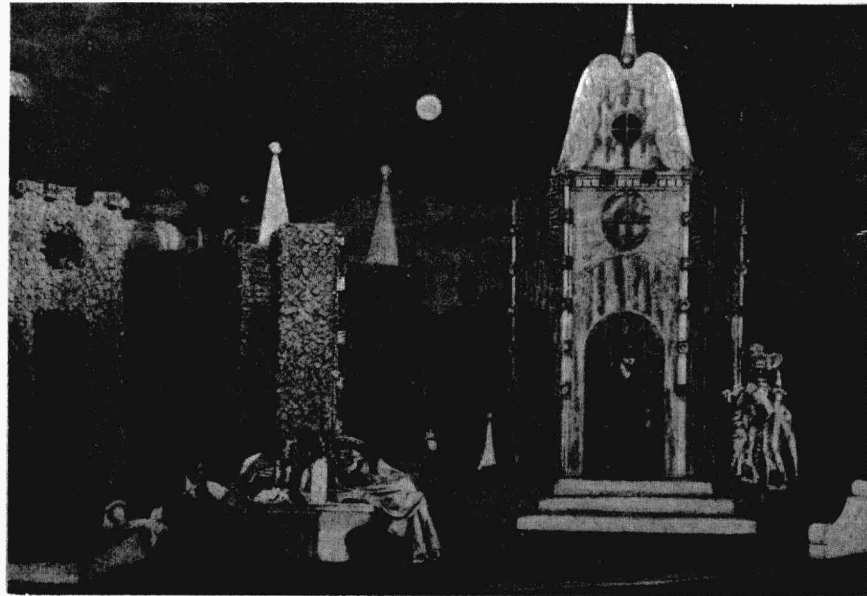




КЛАССИКА

МХТ. «ЖЕНИТЬБА ФИГОРА»



КЛАССИКА

ТЕАТР ИМ. ВАХТАНГОВА. «КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ»

лицу которого самым совершенным образом осуществляется биологическая функция приспособления организма к окружающей среде. Это еще шаг — к акценту с субъективного момента будет перенесен на объективный. Но этого шага Станиславский не делает и, таким образом, остается в плену неразрешенного противоречия, разрешить которое можно, только поняв диалектическую единство субъективного и объективного, внутреннего и внешнего.

Станиславский стремится получить от актера нужное переживание и на опыте обнаруживает, что чувство голыми руками не возьмешь; чем больше актер будет требовать от себя — «плачь, плачь», тем меньше плащешь, что он действительно заплачет. «Чувство много значит», говорит Станиславский. Такого термина для чувства явственно не было, а логичным — действие. «На языке чувства, действие есть смена», — говорит Станиславский: «чувство придет само собой, а процесс действия, при столкновении с окружающей, благоприятной для него обстановкой, для данного действия страсти. Например, если вы будете прощать кого-нибудь и будете это делать с сознанием, что вам нужно то, что вы прощаете, и в результате вам не будет, обидно, — в вам непременно придет чувство обиды, досады, не-

вы и т. п. Не забудьте о чувстве, забудьте о нем, помните только свое действие (в данном случае «простить»). Генеральный совет. Генеральное открытие. Но мы видим, что действие (объективная сторона в поведении человека) (Станиславским рассматривается только как средство для того, чтобы прийти к чувству, как к цели творческого процесса. Между тем как творческая практика театрального художника убеждает его на каждом шагу, что именно действие и есть сущность театра. Важно, что «я трошу, а он отказывается», а вовсе не то, что он и я при этом чувствуем: чувство — момент субъективный — необходимо, но оно необходимо только для того, чтобы послужить точкой (инициалом) к новому действию. Но Станиславский вынужден на это закрыть глаза, чтобы остаться на своих принципиальных позициях, утверждающих прям субъективного над объективным, и в конечном счете — сознания над бытием».

К. С. Станиславский первым сформулировал требование о необходимости для актера сосредоточенного внимания или «активного сосредоточения», как говорил рефлексологи, на объект, заданный ему в качестве образа. Актер при этом должен воспринимать (видеть, слышать) эти объекты вполне реально, т. е. он должен воспринимать окружающую его на сцене среду такой, какой

она дана ему в действительности, а не такой, какой она ему ценнически кажется. Иначе будет галлюцинация, а не искусство. Актер должен видеть партера с лавочками барной и с лампадками, людьми, кудлами, софитами, рабочими за кулисами и штабеля декораций на других ярусах. — все таким, как оно есть на самом деле. Настоящее, активное сосредоточение на реальных объектах. — вот чего требует Станиславский от актера. И это безусловное вердо. Но «чужое духовное и физическое переживание» требует, чтобы партир, реально много воспринимаемый, как загримированный актер с наклеенной бородой, был для меня королем, и нет понимания «творческой работы», и возникающее противоречие между «первой в король» и требованием воспринять актера таким, каков он реально был, никак не разрешается. А разрешить его можно только одним способом, а именно, согласившись с Сальери, что актер живет «двойственной жизнью» (а сейчас, и что «между сценическим и естественным переживанием существует разница»^{*)}.

*) Подробному рассмотрению психофизиологической природы сценических чувств, как диалектического единства противоположностей актерского «я» и «не я» (образа), я посвящаю почти всю мою ближайшую работу Б. З.

Примером внутренних противоречий в системе Станиславского можно привести много. Но главным из них является противоречие (разрыв) между внутренней и внешней техникой актера. Это самая мучительная момент в творческой жизни Станиславского. Достаточно вспомнить его неудачу в роли Сальери (Пушкинский спектакль).

Когда Станиславский концентрирует свое внимание на внутренней технике, которую он так любовно разрабатывал в течение всей своей творческой жизни, он чувствует, что по линии внешней выразительности, (особенно, если авторский материал предвещает особые требования в этой области) образуется внешние провалы, и чувство, как будто уже возникшее, уже найденное, не находит путей для своего выживания и умирает, не успев себя проявить. Если же Станиславский концентрирует внимание на внешней технике, то чувство не рождается совсем, и требования внутренней техники остаются невыполненными. Причина здесь опять-таки в диалектическом представлении о человеческой природе, в разрыве между субъективным и объективным, внутренним и внешним, невозможностью осознать единство того и другого, понять, что любое внешнее есть то же время и внутреннее, и наоборот, — любое внутреннее есть в то же время и внешнее. К осознанию этой истины Станиславский очень часто при-

ближается, иногда не осознавая этого вполне. Но путь этого осознания его толкает творческий опыт, но ему препятствует его общепсихологическая творческая установка.

Итак, мы приходим к выводу, что гением К. С. Станиславского был обнаружен ряд законов сценического искусства, обусловленных свойствами материала в этом искусстве. Материалом же в данном случае является живая человеческая организм, во-первых, подчиненный биологическим законам, во-вторых, законам социальным. Пока Станиславский стоит на биологической почве, он обнаруживает подлинное законы человеческой природы, но как только он переходит в область социологии, он теряет истину, его социально-философские заблуждения выступают в борьбу с этой истиной, и он уже готов от нее отказаться.

Но это ни в коем случае не мешает нам воспользоваться истиной, обнаруженной Станиславским. Нам нет нужды от нее отказываться. Мы имеем полную возможность утверждать, что разрыв, в разрыве между субъективным и объективным, внутренним и внешним, невозможность осознать единство того и другого, понять, что любое внешнее есть то же время и внутреннее, и наоборот, — любое внутреннее есть в то же время и внешнее. К осознанию этой истины Станиславский очень часто при-

тероп Шекспировской эпохи, так и для актеров итальянской комедии масок. Мы вправе утверждать, что быть на сцене скарлатинным, целесообразно распределять мускулатуру ввергну по мыслям, искать свои отношения к окружающей среде, действовать, не забывая о чувствах, мотивировать (сценически оправдывать) свое поведение на сцене, ставить себя в зависимость от партнера, открывать внутренний смысл авторского текста («подтекст»), создавать биографию и условия жизни образа, играть не для себя, а для партнера. Боритесь со измучением и т. д., и т. д. — это все совершенно необходимо любому актеру, в каком бы театре он ни играл, и каждому бы общепсихологическому актеру, который ни сцене. Это необходимо актеру, чтобы актер хорошо в точности анализировать его искусство. Это необходимо ему, чтобы быть убежденным и уверенным для зрителя.

Но одно дело играть хорошо с точки зрения биологических законов сценического искусства, другое дело играть верно с точки зрения классовой идеологии. Представим себе актера, играющего бездарно, но в профессиональном театре. Допустим, что он играет «хорошо» и «верно» (с точки зрения классовой идеологии пролетарской). Представим себе, что спектакль смотрит правдивый пролетариат зрителей. Он посмотрит и скажет: «Чорт возьми, хорошо играет. Мы