

346 Книга о творчестве

1. Разбейте статуэтку Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего.

С этими словами обратился Станиславский к некоей актрисе В., говоря о том, что прекрасные в отдельности куски созданной ею роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом.

С такими же почти словами многие обращались к Станиславскому, жалуясь на то, что он дробит на множество мелких, частных задач процесс создания художественного образа, уводит внимание актера от главного к бесчисленным деталям, к каким-то косвенным, побочным действиям, нагромождая пугающее множество этюдов, гамм, сольфеджио.

И действительно, иногда кажется, что актер, решивший посвятить себя изучению «системы», не найдет выхода из лабиринта, по которому заставляет его блуждать Станиславский, что никто не в силах заполнить все требования предъявляемые ему «системой», что многое здесь от абстрактного теоретизирования... Но тотчас же вспоминаешь, что книгу «Работа актера над собой» написал актер и режиссер, создавший лучший в мире театр, воспитавший два поколения мастеров сцены, вывавший к жизни такое множество театральных течений, студий, школ, какого никогда и не бывало. Кто лучше Станиславского знает и понимает природу артиста, кто еще так знает театр?

Почему же тогда эта книга производит такое неожиданное и своеобразное впечатление?

Станиславский — не Буало. Он никогда не испытывал влечения к педантичному систематизированию, к схемам, уставам, кодексам, к нормативной этикетке. Он говорил как-то на занятиях с молодыми актерами: «Мое несчастье в том, что я должен написать какую-то систему, а сам я страшно неистемитичен. Как только меня ставят в систему, я вяну».

И тем не менее «система» — во всяком случае ее первая часть — написана. Эта книга продиктована не влечением к уставу, а желанием понять в творчестве актера все до конца, понять устройство и действие психо-физического аппарата актера. Очень много книг написано об искусстве и очень мало — о творчестве, о его законах. Вот почему так неожиданна и, пожалуй, трудна эта книга. Она до некоторой степени уникальна.

К. С. Станиславский «Работа актера над собой»

2. Она так же похожа и непохожа на книгу «Моя жизнь в искусстве», как вторая часть «Фауста» — на первую. Идея, стремления, проблемы — те же. Но изменился ландшафт, на фоне которого мы видим путника — Фауста. Из мира Маргариты, Вагнера, Валентина он попал в мир абстрактных идей, образов-символов, материализованных понятий. В первой книге — Алексеевский кружок, встречи с Немировичем-Данченко, Чеховым, Горьким, Толстым, студия на Поварской, доктор Штокман, Сатин, Гаев. Во второй — двигатели поэтической жизни, эмоциональная память, жизнь человеческого духа... Станиславский здесь принял обличье некоего Аркадия Николаевича Торцова и странствует по книге вместе со своим вымышленным учеником Названовым. Мелькают фамилии Москвина, Качалова, названные знакомых по репертуару Художественного театра пьес — но теперь это лишь повод для теоретических обобщений и умозаключений.

Торцов здесь ничего не ищет. Он предстает перед Названовым хранителем и толкователем некоей абсолютной истины. Вела Названова за руку, Торцов обходит свои владения — мир творчества...

О чем же узнает Названов от Торцова? Как и все ученики школы Торцова, он начал «годы учения» с того, что приступил к самостоятельной работе. Всем было предложено работать над ответственными ролями по собственному выбору. Названову, выбранному ролью Отелло, пришлось пережить много разочарований и недоумений. То он слишком самоуверен, то вовсе не уверен в себе. Громадное пространство сцены испугало и заигнорировало его. «Я весь точно растворился в пространстве». Потом ему стало казаться, что его пребывание на сцене нагоняет скуку на зрителя, и он ощутил «потребность забавлять смотревших, чтобы они — сохрани бог! — не соскучились... Я летел по тексту так, что дух захватывало, и не мог изменить темпа. Даже любимые места роли мелькали точно телеграфные столбы на ходу поезда».

На показном спектакле повторился все эти тягостные переживания. «От беспомощности и конфуза мною вдруг овладела злоба, и при этом я на несколько минут ощутил независимость от всего окружающего и сделался безудержно смелым. Знаменитую фразу «Крови, Яго, крови!» я извергнул из себя помимо воли. Это был крик иступленного страдальца».

И вот — свершилось чудо. «Мне почудилось, что зрительный зал насторожился и что по толпе пробежал шорох, точно порыв ветра по верхушкам деревьев».

В самую страшную для него минуту Названов играл, оказывается, лучше всего. Торцов отметил эту реплику — «Крови, Яго, крови!» и объяснил: в эту минуту Названов переживал состояние, сходное с трагическим состоянием Отелло. Ужас, охвативший его, сделал все сам — непроникновенно вырвался иступленный крик, «руки, глаза и все существо готовились куда-то ринуться и что-то схватить...».

Воля Названова была подавлена, он не думал и не мог думать ни о пьесе, ни об интонациях, ни о мизансценах — и все же эпизод был сыгран очень удачно, и Названову стало легче играть роль дальше. А произошло это потому, что Названов не играл, а переживал эту сцену.

К «театру переживания» и зовет своих учеников Торцов. Дилетантский спектакль, которым начались занятия в школе, дал возможность ученикам испытать эту редкую, страшную и счастливую минуту подлинного переживания на сцене.

Но ведь вся-то роль не может сложиться из таких счастливых минутней? И, кроме того, они не могут повториться из спектакля в спектакль.

Наконец, можно ли считать творчеством это непривычное, аффектированное «Крови, Яго, крови!», вырвавшееся из груди страдающего актера-дилетанта?

Превосходная реплика вырвалась у Названова сама собой, бессознательно. Актер должен научиться подводить себя к такому состоянию сознательно — вот это и будет, по Торцову, творчеством. Вернее, он должен сознательно вызывать в себе работу подлинного, жизнь своей «органической природы». Для этого и разработал Торцов свою «систему», которая позволяет актеру воссоздавать на сцене подлинную, не иллюзорную жизнь. Этому будут посвящены годы учения в торцовской школе.

Названов приступает к изучению «системы» по ее отдельным элементам. Ключевым по ее отдельным элементам.

волнующее «Крови, Яго, крови!» вырвется из его груди не по прихоти случая, а потому, что он сумеет подвести себя к этому моменту, сумеет подготовить его.

Как построена «система»? Вот ее основные элементы: действие, воображение, специальное внимание, освобождение мышц, куски и задачи, чувство правды и вера, эмоциональная память, общение, приспособление. Торцов доказывает своим ученикам, что даже пребывая в неподвижности на сцене, настоящий актер «действует», т. е. выполняет какую-либо задачу. (Этому посвящены первые упражнения в школе).

Но действовать бессмысленно нельзя — актер должен поставить перед собой какую-нибудь цель. А для этого в «системе» существует магическое «если бы», «предлагаемые обстоятельства», которые возбуждают фантазию и воображение актера. Специальная жизнь тем и отличается от подлинной, реальной, что без работы воображения актера она бессмысленна. Актеру, далее, необходимо собранное, сосредоточенное внимание, чтобы жить интересами сцены, а не зрительного зала, который деспотически отвлекает все помыслы и чувства актера. И для этой же борьбы с деспотизмом внешнего отвращения портала актер должен в совершенстве владеть своей мышечной системой, избегая малейшего напряжения, скованности, которая крадет его духовные и физические силы.

Для того, чтобы «жить», «переживать» на сцене, актер должен создать партитуру своего сценического поведения, — он должен знать куски и задачи роли, в которых протекает «сквозное действие». Он должен верить тому, что делает, его задачи должны быть «целесообразны и продуктивны», — в противном случае зритель точно же (как, впрочем, и сам актер) почувствует фальшь роли, спектакля. Наконец, он должен уметь распоряжаться запасами своих жизненных наблюдений, накопившихся в «эмоциональной памяти»; должен уметь общаться с партнерами, о самих собой (если он один на сцене), или с воображаемым объектом (если этого требуют условия роли); должен уметь находить «приспособления» во всех обстоятельствах действия.

Сложно как будто бы? Не так уж сложно. Станиславский извлекает элементы сценического поведения актера из обычного жизненного психологического процесса. И действие и внимание, и общение, и приспособление — это сама человеческая природа. Актеру необходимо следить за тем, чтобы создаваемый им образ не был калевой, чтобы сцена не искажала жизнь.

Но ведь сцена не жизнь, и то, что в жизни возникает **непроизвольно**, на сцене может возникнуть только в результате **сознательных усилий**. Здесь на помощь актеру приходят воображение, чувство веры и правды, эмоциональная память. Дело не в натуралистическом подражании, а в творческом воссоздании жизни. Станиславский хочет привить сценическому образу рости живой природы — и потому требует от актера, чтобы его ум, воля, чувство не дремали бы, механически воспроизводя роль, а строили бы идеальное сценическое подобие жизненного прототипа.

Своеобразие «системы» в том, что в ней Станиславский пытается разложить на составные части жизненный психологический процесс и затем воссоздать по этим элементам сценический образ.

3. Своеобразие «системы», далее, в том, что она ведет актера через «физические действия», через дотошное «штудирование природы» к обобщенному, опозитивированному реализму. Она начисто отвергает натурализм, как слепое подражание природе. Говорит, один из слушателей Торцова, после усиленных занятий «физическими действиями» вабунтовался!

«Не могу молчать! Я должен, видите ли, высказаться... Или я ничего не понимаю, и тогда мне надо уходить из театра, или, извините пожалуйста, то, чему нас здесь учат, отравна, против которой мы должны простоять. Вот уж полгода, как нас заставляют переставлять стулья, затворять двери, топтать каминь. Скоро нам прикажут ковырять в носу для реализма, видите ли, с малой и большой физической правдой. Но извините, пожалуйста, перебивайте стулья на сцене не создает еще искусство. Не в том, видите ли, правда, чтобы показывать всякие натуралистические гадости. Чорт с ней, с такой правдой, от которой тошнит! Не гните нас к земле! Не связывайте крылья!».

Здесь Станиславский собрал гневные реплики не одного Говоркова. Он дал возможность полностью высказаться на страницах своей же книги всем, кому не по душе требовательная «система», о ее культуре «физического действия», с ее призывами к «маленьким правдам». В этих спорах решается один из основных вопросов реалистического художественного стиля.

В самом деле, разве только у Станиславского мы находим пристрастие к «малой правде», к «физическому действию», к «ультра-натурализму», который, оказываясь, иногда соседствует с подлинным, поэтическим реализмом? Разве у Рембрандта мы не найдем такого же пристрастия к материальной детали, ко всему физически

ощутимому, к жилкам на руках, к складкам и морщинам тела, разве Шекспир не был подлинным поэтом земной жизни, разве не любовался он жизнью человеческого тела, которая так замечательно гармонирует с жизнью человеческого духа?

В чем в конце концов разница между реализмом и натурализмом? В том ли, насколько подробно и тщательно выписывается, вырисовывается материальная деталь, в том ли, какие «крайности» позволяет себе натуралист, или в чем-нибудь другом?

Любовь к жизни, ко всем ее проявлениям — и духовным, и материальным, — шекспировская, рембрандтовская влюбленность во все человеческое, во все, что окружает человека, чего касается его рука творца, — вот, пожалуй, отличительная черта подлинного реализма. Там, где нет этой любви, где не опозитивирована ее «материальная деталь», там нет и подлинно художественного реализма. Натурализм — это мертвая материя.

Самая поразительная черта в творческом облике Станиславского — любовь ко всему материально-вещному (замыслительно тонкое вещественное оформление спектакля — вспомним «Вишневый сад»; тончайшая разработка «физических действий» — вспомним «Биллиардный жест» Гаева) и умение опозитивировать вещь, вдохнуть в нее жизнь. Поэтическое мышление Станиславского ищет своего выражения в чувственно-осознанном, физически ощутимом — и это его роднит с великими художниками-реалистами.

Никто не станет отрицать, что писатель имеет право жить в литературе своей темой, что его собственный жизненный опыт составляет основу его творчества, что иногда только верность своей лирической теме делает его художником. Но почему-то в отношении актера все эти положения многим представляются спорными. Между тем, устаревшее понятие «амплуа» имеет немало прав на существование, надо только подойти к нему без тривиальных оценок. Надо постараться найти в нем то содержание, которое вкладывали в это понятие крупнейшие мастера сцены, прекрасные знавшие, какой род ролей им удается и почему.

Может быть, настоящее, не антрепренерское «амплуа» — это и есть личная тема актера, его творческое призвание? Такая тема была у Мартынова, у Ермоловой, у Орленева, Мартынова волновала тема «смеха сквозь слезы», ставшая одним из лейтмотивов классической русской литературы. Он искал материал для влюбленной своей темы там, где другой и не подумал бы его искать, — в водевиле, например. Он создавал иногда замечательные сценические образы, пользовавшиеся ничтожным литературным материалом, именно потому, что был большим самостоятельным художником, который светил собственным, а не отраженным

своим светом. Патетика Ермоловой, трагические мотивы в творчестве Стрелетовой, Комиссаржевской, юмор Варламова — это тоже «амплуа», это тоже творческая тема, раскрывающая глубины живой индивидуальности актера.

Станиславский призывает актера прислушиваться к самому себе, искать в своей духовной жизни материал для создания живых образов, и, конечно, его требование меньше всего означает призыв к уходу от объективной действительности, к самоизоляции художника. Скорее, его принцип означает примирение и слияние «лиризма» и «драматизма», о вековом антагонизме которых в театральном искусстве говорил еще Гете.

5. Любый теоретик и практик театра, изучающий труд Станиславского, должен неизбежно задать себе вопрос: «А совместимы ли самые понятия — система и творчество, система и искусство? Может ли существовать некая универсальная система в искусстве, как компас, безошибочно ведущий художника к цели?»

Автор предисловия, предпосланного книге Станиславского издательством «Художественная литература», пишет: «Систему» ли в коем случае не следует связывать с обликом какого-либо одного творческого направления или стиля, даже стиля Московского Художественного театра, в недрах которого создавалась «система»... Категорическое утверждение! Мы решаемся, однако, утверждать обратное. «Система» неразрывно связана с творчеством Художественного театра. Больше того — в ней отразился прежде всего с необычайной законченностью и определенностью творческий облик самого Станиславского. Никогда не существовала и не может существовать универсальная «система» в искусстве. «Система Станиславского» есть прежде всего система К. С. Станиславского. И ее колоссальное воспитательное значение в том, что она запечатлела с необыкновенной полнотой творческие приемы этого крупнейшего актера реалистического театра. Творчество К. С. Станиславского — как и любого другого великого художника — бесконечно своеобразно и неповторимо. И в «системе» от мельчайших ее «технологических» деталей до обобщающих формулировок отразилось это своеобразие.

Станиславский, например, часто повторяет: основная цель сценического искусства — создание «жизни человеческого духа». Слова эти необычайно колоритны. Если мы вспомним лучшие роли Станиславского — Штокман, Сатин, Агоста, Генрих, — мы сразу поймем, какой смысл вкладывал в эти слова Станиславский,

каким светом они были для него окрашены. Значение «системы» не в том, что она универсальна, а в том, что она дает возможность поколениям актеров изучать творческий опыт замечательного художника сцены и характерные черты театрального стиля его эпохи. И от этого, конечно, ее ценность не уменьшается, а растет. Никогда еще ни одному актеру не удавалось так исчерпывающе «передать» себя ученикам, так увековечить свое творчество, как это сделал Станиславский, раскрывший все тайны своего мастерства.

Станиславский особое значение придает в своей книге эпизоду с ученицей Дымковой. «На сегодняшнем уроке я до конца прозрел, понял все и сделался самым ярким поклонником системы», — пишет Названов.

В чем же содержание этого урока? Ученица Дымкова играла «этюд с подкидным». Сюжет его таков: молодой женщина, недавно потерявшая любимого сына, подкинула ребенка. Лаская младенца, она переживает радостные и горькие минуты...

Торцов, предложивший этот, несколько коснувшийся струи в душе актера Дымкова сама не утратила ребенка... Этюд бляще. Вот она, лирически ли творил, извлекал муз собственной души, сам (

Другой пример — Станиславский, занимающее место в своей подосознанию. Можно долго прав ли он или не прав, подосознанию такое первичное. Здесь — простор для театроведческих дискуссий эти в аналитической с смысле, если обратиться к опыту самого Станиславского, к его практике театра, — синоним «вдохновения». Понятие «органическая прищипка» у Станиславского с но. И в этом об глубоко

Не канонизации, а прищипка ждет его замечательные минуты. Она имеет первостепенное



Портрет К. С. Станиславского. Работа художника Н. П. Улья

естве

все эти тягостные переживания. «От беспомощности и конфуза мною вдруг овладела злоба, и при этом я на несколько минут ощутил независимость от всего окружающего и сделался безудержно смелым. Знаменитую фразу «Крови, Яго, крови!» я извергнул из себя помимо воли. Это был крик иступленного страдальца».

И вот — свершилось чудо. «Мне почудилось, что зрительный зал наполнился и что по толпе пробегал шорох, точно порыв ветра по верхушкам деревьев».

В самую страшную для него минуту Названов играл, оказывается, лучше всего. Торцов отметил эту реплику — «Крови, Яго, крови!» и объяснил: в эту минуту Названов переживал состояние, сходное с трагическим состоянием Отелло. Ужас, охвативший его, сделал все сам — непрочно вырвался иступленный крик, «руки, глаза и все существо готовились куда-то ринуться и что-то схватить...».

Воля Названова была подавлена, он не думал и не мог думать ни о пьесе, ни об интонациях, ни о мизансценах — и все же эпизод был сыгран очень удачно, и Названову стало легче играть роль дальше. А произошло это потому, что Названов не играл, а переживал эту сцену.

К театру переживания и зовут своих учеников Торцов. Дилетантский спектакль, которым начались занятия в школе, дал возможность ученикам испытать эту редкую, страшную и счастливую минуту подлинного переживания на сцене.

Но ведь вся-то роль не может сложиться из таких счастливых случайностей? И, кроме того, они не могут повторяться из спектакля в спектакль.

Наконец, можно ли считать творчеством это непроизвольное, аффектированное «Крови, Яго, крови!», вырывающееся из груди страдающего актера-дилетанта?

Превосходная реплика вырвалась у Названова сама собой. Бессознательно. Актер должен научиться подводить себя к такому состоянию сознательно — вот это и будет, по Торцову, творчеством. Вернее, он должен сознательно вызывать в себе работу подсознания, жизнь своей «органической природы». Для этого и разработал Торцов свою «систему», которая позволяет актеру воссоздавать на сцене подлинную, не «иллюзорную» жизнь. Этому будут посвящены годы учения в торцовской школе.

Названов приступает к изучению «системы» по ее отдельным элементам. Когда-нибудь он снова сыграет Отелло — но тогда

волнующее «Крови, Яго, крови!» вырвется из его груди не по прихоти случая, а потому, что он сумеет подвести себя к этому моменту, сумеет подготовить его.

Как построена «система»? Вот ее основные элементы: действие, воображение, сценическое внимание, освобождение мышц, куски и задачи, чувство правды и вера, эмоциональная память, общение, приспособление. Торцов доказывает своим ученикам, что даже пребывая в неподвижности на сцене, настоящий актер «действует», т. е. выполняет какую-либо задачу. (Этот посвящены первые упражнения в школе).

Но действовать бессмысленно нельзя — актер должен поставить перед собой какую-нибудь цель. А для этого в «системе» существует магическое «если бы», «предлагаемые обстоятельства», которые возбуждают фантазию и воображение актера. Сценическая жизнь тем и отличается от подлинной, реальной, что без работы воображения актера она немыслима. Актеру, далее, необходимо собранное, сосредоточенное внимание, чтобы жить интересами сцены, а не зрительного зала, который деспотически отвлекает все помыслы и чувства актера. И для этой же борьбы с деспотизмом висящего отверстия портала актер должен в совершенстве владеть своей мышечной системой, избегая малейшего напряжения, скованности, которая крадет его духовные и физические силы.

Для того, чтобы «жить», «переживать» на сцене, актер должен создать партитуру своего сценического поведения, — он должен знать куски и задачи роли, в которых протекает «сквозное действие». Он должен верить тому, что делает, его задачи должны быть «целесообразны и продуктивны», — в противном случае зритель точно же (как, впрочем, и сам актер) почувствует фальшь роли, спектакля. Наконец, он должен уметь распорядиться запасами своих жизненных наблюдений, накопившихся в «эмоциональной памяти»; должен уметь общаться с партнерами, с самим собой (если он один на сцене), или с воображаемым объектом (если этого требуют условия роли); должен уметь находить «приспособления» во всех обстоятельствах действия.

Сложно как будто бы? Не так уж сложно. Станиславский извлекает элементы сценического поведения актера из обычного жизненного психологического процесса. И действие и внимание, и общение, и приспособление — это сама человеческая природа. Актеру необходимо следить за тем, чтобы создаваемый им образ не был какой-то, чтобы сцена не искажала жизнь.

Но ведь сцена не жизнь, и то, что в жизни возникает непроизвольно, на сцене может возникнуть только в результате сознательных усилий. Здесь на помощь актеру приходят воображение, чувство веры и правды, эмоциональная память. Дело не в натуралистическом подражании, а в творческом воссоздании жизни. Станиславский хочет привить сценическому образу ростки живой природы — и потому требует от актера, чтобы его ум, воля, чувство не дремали бы, механически воспроизводя роль, а строили бы идеальное сценическое подобие жизненного прототипа.

Любовь к жизни, ко всем ее проявлениям — и духовным, и материальным, — шекопировская, рембрандтовская влюбленность во все человеческое, во все, что окружает человека, чего касается его рука творца, — вот, пожалуй, отличительная черта подлинного реализма. Там, где нет этой любви, где не опозитивирована его «материальная деталь», там нет и подлинно художественного реализма. Натурализм — это мертвая материя.

Самая поразительная черта в творческом облике Станиславского — любовь ко всему материально-вещественному (изумительно тонкое вещественное оформление спектакля — вспомним «Вишневый сад»; тончайшая разработка «физических действий» — вспомним «бильярдный жест» Гаева) и умение опозитивировать вещь, вдохнуть в нее жизнь. Поэтическое мышление Станиславского ищет своего выражения в чувственно-осознаемом, физически ощущаемом — и это его роднит с великими художниками-реалистами.

В этом — смысл спора Торцова с Говорковым. («Чем занята леди Макбет в кульминационный момент трагедии? Простым физическим действием: стиранием с руки кровавого пятна», — говорит Торцов). В этом — своеобразие театральных новшеств Станиславского, заполнившего сцену наипрележнейшими вещами, самыми будничными предметами и оказавшегося, тем не менее, подлинным поэтом в театре. В этом — «зерно» Художественного театра. В лучших своих спектаклях Художественный театр гармонично сочетал «материальное» и «поэтическое» («Чайка», «На дне», «Штокман», «Вишневый сад»), в мало удачных — был рабом либо первого («Власть тьмы», «Юлий Цезарь»), либо второго («Гамлет», «Жизнь человека»).

4. Девятая глава новой книги Станиславского носит название «Эмоциональная память». Здесь Станиславский устанавливает тонкую взаимосвязь между литературным и сценическим образом. Внутренние данные актера, его «я» не могут, конечно, полностью соответствовать психологическим и всяким иным

свойствам образа, задуманного драматургом. Актер не может быть точной копией героя и не может ею стать.

Но чего стоит изображение героя, не согретое личными чувствами актера, лишенное связи с его душевными движениями, холодное и формальное?

Актер должен найти в самом себе отдельные элементы характера, эмоциональной природы героя, и в работе над образом возникнет своеобразная комбинация этих элементов, которая предельно облизит актера с изображаемым лицом. Так рождается «артистическая», по терминологии Станиславского. (Все это не имеет ничего общего с призывами убежденных дилетантов «играть самого себя», ибо у Станиславского идет речь о слиянии актера с образом, а не о подмене образа индивидуальностью исполнителя).

Воспоминание о событиях, которые довелось пережить актеру, пробудит в нем то эмоциональное состояние, которое сопутствовало этим событиям. Таким образом, в актере заговорит его собственная природа, она подскажет ему правдивые слова, правдивые краски. Большие того, образ захватит целиком воображение актера, пропитается его чувствами и мыслями.

Никто не станет отрицать, что писатель имеет право жить в литературе своей темой, что его собственный жизненный опыт составляет основу его творчества, что иногда только верность своей лирической теме делает его художником. Но почему-то в отношении актера все эти положения многим представляются спорными. Между тем, устаревшее понятие «амплуа» имеет немало прав на существование, надо только подойти к нему без тривиальных оценок. Надо постараться найти в нем то содержание, которое вкладывали в это понятие крупнейшие мастера сцены, прекрасно знавшие, какой род ролей им удается и почему.

Может быть, настоящее, не антрепренерское «амплуа» — это и есть лирическая тема актера, его творческое призвание? Такая тема была у Мартынова, у Ермоловой, у Орленева. Мартынова волновала тема «смеха сквозь слезы», ставшая одним из лейтмотивов классической русской литературы. Он искал материал для излюбленной своей темы там, где другой и не подумал бы его искать, — в водевиле, например. Он создавал иногда замечательные сценические образы, пользуясь ничтожным литературным материалом, именно потому, что был большим самостоятельным художником, который светил собственным, а не отраженным

светом. Патетика Ермоловой, трагические мотивы в творчестве Стрелетовой, Комиссаржевской, юмор Варламова — это тоже «амплуа», это тоже творческая тема, раскрывающая глубины живой индивидуальности актера.

Станиславский призывает актера прислушиваться к самому себе, искать в своей духовной жизни материал для создания живых образов, и, конечно, его требование меньше всего означает призыв к уходу от объективной действительности, к самозащитной художника. Скорее, его принцип означает примирение и слияние «лиризма» и «драматизма», о вековом антагонизме которых в театральном искусстве говорил еще Гете.

5. Любимый теоретик и практик театра, изучающий труд Станиславского, должен неизбежно задать себе вопрос: «А совместимы ли самые понятия — система и творчество, система и искусство? Может ли существовать некая универсальная система в искусстве, как компас, безошибочно ведущий художника к цели?»

Автор предисловия, предпосланного книге Станиславского издательством «Художественная литература», пишет: «Систему» ни в коем случае не следует связывать с обликом какого-либо одного творческого направления или стиля, даже стиля Московского Художественного театра, в недрах которого создавалась «система»... Категорическое утверждение! Мы решаемся, однако, утверждать обратное. «Система» неразрывно связана с творчеством Художественного театра. Больше того — в ней отразился прежде всего с необычайной законченностью и определенностью творческий облик самого Станиславского. Никогда не существовала и не может существовать универсальная «система» в искусстве. «Система Станиславского» есть прежде всего система К. С. Станиславского. И ее колоссальное воспитательное значение в том, что она запечатлела с необыкновенной полнотой творческие приемы этого крупнейшего актера реалистического театра. Творчество К. С. Станиславского — как и любого другого великого художника — бесконечно своеобразно и неповторимо. И в «системе» от мельчайших ее «технологических» деталей до обобщающих формулировок отразилось это своеобразие.

Станиславский, например, часто повторяет: основная цель сценического искусства — создание «жизни человеческого духа». Слова эти необычайно колоритны. Если мы вспомним лучшие роли Станиславского — Штокман, Сатин, Агоста, Генрих, — мы сразу поймем, какой смысл вкладывал в эти слова Станиславский,

каким светом они были для него окрашены.

Значение «системы» не в том, что она универсальна, а в том, что она дает возможность поколениям актеров изучать творческий опыт замечательного художника сцены и характерные черты театрального стиля его эпохи. И от этого, конечно, ее ценность не уменьшается, а растет. Никогда еще ни одному актеру не удавалось так исчерпывающе «передать» себя ученикам, так увековечить свое творчество, как это сделал Станиславский, раскрывший все тайны своего мастерства.

Станиславский особое значение придает в своей книге эпизоду с ученицей Дымковой. «На сегодняшнем уроке я до конца прозрел, понял все и сделался самым ярым поклонником системы», — пишет Названов.

В чем же содержание этого урока? Ученица Дымкова играла «этюд с подкиднем». Сюжет его таков: молодой жених, недавно потерявший любимого сына, подкинул ребенка. Лаская младенца, она переживает радостные и горькие минуты...

Торцов, предложивший Дымковой этот этюд, невольно коснулся самых отзывчивых струн в душе актрисы. Оказалось, что Дымкова сама недавно пережила утрату ребенка... Этюд был сыгран блестяще. Вот она, лирическая тема! Не так ли творил, извлекая музыку образа из собственной души, сам Станиславский?

Другой пример — Станиславский исключительное место в своей системе отводит подсознанию. Можно долго спорить о том, прав ли он или не прав, когда придает подсознанию такое первостепенное значение. Здесь — простор для философских и театроведческих дискуссий. Но споры эти в значительной степени теряют смысл, если обратиться к творческому опыту самого Станиславского, изложенному в первой и второй его книгах. Для него, практика театра, — «подсознание» — синоним «вдохновения». Понятия «интуиция», «органическая природа», «творчество» у Станиславского сливаются воедино. И в этом он глубоко индивидуален.

Не канонизации, а пристального изучения идет его замечательная «система». Она имеет первостепенное значение для

развития режиссерского искусства, так как является самым тонким и точным инструментом «косвенного» воздействия на актера. Она представляет собой острое и неотразимое оружие в борьбе с театральщиной дурного толка, с бескрыльем, мертвым натурализмом, бездушным стилизаторством, нелепым трокачеством. Она сокращает формализм и помогает полному раскрытию всех творческих данных актера. Короче — она представляет собой экстракт новаторских и экспериментальных достижений Станиславского в его борьбе с натурализмом и формализмом, она точно фиксирует его поиски сценического реализма.

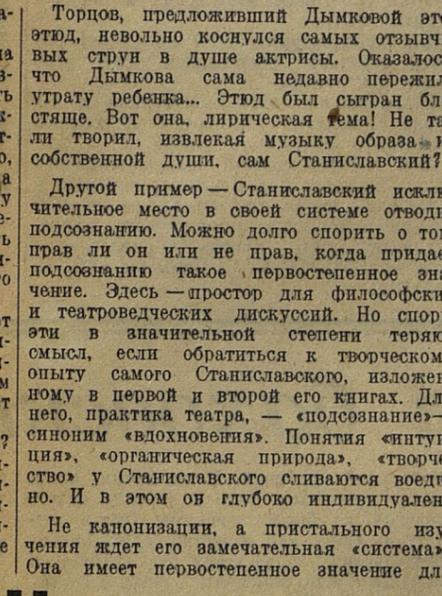
6. Какая судьба ждет эту книгу? В ней нет покоряющей наглядности, образной убедительности первой книги Станиславского. В ней нет и классической ясности, строгости, простоты, композиционного совершенства «Жизни в искусстве». Громадный фактический материал смыл композицию книги. Для того, чтобы ее прочесть по-настоящему, требуется большое напряжение и сосредоточенность. Сам Станиславский с грустью заканчивает книгу: «Слишком много было разочарований. Я работаю в театре давно, через мои руки прошли сотни учеников, но только нескольких из них я могу назвать своими последователями, понявшими суть того, чему я отдал жизнь».

Школярство не спасает дела. Будет очень грустно, если «система» превратится в шпаргалку, если завет Шенкина, процитированный Станиславским, — «Ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно, но сыграешь верно» — актеры поймут как призыв к аккуратной, чистенькой игре, скрывающей глубокую посредственность исполнения; если ровный, «академический» тон и стиль исполнения они предпочтут инициативным, хоть и рискованным поискам своего, самобытного стиля. Не к этому призывал Станиславский.

Эта книга не для говорунов и ветрогонов, способных мгновенно покрыть ее мысли словесной шедухой.

Вато художником книга будет прочтена и свое дело она сделает. Практика — единственный достоверный критерий в оценке любой теории — покажет, как мысль Станиславского оплодотворяет все подлинно талантливое и живое в театре. И это главное в судьбе творческих трудов Станиславского.

Я. ВАРШАВСКИЙ



Портрет К. С. Станиславского. Работа художника Н. П. Ульянова

Я. ВАРШАВСКИЙ