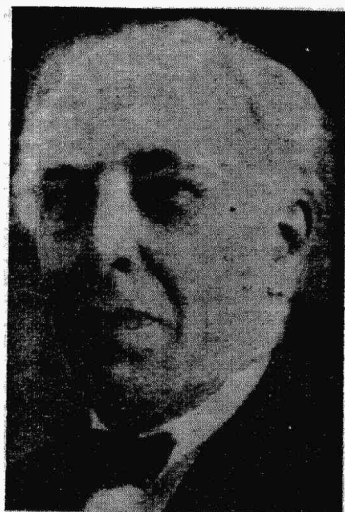


ИМ. ВАХТАНГОВА



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

формой, а другой — с линиями и красками, постольку и в творческом методе того и другого художника мы обнаружим разницу. Или наоборот: два живописца или два скульптора будут работать до известной степени одним и тем же методом, постольку оба они плещут дело с одним и тем же материалом, и одновременно с этим их методы могут оказаться различными, если окажется неодинаковой их классово-идеологическая физиономия. Специфика данного искусства, вятая под углом зрения социально-классового мировоззрения художника, — вот чем определяется творческий метод в искусстве.

Каковы же философские корни школы К. С. Станиславского, в чем ее классово-социальная установка?

Прежде чем перейти к рассмотрению этого вопроса, необходимо условиться, что мы будем разумеать под именем «школы К. С. Станиславского». Огромный творческий путь К. С. Станиславского заключает в себе такое разнообразие, такое богатство всевозможных опытов, столько всяких высказываний как принципиальных, так и практических, которые при этом иной раз не только противоречат друг другу, но и взаимно исключают друг друга, что в конце концов в ответ на любое утверждение по поводу школы К. С. Станиславского почти всегда можно найти в его практике и в его творческих высказываниях материал для того или иного контр-утверждения. Тем не менее, среди всего этого громадного практического и теоретического багажа мы все же можем прощупать и некую основную линию. Эта основная линия практически нашла свое выражение, главным образом, в оценочном разрешении драм чеховского репертуара, а теоретически оформилась к началу второго десятилетия нынешнего века в виде так называемой «системы Станиславского», при чем именно в это время творческие воззрения Станиславского получили наиболее законченную, четкую и определенную форму. Высказываясь, относясь примерно к этому времени, мы и будем иметь в виду в качестве материала наших суждений¹⁾.

Театр Станиславского, как известно, концентрировал все свое внимание и все свое искусство на внутренней жизни действующих лиц, на психологической субъективной стороне их поведения. Душа героя, его внутренний мир, его мысли, его «переживания», его «сущность» — вот что, главным образом, интересовало и режиссера и актеров этого театра. «Переживания» — это цель. В познании «переживаний», в раскрытии страдающей или радующейся души на глазах тысячной толпы зрителей — радость театрально-

го художника, радость актера²⁾. Для актера этого театра безразличны поводы, по которым возникают различные чувства. Повод дает драматург, чувства же рождает актер, пользуясь своими «эффективными воспоминаниями». Актеру, с точки зрения внутренней техники его искусства в сущности безразлично кого играть: искреннего монархиста или искреннего революционера, ибо чувства и того и другого одинаковы («общечеловечны»), различны только поводы: один радуется, когда другой огорчается, и наоборот, — и при этом каждый со своей точки зрения прав. Актеру важны «радость» и «горе» сами по себе, как таковые, ему важна субъективная сущность души и духа создаваемого героя, а не объективные его связи и отношения с внешним миром.

Актеру натурально-психологического театра безразлично также, играет ли он трагедию или водевиль. Чувства и в трагедии и в водевиле одни и те же. Разница опять-таки только в поводах. Играй водевиль как трагедию, и будет смешно. «Смешно» — это результат, который тебя, актер, не касается. Твое дело так же искренно ужаснуться или

¹⁾ Основным источником нашего теоретического и практического знакомства с системой К. С. Станиславского являются, главным образом, уроки В. Б. Вахтангова, которые он давал своим ученикам в период с 1914 по 1916 год в своей студии. В это время Е. В. Вахтангов, по свидетельству самого Станиславского, был «ярким сторонником и пропагандистом» системы («Моя жизнь в искусстве», стр. 460).

Кроме того, мы воспользовались в качестве материала для наших суждений беседами К. С. Станиславского с молодежью Художественного театра, относящимися к 1911 году и записанными почти дословно В. В. Вахтанговым.

Наконец, мы имели возможность воспользоваться курсом лекций самого К. С. Станиславского, прочитанным им в 1920—21 году для работников Третьей студии МХТ и студии Габима. К этому времени в системе Станиславского появился целый ряд новых элементов, сообщивших всему построению несколько иной характер: наряду с прежними требованиями в области внутренней техники появились ряд требований даже и по линии внешней техники. С самыми последними высказываниями Станиславского мы, к сожалению, знакомы чрезвычайно неполно, да и то только с чужих слов.

²⁾ Вот что говорил о процессе актерского творчества В. И. Немирович-Данченко в 1913 г.

«Путем анализа, путем интуитивного понимания роли, отклика на те или другие чувства ее, актер сначала осмысливает свою роль в соответ-

ствии со всей пьесой, как и в трагедии, — повод для ужаса и для плача здесь будет иной, ничтожный, и это несоответствие между ничтожным поводом и искренним ужасом или горем даст в результате эффект «смешного».

Мы видим, что здесь и мысли нет о том, что водевиль и трагедия требуют разной формы сценической интерпретации, разной манеры игры, радикально различных приемов мастерства. Момент оценки изображаемого объекта со-

ствии со всей пьесой, с построениями, вложенными в нее автором, под его углом зрения, но потом, с течением работы, актер может лишь изредка делать справку с автором. Потом у актера в душе вырастает свой собственный, ему одному принадлежащий образ. Ему одному на всем свете, потому что он один являет из себя свою самостоятельность, индивидуальность, и, кто знает, чем именно актер будет жить в этом образе. Быть может, автор разбудил в нем такие эффективные воспоминания, которые появятся в самых глубоких тайниках человеческой души, также воспоминания, в которых и сам актер может признаться в наиболее глубокую сосредоточенную минуту одиночества. Тут происходит чудо искусства. Самые интимные, самые глубокие, скрытые переживания, в которых актер не признается никому из близких, несутся под маской, через художественный темперамент актера на художественную радость тысячной толпы. Перед тысячной толпой он вскрывает эти переживания. И если они находятся в пятинах слияния двух индивидуальностей — актера и автора — и если актер обладает талантом, т. е. способностью заражать зрителя своими переживаниями, то преойдет торжество искусства. («В спорах о театре» — сборник статей 1913 г.)