павлом, говорит ему напутственные слова: «Одно запомни, простую штуку: жить у нас это дня до дня нельзя. Никак не выйдет. Если трудно, посмотри из будущего на сегодняшний день, — тогда поймешь, почувствуешь. Тогда трудности — не трудности. Весело человек справляется с ними, потому видит далеко». Один из исполнителей, следуя завету Станиславского — при словесном общении с партнерами сначала видеть внутренним

актер провел удивительно бесцельно. Для него аксурса в будущее и увлекательная задача посмотреть из будущего на сегодняшний день — это забавное занятие. В его интересе самыми важными в монологе оказались слова: «Одно запомни, простую штуку...» и т. д. И вот все напутствие звучит, как «простая штука». Смотреть из будущего на сегодняшний день — нет дела проще этого. Только пожелай, и предлолешь любые трудности. Когда Макар говорил о том, что человек весело справляется с трудностями, впечатление было, что он под хмельком и чрезвычайно доволен собой. Он добродушно и снисходительно похлопывал Павла по плечу и, высказывая мысль, что человек справляется с трудностями потому, что видит далеко, делал жест в сторону суфлерской будки. Это «далеко» находилось у него под самым носом. Так, иная Макара без ясного понимания сверхзадачи, актер сводил на нет большой идейно-значительный смысл этой сцены. Естественно, что спектакль с таким бездумным исполнением роли Макара не мог иметь успеха.

Находятся еще люди, которые пытаются утверждать, что актер на сцене в любой роли должен оставаться самим собой. Выражение Станиславского «итти от себя» в работе над ролью рассматривается ими как требование «не уходить от себя».

Как-то раз пришел ко мне один актер и, заявив, что не может играть две эпизодические роли в одном спектакле, просил освободить его от одной из ролей. Мотивировал он это тем, что, играя в каждой роли «себя» в предлагаемых обстоятельствах, он неизбежно будет повторяться. Актер этот был глубоко неправ. Либо он был введен в заблуждение каким-нибудь фальсификатором «системы», либо был ленив и не хотел утруждать себя поисками характерности. В разных ролях оставаясь самим собой или играть самого себя — значит творчески ограничить себя и обеднить.

Богатейшие душевные и интеллектуальные качества образа такой актер подменяет собой, а вместо того, чтобы обогащать свою индивидуальность, повышать свое сознание до уровня идей и замыслов автора, он подменяет роль под себя.

Станиславский считал самым важным свойством в даровании артиста искусство перевоплощения. «А так как каждый артист, — писал он, — должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Не характерных ролей не существует».

«Чтобы уйти от себя (так и сказано «уйти от себя». — В. Г.) и не повторяться внешне в каждой новой роли», Станиславский рекомендует актеру свести к минимуму количество жестов. «Каждое лишнее движение, свойственное актеру в жизни, удаляет его от изображаемого образа и напоминает о нем самом». Пусть же каждый актер, — советует Станиславский, — прежде всего обуздает свои жесты настолько, чтобы не они владели им, а он ими». «Лишние жесты — это сор, это грязь, это пятно».

Надо сказать, что некоторые актеры в разных спектаклях и в разных ролях часто пользуются одинаковыми жестами и интонациями. Костюм меняется, приклеиваются борода или усы, меняется парик, а характер поведения, взгляд, манера разговора остаются теми же. Множество разнообразных типов, созданных различными писателями разных эпох, подобные актеры ухитряются сводить к одному и тому же сценическому штампу.

Наблюдая природу творчески одаренных людей, Станиславский сделал вывод, что путь к овладению чувствами образа лежит через действительное воображение.

Считая, что нельзя непосредственно воздействовать на чувства, он утверждает, что можно расшевелить в себе в нужном направлении творческую фантазию, а фантазия, по его словам, будоражит нашу эмоциональную память и вызывает в ней, без каких-либо усилий с нашей стороны, звучание соответствующих чувств.

Отсюда был сделан вывод, что творческая фантазия или творческое воображение является основным, не-

родной речи он видел одно из могущих средств сценического выражения и воздействия. Он ненавидел пошлость и тривиальную безграмотную речь на сцене, грубо подменяющуюся под житейскую простоту. Его приводили в ярость актерские вычужные голоса, и не было для него ничего противнее деланно-поэтического славного голоса при чтении лирических стихотворений. «Всякая роль, — утверждал он, — хотя бы вы играли образ низшейшей человеческой любви — мать, всегда должна строиться на мужестве». Исследования Станиславского в области сценического слова (звук, дикция, музыка речи) составляли значительную часть его наследия и заслуживают самого тщательного изучения.

Состояние сценической речи в некоторых наших театрах оставляет желать лучшего. Смысл текста часто не только не доходит, но и извращается из-за плохой дикции актера.

Высокая требовательность Станиславского в отношении пользования сценическим словом вытекает из сущности его «системы», рассматривающей произносимые на сцене слова в неразрывном единстве с подтекстом, т. е. идейным содержанием их.

Актер советского театра обязан помнить гениальный высказывание классиков марксизма: «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс); «Язык есть важнейшее средство человеческого общения...» (Ленин); «Язык есть средство, оружие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания» (Сталин).

Серьезное, внимательное, добросовестное и культурное отношение советского актера к сценическому слову продиктовано высоким общественно-политическим назначением советского театрального искусства.

Глубокое изучение наследия Станиславского, всего наследия, а не какого-нибудь одного раздела «системы», является гарантией идейного и художественного роста наших театров. Учение Станиславского оказывает неоценимую помощь актерам и режиссерам советского театра. Быть художником социалистического реализма — это значит уметь воспринимать народ в духе большевизма и уметь изображать жизнь в ее революционном развитии, отличая значительное от мелкого, важное от второстепенного, это значит быть страстным, высокоинтеллектуальным борцом за победу нового и передового, неустанно и последовательно утверждать в своем творчестве идеи советского патриотизма.

Таких представлялся Станиславскому артист-гражданин, носитель и пропагандист благородных идеалов. «Как велико значение театра для людей! — восклицал Станиславский. — Как глубоко мы должны осознать это! Какая честь и счастье приносить высокую радость тысячам зрителей...» Станиславский воспитывает в нас чувство уважения к нашему зрителю, самому передовому, самому чуткому, самому требовательному и благородному зрителю в мире.

В воспоминаниях Клары Петлиной приводятся высказывания В. И. Ленина об искусстве. «Но пусть при этом не забывают, — говорил Ленин, — что забываю — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелище. Они получили право на настоящее великое искусство».

Мысли Ленина повторил Станиславский. Полемицируя с представителями «левого» формалистического театра, он говорил: «Если бы смысл театра был только в развлекательном зрелище, быть может, и не стоило бы класть в него столько труда. Но театр есть искусство отражать жизнь».

Осуществление на практике эстетических и этических принципов учения Станиславского дает возможность советскому театру ответить на высокие запросы своего зрителя, создавать искусство, достойное нашего времени, искусство, которое, говоря словами Станиславского, звучит торжественно, сильно, на весь мир!

В. ГОЛОВЧИНЕР, народный артист БССР, главный режиссер Иркутского областного драматического театра.

В скобках он говорит о пластических и интонационных средствах, овладении физическими данными — и все. С этим согласиться нельзя: пользуясь пластическими и интонационными средствами, дальше «школу представления» не уйдешь, с их помощью можно только создать подобие жизни, копию ее, но ни о какой истине страстей и правдоподобии чувствований тут говорить не приходится.

Именно этому вопросу — «как отражать» — и посвящена была вся деятельность Станиславского по созданию «системы».

Признание первостепенного значения идейности в театре нашло свое отражение в учении Станиславского о сквозном действии и сверхзадаче. Было время, когда бытовало мнение, что исполнители должны быть как бы нейтральными к сверхзадаче своего образа, вывод целиком предоставлялся зрителю. Введенное Станиславским новое понятие о «сверх-сверхзадаче» побуждало актера выявлять свое мироощущение, делать так, чтобы тенденции шла не рядом, параллельно, а стала составным элементом творчества.

Мы не собираемся излагать здесь историю «системы», мы хотели бы отметить лишь некоторые вехи, определить тенденции ее развития, чтобы лучше понять настоящее и наметить пути движения вперед.

Константин Сергеевич понимал, что подлинно реалистическое поведение актера возможно только при подлинном искреннем переживании, а оно рождается от воздействия на человека окружающей среды. И Станиславский начинает прежде всего изменять окружающую артиста обстановку: настоящая мебель, деревья, бутофория, реквизит, «четвертая стена» и т. д. Роль актера наполняется тонкими чисто бытовыми деталями, и театр не случайно упрещает в натурализме. Эти ошибки искупаются молодостью труппы, острым ощущением современности, энтузиазмом, трепетным порывом, которыми согреты все спектакли.

Но вот наступает период раздумий и сомнений. Станиславский чувствует, что ему не удается создать такую объективную среду, такие «предлагаемые обстоятельства», которые могли бы непосредственно возбудить в исполнителе-актере мысль и чувства. Константин Сергеевич

«итти от внешнего и внутреннего», все следует говорить. Все представители формалистического направления тоже утверждали, что надо «исходить от внешнего». Но между ними и Станиславским лежит огромная пропасть. «Биомеханики», формалисты, представители «театра представления» считали, что выразительная внешняя форма сама по себе несет мысль, волнует зрителя. Станиславский же говорит о том, что надо итти от внешнего, что это есть лишь путь к внутреннему. Таким образом, Константин Сергеевич во главу угла ставит именно жизнь сознания, мысли, чувства, а «внешнее» — это лишь ход к нему.

Обычно, когда говорят «внешнее», то предполагают жест, мимическую, костюм, грим, характеристику и т. п. Мы знаем, что эти моменты способны иногда помочь артисту в работе над ролью. Однако не их мы сейчас имеем в виду.

Исходя из хронологического порядка ход развития системы, мы прежде всего остановимся на учении о ритме или темпо-ритме.

Почти одновременно с работой по темпо-ритму Станиславский начал свои искания в области слова, которое в первый период существования МХАТ было в некотором пренебрежении. Эти работы, в конце концов, привели его к созданию учения о «словесном действии».

Станиславский вводит понятие о подтексте («внутренняя линия роли», «то, что заставляет нас говорить слова роли»), в котором, как говорит Константин Сергеевич, заключен смысл творчества; понятие о видениях, о которых он пишет, что «природа устроила так, что мы, при словесном общении с другими людьми, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном».

Станиславский изучает «законы речи» — законы пауз, интонаций, ударений. «Кажется раз, когда я понабал на верный фонетический рисунок, — пишет он, — внутри у меня переключились все новые и самые разнообразные эмоциональные воспоминания. ...сама природа слова извне, через интонацию воздействует на эмоциональную память, на чувство и на переживание!», чтение по речевым тактам скрывает в себе еще одну, более важную практическую

различные пути, ведущие к внутренней технике актера. От многого он впоследствии отказывался. Но ни от темпо-ритма, ни от физического и словесного действия он, конечно, никогда бы не отсекся.

«Поговорим о работе над ролью, — начинала одну беседу Станиславский. — Подойти можно от внутреннего к внешнему или, наоборот, от внешнего к внутреннему. Большое счастье, когда после первой жетки роль вдруг становится ясной... Но это дело случая. Нужно говорить не о случайных явлениях, когда вдохновение приходит само собой, а о том трудном случае, когда роль сразу же идет» (стенограмма беседы К. С. Станиславского 30 мая 1935 г.).

Станиславский пришел к совершенно точному законченному пониманию творческого процесса: от внешнего к внутреннему и дальше от внутреннего к внешнему. Иначе говоря: от восприятия к сознанию, переживанию, и от них — к воздействию.

Это положение открывает перспективы дальнейшего развития «системы». Оно подсказывает артисту, на чем он должен сосредоточить свое внимание, чтобы стать подлинным мастером в своем искусстве, достойным знания советского художника. Это прежде всего — глубокое изучение действительности, чтобы быть в состоянии верно построить всю сумму сложных предлагаемых обстоятельств, данных автором, чтобы уметь нести зрительно сверхзадачу, сквозное действие. Затем артист должен стать мастером ритма, словесного и физического действия, и только при наличии совокупности всех этих элементов артист сможет стать подлинным художником. Спектакли «Тартюф», «Глубокая разведка» и другие убедительно доказали, что последние открытия Станиславского, проверенные практикой, являются истинными, как говорит М. Кедров, «сверлом в будущее».

В то же время мы можем предвидеть, что дальнейшие открытия и развитие системы подскажут новые точные и действенныеходы к чувству, к «внутренним позывам».

Б. ВЕРШИЛОВ, заслуженный артист РСФСР.

Новаторский метод

Говоря о последнем открытии К. С. Станиславского, мы имеем в виду установленную им практическую возможность — через легко уловимые и хорошо фиксируемые «элементы внешнего действия» (конкретизирующие логику и последовательность сценического поведения «артистический» воздействию на трудно уловимые «элементы внутреннего существования», чтобы наиболее эффективным путем прийти к диалектическому единству внутреннего психического состояния «артиста-роли» и внешних физических (словесных) действий. Единство это и определяет рождение живого человеческого образа на сцене. Нетрудно убедиться, что это достигается только тогда, когда логика и последовательность развития действия определяются сверхзадачей и предлагаемыми обстоятельствами исторически-конкретной жизни пьесы.

Поэтому Станиславский справедливо считал «сверхзадачу», линию сквозного действия и предлагаемые обстоятельства основными элементами реалистического творчества актера. На самое действие интересовадо Станиславского, а логика и последовательность его развития.

Поэтому, говоря о «методе физических действий», Константин Сергеевич имел в виду метод логически обоснованных действий как действительный анализ и синтез роли (пьесы).

В процессе такого действительного анализа и синтеза роли исполнитель, по словам Станиславского, естественно, без всякого творческого насилия, начинает не только понимать, но и физически ощущать и улавливать логику поведения изображаемого лица (отличную от его жизненной логики), ибо все время идет от себя, от своих природных качеств, постепенно и незаметно накапливая необходимый материал для качественного перехода «артиста в предлагаемых обстоятельствах» в «артиста-роль».

Именно в этом смысле и утверждал Станиславский, что понять (в специфических условиях искусства драматического исполнения) — это значит уметь. Абстрактно-логическое мышление актера, базирующееся на чувственных ощущениях им своих физических действий, получает конкретный смысл и, следовательно, максимально способствует превращению актера в исторически-конкретный образ.

Но «метод физических действий» не только создает наилучшие условия для осмысливания роли, а следовательно, и воплощения ее в наиболее короткий срок в форме логически-обоснованных действий. Он включает в себя все элементы «внутреннего самочувствия» и «внешнего действия» и предполагает теснейшую связь и зависимость от мировоззрения артиста, его идейной целеустремленности («сверх-сверхзадачи»), жизненного опыта, умственно-крупногозора, эмоциональной памяти, морального облика и эстетического вкуса, которые получают свою конкретизацию только в форме логики и последовательности сценического поведения «артиста-роли». «Метод физических действий» предопределяет конкретное содержание работы «за столом» в виде создания партитуры предлагаемых обстоятельств, объединенных общей сверхзадачей пьесы.

Естественно, что практическое использование партитуры предлагаемых обстоятельств как творческого документа режиссера, объединяющего творческие замыслы актеров единой целевой установкой, заключается не в детальном ее изучении «за столом», а в общем, целостном впечатлении от нее, в возникновении в сознании и чувствах исполнителей невообразимого образа сверхзадачи пьесы (роли). Этого впечатления вполне достаточно, чтобы приступить к сознательным поискам логики и последовательности сценического поведения и пользоваться

приемом нераздельного анализа и синтеза роли (пьесы).

Значит, партитура предлагаемых обстоятельств, содержащаяся в «методе физических действий», значительно убыстряет работу «за столом».

«Метод физических действий», не являясь единственным методом реалистического творчества в советском театре, существенно отличается от всех старых, испытанных, методов в работе актера и режиссера над ролью и спектаклем тем, что он ставит перед собой новые цели — не только повысить качество театральной продукции, но и предельно рационализировать процесс работы над ролью (спектаклем), а следовательно, и ускорить его результаты.

Поэтому мы вправе предпочесть «метод физических действий» как наиболее рациональный (на данном этапе) всем другим старым методам и утверждать, что вся система творческих взглядов Станиславского наиболее полно и ярко проявляется в форме «метода физических действий».

Основная ошибка всех критиков нового метода заключается в том, что, критикуя «метод физических действий» и не предлагая взамен ничего нового, они, тем самым,вольно или невольно, критикуют высокую цель — внедрение новаторского метода в практику советского театра. Поэтому спор с критиками «метода физических действий» перерастает рамки обычного спора по вопросам технологии искусства драматического исполнения, превращаясь в принципиальную борьбу за овладение новой передовой техникой, новыми передовыми методами в работе над ролью и спектаклем, за творческое развитие богатейшего наследия К. С. Станиславского.

Г. ТУГОЛЕСОВ, преподаватель актерского мастерства. ТАЛЛИН.