

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 792-01

Е. Р. Ганелин

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ РАБОТА Л. Ф. МАКАРЬЕВА «ВВЕДЕНИЕ В МЕТОДОЛОГИЮ АКТЕРСКОЙ НАУКИ»

Зрелищное искусство, театральное дело сегодня переживают небывалый расцвет. В залах, как говорится, яблоку некуда упасть, концертные программы идут с неизменным аншлагом, телевидение практически безостановочно выдает в эфир развлекательные программы, шоу, ситкомы¹ и обзоры, сериалы и «фабрики звезд», ставит их не только «на поток», но и на коньки, ролики т.д. Почти каждый полуголый участник, а чаще участница таких программ, может быть впервые в жизни держащие в руках микрофон, норовят гордо назвать себя артистами. Как ни горько признаться в этом, мы живем в эпоху глубокой деградации нравственных устоев общества, разрушения культурных традиций страны. Особенно печально, что этот процесс зашел довольно далеко и затронул не только этическую сторону профессии актера, но и ее «технологическую» часть. Какое уж там искусство «переживания», когда исполнитель получает текст за полчаса до съемки, играет, не прочитав сценария, который чаще всего и дописывается прямо на той же съемочной площадке!? Неумелое, но достаточно наглое дитя, еще не переступившее порог театра, а часто и не стремящееся туда попасть, явно нуждающееся в поводе — наставнике, объявляется на всю страну «звездой сериала», «звездой канала», «звездой гламура»... Вместо признания — «раскрутка»! Вместо спектакля или фильма — «проект»! Вместо художественного образования — «фабрика звезд», и ты — «народный артист»! Очень современно зазвучал пародийный парафраз известного высказывания В. И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является “бабло”!» Поистине — «ледниковый период»...

К счастью, а может быть, к сожалению, в России настоящее искусство, в том числе искусство театра, и театральная педагогика всегда развивались не благодаря внешним обстоятельствам и политическим веяниям, а вопреки... Вопреки всему конкурс на актерское отделение дошел до уровня советского периода, вопреки всему попасть в труппу

¹ Ситком — комедийный телеспектакль с применением заранее записанных аплодисментов. Они вставляются режиссером в те куски действия, которые представляются создателям смешными, заслуживающими зрительской реакции.

© Е. Р. Ганелин, 2011

питерского театра немисливо сложно, несмотря на «немисливые» зарплаты, вопреки всему петербургская театральная школа развивается уверенно и неспешно, сочетая чуть консервативное следование традициям наших предшественников и поиск новых путей в деле воспитания Актера, художественной личности в самом широком смысле этого слова. Именно такая задача стоит сегодня перед театральной школой — раздвинуть горизонты, освоить новые грани жизни, изучить себя, стать вдохновенным посредником между автором и зрителем, проводником высокого гуманизма русского театра.

Педагогические поиски санкт-петербургской театральной школы последних лет связаны не только и не столько с разработкой конкретных разделов актерского мастерства, режиссуры, но и с переосмыслением самих основ организации процесса обучения. Речь идет о совместном обучении актеров и режиссеров не просто в рамках единого курса, но в условиях единой мастерской, где художественные принципы, исповедуемые Мастером, определяют направление педагогических усилий преподавателей и формируют перспективы освоения профессий для студентов. Замечу, что налицо, естественно, существенные отличия в подходах к обучению актеров и режиссеров в разных мастерских. Сегодняшних педагогов объединяет метод их учителей: кого-то школа Г. А. Товстоногова и А. И. Кацмана, кого-то школа Б. В. Зона, Б. М. Сушкевича, М. В. Сулимова, Л. Ф. Макарьева, В. В. Петрова...

На мой взгляд, существование и взаимообогащение этих принципов в практике современной петербургской театральной школы само по себе необыкновенно плодотворно. Знакомство с наследием наших Учителей не только расширяет педагогический кругозор, но и дает возможность проверить точность выбора общего направления педагогической работы, последовательность этапов в обучении студентов профессии актера. Тем более если речь идет о фундаментальном труде, ранее не публиковавшемся. Этот труд принадлежит перу профессора Л. Ф. Макарьева: «Введение в методологию актерской науки». Творчество Л. Ф. Макарьева оставило глубокий след в ленинградской-петербургской театральной школе. Ему посвящен целый ряд исследований, воспоминаний театральных деятелей разных поколений. Наиболее полно его театральная и педагогическая работа представлена в сборнике материалов «Леонид Макарьев. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве» [1]. В нем напечатан «Театрально-педагогический дневник» Мастера, который, по сути, является не только сводом представлений Леонида Федоровича о теоретических и технологических сторонах актерского искусства, но и попыткой обоснования и формулирования условий комплексного процесса обучения актера в самом широком понимании «школы». Исследователь творчества Макарьева, его преданный ученик проф. Ю. А. Васильев в статье «По страницам “Театрально-педагогического дневника” Л. Ф. Макарьева» отмечает: «Сейчас трудно разгадать, что Леонид Федорович намеревался сделать с “Дневником” в дальнейшем. <...> Может быть, он предполагал использовать записи как исходный материал для задуманных им книг — “Вопросы внутренней техники в искусстве драматического актера” (1966), “Введение в методологию театральной педагогики” (1972) или “Основные проблемы театральной педагогики” (1973)? Заманчиво было бы считать, что это так, ибо многие заглавия заметок совпадают с названиями глав и подглавок упомянутых “книг”. Да и планы этих “книг” набросаны на страницах “Дневника”. Но это лишь предположение» [2, с. 144]. По всей видимости, Ю. А. Васильев прав: публикуемая здесь рукопись «Введение в методологию актерской науки», по рассказам еще одного ученика Л. Ф. Макарьева проф. В. В. Петрова, должна была стать основой фундаментального

труда «Введение в методологию театральной педагогики». В.В.Петров, один из крупнейших деятелей петербургской-ленинградской театральной школы, незадолго до своей кончины в 2007 г. передал автору этих строк текст работы с надписью: «Подарена Л.Ф.Макарьевым в 1963 году. В.В.Петров». Особо отмечу, В.В.Петров был не только учеником Макарьева, окончившим Театральный институт по его актерскому классу, но и ярким и успешным педагогом, активно развивавшим вахтанговско-макарьевский метод подготовки драматического актера, с 1987 по 2007 г. возглавлявший кафедру основ актерского мастерства ЛГИТМиК (Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии), а позднее СПбГАТИ (Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства)².

К вышесказанному стоит добавить, что сегодня интерес к творческому наследию Л.Ф.Макарьева и его личности возрастает. Об этом свидетельствует не только постоянное обращение педагогов самых разных мастерских Академии к его практическому опыту, но и целый ряд публикаций его учеников и других деятелей театра, в которых личности Мастера и основам его метода воспитания актера уделяется важное место. Эти работы вышли в свет в последние годы и добавляют значимые детали к творческому портрету Л.Ф.Макарьева.

Известный театровед, исследователь русской театральной педагогики Н.Чиркова-Иванова из Гарвардского университета отмечает, что в своей педагогической деятельности Л.Ф.Макарьев отвергал пути бессодержательной формальной направленности. Педагогический процесс в понимании Леонида Федоровича — это своеобразное искусство введения ученика (молодого актера) в умелость творческого мышления и вдохновенного творчества путем совместной деятельности ученика и группы, группы и учителя. Н.Чиркова-Иванова подчеркивает: «Для Макарьева было важным научить ученика пользоваться системой как средством “эстетической разведки” в субъективном и объективном плане. Ведущая задача на основе метода определялась как “развитие индивидуального богатства и творческого многообразия”. На пути, открытом Станиславским (пишет Макарьев), создана новая сценическая этика-органичность коллективного взаимообусловленного сценического бытия. Уже в этой “органичности” заключено было нечто весьма важное, заставляющее актера задуматься, а зрителя сопереживать с ним что-то познавательно ценное и эстетически значительное. Для Макарьева в системе обучения театральной молодежи важна была взаимосвязь профессиональных навыков и эстетического становления личности будущих творцов театрального искусства, именно творцов театра, а не работников театра. Поэтому такое большое место в практических занятиях уделялось работе с литературными источниками русской классики. Воспитание умения наслаждаться прекрасным должно включать в себя потребность распространять прекрасное — это одно из нравственных положений педагогики Макарьева. На сегодняшний день театр как созидатель эстетического мировоззрения, как воспитатель духовного начала в человеке (как писал Леонид Федорович в семидесятые годы прошлого века) “превращается в искусство обмана и паразитирующего ячества”. В середине первого десятилетия нового века, чтобы соотнести макарьевскую фразу с нашим днем, надо исправить только глагольную форму — сегодняшний российский театр превратился, к глубокому сожалению, в искусство обмана и паразитирующего ячества!» [3].

² Автор намерен в ближайшее время передать рукопись работы Л.Ф.Макарьева в Государственный архив литературы и искусства.

Ученик, а позднее коллега Л. Ф. Макарьева по работе в ТЮЗе и Театральном институте, известный педагог нашей академии профессор А. С. Шведерский отмечал, что отличительной чертой педагогического метода Макарьева является гармоничное развитие творческой личности в самом широком понимании этого явления: «Получив диплом и начав работать в театре, бывший студент попадает в атмосферу художественных впечатлений, и плохих, и хороших, но его природное начало, его художественные задатки, та самая общая одаренность интенсивно развивается, формируя более высокие критерии творчества. Возникает довольно своеобразная ситуация. С одной стороны, необходимо развивать творческое индивидуальное начало. С другой стороны, студенты не добирают в специальных умениях, потому что они недостаточно чувствуют их значение для будущей профессии. Нова ли эта проблема? Отнюдь нет. Как устранить противоречия занятий на первом курсе? Как сделать так, чтобы рядом с ремеслом, технологией, упражнениями активно развивалась личностная сторона? Эта тема не сходила с повестки дня, когда в 1957 году вновь была организована Студия при Ленинградском ТЮЗе. И у себя дома, и в театре “теребил” меня Леонид Федорович этим вопросом. Беспокойство это и раздумья породили идею заниматься на первом курсе... сонетами Шекспира. Это было совершенно в духе Макарьева. Это был такой исключительный повод, такой прекрасный материал, позволяющий поставить проблему нравственности, добра и зла, любви и ненависти. Упражнения для ума и сердца» [4, с. 74].

Любопытные детали к облику Мастера добавляет Народный артист России Анатолий Равикович: «Колоритнейшей фигурой был и Леонид Федорович Макарьев. Внешне он напоминал Вольтера со всегда язвительной улыбкой на тонких губах. Говорил он, акцентируя каждую букву, скрипучим голосом, прекрасно одевался, имел безупречные манеры, правда, несколько театральные, и слыл очень светским человеком. Знал языки и раньше много ездил по Европе. Я застал его уже на склоне лет, и ребята с его курса жаловались, что он редко у них бывает, а когда бывает, то больше рассказывает о своих путешествиях и знакомых, чем занимается с ними актерским мастерством. Иногда он поражал всех точностью и глубиной формулировок. Например, разбирая как-то наш дипломный спектакль, он сказал: “Искусство актера — это искусство молчания”. Это замечательные слова, и я запомнил их на всю жизнь. С Б. В. Зоном у него было соперничество за лидерство в институте, но никогда ни тот, ни другой не позволили себе проявить это внешне» [5].

Стоит сказать о том, что Л. Ф. Макарьев был не только известным драматургом, режиссером и педагогом, он был прекрасным актером-практиком, одним из создателей и «звездой» Ленинградского ТЮЗа. В статье о П. Вейсбреме, вспоминая его постановку «Ворона» К. Гоцци, известный режиссер театра и телевидения А. А. Белинский останавливается на актерском даровании Макарьева: «Короля Милона играл Леонид Макарьев. Играл вопреки тому, чему учили тогда напротив — в Театральном институте на той же Моховой улице. Он прекрасно двигался, наш любимый профессор Леонид Федорович. Он с точно разработанными интонациями читал стихи. Юрий Михайлович Юрьев (по-моему, это был последний спектакль, виденный им) в разговоре с нами, студентами, сравнивал игру Макарьева с Поссартом — великим немецким трагиком» [6].

Публикуемая работа Л. Ф. Макарьева написана в 1963 г. и несет на себе отчетливый отпечаток времени, что ярко проявляется в идеологических преамбулах, ссылок на классиков марксизма-ленинизма и тому подобное. На мой взгляд, это отнюдь не умаля-

ет ее ценность, — напротив, делает работу еще и необыкновенно интересным историческим документом не только сугубо театральной, но и общекультурной жизни нашей страны эпохи «оттепели».

КАФЕДРА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Л. МАКАРЬЕВ

ВВЕДЕНИЕ В МЕТОДОЛОГИЮ АКТЕРСКОЙ НАУКИ³

1963 г.

I

Искусство актера — это искусство публичного исполнения роли в спектакле. Оно выражается в воспроизведении человеческого поведения средствами сценического действия с целью художественно-образного раскрытия типических черт индивидуального характера того или иного персонажа пьесы. Возникновение первичных элементов искусства актера восходит к древнейшим временам трудовой деятельности первобытной общины, когда художественное творчество человека выступает еще в примитивно-синтетических (подражательно-игровых) формах отражения жизненного опыта в танце, музыке и слове.

В длительном процессе формирования специфических черт искусства актера как самостоятельного вида художественного творчества оно приобретает характер профессиональной деятельности, достигая уже в глубокой древности высокого развития под влиянием драматургии (драматической поэзии). Исторически возникшее слияние искусства актера с драматургией послужило в дальнейшем основанием для возникновения более сложного понятия о драматическом или сценическом искусстве, охватывающем все составные части современного театрально-творческого процесса. Развиваясь в идейно-творческом содружестве с драматургией, искусство актера изменяется в своем театральном облике. Отражая человеческие характеры в условиях исторически развивающихся общественных отношений, оно постепенно искажает в себе элементы примитивно-внешней изобретательности и вырабатывает более сложные приемы и формы отражения явлений действительности. Его художественное значение приобретает все более углубляющийся идейно-общественный характер. Отражая в досоциалистическом обществе мировоззрение господствующих классов, искусство актера становится в дальнейшем развитии идейно-политической борьбы художественно-идеологическим орудием классовой политики и постепенно приобретает существенное значение в победе прогрессивно-демократических и революционных общественных сил. Так, например, в русском драматическом театре XIX и начала XX в. мы видим непрерывный процесс отхода от сложившихся старых канонов условной «театральности» и перехода к поискам новых художественных форм отражения жизни. В творчестве выдающихся актеров — от Мочалова до актерской школы, воспитанной МХТ, — последовательно

³ Публикуется в авторской редакции.

отражаются общественно-прогрессивные настроения предреволюционной и революционной эпохи. Обладая уже богатым реалистическим наследием, русское драматическое искусство приобретает черты нового реализма, в развитии которого на рубеже XX в. ведущая роль принадлежит драматургии Чехова и Горького, а также практическим исканиям Станиславского, стремившегося к нахождению более совершенной актерской и реалистической техники, принципы которой являются основой и нашего современного искусства актера.

Признание актерского искусства получило свое отражение в самом именовании профессии.

Старинное русское слово «лицедейство» подчеркивает основное его содержание — действие. Столь же первичной, органически свойственной чертой этой профессии является и стремление к подражанию. В то же время всегда и у всех народов всякое подражательное действие, предпринимаемое с целью эмоционального воздействия на зрителя, выражалось в создании индивидуализированно-очеловеченного образа явлений действительности или в форме условно-символической «маски», или в форме обобщенного типа реального человеческого существа средствами уподобления самого актера играемому «лицу», т. е. путем технически своеобразного перевоплощения.

Эти три специфические черты — действие, подражание, перевоплощение — органически свойственны психофизической природе актера, в силу чего он является и материалом, т. е. обладателем определенных способностей — данных, и инструментом, т. е. обладателем соответствующих органов (средств) «пользования», «распоряжения» и «управления» своим материалом, и творцом, т. е. обладателем развитых творческих возможностей, необходимых для воспроизведения подражательных действий, направленных к перевоплощению.

Эти органические способности актера, коренящиеся в особенностях его природных данных, образуют основу его индивидуального творческого дарования, но не исчерпывают всей полноты специфики актерского искусства. Особенности психофизической природы актера являются лишь потенциальными условиями, материальными средствами, необходимыми для создания художественных ценностей. Спектакль в целом и каждый созданный в нем индивидуальный образ как произведения сценического искусства определяются в своем художественном значении в связи с конкретными общественными условиями и идейно-художественными задачами драматического искусства той или иной эпохи. Эти важнейшие стороны театрально-творческого процесса сложились в ходе исторического развития самого искусства как одной из форм общественного сознания. Они определяются особыми свойствами общественно-эстетической природы нашего искусства. Такими свойствами являются образное отражение человеческих характеров средствами сознательно предпринятого идейно-художественного замысла и технически совершенного его сценического воплощения, а также коллективный характер сценического творчества. Только в единстве психофизических свойств и общественно-эстетических задач творчество актера достигает той художественной ценности, которая придает ему значение искусства в его общественном содержании как искусства сценического, объединяющего своеобразный триумvirат искусств драматурга, актера и режиссера и призванного служить художественно-образному (поэтическому) отражению духовной жизни современного общества и быть рупором передовых идей своего времени. Только в единстве понимания коллективом идейно-общественных задач театра и эстетических принципов творчества создается тот «ансамбль»,

который является высшим художественным признаком всякого сценического произведения — спектакля. Такого художественного единства требовал от драматического искусства Гоголь, называя его «совершенно согласованным согласием», когда, по выражению Белинского, «в общности хода пьесы актеры возвышаются до объективного понимания ролей» в их образно-художественной взаимосвязи. Революционно-демократическая театральная эстетика (Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин) подчеркивала художественное единство как принцип целостного объективно-художественного отражения явлений действительности. Революционно-демократическая эстетика с тех же критических позиций расценивала достоинства и недостатки современного им сценического искусства. Коллективизм становится прогрессивным принципом образно-сценического отражения действительности. В то же время этот принцип является центральной мыслью А. Н. Островского в его борьбе за создание общедоступного национального русского театра. В дальнейшем эта демократическая традиция получила свое яркое практическое выражение в историческом развитии театральной «студийности», ставшей организационно-творческой основой в деятельности Станиславского и Немировича-Данченко, а создание МХТ и порожденных им молодых студийных организмов явилось прогрессивной вехой не только в истории русского, но и мирового театра.

В коллективной природе сценического творчества заложены главнейшие особенности актерского искусства. Они получили наиболее полное развитие в формировании нового, советского, театра как театра национального по форме и социалистического по содержанию. В октябрьскую эпоху происходит существенная перестройка идейного и профессионально-творческого сознания советского актера. В процессе социалистической перестройки театральной системы в нашей стране особо важным становится принцип взаимосвязи индивидуального творчества и творчества коллективного. Это соответствовало ленинской постановке вопроса об идейной направленности искусства в целом как части общепартийного дела. Только в условиях развития социалистического общества искусство театра, освобождаясь от буржуазно-ограниченного, эстетски-индивидуалистического понимания «театральности», выступает в общественно-полноценном значении как средство массового идейно-эстетического воспитания.

В условиях развития социалистического искусства роль актерского коллектива выражается в разнообразных формах организации общественно-профессионального типа театрально-творческого процесса, коллективной ответственности за создание художественных ценностей, борьбы с пережитками театральной рутины и за новый морально-творческий облик актера как активного общественного деятеля и художника современности. Для перспективного развития советской театральной культуры принцип сценического коллективизма определяет решение проблемы единства артистического таланта и творческого (художественного) метода. Талант как определенный уровень или степень одаренности в искусстве является решающей силой.

В той или иной мере он присущ каждому субъекту творчества и формируется в условиях известным образом организованного воспитания или самовоспитания. Так как главным субъектом создания художественной деятельности спектакля является актерский коллектив, то по отношению к нему и должна прежде всего решаться проблема артистической талантливости. Воспитание коллективного таланта или таланта коллектива становится общественной задачей театра как творческого организма. Сила коллективного таланта в общности понимания идейно-творческих задач искусства, в ответственности за личную и коллективную культуру, за «лицо» своего театра, за профессиональное

мастерство, за артистическую совесть коллектива. Творческое содружество, взаимопомощь и взаимоуважение являются общественно-моральными условиями развития коллективного таланта. Важнейшее значение в формировании коллективного таланта принадлежит **режиссуре** как руководящему началу в организации театрально-творческого процесса и определяющему художественное направление и сценический стиль театра.

В связи с ролью творческого коллектива в создании художественной целостности спектакля в советском театре по-новому выступает и проблема формирования индивидуального актерского дарования, одного из существенных сторон которого является способность его перспективного развития в условиях коллективного сценического творчества. Полноценное раскрытие индивидуальной одаренности актера обусловлено не только благоприятными для сценической деятельности его психофизическими данными, но и высоким уровнем его личной культуры, его пониманием общественно-эстетических задач современного искусства и технически развитым и осознанно-умелым использованием в этих целях и задачах его природных сценических возможностей. Воспитание нового художественного сознания современного актера направлено к осуществлению в коллективном творческом процессе основного принципа социалистического искусства — единства идейно-образного содержания и эстетической (сценической) формы. «Жизнь человеческого духа» и наиболее точное ее выражение в «жизни человеческого тела» — важнейшие и неразрывно связанные стороны единого органического процесса формирования создаваемого актером сценического образа. Поэтому общность понимания основных принципов современного сценического искусства является условием непрерывного творческого развития как театра в целом, так и каждой актерской индивидуальности.

В прогрессивной перестройке всего театрального искусства существенное значение приобретает единство художественного (творческого) метода и выразительной художественной технологии. Вопросы содержания и формы становятся решающими в практике социалистического театра. Театр пролетарской демократии не может развиваться на основе какого-либо иного художественного метода кроме реализма, отражающего закономерно социалистическое развитие современной действительности. Реализм, наиболее глубокое и широкое художественное мировоззрение и принцип художественной правды, требует от актера и высокоразвитой реалистической техники.

Все прогрессивное наследие русского сценического реализма входит в арсенал советского театра. Почему? Потому что русский сценический реализм, основоположником которого является актер-демократ, актер «из народа» — великий Щепкин — стал первым «из театра не театральным», а естественным. Он породил своим творчеством традицию естественной актерской игры. И наше современное социалистическое искусство театра в силу своей связи с жизнью не может не оставаться верным живой органической природе актера и естественным свойством его выразительных способностей. Выразительные средства, необходимые для сценического воплощения роли в процессе создания спектакля как художественного целого, образуют в широком смысле технологическую основу актерского искусства, органически входящую в систему творческого метода.

Изменяясь в зависимости от общественно-эстетического развития драматического искусства, техника актерской сценической выразительности содержит в себе со времен глубокой древности и неизменные элементы — такие, как звучность и музыкальная

гибкость голосов, ясность дикции, телесная пластичность, сила и глубина темперамента. В сочетании этих неизменных элементов актерской техники получают свое первичное театральное выражение словесное и эмоционально-действенное содержание роли. Эти элементы являются самыми устойчивыми профессиональными выразительными средствами, которых прежде всего требует зритель от драматического актера и которые формируются путем специальной тренировки как психофизические свойства актерского организма.

Значительно более сложной является проблема сценической выразительности, требующей наравне с элементарной еще и более тонкой, а часто и неуловимой для зрителя художественной (артистической) техники.

В разные эпохи искусство актера по-разному достигает эстетической полноты и точности сценического воплощения (выражения) выражаемого, т. е. идейного, образного и психологического содержания роли. Многообразие исторически сложившихся художественных направлений и порождаемых ими типических и индивидуальных особенностей исполнительского мастерства и художественного стиля определяют сложный путь эволюции актерского искусства как непрерывного формирования и обновления его художественной технологии. Главнейшими условиями, вызывающими потребность в поисках новых выразительных технических средств и приемов, всегда являются развитие драматургии, новые принципы сценического мышления актера, его артистическая чуткость к новым объективно-эстетическим запросам современной действительности и гражданское отношение к явлениям общественной жизни. Под влиянием этих основных условий в каждую эпоху по-новому формируется и профессионально-техническое умение актера выражать идейную глубину содержания роли в художественно точной форме сценического образа. В развитии художественной технологии актера существенное значение приобретает все более осознаваемая актером потребность глубокого проникновения в природу изображаемого явления (характера) или воспроизводимого действия (поступка), а также творческая отзывчивость (одаренность) всего актерского организма (аппарата) на тот или иной сознательный эстетический «вызов» необходимых актеру и свойственных его индивидуальной природе выразительных сил и способностей. Один из величайших поэтов и теоретиков драматического искусства Г. Э. Лессинг, говоря об актерском искусстве, ставит его «между изобразительными искусствами и поэзией», требуя от актера особой «счастливой» одаренности, когда физиономия его выразительна, все мускулы легко и быстро повинуются ему, голос его способен передавать тонкие разнообразные оттенки». Актер должен быть «наделен всеми средствами, нужными для пантомимы». Такую гибкость выразительности Лессинг называет «немой поэзией», которая стремится «быть непосредственно понятой в наших глазах», так как только по внешним проявлениям мы можем судить о внутренних чувствах, переживаемых артистом, и эстетически воспринимать в театре идеи автора, заложенные в драматическом произведении.

Благодаря такой особой пластической способности актерского организма и возможно развитие и обновление актерско-художественной техники. Однако обновление выразительных средств не происходит стихийно и случайно. Консерватизм и устойчивость старых сценических традиций всегда преодолевается в процессе коллективной борьбы за новую содержательно-эстетическую форму отражения современной действительности. Формирование системы новых выразительных средств в искусстве актера обусловлено перестройкой эстетического сознания актера-художника, критическим

освоением прогрессивного наследия прошлого и выработкой новых принципов актерского сценического мышления, определяемых осознанным стремлением к нахождению точных художественно-технических средств и приемов, отвечающих эстетическим требованиям зрителя.

В комедии и трагедии актер перестает быть «подражателем» старинным образцам, но, вызывая «смех» и «сочувствие» зрителя, участь на лучших достижениях века прошлого, является создателем новых эстетических элементов сценической выразительности и тем совершенствует и обогащает свою художественную технику, служа современным задачам своего искусства. Вспоминая комедии Аристофана, Герцен говорит о смехе как о «сильнейшем орудии против всего, что отжило и еще держится, бог знает, на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых... Заставить улыбнуться над богом Аписом, значит расстричь его в быки» (см.: т. IX. Изд-во Лемке, 1919 г., стр. 118–119). Играя любую пьесу Островского, советскому актеру уже недостаточной опорой в работе над ролью может стать ее сложившаяся сценическая традиция. Он ищет новую опору в современном понимании образов прошлого и вместе с тем новых выразительных средств для наиболее точного, исторически объективного их сценического воплощения. Чернышевский особое значение видел в тех поэтах, «которые сознательно и серьезно хотели быть служителями нравственности и образованности, понимали, что вместе с талантом получили они обязанность быть наставниками своих сограждан» (см.: Полное собрание сочинений: в 15-ти т, т. II, статьи 1853–1855 г., М., 1949, стр. 275, 279, 803). Так и ценность сценического таланта, проявляющего себя в полноте владения всеми средствами художественной техники, выступает как осознанно-организованная актером и принципиально направленная сила морально-эстетического воздействия на зрителя равно в трагедии и в комедии, как в классическом, так и в современном драматическом произведении.

Уже в прогрессивных реалистических традициях искусства XIX в. зарождаются своеобразные черты идейно-художественного отражения действительности, которые в условиях строительства советского театра приобретают новый характер реализма социалистического. Его особенные признаки как сценического творческого метода формируются в условиях классово-идеологической борьбы и победы общественно-эстетических потребностей и взглядов нового, подлинно народного массового зрителя. В этой новой направленности театральных запросов зрителя сама действительность выступает в эстетическом слиянии элементов жизненной правды, революционной романтики и идейно-возвышенного пафоса простоты и ясности философско-исторического осмысления современности. Именно о таком понимании нового этапа в развитии театрального искусства говорили Станиславский и Горький, отмечая недостаточную реалистичность современного им театра и мечтая о более высоком совершенстве реалистического искусства, проникающего в глубь современности, развивающегося в формах более действенного героического пафоса средствами внутренне насыщенного выражения больших идей (см.: Станиславский К. С. «Моя жизнь в искусстве», а также переписку Горького, Чехова, Суллержицкого).

В строительстве социалистической театральной культуры развитие и совершенствование художественно-выразительной техники актера обусловлено не только ростом его идейно-общественного сознания, но и объективно-научным пониманием естественной природы актерского творческого процесса. Будучи материалом выразительно-технического процесса, инструментом владения собственным материалом и сознательно-умелым

творцом художественных ценностей (сценических образов), актер в условиях современного развития науки о психофизиологических особенностях и свойствах своей органической природы приобретает возможность более совершенного подхода к решению новых и глубоких творческих задач путем более точного познания технических возможностей своего индивидуального выразительного аппарата. Перед ним открываются выход из «заколдованного круга» пресловутой и отживающей свой век интуитивистской теории «тайн» актерского творчества и возможность стать художником, сознательно владеющим техническими средствами и приемами, наиболее точно организующими развитие процесса творческого вдохновения и перевоплощения.

Являясь существенной стороной сценического искусства, отражая конкретные черты нового эстетического отношения искусства к действительности, актерская художественно-выразительная техника в свете материалистического понимания творческих свойств актерского организма приобретает объективно-научное содержание и значение как важнейшая основа актерской науки.

Впервые всестороннее, глубокое и стройное выражение объективных закономерностей актерского творческого процесса дано в «системе», созданной К. С. Станиславским. В течение всей своей творческой деятельности и неутомимых поисков путей к сценически выразительной и содержательной художественной правде К. С. Станиславский стремился вывести искусство актера из традиционных форм сценической рутины, ремесленничества и дилетантизма на высший этап современного творческого развития. Его могучий режиссерский и педагогический эксперимент, охватывающий сорокалетний период истории русского драматического театра, завершился естественным вступлением великого реформатора театра в русло социалистического реализма, получил всемирную известность, оказал прогрессивное влияние на всеобщее развитие сценического искусства, а материалистический характер его теоретических и практических изысканий приобретает для нас подлинно научную ценность для дальнейшего развития «актерской науки».

II

Возможность построения «актерской науки» теперь уже не вызывает никакого сомнения. Ее предметом является драматическое искусство воспроизведения человеческого поведения в сценических условиях вымысла воображения. Ее конкретным содержанием является изучение закономерностей органического творчества, направленного к образно-художественному воплощению на сцене произведений драматической поэзии. Познание этих закономерностей открывает путь драматическому актеру к вершинам сценического творчества, вооружает его умением сознательно-произвольно управлять своими органическими способностями и совершенствовать это умение. Вместе с тем «актерская наука» ставит перед собой и задачу разработки вопросов театральной педагогики.

Таким образом, «актерская наука» состоит, во-первых, в познании законов органической творческой природы драматического искусства, во-вторых, в наиболее рациональном построении процесса воспитания и обучения драматического актера.

Говоря о «науке драматического искусства» так же, как можно говорить о «науке живописи» или «науке музыки», мы понимаем ее как одну из частных или специальных наук, конкретное содержание и перспективное развитие которых определяется их

теснейшей связью с современной научно-материалистической философией марксистско-ленинского этапа, являющейся орудием подлинно научного объяснения и изменения действительности и помогающей держаться в каждом обобщающем труде единого научно-методологического курса без риска впасть (что особенно важно для искусствоведческих наук) в вульгарный эмпиризм, эстетствующий формализм или бесплодно-абстрактное умствование.

Предлагаемая работа возникла из потребности представить себе путь формирования артиста-художника и определить содержание педагогического процесса в его целом программном объеме.

Не претендуя быть «методикой» или «учебным планом», данная работа является попыткой теоретически разобраться в сущности естественного процесса так называемого «органического творчества» на сцене, осмыслить все еще остающиеся спорными некоторые вопросы драматического искусства как искусства «творческого перевоплощения», создания сценического «художественного образа», наконец, как искусства сценического переживания, выступающего в конкретно-выразительной эстетической форме.

Практическая направленность работы определяется ведущей и основной ее внутренней темой, имеющей прямое отношение к педагогическому процессу. Автор считает ее важнейшей из проблем воспитания современного актера театра социалистического реализма. Этой ведущей внутренней темой работы является воспитание сценического мышления актера как основного процесса, определяющего идейно-художественную направленность и структурную целостность создаваемой в театре общественно-значимой эстетической ценности — спектакля.

Другая практическая задача работы состоит в том, чтобы охарактеризовать те основные обобщающие проблемы творчества, замысливание которых в процессе обучения и явится теоретическим фундаментом, необходимым актеру для сознательной «работы над собой» и для более глубокого и широкого развития его творческой индивидуальности. Поэтому автор стремится наметить путь, настраивающий на то, что может и должен самостоятельно открыть в своем школьном творческом опыте сам ученик (под руководством педагога), чтобы, познав основные особенности своего искусства, не ограничиваться в дальнейшей своей практике элементарной «технической обученностью», но быть смелым и свободным творцом эстетических ценностей и умелым изобретателем более высоких и точных форм и приемов артистической техники. Умение сценически мыслить — это и значит уметь «строить роль» в соответствии с творческим замыслом по законам «сквозного действия» и «сверхзадачи». Самостоятельное открытие учеником законов органического творчества есть главное условие того необходимого и непрерывного артистического самосознания, без которого невозможны ни верное сценическое самочувствие, ни высоко развитое сценическое (конструктивное) мышление как путь и средство построения точного сценического действия, а также критической самопроверки и перспективного самосовершенствования.

Есть и еще одна грань науки драматического искусства в его высшем идейно-творческом содержании и общественном значении. Это — теснейшая связь искусства актера с эстетической культурой своего времени, эстетическими запросами масс, с прогрессивным развитием эстетических идеалов.

Область эстетической идеологии, нередко смешиваемой с понятием об эстетических «вкусах», — самая сложная, с точки зрения практической художественной деятельности. Совершенно закономерное многообразие индивидуальных эстетических вкусов

нельзя смешивать с понятием об эстетической идеологии, которая в историческом аспекте представляется нам как процесс непрерывного, последовательного и объективно-диалектического становления художественного творческого метода. Но возможно ли найти, проследить ее историческую преемственность и вечное единство, несмотря на разность общественно-исторических формаций и закономерность борьбы нового со старым? Это область «генетической эстетики» — наименее разработанная, но весьма важная для построения теории творческого процесса.

В своей книге «С того берега» А. И. Герцен писал о «бесконечности искусства», а также «мысли» и «цивилизации». Развивая со своих позиций мысль Герцена, Чернышевский писал с полным основанием о том, что «красота каждого поколения существует и должна существовать для этого поколения». Он был прав, когда считал фантастическими «сожаления о том, что прекрасное исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день...». Чернышевский был прав и когда утверждал: «Завтра будет новый день с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их» (Полное собрание сочинений: в 15-ти т., т. II, стр. 41–42). Как бы исходя из мысли Герцена он также утверждает бесконечность развития прекрасного в жизни, исчезающего с уходом одного поколения и поновому являющегося как «прекрасное в жизни» другого, следующего, поколения. Но ведь не исчезает же общественная ценность античного искусства как отражение «прекрасного в жизни» древней Эллады! Гомер, Эсхил, Эврипид и Аристофан — представители разных и по-своему «новых» поколений античного общества — до наших дней не утрачивают глубокого эстетического значения, несмотря на то что общественно и политически они уже не являются актуальными.

Однако возрожденная в современной Греции античная трагедия несет огромную силу эстетического воздействия и в условиях нашей социалистической действительности. Не является ли это доказательством вечности подлинного искусства, одухотворенного великими тревогами вечного человеческого в его несовершенстве и красоте? Не потому ли в наши дни в великий арсенал искусства современности входят вечные спутники человечества — Шекспир, Мольер, Шиллер, Пушкин, Гоголь, Толстой и Чехов?

И здесь нельзя не вспомнить знаменитое определение искусства, данное Л. Н. Толстым в его трактате (V глава): «Для того чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения и рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни... одно из средств общения людей между собой» (т. 30, стр. 63).

В чем же особенность общения людей посредством искусства?

Во все времена и у всех народов самые глубокие связи с большинством человеческих масс искусство приобретает в эпохи осознанного массового стремления к лучшему способу жизни. Об этом говорил еще Белинский в одной из последних своих статей «Взгляд на русскую литературу» (1874 г.): «Высочайший и священнейший интерес общества есть его собственное благосостояние, равно простертое на каждого из его членов. Путь к этому благосостоянию (как изобилию материальных и духовных благ. — Л. М.) — сознание, а сознанию искусство может способствовать не меньше науки. Тут и наука, и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусство, ни искусство науки». Великий революционный демократ Белинский видел ощутимую практически генетическую связь искусства с научным мышлением. Эту связь можно проследить на всем протяжении истории классовой борьбы. В моменты наиболее острых социальных

конфликтов искусство всегда вдохновлялось тем, что может содействовать общению между людьми в наиболее широких пределах социальной самодеятельности. Заметить этот процесс способен только тот художник, который обладает чутьем верного понимания исторического процесса. Тогда с наибольшей силой и глубиной и практической продуктивностью всегда побеждает реалистическая направленность искусства. Именно в этих формах даже субъективно чуждая «духу» массового движения художественная деятельность обретает черты, родственные научному мышлению, объективно содействуя успеху исторического развития новых идей. Так, Флобер видел одной из своих задач объективное изображение современной ему общественной среды, как естествоиспытатель изучая нравы и отношения в современной ему Франции. И это было сильнейшей стороной его творчества. По выражения Плеханова, только то, что содействует общению между людьми, «способно дать истинное вдохновение художнику».

В таком вдохновении мыслями и чувствами видит главную особенность искусства и Л. Н. Толстой, который подчеркивает в своем определении искусства значение сознательного момента в творчестве. «Словом, — говорит он, — один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другому испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». Такое заражение искусством немислимо, если художник сам не переживает творческого вдохновения. Вдохновение же как высокий подъем всех духовных и душевных сил творческой личности художника есть действенный процесс одухотворения самого произведения искусства эстетически идеальными представлениями о жизни, какую она должна быть. Поэтому каждое произведение искусства «гласно» или «негласно» произносит тот или иной «приговор жизни», о чем говорил еще Чернышевский. Роль сознания художника в таком процессе — исключительно важная ступень в художественном отображении жизни.

Говоря о художественном сознании, мы хотим особо подчеркнуть динамический характер самого сознания. Осознание художником различных сторон или явлений окружающей жизни, его пластическая гибкость и отзывчивость тесно связаны с тем, что привычная или обычная картина действительности отражается в психике и сознании, выступая в них как бы измененной по степени значимости для целей и задач художника сообразно замыслу и пониманию им самой действительности. Это сознательное преобразование «жизненных впечатлений», выражающееся в изменении смысла и значимости явлений, в создании своеобразно «новой» событийной картины действительности, одухотворенной светом нравственных и эстетических идеалов, образует главную и содержательную особенность духовного, поэтического мира художника-артиста и его идейно-образного преобразования жизни.

Художник-артист не может быть полноценным творцом общественно-эстетических ценностей, если он эстетически и нравственно равнодушен к подлинно прогрессивным идеалам своего времени, если ему чужды, как «Ивану, не помнящему родства», глубокие связи с наследственными традициями великой культуры прошлого, если он даже владеет, как говорит Толстой, «известными внешними знаками», но пользуется ими механически-бессознательно (в силу своих биологических «данных» — способностей) или — пусть «сознательно» — лишь в своих личных ограниченных интересах.

Гражданственная миссия современного артиста-художника — служить победе реализма как наиболее глубокого и многостороннего отражения действительного движе-

ния, верного жизненной красоте, одухотворенной высшим богатством эстетических идеалов человечества. В своем исключительно тонком анализе духовной истории художественного наследия Герцен утверждает неиссякаемость и бесконечность развития эстетических идеалов. «Романтизм и классицизм, — говорит он, — должны были найти гроб свой в новом мире, и не один гроб, — в нем они должны были найти свое бессмертие. Умирает только одностороннее, ложное, временное, но в них была и истина — вечная, всеобщечеловеческая, она не может умереть, она поступает в майорат старшим рода человеческого».

Эта сложная многообразно эволюционирующая картина развития художественной культуры человечества глубоко поучительна для художника-артиста наших дней. Идеи нашего века — века социалистической культуры — для молодого искусства новой эпохи становятся истинно прогрессивными только в свете обогащенного историческим опытом человеческой мысли и преданного идеалам великой борьбы современности эстетического сознания, воспитание которого является одной из существенных задач нашей «актерской науки».

Поиски научно-теоретического осмысливания художественно-творческого процесса всегда сопутствовали развитию искусства уже с давних времен. Эти поиски главным образом велись в области изобразительных искусств, поэзии и музыки. И философы, и сами крупные мастера не чуждались теоретических попыток оставить в назидание своим ученикам и просвещенным любителям «изящных знаний» немало ценных и сохранивших известное значение до наших дней высказываний и «трактатов». Что же касается искусства драматического, то его «теория» всегда отставала, и только драматургии посчастливилось стать предметом пристрастия для всеобъемлющего аристотелевского гения, отразившего в «Поэтике» обобщенные истины о природе драматического искусства. И все же в истории научно-эстетической мысли, всегда неустойчиво балансировавшей на грани идеалистически-позитивистских и примитивно-социологических концепций, искусству актера почти не находилось самостоятельного места как предмету специального исследования. Театр в целом как искусство массового «зрелища» покрывал и в определенном смысле «закрывал» искусство актера, которому он был искони обязан своим историческим бытием. Здесь уместно привести яркое и проникновенное в суть вопроса высказывание одного из крупнейших основоположников современного исторического театроведения, немецкого исследователя Макса Германа⁴, высказавшего в своем посмертно опубликованном труде о возникновении профессионального актерского искусства образно-ироническую сентенцию. Блистательным результатом историко-материальных театроведческих исследований, талантливым начинателем которых сам же он и явился, противопоставляется удивительное отсутствие на арене историко-театральных исследований главного творца театрально-исторического процесса — актера. Его творческая природа как будто скрылась в тщательно изученных драматургических формах, биографических «мифах» и театральных декорациях. И достойно подлинного юмора звучит ответ одной простой женщины, только что вышедшей из зала богатой выставки театрального искусства, на вопрос мужа: «Как тебе это понравилось?» — «Знаешь ли... Это очень красиво... Однако это чистый аквариум, в котором нет рыбы». Иронический образ «красиво оборудованного аквариума без

⁴ Макс Герман, профессор Берлинского университета, автор труда “Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst” [7], погиб в концлагере в 1942 г.

рыбы» содержит в себе и некую сермяжную правду. Не во всяком «аквариуме», как бы он ни был «красив», рыба захочет и сможет жить, если наполненный водой сосуд назначен только для мимолетного любования искусственной красотой подводного макета, а не для созерцания естественного процесса жизни и творчества, полного своеобразия форм и органической непосредственности.

Думая об «актерской науке», мы имеем в виду объективно-научное ее содержание, уже доступное для изучения на данном этапе развития современной науки о человеке. Превращение науки в непосредственную производительную силу является «знаменем» нашего века, входящего в историю человеческого знания и культуры как эпохи создания изобилия материальных и духовных благ, необходимых для построения коммунистического общества. В этом историческом движении искусству принадлежит огромное место, и разработка нашей науки может содействовать действительному воспитанию масс и формированию нового человека. Органическое соединение науки и творческой практики театра — перспективная задача и педагогики. Как в самой природе голова и руки принадлежат одному и тому же организму, так и в процессе творчества художественного должны объединиться умственный потенциал артиста с его производительным творческим потенциалом. Опыт Станиславского является первым шагом в создании замечательного сочетания труда актера с научным экспериментом.

III

В учении К. С. Станиславского искусство драматического актера впервые получает материалистический метод подхода к изучению и дальнейшей разработке важнейших технологических проблем сценического реализма.

Театральная культура XX в. всходит на плодотворной почве искусства критического реализма века прошедшего и в условиях современного общественного развития приобретает черты и характер новой культуры театра социалистического. Отражая глубокие изменения, происходящие в окружающей нас социальной действительности, искусство мирового театра как рупор времени не только является ареной идеологической борьбы противостоящих художественных культур, но и сам в себе переживает сложный процесс ломки устаревших традиций, новаторских открытий, пересмотра старых эстетических норм и поисков более совершенных, соответствующих эстетическим запросам времени технических приемов и средств для решения современных творческих проблем в принципах новой художественной методологии.

В этом напряженном и глубоко противоречивом процессе движения прогрессивных сил сегодняшнего театра к театру новых идей, чувствований и стремлений, к театру широкого массового звучания, к театру подлинно народному и художественному трудно переоценить выдающееся значение всем известной «системы Станиславского», получившей мировое признание и уже в течение десятилетий нашего века занимающей одну из центральных позиций в формировании театральной культуры нового мира. Говоря о формировании театральной культуры нового мира, мы имеем в виду длительную и последовательно-принципиальную борьбу за искусство художественного реализма как основного русла развития мирового искусства всех времен и народов, глубокими своими корнями восходящего к жизненным истокам человеческого познания и борьбы за радостную перспективу жизни. В этой корневой связи с жизненными потребностями и духовными запросами человека заключены и творческая сила, и общественное

значение искусства сценического реализма. В силу этой связи театр в своем историческом развитии всегда являлся могучим спутником культурного развития человечества, формирующим общественное самосознание зрительских масс, орудием их борьбы на всех этапах классовых битв и вдохновляющим «властителем дум» молодых поколений, выходящих на исторические рубежи нового социального творчества. Именно это общественная сила театрального искусства подчеркнута была Герценом, назвавшим театр ближайшим к народной массе «парламентом» и высшей инстанцией «для решения жизненных вопросов». Говоря о центральной позиции в борьбе за построение театральной культуры нового мира, мы имеем в виду и ту силу театра, которую несет в себе его вечный и непреходящий художник-актер, остающийся всегда верным своей естественной природе на всех сложных и многообразных путях общественного развития как человек-борец-гражданин.

Естественная природа актера и явилась первоосновой учения К. С. Станиславского об искусстве драматическом как искусстве сценического переживания, выдвинутого Станиславским в значении художественного принципа и самой существенной черты подлинного реалистического творчества. Слово «переживание» не явилось новым. В речевом обиходе актерской профессии оно с давних пор выражало по-разному выступающее в самочувствии актера особое «творческое состояние» — взволнованность чувств, глубину сценического темперамента, трагической страсти, впечатляющего драматизма и заразительного простодушия. Эти исполнительские «качества» актерской «игры» на протяжении театральных эпох всегда расценивались и воспринимались критикой и широким зрителем как признаки и свойства внешней выразительности, артистической одаренности и сценического мастерства. Эмоциональная возбудимость, богатство интонационной палитры, разнообразие душевной пластики и скульптурная лепка сценических характеров — вот преимущественный перечень «данных», которым определялся уровень артистической одаренности и сценической выразительности. Сила и эффективность сценического воздействия на зрителя, глубина его эстетического «переживания» исчерпывалась мерой «театральности», а глубина сценического «переживания» актера — мерой его эмоциональной взволнованности, точности и эстетического совершенства творимой им сценической формы, которая и являлась сама по себе возбудителем актерского самочувствия, т. е. «сценического» переживания. Естественная природа актера в таком случае выступала только как пассивный материал, подчиненный рациональной эстетической технике, игнорировавшей своеобразие индивидуального богатства актера-человека, всего творческого потенциала его артистической личности. И борьба артистической личности с устойчивыми догмами сложившейся формальной сценической эстетики нередко приводила к тому, что живой человек-актер пробивался сквозь ограниченные каноны классической эстетики сцены и, в ряде ролей достигая полного художественного перевоплощения, в то же время оставался верным самому себе. Об этом рассказывает знаменитый Коклен в своей работе «Искусство актера». Говоря о своем современнике, блистательном Муне-Сюлли, он упрекает его в том, что замечательный актер «в известной мере “мунетизирует” по своему подобию всех своих героев». Правда, в этом он видит причину его успеха в роли Гамлета. «Чем больше он остается самим собой, тем лучше он играет». В чем же состояла особенность его «игры»? И Коклен рассказывает больше: Муне репетировал роль Горация (в корнелевской пьесе «Гораций». — Л. М.). После известной сцены второго акта Коклен сделал ему несколько замечаний. Муне-Сюлли вежливо ответил: «Вы правы, но что делать?»

Я нахожу, что Корнель вложил в этот характер слишком мало человечности» (подчеркнуто мною. — Л. М.). Едва ли не потому же и великий Сальвини лучше всего играл роли Отелло. Именно в этом образе человечнейшего из великих драматургов мира — Шекспира — Коклен заметил поразившее его совершенство исполнения роли Отелло.

Рассказывая об игре Сальвини, он замечает: «Скажу только, что для меня тогда же стало (это было в 1882 г. — Л. М.) несомненным: Отелло-Сальвини — это монумент, памятник, воплощающий в себе какой-то неизменный закон». Этот закон — закон сценического переживания, который Станиславский выдвинул как закон сценического реализма, ведущий ближайшим и непосредственным путем к искусству художественной правды. Но, если на заре артистической юности Станиславского великий Сальвини явился ему воплощением «какого-то неизменного закона», то это было не больше, чем прозорливая догадка, требовавшая тщательной проверки, непрерывного наблюдения и какого-то особого (никем еще не испробованного) проникновения в сложный по своей структуре органический сплав трудно уловимых элементов, в своем непонятном еще взаимодействии образующих некий качественно новый и неповторимый процесс поэтического и в то же время глубоко истинного отражения реальности сообразно естественности. Будущий великий художник, озаренный лучом художественной правды, уже не может остановиться перед таинственной загадкой творческого процесса. Он превращает ее в действенную задачу всей своей жизни. Он становится разведчиком естественных недр творческого «духа», нанося по мере проникновения в глубь актерского процесса смертельные удары, шаг за шагом разрушающие стародавние представления о сверхъестественном происхождении творческого вдохновения. Сознательным путем проникая в природу сценического творчества, он стремится навсегда покончить с «тайнами» иррационального «наития» и открыть путь к естественной природе сценического «вдохновения».

И вот перед нами «переплетенная линованная тетрадь формата конторской книги», в которой отражен пятнадцатилетний путь мужественного самоанализа и самокритики, ставший началом замечательного творческого эксперимента, длившегося в течение всей жизни великого мастера сцены. Почти подневная запись творческих исканий, тончайших наблюдений, интимных самопризнаний, веры в свои силы и горьких разочарований, мучительных сомнений и радостных открытий. Это почти единственный документ в мировой мемуарной литературе, где юный актер-любитель в 17-летнем возрасте предстает перед нами как взыскательный к себе начинающий художник и в то же время потенциальный экспериментатор, неведомо для самого себя упорно изучающий все ту же проблему, которой впоследствии будет посвящена вся его сознательная деятельность и как артиста, и как исследователя актерской природы. А тема эта — искусство и ремесло, подражание и самобытность, правда и ложь, содержание и форма. От наивных, еще полудетских «раздумий» страницы «Художественных записей» все глубже и точнее вводят нас в процесс созревающего артистического мышления и постановки основных задач предстоящего длительного поиска пути к подлинному искусству актера: «внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает жизнь) и сохранив в то же время сценические условия». Перед нами «конторская книга» с богатейшим, старательно подобранным актерским архивом, испещренная записями, обнаруживающими тонкую способность к самоанализу и объективным самооценкам, полным тончайших психологических характеристик и самоотчетов. Это «труд», достойный в прямом смысле честнейшего «лабораторного журнала», в котором сам актер подвергает себя

жесточайшему аналитическому исследованию, чтобы прийти к решительному и объективному выводу: «Конечно, тут путь самый верный, который ближе ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь... Другими словами, надо воспитаться, надо думать, надо развиваться нравственно и теребить свой ум».

В этом порыве к знанию жизни звучит не только голос артистической честности, но и страстная воля к утверждению жизни на сцене, уродуемой театральными штампами. Это было первым открытием будущего великого артиста — «знать жизнь». Но как это осуществить?.. И как бы в ответ на этот волнующий запрос художника-артиста независимо от него в лаборатории великого ученого-современника наука уже двинулась в дальний путь исследователя многообразных процессов органической жизни, чтобы в конце концов именно в наши дни средствами естественно-научного исследования создать твердую опору объективного знания о природе человека, утверждающую истинность того пути, в направлении которого великий художник сцены искал в течение всей своей жизни объективные основы нашей «актерской науки».

Не будет преувеличением сказать, что в наши дни искусство драматического актера вступает в новую и перспективно-укрепленную стадию своего развития. Эта новая «крепь», способная выдержать любые исторические испытания и стать фундаментом подлинного прогрессивного искусства социализма и построения коммунистической эстетики, создается условиями совместных поисков с наукой, о чем не мог и помышлять великий Щепкин, писавший Шумскому: «Власть в кожу действующего лица». Умея это делать с присущей ему гениальностью, он и сам не знал и не мог объяснить, как его собственная природа помогает это делать. Он «вгонял» своих учеников в «шкуру действующего лица» нередко и своей знаменитой «дубинкой» (по рассказу его ученицы А. Шуберт).

Но вот в день смерти Щепкина рождается Станиславский. Он принимает эстафету от своего великого предшественника и ищет пути к самой природе, открывая важнейшие объективные закономерности «органической творческой природы». К. С. Станиславский впервые указывает актеру наиболее верный путь к умению это делать, он создает свою «систему».

И наконец, наступает третий и решающий момент в истории актерской науки, когда исполняется мечта А. Н. Островского (см. его «Записную книжку») и объективное материалистическое естествознание в лице И. М. Сеченова и И. П. Павлова доказывает нам истинность «слов» М. С. Щепкина и «системы» К. С. Станиславского.

Но попытаемся для охвата всей проблемы, нас интересующей, в самых кратких выражениях представить себе длительные усилия человеческой мысли, чтобы разгадать «тайну» сценического творчества драматического актера, получающего в наши дни беспспорную основу объективной науки своего искусства.

IV

Наука искусства конкретна. Она индивидуальна по характеру и способам формирования. Вместе с тем она имеет всеобщее значение, потому что возникновение ее возможно только в процессе сценического творчества, в котором она становится объективно необходимым коллективным знанием.

Как бы «системно» и отвлеченно в теоретическом плане она ни излагалась, ее действительная истинность выступает только в творческом акте. Изложенная в том или ином

логическом порядке и стройности, она приобретает характер подлинного соответствия природе только тогда, когда открывается и постигается в личном творческом опыте самого художника — всегда как бы заново. И в этом смысле наука актерского искусства специфически отлична от всех других родственных ей «художественных наук».

Являясь теоретической основой профессионального актерского ремесла как сознательно организованного технического процесса и верной его идейно-художественной направленности, наука актера служит лишь подготовкой к самому главному и решающему в искусстве — неповторимости творческого преобразования жизни в непосредственном и живом общении сценического коллектива со зрителем. Уже в момент своего сценического объективного рождения искусство перестает быть профессией, но, как бы вырываясь из объятий сценических условностей, только начинает жить в своем новом и важнейшем качестве в субъективных чувствах и мыслях зрительского коллектива, в его отраженных реакциях общественно-эстетической радости и в нравственных переживаниях художественной правды. Этот массовый подъем чувств, в котором еще Аристотель открыл пафос «очищения» театром, и становится общественно-историческим оправданием искусства сцены как реальной социальной ценности и действенной формы идейно-эстетического сознания масс. В таком взаимодействии сцены и зрителя, творчества и восприятия совершается и завершается каждый раз по-новому процесс творческого преобразования актера.

Но возможно ли связать, хотя бы в теоретическом аспекте, технику ремесла с неповторимостью творчества? Возможно ли объяснить или представить себе возникновение «творческого акта» и «ума холодных размышлений»? Может ли актер практически воспроизвести и сохранить свежесть однажды взволновавшей древний амфитеатр «ивиковой легенды», если в ее создании участвует самый изменчивый и своенравный из всех «художественных инструментов» — живой человеческий организм, данный ему его «естественной природой»? Ведь из всех производительных средств театра именно этот «инструмент» и содержит в себе основную силу эстетического воздействия, определяющую потенциал возможного, но трудноуловимого вдохновения.

Отрицая «вдохновение» как некую форму «мистической интуиции» или «непосредственного озарения», не сводимого к чувственному опыту, мы не можем не признать его как естественную способность творческого подъема воображения в процессе созидательного труда, сознательно организованного и эстетически радостного. Мы не можем не признать, что есть конкретное переживание действительности в стремлении к ее преобразению в зависимости от сознательно поставленных объективных задач и субъективных условий — активной силы и целенаправленной воли художника.

Такое переживание всегда связано с внутренним видением осуществляемого или открываемого художником идеального образа реальной действительности.

Наука искусства и является тем путем, который подготавливает актера к тому, чтобы в моменты творческого подъема он умел придать этому трудноуловимому «внутреннему видению» мира чувственно-объективную, для всех видимую и слышимую конкретность.

Для этого каждый художник должен в совершенстве знать свой материал (каков бы он ни был) и владеть своим инструментом (данным природой). Поэтому и «актерская наука» есть не что иное, как обобщенное и конкретное знание закономерностей и технических приемов и средств, открываемых в индивидуальном процессе творческого самопознания артиста. Такое самопознание состоит или осуществляется в открытии-

освоении «механизмов» органического самочувствия, и только такой опыт может получить верное отражение в теории, превращающей практику в науку и содействующей совершенствованию самого искусства.

Органическое сочетание и взаимодействие теории и практики, наблюдаемое во всех областях социального творчества, стало зовом нашего времени, необходимым условием развития современных производительно-творческих сил. В этих условиях человек все больше и больше узнает о себе самом как творец ценностей и в области художественной деятельности. И если мы видим, как неиссякаемо могуч и обширен потенциал изобретательской энергии человеческого гения, какие безбрежные горизонты открываются перед нами в современном объеме научного знания, то можно ли сомневаться в том, что разумно построенная и в искусстве теория будет служить несомненно прогрессивному развитию театра как одной из форм современного социалистического сознания широких зрительских масс.

Разумеется, плоская аналогия между наукой и искусством не может служить еще основанием для каких-либо умозрительных построений. Механическое перенесение наших представлений об «изобретательстве» из области технического прогресса в области художественного творчества невозможно, грубо и логически нелепо неуклюже. «Изобретательство» в его научно-техническом и социально-творческом содержании является исторической чертой нашей эпохи и само становится (должно стать) «предметом» отражения новых прогрессивных граней действительности, выступающей в эстетической силе и глубине ее идейно-образного воплощения в искусстве. И когда мы говорим об искусстве сценическом, то вся научно осваиваемая картина мира как бы оживает и овладевает представлениями и чувствами зрителей в конкретно-индивидуальном образе сценического героя — живого человека своей эпохи, внутренний духовный мир которого насыщен идеями и ожиданиями своего времени. Богатство содержания такого образа человека и есть наше актерское открытие, в нем мы должны искать и основу нашего изобретательства в сценическом «новаторстве». Для актера такое новаторство — в поисках путей к тому «невидимому», которое, по выражению Л. Н. Толстого, и является задачей построения «видимого» искусством сценического коллектива. В этом и состоит главная трудность нашего актерского искусства — открыть в себе самом путь к воплощению «невидимого», найти в себе самом, в собственном человеческом организме наиболее точные и тонкие средства-приемы для воплощения сложнейших процессов становления общественно-идеального в реальных формах художественной правды. В такой борьбе за свое творческое самосовершенствование актер не может не найти для себя нового подхода к решению стоящих перед ним задач. Здесь новая практическая удача уже служит обогащению самой актерской науки, если это новое опирается на сложившееся уже и легко подчиняющееся его воле и сознанию теоретическое понимание творческого процесса. Но если всякое искусство определяется в своем развитии теми закономерностями, которые заложены в многообразных общественных связях художника с его эпохой и средой, то самое умение обусловлено закономерностями, заложенными в жизнедеятельной природе творческого организма самого артиста. Совершенствующееся и все более углубленное познание свойственных его природе «механизмов» и является открытием путей к наиболее свободному творческому управлению своей органической природой.

Вероятно, такова психологическая основа всякого изобретательства во всех сферах человеческой творческой деятельности. Но предметом наших размышлений является

актер, ежедневно играющий одну и ту же «роль» в спектакле или «роли» сходного (по «амплуа» и характеру «данных») типа и обязанный ежедневно быть, т. е. являться перед зрителем, всегда одинаково наполненным и сценически «живым», и правдивым, художественно полнокровным и эстетически убедительным. Быть «изобретательным» на сцене легче, чем всегда оставаться сценически живым и творчески вдохновенным. Когда-то, на рубеже средних веков и эпохи Возрождения, ученые «логики» и «психологи» уже задумывались над вопросами теории искусства открытий и изобретательства; в более поздние и близкие к нашему времени годы по отношению к искусству актера велись ожесточенные споры о возможности построения «науки искусства». Разработка теории драматического искусства как «теории для актера» многими считалась совершенно ненужной. «Свободное вдохновение» подлинного таланта и «ремесленные правила» актерской игры были долгое время достаточными «основами» для тех или иных эстетических «систем» сценического искусства, которые соответствовали различным сменяющимся театральным направлениям. И только к середине XIX в. появляются попытки создания стройных представлений об искусстве актера, несомненно, возникающие под влиянием идеалистической диалектики Гегеля. Для того времени характерно было еще остаточное-эпигонское наследие эмпирического «натурализма» и эстетико-формалистического «романтизма». На этом фоне возникает новое и прогрессивное движение эстетической мысли, утверждавшей впервые как абсолютный закон драматического искусства актера «взаимопроникновение природной правды и идеальности» (т. е. образной типичности).

Так теоретически впервые (в Германии) закладывались основы сценической эстетики (теории) «театра представления», против которой выступила русская традиция сценического реализма, получившая свое подлинно материалистическое утверждение в сценической реформе К. С. Станиславского, выдвинувшего принципиально новую эстетическую систему «театра переживания».

Мы позволили себе привести эту краткую историческую справку только для того, чтобы продолжить нашу мысль о роли и значении в искусстве актера театра переживания особой черты творческого своеобразия, которая как бы является некоторым аналогом «изобретательству». Какова же эта черта?

Изобретательству в технике и науке соответствует в искусстве актера прежде всего физическое (в широком смысле) движение — «приспособление» или «случайное» (здесь, сегодня) выражение внутренней реакции в условиях действия «в предлагаемых обстоятельствах» роли. Импровизация — это акт неосознанного поведения как непроизвольного, но подготовленного «интуитивного» творчества. Это одно из тех проявлений «чудодейственной органической природы» (по Станиславскому), которое и является самым неожиданным для зрителя «подарком» искусства. Именно такие «подарки» имел, очевидно, в виду еще Гельвеций, называвший всякое гениальное открытие, как и самую гениальность, «шедевром случая» и понимавший «случайность» как благоприятное стечение реальных обстоятельств. Однако «благоприятствование» (не объясненное в данном случае Гельвецием) ничем не отличается от «случайности» и открывает дорогу к агностицизму и всяким иным идеалистическим толкованиям и бредням. Но у Гельвеция содержится указание на «реальное» обстоятельство, которое и могло бы служить нитью к верным представлениям об этой самой «случайности». Мы не можем, как это делают идеалисты-эстетики, рассматривать «интуицию» вне связи с общим логическим мышлением как нечто, «сверхсознательную» способность — как продукт

«наития» или «потустороннего озарения». Современная наука (см. работы Павлова об интуиции, его учение о «светлом пятне сознания») говорит нам о том, что «внезапно интуитивное» возникает на твердой почве «накопленного опыта», а следовательно, и в искусстве актера является закономерной формой творческого поведения в роли, основанной на глубоко пережитом опыте предшествовавших логических «операций» мышления. Во всяком процессе «интуитивного» как бы исчезают в сфере «забвения» реальные логические опосредования. Это закономерно для научного мышления. Едва ли эта закономерность исчезает в области художественной деятельности, в которой органический процесс естественной жизни является главным «слоем» поисков художника. И необходимо со всей ясностью представить себе, что мы здесь говорим не об абстрактном мышлении, а о реальной форме логической жизнедеятельности организма (природы), о ее закономерной пластической отзывчивости, реактивности и чувственной гибкости. Именно в силу этих свойств естественной природы актер может импровизировать бессознательно (автоматически), пользуясь силой своего воображения, дисциплинируемого опытом предшествовавшего развитию сознания. В каждом органическом творческом импровизировании содержится уже своя индивидуально-своеобразная «логическая наследственность» фактов прошлого опыта, вновь оживающих в «светлом пятне сознания» и дающих эффект, «взявшийся неизвестно откуда» (см. работу И. П. Павлова «Клинические среды»). Как высшая ступень творческой одаренности, способность к импровизации есть и высшая форма свободы как осуществление логической необходимости во имя эстетической истины и художественной правды.

Такая ступень творческой свободы и ведет артиста к вдохновению. В связи с этим вспомним о К. С. Станиславском, который писал, что нужно «потратить годы напряженной работы над собой, над своей сознательной мозговой деятельностью, чтобы подготовить необходимые условия для хорошего управления вдохновением». Можно ли еще что-либо добавить к этому глубоко материалистическому высказыванию великого артиста-мыслителя? В нем звучит не только логически выстроенная гипотетическая формула мыслителя. В нем точно выражен и личный опыт катера, который всегда и во всех своих сценических «шедеврах» (как бы ни были они различны по степени фактических достижений) стремился к художественно преображенной жизненной правде. В таком упорном стремлении артистического разума к истине в этой борьбе в себе самом со всеми элементами рутины и штампов он шел к наиболее точному и совершенному «подражанию жизни» и достигал беспримерного «неподражаемого подражания», когда ему удавалось найти органический путь к управлению теми внутренними естественными «механизмами», силою которых рождается творческое вдохновение.

Вдохновение не всегда приводит к свершению творческого замысла, но оно всегда рождает эстетическую ценность, становившуюся предметом общественной критики и прежде всего личной самокритики артиста.

«Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

«Нет!.. Не доволен!» — всегда скажет всякий великий актер. Но «вдохновение», раз уловленное «сегодня» и подчинившееся его воле, может «завтра» снова возникнуть, и с его помощью драматический артист может идти (в отличие от живописца, например) дальше, искать глубже и достигать в той же «роли» новых творческих ступеней эстетической истины и художественной правды, «теребя свой ум» и никогда не оставаясь в покое губительного самодовольства. Таким вечно неуспокоенным и вдохновенным художником живет в нашем сознании К. С. Станиславский. Такою же остается в истории

и его замечательная «жизнь в искусстве», символически не завершенная в могучей борьбе за историческую истину театра.

Что же такое эта в веках сложившаяся истина театра? Она конкретна как сама природа и как наука актерского искусства. Она исторически обусловлена и, следовательно, относительна. И в то же время она всегда остается верна глубокой связи с породившей ее общественной потребностью масс. Театр всегда остается верен человеку, его естественным свойствам, его изменяющимся духовным и эстетическим запросам. В этом неизменная истинность театра. И когда мы говорим о творческом вдохновении, мы прежде всего имеем в виду особую, только человеку присущую способность радостного, эмоционального подъема, который переживается в создании социально-значимых ценностей. Такой социально значимой эстетической ценностью является и спектакль как произведение театральное-сценическое искусства, творимое коллективом.

В природе самого вдохновения как присущей человеку способности заложены и находят свое выражение общественные стимулы творчества. Именно творческое вдохновение артистов может вызвать, как писал Гоголь, то «потрясение», которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, нежели налюбимейшая опера». Только в процессе вдохновенного творчества и рождается подлинное искусство.

И такое вдохновение тоже конкретно — и как «дар природы», и как умение им управлять, и как реальный факт его чувственного отражения в формах эстетического восприятия и общественных оценок зрительской массы.

Сценическое вдохновение, как и рожденная им свобода импровизации, — это не произвольные и «невесть откуда» и «для чего» возникающие и ничем не регулируемые «дары» стихийности. Это подготовленные, пробужденные и закономерно сочетающиеся друг с другом, конструктивно и разумно спаянные элементы жизненной правды, человеческого естества, воспроизведенные артистическими способностями художника.

Все это относится к тем силам и средствам, которыми должен владеть и уметь распорядиться по своей творческой воле и замыслу художник как творец, создатель эстетической ценности, т. е. субъект творчества.

V

В театральном искусстве субъектом творчества является коллектив, владеющий средствами высшей артистической техники, при помощи которой он извлекает из самой природы и силы, и материал, нужные для создания художественного произведения своего искусства.

Высшую ступень органического единства в сценическом действии ощущал в театре Гоголь, требовавший от коллектива актеров «совершенно согласованного согласия» и совершенства первоклассной «науки» (см.: «Гоголь и театр». Из писем). Вероятно, потому и древние греки, стоявшие, пожалуй, ближе всех народов к истинной природе театра, относили искусство «актера-драматурга» к ряду «мусических искусств».

Основой «совершенно согласованного согласия» на сцене является особый артистический талант — талант коллектива. Это не только высокая степень индивидуальной одаренности каждого в отдельности. В искусстве театра — это нечто большее, как и в музыкальной симфонии. Это синтез многообразия в единстве целого. Это интеграл

творческой силы всех и каждого. Индивидуальный талант — это умение пользоваться своими личными способностями. Он возникает при наличии природных данных как продукт труда, культуры, целеустремленности. Умение пользоваться своими способностями артист должен воспитывать в себе, учась в школе. Его дальнейшее сценическое развитие возможно только при наличии благоприятных условий. В искусстве театра эти условия заложены в самой его природе. Коллективность творческого процесса и является одним из этих условий. Актер, не принимающий или игнорирующий эти условия, неизбежно приходит к «артистическому индивидуализму», что губит самую возможность (способность) развития индивидуального сценического таланта.

Однако индивидуалистические тенденции в наиболее отсталых формах творческого «самосознания» у части актерской массы еще «красуются» как охвостья пережитков богемного прошлого, еще не изжиты. И мы противопоставляем «артистическому индивидуализму» специфический закон театра — творческий коллективизм, в основе которого содержатся понятия о творческой взаимопомощи и едином коллективном понимании целей и задач театрального искусства.

Закон творческого коллективизма, утверждающий единство понимания коллективом основного эстетического принципа творческого процесса как художественной целостности спектакля, является и главным принципом советской театральной педагогики. Учение о театральной этике, составляющее важнейшую часть наследия К. С. Станиславского, вошло в культуру советского театра и получило свое воплощение в лучших и прогрессивных «студийных» традициях нашего сценического реализма. Закон коллективизма, как выражение социалистического отношения к творческому труду в искусстве, в котором человек раскрывается в полную меру своих физических и духовных способностей, является законом внутренней жизни в искусстве, создающим все необходимые условия для «свободного развития каждого», обеспечивающего свободное развитие всех» (Маркс К. Энгельс Ф. Избранные произведения, т. 1, стр. 28).

Воспитанию коллектива в условиях нашего социалистического развития и строительства коммунизма принадлежит весьма существенное значение в системе «актерской науки». Говоря о «законе творческого коллективизма» как о специфическом законе театра, мы считаем нужным подчеркнуть значение общего марксистско-ленинского понимания социалистического коллектива в специфических конкретных условиях театрально-творческого процесса. Вопрос о «коллективности» сценического творчества достаточно освещен в общей популярной литературе о театре. И нет необходимости выдвигать этот тезис в его обычном абстрактном понимании. Речь идет не столько о «коллективе» как об абстрактном понятии, сколько об актере-коллективисте как о конкретном социалистическом образе человека-художника, человека-гражданина. Мы не противопоставляем понятие о «коллективе» понятию «личности», так как именно личное начало и является формообразующим элементов коллективности. Нас интересует и в творческом процессе театра, и в педагогическом процессе воспитания молодого актера именно личность советского художника сцены, так или иначе создающего в своей творческой работе образ, который отражает или выражает в «положительном» или «отрицательном» содержании роли существенную и глубочайшую истину борьбы за красоту коммунистических идей нашего века.

Это столь же конкретно, как конкретна наша советская действительность, та исторически прогрессивная предыстория нашего времени, которая отражена великими поэтическими памятниками прошлого.

Мы говорим не о «человеке в искусстве», но об «искусстве человека-артиста». Мы говорим о личности «человека-артиста», несущего советскому «человеку-зрителю» свое искусство.

И дело не в том, чтобы играть как полагается, «коллективно», «конкретно», «ансамблево». Это бывало и бывает... Дело в том, чтобы мыслить, чувствовать коллективистически, будучи «общественным индивидом», создавая в целостном спектакле вдохновенно отраженный образ живой действительности.

«Индивид есть общественное существо», — говорят Маркс и Энгельс в одном из ранних своих произведений. «Поэтому всякое проявление его жизни — даже если оно и не выступает в непосредственной форме коллективного, совершаемого совместно с другими проявления жизни — является проявлением и утверждением общественной жизни...» В таком самопроявлении человек всегда выступает как «некоторый особенный индивид и именно его особенность делает из него индивида и действительное индивидуальное общественное существо».

Артист — это не обычный человек, работающий по нормам и уставу той или иной театральной организации. Какое дело зрителю до этого устава. У него есть свой образцовый устав — моральный кодекс строителя коммунизма. Нелегкий кодекс для очень многих. И зритель хочет, чтобы артист помог ему — зрителю, смеясь или сострадав, почувствовать в произведении сценического искусства красоту того идеала человека будущего, к которому зовет его этот моральный императив социалистического сознания: «быть человеком-личностью-гражданином».

Воспитать такого артиста — задача школы. Задача театра — воспитать такой творческий коллектив.

Постановка этой проблемы имеет прямое отношение к основной внутренней теме нашей работы, которую мы определил выше как воспитание сценического мышления. Проблема творческого коллективизма также тесно связана и с темой воспитания творческой индивидуальности. Актер — это не изысканно-изящное «приложение» к некоему «человеку вообще». Актер — прежде всего конкретный человек во всей полноте его духовного богатства, общественно-нравственных стремлений и волевых качеств, сознательно направленных к общественно-ценной художественной деятельности.

Постановка вопроса о воспитании «человека в артисте» — одна из самых существенных глав практической методики и программы «актерской науки». Вот почему мы выдвигаем эту тему как наиболее важную в ряду проблем общей методологии. Она приобретает весьма значительный смысл в целях воспитания в молодом актере способности коллективистически мыслить в соответствии с действительными, конкретными задачами нашего исторического движения к коммунизму.

Вдохновенное, идейно-глубокое, осмысленно-заразительное искусство всегда служит эстетическим потребностям и жизненным интересам народных масс. Оно всегда правдиво и не может обманывать. «Артистический индивидуализм» враждебен объективной художественной правде. Он может быть только прикрыт профессиональным умением достигать поверхностного, кратковременного сценического эффекта, но не может быть подлинно вдохновенным и эстетически волнующим. В его эгоистической природе, враждебной творческому коллективизму, может сформироваться «мастер» собственной «удачи», равнодушный к передовым идеям своего времени и к творчеству новой жизни. Когда-то Чернышевский писал: «Лучше не развиваться человеку, нежели развиваться без влияния мысли об общественных делах, без влияния чувств, пробуждаемых

участием в них. Если из круга моих наблюдений, из сферы действий, в которой я вращаюсь, исключены идеи и побуждения, имеющие предметом общую пользу, т. е. исключены гражданские мотивы, что остается наблюдать мне? В чем остается участвовать мне? Остается хлопотливая сумятица отдельных личностей с личными узенькими заботами о своем кармане, о своем брюшке или о своих забавах» (Русский человек на «Rendez-vous» // Чернышевский Н. Г. Избр. соч. Т. 2. Госполитиздат, 1950, стр. 232).

Воспитание человека в артисте является главным содержанием и сценической педагогики Станиславского. Основная ее задача состоит в изучении действенной природы человеческих чувствований, их частоты, новизны и красоты, раскрывающихся с каждым новым историческим движением человечества в будущее. Воспитания одной профессиональной зоркости и актерской наблюдательности здесь мало. Необходимо духовное слияние художника-человека с тем новым душевным строем человека, нашего современника, в котором уже рождается новый человек особой новой социалистической формации.

«Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист огромного таланта, силы и техники», — писал в книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский (см.: Собр. соч. Т. 1, стр. 392). Эти профессиональные качества того нового актера, о котором мечтал Станиславский, не могут возникнуть или сложиться только на основе голого технического умения. Тренаж и годы «акробатического» труда над «выразительной» гибкостью своего актерского «тела» не дадут ничего, если самая личность артиста пуста и в ее «духовном» багаже нет подлинно выражаемого и существенно человеческого содержания, т. е. нет той самой «жизни человеческого духа», которая и поднимает всякое техническое мастерство до уровня высокого искусства.

В 1922 г. В. И. Ленин указывал на то, что «современные естествоиспытатели найдут (если сумеют искать и если мы научимся помогать им) в материалистически истолкованной диалектике Гегеля ряд ответов на те философские вопросы, которые ставятся революцией в естествознании и на которых “сбиваются” в реакцию интеллигентские поклонники буржуазной моды». Мы позволяем себе думать, что приведенное высказывание В. И. Ленина относится не только узко к «естествознанию». Оно приобретает глубокий философский смысл и значение для всего объема идеологической проблематики.

В самом деле, разве проблема человека как основной ценности не является важнейшей из всех философских, поставленных нашей революцией? Разве современный прогресс нашего советского естествознания не обусловлен всенародной помощью ему со стороны всей народной интеллигенции, которая выдвинула перед крупнейшими учеными нашей страны ряд таких вопросов, ответы на которые могли быть получены только при условии глубокого материалистического «истолкования диалектики Гегеля»? Наконец, разве сам человеческий индивид как социальное существо выпадает во всем своем творческом духовном богатстве и естественности из ведения единой науки о природе и обществе — науки революции, главной задачей которой является формирование духовного облика человека коммунистического общества? Мы слишком часто разграничиваем еще области «научной» (в узком смысле) и «общественно-творческой» (в слишком специфически понимаемой «духовной» сфере) деятельности. Причина такой «интеллигентской ошибки» кроется, нам кажется, в будто бы «неразрешимом» противоречии между объективно-прогрессивным (в историческом плане) и субъективно-ограниченным (в психологическом плане). В индивидуально-идеологическом развитии того или иного деятеля культуры часто влияние веками сложившейся «цивилизации» значительно превышает тех сил, которые определяют первые всходы революционных переворотов во всех областях

жизни общества и его культуры. Мы упоминаем здесь об естествознании как о наиболее общем определении человеческого стремления к разгадке многочисленных «тайн» природы, в ряду которых человек выступает как наиболее сложный и наиболее поздний объект научного познания. Диалектическая связь объективно-прогрессивного и субъективно-ограниченного может быть вскрыта и в каждом случае истолкована верно только в свете естественного понимания законов развития природы и общества.

Ленинское упоминание о «буржуазной моде», в которую впадают некоторые интеллигентские «круги» и в наше время, заслуживает особого внимания. Субъективно-ограниченное понимание проблем «культурного развития» прямо противоречит объективно-прогрессивному пониманию проблем культурной революции. В центре исторического революционного переворота стоит живой человек с его чувствами, стремлениями, мыслями. Так называемая «буржуазная мода» есть не что иное, как «остаточное» наследие старого мира. В этом «остатке» прошлого, еще крепко удерживающегося в отношениях к миру, природе и человеку, главное ядро составляют старые чувствования. Это — цитадель уходящего мира. «Мода» всегда связана с этой «силой», как бы она ни рядилась в «современные» одеяния. Мы нередко не придаем значения слову «мода», которое имеет непосредственное отношение к самым жгучим вопросам, в особенности в области мировоззрения и художественного творчества. «Модные идеи» завладевают значительной частью интеллигенции, когда общественные отношения претерпевают коренные изменения и угрожают нарастанием революционного взрыва. Тогда неустойчивая идеологическая основа меняет свои сложившиеся формы «верований», и там, где отсутствует глубокое проникновение в общественно-исторический смысл событий, возникает поверхностное и временное приспособление к «передовому духу» современности, когда, по выражению Горького, «новые мысли бессильно и бескрыло бьются в метели старых чувствований». Что касается искусства, то именно в этой области духовного творчества, с тем большей назойливостью, чем дальше художник отстоит от непосредственного участия в производственно-трудовой общественной практике, и рождаются многообразные проявления старых чувствований в формах «модных» течений и неглубокого, быстро гаснущего эстетического «бунтарства». Нетрудно понять, что в так называемом «новом» и «модном» упускается основное, что дает искусству продуктивную жизнь и бессмертие — его человечность. Человек, как высшая и исторически конкретная ценность, порожденная природой, и становится в центре нашего художественно-реалистического метода в искусстве актера, основой которого является принцип органического творчества.

VI

Термин «органическое творчество» часто остается при широком его применении недостаточно уясненным, приобретая нередко чисто механическое понимание. Между тем именно в нем выражается главная и принципиально важная новизна всего учения К. С. Станиславского, выдвинувшего идею органического творчества как основной принцип подлинного сценического реализма, названный им искусством сценического переживания. Но, чтобы подойти к верному пониманию этой проблемы, необходима небольшая справка из истории науки о человеке.

Еще в 1874 г. Энгельс считал твердо установленным, «что материя в своем вечном круговороте движется согласно законам, которые на определенной ступени — то тут, то там — с необходимостью порождают в органических существах мыслящий дух»

(см.: Диалектика природы. Госполитиздат, 1941, стр.156). Так постепенно в естественной эволюции живого органического вещества зарождается его новое качество — способность мыслить и создавать самостоятельно условия своего существования, обособляющие человека от животного в узком смысле слова. Это новое качество, впервые выступающее на последующих ступенях исторического развития, обусловлено тем, что, как говорит Энгельс, продолжая свою мысль, «человек — единственное животное, которое способно выбраться благодаря труду из чисто животного состояния; его нормальным состоянием является то, которое соответствует его сознанию и должно быть создано им самим». Одной из нормативных категорий мышления, вошедших в сознание уже на более зрелых этапах социального развития и отражающих это новое качество нормального человеческого самосознания, является человечность как конкретное общественное самочувствие индивида в качестве творческой личности. Органические условия формирования личности определяются единством естественного живого организма и окружающей среды, создаются самим человеком в процессе его сознательно-го участия в коллективном труде и естественно формируются в силу закономерностей высших нервных процессов, которые характеризуют психические явления и лежат в основе психологических понятий — таких, как ощущение, представление, восприятие, понятие и как их органический сплав в индивидуальном самочувствии — реальное переживание «призыва к действию». Но в процессе такого органического формирования это и представляет для нас особо значительный интерес — возникает специально человеческая «чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности» — это слово и речевая деятельность человеческого мозга. Пользуясь ею, человек создает высшую ступень органических условий, помогающих ему не только познавать и изменять реальную деятельность, но и воспроизводить собственную деятельность и поведение в условиях вымысла воображения, отражающего как бы реальную действительность. На таком высшем этапе органического развития, обусловленного не только естественно историческим процессом, но и взаимодействием с окружающей социальной средой, человек достигает и высших форм взаимодействия, сложившихся в нем самом двух сигнальных систем головного мозга, определивших навсегда специфически социальный характер его индивидуального развития и окончательный выход на путь самопознания, самоуправления (самовоспитания) и развития способностей духовного творчества.

Литература

1. *Васильев Ю. А.* По страницам «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева // Леонид Макарьев: творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве/ ред.-сост. В. Н. Дмитриевский. М., 1985. 271 с.
2. *Чиркова-Иванова Н.* Выдающийся актер, режиссер, драматург и театральный педагог, народный артист РСФСР, профессор Леонид Федорович Макарьев. URL: <http://raisatheatre.narod.ru/Makarev.htm> (дата обращения: 12.01.2011).
3. *Шведерский А. С.* Можно ли учить тому, чему нельзя научить? // Диагностика и развитие художественной одаренности: сб. СПб., 1992. С. 67–75.
4. *Равикович А.* Институт // Петербургский театральный журнал. 2007. № 48.
5. *Белинский А.* Записать все, что знаешь. URL: http://theatre.spb.ru/seasons/1_1_2000/9_case/28_belinski.htm (дата обращения: 12.01.2011).
6. *Herrmann M.* Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst. Berlin: Herschel-verlag, 1962. 314 s.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.