

как он, мразьед, ошельмовал нашего брата? И тем больше он огорчается, что же ошельмовал их брата, тем больше он попеняет актеру, чем лучше актер будет играть. А посмотрит этот же спектакль рабочий зритель, и скажет: «Ядрово играет! И как правильно он показывал классового врага! Вмуде и чет и другой должны будут колотиться, что актер играет хорошо. Это в плане биологических основ актерской игры. С точки же зрения классовой идеологии, что хорошо для одного, то дурно для другого.

Следовательно, физиологические основы игры связи и те же для актеров различной классовой направленности, различной идеологии. Классовая идеология прояснит себя в том, для чего эти обязанности истинны будут исползованы и как они будут использоваться. Иная целевая установка потребует и иного способа выполнения этой задачи социального искусства. Когда мы начинаем применение биологического закона, то тут на сцену выступает момент социального порядка. Два художника, принадлежащие к различным классам, будут пользоваться одним и тем же законом, лежащим в природе материального мира, но один будет применять их для одной цели и одним способом, другой для других целей и другим способом.

Можем ли мы на основании изложенного утверждать, что система Станиславского — это система ситуационно-логическая для создания пролетарского театра? Безусловно, нет. Потому что ее содержанием является не только эстетическая биологическая азбука актерского искусства. Эта азбука в системе Станиславского пропитана определенным случаем — совсем не та, какую нам мировоззрением системы Станиславского нельзя может быть, использовано философским нормам которого является идеалистический индивидуализм. Поэтому пользоваться ей нужно с большой осторожностью. В противном случае мы рискуем попасть под влияние системы Станиславского не только, как азбуки. Задача заключается в том, чтобы выявить в системе Станиславского то мировоззрение, которым она пропитана, и насытить ее другим социально-философским смыслом. Для того чтобы верно исползовать систему Станиславского, необходимо, применяя ее азбуку, с самого начала твердо держаться правильной социальной целевой установки. Тогда же система Станиславского будет нас подчинять себе, а мы будем подчинять ее своим задачам. Нальдя, имея дело с человеком, открывать биологию и социологию; иначе социология возникает сама собой, но мо-

жет случиться — совсем не та, какую мы хотим.

Автор этих строк неоднократно делал ошибку в своих доповідях многочисленных публичных высказываниях системе К. С. Станиславского, утверждал, что эта система является универсальной, т.е. такой, на основе которой можно построить театр любого направления (как идеологического, так и формального), что эта система — фундамент, единственно прочный и надежный, на котором можно построить любое здание. Мне возмущались, утверждали, что метод непременно повлечет за собой и содержание, повлечет за собой и сферу философии. Мои оппоненты, разумеется, были правы: моя тогдашняя формулировка была неверна. Снятающим моменту обстоятельством является то, что в качестве моих оппонентов обычно выступали люди, требовавшие разгрома и ликвидации системы Станиславского «целиком и полностью», без всякого остатка. Универсальный метод — это, конечно, но в еще большей степени является ложной и вредной тенденцией, направленная в конечном счете к тому, чтобы лишить нарождающийся пролетарский театр тех огромных богатств, которые заключены в системе Станиславского. Нужно сказать так: в этом методе есть ряд отдельных элементов, отдельных законов, которые могут и

должны быть использованы; после того как будет восстановлена вся система в целом, эти имеющиеся там ценности необходимо бережно отобрать, чтобы начать применять их сферами искусства, чем это делал сам Станиславский.

Например, мы уже указывали на положение Станиславского о том, что работа над ролью это значит искать отношения. Это — правильно. Но как мы будем устанавливать, как мы будем определять и анализировать эти отношения — вот в чем вопрос. На чем мы сконцентрируем свое внимание в этих отношениях. — Вот от чего зависит социальное-идеологический процесс и результат нашей работы.

Правильно, что прежде чем выходить на сцену, нужно вникать свое действие, т.е. ответить на вопрос: зачем и почему на сцену, что я там буду делать (не чувствовать, а можно делать). Это должен знать каждый актер каждого театра. Но не во всяком театре актер одинаково подходит к определению своего действия, неодинаково будет анализировать поступки действующих лиц.

Даже в таком, казалось бы, элементарном требовании, как соразложение внимания на сцене, есть своя биология и своя социология. Требования: актер должен иметь объект внимания каждую секунду своего пребывания на сцене и

быть увлеченным этим объектом — это биология актерского искусства, это азбука, но что в тот или иной момент своей роли актер выберет своим объектом и чем в объекте он будет увлекаться, — это уже толкование роли, это уже ее философия.

Остановимся теперь на весьма важном вопросе о взаимоотношении между сознанием и интуицией в творческой работе.

В целом ряде высказываний Станиславского об интуиции мы можем обнаружить влияние, которое имело на Станиславского широко в то время распространенное идеалистическое воззрение, родоначальником которого был французский философ Анри Бергсон — «интуитивизм»; с точки зрения интуитивистской гносеологии рассудок может получить о вещах лишь познания «внешние»<sup>7)</sup>, поверхностные и пустые — он создает искаженное представление о жизни, тогда как интуиция обладает способ, ей одной присущей способностью овладеть знанием внутренним и полным. В основе этого воззрения лежит вполне законное разграничение и познавательных способностей формально-логического мышления.<sup>8)</sup> Это разграничение, в связи с неспособностью интуитивистов в то же время овладеть диалектическим методом мышления, привело их к ложному

отвержению о познания у человека какой-то особой, принципиально отличной от сознания, специализированной способности — интуиции, которую провозглашал центр познаваемого объекта и овладевать им инстинктивно.

Влияние интуитивистов в то время, т.е. в конце XIX и в начале XX столетия, «носилось в воздухе» и, разумеется, не могла не оказать своего влияния на творческое воззрение К. С. Станиславского. Однако — приоритет интуиции или бессознания (вплоть даже сверхсознания) в творческом процессе у Станиславского?

<sup>7)</sup> Анри Бергсон: «Творческая эволюция».

<sup>8)</sup> А. Бергсон в своей «Творческой эволюции» говорит:

«Жизнь усваивает, она неустойчива, скользкая, крылатая, ум постигает лишь твердое и частное. Жизнь органичная, ум постигает лишь неорганическую; жизнь непрерывна, тупичка, ум постигает лишь прерывное; жизнь — вещь движущаяся, эволюционирующая, становящаяся. Ум знает лишь неподвижное. Наконец, жизнь непредвидима, нечто вырывающаяся, она постоянно творит новое, есть «творческая эволюция».

Отсюда вывод: «Ум характеризуется природным неопределением жизни».

МХТ I. «БРОНЕПОЕЗД»



ОБЪЕКТИВИЗМ В ОТНОШЕНИИ ЭМИГРАЦИИ.

ТЕАТР ИМ. ВАХТАНГОВА. «ЗАГОВОР ЧУВСТ»



РАЗОБЛАЧЕНИЕ В УТRENНЕЙ ЭМИГРАЦИИ