**Всеросийсское театральное общество**

**Юрий Калашников**

**Этические**

**Основы**

**системы**

**К.С. Станиславского**

**Москва 1956 г.**

1

В многочисленных трудах, высказываниях, выступлениях и письмах К С. Станиславского можно часто встретить утверждение, что самое главное в его системе, в его учении о театре — этика, этические требования к работникам театра.

Многие из тех, кто писал о системе Станиславского, его взглядах на театральное искусство, не забывали напоминать своим читателям мысли Станиславского о дисциплине в театре и моральном облике актера. Некоторые высказывания великого учителя сцены стали настолько популярными, что их знают наизусть актеры и режиссеры.

И все же этические требования Станиславского к театру должным образом еще не осмыслены и в практике театральной работы в полной мере не учитываются. Вот почему необходимо вернуться к этим, казалось бы, неоспоримым положениям, определить место и значение этических норм в учении Станиславского о театре. Придется начать с напоминания о том, какое место в системе Станиславского занимает этика. Это нужно сделать потому, что слишком примелькались слова об этических принципах Станиславского. И слишком часто они произносятся «вообще», вне непосредственных связей с повседневной творческой работой. Этика усилиями некоторых деятелей театра превратилась в некий «миф», в который если и верить, то не обязательно руководствоваться им.

Этика у Станиславского не абстрактна и не противостоит сценической практике. Вместе с тем она не растворяется без следа в работе театра, а направляет ее.

Те, кто не склонен придавать этическим принципам системы Станиславского сколько-нибудь важное значение, забывают об ее исторических предпосылках. Станиславский, обращаясь к этическим нормам, выступает не в качестве оригинала и беспочвенного фантазера, а стремится

честно и последовательно продолжить традиции передового русского демократического искусства.

Гражданский пафос и правдолюбие всегда были отличительными и определяющими чертами передовой русской художественной культуры. Великие представители реализма XIX века в России, создавая прекрасные произведения литературы, музыки, живописи, театра являлись настоящими друзьями трудового народа и страстными пропагандистами подлинно гуманистических, нравственных начал жизни. Поэтому все их творчество, вся их деятельность были глубоко этичны в самом благородном и прямом смысле этого понятия. Эстетика и этика, художественные и нравственные, гражданские устремления сливались в их творчестве в неразделимое целое. Если, скажем, попытаться изъять (хотя это и невозможно) из произведений

Гоголя, Белинского, Салтыкова-Щедрина, Глинки, Мусоргского или Щепкина гражданский пафос, составляющий ядро ими созданных образов, то они перестанут быть творениями Гоголя, Белинского, Салтыкова-Щедрина, Глинки, Мусоргского, Щепкина.

Станиславский как художник сложился, опираясь прежде всего на величайшие традиции реализма XIX века в русском искусстве и литературе, и явился продолжателем этих традиций в новых исторических условиях. Поэтому его реформы в области театрального искусства приобрели всеобщее значение и в обогащенном виде, в новом качестве органически вошли в социалистическую художественную культуру.

Если мы обратимся к творчеству К. С. Станиславского, то направленность его художественных, эстетических устремлений представляется совершенно ясной: он был последовательным и убежденным реалистом, и целью его жизни было дальнейшее развитие и углубление принципов реализма в искусстве.

Реалистическое направление в театре, призванное выполнять высокие цели искусства, и прежде всего его общественное назначение, Станиславский позднее определил как «школу переживания», ложный процесс творчества

артиста и создание им сценического образа получает впоследствии свое обоснование в знаменитой системе Станиславского, которая сама пройдет несколько стадий развития. Однако и в 90-е годы прошлого столетия сущность искусства переживания была Станиславскому вполне ясна. Он уже тогда искал практические пути к достижению искусства переживания на сцене. Сейчас нам важно выяснить эстетический смысл искусства переживания, как его пределял в то время Станиславский.

Искусство переживания в театре обращено к жизни, и только к жизни. Оно черпает весь материал для художественных обобщений исключительно из самой действительности. Другого источника для него не существует. В этом глубочайший реализм искусства переживания.

Не менее важная его особенность — неограниченность сферы его действия. Каждый человек, каждое прекрасное, обыденнре или безобразное явление жизни может стать предметом творчества, если служит большой, благородной идее. Определяя границы и характер действия таланта артиста, Станиславский записал: «Талант должен быть эластичен, то есть чуток к художественной красоте. Художественно то, что облагораживает и возвышает самого артиста и присутствующих при его творчестве зрителей.

Напротив: все, что потакает мелким чувствам человека или его похоти — нехудожественно.

И в этом случае не следует бояться реализма и правды, чтоб не впасть в обратную крайность. Мещанская щепетильность не вяжется со смелостью таланта, а узкий и прямолинейный кодекс приличия и нравственности не отвечает свободному и широкому размаху таланта» **1**. В этих словах ясно ощущается, как Станиславский, становясь на путь искусства переживания, необычайно расширяет возможности сценического творчества, столь суженные и обедненные в старом театре.

Речь шла о новом этапе развития сценического реализма, коль скоро он может обладать беспредельным жизненным содержанием и неисчерпаемыми возможностями выразительных средств. Рамки реалистического искусства

раздвигаются, расширяются, что составляет одну из основных целей искусства переживания Это не было утверждением специфического, узкого направления в искусстве театра, а выработкой новых, более высоких принципов реалистического творчества в нем.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**Музей МХАТ. Архив К. С. Настольная книга драматического

артиста, 1907, № 1239, л. 7.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Предметом сценического творчества должны стать важные явления жизни,

которые выражают существенные процессы ее развития и способны вызвать живой отклик у зрителя, обогатить его духовно. Необходимо было переосмыслить все виды и жанры театра в свете принципов искусства переживания и разработать для них другую технологию. Это было постоянной заботой Станиславского, и многое ему удалось сделать в этом направлении, даже проникнуть в сферу музыакльного театра и оставить там заметный след. Немало осталось и нерешенных проблем. Однако важно подчеркнуть направленность исканий Станиславского.

Последние годы жизни Станиславского были наполнены, несмотря на его тяжелую болезнь, напряженной работой. Его день был расписан буквально по минутам. Деятельность Станиславского, хотя он почти не выходил из квартиры, была многосторонней. Он занимался с артистами Художественного театра, с артистами оперного театра его имени, с учениками созданной им оперно-драматической студии, встречался с самыми разнообразными театральными деятелями, продолжал писать свои труды,

живо откликался на общественные события и продолжал ежедневно совершенствовать свою изумительную артистическую технику. Вся эта многообразная работа была пронизана одним стремлением, направлена к одной цели: не только передать своим современникам те знания и те принципы театрального творчества, которые были выношены и добыты им в течение более чем полувековой деятельности в театре. Он решил не тратить времени на создание новых спектаклей и новых ролей потому, что хотел оставить будущим поколениям артистов те основы учения о театре, отправляясь от которых можно будет создать много новых спектаклей и ролей.

Отрыв от непосредственного практического участия в жизни театра не лишил Станиславского важного источника, питающего его творческие и теоретические обобщения, он встречался с. актерами и режиссерами, помогал выпускать спектакли.

В годы подведения итогов своей жизни, когда он передавал эстафету великих традиций .русской сцены, чтобы их подняли выше и понесли дальше Станиславский очень большое внимание уделял вопросам этики. Под знаком

этических требований проходили в 30-е’ годы все его репетиции, все занятия, все встречи и беседы с артистами.

Много лет он работал над статьей (или книгой) по вопросам этики. Как сообщают комментаторы книги К. С. Станиславского «Статьи. Речи. Беседы. Письма» (М., «Искусство», 1953), за несколько дней до смерти Константин Сергеевич приготовил для работы папку с надписью «Этика», в которой были собраны все его рукописные материалы о театральной этике. Смерть помешала Станиславскому завершить начатый труд.

Одно это обстоятельство обязывает всех, кому дорого наследие Станиславского, самым тщательным образом разобраться в том, какое место этика занимает в учении о сценическом искусстве.

Если мы обратимся к заметкам Станиславского по проблемам этики (они были опубликованы после его смерти в виде брошюры, в «Ежегоднике Московского Художественного театра» и вошли в Собрание сочинений), то увидим, почему этике придавалось всегда такое большое значение. Начинаются заметки с краткой характеристики искусства театра переживания, чему и посвящена вся система Станиславского. Затем Станиславский непосредственно переходит к изложению своих этических

принципов. Но перед тем как их конкретизировать и разбирать он формулирует общий, так сказать высший этический принцип: «Каждый работник театра, начиная от швейцара, гардёробщика, билетера, кассира, с которыми прежде всего встречается приходящий к нам зритель, кончая администрацией, конторой, директором и, наконец, самими артистами, которые являются сотворцами поэта и композитора, ради которых люди наполняют театр,— все служат и всецело подчинены основной цели искусства» **1**. А в понятие ≪основной нели≫ искусства театра входят

и этические требования.^ \

Следовательно, разговорГбо этике в театре всегда есть, в той или иной мере, разговор о его назначении, о его общественной функции.

Отсюда понятно, почему Станиславский ставит этику во главу своего учения о театре. Именно в силу этого, этика у него охватывает все звенья театрального коллектива,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собрание сочинений, т. 3, стр. 264,

в восьми томах. М., «Искусство», 1955—.1960.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

все стадии его деятельности в театре и за кулисами и за пределами театра.

Но чем можно объяснить недооценку в театральной среде этики, разработанной великим режиссером? Скорее всего тем, что не так просто обнаружить проникновение этического начала во все главные положениясистемы. На первый взгляд кажется, что театральная этика Станиславского— это простой свод требований дисциплинарного порядка, адресованный в первую очередь актерам.

И если это так, то в какой мере она может оказать воздействие на творчество, на творческий процесс полное или неполное соблюдение выработанных дисциплинарных требований? Конечно, все понимают, что какое-то воздействие они на работу актера и театрального коллектива оказывают.

Однако сознание того, что этика является одной из основ передового реалистического театра, а следовательно, и учения Станиславского о театре, приходит не сразу. Именно потому, что узкое понимание этики в жизни театра очень распространено среди его деятелей. Необходимо настойчиво и последовательно разъяснять значение этического начала в творчестве, в жизни каждого художника и театра в целом.

В комментариях к заметкам Станиславского об этике (в книге ≪Статьи. Речи. Беседы. Письма≫, стр. 742—744) приведен план задуманной им статьи. В плане, содержащем 31 пункт, упомянуты все работники театра, все основные этапы работы над спектаклем. Предполагалось сказать о поведении актера за пределами театра, об обстановке в театре и за кулисами, о характере проведения спектакля и многом другом. Этот план Станиславского — лучшее доказательство того, что этика является фундаментом театрального искусства.

К. С. Станиславский, еще будучи любителем, всерьез задумывался о назначении театра, о своем отношении к сценической игре. Сохранился замечательный документ тех лет: дневник Станиславского-юноши. Его обработала Л. Я. Гуревич и незадолго до Великой Отечественной войны

выпустила книгу «Художественные записи». В откровенных записях актера-любителя можно встретить размышления о смысле и существе театрального искусства. В одной такой записи, относящейся к 1889 году, Станиславский,

осуждая театр того времени, намечает путь, по которому должен идти настоящий актер-художник: «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 частенько составляют дутые, но громкие артистические имена. Таким

образом, чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической

славы, кроме чисто художественных данных надо

быть идеалом человека» **1**.

Заметим, что двадцатишестилетний Станиславский связывает осуществление художественных целей с этическими, моральными требованиями. Правда, еще не сложилась широкая творческая программа, а поэтому не развиты и этические принципы. Однако характерно, что они возникают одновременно с первыми попытками Станиславского

определить свой эстетический идеал. В дальнейшем углубятся и сделаются вполне самостоятельными творческие взгляды Станиславского. Сложнее и разно-сторонее станет его эстетическая программа. Яснее и многообразнее

выявится взаимосвязь этики и эстетики в театральном учении Станиславского.

Вначале же этика выступает в качестве особой области его учения: моральные и этические требования тогда еще не вторгались непосредственно в процесс творчества. Правда, даже в размышлениях юного Станиславского

ясно видно, что моральный облик актера оказывает большое влияние на его творческую жизнь.

Пройдет известное время, наступит творческая зрелость, и Станиславский начнет рассматривать творческие и этические принципы в их единстве. Так, выступая 10 марта 1911 года с речью перед учениками, сотрудниками и актерами филиального отделения МХТ, Станиславский сказал: «Театр — сильнейшее оружие, но, как

всякое оружие, о двух концах: оно может приносить великое

благо людям и может быть величайшим злом.

...А между тем в театре как учреждении есть элементы народного воспитания, прежде всего, конечно, эстетического воспитания масс» **2**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 5, стр. 120.

**2** Т а м же, стр. 468—469.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Станиславский здесь формулирует цели передового демократического театра, не разделяя творческие и этические принципы. Показательно, что этот процесс развития его взглядов сопровождается укреплением гражданских, народных основ искусства.

Темы этики в театре и творчестве артиста сопутствуют буквально каждому шагу жизни в искусстве великого реформатора сцены. Нет ни одного литературного начинания Станиславского, а их было немало, где бы так или иначе не затрагивалась этическая сторона сценического творчества.

Возвращаясь еще и еще раз к этическим проблемам, Станиславский стремится прежде всего для самого себя осознать внутреннюю необходимую связь этического и эстетического. При этом для него становится все более

очевидным, что этическое начало должно пронизывать все сценическое творчество, всю жизнь театра.

Убедительный материал в этом отношении дают за писные книжки Станиславского, которые он вел в течение почти всей жизни. Среди многочисленных деловых и бытовых заметок встречаются мысли о сущности театрального творчества, о драматургии, о природе актерского самочувствия, о режиссере и его месте в театре и т. п.

В этих записях уделяется достаточное внимание и этическим

проблемам.

Все определеннее и настойчивее Станиславский утверждает, что этика в театре является основой большого искусства, помогает держать театр в фарватере подлинного творчества. Так, в записной книжке^относящейся предположительно к 1912—1913 годам, мы читаем: «Этика. В дисциплине — душа театра». Дальше эта же мысль выражена еще более полно и точно: «Этика и техника оберегают процессы творчества от засорения ненужными задачами и чувствами» **1**.

Таким образом, в само понятие передового театрального искусства, отвечающего высокйм общественным и эстетическим требованиям, Станиславский включает этику как решающее условие жизни и развития искусства.

В оценке творчества артиста Станиславский уже в то время также исходил из этических требований. Весьма выразительна одна его запись в упомянутой записной

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Музей МХАТ. Архив К. С., № 934, лл. 4, 9.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

книжке: «Одни актеры и актрисы любят сцену и искусство, как рыба любит воду, они оживают в атмосфере искусства, другие любят не самое искусство, а карьеру актера, успех, они оживают в атмосфере кулис. Первые — прекрасны, вторые — отвратительны» **1**.

В этих немногих словах метко очерчены облик актера- творца и актера-ремесленника. Воспитание первых Станиславский считал главной своей целью, а со вторыми вел всю жизнь непримиримую борьбу. Оружие этики было, без преувеличения, главным в этой борьбе. Забота о соблюдении этических норм (от малого до значительного) в созданном К. С. Станиславским Художественном театре являлась для него самой насущной, о которой он постоянно помнил.

Огромное влияние на развитие Станиславского — художника и теоретика оказала Великая Октябрьская революция. Она подняла его творчество и его деятельность на исторически новую ступень С особой силой Станиславский начал ощущать иные, гражданские обязанности художника. Он пересматривал, проверял и развивал свои принципы, исходя из нужд и потребностей народа, получившего доступ к сокровищам искусства.

Конечно, думать по простой схеме: есть один Станиславский до Октября 1917 года и другой после, — значит ничего не понять в развитии гениального художника. Хотя и противоположная схема — Станиславский всегда был

один и тот же — также неверна

Станиславский никогда не порывал с тем ценным и значительным, что он пронес через всю свою творческую жизнь. Самое существенное для него ему удалось реализовать именно в советскую эпоху. Он освобождался от

ряда наслоений и противоречий, которые неизбежно возникали в предреволюционное десятилетие, в атмосфере распадающейся буржуазно-дворянской культуры.

Станиславский был тем из дореволюционных русских художников, которым нужно было пройти не такой уж длинный и сложный путь, чтобы органически включиться в строительство новой, революционной культуры. Он был всегда принципиальным сторонником реалистического и демократического искусства.

И поэтому Станиславский очень скоро поверил

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Музей МХАТ. Архив К. С., № 934, л. 13.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

в правоту и величие дела социалистического преобразования Родины.

Увидев, что его творческие замыслы, получившие лишь частичное осуществление до революции, теперь могут быть реализованы в невиданных масштабах, он стал служить новой, революционной России всем своим опытом, всеми силами. Он с самого начала советской эпохи твердо и неуклонно отстаивал позиции народности и реализма в искусстве. А отстаивать было от кого. Ревнители старого условного, эстетского театра стали душой так называемого ≪левого фронта≫ театра, который противопоставил себя реалистическим направлениям, объявив их буржуазным наследием. Природу левых течений в 20-е годы точно определил А. В. Луначарский, назвав их отражением формального эстетизма Запада, сменившего собою, своей внешней шумливой подвижностью и фокстротной бодростью прежний декаданс, но не меньше чем последний характеризующий мертвенность культуры буржуазии.

Именно в стремлении к такому искусству, идущему к социалистическому реализму, произошло обогащение и углубление творческих идей Станиславского. Это был поразительный взлет великого художника-реалиста. Под его руководством были созданы спектакли, ставшие классикой советского искусства и показавшие необозримые возможности реалистического творчества, служащего народу, перестраивающему мир на новых, социалистических началах («Дни Турбиных», «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Бронепоезд 14-69». «Таланты и поклонники», «Мертвые души» и «Тартюф»).

Вряд ли можно считать случайным факт завершения давно задуманной системы в 30-е годы, когда социализм побеждал во всех сферах жизни. Опять-таки не следует противопоставлять новый этап в развитии системы всему, что было найдено и сформулировано Станиславским раньше. Вместе с тем нельзя не замечать того нового, что появилось в системе как следствие укрепления материалистических взглядов Станиславского, революционных идей в его творчестве, отчего театральный метод Станиславского стал так близок методу социалистического реализма.

В свете такого понимания развития взглядов Станиславского нельзя считать случайностью выдвижение на первый план этических проблем.

Этот новый этап в жизни и деятельности Станиславского характерен особым его вниманием к этической стороне творчества.

Уже в первые годы после Октября, Станиславский на первый план выдвинул гражданские, патриотические цели искусства.

Он говорил о руководителях театров: «...Если они не движутся вперед в ритме текущей жизни и не меняются в своих внешних приспособлениях, держась за единое, хотя и тоже вечно движущееся, но в то же время неизменное ядро жизни, т. е. любовь к человеку, — они не могут создать театра — слугу своего отечества, театра значения векового, театра эпохи, участвующего в созидании всей жизни своей современности»

В этом высказывании полностью слиты гражданские, идейные и этические принципы. Связь этики с мировоззрением художника, с идейными целями искусства выступает здесь достаточно определенно.

Пройдет еще некоторое время, Станиславский обогатится опытом жизни и творчества в условиях советской действительности. Он создаст новые замечательные спектакли, овеянные революционным духом, являющиеся знаменем нового, социалистического искусства. Он далеко продвинется в материалистической разработке своей системы, вплотную подойдет к искусству социалистического реализма и заявит об этом громогласно на весь мир. Тогда основой театральной этики станут политика, мировоззрение. Обращаясь к театральной молодежи, Станиславский писал в 1938 году: «Коллектив из нескольких сотен человек не может сплотиться, держаться и крепнуть только на основе личной взаимной любви и симпатии всех членов. Для этого люди слишком различны, а чувство симпатии неустойчиво и изменчиво. Чтобы спаять людей, нужны более ясные и крепкие основы, как то: идеи, общественность, политика»**2**.

Вот теперь можно сказать, что намеченная еще в 80-е годы прошлого столетия этическая программа театра была Станиславским завершена. Она получила свою за конченность и вошла как необходимый элемент в то

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы К. С. Станиславского». Изд. в, 1М., ВТО, :1952, стр. 35. (Далее ссылка на это издание будет такая: «Беседы», с укаваннем страницы.)

**2** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. ооч., т. 6, стр. 369.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

сложное и единое целое, что составляет сценическое творчество.

Этика Станиславского, как мы видели, прошла большой путь развития, прежде чем стала определяющим началом в учении Станиславского о театральном искусстве. Главным в этом развитии был процесс слияния этических принципов с идейными устремлениями, с мировоззрением художника. Отсюда ясно, почему без следования этическим принципам невозможно осуществить творческие заветы Станиславского.

Обратимся к основным положениям театральной этики Станиславского, как она сложилась в результате долгих лет исканий и труда.

**2**

В основе этической программы Станиславского лежит учение о таком искусстве, которое способно выполнять важные общественные и эстетические задачи. Назначение театра — не развлекать, а воспитывать, облагораживать, вдохновлять зрителя. Станиславский отдал свою жизнь театральной сцене потому, что он хотел с ее помощью сказать своему народу нечто большее, помочь ему осуществить свободолюбивые, гуманистические идеалы.

Спустя несколько сезонов после начала работы Художественного театра Станиславский, отвечая одному корреспонденту, выразил именно эти наиболее дорогие и важные для него мысли: «Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? — писал Станиславский.— Потому что театр — это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества, и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере сил, выяснить современному поколению, что актер — проповедник красоты и правды».

Значит, не всякий театр способен служить высоким целям, гражданским, этическим требованиям, какие утвердил в искусстве Станиславский, будучи передовым человеком своего времени.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 7, стр. 207.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Более того, по убеждению Станиславского, театр при неблагоприятных для него социальных условиях, создает возможности для использования сцены в направлении, прямо противоположном его идеалу. Об этом Станиславский говорил много раз. Эти мысли занимали его и после Великого Октября, когда театр стал достоянием революционного народа и прогрессивные деятели театра могли полностью осуществить то, о чем они мечтали в старой России.

В статье «Русский театр переживает важный исторический момент» Станиславский говорил: «Театр — обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой — во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красивости» **1**.

Взгляды Станиславского на общественную, гражданскую функцию театрального искусства принадлежат к числу наиболее устойчивых и определяющих принципов в его учении о театре. И это вполне естественно. Место театра в обществе, социальный смысл его деятельности, цели, которые он перед собой ставит, определяют весь строй жизни театрального коллектива, структуру театрального организма, состав театральной труппы, расстановку в ней творческих сил, направление репертуара и т. д. Вот почему внимание Станиславского всегда было привлечено к проблемам связи театра с жизнью, поскольку он видел в сценическом искусстве необычайно мощное средство духовного воздействия на людей.

«...Проехав почти по всем главный центрам Европы,— писал Станиславский, — я увидел повсюду то же явление. Кинематограф и зрелищный, забавляющий, постановочный спектакль забивают театр и его подлинное искусство. Это уничтожение вековых традиций искусства актера

происходит как раз в то время, когда театр и его искусство стали, как никогда, нужны человечеству для самых высших целей≫ **2**.

Как видно из приведенных слов, Станиславский возлагал на театр в современную эпоху поистине огромную

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 26.

**2** Т ам ж е , стр. 201.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

историческую миссию. Он полагал, что театр способен объединять и сплачивать народы мира, преодолевать взаимные недоверие и вражду. Целью театральных деятелей поэтому является всемерное укрепление гражданского начала в театральном творчестве, сохранение и развитие великих демократических основ реалистического искусства, которыми был славен русский театр.

Станиславский не уставал предупреждать о гибельных для современного театра развлекательности, отсутствии больших целей творчества, потакании отсталым вкусам зрителей. Особенно беспокоили его эти тенденции, когда они проявлялись в театрах Советской страны, ибо эти отрицательные явления самым разительным образом противоречили тем идеалам, во имя которых совершена была Великая Октябрьская революция и построен новый, социалистический мир. Еще в начале 20-х годов Станиславский писал:

«Значение театра в деле эстетического воспитания народных масс хотя еще не оценено в полной мере, но уже начинает сознаваться обществом. В последнее время правительство и демократические организации все чаще и чаще обращаются за помощью к театру, а многие тысячи свежих, нетронутых зрителей толпятся у порога театра и с нетерпением ждут, когда откроются для них [его] дрери» **1**.

Стремясь сформулировать принципы артистической этаки, Станиславский подчеркивал некоторые особенности организации театрального дела и условия сценического творчества. Указывая на них, он делал вывод о повышенной роли этических начал именно в театральном коллективе. Публичность выступлений актера на сцене самым неблагоприятным образом влияет на моральное состояние актера «Привычка быть всегда на людях, показываться,красоваться, получать овации, принимать подношения,похвалы, читать хвалебные рецензии и проч. и проч.— все это большой соблазн, [который] приучает к поклонениям, балует. Является потребность в постоянном, непрестанном щекотании своего маленького актерского самолюбия. Чтобы жить и довольствоваться только этими интересами, надо очень внутренне опуститься, опошлиться. Серьезного

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 241.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

человека такая жизнь может забавлять недолго, но зато поверхностных людей соблазны сцены порабощают, развращают и губят. Вот почему в нашем деле, больше чем в каком другом, надо уметь постоянно держать себя в руках. Актеру нужна солдатская дисциплина» **1**.

В театральном коллективе, где думают о создании настоящего, серьезного искусства, забота о воспитании и самовосдитании актера, забота об активном утверждении строгих этических норм является условием, обеспечивающим нормальное, здоровое развитие коллектива. Если это условие выполняется непоследовательно, то неизбежно будет нанесен урон самому творчеству. Театр не сможет противостоять ремеслу, штампам, дешевой развлекательности, которые все больше и больше будут проявляться на сцене.

Другая особенность театра, на которую неоднократно указывал Станиславский,— коллективный характер сценического творчества. И эта особенность театра также заставила Станиславского подумать о важности этических начал.

Размышляя о том, как спаять воедино разнородный театральный коллектив, Станиславский писал «Чтобы урегулировать между собой работу многих творцов и сберечь свободу каждого из них в отдельности, необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творчеству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе, оберегающие свою и чужую свободу творчеству и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работников в отдельности.

Эти нравственные начала создает артистическая этика, приспособленная к условиям нашего искусства»**2**.

Известно, что в современном передовом театре организатором и руководителем всей творческой жизни является режиссер, а центральной фигурой — актер, который и передает зрителям все, что накоплено за долгие и трудные часы репетиционной работы над спектаклем. Однако роль других участников и создателей спектакля отнюдь не умаляется. Напротив того, значение, например, художника необычайно возросло. Без него не может быть решен вопрос о пластическом, декоративном облике

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 3, стр. 345.

**2** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч. т. 5, стр. 425.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

спектакля и композиции дейстиия. Поэтому взаимоотношения создателей спектакля в современном театре усложнились, значение каждого из них повысилось. Следуя взглядам Станиславского на этическую сторону театрального искусства, необходимо сделать вывод о том, что в современном театре и еще больше в будущем этические начала творчества должны укрепляться и. углубляться. К таким выводам сам создатель «системы» пришел сразу же после Великой Октябрьской революции.

С течением времени Станиславский смог убедиться в том, что Советское государство стремится сделать театральную сцену пропагандистом культуры и просвещения и создает для этого все необходимые условия. Он прекрасно

понимал, что время пошлых фарсов и бездумных развлекательных представлений как сознательной и открытой программы театрального дела навсегда прошло. Станиславский не мог не отдать себе отчета в сложности

театральной жизни даже в новых общественных условиях. Поэтому даже в 30-е годы Станиславский предупреждал своих учеников: «Помните крепко то, что я вам сейчас скажу: театр, благодаря своей публичности и показной

стороне спектакля, становится обоюдоострым оружием: с одной стороны, он несет важную общественную миссию, а с другой — поощряет тех, кто хочет эксплуатировать наше искусство и создавать себе карьеру» **1**.

Вот отчего Станиславский считал своим первым долгом пропагандировать и утверждать театральную этику. Только соблюдение этических требований может удержать театральное искусственна уровне современных общественных задач.

Все, кто знакомился с трудами Станиславского, относящимися к первым годам после Великого Октября («Беседы К. С. Станиславского», записанные К. Е. Антаровой, знаменитая статья «О ремесле» и другие), сразу же убеждались, как возросло внимание Станиславского к вопросам этики. Это можно объяснить тем обстоятельством, что Станиславский глубочайшим образом проникся идеей создания театра всенародного, имеющего огромную

общественно-воспитательную роль, что стало возможным в России только в результате социалистической революции.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й Собр. соч., т. 2, стр. 42—43.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В самом начале 20-х годом Станиславский пробовал набросать подробнейшую схему (или план) будущей книги по системе. Сохранившиеся в его архиве записи этого варианта системы имеют специальный раздел — «Этика». План этого раздела показывает, какое огромное значение придавал Станиславский этическим основам театрального творчества в послереволюционные годы.

Воспроизведем важнейшие пункты раздела «Этика», поскольку они позволяют сделать весьма принципиальные выводы:

«Этика артиста.

1. Этика, по отношению к искусству.

2. Этика к себе.

3. Этика к партнерам (коллективное творчество).

4. Этика к сотворцам (к поэту, художнику, режиссеру, костюмеру)

(собирательное искусство).

5. Ко всему театру.

6. К публике.

К искусству.

7. Понять, что важно в искусстве и пьесе. Служить важному, существу.

8. Готовиться не к внешнему, а внутреннему использованию. Аккуратность и

педантичность во внутреннем, а не во внешнем.

9. Не пользоваться искусством как средством для успеха карьеры,

самопоказывания. Любить не себя в искусстве, а само искусство в себе.

10. Учиться любить чистое искусство (Щепкин)...

12. Приносить жертвы...

15. Не забавлять искусством (дилетантизм).

16. Любить большой, а не малый успех» **1.**

В приведенных черновых и еще не отработанных наметках плана, однако, отчетливо проступает весьма существенная тенденция - с вопросами этики Станиславский связывает все вопросы творчества театра и его организации, при этом он стремится через постановку этических проблем вскрыть особенности театрального искусства как искусства коллективного. Этические нормы и требования должны стать цементирующим элементом театрального коллектива этика должна охватывать все стороны театральной

жизни, всю организацию театрального дела.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Музей МХАТ. Архив К. С., № 948, лл. 1-3 (некоторые пункты раздела «Этика» опущены как менее существенные. — Ю. К.).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В этих же набросках одного из вариантов системы начала 20-х годов мы в разделе «Этика» находим такую запись:

«Надо помнить свою просветительную роль. Быть выше толпы, не эксплуатировать ее. Не вызывать в ней дурных инстинктов, не довольствоваться мелким успехом.

Вызывая очарование на сцене — не вызывать разочарования в жизни. Роль актера не кончается на сцене» **1**.

Действительно, самое существенное в театре переживания заключается в том, что зритель становится третьим творцом только тогда, когда на сцене господствует искусство жизненной правды, искусство, основывающееся на

высоких художественных критериях, раскрывающее в живом действии внутренний мир человека. Тогда возникает возможность сопереживания зрительного зала и сцены, что приумножает силу воздействия театра. Ни одно искусство не обладает подобной силой, потому что ни одно другое произведение искусства, кроме театрального, невозможно воспринимать, не становясь непосредственным сотворцом. Станиславский заметил по этому поводу однажды: «Самое сильное искусство — театральное: а) потому,

что в нем переживают чувства одни и те же не один человек, а 1000 сразу (общение), а общение потребность даже первобытного человека...; б) театр — собирательное искусство. Это сбор всем частям для того, чтобы отделить

человека, цт земли, отвлечь его от современной пошлости...» **2**.

Оттого что для Станиславского «просветительская роль» театра была главным исходным моментом всего его учения о театре, и рождается потребность в разработке широкой этической программы. Эта программа выходит за пределы собственно театра, связывает театр с жизнью, накладывает требования на актера как гражданина и человека. И как мы увидим дальше, в творческом росте артиста для Станиславского решающим будет развитие и совершенствование его человеческой личности, понимание

артистом его гражданского долга.

Вот почему Станиславский до конца своих дней не переставал быть непримиримым борцом за передовое

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Музей МХАТ. Архив К. С., № 948, л. 6.

**2** Музей МХАТ. Архив К. С. 1899^1902. Материалы к Запискам режиссера, № 607, л. 32 об.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

реалиетическое искусство сцены. Он знал, что театр — кафедра, театр — пропагандист больших идеалов не создается сам собой даже в благоприятных условиях. За такой театр нужно бороться, позиции такого театра необходимо

оберегать и отстаивать. Передовые гражданские позиции театра помогает утверждать прежде всего этика. Следование определенным этическим убеждениям становится гарантией от сползания театра к развлекательности

и ремеслу.

«...По моему глубокому убеждению, — говорил Станиславский вскоре после Великой Октябрьской революции,— театра, как оторванного от массы народа действия, не может и не должно существовать» **1**. И Станиславский

не уставал повторять эту самую дорогую и важную для него мысль. Он не ограничился общим декларативным призывом к созданию общенародного театрального искусства, служащего ответственным гражданским целям. Он

давно определил тот тип театра, который, по его мнению, способен был выполнить большие общественные задачи, стоящие перед искусством. Это театр правды, театр реалистический. В первые годы революции, пропагандируя патриотические, гражданские основы театра в новой, революционной действительности, Станиславский одновременно утверждал театральное искусство как рупор времени, как зеркало жизни: «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. «Театр, — как выразился Нерон,— море сил человеческих». И мысль эта, несмотря на тысячелетия, разделяющие нас, верна до сих пор» **2**.

Правду жизни может передавать во всей ее полноте и сложности не всякое сценическое искусство. Таким является, по убеждению Станиславского, только искусство переживания. Оно способно выразить внешние и внутренние стороны человеческого характера через игру актеров,

потому что всякий раз воспроизводит на сцене всю полноту психологической жизни человека.

Заботой руководителей театров и в особенности актеров и режиссеров должно быть создание условий для развития искусства переживания. Прогресс театрального

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», стр. 122.

**2** Там же, стр. 26.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

искусства, который должен привести к повышению его общественной роли, состоит в непрерывном совершенствовании искусства переживания. Уход в сторону от основной магистрали подорвет нити, связывающие театр с жизнью, с народом. Театр начнет скудеть и засыхать и окажется неспособным передать чаяния и стремления народа, выраженные в прогрессивных произведениях писателей и драматургов. Поэтому Станиславский призывал совершенствовать и совершенствовать искусство переживания:

«Теперь нам предстоит научиться не тому условному переживанию роли, приспособленному к сцене и зрителю, которое выработало старое направление, а естественному переживанию и творчеству, освобожденным от условностей и приближенным к требованиям духовной и физической природы человека — актера.

Только такое искусство может сроднить нас с новыми авторами и с новыми течениями в искусстве, которые основаны на тонкостях чувства и на большой духовной и физической сосредоточенности» **1**.

Вот почему великий реформатор сценического искусства был непримирим ко всякого рода отступлениям от принципов реализма в театре.

В советскую эпоху Станиславский много раз указывал на то, что поиски нового, революционного искусства будут наиболее плодотворными в русле реалистических традиций сцены. При этом он всякий раз апеллировал к новым зрителям, пришедшим в театр после Октября, представителям народа — созидателя нового общественного строя, говоря, что такому зрителю бессодержательное, пустое, вычурное искусство просто не нужно, оно находится вне его устремлений, вне его потребностей.

В самом деле. Если только при участии зрителя — третьего творца — возникает действительно большое искусство сцены, то надо уметь \_ровремя и правильно подключать этого третьего творца. Наверное, для каждого спектакля и каждого театра этбТэудет происходить по-разному. Но, во всяком случае, бесспорно, что не на одной только премьере, а в течение какого-то периода времени спектакль при участии зрителя — третьего творца — обретает полную силу. Значит, надо хотеть и уметь ставить зрителя в положение третьего творца. Далеко не у всех

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 5, стр. 498.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

деятелей театра есть к этому стремление. И как не напомнить им сохраняющие свое современное значение, полные глубокого смысла слова Станиславского. «...После поэта, артистов и других участников спектакля зритель, как бы приобщаясь к творчеству, становится одним из коллективных

творцов спектакля. В этой роли зритель невольно проникает в атмосферу поэзии и творчества, которая воспитывает вкус, разжигает эстетическое чувство и возрождает к жизни художника, дремлющего в душе к аждого

человека» **1**.

Социализм создал небывалые в истории предпосылки для развития искусства, когда между театральной сценой и зрительным залом, между актером-художником и зрителем, являющимся представителем народа — творца новой жизни, создаются такое внутреннее единство и взаимодействие,

при которых необычайно умножаются все творческие потенции театра. Здесь налицо общность идейная, социальная, общность целей и устремлений в жизни, общность эстетических воззрений. Более благоприятной атмосферы для творчества трудно себе представить.

Меньше чем за год до своей кончины, к 20-летию Октябрьской социалистической революции, Станиславский написал статью «С народной трибуны». В ней он кратко сформулировал главные итоги развития театра в революционную эпоху. Этим главным оказалась победа реализма в искусстве, утверждение в нем социалистического реализма. Он выразил это в следующих словах:

«С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции партия и правительство приняли на себя все заботы о советском театре не только материально, но и идейно, стоя на страже правды и народности в искусстве, охраняя нас от всяких ложных течений. Ведь именно партия и правительство возвысили свой голос против формализма, за подлинное искусство. Все это обязывает нас быть подлинными художниками и следить за тем, чтобы в наше искусство не закрадывалось ничего ложного

и чуждого» **2**.

Когда Станиславский сталкивался с явлениями формализма и эстетства в театре, он всегда находил для них уничтожающие, полные сарказма и гнева слова, при этом

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 87.

**2** Там же , стр. 351.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

он нередко напоминал печальную судьбу театра буржуазных стран, который пошел по пути сомнительных внешних исканий и пошлой развлекательности.

Забота К. С. Станиславского о сохранении и непрерывном развитии искусства переживания, принципов реализма в театре распространялась на все моменты в работе театрального коллектива. Он, например, решительно

восставал против спешки в подготовке спектаклей, не позволял подгонять актеров во время репетицийУ «Не странно ли, — говорил Станиславский, — что большинству современных драматургов довольно нескольких недель, чтобы написать новую пьесу, а провинциальному актеру — несколько репетиций для создания новой роли?

Да полно, создания ли это?

Кому нужны эти жалкие уродцы скороспелого творчества, эти актерские выкидыши и недоноски? Спешная работа — непобедимое препятствие для переживания, а следовательно, и для творчества и искусства» **1**.

Из этого отнюдь не следует, что Станиславский был против плана, не признавал сроков в работе. Нет, как раз Станиславский-режиссер много раз давал примеры исключительной организованности и мобилизованности. Сила Станиславского была не в формальной организованности, а в его бескомпромиссности в отношении к искусству. Если в намеченные ранее сроки спектакля или роль у актера оказывалась незавершенными, он не оставался рабом сроков. Станиславский никогда не позволял себе поступаться главным в искусстве. Поэтому, когда спрашивают, как приблизиться к этой вызывающей восторг и преклонение принципиальности в искусстве Станиславского, то ответ на это один: учитесь у великого художника подчинять каждый свой шаг в творчестве его общественным, гражданским целям. То есть утверждайте этику, этические требования в жизни театрального коллектива.

Высокие цели искусства нелюзволят довольствоваться в нем малым и приблизительным. Они обязывают добиваться самого, сложного и большого в нем — того высокого, утонченного реализма, имя которому искусство переживания.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 5, стр. 486.

Со всем сказанным связано учение Станиславского о перевоплощении актера на сцене.

Школа переживания немыслима без перевоплощения, ибо только в процессе перевоплощения актер может создать полноценный и цельный характер на сцене, когда вся сложная внутренняя жизнь образа и ее богатые внешние проявления находятся в необходимой гармонии. Перевоплощение — венец современного реалистического актерского мастерства. Если актер не достигает перевоплощения, то он оказывается не в силах реализовать важнейшие творческие цели, поставленные перед ним. И тем самым нарушается один из главных принципов учения Станиславского о театре, непосредственно вытекающий из основных идейных, этических целей театрального искусства.

Может быть, известное воздействие продолжают оказывать вульгарные представления о системе, согласно которым перевоплощение является свидетельством идеалистических, субъективистских истоков системы. Стоит,

однако, обратиться к высказываниям Станиславского относительно принципа перевоплощения, как становится совершенно очевидной вся нелепость подобных предположений. Перевоплощение вызывается к жизни в силу

особенностей творческой природы актера, слиянием художника и средств выражения образа. И вместе с тем перевоплощение является обязательной, завершающей ступенью подлинно реалистического творчества. Так об этом говорит Станиславский: «Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль?» Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение» **1**.

Есть некоторые положения в системе Станиславского, которые, строго говоря, нельзя рассматривать раздельно: их смысл, их сущность выступают наиболее полно и точно, когда они освещаются в связи с другими положениями системы. К таковым относятся взгляды Станиславского на роль драматургии в театральном искусстве. Он считал ее фундаментом театра, той почвой, без которой и вне которой ничего не может возникнуть на сцене.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 681.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«Искусство театра, — говорил Станиславский, — во все времена было искусством коллективным и возникало только там, где талант поэта-драматурга действовал в соединении с талантами актеров. В основе спектакля всегда лежала та или иная драматическая концепция, объединяющая творчество актера и сообщающая сценическому действию об

щий художественный смысл. Поэтому и творческий процесс актеров начинается с углубления в драму. Все они должны прежде всего самостоятельно или при посредстве режиссера вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив — ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась зерном его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло»**1**. К. С. Станиславский признавал большим и серьезным только такое искусство театра, где пьеса становилась источником

всех сценических решений, а точное и полное выражение замыслов драматурга — конечной целью всех создателей спектакля.

Может показаться, что гениальный создатель теории сценического искусства принижает тем самым театральное творчество. На самом деле Станиславский, утверждая ведущую роль драматургии в театре, обнаруживает поразительно глубокое и верное понимание сущности драмы

и сцены, а также диалектики их взаимосвязи.

В. Г. Белинский так определял природу драматургии: «Драматическая поэзия есть примирение этих двух сторон, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Перед вами не совершившееся, но совершающееся событие; не поэт вам сообщает его, но каждое действующее

лицо выходит к вам само, говорит вам за самого себя». Так писал Белинский в статье, посвященной грибоедовской комедии «Горе от ума»**2**. И несколькими строками ниже он дополняет свою общую характеристику сущности драматургии: «...В драме всегда видите вы два элемента: эпическую объективность действия в целом и лирические выходки и излияния в монологах...»**3**.

Из этого ставшего классическим определения Белинского следует, что драма как особый вид литературы для

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 232.

**2** В. Г. Бе л и н с к и й . Собр. соч. в трех томах, М., ГИХЛ, .1948, т. I, стр. 467.

3 Т а м же . Собр. соч. в трех томах, М., ГИХЛ, 494(8, т. I, стр. 467.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

реализации всех заложенных в ней идейных и художественных богатств требует своего сценического воплощения. При простом чтении мы не можем постигнуть всего заложенного в пьесе содержания. Уже при чтении вслух драма раскрывается полнее. И только, когда «лирические выходки и излияния в монологах» становятся достоянием актеров, перед нами содержание драматического действия выступает во всей полноте.

Но это лишь одна сторона проблемы. Другая определяется сущностью сценического искусства. Бесспорно, что организовать на сцене действия актеров без помощи пьесы нельзя. Однако, чтобы реализовать все возможности драмы, театр, являясь формально вторичным искусством, должен преодолеть эту вторичность и приобрести самостоятельность ничуть не меньшую, чем литература. Театр вскрывает содержание, заложенное в образах драмы. Но для этого создатели спектакля обязаны хорошо знать жизнь, отраженную драматургом, чтобы по малейшей детали узнавать ее проявления и отличать главное от второстепенного, обогащать драматические положения и делать неотразимо убедительными все столкновения сценических характеров. А это возможно лишь при условии

органического постижения всех особенностей стиля и языка драматурга, поскольку он передает приобретенное им знание жизни, свои идейные устремления. Поэтому Станиславский отводил столь почетное место литературе. Еще в докладе о десятилетней деятельности Художественного

театра Станиславский говорил, что «одно из многочисленных средств для такого рода переживаний при творчестве артиста заключается в тонком ощущении литературности произведения поэта.

В произведениях Чехова литературные требования к артисту достигают исключительно больших размеров и значения»**1**.

Итак, текст драмы и поступки действующих лиц дают полноту впечатления лишь при их сценическом воспроизведении. В процессе сценического творчества театр, если он преследует большие программные задачи, как бы покидает свое служебное по отношению к драматургии положение и становится ее истолкователем, открывателем, сотворцом.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 5, стр. 410

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Сколько замечательных произведений драматургии долгое время не получало должного признания, пока на сцене не открывались все их великолепные качества. Как часто современники бывают свидетелями «открытия» нового драматурга, имя которого было несправедливо забыто. Вспомним хотя бы историю постановок чеховской «Чайки» на сцене Александрийского, а потом Художественного театров. Не будь спектакля МХТ в 1898 году, сколько бы времени еще пришлось ждать, чтобы сказать:

«родился новый великий драматург!».

Но тем значительнее и требования, предъявляемые к драматургии как основе театрального искусства. Если эта основа хилая — театр оказывается обезоруженным.

Станиславский никогда не проявлял снисходительности к драматургии, потому что снижение требований к драматургии предопределяет оскудение сценического искусства. Он говорил, например, в адрес современных драматургов: «...Наша драматургия при всех ее хороших качествах еще не насыщает достаточно актера. Происходит это потому, что авторы еще не умеют найти единства во всем многообразии окружающей действительности. Они часто не находят глубокого внутреннего действия, пронизывающего психологию героя, и подменяют ее внешней схематической чертой.

...Я часто не чувствую того, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события. Образы не насыщены тем содержанием, с которым они вошли в жизнь,— они часто не имеют своей биографии, и мы не знаем, как складывалась их жизнь, а это очень нужноактеру»**1**.

Даже если актер, режиссер и все творцы спектакля великолепно вооружены знанием жизни и техникой своего дела, но в их распоряжении оказывается худосочная, плоская, схематичная драматургия, они будут бессильны претворить ее персонажи в крупные, весомые образы. Такова природа сценического искусства. Все богатство своих наблюдений, все свои устремления создатели спектакля сделают убедительной реальностью театра лишь через столкновения сценических характеров, через действия

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 323—324.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

актеров. А судьбы действующих лиц прочерчивает драматург.

Естественное и органичное единство драматургическогои сценического творчества взаимно обогащает драматургию и театр. Неотразимую силу и неисчерпаемые возможности искусства театра Станиславский видел именно в достижении такого единства. «Интерпретация драмы и характер ее сценического воплощения всегда и неизбежным образом являются в известной мере субъективными и окрашиваются как личными, так и национальными особенностями режиссера и актера, но только при глубоком

внимании к художественной индивидуальности автора и к тем идеям и настроениям его, которые явились творческим зерном драмы, театр может раскрыть всю ее художественную глубину и передать присущую ей как поэтическому произведению цельность и стройность композиции»**1**. Поэтому забота о направлении репертуара театра, о его содержании и в особенности о его идейном и художественном уровне в театре, понимающем свою гражданскую роль, обязательно становится уделом всего коллектива. Театр не должен никому передоверять формирование репертуара, поскольку от него зависит его творческая судьба| Актерам и режиссерам следует воспитывать всебе любовь к литературе, к драматургии, знать ее мастеров

и тех, кто подает надежды на успех в первых своих произведениях.\* Тогда для них не представит труда найти литературных друзей театра, которые смогут стать создателями его репертуара. Когда же театры и драматурги

начинают обмениваться взаимными упреками — это верный показатель того, что у театра нет творческого контакта, нет дружбы, с литературной средой. Такой театр не может плодотворно участвовать в литературной жизни и

ему ничего не остается, как принять позу капризного и обиженного потребителя. Не трудно понять, как подобная ситуация оказывается невыгодной прежде всего для театра: вопросы формирования современного репертуара надолго останутся для театра неразрешимой проблемой.

Станиславский хотел, чтобы современный театр был своеобразным литературно-драматическим центром, окруженным постоянным активом писателей как опытных, так и начинающих. Необходимо еще раз напомнить

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 232—233.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

о литературной культуре всего коллектива театра. Представим себе, что организационными усилиями руководителей театра удается сплотить актив писателей и что кто-то из них принесет свои драматургические пробы на суд коллектива. Как чутко и осторожно должен отнестись театр к эскизам будущей пьесы! Ведь так легко разрушить еще недостроенное здание драмы неправильными и неграмотными суждениями. Сколько раз на так называемых актерских читках проваливались хорошие, талантливые произведения и поддерживались штампованные, но ловко скроенные драматургические поделки. У скольких писателей читка пьесы на коллективе театра отбивала раз и навсегда охоту заниматься драматургией. Без воспитания литературной культуры коллектива театр не сможет создать хороший современный репертуар. В понятие мастерства современного актера и режиссера в первую очередь входит литературная культура. «Воспитание молодежи и кадров по «системе», — говорил Станиславский, — воспитание

кадров в МХТ возможно лишь при самом серьезном, самом ответственном, самом обязывающем отношении к драматическому материалу, к нашему репертуару. «Система» не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся к той стихии пьес однодневок, которыми 30 лет тому назад засорялись сцены русских театров»**1**.

Высокая литературная культура современного передового театра, к которой на основе своего многолетнего опыта стремился Станиславский, выдвигает разнообразные требования, и в первую очередь к актерам и режиссерам. Суть дела сводится к тому, чтобы в театрах воспитывали любовь к литературе, драматургии и чтобы актеры и режиссеры учились быть мастерами анализа драматургии, постижения пьесы как основы спектакля. Сам Станиславский многократно давал поразительные образцы глубокого понимания драматургии. Читая книгу Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», воочию убеждаешься в том, что режиссерское искусство Станиславского зиждется прежде всего на тончайшем проникновении в суть драматического действия, каждой драматической ситуации, обрисованной писателем.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 301.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

К. С. Станиславский всегда так много уделял внимания вопросам репертуара театра, потому что репертуар — душа театра, он выражает его общественные, эстетические устремления.

Станиславский много усилий тратил на анализ пьесы, на изучение всех особенностей ее построения, так как он в согласии с передовой эстетической мыслью видел в этом источник, начало собственно сценического искусства. Анализ драмы, кропотливое изучение всех ее компонентов отнюдь не являются процессом самостоятельным и посторонним для искусства сцены, для творчества актера и режиссера, да и любого участника подготовки спектакля. Выясняя, что собой представляет пьеса, которую принял театр для постановки, создатели будущего спектакля за кладывают его основы, прочерчивают его контуры. Именно такое отношение к пьесе в течение всего времени работы над спектаклем "проявлял Станиславский. «Нащупать

зерно драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемого мною сквозным действием, — вот первый этап в работе актера и режиссера. При этом надо заметить, что в противоположность некоторым другим деятелям театра, рассматривающим всякую драму лишь как материал для сценической переработки я стою на той

точке зрения, что при постановке всякого значительного художественного произведения режиссер и актеры должны стремиться к возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим»**1**.

Немало раздумий посвятил Станиславский нахождению наиболее плодотворных путей и способов познания драматургии в процессе подготовки спектакля. Он придавал огромное значение первым впечатлениям при чтении пьесы вслух, в особенности если это делал сам драматург, всегда обращал самое пристальное внимание на язык и литературный стиль пьесы. Развивая и переосмысливая свою систему в последние годы жизни, Станиславский на первый план выдвирул так называемый действенный анализ драматургического произведения, и он по праву получает все большее и большее распространение в театрах.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 К. С. С т а н и с л а в с к и й . Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 486.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

По самому смыслу задуманной им театральной реформы и по характеру своего творческого дарования К. С. Станиславский не мог ограничиться лишь определением места драматургии в сценическом творчестве. Он проверял эти положения в своей актерской и режиссерской практике, а также стремился в той или иной форме непосредственно соприкоснуться с драматургическим творчеством.

На эту сторону деятельности К. С. Станиславского мало обращалось внимания. Он периодически, с конца 80-х годов прошлого столетия и до середины 20-х годов нашего века, занимался переводами пьес, намечал планы многочисленных инсценировок, сам сздавал инсценировки и писал

самостоятельные произведения.

Ограничиться сказанным значило бы не отметить, пожалуй, самого главного — понимания Станиславским природы реализма русской классической литературы. Он ценил ее за то, что она всегда вскрывала наиболее глубокие, самые сокровенные процессы жизни и человеческой души. Отчего русская классическая литература и была способна, не покидая реальной почвы, на огромные обобщения. Они и придавали порою мало заметным героям значительный смысл. Станиславский образно выразил это свое понимание особенностей русской реалистической литературы: «Русские таланты, как, например, Толст ой, Достоевский — точно засучают рукава, лезут без всякого брезгливого чувства в душу людей, копаются в ней и по кусочкам, с ожесточением, или болью вынимают оттуда гной — и так проникают они в самое дно души, где, как у Акима во «Власти пьмы» — покоится кристально чистое сердце»**1**.

Доходить вот до таких подспудных слоев жизни было для Станиславского главной движущей силой его творческой деятельности, в чем бы она ни проявлялась. Правда, не всегда этого удавалось достичь, но зато никогда эта верховная цель не разменивалась на более мелкие задачи. Станиславский хорошо знал, что новые горизонты творчества открывались лишь тогда, когда удавалось пробиться к этим определяющим процессам жизни.

Отсюда и возникло главное требование Станиславского

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**. Музей (МХАТ. Архив К. С. Записная книжка 1908 — 1913 гг.,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

к драматургии, которому, в частности, он сам старался следовать, когда разрабатывал свои драматургические замыслы. Все части пьесы должны быть связаны в один крепкий узел, все должно быть освещено центральной идеей драматурга, возникшей на основе наблюдения и осмысления действительности. Как мы видели, сам Станиславский в качестве режиссера и актера ставил перед собой именно такие задачи. Не отступал он от них и в

своих драматургических опытах. «Создать конфликт в пьесе — завязать ее узел. Вот на что нужен талант» **1**. Это лаконичное, точное и вполне исчерпывающее определение существа драматургического творчества, ставящее водораздел между драматургией подлинной и ремесленной.

Для нас сейчас существенно понять, как взгляды Станиславского на драматургию и ее роль в сценическом творчестве органически вытекают из его театральной этики, из его идейных убеждений. Понимание этого позволит правильно подойти к определению того, какое место за нимает система в творческом процессе. Вопрос этот отнюдь не схоластический. Не случайно сам создатель системы на разных этапах своей творческой жизни много раз предупреждал, что система имеет служебное, вспомогательное значение в творчестве. Почему это было так важно для Станиславского, можно понять, обратившись к его этической программе. Система вызвана к жизни ради реализации идейных этических целей театрального искусства. Сама по себе она не заменяет творчества. Лишь художник, которому есть чем поделиться со зрителями, находит в системе силу и опору в своей трудной

работе. Бесплодно изучение системы вне творческих за дач, вне творческих целей.

И в этой связи становится ясным непреходящее и действительно основополагающее значение этической программы театрального искусства, разработанной К. С. Станиславским.

**3**

«Сила театра в том, что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Музей МХАТ. Архив К. С. Записная книжка '19112—11913 гг.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены. Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно, общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон, тысячи человеческих сердец. Насыщенная атмосфера спектакля развивает заразительную массовую эмоцию. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее развивают силу сценического воздействия»**1**. Таково одно из самых важных положений учения Станиславского о театре. Оно сложилось у Станиславского давно. Коллективность сценического творчества является непреложным фактором, с которым нельзя не считаться. Отсюда непрестанные заботы о дисциплине в театре, об организованности дела, о моральном облике театральных работников. В своих высказываниях о коллективности театрального творчества Станиславский всегда стремился

подчеркнуть коллективность в другом, более высоком и принципиальном смысле слова. Для Станиславского наиболее существенны принципы коллективности в театре, непосредственно вытекающие из, художественных требований школы переживания. А художественные требования в искусстве переживания определяются идейно-этическими целями.

Театр, придерживающийся принципов искусства переживания, выполняет свои воспитательные общественные задачи, увлекая зрителя интересными, полными жизни образами. Значит, нужно научиться создавать спектакль как законченную художественную картину жизни, как совершенное гармоничное целое. Вот этому и служат законы коллективности театрального творчества при решении больших и сложных художественных задач. И здесь снова приходит на помощь театральная этика. Вот как об том говорил сам Станиславский: «Артистическая этика и создающееся ею состояние очень важны и нужны в нашем деле благодаря его особенностям.

Писатель, композитор, художник, скульптор не стеснены временем. Они могут работать тогда, когда находят для себя удобным. Они свободны в своем времени...

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 24.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

...Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества»**1**.

Пожалуй, это одно из тех немногих высказываний Станиславского, где с такой исключительной ясностью выступают взаимопроникновение и взаимосвязь этики и собственно творчества. Этика создает при коллективном творчестве необходимые условия для плодотворной и большой работы. Поэтому-то этика и вытекающие из нее порядок и дисциплина выдвигаются в театре на первый план. И в этом нет никакого принижения профессиональных творческих задач.

«Вы начинаете учиться коллективному творчеству. Что это значит? — епрашивал учеников-студийцев Станиславский, — Это значит, что вы должны целиком спаяться в один коллектив и научиться коллективно хранить общее дело. А научиться этому — значит перевоспитать себя и как человека и как художника»**2**. Когда есть дисциплина и порядок в театральном коллективе, когда в нем свято соблюдаются этические требования, то создается необходимая для творчества атмосфера. Придавая соблюдению этических требований решающее значение, Станиславский советовал жертвовать даже очень одаренными артистами, если они не способствовали созданию дружного коллектива. «Охраняйте сами ваш театр от «всякия скверны», и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества...»**3**.

В одной из глав незавершенной второй части труда Станиславского «Работа актера над собой» с гневом и беспощадной резкостью говорится о членах театрального коллектива, игнорирующих требования дисциплины и этики: «Люди настолько глупы и безвкусны, что предпочитают сносить в отведенное для творчества и искусства место все житейские дрязги, сплетни, интриги. Они не могут отхаркать все скверное там, за порогом театра, и приходят плевать в чистое место. Непостижимо! Так будьте же вы теми, которые поймут правильное, возвышенное назначение театра и его искусства. С самых первых шагов

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 3, стр. 241, 244.

**2** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Статьи, Речи. Беседы. Письма, стр. 32

**3** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 3, стр. 243.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Стр. 35**

служения им научитесь и приучите себя приходить сюда чистыми. Верьте мне, для этого с самого начала надо приучить себя плевать там, за порогом» **1**

Этические требования предъявляются актерам ради того, чтобы устранить все, что мешает сосредоточиться на истинном творчестве, свободном от всего наносного и мелочного. И вновь этика берется здесь Станиславским в качестве самого верного и могущественного союзника для

создания высокого искусства сцены. Воспитанность театрального коллектива в этом духе создает исключительно благодарную почву для творческой работы. Но достичь такой воспитанности в театральном коллективе необычайно трудно. Здесь многое зависит от руководителей театра, как от творческих, так и от административных. Станиславский специально подчеркивает это обстоятельство.

«Этика и дисциплина этих людей (руководителей театра.— Ю. К.), — говорил он, — должны быть примерными. Начальник прежде всего должен сам уметь исполнять требования дела, прежде чем предъявлять эти требования другим. Если другие ради пользы дела должны заботиться о поддержании авторитета администрации и режиссуры, то тем более последние должны заботиться о том же, чтобы поддержать свой авторитет; помимо знания дела, такта, примерной работоспособности и прочих необходимых для начальствующих лиц достоинств необходима идеальная беспристрастность.

В театральном деле, где самолюбие, зависть и самомнение так легко обостряются, беспристрастие должно быть особенно резко выражено. Оно больше всего может вызвать общее уважение в нашем деле и поддержать авторитет» **2**.

Дисциплину и этические нормы следует утверждать в театре снизу и сверху.-Если руководители театра не находятся на высоте в этом отношении, то попытки отдельных членов театрального коллектива укрепить этическую

сторону жизни театру останутся разрозненными действиями и не окажут скоЛько-нибудь существенного влияния. Если же руководителей театра в их справедливых и правильных требованиях не будет поддерживать весь или

большая часть коллектива, то их призывы так же окажутся бесплодными.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 346 — 347.

2 Там же, т. 5, стр. 435.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Стр 36**

Требуя «солдатской дисциплины» от всех работников театра, Станиславский был беспощаден в ее проведении. Все были подвластны этике и дисциплине театра — от за служенных его мастеров до начинающих актеров, от маститых режиссеров до скромных рабочих сцены. Станиславский хорошо понимал, что всякая поблажка в соблюдении дисциплины самым губительным образом отразится на художественных результатах работы.

На каждом новом этапе творческой жизни Станиславского, в его убеждениях и взглядах на театр все крепче и глубже сказывалось гражданское, общественное начало. В особенности это стало очевидным после Великой Октябрьской социалистической революции. Станиславский

буквально все свои творческие замыслы рассматривал в свете общественного, общенародного назначения театра в революционной стране. И это обостренное восприятие гражданских целей театрального искусства неизбежно привело к развитию его этических основ. Тогда же он все более и более начал подчеркивать значение идейности театрального творчества, идейности и принципиальности каждого театрального деятеля. При этом он не разделял идейность и этику, а, напротив, непосредственно их связывал. Идейное творчество всегда являлось для него глубоко этическим. При этом этическое начало, определяясь идейными целями, не позволяло художнику соскальзывать на мелкие задачи.

«Приход в театр нового зрителя, — говорил Станиславский,— я считаю одним из самых важных фактов нашей театральной жизни. Мы имеем теперь дело со зрителем жадным, восприимчивым, непосредственным, легко откликающимся на спектакль. Тем большие обязанности лежат на театре по отношению к зрителю. Как всякое искусство, театр должен углублять его сознание, утончать его чувства, поднимать его культуру. Зритель, уходя со спектакля, должен смотреть на жизнь и современность глубже, чем когда он пришел в театр»

Отсюда Станиславский и выдвинул в советское время перед всеми актерами задачу быть достойными великого народа — творца новой жизни, быть на уровне идей революционной эпохи. Еще в 1918—1919 годах Станиславский обращался к студийцам Большого театра с такими словами:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, стр. 315.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Стр.37**

«Актер-творец должен быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе, должен понимать ценность культуры в жизни своего народа и сознавать себя его единицей. Он должен понимать вершины культуры, куда стремится мозг страны в лице его великих современников»**1**.

Новые общественные условия жизни, позволившие в невиданных ранее масштабах осуществлять задачи создания подлинно народного театра, помогли Станиславскому сформулировать необычайно точно тот творческий

принцип, который непосредственно выразил идейно-этические цели искусства. Этот принцип он назвал сверх-сверх- задачей актера. Спустя почти 30 лет, выступая перед молодыми студийцами новой Оперно-драматической студии, он выразил этот принцип в следующих словах: «Решайте же: ради чего вы пришли на сцену? Не бойтесь говорить то, что думаете. Пусть вы скажете глупость — вам возразят, но думать и говорить об этом надо постоянно, cто «ради чего» — ваш главный двигатель и путеводитель.

Мы будем называть это сверхзадачей. Думайте постоянно о сверх-сверхзадаче вашей жизни»**2**.

Нет необходимости подробно пояснять, как это осознание гражданских, идейных целей искусства преобразует всю творческую природу артиста, повышает его творческий тонус. Такой актер не способен размениваться на

мелочи, удовлетворяться разрешением частных, ремесленных задач. Такой актер не стоит на месте, а старается непременно находить новое в искусстве, отражать глубинные процессы жизни, отвечающие самым насущным стремлениям народа. «Только тогда, когда ваша сверхсверхзадача станет атмосферой всего вашего творчества, вы и будете находить постоянно новые задачи в спектакле, будете двигаться вместе с жизнью вперед и отрежете в себе навсегда возможность что-то фиксировать как штамп»**3**.

Эти слова, произнесенные в первые годы революции перед студийцами Большого театра, своего значения не потеряли и до сих пор. Мысли, выраженные в них,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», стр. 42.

**2** К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 330.

**3** «Беседы», стр. 140.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Стр.38**

остались для Станиславского важными и в последующие годы. Исключая всякую мелкотравчатость в творчестве, сверх-сверхзадача актера толкает его на поиски большого идейного содержания в каждой роли, в каждом создаваемом спектакле. А главная идея спектакля (его сверхзадача) являлась для Станиславского (как и вытекающее из него сквозное действие) тем определяющим, движущим началом, от которого целиком зависела судьба спектакля. Вспомним известные его слова, высказанные в последние годы жизни в беседе с артистами Художественного театра: Я много работаю и считаю, что ничего больше нет; сверхзадача и сквозноедействие — вот главное в искусстве» **1**.

Сверхзадача в спектакле, если она проведена четко и последовательно, объединяет все его элементы в единое гармоническое целое. Характер же и масштаб сверхзадачи спектакля, а следовательно, и значительность его содержания полностью зависят от сверх-сверхзадачи артиста как художника и гражданина.

И мы снова убеждаемся в том, что источником подлинных побед на сцене, руководящим, определяющим принципом всего творчества была и остается этическая программа, сформулированная К. С. Станиславским как

наиболее важный итог его жизни в искусстве.

**4**

«После четвертьвековой работы, испробовав многие и разнообразные пути сценического творчества, МХАТ окончательно убедился на собственном опыте, что главный творец на сцене — актер. К нему и обращаются с тех пор все силы, ему и посвящаются все искания нашего театра»**2**. Мысли эти, взятые из статьи Станиславского «После четвертьвековой работы», остаются для него в качестве непреложного принципа работы до конца жизни. Они являются и одним из самых важных заветов Станиславского будущим поколениям деятелей нашего театра.

Нам хорошо понятно теперь, почему почти все свое внимание режиссера, педагога и теоретика Станиславский

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 656.

**2** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, стр. 204.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Стр.39**

отдавал актеру: если актер как действительно центральная фигура сцены не будет решать главные задачи спектакля, если он также окажется неспособным, не подготовленным для выполнения ответственных функций, то театра как необходимого обществу учреждения создать не удастся.

К актеру стягиваются все нити учения Станиславского о театре. Напомнить все, что сказано Станиславским об актере, значило бы воспроизвести всю его систему. Ведь она говорит прежде всего об актере и создана в первую очередь для актера.

Самое существенное в заветах Станиславского актер у — этические нормы, этические требования. Станиславский был глубоко убежден, что только театральная этика, гражданское, идейное воспитание актеров (то есть

соблюдение этических норм) создают фундамент для принципиального и большого творчества. Нет соблюдения этических норм — нет актера, достойного дальше развивать передовой современный театр.

Станиславский выдвигает на первый план содержание творчества артиста, его интересует облик артиста как человека. Взгляды актера на искусство и жизнь, направление его творчества — все это для Станиславского имеет первостепенное значение. Так он понимает сущность

мастерства современного актера. «Сценическая индивидуальность,— говорил он, — это духовная индивидуальность прежде всего. Это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество. У ≪душек≫ нет никакой призмы, а следовательно, и никакой индивидуальности, а есть шаблон и штамп» **1**.

Идейное, духовное обогащение актера как человека и профессионала — таков путь совершенствования мастерства современного актера. И поэтому необходимо всяческое углубление и укрепление этических основ сценического искусства. То, что Станиславский называет «углом зрения художника на творчество», неразрывно связано с пониманием художником своего общественного долга, места и назначения искусства в жизни, его гражданских целей. А это, как известно, составляет фундамент театральной

или артистической этики у Станиславского.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5, стр. 422.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Стр.40**

Пересматривая свою систему в свете великих идей социализма, гуманистических идеалов Великой Октябрьской социалистической революции, Станиславский еще в начале нового этапа творческой деятельности так рисовал облик настоящего артиста-художник: «...Артист — это тот, для кого театр — его сердце. Его текущий день — дело театра. Служение родине — его сцена. Любовь и постоянный творческий огонь — его роли. Здесь его родина, здесь его упоение, здесь его источник вечной бодрости»**1**. Трудно лаконичнее и ярче выразить требования к артистам, которые выдвигает перед нами новая, революционная эпоха, чем это сделано так вдохновенно Станиславским.

Обратим внимание на то, что служение Родине и творчество артиста рассматриваются слитно. В этической основе его деятельности надо искать решение всех проблем сценического творчества.

Не говоря уже о святом чувстве ответственности такого артиста, этическая программа предопределяет характер его творчества и даже направление и течение самого творческого процесса. Развивая мысли о том, каким должен быть актер в наше время. Станиславский говорил артистам Большого театра: «Художника подвиг — раскрывание тайн творческой жизни, воплощение и передача людям того, что артист подсмотрел в природе вещей»**2**.

И вот из этих положений Станиславский давно сделал вывод, что настоящий артист — мастер создания глубоких и крупных сценических характеров, то есть мастер перевоплощения: «В одном лишь я не сомневаюсь. Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актеров» **3**.

Мастерство перевоплощения актера ценно не только тем, что оно способствует рождению на сцене законченных и содержательных характеров, но и тем, что оно делает совершенно необходимым непрерывное обращение

артистов к жизни. Материал для перевоплощения можно подчерпнуть только в реальной действительности, в результате непрерывного вдумчивого труда.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», стр. 34.

**2** Там же, стр. 36.

**3** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5, стр. 185 (подчеркнуто

мною — Ю. К.).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр.41

«В искусстве нет случайностей, — предупреждал Станиславский актеров, — есть плоды долгих трудов...»**1**. Станиславский советовал использовать для наблюдений, для работы над ролью, для выработки определенных навыков не только репетиции и спектакли, а все время дня, буквально всю свою жизнь. Только тогда может прийти к актеру подлинное, одухотворенное и тонкое мастерство.

Конечно, жить по ремесленным законам на сцене куда легче и проще: не надо мучиться, не надо добираться до сокровенных источников человеческой жизни. Есть найденные приемы, есть проверенные сценические решения, и надо лишь умело их скомбинировать, чтобы создать иллюзию нового характера, иллюзию творчества. Соблазны легких путей на сцене на каждом шагу, но это не для актера школы переживания.

Если актер обладает выигрышными внешними данными, то он, умело эксплуатируя их, может пользоваться большой популярностью, прослыть даже за настоящего мастера. Удержать от эгоизма и легкомыслия в искусстве

способно лишь идейное, этическое воспитание актера. Других средств нет. Никакие профессиональный опыт и техническая вооруженность не дают гарантии от ремесла и штампа.

Воспитание и самовоспитание актера в идейном, этическом отношениях являются условиями, обеспечивающими развитие артиста — подлинного художника сцены. Укрепление и углубление своих этических убеждений является непременной и постоянной обязанностью актеров на протяжении всей работы в театре, как условие совершенствования их искусства. Остановка же в творчестве всегда чревата для художника тяжелыми последствиями.

Поразительный пример этической требовательности к творчеству актера дал Станиславский на собственном примере. Если перечитать сейчас с этой точки зрения его юношеские дневники, объединенные в книгу «Художественные записи», или изумительную книгу «Моя жизнь в искусстве», то ясно будет виден облик бесконечно требовательного к себе художника, которого порой больше интересуют его неудачи и промахи, чем достижения. Юношеские дневники Станиславского и книга «Моя жизнь в искусстве» — это сплошная самокритика. В них жестокая

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», стр. 1119.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 42

правда трудного и большого творческого пути, когда каждый новый шаг к вершинам творчества завоевывался в борьбе с собственными недостатками, через каждодневное совершенствование мастерства во имя программных целей высокого искусства.

Юношеские дневники и книга «Моя жизнь в искусстве» искренни, чисты и благородны, потому что отражают стремления их автора, великого подвижника в искусстве. Они — живая этическая программа жизни в театре и для театра.

Каждый, кто хотел бы узнать, что значит стоять на высоте этических требований в театре, пусть познакомится с этими книгами Станиславского. Тогда он поймет, как нужно жить в искусстве, почему Станиславский ко всему в театре подходил с исключительной ответственностью: все для него было важно. У Станиславского не было мелких и пустых решений, поэтому даже неудачи и ошибки его плодотворны.

Если мы присмотримся к тому, как вел репетиции и готовил роли с актерами сам Станиславский, то увидим, что воспитание актера как человека и творца органически вплетается во всю работу по созданию спектакля.

Пройти со Станиславским весь путь спектакля значило для его участников подняться еще на одну ступеньку выше в творчестве.

И так, этическая программа Станиславского как бы указывает на две линии, на две стороны в жизни и развитии актера-художника: линию воспитания идейных и моральных качеств и линию совершенствования профессиональных технических навыков. Первая линия обеспечивает содержание творчества артиста, вторая так подготавливает весь психофизический аппарат актера, что он оказывается способным точно и совершенно выполнять самые сложные и тонкие внутренние и внешние сценические задачи. Нельзя разделять или тем более противопоставлять эти две стороны творческой жизни актера. Они взаимно определяют друг друга. Недооценка идейно-этической стороны ведет к вырождению артиста в бездушного ремесленника. Несовершенство профессиональной техники делает его беспомощным дилетантом, неспособным выразить на сцене волнующие идеи современности. Первостепенное внимание к идейному, этическому началу искусства не только не уменьшает, а значительно

Стр. 43

увеличивает требования к совершенству мастерства, к технологической, профессиональной вооруженности артиста и режиссера. Станиславский не уставал повторять, что актер и режиссер могут достичь успеха только при

условии повседневного развития своих способностей, необходимых сценических навыков и качеств. Во время репетиций в Художественном театре, в студиях, которые создавались по его почину, Станиславский обращал внимание на каждую мелочь в поведении, в манерах актеров: как они выходят на сцену, как открывают дверь, как произносят какое-нибудь даже простое слово. Иногда долгие часы тратились на то, чтоб отшлифовать одну деталь. В великом искусстве реализма для Станиславского не было несущественных моментов. Он предупреждал актеров, что как только они перестанут совершенствовать свою внутреннюю и внешнюю технику, искусство их будет засыхать и мертветь: «Как творящая сила артистическая

вы ничем не отличаетесь от пианистов и вокалистов, которым необходимо упражняться каждый день. Ваш внутренний мир не может жить старыми задачами. Если вы в них не движетесь, то вы в них покрываетесь плесенью

и кончите непременно штампами» **1**.

И все-таки ведущее, главенствующее место Станиславский всегда оставлял за идейно-этической стороной. В этой связи особый интерес представляют для нас мысли Станиславского о том, ч т о определяет творческий рост актера как художника. Станиславский отверг ранее бытовавшие точки зрения, которые отдавали предпочтение сценическому опыту и профессиональной умелости. Он не отрицал, как мы знаем, значения технического мастерства, но отводил ему все же вторичную роль. На прямой

вопрос, какой самый существенный источник творческого развития артиста, он отвечал: рост его как человека, как гражданина своей страны. В книге Работа актера над собой» (ч. 1) есть одно высказывание, которое не оставляет

никаких сомнений по этому поводу: «Чтобы создать искусство и изображать на сцене «жизнь человеческого духа», необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет сохнуть — вырождаться в штамп.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», стр. 134.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 44

Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины их и невидящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой,— такой артист умирает для истинного творчества. Чтоб жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником, достойным этого звания. А громадное большинство актеров именно— обыватели, делающие себе карьеру на подмостках сцены»**1**. Учитель жизни, актер учиться должен у жизни, у народа, у передовых людей эпохи. Когда расширяется его кругозор, когда он проникает в сложные процессы жизни, когда он переполнен богатыми впечатлениями и все новыми и новыми замыслами, то ему не только есть

чем поделиться со зрителем, но становится необходимым каждый раз искать новые, смелые творческие решения. Вот это переливающееся через край содержание властно поведет артиста вперед и потребует настойчивой и постоянной шлифовки сценических средств, чтобы с наибольшей полнотой и силой потрясать души зрителей.

Взгляды Станиславского на воспитание и развитие актера как художника имеют огромное принципиальное и практическое значение. Они учат современных деятелей; татра, где искать причины застоя в искусстве сцены и на каком пути вернее всего найти исцеление нашего театра от недостатков. Станиславский прекрасно знал реальное положение вещей в театрах, понимал, сколь еще сильны в театрах старые, дурные привычки и чуждые тенденции. «Борьба за первенство актеров, режиссеров, — говорил

Станиславский, — ревность к успехам товарищей, оценка людей по жалованию и по амплуа, за исключением отдельных случаев, сильно привилйсь в нашем деле и приносят ему большое зло. Мы прикрываем свое самолюбие, зависть, интриги всевозможными красивыми слонами, вроде «благородное соревнование», но сквозь них нее время просачиваются ядовитые испарения дурной за

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, стр. 346.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр.45

кулисной актерской зависти и интриги, отравляющие атмосферу театра» **1**.

В свете приведенного высказывания великого учителя русской сцены станет понятным, почему попытки исправить неблагополучное положение в том или ином театре только административным или организаицонным путем

никогда не дают полного успеха. Перемена директора или режиссера, увольнение одного или нескольких актеров, не сопровождаемые перестройкой всей внутренней, идейной жизни театра, не затрагивают существа дела. Станиславский указал нам, на чем зиждется нормальная творческая деятельность театрального коллектива, и надо научиться укреплять именно эти основы творчества.

И действительно, в театрах до сих пор недооценивают того, что Станиславский называл творческой атмосферой, то есть обстановки, наиболее благоприятствующей для творчества во всех звеньях сложного театрального организма. Об этом очень много размышлял и писал учитель

современного театра, упорно добивался этого в созданном им Художественном театре, в студиях, с которыми ему приходилось иметь дело. Он заботился о том, чтобы непременно все участники театрального коллектива — и творческая его часть, и обслуживающий персонал — уяснили себе важность создания в театре творческой атмосферы.

Конечно, Станиславский отчетливо представлял себе, что в этом отношении является главным, а что второстепенным. Решающим он считал подлинно творческую обстановку на репетициях и во время спектакля. И это понятно. На репетициях закладывается основы сценического произведения, с которым театр потом выступит перед зрителем. И чем больше творческая отдача, творческая инициатива, серьезность в поисках сценического образа,

тем богаче, глубже, интереснее будет новый спектакль.

Спектакль должен показываться публике при полной сосредоточенности на его творческих задачах всех участников спектакля. Иначе он перестанет существовать в качестве художественного целого, из него уйдет правда, и зрительный зал останется равнодушным. Сосредоточенность у актеров должна возникать до выхода на сцену и,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, Стр. 336.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр.46

конечно, быть во время нахождения на сцене. Значит, вся закулисная обстановка может способствовать сосредоточенности, а может и мешать ей. Вот почему порядок, тишина и дисциплина за кулисами обязательные условия успешного показа спектакля. Общеизвестен также совет Станиславского актерам: перед началом спектакля и перед выходом на сцену постараться обрести соответствующее творческое состояние, войти в круг предлагаемых спектаклем обстоятельств.

Показателем подлинной, а не мнимой сосредоточенности актеров во время действия Станиславский считал внимание актера к партнерам по спектаклю, правильные взаимоотношения с партнерами. Эти требования он

также относил к числу основных правил артистической этики.

В одной из рукописей Станиславского 20-х годов под рубрикой «Этика к партнеру» есть такое замечание: «Играл плохо и не по существу, не по установленной внутренней партитуре, — вредил партнеру и всему ансамблю≫ **1**.

Создание творческой атмосферы в театре, следовательно, относится также к области э тиче ской. Всю жизнь Станиславский заботился о том, чтобы актер за нимал в театре надлежащее и подобающее ему место. Он требовательно относился к артистам и к тем, кто ими руководит и должен обеспечивать необходимые условия для нормального творчества. От характера и уровня мастерства актеров зависит уровень мастерства всего театра. Уровень актерского творчества, как и репертуар, определяет развитие всего театрального искусства.

Подводя итоги своим размышлениям о судьбах театров и актеров, он оставил завет будущим поколениям и этим как бы определил идеал актера. «Я считаю, что одной из задач и обязанностей старых артистов — мастеров своего искусства — является научить учеников самих творить роль по созданному общему плану. Надо формировать более самостоятельных молодых актеров, не зависящих целиком от «указки» режиссеров. Надо стараться, чтобы каждый из исполнителей спектакля был мастером.

Пусть такой «мастер» приносит с в ою работу, сделанную в собственной творческой лаборатории. Пусть

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 .Музей МХАТ. Архив К. С., № 948, л. 4.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 47

режиссер создает из этих самостоятельных достижений гармонический ансамбль спектакля≫**1**.

В немногих словах здесь достаточно ясно намечен облик театра будущего. Актер — самостоятельный художник: таков идеал актерского творчества, такова великая цель движения театрального искусства. Заметим, что это не просто мечтание, а реальная программа развития театра как большого искусства современности, программа, являющаяся итогом длительного изучения и наблюдения русской и мировой сцены. Конечно, современники Станиславского — В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, Н. П. Хмелев, Б. В. Щукин, В. В. Ванин, Д. Н. Орлов и другие —уже были самостоятельными художниками сцены, деятельность которых сказывалась определяющим образом не только на жизни тех театральных коллективов, где они работали, но и на всем русском советском театре. Какой же невиданный размах и мощь приобретает искусство театра, когда такие мастера сцены будут в нем не единицами, а большинством! Изменятся и соотношения всех компонентов сложного искусства сцены.

Прежде всего возрастет значение современного репертуара. Актер — самостоятельный художник сцены — никогда не допустит мелкотравчатого репертуара, оторванного от жизни. Он не сможет развиваться как художник,

не имея материала для все новых и новых творческих исканий. А настоящая, правдивая, страстная современная пьеса всегда ставит перед актером задачи, с которыми раньше ему не приходилось сталкиваться. Талантливая современная пьеса — это всегда разведка в жизнь.

«Гармоничные артистические натуры — очень нужные человечеству люди, — говорил Станиславский. — Но нужны они тогда, когда всеми гранями своего существа откликаются на все современные течения, вкусы и нужды. Тогда они могут подавать гибче, легче и ярче образы, в которых народ узнает свое отрицательное, восхищается своим положительным и увлекается возможностью достичь чего-то нового, прекрасного, манящего и всем доступного, для всех возможного» **2**.

Здесь сплетается в один узел несколько творческих проблем. Актер — самостоятельный художник безусловно.

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, стр. 346.

**2** «Беседы», стр.123

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 48

должен быть мастером перевоплощения: он ведь не может удовлетвориться приблизительно созданным харакром, частным выражением сущности изображаемого человека. «...Я поставил бы идеалом для каждого актера,—

творил Станиславский, — полное духовное и внешнее перевоплощение...

Вот когда артисты принуждены будут искать материала для творчества в самой жизни, а не среди запыленных, изношенных и истрепанных сценических образцов» **1**.

Таким образом, актер-художник не сможет творить, не обогащая себя знанием жизни. Однако само по себе знание жизни не может вылиться в сценические образы. Нужна пьеса, глубоко проникающая в жизненные процессы. И снова на первый план выходит вопрос о современном репертуаре.

Однако хотелось бы к этим бесспорным выводам о значении современного репертуара для правильного творческого развития советского актера и всего нашего театра присоединить мысли Станиславского о значении современного репертуара для самовоспитания актера, для формирования его как человеческой личности, то есть об этической стороне дела. Ей в этом случае Станиславский придавал с точки зрения общих задач советского театра, и особенно его развития в будущем, необычайно важный смысл.

Эти мысли о современном театре и о театре будущего высказаны им во многих статьях, заметках, записях, но, как правило, весьма лаконично.

В наиболее полной и законченной форме упомянутые положения великого реформатора современной сцены за печатлел Н. М. Горчаков в своей книге «К. С. Станиславский о работе режиссера с актером».

На одной из репетиций «Горя от ума» с артистами МХАТ (Станиславский вел их у себя на квартире с экспериментальными целями) участники репетиции обратились к учителю с таким вопросом: актер, работая над сценическим воплощением отрицательных персонажей, не может ли привить себе какие-либо плохие качества этих персонажей? Станиславский на поставленный вопрос ответил отрицательно, указав, что советского актера убере жет от этого его передовое, гуманистическое мировоззрение.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5, стр. 184—185.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 49

И при этом высказал ценные соображения об этическом значении для советского актера работы над образом современного положительного героя.

Вот как это изложено в книге Н. М. Горчакова: «Много прекрасных черт современного советского человека мог бы я назвать, которые с удовлетворением я бы увидел полностью воспринятыми, «воспитанными» в нашем актере в результате работы его над образом положительного героя.

Я всегда утверждал, что этическое и моральное самовоспитание актера должно быть неотделимо от развития и совершенствования его профессиональных данных. Сейчас я это утверждаю как необходимое условие для создания на сцене Характера нового человека. Отлично будет, если эти качества привьются нашим актерам-— они ведь стоят на виду у всего народа и должны служить народу примером единства высоких личных, гражданских качеств с профессиональной одаренностью и безупречной техникой. Советские актеры-художники должны стать типичными представителями своего народа. Типично то, что выражает сущность народа в каждый период его социального развития. Это высокая, трудовая задача для художника, но обойти ее он не имеет нравственного права» **1**.

И еще раз мы убеждаемся в том, что все связанное с этическими принципами имеет для Станиславского коренной смысл, получает фундаментальное значение для развития всего театрального искусства.

В самом деле. Взаимосвязь работы над характером положительного героя — советского человека, типичного представителя народа, творящего новую жизнь, и развитием актером его мастерства ведет к решению узловых

проблем современного театрального искусства. Эти мысли Станиславского приобретают особую ценность в период развернутого коммунистического строительства, когда искусство не сможет сделать и шага вперед, если не сумеет рассмотреть зримые черты нового человека — и воплотить их в художественно законченные образы. Станиславский дает нам в руки мощное средство для решения главной задачи

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Н. Горчаков. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером, М., ВТО, 1958, стр. 266.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр.50

современного искусства: воспитать в актере нормы нравственности, и тогда художник сцены станет активным строителем сегодняшнего мира.

Актер — самостоятельный художник определит новый творческий облик театра.

В огромной степени повысится значение режиссуры. Режиссер должен объединять в гармоническое целое многи проявления самостоятельной творческой воли. Это невозможно сделать путем компромисса или подлаживания к какой-либо одной группе актеров. Режиссер в известной мере должен быть выше актера, способного к самостоятельному творчеству, иметь более широкий кругозор, обладать умением выдвигать многообразные и смелые решения спектакля, вбирающего в себя все, что накапливают актеры. Режиссер окажется способным возглавить и повести за собой актеров, если он будет создавать прочную основу для совместной работы. Разумеется, это будет новой ступенью в развитии искусства режиссуры и

всего театра.

Таким может и должен стать современный театр. Ростки театра будущего уже ясно различимы. Чтобы эти прогрессивные тенденции победили повсеместно и окончательно, нужно укреплять идейно-этические основы театрального искусства. Сегодняшний театр в условиях современной действительности движется как раз в этом направлении. Театральный идеал Станиславского имел своим источником, своей основой разработанную им идейно- этическую программу театрального искусства. Именно театральная

этика Станиславского ставит перед актером такие задачи, предъявляет ему такие требования, выполняя которые он должен подняться до высоты мастерства самостоятельного художника сцены. Отсюда естественно прийти к заключению, что успешный рост современного театра в первую очередь зависит от последовательной, всесторонней реализации театральной этики

К. С. Станиславского.

**5**

Все, что было сказано до сих пор относительно некоторых этических принципов, выдвинутых Станиславским, подводит нас к одному общему выводу, имеющему чрезвычайно важное значение для современного театрального

Стр. 51

искусства. Речь идет о неразрывности в передовом реалистическом театре идейности, этики и технологии. Эта особенность искусства переживания часто ускользает от внимания тех, кто изучает наследие Станиславского и стремится понять его заветы. Он исходил из этой для него непреложной предпосылки. И практически работая со студийцами — актерами и режиссерами.

Станиславский всегда находил пути к целостному и всестороннему подходу в творчестве, не допуская абстрактных идейных декларацией не превращая никогда сценическое мастерство в выхолощенное ремесло. «Никого не удивит, — говорил Станиславский, — что в моих мыслях Художественный театр неотделим от «системы К. С. Станиславского». Эта «система» — не эстетический трактат, а техника театрального искусства, но такого, которое требует для своего воплощения в жизнь:

а) крупных и длительных организационных форм для себя;

б) высшего качества драматургического материала для включения театра в общую культуру времени;

в) плановой программы осуществления воспитательных — в широком смысле: от чисто художественного воздействия до политической пропаганды — возможностей театра для подъема культурного сознания широких масс.

Чем серьезнее наше отношение к этим трем сторонам нашего искусства, тем серьезнее и строже его собственные требования. Техника «системы» всегда требовала и требует максимального напряжения в осуществлении этих

задач, потому что сама стремится поднять их на максимальную высоту» **1**.

Не трудно заметить, что, размышляя о том, как может и должна система помочь повышению мастерства актера, Станиславский весь пафос своих рассуждений направляет на то, чтобы связать решение технологических задач с общественными, идейными. Он говорит о технологии, которая помогает создавать большие и совершенные образы на сцене ради выражения животрепещущих современных идей, и при этом указывает, что характер техники целиком определяется существом идейных, этических целей театра. Он идет еще дальше, показывая, как

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6. стр. 290.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 52

технология, законченное мастерство актера и режиссера способствуют поднятию на должную идейную высоту жизни театра.

Насколько эти положения были существенны и необходимы для Станиславского, видно из его другого высказывания относительно облика режиссера современного театра. Он выразил это в следующих словах: «В настоящем режиссере совмещается режиссер-учитель, режиссер-художник, режиссер-литератор, режиссер-администратор»**1**. Это определение режиссерских качеств особенно дорого. В этом определении существенно не только многообразие режиссерских качеств, но и их переплетение, их взаимосвязь, что обязывает режцссера-художника всегда и во всем быть хорошим практиком-организатором и воспитателем театрального коллектива.

Следует подчеркнуть, что настойчивые напоминания Станиславского о необходимости понимания сущности мастерства художника как единства идейных и технологических начал творчества были не случайны. До сих пор

в театре, да и в других областях искусства и литературы, бытует узкое, обедненное представление о сущности мастерства художника. Оно начало складываться с того момента, как появилось профессиональное искусство. Для того есть некоторые объективные предпосылки, кроющиеся в особенностях творческого процесса, в особом характере творческой жизни художника-профессионала: он действительно в совершенстве должен владеть всем многообразным арсеналом технических средств и приемов своего искусства. Все это достигается длительным и систематическим упражнением, большим, порой изнурительным трудом, потому что дилетантизм противопоказан настоящему искусству. Отсюда невольно возникает точка рения, что мастерство исчерпывается, по существу, поняшем технологической вооруженности художника, его профессиональной культурой.

В своей замечательной статье о ремесле, опубликованной впервые в 1921 году, Станиславский исчерпывающе показал, как одностороннее понимание мастерства ведет к штампам и разрушению подлинного искусства. Отсюда совершенно не следует, что основатель школы переживания

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 654.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр.53

в какой-либо мере преуменьшал значение профессионального совершенства мастеров сцены. Напротив. Он неоднократно объяснял, как именно школа переживания предъявляет повышенные требования к актерам, к овладению ими всеми выразительными средствами. Он требовал от актеров постоянного, ежедневного тренажа. Умение владеть голосом, телом, мимикой, ритмически двигаться на сцене, умение носить костюм считал Станиславский элементарным и обязательным для актера. И тем не менее он не уставал повторять, сколь существенна неразрывность идейных и технологических сторон театрального творчества при ведущем начале первой.

Подчиненность технологии сцены идейным, этическим сторонам театрального искусства Станиславский много раз выделял, когда обращался к вопросам актерского мастерства: «Не вдаваясь е подробную оценку современного театра, я должен указать, что основной за дачей я считаю поднятие и углубление актерского мастерства. Без полноценнного и глубокого мастерства актера до зрителя не дойдут ни идея пьесы, ни ее тема, ни живое образное содержание. Нельзя поэтому смотреть на актерское мастерство, как на что-то самодовлеющее, — оно служит выражением смысла спектакля»**2**.

Углубление идейных и гражданских основ системы Станиславского создало решающие предпосылки для большого реалистического творчества в театре. Оно сделало более плодотворным и значимым применение системы

в творческой практике. В советскую эпоху происходило дальнейшее развитие системы, в том числе и ее технологии. Вся система поднялась на качественно новую, высшую ступень. В соответствии с развитием материалистических устремлений Станиславский выдвинул на первый план театрального искусства принцип действия. Все элементы системы приобрели в связи с этим новые качества.

В последние годы усилиями учеников и последователей Станиславского вопросы действия в системе получили широкую и достаточно конкретную разработку. Позиции школы переживания тем самым были очень укреплены.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 317—318.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 54

Роль действия в сценическом творчестве очень велика. С его помощью можно добиться на сцене поразительных результатов. Логика действия актера на сцене помогает ему сохранять в единстве все элементы системы, держаться фарватера сверхзадачи, идейного замысла спектакля. Но решающее слово все равно остается за целями творчества. Когда теряются «ради чего» актера, его сценические принципы, творчество утрачивает смысл и вырождается, если даже со всей старательностью будет воспроизводиться технология, построенная на действенной основе.

Но такое мастерство, такая технология обладают специфическими качествами, нельзя их не учитывать, когда стремятся овладеть системой. Это особое качество технологических приемов системы следует искать прежде всего в неразрывной внутренней связи технологии с идейным содержанием, с этическими принципами школы переживания. Поэтому изучение технологии системы, использование ее технических приемов, даже когда оно совершается в локальных, частных, практических целях, не должно отрываться от идейных и этических задач. В этом и состоянии искусство применения системы Станиславского, чему нужно опять-таки учиться у ее создателя. Он владел этим искусством. Насколько все эти вопросы сохраняют живой практический интерес, показывает практика наших театров. Изучение и освоение наследия Станиславского стало девизом и целью многих актеров и режиссеров местных театров. Давно оставлен позади первоначальный этап, когда казалось, что знание системы можно получить лишь из рук непосредственных учеников Станиславского. Их опыт, разумеется, нелепо было бы отрицать. Однако сейчас всем деятелям сцены хорошо известно, что знает систему только тот, кто умеет ею пользоваться. В связи с ним следует подчеркнуть огромную роль и значение самовоспитания. И все-таки результаты этого широкого движения по освоению системы пока еще весьма незначительны. В каждом отдельном случае, в каждом отдельном

театре к тому есть свои причины. Но можно и нужно выделять и некоторые общие обстоятельства. Наиболее существенным из них является неумение воспринимать систему в качестве нерасторжимого целого, что требует при изучении ее отдельных элементов не отрывать их друг от друга, а сохранять их внутреннюю связь. Мы видели, каковы особенности технологии сценического мастерства

Стр. 55

у Станиславского, как легко изменяется характер технологии, когда она отрывается от основных идейно-этических принципов системы.

Станиславский предупреждал деятелей театра: «...Всякая задержка общей творческой работы, а также стремление к личной пользе или успех в ущерб общему делу должны быть признаны безнравственным поступком, нарушающим товарищескую и художественную этику артиста.

Такой этический закон необходимо поскорее ввести в сознание всех без исключения людей, работающих в нашем искусстве и соприкасающихся с ним» **1**.

Но, к сожалению, этот основной этический «закон» далеко не всегда соблюдается, что не проходит бесследно и наносит вред искусству театра. Можно устраивать из года в год семинары по «системе», слушать лекции по эстетике, проводить занятия по тренажу и все-таки не добираться до подлинного мастерства. Можно знать наизусть все большие и малые заветы Станиславского, и все-таки продолжать'’ нарушать великие принципы реализма на сцене. Причина этого в том, что не воспитывается, не культивируется изо дня в день театральная этика, которая, как теперь ясно, пронизывает все искусство театра и является его основой.

Воспитательная работа в театре должна стать нормой его повседневной жизни, иначе остановится идейный, этический, моральный рост театрального коллектива. А без этого роста одна техника бессильна. Недаром Станиславский предупреждал еще на занятиях в студии Большого театра: «В вопросе воспитания артиста цель — выработать не только человека, умеющего гибко и легко зажигаться предлагаемыми обстоятельствами. Артист должен быть устойчив в своих этических проблемах. Устойчив в своем цельном и бдительном внимании. Трудоспособен и четко помнить: когда занавес упал, роль артиста не кончена. Он должен нести в жизнь благородство и красоту» **2**.

Таким образом, Станиславский снова и снова говорит об этических нормах как главном, что формирует

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5, стр. 428.

**2** «Беседы», стр. 123.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 56

сознание актера-художника. Уточняя то, что он понимает под носпитанностью актера, Станиславский говорил: «Под воспитанностью актера я понимаю не только конгломерат внешних манер, шлифовку ловкости и красоты движений, которые могут быть выработаны тренингом и муштрой, но двойную, параллельно развивающуюся силу человека, результат внутренней и внешней культуры, который создает из него самобытное существо» **1**.

Актер — «самобытное существо». Нужно вдуматься в эти на первый взгляд такие неожиданные для Станиславского слова. Понятно, что это решительно противоречит всем вульгарным рассуждениям о нивелировке актерских индивидуальностей, якобы возникающей из приверженности к системе Станиславского. Какая чудовищная ложь

и вместе с тем нетерпимое искажение сущности системы! Именно расцвета индивидуальности актера, расцвета его неповторимых данных добивался Станиславский, разрабатывая свою систему. Но замечательно, что в этом

раскрепощении творческой индивидуальности актера определяющее место занимают идейно-этические факторы. Нельзя не задуматься над этими положениями. До сих пор не преодолено мнение, будто система Станиславского помогает лишь заурядным актерам, что она стирает, сводит на нет творческую индивидуальность. Беспочвенность подобных утверждений ясна и очевидна. И здесь мы обязаны со всей убежденностью отстаивать ведущее положение этической программы Станиславского, иначе

нельзя будет верно и плодотворно претворять заветы великого учителя о воспитании актера, о развитии и прогрессе театрального искусства в целом.

Создание же в театре благоприятной для творчества обстановки, повторяем, является, по убеждению Станиславского, первой предпосылкой в деятельности театрального коллектива. «Если по тем или другим причинам репетиция оказалась непродуктивной, — говорил он, — те, кто помешал работе, вредят общей основной цели. Творить можно Только в соответственной необходимой обстановке, и тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы служим» **2**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», -спр. 41.

**2**. К. С. Станиславский. Собр. соч. т. 3, стр. 264 — 265.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 57

Нужная обстановка в театре возникает при соблюдении каждым членом коллектива этических норм, при умении каждого работника театра подчинять все свои даже повседневные интересы общим целям искусства и при условии введения строжайшей дисциплины, равно обязательной для всех, без каких-либо скидок на талант, опыт, заслуги и т. п. Дисциплина формальная, не связанная с театральной этикой, с соблюдением этических норм, носит внешний характер и существенного влияния на творческий процесс не оказывает. Станиславский резко осуждал любое проявление администрирования в театре, хотя он всегда стоял за крепкую административную организацию театра, придавая этому большое значение

в жизни сложного и разнородного театрального коллектива.

«Первым условием для создания предрабочего состояния является выполнение девиза: **«Люби искусство в себе, а не себя в искусстве»** Его не уставал повторять Станиславский, все время возвращая своих учеников, режиссеров и актеров, с которыми он работал, к основе основ своей системы, своего искусства — к этике. При этом важно подчеркнуть, что этические нормы, этические убеждения и принципы имеют не какой-то всеобщий, отвлеченный характер, а непосредственно служат практике театра. Станиславский, например, осуждал самым решительным образом попытки администрации, дирекции театра командовать актерами и определять творческую жизнь театра. «У меня нет достаточных слов, чтобы излить всю злобу и ненависть, — писал он, — на очень распространенные в театре типы конторских деятелей, наглых эксплуататоров артистического труда» **2**.

«...Театральная контора должна быть поставлена на свое место в театре. Место это служебное, так как не контора, а сцена дает жизнь искусству и театру» **3**.

Вместе с тем Станиславский был далек от мысли установить некую партизанскую стихию в коллективе, лишенном твердого руководства. Напротив, он считал необходимым всячески поддерживать и укреплять авторитет руководителей театра, в том числе и руководителей

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 336.

**2** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 265.

**3** Там же.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 58

администрации театра. Он решительно восставал против вредном привычки принижать руководителей, видеть в них только плохое, раздувать их ошибки и промахи. Он находил, что неумное зубоскальство актеров в адрес руководителей наносит непоправимый ущерб делу театра.

Дисциплина и организованность должны, по мысли Станиславского, пронизывать всю жизнь театра, охватывать все его звенья. Там, где в работе театра принимает участие большое число людей, создаются особые правила дисциплины, как, например, при репетиции массовых сцен. «Совершенно исключительной строгости и дисциплины требуют репетиции народных сцен. Для них должно быть создано особое, так сказать, ≪военное положение» **1**.

Дисциплина, которую утверждал в театре Станиславский, могла возникнуть лишь на основе личного примера, путем самовоспитания актеров, то есть в атмосфере высокой этической требовательности. Моральная воспитанность театрального коллектива является единственно настоящей предпосылкой для установления подлинной дисциплины в театре. При первых встречах с молодыми актерами Станиславский прежде всего обращал их внимание на необходимость выработки определенных моральных, этических принципов поведения. «...Сценическая молодежь, — говорил он, — должна жертвовать своими личными мелкими интересами во имя общего любимого дела, она должна быть скромной в оценке своего дарования. Только в атмосфере любви и дружбы, товарищеской справедливой критики и самокритики могут расти та ланты» **2**.

По этим же причинам Станиславский требовал соблюдения определенных этических норм актерами, когда они находятся вне театра. Он опасался не только того, что недостойное поведение актера уронит авторитет театра, но и расшатает моральные устои, на которых зиждутся дисциплина и творчество артиста.

И так же, как соблюдение этических норм становится главной предпосылкой всей повседневной жизни театра, этика властно определяет характер всей сценической технологии, о чем в общей форме речь шла уже раньше.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 14 - 349.

**2** К. С. Станиславский. Собр. соч. т. 6, стр. 369.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 59

Следование этическим требованиям придает особое качество даже отдельным технологическим приемам.

Известно, какое большое значение Станиславский придавал вниманию и как он искал все новые и новые приемы, помогающие актеру удерживать непрерывно устойчивое и целеустремленное внимание даже в трудных условиях публичного выступления перед зрительным залом. Посмотрим, например, какого внимания требует от актеров Станиславский.

В известных «Беседах» мы находим необычайно важное высказывание Станиславского о внимании, как оно записано автором книги К. Е. Антаровой: «Центр человеческого творчества — внимание. На него и надо ставить упор, его надо развивать и контролировать. Тот, кто научился контролировать свое внимание... он уже двинулся по своему пути не пустым искателем, не думает, как себя приложить к тому или иному театру, но он осознал красоту своих ценностей в себе и ею старается общаться со всеми» **1**.

Если откинуть старомодные обороты и выражения, характерные для языка ≪Бесед≫, но не свойственные выступлениям Станиславского в последующие годы, то основная мысль его станет вполне ясной. Станиславский стремится к тому, чтобы внимание у актера было целенаправленным, целеустремленным и глубоким. Внимание актера через наблюдение конкретных, частных мелочей должно проникать в суть явлений, охватывать жизнь в широком смысле слова, а во время выступлений на сцене учитывать реальные условия сценической площадки, декорации и т. п.

Для такого внимания обязательной предпосылкой будет опять-таки его идейная, этическая убежденность, наличие у него большой сверх-сверхзадачи творчества.

Когда нарушается внутренняя связь междухэлементами системы, она распадается на отдельные части, перестает помогать настоящему творчеству, и тогда прекращается творческий процесс. Остается выхолощенное ремесло,

которое при соответствующем сценическом опыте может обмануть зрителя. Особенно трудно сохранить единство элементов системы в условиях спектакля, при встрече актера со зрителем. Зрительный зал отвлекает

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Беседы», стр. 57.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 60

актера от выполнения сценических задач. У актера, как творил Станиславский, «...является нервная потребность угждать зрителям, показывать себя со сцены, скрывать свое состояние ломанием на потеху им.

В такие минуты элементы актера точно распадаются и живут порознь друг от друга: внимание — ради внимания, объекты — ради объектов, чувство правды — ради чувства правды, приспособление — ради приспособлений и прочее» **1**.

Такое ненормальное явление немедленно отражается на результатах творчества актера — на создаваемых им образах людей.

Станиславский весьма красочно и зло охарактеризовал, что получается на сцене, когда нарушается связь между элементами системы и актер теряет творческое самочувствие: ≪Тогда изображаемые артистами люди ходят по подмосткам, сначала без тех или иных, а потом и без всяких душевных свойств, необходимых чело-веко-роли. ...Действия таких уродцев, создаваемых на сцене, мертвы, и в них не чувствуешь ни живых человеческих представлений, ни внутренних видений, хотений и стремлений...≫**2.**

Из приведенных слов Станиславского ясно, что обеспечить правильную взаимосвязь всех элементов системы и процессе творчества может нечто лежащее в основе всей системы, один из ее главных принципов. Станиславский выдвигает в качестве такого связующего и направляющего

начала сверхзадачу спектакля и роли: ≪...Первая забота артиста-—в том, чтобы не терять из виду сверхзадачи. Забыть о ней — значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для артиста, и для всего спектакля≫**2**.

Однако, как мы знаем, сверхзадача — один из элементов системы, хотя и самый важный. Его качество может быть утеряно. Значит, должны быть какие-то фундаментальные предпосылки, помогающие удержать сверхзадачу, не дать ей измельчиться или измениться. Станиславский указывает на эти источники, говоря: Пусть сверхзадача непрерывно напоминает

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**. К. С. С т а н и с л а в с к и й. Работа актера над собой, М.,

Искусство», 1948, ч. 4, стр. 438—4<34.

**2** Там же, стр. 434—435.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

исполнителю о внутренней жизни роли и о цели творчества≫ **1**.

Цель творчества, гражданская ответственность артиста цементируют его этические убеждения. Его моральная воспитанность и ответственное отношение к делу — вот та самая мощная сила, облегчающая сохранять артисту необходимое творческое самочувствие, предохраняющее от сползания к ремеслу.

Действенная природа театра не противоречит этике. Действие как творческий принцип театрального искусства выхолащивается и превращается в самоцель, если оно лишено широкой и глубокой этической основы. Следовательно, логика действия актера на сцене помогает ему сохранять в единстве все элементы системы, держаться фарватера сверхзадачи. Но решающее слово все равно остается за целями творчества. Когда теряется

≪ради чего≫ актера, его этические принципы, творчество утрачивает смысл и вырождается, если даже со всей старательностью будет воспроизводиться технология, построенная на действенной основе.

Таковы непременные условия успешного использования системы в современном театре, применения ее технологии.

К большому сожалению, требования театральной этики, разработанной Станиславским, не учитываются должным образом в повседневной театральной жизни и в особенности при обучении молодых актеров. Большинство учебных программ по актерскому мастерству рассматривает технологию сценического творчества изолированно, не по ступеням творческого процесса, а по отдельным, самостоятельно существующим приемам и правилам. Сначала изучаются так называемые элементы системы, и лишь где-то на третьем году обучения возникают начатки подлинно творческих задач.

Казалось бы, все правильно: молодых юношей и девушек готовят к творчеству. Но ведь все элементы системы существуют на самом деле как большие и малые рычаги творческого процесса и тогда, когда актер работает

над собой, и тогда, когда он работает над ролью.

Главным двигателем творчества артиста являются его убеждения, его гражданские и этические цели.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й. Собр. соч., т. 2, стр. 337.

**2** Там же (подчеркнуто мной. — Ю. К.).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 62

Как же можно, готовясь к творчеству, не воспитывать будущего актера как художника, не заботиться о формировании его творческого сознания, основой которого является этика. Вместо того чтобы использовать изучение элементов системы для подведения к идейно-этическим принципам творчества, как это всегда делал Станиславский, будущего актера натаскивают на технических приемах, как самого заядлого ремесленника. Не является ли это искажением самого духа учения Станиславского о театре?

И не пора ли проделать очень трудную, но и необычайно полезную работу по пересмотру программ актерского мастерства, ликвидировав в них разрыв между технологией и идейно-этическими задачами театрального творчества.

Конечно, нужно будет выработать особую методику преподавания мастерства актера. Но если это удастся, хотя бы частично, трудно даже предположить, каких замечательных результатов можно будет добиться.

**6**

Итак этика в учении Станиславского об искусстве театра не только является его необходимой и важной частью, но и входит в самое существо искусства, к которому звал и которому служил великий режиссер. Этика — основа передового реалистического театра, искусства переживания. Она помогает понять природу искусства переживания во всей его сложности Лишенное же идейно-этической основы, оно предстает перед нами в упрощенном и обединенном виде.

Если актер и режиссер (и вообще любой работник театра) считают себя приверженцами реализма и одновременно пренебрегают этическими принципами, они обязательно обеднят свое творчество и могут в конце концов скатиться до уровня равнодушных ремесленников. Советское искусство, базирующееся на принципах социалистического реализма, не может успешно выполнять свои задачи, отвергая этическую сущность творчества. Без этических убеждений художник не способен создавать искусство подлинно народное, отражающее самые жачительные исторические процессы жизни в их развитии, в их борьбе во имя осуществления великих целей коммунистического будущего, как того требует метод

Стр.63

социалистического реализма. Именно так следует понимать обращение Станиславского к участникам студии Большого театра: ≪Вы сами видите, как много нам приходится говорить здесь о труде. Но если вы будете заполнены в своем труде мыслями честолюбия, вы никогда не проникнете в одну из глубочайших тайн творчества: увидеть и постичь сердце того человека, который вам дан в роли. Вы не сможете сделать свою роль человеко-ролью, если ваше сердце и мысли заняты, помимо задач искусства, личными исканиями, жаждой желания первенствовать, наградами я т. д.≫**1**. Если на страже творческого сознания артиста не стоят гражданские, этические начала, то оно мельчает и вырождается. Сознание артиста зависит от окружающей среды, жизни в широком смысле слова. Сознание артиста должно быть подготовлено для восприятия существенного и сокровенного

в действительности. Выполнить высокую миссию

духовного воспитания и руководителя народа артист может лишь тогда, когда ≪вместо бутафорской красивости и эффектной театральной лжи, — говорил Станиславский,— зритель сразу познает на сцене п р а в д у , но не ту маленькую правду, которую создает на сцене пресловутый внешний натурализм, а иную — высшую, д у х о в н у ю х у д о ж е с т в е н н у ю п р а в д у а р т и с т и ч е с к о г о ч у в с т в а , из которого создается на сцене

красивая и возвышенная жизнь человеческого духа≫**2**. Большую правду искусства надо уметь добывать и делать своей. Актеру следует воспроизвести жизнь в условиях сцены, создать характеры, способные увлечь тысячи и тысячи зрителей, и передать через них нечто значительное и возвышенное. Никакая изощренная техника сама по себе не способна дать этот неповторимый и драгоценный материал для творчества. Его находят только в реальной жизни. ≪Подлинный артист горит тем, — напоминал Станиславский, — что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти, с жадностью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть получаемое им извне не как статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце≫**3**. Так должен жить в искусстве

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.**≪Беседы≫, стр. 119.

**2** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 6, стр. 86—86.

**3** К. С. Ст а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 2, стр. 126— 127.

Стр. 64

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

подлинный артист. У него должен быть неиссякаемый запас материала

для больших творческих решений, отвечающих критериям настоящей правды.

Особенно чутким ко всяким изменениям в жизни должен быть деятель театра в силу своеобразия искусства, которому он служит. Актер творит на сцене всегда в присутствии зрителя и не может не испытывать самых раз личных воздействий зрительного зала. И он должен уметь в них разбираться: соответствовать в своем творчестве тому, что существенно, и отбрасывать то. что уводит в сторону. Если же театр перестает быть чутким к настроениям и стремлениям зрителя, его искусство костенеет и между сценой и зрительным залом вырастает преграда взаимного непонимания. Чуткость театра к запросам зрителя зиждется, конечно, на глубоком понимании общих (Процессов жизни. Сейчас, как никогда, театрам важно отдать себе в этом отчет. Родина наша вступила в новый исторический период развития. И среди многих сложных и ответственных задач созидания основ коммунизма партия с особой настойчивостью выдвигает задачу воспитания народа в духе коммунистических идеалов.

Если этими идеалами обладает актер, он сумеет правдиво и убедительно передать со сцены особенности характера передового советского человека. Особую своевременность приобретают мысли Станиславского о необходимости для советских актеров воспитывать в себе те нравственные начала, какими обладают лучшие люди из народами поэтому не будет преувеличением сказать, что на нынешнем этапе развития советского общества едва ли не решающее значение приобретает этика, этическое воспитание театральных коллективов. Значит, актерам надо стремиться к тому, чтобы стать артистами-современниками и культивировать в себе качества, приближающие их к идеалу. Тратя усилия и время на это, актеры вовсе не отвлекаются от выполнения творческих профессиональных задач. Напротив, актер, именно когда занимается творчеством, причем самым ответственным и решающим в нем. ≪Часто, очень часто я говорю вам о воспитанности≫ актера. Почему я так часто останавливаюсь на этом?≫ -

спрашивал Станиславский своих учеников. И отвечал им. Потому что считаю воспитанность актера тоже одним из

Стр.65

элементов творчества≫**1.** Поэтому-то пренебрегать идейным,

этическим воспитанием в театре ни в коем случае

нельзя.

Таким образом, истинное творчество в театре представляет собой как бы сложное сплетение, в котором ясно различаются три основные линии: идейно-этическое восприятие, познание жизни и войлощение образов в высокосовершенной художественной форме. Именно в этом заключается смысл системы Станиславского. Разъединить эти три момента в системе — значит извратить ее смысл, уничтожить ее как целостную творческую программу.

В названном триединстве ведущее место принадлежит идейно-этическому началу. При большой глубине и широте идейно-этической основы творчества познание жизни совершается в должном масштабе, под стать настоящему искусству современности. Высота гражданских целей творчества, значительность ≪ради чего≫ на сцене, как говорил Станиславский, обеспечат совершенство художественных средств выражения, великолепную гармонию сценического произведения.

Снова и снова важно напомнить, что смысл искусства, которому отдал жизнь Станиславский, смысл его системы, смысл школы переживания — в неразделимости, во взаимопроникновении, в процессе творчества идейно-этического начала, познания жизни и высокосовершенного мастерства воплощения образов. Единство это должно существовать не в качестве лишь общей правильной предпосылки, а сохраняться в каждый момент творчества

актера и режиссера независимо от того, какая практическая задача выдвигается на первый план обстоятельствами создания роли или спектакля. Умение пробуждать, развивать и делать действенной этическую основу искусства принадлежит к числу самых сложных моментов театрального творчества. Ведь это надо делать не декларативно, а исходя из конкретного содержания данного периода творческой работы. Но именно в этом и находится источник для принципиального и ответственного творчества, исключающего какие-либо скидки или компромиссы. Учение К. С. Станиславского о театре, как мы знаем, имеет глубокие исторические корни. Оно явилось итогом

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 «Беседы», стр. 41.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 66

многовекового развития театрального искусства. И система Станиславского не является плодом только его гения. Она представляет собой вершину определенных сценических традиций. ≪Я же должен сказать, — говорил

Станиславский, — что так называемая моя система вовсе не моя, измышленная мною система, — она взята из жизни, из наблюдений над творящими силами людей и создана для живых людей, для тех людей, которые могут попять, что жить в искусстве — это вовсе не значит искать высокого внешнего положения в нем, а значит отдать ему все свое самое высокое — любовь и благородство≫ **1**.

Мы напомним еще раз о традициях, чтобы подчеркнуть глубокую историческую обусловленность этических убеждений Станиславского. Подобно тому, как вся система Станиславского не создавалась на пустом месте, точно так же нельзя предполагать, что театральная этика является изобретением одного Станиславского. А такая точка зрения бытует еще в театральной среде. Этическую требовательность и непримиримость Станиславского адресуют ему лично как натуре исключительной. Относя Станиславского к лику святых от театра, сторонники такой позиции освобождают себя, как людей грешных, от соблюдения даже элементарных этических требований. Конечно, Станиславский — явление гигантское, и его

образ, его заветы будут вдохновлять многие поколения людей театра. Но если отбросить лицемерие и ханжество, тогда театральная этика, которую Станиславский считал главным элементом системы, займет подобающее место в жизни театров. Он воспринял этику как часть великих традиций в искусстве, как неотъемлемое качество реализма в искусстве.

Реализм в искусстве, если говорить о нем в самой общей форме, стремится правдиво отражать жизнь. Это самое важное в нем. Отчетливо сознавая это, Станиславский говорил: ≪Правдивость потому и не вводится в моей системе как качество, что она — основа творчества, и она у каждого имеет свои собственные качества≫2. В последних словах выражена мысль о том, что понятие правды и реалистическом искусстве изменчиво, непостоянно,

**1**≪Беседы≫, стр. 50.

**2** ≪Беседы≫, стр. 87.

Стр. 67

-------------------

имеет в разное время и у разных художников свое содержание, особый характер. И об этом, конечно, никогда нельзя забывать, даже говоря об общих признаках, свойственных вообще реалистическому искусству. Но сейчас нас интересует другая сторона вопроса.

Правда жизни не перемещается сама собой в произведение искусства. ≪...Между художественной и нехудожественной правдой,— говорил Станиславский,— такая разница, какая существует между картиной и фотографией: последняя передает все, а первая — только существенное; чтобы запечатлевать на полотне это существенное, нужен талант художника.≫ Еще конкретнее мысль Станиславского о различии между жизненной и художественной правдой выражена в следующих словах, имеющих (непосредственное отношение к театру: ≪Сценическая правда должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по-реальному правдива, но опоэтизирована творческим вымыслом≫**2**.

Легко понять, насколько вырастают роль и значение этики в искусстве социалистического реализма, требующего раскрывать существенные процессы действительности в их революционном развитии, во имя победы нового и передового в жизни, в целях воспитания народа в духе коммунизма.

Когда мы обращаемся к высказываниям Станиславского о театре, об актерах, о системе, мы всегда находим у него призывы уважать традиции. Он считал, что большое искусство современности не сможет успешно развиваться, если не будет обращаться к опыту прошлого, не будет опираться на великие традиции в искусстве. Когда по тем или иным причинам происходил разрыв современного искусства с традициями, оно начинало скудеть и в конце концов умирало. Так был утерян, по мнению Станиславского, секрет знаменитого ≪бель канто≫. Непрерывное изучение и творческое восприятие традиций является, таким образом, одним из необходимых условий процветания современного искусства. Однако Станиславский отнюдь не призывал к простому переносу традиций в современность. Быть рабом традиций значит

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т а н и с л а в с к и й . Собр. соч., т. 2, стр. 200.

2 Т а м ж е, стр. 208.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 68

для Станиславского пятиться назад в искусстве. Он требовал активного, творческого освоения традиций. В письме в связи со 100-летним юбилеем бывшего Александринского театра он писал: ≪Я хочу верить, что в скором

будущем завоевания и традиции прежнего искусства, очищенные от того, что уже устарело, будут оценены по достоинству. Нет сомнения, что старые артисты, которые умеют, знают и могут, передадут молодому поколению

то, что они несут в себе от великого прошлого.

Одновременно с этим пусть молодые артисты пересмотрят со всею строгостью завоевания революции в театре, оценят по достоинству и сохранят важное, отбросив вредное и уже отжившее, что мешает дальнейшему развитию нашего искусства≫ **1**.

Подлинно революционный смысл этих мыслей Станиславского становится особенно ясным о том, что в использовании опыта прошлого нельзя ограничивать себя наследством, а нужно его критически перерабатывать. Так и к богатейшему наследию Станиславского следует относиться творчески, дабы не превратить его в мертвый груз, в догму,

сковывающую развитие искусства. Именно в этом отношении мы немало погрешили, увлекаясь канонизацией отдельных теоретических положений и практических приемов системы, не беря ее в целом, и главное, в развитии. Очень часто буква системы подменяет у некоторых теоретиков и Практиков театра ее смысл, ее живой, неумирающий творческий дух, зовущий художников сцены к исканиям, к экспериментам. Система служит творчеству, и через творчество должно идти ее постижение и обогащение.

Чисто теоретическое значение системы является лишь необходимой предпосылкой для подлинного ее понимания, которое приходит через творческую практику.

Изучение наследия Станиславского непременно должно быть процессом его развития, конкретизации. В первую очередь следует обратить внимание на те разделы его учения о театре, которым он придавал особо существенное

значение, но которые по разным причинам не смог разработать так, как ему хотелось, так, как они того заслуживают.

К таким разделам системы относится этика.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. С т ал и с л а в с к я й. Собр. соч., т. 6, стр. 313.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Стр. 69

Нет необходимости приводить еще новые доказательс огромного значения этики в искусстве театра.

К этой проблеме необходимо подойти и с другой стороны — со стороны содержания современного театрального искусства.

Для деятелей театра неоспоримой является

истина, что искусство отражает жизнь.

Сейчас наша страна находится на новом этапе исторического развития—

этапе развернутого строительства коммунистического общества. Мы —современники огромных, общественных

сдвигов и процессов, имеющих значение для судеб всего человечества. Задачи искусства в этих условиях необычайно возрастают, и перед ним открываются необозримые перспективы роста и совершенствования.

В каком направлении должно идти развитие искусства? Прежде всего в направлении расширения и углубления его жизненного содержания, значительного повышения его общественно созидательной роли. Именно то

обстоятельство, что указанный процесс развития искусства протекает еще медленно, и вызывает у нас чувство неудовлетворенности, хотя в рядах советского искусства немало превосходных талантов, а их творческие достижения не раз восхищали весь мир.

Необходимость более быстрых темпов развития искусства, все большего сближения его с жизнью народа,

При этом надо иметь в виду следующее. В самих особенностях, в самой природе искусства заложены противоречия, найти разрешение которых бывает не всегда легко. Реалистический образ должен быть всегда конкретен.

Однако если реалистический образ лишен большого жизненного содержания, то исторические процессы остаются как бы за пределами такого образа.

Не будет преувеличением сказать, что последнее противоречие выражает наиболее характерные недостатки нашего современного искусства. Отсюда и неудовлетворенность им. Нередко при постановке пьес на современый

Стр. 70

зритильный зал остается равнодушным.

Деятельность Станиславского как первопроходца новых путей на русской сцене привлекла внимание еще в то время, когда он руководил Об ществом искусства и литературы. И не случайно молодой Художественный театр в течение всего нескольких театральных сезонов стал эстетическим центром прогрессивных общественных кругов России. Никакие нападки на Станиславского и Художественный театр, на его артистов не смогли умалить значения движения к новому сценическому реализму, возглавленному К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

В 20-е, 30-е и последующие, годы учение Станиславского о театре все глубже и шире входило не только в плоть и кровь советской театральной культуры, но и за воевывало сторонников за рубежами страны. Все прогрессивные явления в мировом театре так или иначе опирались на идеи Станиславского. Масштабы влияния Станиславского на современное театральное искусство в послереволюционную пору неизмеримо выросли.

Идеалом К. С. Станиславского является такое искусство театра, которое, будучи искусством исполнительским, способно стать вровень с так называемыми самостоятельными искусствами, и прежде всего с литературой.

Разработав новую эстетику сценического реализма, выраженную в принципах школы переживания, он нашел и практические пути их претворения в искусстве сцены. Так сформировалась система, которая зиждется на материалистических объективных законах творчества.

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**Юрий Сергеевич Калашников**

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭТИКА**

**К. С. СТАНИСЛАВСКОГО**

Редактор И. С к а ч к о в .

Художник Д. К а л а ш н и к о в . Техред Г. У с а ч е в .

Корректор Т. З и н о в ь е в а

1971 г

Всероссийское театральное общество

Москва, ул. Горького, 16

Типография Министерства культуры СССР