

В. Н. Зацепин

Независимый исследователь,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-7895-8054

Философский проект В. Г. Гайдарова по синтезу учений К. С. Станиславского и И. П. Павлова

АННОТАЦИЯ

В настоящей публикации впервые подробно рассматривается проект российского актера и мыслителя В. Г. Гайдарова (1893–1976) по сближению Системы К. С. Станиславского с учением И. П. Павлова о высшей нервной деятельности. В качестве введения в круг мыслей Гайдарова публикуется фрагмент из его послевоенных записных книжек, демонстрирующий возникновение замысла, результатом которого стала серия междисциплинарных семинаров в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, а также многочисленные заметки Гайдарова о психологии актера, еще ждущие публикации. Насколько можно судить, эта часть наследия В. Г. Гайдарова представляет интерес как минимум по двум причинам: в историческом смысле, как попытка работы с живым наследием ушедших великих учителей, продиктованная желанием продолжать их дело, и в смысле мировоззренческом — как желание примирить новейшие открытия физиологии и метод Станиславского и заставить и то, и другое вместе работать на благо искусства и зрителя. Одной из сквозных установок Гайдарова в его текстах начиная с 1920-х годов является мысль о том, что актер должен быть разносторонне образованным человеком, — с этим положением трудно не согласиться. Мы также стремились показать, что философские поиски В. Г. Гайдарова вполне соотносятся с вопросами, которые решались в ту же эпоху в западной философии науки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В. Г. Гайдаров, К. С. Станиславский, И. П. Павлов, физиология высшей нервной деятельности, Система Станиславского, психология актера, методология актерской игры, Т. Кун.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-188-203
EDN SKTXNJ
УДК 792.01

Victor N. Zatsepin
Independent Researcher,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7895-8054

V. G. Gaidarov's Philosophical Project on Combining K. S. Stanislavsky's System with I. P. Pavlov's Reflexology

ABSTRACT

This publication is the first to examine in detail the project of the Russian actor and philosopher V. G. Gaidarov (1893–1976) to bring Stanislavsky's System closer to Pavlov's teachings on higher nervous activity. As an introduction to the sphere of Gaidarov's thoughts, a fragment from his post-war notebooks is published, showing the emergence of the idea, which resulted in a series of interdisciplinary seminars at the Pushkin's Leningrad Drama Theatre. Gaidarov also wrote numerous notes on the psychology of the actor, which are still awaiting their publication. As far as one can judge, this part of V. G. Gaidarov's legacy, partly due to its interdisciplinary nature and difficulties in categorizing the material, has been largely overlooked by researchers so far. However, it is of interest for at least two reasons: in a historical sense, as an attempt to work with the legacy of great teachers who have passed away, dictated by the desire and duty to continue their work, and in a *Weltanschauung* sense, as a desire to reconcile the latest discoveries of physiology and Stanislavsky's method, and to make both work together for the benefit of art and the audience. One of Gaidarov's constant attitudes in his texts from the 1920s onwards is the idea that an actor should be a well-educated person — a position with which it is difficult to disagree. We have also aimed to show that V. G. Gaidarov's philosophical views correspond to the questions that had arisen at the same epoch in Western philosophy of science.

KEYWORDS

V. G. Gaidarov, K. S. Stanislavsky, I. P. Pavlov, higher nervous physiology, K. S. Stanislavsky's System, psychology of the actor, methodology of acting, T. Kuhn.

Владимир Георгиевич Гайдаров (1893–1976) — российский и советский актер театра и кино, уроженец Полтавы. Поступив в психологический институт при Московском университете, Гайдаров учился у выдающихся философов — Г. Г. Шпета и Г. И. Челпанова, в мемуарах актера есть свидетельство о том, что Челпанов, стоявший у истоков российской научной психологии, возлагал на него большие надежды и сожалел, что Гайдаров ушел в театр [1, с. 33]. С 1914 по 1920 год, в период профессионального становления, работал в МХТ со Станиславским. 1920-е годы провел в Европе, снимаясь в кино (в том числе в «Горящей пашне» у Ф. В. Мурнау и в «Отмеченных» К. Т. Дрейера), в 1932 году вернулся в СССР. Самый авторитетный и подробный очерк биографии Гайдарова в настоящее время принадлежит М. Г. Литавриной [2], так же как и публикация его воспоминаний [3]. В целом творчество освещено в небольшом круге источников [4; 5].

В предисловии к машинописному сборнику статей актера «Мысли по поводу...», подготовленному его вдовой Н. В. Гайдаровой, сообщается: «Начиная с 20-х годов (уйдя волею судьбы из МХТ) Гайдаров буквально до последнего года жизни, при всей активной деятельности в разных направлениях, продолжал “алгеброй постигать гармонию”, занимаясь изучением трудов И. П. Павлова и других физиологов (и психологов тоже), всё свободное время посвящая “думанию” (Павлов) о сопряжении найденного Станиславским с учением И. П. Павлова о высшей нервной деятельности человека»¹. Смысл гайдаровского проекта заключался в том, чтобы соединить успехи и признание физиологии с учением Станиславского, которое было лишь формально канонизировано, «а следовательно, и доказать необходимость применения Системы в театральной практике»².

Еще в начале 1940-х годов у Гайдарова оформляется замысел книги о Станиславском, в его архиве хранятся заявки на книгу «К. С. Станиславский — учитель актера» и «У истоков системы Станиславского»³. 27 декабря 1944 года Гайдаров заключил договор на работу «К. С. Станиславский (зарождение и развитие системы)» с НИИ Ленинградского Государственного института театра, музыки и кинематографии⁴. В начале 1950-х к этому замыслу добавляется желание Гайдарова объединить (или хотя бы сблизить) учение Станиславского с рефлексологией Павлова. Тому были и объективные причины: успехи И. П. Павлова были широко признаны, работала павловская школа, кроме того, в послевоенной повестке встал вопрос о судьбе наследия и продолжения дела обоих великих учителей (Павлов умер в 1936 году, Станиславский в 1938-м). Как мы уже упомянули выше, Гайдаров прошел две школы — философскую в МГУ и театральную во МХАТе. В то же время в послевоенной системе профессионального творческого образования стоял (вечно актуальный) вопрос о дальнейшем развитии актерской подготовки и учебных программ. Занятия Гайдарова в области декламации и сценической речи также совпадали с намерениями учеников Павлова (в том числе

1 РНБ. Отдел рукописей. Ф. 1342. Ч. 1. № 367.

2 Там же.

3 РНБ. Отдел рукописей. Ф. 1342. Ч. 1. № 47.

4 Там же. № 48.

академика Л. А. Орбели) развивать исследования в области 2-й сигнальной системы (то есть речи).

В 1950–1970-е годы Гайдаров активно занимается изучением наследия Павлова и Станиславского, в том числе организует кружок по изучению высшей нервной деятельности при Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. В персональном архиве В. Г. Гайдарова есть стенограммы семинаров кружка, проводившихся с октября 1955 года по май 1957 года. В числе его участников — психолог Э. Ш. Айрапетянц, режиссеры Л. С. Вивьен и Б. М. Дмоховский, актеры Н. С. Рашевская, М. Л. Никельберг, А. А. Мгебров, К. С. Калинис и другие, а также студенты творческих вузов.

В предуведомлении к машинописному сборнику «Мысли по поводу...» Н. В. Гайдарова пишет: «...Нет, кроме Гайдарова, человека-актера, который изучил бы вопросы физиологии высшей нервной деятельности человека применительно к вопросам творческой деятельности актера с позиций своего многолетнего творческого опыта. Тут его приоритет неоспорим»⁵. И далее она же поясняет: «Если меня спросят — зачем всё это нужно — я могу ответить: “затем, чтобы раз и навсегда покончить с разговорами о наитии, самовыражении, необъяснимости вдохновения и т. п. Покончить с ‘шаманством’. Привлечь к труду актеров, которые считают для себя возможным ничего не делать ежедневно для совершенствования и подготовки к каждому спектаклю”. Наконец, не обязательно, может быть, всем актерам изучать Павлова, но необходимо перед всеми актерами сейчас доказать правоту Станиславского, подкрепив его Павловым»⁶.

В 1950-е годы Гайдарову удалось организовать групповую работу над вопросами, которые его волновали, на базе кружка по физиологии высшей нервной деятельности при театре им. Пушкина. В дальнейшем он продолжал свои исследования преимущественно один, беседуя с книгами (в собрании Гайдарова, помимо подготовленного к печати сборника «Мысли по поводу...», содержится также масштабное машинописное собрание всех его выписок из книг, подготовленное Н. В. Гайдаровой)⁷. В то же время крайне примечательно, что проблемы, с которыми он столкнулся, в те же самые десятилетия (1950–1970-е) энергично обсуждались в западной философии науки. Гайдаров стремился понять, насколько учение Станиславского может стать наукой, а известный философ науки К. Поппер говорил о проблеме демаркации, поиске критерия отграничения научного знания от ненаучного. Проблемы с разностью научных терминологий, с которыми столкнулся Гайдаров, пытаясь скрестить театроведение и павловскую школу, в 1960-х были описаны философами науки Т. Куном и П. Фейерабендом как «несоизмеримость» разных систем знания. В одном из очерков, вошедших в «Мысли по поводу...», Гайдаров также задавался вопросом, систематична ли Система Станиславского, что опять же находит свое соответствие в современной философии науки (ср., например, тезис П. Хойнингена-Хюне о том, что главным критерием науки является систематичность [6]).

5 РНБ. Отдел рукописей. Ф. 1342. Ч. 1. № 367. Л. 11/IV.

6 Там же. Л. 19/XII.

7 РНБ. Отдел рукописей. Ф. 1342. Ч. 1. № 413, № 416.

Еще более очевидны параллели между исканиями Гайдарова и Эйзенштейна (см., например, очерк Эйзенштейна «Станиславский и Лойола», впервые опубликованный лишь в 2000 году в журнале «Киноведческие записки» [7]).

Обобщить и объяснить проект В. Г. Гайдарова сейчас, вероятно, лучше всего словами Н. В. Гайдаровой, готовившей его архив к публикации еще в первой половине 1980-х: «Педагогика — не наука, а искусство» — говорит Ушинский. Не следует ли к этому свести ответ на вопрос, мучивший Гайдарова? Но его, наверно, следует поддержать и в том, что искусство актера, да и всякое искусство, так или иначе опирается на науку, т. к. какие-то свои законы как наука имеет, или наукой объясняется. А уж в особенности искусство актера, т. к. актер творит “из себя”, он и материал и инструмент. Значит, должен знать актер, что говорит о нем наука» (предуведомление к сборнику «Мысли по поводу...», л. 21/ XIV).

В заключение этого краткого предисловия хочется выразить надежду, что публикуемый фрагмент из архива В. Г. Гайдарова оживит интерес к наследию этого уникального актера-философа, а также поблагодарить хранителя отдела рукописей Российской национальной библиотеки М. Л. Любимову за бесценную помощь в работе с гайдаровским собранием.

Дневниковый фрагмент «Размышления» приводится по машинописи с двойной пагинацией, подготовленной Н. В. Гайдаровой, и входит в состав сборника «Мысли по поводу...» (ок. 1983). Сборник в целом предваряют два эпитафия: 1) «Когда умру, пусть найдутся только руки, которые сумеют наилучшим образом передать продукты моего труда тем, кому они нужны» (А. Блок); 2) «Работа не в том, чтобы играть роли, а в том, чтобы познавать свое искусство и уметь его применять к роли» (К. Станиславский). Записи сделаны Гайдаровым в течение нескольких дней в сентябре и октябре 1950 года. В публикации в основном сохранены авторская пунктуация, орфография и расположение текста на странице, в нескольких случаях добавлен поясняющий текст в треугольных скобках. Подстрочные примечания принадлежат публикатору, если не указано иное.

РАЗМЫШЛЕНИЯ

(Л. 151 / 127)

Что такое «этюды» в «Системе» К. С. Станиславского? — Упражнения на 2-й сигнальной системе. Магическое «если бы» и «предлагаемые обстоятельства» — это и есть человеческий (а не собачий) раздражитель. Для получения точного ответа должно быть развито чувство правды. Чувство правды возможно развить:

- 1) на наблюдательности (Павлов) и
- 2) изощренной фантазии, воображении.

Значит, для работников нашей актерской профессии необходимо упражнять и ту и другую. Возникает только вопрос, какие упражнения наилучшим образом развивают нашу наблюдательность и фантазию. Предположим, я столкнулся в жизни с каким-то интересным или неинтересным, но типическим явлением, которое может пригодиться мне на сцене. — Как я должен его запомнить и отложить в ящик своей памяти? — /Вписано позже:/ — След остался. Надо тренировкой закрепить этот след.

Вопрос развития фантазии, воображения и проще и сложнее, но коренится решение этого вопроса в данных моего опыта или личного или полученного от других, но, в конце концов, опять-таки моего.

(Л. 152/128)

«Навыки — это автоматизированные компоненты сознательного действия человека, которые вырабатываются в процессе его выполнения» — /Рубинштейн/

(отчеркнуто)

Только «Думание»/И. П. Павлов/ — в самом широком смысле обеспечивает успешность фантазии, и следовательно, и творчества!

Теория аффектов Станиславского — весьма условна.

«Покусился» на Станиславского — виноват, но, все-таки, проверить надо! До конца.

Кроме того, Станиславский никогда не говорил, что он дошел до конца.

(отчеркнуто)

13.IX

«Работа актера над собой», с. 514:

«Достоевский всю жизнь искал в людях бога и чёрта».

«Л. Н. Толстой всю жизнь стремился к самоусовершенствованию».

«А. П. Чехов боролся с пошлостью, мещанством, и мечтал о лучшей жизни».

В сущности, все эти авторы не определены каждый индивидуально, а только вообще, а это неправильно!

Бог и чёрт Достоевского — это то, что надо усовершенствовать ради какого-то совершенства у Толстого, или «лучшая жизнь», противопоставляемая пошлости и мещанству <у> Чехова.

Разве можно «сверхзадачу» делать столь неконкретною, столь общеою? — Нет, сверхзадача Достоевского отличается от таковой у Толстого или Чехова. И только определив ее вполне конкретно, (Л. 153/129) можно так же конкретно, а не «вообще» и «играть» ее.

Вообще формулировки стр. 514–15 о «сверхзадаче» не очень точны и ясны. Основное — это понять сверхзадачу, определить ее, увлечься ею и действовать, но основное все-таки, понять и определить.

Если автор не гениален, то и его сверхзадача — не гениальна. Если автор пошел и неинтересен, то такова его сверхзадача. При добросовестности автора, при его тем не менее ограниченности и неодаренности актеру иногда приходится за автора создавать свою сверхзадачу и обогащать автора.

(отчеркнуто)

Кстати: в чем «сквозное действие» и «сверхзадача» «Пигмалиона»? — Хиггинс — это талантливый ученый, лингвист, фонетик. Одержим своею задачей: понять, постигнуть все тайны человеческой речи. И вдохновение эти задачи решает. Он верит в человеческую, в хорошем смысле, породу; и всё что ее оскорбляет и принижает, как например, уродливая, ужасная речь Элизы — всё это глубоко возмущает его. «Человек должен говорить языком Шекспира, Мильтона, языком Библии», потому что это богатый, полнозвучный и точно выражающий человеческие мысли язык. Хиггинс, к тому же, и поэтическая натура — он занимается поэзией в духе Мильтона, поэтому он эмоционален. Он не пошел и не банален. Всё, что действительно интересно, увлекательно — занимает его. Он не признает каких-то искусственных условностей общества, в которых живет и работает. Как поэтическая натура, он склонен легко отдаваться увлечениям. Если он увлекается, то тут он идет напролом, разрушая все преграды на своем пути. И вот он встречает Элизу Дулитль. Предлагается пари — сделать из нее светскую даму... Пари выиграно, и как будто пьеса должна кончиться. Но дей-

(л. 154/130)

ствие развивается дальше, и в 4-й картине наступает поворотный пункт: вместо того, чтобы спокойно обсуждать вопрос о том, как устроить Элизу в цветочном магазине, возникают какие-то новые моменты: выйти замуж, вопрос цветочного магазина ее не увлекает, и именно она поворачивает вопрос тем, что убегает из дому. Как будто привычно налаженная жизнь, удобная, без тех забот, которые были у холостяка Хиггинса, грозит стать неудобной, неналаженной и непривычной. Хиггинс начинает чувствовать, что он что-то важное потерял — «могу ли я обойтись без вас?». Когда Элиза вновь является — как будто всё приходит в нормальное состояние, но обнаруживается еще что-то, повидимому, Элиза тоже питает «симпатию» к Хиггинсу,

что последнему становится яснее и яснее. А, в общем, ясно, что он не только нуждается в ней, как в удобной вещи, но и чувствует к ней со своей стороны симпатию. Всё это так! Но как же определить в конце концов, «сверхзадачу» и «сквозное действие» роли? Какими словами?

1. «А что вы скажете, если после шести месяцев моих занятий с этой девицей я выдам ее на балу у посланника за герцогиню? Больше того: представлю ей место продавщицы в цветочном магазине, а для этого, как известно, требуется еще более изящная речь!» — это 1-е действие.
2. «Ваше предложение, Пик, столь заманчиво, что я едва могу противустоять ему... Что такое жизнь: как не цепь вдохновенных безумств... Принимаю пари. Работать начинаю сегодня же, сейчас, сию минуту». — 2-е действие.
3. «Я держал с ним пари, что через шесть месяцев выдам ее за герцогиню на балу у посланника. Я работаю над этой девченкой в про- (л. 155/131) должение двух месяцев, и она мчится вперед с быстротою курьерского поезда. О, я выиграю это пари!» и идут определения: «У нее тонкий слух», «с нею интереснее заниматься, чем со всеми моими миллионершами», «Ты не представляешь, мама, как это чертовски интересно, взять живое человеческое создание и переделать его в совершенно другое, вложить в него даже новый язык».

Все разговоры о Элизе в 3-й картине — увлечение работой именно с нею.

4-й акт открывает глаза Хиггинсу, а Элиза вынуждает Хиггинса взорваться: «Ах значит, вы вот как относитесь к нам?!» «Как вы смеете приписывать мне подобные намерения? — бить вас?! — Это вы меня ударили, вы оскорбили меня до глубины души, когда заговорили о воровстве». «Одним словом, я не отношусь к вам безразлично, чёрт вас возьми! Я не умею только разговаривать о таких вещах, на которые вы намекаете, а потому — пусть черт возьмет м-с Пирс...» Начало сцены — Хиггинсу даже в голову не приходит заговорить об Элизе — так он переполнен своим восторгом по поводу ее поведения на балу у посланника. Задорность поведения Хиггинса в 5-м акте — от его характера, но все-таки, Элиза — шедевр, драгоценный камень, и Хиггинс никому ее не отдаст. И... всё-таки, в чем же сквозное действие? Как его определить? Борьба за своё я?? Ограждение себя от всех Элиз, в том числе и от этой? Ради науки? — Не знаю! Подумать!!

(л. 156/132)

4. X.50 г.

С каких точек зрения, где можно искать соприкосновения «Условных рефлексов» и «Системы»?

1. Вопросы физиологического изучения ЭМОЦИЙ, т. е. их физиологической природы — физиологическая природа ЭМОЦИЙ — основа высшей нервной деятельности.

Подсознание и сознание — высшие и низшие ступени центральной нервной системы.

2. Слово и жест — сложные условные рефлексы и их законы — правила поведения.

Торможение

Зажим

3. Внешние приемы воплощения различных образов, типов < — > основные положения учения Павлова об условных рефлексах.

(отчеркнуто)

5. X.

1. «Система» Станиславского требует прежде всего предельной честности и искренности.

2. Основные ее вопросы: а) глубокое освоение и
в) творческое развитие

3. Дело не в том, чтобы распределить, кто играет по «Системе», а кто не по «Системе», потому что тут возникнет вообще вопрос об организации труда в театре и о том, как в этом отношении действует руководство — по «Системе» ли?

4. Покой, уверенность мастера (...) приобретается практикой, частым пребыванием на сцене, но наряду с этим отрабатываются штампы.

5. Мировоззренческие проблемы.

6. Вопросы технологии, приема.

7. Наши задачи. Ленинград — колыбель учения Павлова. Тут институт имени Павлова, клиники, наконец, Колтуши-Павлово⁸.

Соединить Станиславского и Павлова.

Корни эстетики «Системы» Станиславского < — > это русская передовая мысль: Пушкин, Белинский, Гоголь, Чернышевский, Горький. Недаром с Горьким связаны тесно в работе и Станиславский, и Театр, недаром Станиславский встречается с Горьким, читает ему «Систему» и получает от него сценарии для импровизаций.

6. X

Очень характерно: Станиславский утверждал, что нельзя/изобразить/сыграть/сделать/чувство/а что такое ЧУВСТВО?/, переживание. И никогда не учил его играть. В то же время «почти» нигде в Павловской школе не встретишь раздел «Эмоции», «Чувства».

«Условные, временные связи» и т. д. в этом духе — вот терминология павловцев.

Станиславский говорит о «подтексте», о подсознании. У Павлова «Корка» головного мозга и подкорка, правда, связанная. В подкорке (и не только в подкорке, но и в коре, в заторможенных районах!) и живет подсознание.

«Наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества ор-

⁸ В поселке Колтуши Ленинградской области находится научный городок НИИ физиологии РАН имени И. П. Павлова.

ганической природы являются сверхзадача
и сквозное действие.

Пусть полный охват их, в самом глубоком и широком смысле слова, при каждом сценическом творчестве сделается главной мечтой каждого творящего артиста. (Работа актера, стр. 385, <подч. ВГ>).

«Как видите, прием подхода к чувству через правду и веру в физические действия и “я есмь” пригоден не только при создании роли (Л. 158/134), но и при оживлении уже созданного».

(Работа актера, стр.⁹).

«... техника нашего искусства... еще находится в первобытном состоянии»
(Там-же, стр.¹⁰)

(отчеркнуто)

Название, идея книги — «Станиславский в развитии»

Станиславский в творчестве

Творческий Станиславский?

Что в «Системе» «бесспорное» и что «спорное», требующее проверки, дополнения, доработки, выяснения и т. д.? — Этот вопрос надо выяснить в первую очередь.

Второе: разработать вопрос о «физдействиях» со всех сторон — есть ли это конечный пункт, квинтэссенция «системы» или это только этапный эксперимент? — Станиславский всю жизнь был экспериментатором — не возможно ли предположить, что Станиславский применял «метод физических действий» к актерам, не воспитанным в «системе», а в какой-то мере, к чужакам (Леонидов, Топорков и др.) или к актерам специального склада — чересчур эмоциональным, например, темпераментным?

Третье: Что оставалось в практике Станиславского от первых дней его творческой жизни и до последнего дыхания и что менялось? Проследить на основании всех, известных, опубликованных работ.

На 2-й вопрос лучший ответ дает сам Станиславский на стр. 233 «Режиссерского плана “Отелло”», а именно:

«Таким образом, пусть актер создает действие + действенный текст (подч. ВГ),

а о подтексте не заботится. Он придет сам собой,

если актер поверит (разрядка Станиславского)
в правду своего физдействия.

Этот (Л. 159/135) совет особенно важен для неровных актеров. Пусть они строят роль на физдействиях, не заботясь о подтексте. —

<подчеркнуто В. Г.>¹¹

⁹ Пропуск в машинописи.

¹⁰ Пропуск в машинописи.

¹¹ Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло» [8]. — Прим. В. З.

Физдействие Станиславский предлагает, как средство облегчить <работу> актера. Вдохновение дается только по праздникам. Не чувство должно владеть актером, а наоборот, — актер чувством. Чтобы достигнуть этого, нужно какое-то средство. Средство это — физическая задача, выраженная в действии. Зафиксировать путь физдействий, которые правдивы для актера и которым он верит, это — приблизиться к чувству, к вдохновению, вызвать его, т. к. актер, «думая о физдействиях, помимо своей воли, вспоминает о всех магических “если бы” и “предлагаемых обстоятельствах”, которые создавались в длинном процессе работы».

Значит, вопрос о физдействиях является не первым вопросом, а производным, вторым, который является в результате «длинного процесса работы» (231) <.>

И дальше: «Для выполнения их (физзадач) ему (актеру) ПРЕЖДЕ ВСЕГО нужно слово, мысль, т. е. текст автора. Актер ПРЕЖДЕ ВСЕГО должен действовать словом. На сцене важно только ДЕЙСТВЕННОЕ СЛОВО» (232) <.>

Кстати: Ушинский — «Человек, как предмет воспитания» — Предисловие, стр. XX — «Педагогика не наука, а искусство: самое большое, сложное, самое высокое и самое необходимое из всех».

Стр. XXV — «Слово хорошо тогда, когда оно верно выражает мысль; а верно оно выражает мысль тогда, когда вырастает из нее, как кожа из организма, а не надевается, как перчатка, сшитая из чужой кожи».

(Л. 160/136)

В. О. Топорков «Станиславский на репетиции»¹²

Стр. 65: ... Постановка «Мертвых душ» — это начало метода физдействий

А как же свидетельство Антаровой в «Беседах К. С. Станиславского» (1918–1922 г.)¹³ или «Режиссерский план “Отелло”»? Ведь уже значительно раньше К. С. заговорил о физдействиях? И характерно, что К. С. прежде всего приме-

нил этот «метод» к оперным певцам, самым изуродованным оперно-балетной рутинной, приучая их действовать прежде всего по-человечески, а не по-актерски. См. «Беседы» стр. 65: «Работа началась с бесед...».

«Только и чисто» физдействия, конечно, не были таковыми по всему смыслу высказываний Топоркова. Это были физдействия, действительно простейшие, но человеческие, а не актерские, жизненные, а не театральные. Вероятно, очень уж много было в результате 20-летней «практики» Василия Осиповича штампов, которые мешали живому, жизненному, человеческому проникнуть через толщу этих накопившихся штампов. И если Топорков действительно «веровал» в то, что актеру надо

¹² Здесь и далее Гайдаров полемизирует с актером и педагогом В. О. Топорковым (1889–1970), Постановка «Мертвых душ», в которой Топорков играл Чичикова, была осуществлена Станиславским в 1932 году.

¹³ Имеется в виду книга Коры (Конкорди) Антаровой «Беседы со Станиславским», предположительно издание 1947 года [9].

каждые 4–5 лет переучиваться, то таких «переучеб» Топорков пропустил, по крайней мере, 5 или 4, а следовательно, и закреплял всё время то, что было вредоносно, отравляюще для настоящего творчества актера реалистической школы, кот<о>р<ый> для Станиславского всегда был основой и отправной точкой в его творческой практике.

Дальше: мысль Топоркова о том, может ли актер быть так придирчив и требователен, как Станиславский, к самому себе, и отрицательный ответ на нее — уничтожает всё значение оставленного Станиславским наследства.

К чему же тогда Станиславский писал и описывал весь свой огромный опыт? Зачем его старания передать этот опыт наследникам, если наследники не имеют «царька в голове», чтобы распорядиться этим наследством? Не умеют и не сумеют отнестись к себе столь же строго и придирчиво, как Станиславский? — Впустую. А ссылка Топоркова на то, что потребуется актеру помощь извне авторитетного человека, «которому хорошо известны законы творчества», окончательно уничтожает, сводит на-нет всю значимость, глубину, полноценность, практическую весомость того, что оставлено Станиславским.

Стр. 73: ... Должно быть
«активным действием»

А разве действие может быть пассивным?

Стр. 74: «К. С. добивался того, чтобы актер в длинной фазе научился делать одно ударение, на последнем слове, и тем сделал ее наиболее активной, действенной...»

По-видимому, здесь активной = действенной. Следовательно, как же можно употреблять такое словосочетание, как «активное действие»? Скорее энергичное, целенаправленное действие, в противоположность ленивому, не целенаправленному действию — это первое.

И второе: неужели только тому учил К. С., чтобы научиться делать ударение в длинной фразе на последнем слове? По-моему: не этому, а другому учил Станиславский — как выявлять мысль, заключенную во фразе, основное ее зерно.

С. 79: «Мне важно ваше поведение».

«Момент орьентации всегда пропускается на сцене».

Орьентировочный рефлекс Павлова.

С. 127 — «Режиссерский план, не воплощенный средствами актера, так и остается планом, а не спектаклем.

Оценить режиссерскую фантазию в нем мы еще можем, но такой спектакль никогда не может дойти до сердца зрителя, а следовательно, и не нужен вовсе».

А как же в «Моей жизни в искусстве» Станиславский, вспоминая о своих первых режиссерских работах, пишет о том, как он помогал себе как режиссер в «Польском еврее» и как не смог помочь себе в «Потонувшем колоколе», в силу своих индивидуальных особенностей актерского свойства и как помог другим актерам настолько, что пьеса имела успех, следовательно, дошла до сердца зрителя и даже была перенесена на сцену МХТ.

Значит, спектакль был нужный, несмотря на то, что Станиславский неоднократно подчеркивает свою режиссерскую выдумку, свой режиссерский план и значимость спектакля. Это утверждение Топоркова, в высшей степени произвольно и характеризует его только как не до конца понявшего Станиславского — режиссера-педагога.

Говоря об эмоциональной памяти, прежде всего надо договориться о том, как понимать эмоцию: как Павлов, Уотсон, Джемс или субъективная психология и второе: выяснить, в какой мере человеку, актеру свойственна эта эмоциональная память.

Что такое «органическая природа» по Станиславскому?
(отчеркнуто)

Ежегодник МХАТ, 1948 г., том I¹⁴

Глава — «Создание жизни человеческого
тела роли»

«Но главное, поверьте до конца нескольким,
хотя бы самым малым задачам и действиям».

«Почему же это так? (Мазание задач и действий
у “представляльщика”) — Да потому,
что актеру-представляльщику, по правде говоря,
не нужна ни одна задача».

«Штамп не может быть продуктивен
и целесообразен. Всё для задачи».

Значит, действие должно быть продуктивно и целесообразно. А значит, что я полагаю себе некую цель, которой стремлюсь достигнуть. Для того, чтобы с помощью этого достижения выполнить другую, потом третью и т. д. Например, сегодня я хочу сходить в библиотеку, чтобы взять книжку — отчет о научной сессии Павлова, чтобы с ним ознакомиться, чтобы понять, в каком положении находится учение о высшей нервной деятельности, что говорят об этом специалисты этого раздела знаний, чтобы, далее, сравнить их суждения по вопросам высшей нервной деятельности человека и его поведения, чтобы установить, какие открыты и сформулированы законы, управляющие этой деятельностью и поведением, как далеко они продвинулись по пути из-

учения второй сигнальной системы, ее роли и значения в поведении человека и т. д. и т. д. для того, чтобы понять, в какой мере может быть признана та «система», которая условно, в последнее время носит название «метод физических действий», научной, в какой мере этот «метод» является действительным методом, т. е. достаточен ли он, как метод, всеобщ ли и всюду ли он применим, или же это есть прием технического порядка, которым надо (необходимо) пользоваться на известном этапе, строго ограничив «дозировку» применения метода, дабы не обратить его действительную

14 В первом томе «Ежегодника МХТ» за 1948 год была впервые опубликована рукопись К. С. Станиславского «Работа актера над ролью» (сост. Е. Н. Семяновская, редакция, комментарии и вступительная статья Г. Кристи).

полезность в свою противоположность, в «фабрику штампов и накладок» и, таким образом, с его же помощью окончательно или надолго закрыть все выходы даже самым маленьким и незначительным проявлениям чувств.

Таким образом, моя простая физическая задача, физдействие, закономерно вырастает за свои пределы, так как нет ни физзадачи, ни физдействия самого по себе, изолированного, но каждое из них находится в связи с целым комплексом других задач и действий и, в конечном счете, в связи с целостной личностью, человеком — существом социальным, а следовательно, и с обществом, и эта связь динамическая, находящаяся в постоянном движении, перемещении, переключении. Она объединяет все отдельные действия человека, она их «генерализует» и сводит к основной цели — к сверхзадаче и определяется, как сквозное действие.

Вместе с тем, имея другую основную цель, другую свою сверхзадачу сегодняшнего дня, я буду по-иному и ставить и выполнять свои задачи данного дня. Например, я могу отправиться в библиотеку, чтобы взять альбом с фотографиями, чтобы он не потерялся, чтобы сохранить память о своих путешествиях, чтобы иногда вспомнить о них, или «похвастаться» перед знакомыми, «покичиться» перед некоторыми из них, что вот мой «опыт» жизненный богаче ихнего, что видел я больше их и т. д.

Таким образом, перестановка или изменение основной цели или сверхзадачи определяет и маленькие задачи, и не только это. Сверхзадача определяет и характер, тонус выполнения малых задач.

Важно и еще одно: я не могу выполнить ни одного физдействия, не зная зачем и почему его выполняю. Все-таки, и тут есть качественная разница между человеком-архитектором и пчелой, строящей соты. И тот и другой строят, но у первого в голове сложился определенный план постройки, в то время как вторая строит по инстинкту, не имея этого плана.

Стр. 364: «Лучше всего, когда форма и содержание находятся в неразрывной связи. В таких произведениях «жизнь человеческого духа» роли неотделима от фактов и фабулы».

Очень важны стр. 369–370...^{15, 16}

Публикация текста, предисловие и примечания В. Н. Зацепина

15 На этих страницах «Ежегодника» находятся размышления К. С. Станиславского о факте на сцене: «На сцене нужны только такие духовно содержательные факты, которые являются конечным результатом внутренних чувств, или, напротив, такие факты, которые являются поводом, порождающим эти чувства. Факт как факт, сам по себе и сам для себя, факт как простой забавный эпизод на сцене не нужен и вреден, так как он только отвлекает от жизни человеческого духа» и т. д. Этот же текст в четвертом томе собрания сочинений К. С. Станиславского (1957) изложен в новой редакции.

16 Следом за этим конфликтом в сборнике «Мысли по поводу...» идет небольшая запись «Несыгранные роли» — Гайдаров выражает намерение рассказать о своем видении ролей, которые ему по разным причинам не удалось сыграть.

1. Гайдаров В. Г. В театре и в кино/ послесл. А. Я. Альтшуллера. Л.; М.: Искусство, 1966. — 239 с.
2. Литаврина М. Г. «...В Берлине были в роли гидов»: В. Г. Гайдаров о берлинском культурном пространстве 1920-х гг. // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2012. С. 69–79.
3. Гайдаров В. Г. Русские на чужбине/ публ., подгот. текста и коммент. М. Г. Литавриной // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2012. С. 80–90.
4. Ольга Владимировна Гзовская: пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской/ сост. В. Г. Гайдаров; вступ. ст. И. Шнейдермана. М.: ВТО, 1976. — 430 с.
5. Янгиров Р. М. «Рабы Немого»: очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920-е годы. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2007. — 496 с.
6. Hoyningen-Huene P. Systematicity: The Nature of Science. New York: Oxford University Press, 2013. xiii+287 p.
7. Эйзенштейн С. М. Станиславский и Лойола/ публикация и комментарии Н. И. Клеймана // Киноведческие записки. 2000. №. 47. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/384/> (дата обращения: 29.11.2023).
8. Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». М.; Л.: Искусство, 1945. — 392 с.
9. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг./ записаны заслуж. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой; под общ. ред. Ю. С. Калашникова. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. — 182 с.

REFERENCES

1. Gaidarov V. G. *V teatre i v kino* [On Stage and Screen]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1966. 239 p.
2. Litavrina M. G. "...V Berline byli v roli gidov": V. G. Gajdarov o berlinskom kul'turnom prostranstve 1920-h gg. ["...We Were Guides for Many in Berlin": V. G. Gaidarov on the Berlin Cultural Space of the 1920s]. In: *Ezhegodnik Doma Russkogo Zarubezha imeni Aleksandra Solzhenitsina* [Yearbook of the Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad]. Moscow: Dom russkogo zarubezhya im. A. Solzhenitsina, 2012, pp. 69–90.
3. Gaidarov V. G. *Russkie na chuzbine* [Russians in Foreign Lands]. Publ., text prep. and comm. by M. G. Litavrina. In: *Ezhegodnik Doma Russkogo Zarubezha imeni Aleksandra Solzhenitsina* [Yearbook of the Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad]. Moscow: Dom russkogo zarubezhya im. A. Solzhenitsina, 2012, pp. 69–90.
4. *Ol'ga Vladimirovna Gzovskaja; puti i pereputja* [Olga Vladimirovna Gzovskaya: Paths and Crossroads. Portraits. Articles and Memoirs about Olga Gzovskaya]. Comp. by V. V. Gaidarov, introd. by I. Schneiderman. Moscow: Vserosijskoe teatralnoe obshchestvo, 1976. 430 p.
5. Yangirov R. M. "Raby Nemogo": *ocherki istoricheskogo byta russkikh kinematographistov za rubezhom. 1920-e gody* ["Slaves to Silents": Historical Sketches of Russian Emigree Filmmakers in the Twenties]. Moscow: Russkoe Zarubezhie; Russkiy Put, 2007. 496 p.
6. Hoyningen-Huene P. *Systematicity: The Nature of Science*. New York: Oxford University Press, 2013. xiii+287 p.
7. Eisenstein S. M. *Stanislavskij i Loyola* [Stanislavsky and Loyola]. Publ. and comm. by N. I. Kleiman. *Kinovedcheskie zapiski*. 2000, no. 47. Available from: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/384/> [Accessed 29th November 2023].
8. Stanislavsky K. S. *Rezhisserskij plan "Otello"* [Director's Plan for *Othello*]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1945. 392 p.
9. *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bolshogo teatra v 1918–1922 gg.* [Conversations by K. S. Stanislavsky in the Studio of the Bolshoi Theatre in 1918–1922]/recorded by K. E. Antarova; ed. by Yu. S. Kalashnikov. Moscow: Vserosijskoe teatralnoe obshchestvo, 1947. 182 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зацепин Виктор Николаевич — кандидат философских наук, издатель (Rosebud Publ.), независимый исследователь.

E-mail: victor@rosebud.ru

ORCID: 0000-0002-7895-8054

ABOUT THE AUTHOR

Victor N. Zatsepin — Cand. Sc. in Philosophy, Publisher (Rosebud Publ.), Independent Researcher.

e-mail: victor@rosebud.ru

ORCID: 0000-0002-7895-8054

Статья поступила в редакцию: 29.11.2023

Отредактирована: 28.04.2024

Принята к публикации: 12.05.2024

Received: 29.11.2023

Revised: 28.04.2024

Accepted: 12.05.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зацепин В. Н. Философский проект В. Г. Гайдарова по синтезу учений К. С. Станиславского и И. П. Павлова // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2024. № 2. С. 188–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-188-203

EDN SKTXNJ

FOR CITATION

Zatsepin V. N. V. G. Gaidarov's Philosophical Project on Combining K. S. Stanislavsky's System with I. P. Pavlov's Reflexology. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 2, pp. 188–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-188-203

EDN SKTXNJ