

Дуф

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО  
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

---

---

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ НАУК  
Н. А. АБАЛКИН

О творческом методе  
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

•

1952 г.  
№ 31

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ЗНАНИЕ“

---

---

МОСКВА

1952 г.





ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО  
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

---

---

Кандидат искусствоведческих наук

Н. А. АБАЛКИН

N. A. ABALKIN

O TVORCHESKOM METODE  
"O ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ

К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

K. S. STANISLAVSKOGO

Стенограмма лекции, прочитанной  
в Центральной лектории Общества  
в Москве

---

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

МОСКВА



1952 г.

PN

2728

.S78

.A7



Творческий метод К. С. Станиславского возник в конце XIX века в борьбе за передовое искусство жизненной правды. Всею своею сущностью он неразрывно связан с реалистическими традициями русской театральной культуры.

Эстетические воззрения великих русских революционных демократов В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова питали творчество К. С. Станиславского. Его вдохновляли мысли М. С. Щепкина и А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и А. Н. Островского, мечтавших о создании в России подлинно национального театра, свободного от всяческих чужеземных подражаний.

Значительное влияние на формирование нового метода сценического искусства оказал А. М. Горький. Великий пролетарский писатель помог Станиславскому четко определить общественно-политическое направление осуществляемой им реформы театрального искусства.

Неразрывная связь с передовой национальной культурой русского народа, развивавшейся под живительным воздействием идей освободительного движения, объясняет силу и жизненность творческого метода Станиславского.

Почти одновременно со Станиславским за границей предпринималось немало всяческих попыток реформы буржуазного западноевропейского театра. Достаточно назвать Свободный театр Антуана в Париже (1887), Свободный театр Отто Брама в Берлине (1889), Независимый театр в Лондоне (1891) и другие. Это были театры короткой, недолговечной жизни. Ни один из них не опирался на лучшие достижения национальной культуры, не был связан с народом. Все они обращали свое искусство к небольшой, избранной группе литературно-художественной интеллигенции, преследовали цели узкие, ограниченные, оторванные от интересов и запросов широких демократических слоев общества. Реформа же Станиславского была смело направлена на коренное преобразование сценического искусства. Она охватывала значительный круг наиболее существенных проблем художественного творчества, имела ярко выраженную демократическую направленность, представляла собой замечательный пример творческого развития прогрессивных традиций национального театра.



При неизменной верности прогрессивным традициям прошлого искусство Станиславского всегда было обращено к современности; развиваясь вместе с жизнью, оно отвечало интересам передового демократического зрителя. Традиции и новаторство достигают в этом искусстве гармонического единения.

Создание классической теории современного сценического искусства, являющейся основой нового метода, — величайшая заслуга Станиславского перед русским и многонациональным советским театром, перед прогрессивным театральным искусством всего мира. В историю нашей театральной культуры он входит как великий артист и режиссер, как замечательный педагог и признанный основоположник науки об искусстве театра, как выдающийся художник-мыслитель.

### Творческое развитие передовых традиций русской театральной культуры

Основы творческого метода Станиславского были заложены в предреволюционный период развития русского театра.

На рубеже XIX—XX веков, в результате все ускорявшегося разложения буржуазной культуры, театр находился в состоянии упадка, все меньше и меньше отвечал запросам прогрессивных слоев русского общества. Нужны были смелые и решительные преобразования сценического искусства, чтобы поднять общественную роль театра, сохранить и развивать дальше прогрессивные, щепкинские, реалистические традиции. Эту насущную, неотложную задачу осуществил Станиславский, создав вместе с Вл. Немировичем-Данченко Художественный театр. Новый театр был вызван к жизни могучим общественным подъемом, предшествовавшим первой русской революции, потрясшей до основания старую помещичье-дворянскую Россию. Художественный театр открывал новый этап в истории мирового театрального искусства.

Служение народу — вот что было девизом молодого театра, громко заявившего о прогрессивной, общественной направленности своего творчества, о своем стремлении активнейшим образом содействовать воспитанию широких слоев демократического зрителя. Только близость к жизни, к народу может придать искусству театра могучую действительную силу, поднять его общественное значение.

Наследник Щепкина, вдохновенный поборник искусства жизненной правды, Станиславский принес на сцену живое дыхание жизни, показал правдивые образы русских людей, выражавших протест против самодержавного строя, окрыленных прекрасной мечтой о будущем родной страны. Прогрессивные идейно-художественные устремления молодого Станиславского находили свое выражение в постановках пьес А. П. Чехова и А. М. Горького. Горьковские спектакли «Мещане» и «На дне»



(1902) были крупными явлениями в общественной жизни предреволюционных лет и говорили о теснейшей связи театра с борьбой народа за свое освобождение. Они открыли перед Художественным театром новые широкие горизонты. «Свобода — во что бы то ни стало!» — так определял Станиславский идейную сущность драматургии Горького. В спектакле «Мещане» на сцену русского театра впервые вышел передовой рабочий, гордо провозгласивший свой девиз: «Хозяин тот, кто трудится».

Драматургия Горького — с ее новыми героями, с новым отношением к жизни, с горячими призывами к революционному действию — придавала силы Станиславскому, давала ему возможность с еще большим подъемом утверждать на русской сцене правдивое искусство, активно вторгавшееся в жизнь, полное большого обличительного смысла, пронизанное идеями социалистического гуманизма.

В творческом опыте воплощения на сцене произведений классической и современной драматургии, проникнутых прогрессивными, демократическими идеями, складывались реалистические художественные принципы нового театра. Эти принципы нашли свое выражение в так называемой «системе Станиславского».

«Система Станиславского» и есть его творческий метод, метод Художественного театра.

Станиславскому многое дал опыт постановок лучших произведений русской классической драматургии. В предреволюционную эпоху на сцене Художественного театра были поставлены «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1906), «Борис Годунов» А. С. Пушкина (1907), «Ревизор» Н. В. Гоголя (1908), «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (1909), «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского (1910), «Живой труп» Л. Н. Толстого (1911), «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка» И. С. Тургенева (1912), «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1914), маленькие трагедии А. С. Пушкина (1915) и другие драматические произведения.

В удушающей атмосфере реакции, наступившей после поражения первой русской революции, в пору безудержного декадентского разгула и разложения дворянско-буржуазной культуры Художественный театр последовательно, год за годом, осуществлял на своей сцене постановки выдающихся произведений русской драматургии.

В них в полную силу звучал голос передовой русской литературы, литературы критического реализма, гневно обличавшей крепостнический строй, все то, что уродует и калечит жизнь человека из народа. Эти произведения проникнуты большим жизнеутверждающим, гуманистическим пафосом, являющимся одной из характернейших особенностей нашей вольнолюбивой классической литературы. В прекрасном, неразрывном сою-



зе с Пушкиным и Грибоедовым, с Гоголем и Тургеневым, с Островским, Салтыковым-Щедриным и Толстым поднимался Художественный театр к высотам сценического реализма.

Появившиеся в эти же годы в его репертуаре упадочнические пьесы Л. Андреева, К. Гамсуна, М. Метерлинка не определяли творческого облика молодого театра, сумевшего мужественно преодолеть влияния глубоко враждебных ему эстетско-декадентских реакционных направлений в литературе и искусстве.

В преодолении этих влияний ему помогло духовное родство с Малым театром — признанным хранителем достижений реалистической театральной культуры; помогали прочные творческие связи с Чеховым и Горьким, глубочайшая вера в силу демократического реалистического искусства, сознание своего гражданского долга. В старой предреволюционной России Художественный театр представлял собой яркий образец крепнувшей демократической культуры.

Постоянные озлобленные нападки на Художественный театр, на Станиславского, на его реалистическую систему всяческих представителей эстетско-декадентского лагеря — от Мережковского и Кугеля до Гиппиуса и Мейерхольда — только подтверждали прогрессивность реформы, осуществляемой Станиславским. Это было идейное столкновение двух резко противоположных мировоззрений, по-разному определявших место театра в общественной жизни и сущность сценического искусства.

Создание творческого метода на основе живых щепкинских традиций способствовало дальнейшему плодотворному развитию передовой театральной культуры, поднимало на более высокую ступень реалистическое искусство русского театра. Отвергая модные эстетско-декадентские направления, Станиславский обращал свое искусство в сторону жизни.

Но формирование нового творческого метода происходило в сложной исторической обстановке предреволюционной эпохи. Этим и объясняется известная противоречивость этого метода в период его становления. Сложным и не всегда последовательным путем шел Станиславский к поставленной цели — познать и объяснить законы художественного творчества.

Создавая теорию реалистического искусства театра, Станиславский в предреволюционные годы не сумел избежать вредных влияний идеалистической эстетики. Большое место отводил Станиславский в прошлом интуитивно-бессознательному началу в художественном творчестве. Противоречиво понималась им сущность художественного образа. Одностороннее увлечение тончайшей психологической характеристикой внутренней жизни роли приводило к отрицанию органического единства формы и содержания в сценическом образе, к дуалистическому противопоставлению психического и физического.



Не трудно объяснить, почему в деятельности Станиславского обнаруживаются подобные отступления от реализма: для того чтобы свести в стройную научную систему ценные результаты своих исследований и наблюдений, ему необходимо было опираться на прочные основы передовой материалистической философии. Как известно, в период формирования своего метода Станиславский не владел еще этими основами.

Характеризуя в свое время попытки представителей эмпирического естествознания XIX века систематизировать и упорядочить всю необъятную массу накопленного положительного материала, Ф. Энгельс писал: «Эмпирические методы оказываются бессильными, здесь может оказать помощь только теоретическое мышление»<sup>1</sup>.

Создавая свой метод и рассчитывая лишь на имевшийся опыт и интуицию, Станиславский пытался обойти этот камень преткновения. Но его философская неподготовленность не замедлила сказаться. Несмотря на ясно определившуюся реалистическую направленность его теории, она не становилась, да и не могла при таких условиях стать подлинно научной теорией искусства театра.

Только в нашу советскую эпоху, под могучим воздействием идей социалистической революции Станиславский сумел преодолеть опасные противоречия в развитии своего творческого метода. В послеоктябрьский период метод Станиславского идейно обогатился, прочно утвердился на материалистических позициях, органически вошел в русло советского театрального искусства — искусства социалистического реализма.

«Точка зрения жизни, практики, — учит Ленин, — должна быть первой и основной точкой зрения теории познания. И она приводит неизбежно к материализму, отбрасывая с порога бесконечные измышления профессорской схоластики»<sup>2</sup>.

Эти ленинские слова помогают глубже понять смысл эволюции творческих взглядов Станиславского. На основе критерия практики, критерия жизни, новой социалистической действительности он сумел в дальнейшем теоретически осмыслить свою систему, как систему театра социалистического реализма.

Именно социалистический реализм стал руководящим началом в разносторонней творческой деятельности Станиславского. От критического реализма к реализму социалистическому — таков закономерный путь развития его творческого метода.

### Эстетические основы творческого метода К. С. Станиславского

Великая Октябрьская социалистическая революция помогла Художественному театру выйти из кризиса, в котором он находился в последние предреволюционные годы. Она раскрыла

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Диалектика природы, стр. 24. Госполитиздат. 1948.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 130. Изд. 4-е.



перед театральным искусством невиданные ранее перспективы свободного творческого развития.

«С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции,— писал Станиславский в 1937 году в «Правде»,— партия и правительство приняли на себя все заботы о советском театре... стоя на страже правды и народности в искусстве, охраняя нас от всяких ложных течений. Ведь именно партия и правительство возвысили свой голос против формализма, за подлинное искусство. Все это обязывает нас быть подлинными художниками и следить за тем, чтобы в наше искусство не закрадывалось ничего ложного и чуждого»<sup>1</sup>.

Большевистской партии, мудро направляющей развитие нашего искусства по пути социалистического реализма, советский театр обязан всеми своими успехами. Партия вела непримиримую борьбу с формализмом, с реакционной идеологией буржуазного космополитизма и национализма, разоблачая антинародную сущность различных формалистических направлений, оберегая идейную чистоту советского искусства. Она терпеливо и заботливо воспитывала художественную интеллигенцию в духе коммунизма, в духе беззаветной преданности своему социалистическому отечеству. На примере Станиславского ясно видно, сколь плодотворно было это воспитание, как помогало оно идейному росту художника, как обогащало его жизнь и творчество.

Коммунистическая партия воспитала в Станиславском качества передового советского художника. «Как отраднo работать для своего народа, в тесном общении с ним! — писал он.— Это чувство — результат воспитания, которое дала нам коммунистическая партия во главе с дорогим, любимым Иосифом Виссарионовичем»<sup>2</sup>.

В статье «Октябрь и театр» Станиславский призывал актеров понять, «какая задача поставлена перед всеми нами, какие обязанности перед широчайшими массами зрителей лежат на нас. Их выполнит только тот, кто с этими массами участвует в общем строительстве и вместе с ними растет»<sup>3</sup>. И он сам являл собой великолепный пример того, как должен художник-патриот жить жизнью своего народа и вместе с народом расти, идти вперед.

Советские годы были наиболее плодотворным периодом в творческой деятельности Станиславского. В условиях социалистической действительности продолжалось формирование его метода, получившего широчайшее признание в советском театре. Метод Станиславского стал действенным средством утверждения на сцене искусства социалистического реализма.

<sup>1</sup> К. Станиславский. С народной трибуны. «Правда» от 7 ноября 1937 года.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> К. С. Станиславский. Октябрь и театр. «Советский театр» № 10 за 1935 год.



Социалистический реализм — основной метод советской художественной литературы и искусства. Он требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе коммунизма.

Творческий метод Станиславского отвечает главнейшим требованиям социалистического реализма, предъявляемым к сценическому искусству. При этом он ничем не ограничивает творчества актеров и режиссеров, не узаконивает какую-либо одну сценическую форму, не ведет к установлению однообразия стилей и жанров. Это и объясняет широкое изучение и освоение подлинно творческого метода Станиславского работниками советского театра, прогрессивными деятелями мирового театрального искусства.

Представляя собой передовую теорию современного сценического искусства и обоснованное вековым опытом русского театра практическое руководство, этот метод раскрывает перед актером и режиссером наилучшие, проверенные пути работы над ролью и пьесой, пути создания правдивого сценического образа и спектакля.

Каковы же художественно-эстетические основы нового метода?

Какую бы сторону творческого процесса ни затрагивал Станиславский, он всегда руководствовался принципами реализма, идейности и народности сценического искусства.

Реализм понимался им как творческий метод, помогающий отбирать из жизни только то, что типично для изображаемого события или человеческого характера. Решительно отвергалась Станиславским убогая, ремесленная «правда» мелочного, натуралистического копирования жизни, которое появляется тогда, когда актер или режиссер недостаточно глубоко проникают в историческую и общественную сущность событий и характеров, недостаточно точно умеют отделять главное от второстепенного и бытовыми подробностями заслоняют идею произведения.

Эти передовые убеждения Станиславского отметают прочь измышления недобросовестных вульгаризаторов его метода, пытавшихся обвинять его в натуралистическом подходе к изображению жизни. Станиславский нетерпимо относился к проявлениям натурализма в художественном творчестве. Это положение никак не может поколебать то обстоятельство, что на его творческом пути были спектакли, оказавшиеся известной данью натурализму. Не по этим отдельным частностям следует судить о большом художнике.

В реалистическом искусстве должна торжествовать художественная правда. Развивая свое понимание художественной



правды, Станиславский говорил: «...не всякая правда, какую мы знаем в жизни, хороша для театра. Сценическая правда должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по реальному правдива, но опозитизирована творческим вымыслом»<sup>1</sup>.

Чувство меры, чувство типического, характерного, конкретное знание жизни, мастерство обобщения отличают подлинного художника-реалиста. Почему зритель верит опозитизированной художественной правде на сцене? Станиславский отвечает на это: «В ней всему веришь, так как все пережито и взято из подлинной, живой жизни, но не огулом, а с выбором, ровно столько, сколько надо. Не больше и не меньше»<sup>2</sup>.

Только преднамеренно искажая взгляды Станиславского, можно приписывать ему натуралистический подход к творчеству.

Натуралистическое воспроизведение действительности было чуждо Станиславскому. «Что должен театр давать нам в современной жизни? — говорил Станиславский. — Прежде всего не голое отображение ее самой, но все, что в ней существует, изображать во внутреннем героическом напряжении; в простой форме как бы будничного дня, а на самом деле в четких светящихся образах, где все страсти облагорожены и живы»<sup>3</sup>.

Не допуская натуралистической приземленности творчества, Станиславский самым решительным образом протестовал против всяческих попыток противопоставления искусства самой жизни, против возвышения его над действительностью.

Искусство театра Станиславский понимал как действенное средство познания и правдивого отражения жизни и одно из средств ее переустройства. Он видел в театре могучую воспитательную силу. Залог успеха советского театрального искусства он видел в том, что театр у нас является огромной общественной силой. Отбрасывая лживую реакционную проповедь «чистого искусства», Станиславский вдохновенно провозглашал свой девиз: все творчество — это ряд утверждающих жизнь положений! Как созвучны эти слова известному положению эстетики Чернышевского: прекрасное — есть жизнь!

Станиславский не только декларировал свои эстетические принципы. Он в совершенстве воплощал их в своей творческой деятельности, в поставленных спектаклях и исполненных ролях. И в этом согласном единении теоретической мысли и сценической практики находит объяснение огромная сила воздействия его творческого метода.

<sup>1</sup> К. Станиславский. Работа актера над собой. «Художественная литература», стр. 324—325. 1938.

<sup>2</sup> Там же, стр. 327.

<sup>3</sup> «Беседы К. С. Станиславского», ВТО, 1947, стр. 2.



В советские годы реалистическая сущность этого метода ярко раскрывалась в таких, например, постановках, как «Мертвые души» Гоголя (1932). Правдивый художественный образ гоголевской России возникал в спектакле, как результат творческого воспроизведения исторически конкретных и точных жизненных характеристик действующих лиц произведения Гоголя, их взаимоотношений друг с другом. От актеров требовалось наиболее выразительными сценическими средствами донести до зрителя яркое и образное, полнозвучное слово Гоголя.

Уже по тому, как обосновывал Станиславский реалистические принципы своего метода, как он боролся за жизненную правду художественного творчества, становится ясным, почему его искусство так органично вошло в русло социалистического реализма.

Главную ценность искусства Станиславский видел в его идейном содержании. В своей работе с актером он исходил из того, что огромное идейное богатство социалистической эпохи должно питать советский театр, что вся наша действительность приносит огромные идеи, мысли, способные стать основой большого творческого подъема. Стоять на страже высокой принципиальности и идейности в театре, оберегая его от проникновения бездушных ремесленных трюкачеств формализма,— вот в чем видел Станиславский первейшую обязанность советских актеров.

О степени мастерства актера и режиссера Станиславский судил по их умению передавать в художественных образах идейный замысел пьесы. В этом и заключен смысл их творчества. Спектакль ставится ради большой идеи. Она должна быть глубоко волнующей, яркой, сильной, необходимой тысячам зрителей.

Искусство сценического воплощения идейного замысла заключается в том, чтобы показать совершающийся на глазах зрителя «внутренний процесс становления идеи, развития и торжества ее в человеке, в его поведении, в его отношении к окружающей его жизни»<sup>1</sup>. Станиславский отвергал ремесленнические приемы риторического, резонерского докладывания со сцены идеи пьесы. Идея должна раскрываться в живом процессе сценического действия, освещать все происходящее на сцене.

Исходя из принципа идейности сценического искусства, Станиславский разработал положение о драматургии, как идейной основе работы театра. «Никогда не забывайте,— говорил он,— что театр живет не блеском огней, роскошью декораций и костюмов, эффектными мизансценами, а идеями драматурга. Изын в идее пьесы нельзя ничем закрыть. Никакая театраль-

<sup>1</sup> Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. «Искусство», М. 1950, стр. 56—57.



ная мишура не поможет»<sup>1</sup>. Первым в истории театра Станиславский определил, что важнейшая функция режиссера состоит в том, чтобы быть идейным истолкователем драматического произведения.

В 1924 году, приступая к работе над «Горе от ума», Станиславский стремился увлечь актеров патриотическим пафосом бессмертной Грибоедовской комедии. И та вдохновенная страсть художника-гражданина, с которой раскрывалось перед актерами содержание «Горе от ума», свидетельствовала об идейной зрелости Станиславского, об его умении в правдивых сценических образах воплощать глубокий и содержательный идейный замысел.

Спектакль «Бронепоезд 14-69», поставленный Художественным театром к десятилетию Октября, с особой убедительностью выявлял идейное начало в творческом методе Станиславского. В этом спектакле впервые на сцене Художественного театра был показан народ, сражавшийся за свое счастье под великим знаменем большевистской партии. Когда имя В. И. Ленина, вдохновенно произносимое со сцены, поднимало зрительный зал, создавало атмосферу небывалого духовного подъема, тогда, может быть впервые, Художественный театр ощутимо почувствовал могучую силу воздействия большого идейного искусства.

Театр впервые сталкивался в «Бронепоезде» с новыми людьми, с новой темой. Ему предстояло на своей сцене, так хорошо обжитой героями Чехова и Тургенева, Островского и Ибсена, отобразить пафос и величие революционных событий, показать героически сражавшийся народ. Для достижения этой цели у театра был испытанный реалистический путь. К овладению сложной и незнакомой до того темой он шел через правдивое раскрытие сценического образа. Режиссура стремилась к тому, чтобы сделать наиболее убедительной внутреннюю линию актера, показать на сцене живых людей, развитие живых человеческих страстей. Системе Станиславского предстояло выдержать в этом спектакле серьезнейшее испытание. И она выдержала его. Ее реализм, общественная направленность, связь с жизнью обеспечили этот успех.

«Бронепоезд» занимает важное место в развитии творческого метода Художественного театра. Революционный спектакль сталкивал Станиславского с новыми задачами, еще не получившими в системе своего разрешения. От актера требовался не только привычный психологический анализ сценического образа, но и анализ социально-политический. Станиславский хорошо почувствовал, в каком направлении должно идти дальнейшее развитие системы. Советская драматургия способствовала ее идейному обогащению.

<sup>1</sup> Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 386.



«Бронепоезд 14-69» прокладывал Художественному театру путь к искусству социалистического реализма.

В этом целеустремленном движении вперед Художественный театр был не одинок, он развивался в общем русле советского театрального искусства. «Шторм» в театре имени Моссовета, «Любовь Яровая» в Малом театре, «Разлом» в театре имени Вахтангова, как и «Бронепоезд 14-69», утверждали новое на сцене советского театра, воплощали возвышенные темы революционной действительности.

Глубоко знаменательно, что эти замечательные пьесы, появившиеся на сцене четверть века назад и вошедшие в золотой фонд советской драматургии, снова значатся в репертуаре многих советских театров. Для первых зрителей они были подлинно современными пьесами, написанными по горячим следам только что отгремевших больших событий. Теперь, для новых поколений зрителей, это уже исторические пьесы, правдиво запечатлевшие героическое прошлое революционной борьбы народа под знаменем большевистской партии. Они выдержали испытание временем и служат благородному делу патриотического воспитания трудящихся. «Приятно и радостно знать, — говорил товарищ И. В. Сталин, — за что бились наши люди и как они добились всемирно-исторической победы. Приятно и радостно знать, что кровь, обильно пролитая нашими людьми, не прошла даром, что она дала свои результаты. Это вооружает духовно наш рабочий класс, наше крестьянство, нашу трудовую интеллигенцию. Это двигает вперед и поднимает чувство законной гордости. Это укрепляет веру в свои силы и мобилизует на новую борьбу для завоевания новых побед коммунизма»<sup>1</sup>.

Подлинным торжеством творческого метода Художественного театра был горьковский спектакль «Враги», поставленный в 1935 году Вл. Немировичем-Данченко и М. Кедровым. В этой классической постановке с особой силой было показано, как ясность, четкость и философская глубина политической мысли обогащают художественное творчество.

Трудно переоценить значение этого спектакля не только для Художественного театра, но и для всего советского театрального искусства. Театр Станиславского и Немировича-Данченко показал великолепный спектакль, утверждавший на сцене принципы социалистического реализма. Спектакль «Враги», как и другие спектакли, свидетельствовал о том, что принцип идейности советского искусства стал необходимым условием творческого метода Художественного театра. Идейная зрелость правдивого, мужественного и простого искусства Художественного театра обеспечила ему крупную творческую победу.

Постановка «Врагов» показывала, на какую большую вы-

<sup>1</sup> И. Сталин. Вопросы ленинизма, стр. 534. Изд. 11-е.



соту поднял Немирович-Данченко мастерство Художественного театра. Выдающийся советский режиссер не мыслил художественного творчества без ясной политической устремленности. Изображение жизни на сцене для него невозможно было без социального подхода, без углубления в идеологическое содержание драматического произведения. К оценке спектакля он подходил с критерием правды социальной, правды психологической и правды театральной. Глубина чувств и мыслей, ясность и совершенство формы, искусство художественного обобщения, мужественная простота и острое чувство современности были характерны для спектаклей Немировича-Данченко.

Вслед за Станиславским он продолжал развитие и совершенствование творческого метода Художественного театра и многое сделал для того, чтобы театр прочно укрепился на позициях искусства социалистического реализма.

Выдающийся творческий опыт Немировича-Данченко явился значительным вкладом в систему Станиславского. Не считаясь с этим опытом, невозможно представить себе развитие системы.

В горьковском спектакле зритель увидел галерею предельно жизненных, типичных характеров. Фабрикант Захар Бардин и подпольщик Синцов, юрист Николай Скроботов и рабочий Левшин, отставной генерал Печенгов и жена фабриканта Полина, купец Михаил Скроботов и актриса Татьяна Бардина, как и другие действующие лица, полно живут на сцене своей жизнью. Правдивость их поведения ни на минуту не вызвала у зрителей никаких сомнений. Так высоко было мастерство В. Качалова и М. Болдуманна, Н. Хмелева и А. Грибова, М. Тарханова и О. Книппер-Чеховой, М. Прудкина и А. Тарасовой, такова сила и убедительность искусства жизненной правды. Но эти актеры не просто восхищали бытовой жизненностью созданных ими образов — они раскрывали классовую природу сценических персонажей. Их интересовал в этом спектакле глубокий политический анализ и социальное обобщение.

Политическая направленность творчества становилась естественным свойством искусства актеров Художественного театра.

В советской драматургии, правдиво отображающей социалистическую действительность, видел Станиславский лучший залог расцвета нашего театра. Поэтому с таким увлечением работал он над первыми пьесами Л. Леонова, А. Афиногенова, В. Катаева и других, отлично сознавая, что только советская драматургия свяжет Художественный театр с современностью, даст ему возможность принять активное участие в кипучей современной жизни.

На репетиции «Страха» А. Афиногенова Станиславский говорил актерам: добейтесь того, чтобы сделать слова, мысли — политические мысли ваших героев такими же органиче-



скими и глубокими в их сценическом воплощении, как глубоки и органичны они в окружающей нас жизни у большевиков, у строителей коммунизма. Тогда в спектакле прозвучит торжество революционных идей.

Во имя этого и работал он с актерами и драматургами, продолжая совершенствовать и обогащать свой творческий метод.

Передовое идейное искусство жизненной правды характеризуется Станиславским, как искусство глубоко народное, обращенное к широким слоям зрителей. Сознание того, что у нас в стране двери всех театров открыты народу, воодушевляло художника. Он видел, что в советской стране все делается для того, чтобы народ получил максимальный доступ к искусству и сам в полной мере раскрыл себя, как его творец.

Народ не был в понимании Станиславского простым «потребителем» искусства, — он его подлинный вдохновитель и создатель. Все самое совершенное, лучшее, классическое в литературе и искусстве глубоко народно по своей основе. В этом убеждает нас сегодня творчество Пушкина и Горького, Щепкина и Ермоловой, Репина и Сурикова, Глинки и Чайковского.

Идея утверждения народного театра, неотделимого от жизни народа, вдохновляла Станиславского на протяжении всего его творческого пути. Вместе с народом театр должен активно участвовать в общем деле строительства коммунизма, «раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные»<sup>1</sup>.

В 1936 году, в связи с гастрольной поездкой Художественного театра в Киев, Станиславский писал: «Пусть каждая нация, каждая народность отражает в искусстве свои самые тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, типы и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов. Хорошая национальная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная хорошими актерами их наций, лучше всего вскрывает душу народа»<sup>2</sup>.

Свои слова Станиславский обращал к национальным театрам советских республик. Близость к народу, воплощение на сцене лучших черт народного характера, всемерное развитие своей национальной культуры — вот что, по его убеждению, должно составлять сущность нашего театрального искусства.

Говоря о творческих принципах Станиславского, мы вспоминаем спектакли «Бронепоезд 14-69», «Мертвые души», «Враги», являющиеся ярким и образным выражением его принципов.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Речь на 30-летнем юбилее МХАТ, 27.X.1928. «Ежегодник Московского Художественного театра», 1943, стр. 629.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Статья в сб. «Московский Художественный театр Союза ССР им. Горького», 1936, стр. 9—10.



В числе самых первых постановок Станиславского, осуществленных в советские годы, значится спектакль, который так же, как и названные ранее постановки, дает возможность ясно представить себе понимание Станиславским природы народности сценического искусства, — это спектакль «Горячее сердце», уже четверть века идущий на сцене Художественного театра. Советский зритель полюбил это выдающееся произведение советского театрального искусства, глубокое по содержанию, ясное и выразительное по своей форме, темпераментное, страстное по силе социального обличения, искрящееся здоровым, полнокровным юмором, убеждающее неопровержимой жизненной правдой характеров. Режиссерское решение спектакля, колоритные, живописные образы, созданные И. Москвиным (Хлынов), М. Тархановым, (Градобоев), Н. Хмелевым (Силан), Б. Добронравовым (Наркис), Ф. Шевченко (Куроллепова), представляют собой высокое реалистическое искусство, обращенное к уму и сердцу передового советского зрителя, подлинно народное искусство театра. Постановка «Горячего сердца» явилась прекрасным образцом творческого использования культурного наследия прошлого в интересах дальнейшего развития актерского мастерства.

Художественный театр не пошел по пути так называемого «осовременивания» классики, которым занимались различные представители эстетско-формалистического театра.

Через актера, через жизненную правду его искусства Станиславский стремился выразить современное понимание Островского («как мы его сейчас чувствуем») и определить место и роль классической драматургии в строительстве советской театральной культуры.

В те годы, когда чуждое народу формалистическое искусство стремилось разрушить и уничтожить русскую школу сценического реализма, Художественный театр делал решительную ставку на реалистическое творчество актера, и в этом заключалось прогрессивное значение постановки «Горячего сердца».

Ярко и убедительно прозвучали у Станиславского социальные мотивы «Горячего сердца». Это был резкий социально-обличительный памфлет, безжалостное сатирическое изобличение «китов» старой жизни.

Делая ставку на актерское мастерство, театр пришел к созданию современного, созвучного своей эпохе спектакля.

Реализм, идейность, народность — вот что придает такую жизненность созданной Станиславским теории сценического искусства, вот что дает возможность театру эффективно использовать ее в интересах успешного осуществления задач, намеченных в постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам.

Реалистический пафос этой теории выражен в жизнеутвер-



ждающем положении: в искусстве нет непознаваемых явлений, человеческому познанию доступны самые тончайшие и сложные процессы творчества. Станиславский отбрасывал прочь мистические таинства, приписываемые искусству представителями идеалистической эстетики. Опыт театра привел его к твердому убеждению, что законы искусства есть в сущности законы самой жизни. Не считаясь с жизнью, искусство не может правдиво ее отображать. Поэтому-то, создавая систему актерского творчества, Станиславский и стремился глубоко познать жизнь, сущность законов общественного развития.

Заслуга Станиславского заключается в том, что он установил принципиально новую методологию организации творческого процесса в театре, научил актера строить всю работу над ролью в соответствии с общественным назначением театрального искусства, с большими идейными задачами, стоящими перед театром. Отсюда необходимость воспитания актера нового типа. Героическая эпоха нашей жизни, утверждал Станиславский, требует и актера другого.

Это положение и определяет характер и направленность театральной этики Станиславского, ставшей составной и обязательной частью его творческого метода.

Советский театр призван достойно отобразить на своей сцене новую действительность, показать всемирно-исторический процесс реального воплощения в жизнь великих идей коммунизма. Сознвая исключительную ответственность этой задачи, Станиславский выдвигал требование о воспитании нового актера, который должен не только понять новую эпоху, но и стать передовым человеком этой эпохи, органически сродниться с ней, вырабатывать в себе сознание, стоящее на уровне передовых идей современности.

Благородное и вдохновенное служение народу — патриотический долг актера. «Патриотизм,— говорил Станиславский,— является подлинной неиссякаемой силой, чистым и живительным источником для творчества каждого художника»<sup>1</sup>.

Разработка этических основ театрального искусства была в центре внимания Станиславского. В его этике говорится о тех качествах, которые должны определять идейно-моральный облик советского актера. Он видел в актере передового художника, пламенного патриота, общественного деятеля, слугу народа, способного отразить в своем творчестве красоту и благородство характера советского человека, показать его идейную целеустремленность, животворный советский патриотизм, беспредельное мужество и героизм, широту государственного мышления.

Уже в самом начале своей творческой деятельности Станиславский утверждал, что актер должен вырабатывать в себе

<sup>1</sup> Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 151.



дисциплину общественного деятеля, должен уметь подчинять свои личные интересы общим интересам театрального коллектива и решительно подавлять всяческое проявление актерского честолюбия. Актер, сумевший правильно понять коллективную природу театрального искусства и сумевший в связи с этим определить линию своего поведения в коллективе, совершенствуется, растет и как человек и как художник. Станиславский постоянно напоминал о том, что актер — это сила, отображающая жизнь. Оторвавшись от жизни, от современности, искусство гибнет. Поэтому советский актер должен жить всей полнотой чувств и мыслей, развивать свое общественное сознание. Глубочайшая заинтересованность в жизни своей страны, постоянная забота о совершенствовании мастерства, высокая требовательность к себе, чувство ответственности перед зрителем — все это должно отличать подлинного советского актера от мещанина и обывателя в искусстве, думающего только о себе и своих пошлых, эгоистических интересах.

Составной частью творческого метода Станиславского является самокритика художника. В творческой самокритике видел Станиславский важнейшее условие роста актерского и режиссерского мастерства.

Самокритика расценивалась им как сила, поднимающая художника и не дающая остановиться в творческом развитии. Только в атмосфере справедливой, принципиальной, товарищеской критики, утверждал он, могут расти таланты.

Творческий метод Станиславского раскрывает перед актером и режиссером путь к высокому художественному мастерству, он является действенным и испытанным средством совершенствования их мастерства. С величайшей нетерпимостью относился Станиславский к ремесленничеству и дилетантству, ко всяческому упрощенчеству и штампам.

Пришедший на русскую сцену в годы распада дворянско-буржуазной культуры, Станиславский сумел преодолеть ее влияние. Он сроднился с эпохой социализма, стал передовым советским художником-патриотом. В решительной борьбе с формализмом, с тлетворными влияниями упадочного буржуазного искусства отстаивал он свои передовые творческие позиции.

В этой борьбе Станиславский опирался на поддержку народа, на поддержку большевистской партии, на поддержку товарища Сталина, проявляющего неустанную заботу о росте и процветании Художественного театра, всего советского искусства. Уверенность в этой повседневной помощи придавала силы Станиславскому. Всю свою неукротимую энергию, вдохновенный талант, пылкое сердце художника-патриота отдавал он благородному делу строительства молодой социалистической культуры нового мира.

Опыт советского театра убеждает в том, что духом социали-



стического реализма живет передовая сценическая теория выдающегося деятеля советской культуры. Своим путем в искусстве Станиславский твердо считал путь социалистического реализма. И он много сделал для того, чтобы по этому пути продолжал развиваться наш советский театр.

### Искусство сценического переживания — искусство жизненной правды

Реализм, идейность и народность, этика и самокритика — таковы главные слагаемые творческого метода Станиславского, таковы идейно-эстетические основы организации творческого процесса работы актера и режиссера над ролью, над созданием спектакля.

Все в его творческом методе направлено к единой цели, к большой и ответственной задаче художественного творчества. Эта цель, эта задача — реалистическое отражение жизни. Искусство Станиславского — искусство жизненной правды. В условиях социалистического общества творчество, правдиво отражающее действительность, приобретает особую силу.

В одной из бесед с советскими литераторами товарищ Сталин говорил о том, что если писатель честно отражает правду жизни, то он неизбежно придет к марксизму. Подлинное искусство жизненной правды не может не быть, таким образом, передовым искусством, выражающим в своих художественных образах самые прогрессивные идеи своего времени — идеи коммунизма.

Искусство социалистического реализма — правдивое искусство. Оно не терпит никакой фальши и боязни в изображении действительности, никакого ее приукрашивания и лакировки. Для художника нет большего греха, как бояться правды жизни, уклоняться в своем творчестве от показа жизненных противоречий, от изображения отрицательного, всего того, что стоит на пути передового советского человека в его целеустремленном движении вперед, по пути к коммунизму.

Творческий метод Станиславского успешно помогает воспитанию актера, способного к подлинному творчеству, умеющего передавать в убедительной художественной форме все неуловимые оттенки и всю глубину внутренней жизни человека. Требование, предъявляемое к актеру, заключается в том, чтобы «в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены»<sup>1</sup>. В этом требовании точно выражено решающее положение искусства сценического переживания, того искусства, которое получает свое обоснование в творческом методе Станиславского.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой, стр. 48.



ение актера жить на сцене жизнью своего героя, всей  
той его чувств и мыслей — неперемное условие создания  
искусства жизненной правды: «...там, где нет ощущение  
живого чувства, аналогичного с изображаемым ли-  
цам не может быть речи о подлинном творчестве»<sup>1</sup>. Но-  
роческий метод реалистического искусства театра, раз-  
нный Станиславским, и есть по существу своему метод  
искусства переживания.

длительной борьбе приходилось Станиславскому отстаи-  
вое понимание актерского творчества. Представители  
ко-декадентского, формалистического театра, ожесточен-  
падая на реалистическое учение Станиславского, пыта-  
доказать, что идея сценического переживания актера —  
ее уязвимое, порочное положение его метода.

ыт Художественного театра, опыт многих поколений ак-  
воспитанных им, служит убедительным подтверждением  
нности, современности идеи сценического переживания.  
ание искусства сценического переживания было равно-  
о для Станиславского отрицанию реализма в театральном  
стве.

ства действующих лиц драматического произведения  
о выразить лишь посредством эмоций самого актера. Сце-  
кое действие, не вдохновленное большой и ясной мыслью,  
ретое теплом живого и непосредственного чувства, не-  
дно глубоко заинтересовать и увлечь зрительный зал. Ак-  
е может говорить о жизни на языке условного искусства,  
няющего творческое воплощение жизни на сцене набором  
держательных внешних приемов, разных трюкачеств и  
лов. С нетерпимостью относился Станиславский к сцени-  
му ремесленничеству, к бездумному, формальному «пред-  
енчеству».

искусство переживания привлекает к себе большой чело-  
стью, сердечностью, обостренным вниманием к жизни, к  
еку, к его внутреннему миру. Все в творческом методе  
славского направлено к тому, чтобы правдиво и с  
им мастерством показать на советской сцене нашего  
менника. «Жизнь современного человека, его идеи мы  
аны передавать на сцене», — говорил Станиславский в  
году на 30-летнем юбилее Художественного театра. Та-  
аправленность этого метода отвечает тем задачам, кото-  
оставлены перед советским искусством в программных  
ниях большевистской партии по идеологическим вопро-

артия не может мириться с тем, что «некоторые работни-  
кусств, живя среди советских людей, не замечают их вы-  
идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему



отобразить их в произведениях искусства»<sup>1</sup>. Советский театр призван запечатлеть в ярких, полноценных спектаклях героя нашего времени, передового человека социалистической эпохи. Новаторское значение советского искусства в том и состоит, что оно отражает социалистическую действительность и впервые в истории показывает нового героя — человека созидательного, свободного, творческого труда, человека социализма, ставшего настоящим хозяином жизни.

Ясно определившийся курс Станиславского на углубление, совершенствование актерского мастерства школы переживания отвечал насущным требованиям советского театра.

В социалистическом обществе созданы все условия для благоприятного развития творческих сил человека, его индивидуальных качеств. Социалистическое общество способствует воспитанию ярких, многогранных, деятельных характеров, отличающихся большим духовным богатством, широтой мировосприятия.

Для показа на сцене передового советского человека нельзя пользоваться стандартным набором ремесленнических штампов, сценических масок и амплуа. Каждому актеру, искренне стремящемуся отобразить в своем творчестве содержательную, полнокровную жизнь советского человека, творческий метод Станиславского может оказать большую теоретическую и практическую помощь. От актеров требуется углубленная, яркая и выразительная характеристика действующих на сцене лиц. Но нередко нашим актерам приходится сталкиваться с трудностями, связанными с тем, что в последнее время в репертуаре наших театров появилось немало слабых пьес с художественно неубедительными, схематичными, трафаретными образами, лишь в очень отдаленной степени напоминающими полнокровный, жизнедеятельный и содержательный характер советского человека.

Некоторые наши драматурги еще очень слабо владеют мастерством создания полноценного художественного образа. Их пьесы не увлекают и не волнуют зрителя изображением духовного мира своих героев, их переживаниями, чувствами и мыслями.

Все это не может не сказаться отрицательно на уровне актерского мастерства. Богатейшие творческие возможности талантливых советских актеров остаются неиспользованными в полную меру из-за того, что эти драматурги отображают социалистическую действительность в поверхностных и безжизненных образах, отмеченных часто печатью литературщины, назойливого резонерства.

К такому результату приводит драматургов неглубокое знание жизни, ограниченный запас жизненных наблюдений. Нема-

<sup>1</sup> О кинофильме «Большая жизнь». Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года.

ловажной причиной создания слабых пьес является также недостаточное знакомство с законами сцены, невнимание к тем требованиям, которые театр предъявляет драматургам, незаинтересованность их в творческом методе Станиславского. А между тем глубокое и серьезное знакомство с передовым, классическим методом современного театра может помочь повышению мастерства советских драматургов, так как все в этом методе подчинено самому главному — правдивому, полнокровному изображению человека, со всем богатством его внутреннего мира.

Нашим драматургам есть чему учиться у Станиславского. Об этом очень убедительно и взволнованно говорили в свое время авторы советских пьес, поставленных на сцене Художественного театра.

В прошлом, на первых порах становления нового метода, углубление в психологическую характеристику сценического образа приводило подчас к тому, что изображение внутреннего состояния человека принимало самодовлеющее значение, человек как бы изолировался от общественной среды. Сейчас же, сосредоточивая внимание актера на необходимости глубокого раскрытия внутреннего мира человека, творческий метод Станиславского помогает правдиво запечатлеть процесс гармонического развития личности в условиях социалистической действительности.

Это прямой результат идейного обогащения творческого метода, его углубления под воздействием советской действительности. Станиславский отвергал застывшие каноны: его метод развивался вместе с жизнью. Поэтому-то идея сценического переживания и предстает сегодня в новом качестве. Пренебрегая психологией сценического образа, не раскрывая мира его переживаний, его нравственных качеств, актер не сумеет верно выявить природу героизма и самоотверженности советского человека, его высокого трудового пафоса.

Станиславский говорил, что живой человек, строящий новую жизнь, должен быть в центре внимания искусства, в то время как идеологи Пролеткульта проповедовали нелепый тезис, что в советском театре индивидуального героя должна сменить «масса в ее жизни — борьбе», которую покажут, как они писали, «пьесы массовых движений, грандиозные картины общения исторических форм пролетарской борьбы». Прямой результат революции пролеткультовцы видели в том, что привычная для старого искусства «схема индивидуалистических переживаний уступает место движениям масс».

Чутье большого и честного художника-реалиста подсказывало Станиславскому иное решение творческих задач, поставленных перед театром в революционную эпоху. Через человека революции, а не через абстрактно-схематическое пролеткультовское изображение «движения масс» стремился он постичь смысл революции. «Прежде всего надо показать, что сделала



революция в человеке...— говорил Станиславский.— Мало показать на сцене революцию через толпы народа, идущие с флагами,— надо показать революцию через душу человека»<sup>1</sup>.

Это стремление Станиславского, всячески охаживаемое формалистами и многочисленными псевдореволюционными театральными деятелями, выражало здоровую, прогрессивную тенденцию в развитии советского театрального искусства.

В своем творческом методе Станиславский разработал и обосновал приемы внутренней актерской техники, так называемые элементы системы Станиславского, которые и ведут актера к созданию на сцене правдивого искусства переживания. Эти приемы стали непреложными законами реалистического творчества, нормой советской школы актерского мастерства. «Без них,— говорил Немирович-Данченко,— не может сложиться настоящий актер».

Раньше актера учили главным образом внешним, формальным приемам изображения жизни. Специальные руководства по мимике, например, учили актера, как надо посредством лицевых мускулов изображать радость или меланхолию, отчаяние или мечтательность. Это скорее были учебники гримасничества, чем учебники актерского мастерства. Приемы, разработанные Станиславским, принципиально отличны от подобных безжизненных, канонических схем изображения человека на сцене. Посредством новых приемов актерского мастерства, предложенных Станиславским, создается правильное сценическое самочувствие актера в момент творчества, подобное нормальному жизненному состоянию человека. Такое естественное творческое состояние необходимо актеру для того, чтобы он мог легко и свободно отдаваться творчеству, ничем не насилуя своих чувств, свою человеческую природу. Для правдивого отражения на сцене подлинной жизни необходимы и подлинно жизненные, естественные условия творческого процесса. Творчество актера должно иметь твердую жизненную основу.

Обучение актера сценическому мастерству часто сводилось в прошлом к тому, чтобы научить его изображать чувства, т. е. создавать на сцене только видимость жизни. Станиславский не признавал подобную ремесленническую, дилетантскую систему воспитания актера. Он утверждал: чувств играть нельзя. Чувства возникают на сцене в процессе осмысленного сценического действия, направленного на осуществление определенной задачи. Правильно сделаешь, говорил он актеру,— правильно почувствуешь.

Для создания правильного сценического самочувствия актера и разработаны Станиславским приемы актерского мастер-

<sup>1</sup> Стенограмма. Обмен мнениями после просмотра гьесы «Унтиловск» 10.XI.1928. Музей МХАТ.



ства. Они возникли не в результате общих умозрительных представлений о художественном творчестве, а извлечены из самой творческой практики русского реалистического театра.

Долгое время было принято считать, что искусство сценического переживания — искусство статичное, пассивное, не дающее возможности художественно отражать жизнь, так как Станиславский якобы больше всего заботился только о естественности самочувствия самого актера. Это глубоко ошибочное представление о творческом методе Художественного театра. Станиславский совсем не требовал, чтобы актер целиком погружался в сферу собственных чувств и переживаний, забывая о том, чему должно быть подчинено все развитие роли. Сценическое переживание для него являлось не самоцелью, а наиболее совершенным средством отражения на сцене жизни человека.

Искусство переживания — это искусство активного, целеустремленного сценического действия. В театре все решает действие. Актер для того и выходит на сцену, чтобы действовать и в процессе развертывающегося на сцене действия раскрывать характер изображаемого лица, доносить до зрительного зала идейный замысел драматурга. В своем творческом методе Станиславский впервые в истории театра разработал и обосновал стройное учение о сценическом действии.

В первые послереволюционные годы, осмысливая начальные шаги советского театрального искусства, опыт молодой советской драматургии, продолжая всесторонне исследовать природу сценического действия, Станиславский выдвинул идею так называемого «метода физических действий».

Нужно сказать, что этот неудачный термин, принятый для определения новых приемов работы над ролью, вызывает всяческие недоразумения и кривотолки. Речь идет здесь не о каком-то «новом» методе, заменившем «старый» метод. Наоборот, новые искания Станиславского опираются на незыблемые и не стареющие основы его творческого метода и неотделимы от общих задач театра. Новое в его методе возникло в результате поисков наиболее совершенных средств правдивого воплощения на сцене идейного замысла драматического произведения. Основное назначение новых приемов — помочь актеру достигнуть неразрывного, гармонического единения внутренней и внешней жизни сценического образа, еще более упрочить реалистические основы художественного творчества и указать актеру наиболее надежный путь к сценической правде. Эти приемы активизируют сценическое действие, делают его более нацеленным, содержательным, придают его развитию неопровержимую логику и последовательность. Станиславский не позволяет актеру подменять подлинное сценическое действие, воплощающее идейный замысел драматурга, простым прого-



вариванием текста роли, бездейственным пребыванием на сцене.

Поэтому в начале работы над ролью он считал необходимым устанавливать логику и последовательность физических действий каждой роли. Он исходил при этом из того, что «психологическая задача разлетается, как дым, тогда как физическая задача материальна, осязательна, ее легко зафиксировать, легче найти, вспомнить в критический момент»<sup>1</sup>.

Новые поиски Станиславского убеждают в том, что он действительно создавал материалистическую теорию сценического искусства.

К сожалению, эта работа Станиславского в области сценического действия не получила еще необходимого теоретического обоснования и философского осмысления. Не получила она также достаточно полного предметного выражения и в сценической практике. Поэтому еще несколько преждевременными кажутся призывы относительно быстреего внедрения «метода физических действий» в деятельность каждого театра.

Непосредственный разбор технических приемов актерского мастерства не входит в нашу задачу. Это специальная тема, затрагивающая вопросы организации творческого процесса в театре. Наша задача состоит в том, чтобы понять эстетическую природу этих приемов, их идейно-художественное назначение в процессе создания сценического образа. Следует еще раз подчеркнуть, что Станиславский не собирался учить актера и режиссера, как надо изображать на сцене то или иное чувство. Ни в какую систему, ни в какое учебное пособие невозможно втиснуть все многообразие действительности, нельзя предусмотреть все вероятные формы проявления человеческих чувств. Нельзя на сцене стандартизировать жизнь, мысли и чувства человека.

Станиславский стремился к тому, чтобы создать нормальные, естественные условия для вдохновенного творчества. Он показал, что вдохновение может быть достижимым — оно подчинено воле сознательно творящего актера-художника, в совершенстве владеющего техникой своего мастерства. Не случайно писал Чайковский: «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых».

Станиславский решительно отвергал прочно укоренившийся в идеалистической эстетике взгляд на вдохновение, как на таинственный, мистический процесс, совершенно не зависящий от воли и сознания художника. Он не собирался, разумеется, составлять для актеров рецепты вдохновенной сценической игры, сознавая, что никакой самый совершенный метод не fabri-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло», стр. 349. Издательство «Искусство», 1945.



кует вдохновения. Он лишь может подготовить ему благоприятную почву.

Сила метода Станиславского состоит в том, что он взят из самой жизни, что в нем находит свое обобщение многолетний опыт пытливого художника. Этот метод связан с действительностью всей своей сущностью, каждым своим элементом. Утверждение искусства жизненной правды, одухотворенного передовыми идеями современности, — вот в чем его смысл и назначение, его пафос. Все в нем направлено к тому, чтобы всесторонне и глубоко показать на сцене мыслящего, чувствующего и действующего человека, раскрыть идейный смысл изображаемых жизненных явлений, убедить в их достоверности и правдоподобии, обогатить зрителя знанием жизни, помочь повышению его художественных вкусов.

### • Метод К. С. Станиславского — общее достояние советского театрального искусства

В творческом союзе с лучшими актерами своего времени создавал Станиславский передовую теорию современного театра. Искусство крупнейших мастеров Художественного театра — Москвина, Леонидова, Качалова, Хмелева и других, при всем их неповторимом своеобразии, неотделимо от творческого метода Станиславского. Они многим были обязаны его методу, точно так же как и сам метод многими своими успехами обязан им.

Большой творческий вклад в этот метод сделан Немировичем-Данченко, горячо поддержавшим Станиславского еще в период зарождения у него первых замыслов новой сценической теории.

Станиславский и МХАТ, советские актеры и режиссеры, передовые наши театры, руководствуясь принципами социалистического реализма, общими усилиями создавали советскую театральную систему, по праву и по заслугам названную именем своего основоположника. Сам Станиславский никогда не претендовал на свое исключительное авторство и не раз с гордостью заявлял, что его творческий метод создан самой жизнью.

Метод Станиславского отражает в себе объективные законы реалистического творчества, а не чью-то индивидуальную художественную манеру. Поэтому-то он и мог получить такое широкое применение в практике советского театра, стал достижением нашей театральной культуры в целом.

Что же делает творческие принципы Станиславского столь необходимыми для театра? «Эта система, — говорил выдающийся советский актер Б. Щукин, — открыла нам, актерам, забытые научные законы жизни на сцене, законы простые и ясные, которые легли в основу актерского мастерства».



Сам Станиславский отмечал, что только неопровержимые законы ставились им в основу его творческого метода. Только художник передовых эстетических воззрений, видевший назначение искусства в правдивом отражении жизни народа, мог решить эту задачу.

Антипатриотическая группа театральных критиков-космополитов много распространялась по поводу «серости» нашего театрального искусства, которая якобы идет от Художественного театра, от влияния Станиславского. Советское многонациональное театральное искусство, развивающееся во всем своем творческом многообразии, разоблачает и отмечает в сторону эти злобные клеветнические заявления.

Некоторые работники театра и искусствоведы до сих пор еще иногда пытаются принизить значение метода Станиславского для современного этапа развития советского театра. Главный довод противников этого метода сводится к тому, что он якобы устарел, непригоден в условиях социалистической действительности, так как создан в дореволюционное время для отображения на сцене переживаний уже несуществующих в нашей жизни героев чеховской драматургии. Только преднамеренно игнорируя эволюцию театральных взглядов Станиславского, можно выдвигать подобный, ничем не обоснованный довод.

Легенда об устарелости его метода создана теми театральными работниками, которых не устраивают высокие требования Станиславского, предъявляемые к творчеству, которые не заинтересованы в постоянной и упорной работе над собой и боятся трудностей, связанных с дальнейшим совершенствованием мастерства. Эти работники ищут в искусстве жизни бездумной и спокойной, не отягченной никакими заботами. Станиславский же воспитывал в своих учениках нетерпимость к подобному ремесленническому отношению к творчеству.

Сейчас, когда повышение художественного мастерства является важнейшим требованием партии, обращенным к деятелям советского искусства, необходимо глубокое изучение творческих принципов Станиславского, широкое освоение его наследия в практике наших театров.

О том, насколько велик сегодня интерес к Станиславскому, свидетельствует творческая дискуссия, посвященная вопросам дальнейшего развития его наследия. Эта дискуссия, охватившая большой круг работников советского театра, велась в нашей специальной печати, в многочисленных театрах страны, в театральных учебных заведениях.

Дискуссия выявила одностороннее, а стало быть, и неверное представление о наследии Станиславского некоторых театральных работников, рассматривающих это наследие вне связи с жизнью, с творческой практикой театра, в отрыве от советской драматургии.



Дискуссия окончена. Но это не значит, что творческие работники советского театра перестанут разрабатывать эту важнейшую проблему нашего театрального искусства. Станиславский, его наследие нужны нам сегодня, как может быть никогда. Его метод, обогащаемый новым опытом творчества, не теряет для нас своего значения.

Станиславский живет в сегодняшней деятельности наших передовых советских театров и их мастеров.

Лучшие спектакли Малого театра, украинского театра им. Ив. Франко, Грузинского театра им. Рушавели и многих других советских театров говорят о богатейших творческих возможностях успешно и свободно развивающегося искусства социалистического реализма, не стесненного никакими безжизненными канонами и догмами.

Непревзойденные по высокому мастерству сценические образы, созданные выдающимся советским артистом Б. Щукиным; широко известное миллионам советских зрителей по многим фильмам творчество Н. Черкасова; роли А. Бучмы в «Макаре Дубраве» и в «Украденном счастье»; блестящее мастерство А. Хорава в «Отелло» и «Великом государе»; исполнение А. Борисовым заглавной роли в фильме «Мусоргский» — все это примеры того, как творческие принципы Станиславского помогали актерам создавать полноценные художественные образы.

Чувство нового было одной из отличительных черт характера Станиславского. Жадный к жизни художник, он, не удовлетворяясь достигнутым, всегда был в неудержимом движении вперед. «Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, — говорил Станиславский, — его искания прекращаются, стремление вперед останавливается»<sup>1</sup>. Воспитывать в себе это живое чувство нового — задача каждого художника.

Станиславский учит актера и режиссера самому важному в искусстве — мастерству отображения на сцене правды жизни, умению создавать полноценные в идейном и художественном отношении сценические образы, отмеченные глубиной психологических и социальных характеристик, богатством духовного мира, красотой и яркостью формы. Он учит создавать прекрасное. Его метод оказывает незаменимую помощь актерам и режиссерам в создании правдивых образов людей нового мира, строителей коммунистического общества.

Постоянно обращая внимание актера в сторону жизни, Станиславский тем самым учит его видеть и отражать на сцене новое в нашей социалистической действительности, отображать процесс роста советского человека.

---

<sup>1</sup> К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. «Академия», стр. 367, 1933.



Передовой творческий метод самым действенным образом помогает театру показать жизнь такой, какова она есть, во всем ее сложном многообразии, показать не только ее положительные, но и отрицательные стороны, все то, что стоит на пути нового, растущего, прогрессивного. Первейший долг театра — направлять оружие своего творчества против всего косного, отсталого, фальшивого, реакционного; направлять его на искоренение в сознании людей пережитков капитализма.

В середине двадцатых годов Станиславский говорил актерам: «У нашего зрителя сейчас после революции пробудилось много прекрасных чувств, и он хочет видеть такие же хорошие, благородные дела и сильные чувства со сцены»<sup>1</sup>. Метод Станиславского дорог сегодня советскому театру тем, что он помогает ему ответить на эти запросы советских зрителей.

Метод Станиславского сыграл выдающуюся роль в развитии театрального искусства и неотделим от всей истории советского театра.

Творческие идеи Станиславского оказали также огромное влияние и на прогрессивных театральных деятелей всего мира. В течение полувека история мирового театра неразрывно связана с его именем. У Станиславского много и настойчиво учатся сегодня молодые театры стран народной демократии.

Они учатся у него искусству правдивого отражения жизни, умению воплощать передовые идеи современности в ярких художественных образах, учатся самому совершенному сценическому мастерству. Книги Станиславского, его спектакли и роли, вся его жизнь в искусстве являются для них вдохновляющим примером патриотического служения народу.

Все, что было самого лучшего, самого яркого и значительного в мировом театральном искусстве последних десятилетий, в той или иной степени обязано Станиславскому, обязано Художественному театру. В искусстве Станиславского передовые демократические театры мира видят никем не превзойденную вершину сценического искусства. В десятках стран актеры и режиссеры учатся по книгам Станиславского, стремятся следовать его творческим принципам.

В Доме-музее К. С. Станиславского в Москве хранится его книга «Моя жизнь в искусстве», изданная на румынском языке. Румынские театральные деятели, приславшие эту книгу в дар музею, сделали на ней следующую надпись: «Книга Станиславского является для нас, театральных деятелей Румынской Народной Республики, особенно ценным оружием в нашей борьбе с влиянием буржуазного театра. Книга знакомит нас с искусством реалистического театра и ведет нас к вершинам актерского мастерства, которое способно передать героизм людей труда, строящих социализм в нашей стране и укрепляющих всемирный фронт мира».

<sup>1</sup> Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 314.



В одном из театров Германской Демократической Республики к встрече делегации деятелей советской культуры был вывешен лозунг: «Спасибо за Станиславского!» Эти слова, обращенные к советскому театру, очень ярко выражают отношение к Станиславскому прогрессивных актеров и режиссеров мира.

Пятидесятилетний юбилей Художественного театра, широко отмеченный мировой театральной общественностью, показал, как велико влияние Станиславского на современный театр, как все новые и новые поколения театральных деятелей приобщаются к сокровищнице его творческого наследия.

Творчески подходя к освоению богатейшего наследия Станиславского, работники советского театра должны использовать его опыт, его теорию в интересах успешного осуществления той программы, которая выдвинута перед советским театром в постановлении ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению».

«Советский театр,— говорится в этом постановлении,— может выполнить свою важную роль в деле воспитания трудящихся только в том случае, если он будет активно пропагандировать политику советского государства, которая является жизненной основой советского строя».

Все учение Станиславского подчинено этой высокой цели. Именно поэтому его метод используется сейчас как средство создания на сцене высоко идейного искусства жизненной правды, искусства социалистического реализма.

В этом историческая заслуга Станиславского перед советским театром. Его большая и вдохновенная жизнь в искусстве воспринимается советскими людьми как замечательный патриотический подвиг. Станиславский — слава и гордость нашего театра. Его имя и сегодня служит вдохновляющим призывом к неустанному творческому труду, к требовательной и настойчивой работе над собой, к совершенствованию художественного мастерства, к классическому воплощению на сцене благородных и возвышенных эстетических идеалов советского искусства, воспитывающего народ в духе коммунизма.

---



## ПЛАН ЛЕКЦИИ

	Стр.
Творческое развитие передовых традиций русской театральной культуры . . . . .	4
Эстетические основы творческого метода К. С. Станиславского . . . . .	7
Искусство сценического переживания — искусство жизненной правды	19
Метод К. С. Станиславского — общее достояние советского театрального искусства . . . . .	26

Редактор — Е. Н. КОНЮХОВА.

А-03427. Подп. к печ. 19/IV 1952 г. Тираж 150 000 экз. Изд. № 313.

Бумага 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub> — 1 бум. л.=2 п. л. Уч.-изд. 2,05 л. Заказ № 769.

Типография газеты «Правда» имени Сталина. Москва, ул. «Правды», 24.



★ К ЧИТАТЕЛЯМ ★

Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Китайский проезд, 3, издательству «Знание».







Цена 60 коп.

Серия I

Date Due

Printed in the USSR