

## ПРОФЕССИЯ — АРТИСТ

Лев Толстой, как известно, сознавал свое присутствие в мире с ранних младенческих месяцев. Помнил, как невыносимо тесно было ему в свивальниках, как хотелось выпростать руки и крикнуть людям, связавшим его, что делать этого не нужно. «Это было первое и самое сильное мое впечатление жизни. И памятно мне не крик мой, не страдания, но сложность, противоречивость впечатления. Мне хочется свободы; она никому не мешает, и меня мучают»<sup>1</sup>.

Нет никакого сомнения, что младенец кричит голосом старика Толстого. Но тут ведь и важен не столько факт соответствия «противоречивого» впечатления и реальной душевной жизни, сколько факт преображающего сознания художника. В глубинах эмоциональной памяти писатель обнаруживает первообраз судьбы. Он обнаруживает «сверхзадачу» будущей жизни и даже ее «сквозное действие», как мог бы, вероятно, прокомментировать воспоминания Л. Н. Толстого его младший современник, Константин Сергеевич Станиславский.

В художественной исповеди Станиславского, на первых же страницах книги «Моя жизнь в искусстве», мы можем прочесть воспоминание о его собственных «свивальниках», об одном из самых сильных детских впечатлений, сохранившихся в памяти создателя системы. Станиславский вспоминает какой-то утренник, домашний спектакль, когда трех- или четырех годовалого Костю Алексева, обряженного в шубу, накрытого меховой шапкой, поставили посреди сцены. Малыш должен был изображать зиму. Борода и усы постоянно вползали кверху, а вся игра оставила по себе острую пожизненную память: «Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках»<sup>2</sup>.

«Бессмысленное бездействие» на сцене — один из тех «детских вопросов», которые Станиславский задал сначала самому себе, потом современному, а затем и будущему театру. Сокровенная цель системы, ее глубоко личный источник — избавиться от «противоречивого» ощущения, обрести счастье органического творчества, разрешить вековечный «парадокс об актере», сформулированный еще Дидро. Во второй части книги «Работа актера над собой», в «Заключительных беседах», Станиславский напишет: «Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» внутри себя. Творчество — наша естественная потребность и, казалось бы, иначе, как правильно, по «системе», мы не должны бы были уметь творить. Но, к удивлению, приходя на сцену, мы теряем то, что дано природой, и вместо творчества начинаем ломаться, притворяться, наигрывать и представлять». Среди причин, которые толкают актера на путь ремесла, лomanья и наигрыша, Станиславский называет «условность и неправду, которые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязывании нам чужих слов и действий поэта, мизансценах режиссера, декорациях и костюмах художника»<sup>3</sup>. В сущности, он перечисляет атрибуты, свойственные театру как таковому. Все они, оказывается, способны вызвать театральную ложь, искривить и «вывихнуть» искусство артиста. Тема «черной дыры портала», ужас перед этой «пастью», к которой тянется слабая актерская душа, пронизывают насквозь книгу «Моя жизнь в искусстве» и все труды по системе. Индивидуальное переживание артиста Станиславского было осмыслено и развернуто им в качестве коренного противоречия актерской профессии. Навязанное или предложенное другим и чужим (будь то поэт, драматург, режиссер или художник) должно быть не только освоено, но и присвоено артистом. Только в этом случае Станиславский полагал возможным говорить об искусстве актера как о полноценном

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-ти т., т. I. М., 1951, с. 329. 5

<sup>2</sup> Наст. изд., т. 1, глава «Упрямство».

<sup>3</sup> Станиславский К.-С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1955, с. 304.

творчестве, только в этом случае для него существовало оправдание театра. «Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам артист не превратит навязанное в свое собственное. Этому процессу и помогает «система». Ее магическое «если б», предлагаемые обстоятельства, вымыслы, манки делают чужое своим. «Система» умеет заставлять верить несуществующему. А где правда и вера, там и подлинное, продуктивное, целесообразное действие, там и переживание, и подсознание, и творчество, и искусство»<sup>4</sup>.

Вступая в пору артистической зрелости, будучи на вершине своей актерской славы, Станиславский летом 1906 года вновь пережил «детский страх» и неловкость за свое искусство. Это был особого рода духовный творческий кризис, знакомый многим великим художникам. Искусство театра перестало дарить ему радость творчества. Ремесло, повторы, штампы убили когда-то свежие и острые чувства, вложенные им в любимейшую роль доктора Штокмана. Вместо искусства началось ремесло, вместо органического творчества — механическое, по наезженной колее, по собственному трафарету, не требующему никаких сердечных живых затрат. Система началась тогда, когда изуродованная актерская душа взбунтовалась. «Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвления, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности?»<sup>5</sup> — задает Станиславский самому себе вопрос. Отвечая на него, он выдвигает идею «актерского туалета», то есть подготовки к «творческому самочувствию» артиста, враждебному «актерскому самочувствию», виду кликушества и истерии. Возникает идея профессионального труда, способного возвращать актеру утраченную радость творчества и вдохновенной игры, в которой согласуются ум и чувство, душа и тело. Станиславский задумывает «Настольную книгу драматического артиста», в которой он собирается показать актеру сознательные пути к овладению инструментом своей души и тела. Он убежден, что артист может и должен контролировать процесс органического сотворения живого человеческого образа. Работа актера над собой и над ролью есть прежде всего профессиональный труд, составные части которого нужно было впервые обнаружить и назвать. «Парадокс об актере» он перевел в профессиональную плоскость: если «раздвоение» творящей природы артиста является неустранимым, то следует использовать его во благо артиста. Пусть тайна останется тайной, бессознательное — бессознательным, интуитивное — интуитивным, но пусть осветятся пути, ведущие к творческому самочувствию, к тем секундам «актерского рая», ради которых живет подлинный артист.

Система Станиславского оказывается прежде всего всесторонне продуманной, исторически обоснованной, экспериментально проверенной апологией актерской профессии. Станиславский создавал систему не в безвоздушном пространстве, у него было множество настойчивых и глубоких оппонентов. И если воспринимать систему в культурном контексте породившей ее эпохи, то можно сказать, что искусство театра здесь изучено и представлено с особой точки зрения. Мейерхольда, а вслед за ним многие иные художники воспринимали и строили теорию театра с позиций режиссерской профессии (отсюда понимание искусства актера как творчества пластических форм в пространстве сцены) Брехт обосновал театр нового века прежде всего с позиции драматурга и этому подчинил все остальные элементы сцены, в том числе и искусство актера, — так возникло учение об «эпическом театре». Станиславский, отдавая должное всем остальным началам театрального искусства, стремился изучить, познать, а затем и выразить в слове (передать будущему) внутренние основы и законы актерской профессии. *С точки зрения артиста* в этом, и только в этом находят объяснение цельность системы, ее противоречия и открытый характер направленный на исследование все новых и новых сознательных путей к тайникам бессознательного, к тем истокам из которых питается артист-художник в отличие от ремесленника.

---

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 304.

<sup>5</sup> Наст. изд., т. 1, глава «Открытие давно известных истин»

Выбор и распознавание «сознательных путей» — это путь обучения и воспитания артиста, основа принципиально новой школы актеров драматической сцены. «Отвращение к дилетантизму» — одно из глубоких чувств, пожизненно владевших Станиславский- Это чувство во многом и подвигало его к созданию актерской «таблицы умножения», профессиональной азбуки, без которой никогда не обходились ни живописцы, ни певцы, ни музыканты (которым Станиславский особенно завидовал). Душу и тело творящего артиста он попытался представить в основных слагающих «элементах», вроде «периодической таблицы» Менделеева. Целый ряд «клеток» остался незаполненным, открыт для будущих практиков сцены. Сам Станиславский не один раз будет переосмысливать и переоценивать удельный вес и значение того или иного «элемента», определять «мотор» или «душу» системы, ее верховное движущее начало. Создатель системы и она сама проделают длинный ряд больших и малых эволюции. Система окажется движущимся явлением, обновляющимся, хотя ученики и распространители не раз будут предлагать ее как застывший набор «правил» и раз навсегда готовых ответов на все случаи театральной жизни. Система в течение многих лет никак не могла оформиться литературно; Станиславский погибал под тяжестью тысяч страниц, которые скопились в его архиве к началу 30-х годов, когда он стал сводить воедино все свои наблюдения. Он успел прочитать верстку первого тома, вторая часть — «Работа над собой в творческом процессе воплощения» — собрана была исследователями из материалов, подготовленных Станиславским. Остальные книги, планируемые автором, остались ненаписанными. Из этого ясно, что никакой развернутой, отточенной и продуманной во всех деталях «системы Станиславского» в литературном варианте нет. Мы располагаем «Моей жизнью в искусстве», своего рода введением в систему, имеем первую часть книги «Работа актера над собой», все остальные, притом важнейшие разделы системы реконструируются исследователями по материалам архива, монтируются ими в том духе и плане, который был оставлен Станиславским и неоднократно излагался им.

Следует также учесть, что Станиславский очень напряженно и мучительно думал над способом изложения своих театральных идей. После разного рода колебаний и сомнений он в конце концов остановился на форме дневника ученика, то есть попытался ввести читателя в свою систему как бы через сознание человека, приобщающегося к тайнам актерской профессии. Способ изложения оказался не очень счастливым. Насколько свободна в своем построении книга «Моя жизнь в искусстве», настолько скована «учебным» мундиром книга «Работа актера над собой». В художественной исповеди Станиславского правит бесстрашие режиссерской и актерской мысли, до самых последних глубин открывается сложность актерского труда. Бесперывные сомнения, повороты, возвраты, тропинки и тупики художественных исканий составляют душу книги и убеждают именно своей открытостью, бесконечно далекой от какого-либо окончательного итога и обретенной истины. В «Работе актера над собой» бесценные замечания и идеи, огромный артистический опыт по необходимости оказались закованными в рамки учительского всезнайства Торцова, которому открыта уже абсолютная истина и не осталось ни одного нерешенного вопроса. Насколько далек облик реального Станиславского от образа его alter ego в книге, можно судить хотя бы по тому обстоятельству, что именно в последние годы жизни Константин Сергеевич разрабатывает так называемый «метод физических действий», заново освещающий всю постройку системы и перечеркивающий многое из того, чему поклонялись его ученики. До жути, до кошмара Станиславский боялся превращения своей книги в катехизис, которым будут бить по головам новых свободных поколений художников. *«Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно,* — подчеркнет он эти слова в 1906 году в предисловии к «Настольной книге драматического артиста». — В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство

перестало существовать»<sup>6</sup>. Тогда же в фантазии Станиславского возникает видение некоего класса, в котором по-актерски бритый профессор задает ученику Иванову Владимиру вопросы о «составных элементах духовной природы артиста». Иванов Владимир, «краснея и пыхтя», «перечисляет зазубренные без смысла» «элементы» и «каждым словом вонзает в сердце» создателя будущей системы кинжал. «Это ужасно, это обман, это убийство таланта. «Караул!» — хочется закричать мне, как это бывает при кошмаре.— Разорвите, сожгите книги, распустите учеников, объясните им, что я сделал преступление, что я уже достаточно наказан за это, но не давайте бездарным педагогам пользоваться моей ошибкой, спасите на-ше искусство, отнимите у всех педагогов мою книгу и велите всем несчастным молодым артистам забыть все, что они зубрили из моих глупых книг, и учиться так, как раньше»<sup>7</sup>.

Это написано в начале века. А в главе, итожащей вторую часть книги «Работа актера над собой», Станиславский с той же силой предостережет:

«Система» — путеводитель. Откройте и читайте. «Система» — справочник, а не философия.

С того момента, как начнется философия, «системе» конец.

«Система» просматривается дома, а на сцене бросьте все.

«Систему» нельзя играть.

Никакой «системы» нет. Есть природа.

Забота всей моей жизни — как можно ближе подойти к тому, что называют «системой», то есть к природе творчества»<sup>8</sup>.

Предостережения Станиславского расслышаны не были. Его книги канонизировались, каждое слово подавалось как откровение. В конце концов это привело к определенному отторжению новых поколений художников от реального смысла и реального художественного опыта, добытого Станиславским по крупинкам ценой всей его огромной жизни в искусстве. Сегодня приходится вновь доказывать, что система не задачник с готовыми ответами в конце, а «целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы»<sup>9</sup>.

Каковы же основные черты этой «культуры»? Термины, которыми пользуется Станиславский в своем «путеводителе», обращенном к артисту, нельзя отнести к строго научным. В сущности, он закрепил в качестве терминов особого рода учебный жаргон, сложившиеся и устоявшиеся слова и словосочетания, принятые в его театре и в студиях. Каждое из этих слов-понятий имело свою историю, свой ореол, внятный для посвященных. Вокруг «ореола» возникали споры, хотя на точности терминов Станиславский никогда не настаивал. Когда Ф. Ф. Комиссаржевский в книге «Творчество актера и теория Станиславского» будет придиричиво и скрупулезно критиковать понятие «аффективная память», почерпнутое Станиславским у Т. Рибо, то на полях этой книги творец системы взмолтятся: «Называйте как хотите, но поймите суть без придинок»<sup>10</sup>. Станиславский пользовался, конечно, о пределен нон научной литературой, связанной с психологией вообще и с психологией творчества в особенности<sup>11</sup>. Он внимательно изучил работы Т. Рибо, консультировался с И. П. Павловым, Г. Г. Шпетом, И. И. Лапшиным. В разное время в связи с собственными целями он изучил трактат, посвященный хатха-йоге, и многое почерпнул оттуда для подкрепления своих изначальных мыслей о творческой природе человека, способного использовать тело как «инструмент», посредством которого «проявляется и действует дух». Комментаторы потом будут указывать на определенные противоречия в изложении системы, на отсутствие последовательности и завершенности в

<sup>6</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек. В 2-х т. Т. 1. М., 1986, с. 208—209.

<sup>7</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 1, с. 209—210.

<sup>8</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 302.

<sup>9</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 310.

<sup>10</sup> См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4-х т. Т. 3, М., 1973, с. 91.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: Летопись, т. 2. М., 1971, с. 441.

доказательстве основных тезисов, но система как *явление культуры* живет в этих противоречиях. В противном случае мы как раз имели бы еще одну теорию или философию искусства, ничего не дающую артисту, к которому обращены книги Станиславского.

Последнее не означает, что система действительно была лишена какой бы то ни было философии. Напротив, художественное мировоззрение Станиславского было чрезвычайно устойчивым и последовательным, и без этого трудно понять общий замысел системы и разобраться в том, что в ней непрерывно менялось, а что оставалось неизменным на протяжении десятилетий. Духовный стержень системы покоится на внутреннем убеждении ее творца в богатстве творческой природы человека, в неисчерпаемости запасов этой природы, путь к которым нужно открыть *а* себе. Познание себя, пути к самому себе, «самостроение» делают человека свободным. Эту философию жизни, как и все, что заключено в системе, Станиславский проверил на себе: он «построил» себя сам, — и вне личного опыта нет ключа к системе, нет способа чтения этой книги, этого «путеводителя» по актерской душе.

В 1933 году он написал артистке МХАТ Н. В. Тихомировой:

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел-Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Позная искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу—талант.

Выше этого счастья нет»<sup>12</sup>.

Привожу эти знаменитые строки, чтобы не формулировать своими словами философию искусства Станиславского, питающую его систему,

Перед каждым, кто изучает систему в контексте театральной культуры XX века, возникает вопрос о том, насколько она связана с определенным типом театра, а именно

Художественного театра или его многочисленных студии, в разное время созданных Станиславским. Не есть ли система лишь справочник, пригодный для артистов, воспитанных в лоне искусства психологического реализма? Такие вопросы и возражения звучали не раз в прошлом, звучат они и сейчас. И в самом деле, не так просто выяснить, каким идеалом театра и каким идеалом артиста питается система.

Бертольт Брехт, например, считал, что система утверждает культовый, мистический характер актерской игры, основана на «внушении» и «мистике», на понимании актерского братства как «общины», а взаимоотношений артиста и «зачарованного» зрителя как «священнодействия». Нет необходимости сейчас обсуждать эти конкретные трактовки, потому что не разработан общий вопрос: как соотносится система с «условным театром».

«Эпическим театром», «биомеханикой» и многими иными направлениями театральной мысли, возникшими рядом и вслед за тем, что открывал Станиславский. На эти важные вопросы в гилу разных причин наше театроведение в течение многих лет не отвечало совсем или отвечало крайне невразумительно, представляя всех оппонентов Станиславского противниками реализма в искусстве.

Станиславский в начале этой книги выделяет три типа актерского искусства:

«переживание», «представление» и «ремесло». Однако «творческий процесс переживания» он не связывал с каким-то конкретным театральным направлением, режиссерским решением, жанровым или стилевым каноном. Все театральные системы, любой вид актерского творчества, полагал Станиславский, основан на природе человека. «Моя система для всех наций, — отмечает он в записной книжке. У всех людей природа одна, а приспособления—разные. Приспособления система не трогает»<sup>13</sup>. Система есть

<sup>12</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.. т. 8. 1961. с. 324—325.

<sup>13</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 2. с. 313.

основа любого органического творчества на сцене, как система дыхания есть основа жизнедеятельности человека. Так она задумывалась Станиславским.

Следует отделить систему от тех или иных конкретных эстетических решений, к которым Станиславский приходил в тех или иных спектаклях, Система ни к одному из них не сводится, тем более что на протяжении десятилетий в разных спектаклях, поставленных Станиславским, решались разные художественные задачи. Система питалась практикой Художественного театра, его студией, но никак не сводилась к этой практике. Это обстоятельство приходится особо подчеркнуть, потому что после смерти Станиславского и канонизации его учения система не раз была призвана освящать и оправдывать сценическую ложь, против которой основатель МХТ боролся всю жизнь. Именно тогда система стала отождествляться с определенной эстетикой, прежде всего с эстетикой бытового, натуралистического театра. Система Станиславско теряла в таком случае универсальный характер и превращалась в сборник схоластических упражнений, оторванных от высших целей искусства.

Система конечно предполагает особым образом воспитанного актера и определенным образом воспитанный актерский коллектив. Она предполагает и несет в себе представление об идеальной актерской игре, которую Станиславский не раз попытается даже зафиксировать на страницах своих книг. Но «приспособлений» система не трогает! В спектаклях «Берлинер ансамбль» мы могли наблюдать коренное различие в подходе Брехта и Станиславского к артисту, к трактовке сценического действия и многих иных компонентов спектакля (это и есть в широком смысле слова «приспособления»), но в высших моментах сценического бытия актеры брехтовского театра предъявляли в чистейшем виде систему, то есть подлинную живую человеческую душу, творящую по органическим законам внутреннего перевоплощения. Станиславский и Брехт по-разному понимали проблему техники актерской игры, по-разному трактовали проблему актерского сознания во время игры, но основу, грунт, фундамент актерской профессии понимали сходно. Различий между нами, говорил Брехт. «начинаются на довольно высокой ступени реалистического воплощения образа актером»<sup>14</sup>.

В послевоенные времена режиссеры и педагоги разных стран детальнейшим образом продолжают изучение элементов актерской профессии и заполняют многие пустующие клетки «справочника» Станиславского. «Жестокий», «грубый», «священный» театр придумает бессчетное число приспособлений и «манков», призванных прорвать затвердевший слой житейского опыта актеров и зрителей, обросших штампами восприятия и поведения. Но не отменится различие между «живым» и «не живым» театром (воспользуемся сопоставлением П. Брука), но не отменится цель, указанная Станиславским: сознательные пути к бессознательному. к органической природе человека-творца, к тому «ядру», которое обладает неисчерпаемым запасом игровой энергии.

Термином «переживание», насколько мне известно, ныне мало кто пользуется из практиков театра как у нас в стране, так и за рубежом. Его «жаргонный» характер и близость к житейскому переживанию затемнили суть дела.

Под «переживанием» Станиславский понимал *процесс* актерского творчества, его направленность и характер, определенные всем строем художественной личности, предлагаемыми обстоятельствами роли и пьесы, сквозным действием и сверхзадачей. «Переживание» не начало, но итог органического процесса перевоплощения, его высшая точка и оправдание. «Переживать», по Станиславскому,—значит оставаться живым, куда бы ни бросила актера мизансцена, идти от свежего чувства, а не от штампа, оставаться творцом, а не только имитатором, исполнителем чужой воли, прикрытым режиссером, художником и т. д. Принимая любые формы гротеска. разные способы игры и всевозможные приспособления. Станиславский требовал только одного: внутреннего оправдания всего, что делает артист на сцене. Это и есть органическое творчество,

<sup>14</sup>Брехт Б. *Театр*. Т. 5, кн. 2. М., 1965, с. 145, 15

«переживание» или «проживание», как чаще всего переиначивают в последние годы старый термин Станиславского, подчеркивая действенный, а не статический момент важисшего профессионального понятия,

Плоская трактовка «переживаний» приводела и приводит к пониманию системы как метода эмоциональной подготовки актера к творчеству. Действенная природа актерской игры таким образом затемняется, а вся система предстает в искаженном свете. Эволюция Станиславского от «искусства переживания» к «искусству действия» часто не учитывается, а между тем именно здесь основное движущее противоречие системы, которое необходимо усвоить любому ее интерпретатору. Правда действий приводит к истине страстей — под этим углом зрения в последние годы жизни Станиславский пересматривал систему, что, к сожалению, уже не нашло и не могло найти полного и последовательного отражения в книге «Работа актера над собой». Тем важнее указать на это сегодня.

Одним из коренных условий органического творчества Станиславский полагал воспитание в актере чувства правды. Легендарным стало его требовательное и беспощадное «не верю», обращенное к артисту. Между тем понятие сценической правды тоже подвергалось самым разнообразным трактовкам. О какой правде так неистово заботился Станиславский, какую правду он постигал, добываясь часами от актеров необходимой кантитенной интонации или заставляя их совершать свой духовный труд, минуя все привычные штампованные средства? До сих пор в ходу рутинное, но очень живучее толкование, которое приписывает Станиславскому понимание сценической правды актерской игры как правды по преимуществу натуралистической, бытовой, жизнеподобной. В какой-то степени эта легенда питалась восприятием некоторых ранних спектаклей МХТ, эстетика которых переносилась на искусство Художественного театра в целом. А. Я. Таиров в «Записках режиссера» попытался (в начале 20-х годов!) представить дело именно таким образом. «Зрителю.— писал он об установках на правду театра Станиславского.— должно было казаться, что перед ним настоящая жизнь, а потому душевные вибрации актера на сцене должны звуча гь в унисон с жизненными, голос его должен быть приглушен, речь упрощена. жест обкарнан»<sup>15</sup>. Станиславский, прочитав этот пассаж, оставил на полях книги только одно слово: «Стыдно». Выпад Таирова был продиктован, конечно, целями театральной полемики и утверждения эстетики Камерного театра, но в связи с пашей темой стоит еще раз подчеркнуть опасность сведения системы Станиславского, в том числе и понимания им сценической правды актерского существования, к тем или иным спектаклям МХТ, к тем или иным режиссерским решениям. Станиславский познавал законы «душевного натурализма» применительно к актеру, он изучал — применительно к тому же актеру — возможности символистской драмы. Он разочаровывался во всем, что служило уху и глазу на сцене и доверялся только чувству, а потом с не меньшей страстью сжигал мосты, которые еще недавно казались ему неприкасаемыми. Он перепробовал и «перемолол» все театральные «измы», за каждым из элементов системы — длинный шлейф поисков. При этом понятие художественной правды в спектакле и чувство правды в артисте оставались решающими: здесь и только здесь видел Станиславский основу для выявления в полном объеме «жизни человеческого духа». Но саму эту жизнь меньше всего он представлял в формах жизнеподобия. Надо было угадать сокровенное «зерно» человеческого характера, способного проявляться как угодно сложно и как угодно неожиданно. Больше всего он ценил эту неожиданную, непредсказуемую, «оглушивающую», как он однажды напишет, правду театральной игры. В конце концов в этом внутреннем перевоплощении, в итоговом «я есмь» сокрыто действительное своеобразие его художественного мировоззрения, нацеленность всей системы воспитания и обучения артиста, в котором чувство правды и вера неотделимы от воображения. Если нет последнего, человеку — полагал Станиславский — вообще нельзя и опасно заниматься театральным искусством.

<sup>15</sup> Таиров А. Я. Записки режисера. Статьи. Беседы, Речи. Письма., М., 1970, с. 84.

Проблема внутреннего перевоплощения остро обсуждалась при жизни Станиславского, обсуждается и сейчас. Дискуссия касалась очень важной для автора системы идеи, суть которой заключена в предложении артисту «идти от себя». Актер не может стать ни Гамлетом, ни Чацким, ни Отелло. но он может вообразить себя в обстоятельствах Гамлета, Чацкого. Отелло. Станиславский предлагал актеру «идти от себя», то есть от своей жизни, своего духовного и душевного опыта, эмоциональной памяти, сопоставимых с опытом чужой души и чужой жизни, которую артист призван воплотить. Вот эту установку системы активно критиковали многие и, пожалуй, наиболее остро и развернуто Михаил Чехов. Он считал, что предложение «идти от себя» может привести к омещаниванию актерского образа, к натурализму, к забвению величайшей основы вдохновения — воображения артиста. Как известно, Немирович-Данченко тоже очень настороженно относился к формуле “я в предлагаемых обстоятельствах», опасаясь, что эта установка может привести к потере образности, к утрате уникального человеческого характера, созданного драматургом. Оппоненты Станиславского опасались, что артист, идущий «от себя», будет не столько творить неповторимый сценический образ, сколько бесконечно предлагать зрителю комбинацию одних и тех же личных мотивов, поверхностно сопряженных с той или иной ролью.

История советского театра показала, что опасения Немировича-Данченко, равно как и возражения Михаила Чехова, не были беспочвенными. Пренебрежение к автору, обеднение полнокровного сценического образа, подмена внутреннего перевоплощения изойливым штампованным суррогатом самого себя в предлагаемых обстоятельствах стали реальностью. Эта реальность осенялась, как и многие подобные вещи, именем Станиславского. Между тем идея создателя системы в контексте его театрального мировоззрения никогда не сводилась к узко понятой личности актера, всегда равной самой себе. Все дело в том, что личность артиста, индивидуальность артиста Станиславский воспринимал совершенно особым образом. Он полагал, что артист-художник, обладающий эмоциональной памятью и воображением, должен «вырастить» в своей душе чувства, аналогичные с чувствованиями роли. Вмесью с этой ролью он поднимается над своей «небогатой душой», которую усмотрел в актере Михаил Чехов. Артист не тиражирует, а познает свою индивидуальность, просыпается к ней с каждой новой ролью, обогащает самого себя, занимаясь искусством театра. Б. И. Зингерман абсолютно прав, когда пишет, что сердцевиной системы была «оптимистическая, исполненная крайнего демократизма концепция личности»<sup>16</sup>. Да, Станиславский понимал актера до конца, «с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа»<sup>17</sup>. Он не зря подчеркнул у Дидро убийственную характеристику актеров, которые «надевают трагические и комические башмаки» из-за «недостатка образования, нищеты и распутства»<sup>18</sup>. И тем не менее он глубочайшим образом уверовал в творческую природу человека. в его возможность через искусство вырастать в своем духовном значении, подниматься над собой и своей «небогатой душой». Пожалуй, самым страшным наказанием для него было бы перенесение на сцену, в искусство одних и тех же житейских чувств, не проведенных через воображение и фантазию творца, не оплодотворенных полнотой окружающей жизни, которой открыт подлинный артист. Система потому и есть *целая культура*, что помимо прочего нацелена еще на бесконечное совершенствование человека, занимающегося искусством, на расширение его духовного и эмоционального опыта, постижение чужого как самого себя. Собственно говоря, играть по системе, быть воспитанным по системе означало способность, с одной стороны, бесконечного самопознания, а с другой—столь же бесконечного обогащения своей личности, овладения «живым аппаратом» своей души и тела для передачи того, что можно

<sup>16</sup> Зингерман Б. Ч. После прочтения книги.—В кн.: Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиции. Сост., ред. и автор вступительных статей И. Н. Виноградская, М., 1987, С. 583,

<sup>17</sup> Вахтангов Е. Б. Всехсвятыскис записи.—«Театр». 1987. № 12. с.15

<sup>18</sup> Музей МХАТ. КС. ф. 3.



назвать дробью человеческой материи. Без «себя» в роли нет души, потому что без «себя» в роли нет жизни, истинного чувства, какую бы имитационную способность не развил в себе актер, «созерцающий» образ в своем воображении. «Поправка» Михаила Чехова в какой-то степени питается индивидуальным опытом гениального художника, которому никакая «система» не нужна, потому что он сам себе «система». «Путеводитель» Станиславского демократичен, он обращен к каждому артисту, наделенному искрой таланта (для бездарных система тоже не нужна). Элементы системы не выдуманы, не изобретены Станиславским. Они *обнаружены* им в собственной творящей природе. «Поверяя алгебру гармонией», он попытался разложить на элементы прежде неразложимое, установить субординацию и иерархии элементов, создав «нотную грамоту» актерского искусства.

Самое порочное понимание и толкование этой «нотной грамоты» — технологическое, а именно такое толкование стало постепенно утверждаться в практике театра и в педагогике особенно. Система как *целая культура* превращалась в сборник упражнений для студентов; при этом отдельные элементы этой культуры подаются вне всякой связи и зависимости с тем, что составляет душу системы, ее стержень. Возьмем ли *мы* проблему «внимания» или «общения», словесного действия или темпа-ритма — все они получают свое истинное значение только по отношению друг к другу, часто внутри друг друга и той сверхзадачи, которая владеет творцом как живым человеком, вызревает и выдвигается из самых глубин его творческой личности.

Технологичность системы легко пародируется, и мы знаем по истории театра и литературы множество трагических переложений идей Станиславского. Чаще всего они затрагивают гипертрофированное проведение в репетиционной или учебной работе какого-нибудь приспособления. Одну из самых язвительных пародий, как известно, сочинил Михаил Булгаков в «Театральном романе». Пародийность возникает немедленно, как только из любого упражнения или приспособления уходит духовная задача и они становятся чисто техническими:

дикция ради дикции, внимание ради внимания, «велосипед» ради «велосипеда». В мемуарах мхатовских «стариков» не раз описано чувство удивления, какое испытывали они, когда Станиславский предлагал опытным профессионалам заняться упражнениями на «беспредметные действия». Иным это казалось причудой, странностью, прихотью своевольного гения, увлеченного, подобно ребенку, очередной забавой. Вне духовной задачи, вне связи с художественным мировоззрением Станиславского такое упражнение, вероятно, будет бессмысленным. При наличии такой задачи оно становится составной частью огромного замысла: Станиславский хотел обострить до предела нервную, сенсорную природу артиста, который должен «слышать» и чувствовать душу людей, предметов и слов. Он должен открыть все свои поры миру примерно так, как это делает пророк в пушкинском стихотворении (очень близком по пониманию творящего духа к тому, что исповедовал Станиславский): «И внял я неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». В данном случае это не условная метафора, это глубинная суть творческого процесса, как его понимал Станиславский. Вот почему, вероятно, он называл систему целой культурой, на которой надо воспитываться долгие годы. «Ее нельзя вы зубрить. Ее можно усвоить, впитать в себя, так чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены»<sup>19</sup>.

«Перерождающий» духовный акцент системы нами еще очень мало понят.

Что такое «видения» или «кинолента видений», которую так усердно изучают в наших и мировых театраль ных школах? Это прием психотехники, приспособление помогающее актёру «видеть» то, о чем говорит герои, подключая опыт своей жизни? В техническом смысле — да, в духовном — это еще и способность творца знать о другом все то, что он знает о самом себе. Полнота внутреннего перевоплощения, жизненное основание роля о

<sup>19</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3. с. 310

котором так заботились в Художественном театре, есть способность «нагрузить» каждую секунду сценического действия, каждую его частность тем объемом, которым нагружена любая частность в подлинной, не игровом жизни человека. Это тот объем, который делает актерскую игру непредсказуемо увлекательной, сложной, живой, позволяя совершить главное: *органически* вырастить в своей душе сценический образ. Непрерывная-«кинолента видений» этот процесс и обеспечивает. Но актер чаще всего и не видит, и не слышит, и не чувствует. и не действует. Он — «играет». В ответ на это звучит категорическое «не *верю*» — отказ признать за правду унылый и крошечный эрзац ее, который предъявляет на сцене неразбуженная, непросветленная, невоспитанная природа актера.

Система противостоит прежде всего имитации правды, которую Станиславский пытался искоренять беспощадно и самыми изобретательными способами. Самый распространенный вид подмены живого человеческого образа на сцене — предъявление самого себя, не преобразованного творчески. Приведу характерную запись на этот счет из «Записных книжек» Станиславского: «Сегодня Вишневецкий играл дядю Ваню по системе, как он говорил. И, боже. какой неприятный господин вышел дядя Ваня, старый, брюзжащий на всех. Словом, вместо дяди Вани вышел Серебряков. И, несмотря на это. было очень жизненно и просто, и актер играл по системе и имел право хвастаться передо мной, что он жил настоящей жизнью. Да. жил, но какой жизнью — своей собственной в том состоянии, в котором он сам находился теперь. А сам он, к слову сказать, очень изменился, постарел и приобрел все привычки старика...»<sup>20</sup>.

Эти замечания Станиславского следовало бы учесть при обсуждении питательных источников актерского искусства, в том числе и тех возражений, которые выдвигал Михаил Чехов,

Любая абсолютизация одного из элементов системы могла привести и приводила к ее обесмысливанию. «Путеводитель» не раз заводил в тупик, живая программа действий становилась догмой, преградой на пути бесконечного познания «жизни человеческого духа». Приведу только один пример. Известно, какое большое значение придавал Станиславский верному актерскому общению и взаимодействию на сцене- Непрерывное глубокое общение с партнером было противопоставлено старому актерскому «необщению» или такому общению с публикой, когда подмостки считались местом для показывания самого себя. Рутинную эстетику дорежиссерского театра Станиславский разрушил. Он разработал тончайшие приспособления для того, чтобы артист общался «с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами, как это делают актеры на сцене», общался не только тогда, когда он обращен к партнеру, но и в «зонах молчания», которые ремесленное искусство вообще выключало из пространства игры. Общение по системе стало со временем обязательной нормой искусства Художественного театра, но очень быстро эта «норма», изъятая из общего лабиринта сцепления системы, стала очередным штампом, зорко подмеченным Немировичем-Данченко, Неприязнь к игре на публику привела к иной крайности, к общению ради общения. «...Наша молодежь, — пишет Немирович-Данченко М. О. Кнебель, — добиваясь этого общения с объектом, до такой степени вживалась в этот прием, что игра их становилась уже даже малотеатральной, недоходчивой, назойливой. На репетициях любой пьесы то и дело приходится — как бы сказать — отрывать исполнителя от его партнера и направлять его внимание на все другие, более важные психологические движения образа. Как отсутствие общения с объектом в Малом театре получило гиперболические размеры, так и наши приемы начали становиться гиперболическими». В том же письме Немирович-Данченко, опасавшийся, что примитивно понятая система может привести к потере авторского стиля, чрезвычайно метко характеризует природу общения чеховских персонажей: «...у Чехова самые тонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто. так непосредственно. У

<sup>20</sup>Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 1, с. 32.

Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдет или к сентиментализму, или к фальши...»<sup>21</sup>. Напомним, что это наблюдение было вынесено из опыта постановки «Трех сестер» 1940 года и спор тут шел не столько со Станиславским, сколько с механическим и догматическим пониманием «отдельно взятых» элементов системы, безотносительных к «прнроле чувств» того или иного драматурга.

И при Станиславском, и в годы, последовавшие после его смерти, проблема соотношения определенной актерской техники, диктуемой системой, и авторского стиля стала едва ли не коренной. Таиров в тех же «Записках режиссера» настаивал, что основатель МХТ создал «экспериментальный институт по психопатологии», что его театр страдает «дизентерией бесформия», что «система безразлична к стилю автора», способна приносить успех только «в постановке современных жизненных пьес» и всегда терпит поражение «в репертуаре иных планов». Отчеркнув это знаменательное и очень распространенное рассуждение. Станиславский комментирует его следующим образом: «Например, Царь Федор. Драма жизни, Синяя птица, Жизнь Человека», то есть указывает факты, прямо противоречащие таировскому утверждению<sup>22</sup>. Через несколько лет он мог бы добавить к этим названиям «Горячее сердце» и «Женитьбу Фигаро», два его спектакля середины 20-х годов, напоенные безудержной и высокой театральной игрой, острейшим чувством авторского стиля, позволившим мхатовским актерам познать вкус того, что Станиславский называл «большой правдой».

Тем не менее угроза собственных штампов, рожденных стремлением к подлинности сценической жизни и «чувством меры», была реальной. В самой системе надо было выработать противоядие, нацеленное на собственные стереотипы, лишаящие артиста живых и смелых театральных красок. В 1919 году, репетируя «Балладину» Ю. Словацкого в Первой студии, Станиславский обратил внимание на «однотонность, белокровие, бескрасочность Бирман. Чем их вытравить? Определил так: это общая болезнь Художественного театра... Все это происходит потому, что слишком боятся штампов, лжи. Держатся далеко от границы и далеко до предела большой правды и остаются в малой правде. Надо делать иначе. Надо переходить границы правды — познавать перейденное расстояние — по нему узнавать, где граница. А узнав, жонглировать и гулять свободно в области правды»<sup>23</sup>.

Система для того и создавалась, чтобы артист, мастер, безукоризненно владеющий своей профессией, мог на сцене забыть «грамматику», вошедшую в его плоть и кровь, ставшую автоматическим навыком, и «гулял свободно в области правды». Как «гулял» Москвин — Хлы-нов, как «гулял» М. Чехов — Хлестаков, как умел «гулять» сам Станиславский, играя Мольера, Гольдони или Островского.

Полемика по разным аспектам искусства актера осталась в основном на полях прочитанных Станиславским книг. Скупые пометки для себя приоткрывают, однако, внутренний замысел системы. Не церемонясь в выражениях, Станиславский отстаивает здесь самые дорогие и выношенные идеи. Ведь превратному толкованию подвергались (и сейчас подвергаются!) не частности, но самая суть его художественного мировоззрения. Отвечая Ф. Ф. Комиссаржевскому (на полях книги «Творчество актера и теория Станиславского»), автор системы неоднократно и в самой резкой форме отвергает приписываемое ему сведение «творческого переживания к житейскому», отказ от творческой фантазии в угоду «душевному», или «психологическому натурализму». «Вся моя жизнь посвящена перевоплощению», — бросит Станиславский короткую реплику и

<sup>21</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма. В 2-х т. Т. 2. М., 1979. с 536-537.

<sup>22</sup> Музеи МХЛТ. КС, ф. 3.

<sup>23</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 2, с. 231.

дальше, не сдержавшись, буквально возопит: «Ну что за подлость... Мне нужна натуральность для сверхфантазии»<sup>24</sup>.

Приставка «сверх» одна из самых любимых в театральном словаре Станиславского. Сверхфантазия, сверхсознание, сверхзадача и даже сверх-сверхзадача — все эти «сверх» нужны были для того, чтобы искусство театра, искусство артиста могло решать принципиально новые художественные задачи, сродни тем, которые решают крупнейшие писатели, музыканты и живописцы.

Система Станиславского, как уже было сказано, зарождается в начале века и глубоко соотносится с общим устремлением европейского искусства той поры. Не зря первые сознательные опыты и исследования по системе предпринимаются на материале символистской драматургии. «Творческое чудо», «таинство души», напишет Станиславский в «Моей жизни в искусстве», «начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм»<sup>25</sup>. И это не случайная оговорка, которую надо «простить» Станиславскому, но все то же неизбежное стремление к «сверхреализму», к большей правде, в пространстве которой может свободно «гулять» — творить актерская душа. Система возникла и была поддержана общим усилием художественной мысли начала века. Речь шла о воплощении в искусстве, в том числе и на театральных подмостках, живого «таинства» человеческой души. На этом «таинстве» в конце концов замыкаются все противоречия системы, и проблема «переживания», и проблема «действия», и вопросы художественной правды.

Система продумывалась и создавалась не для тон или иной пьесы, не для того или иного жанра, не для той или иной идеологии, раскрываемой в пьесе. Бесчисленное число раз автор системы формулирует мысль о том, что он ищет сознательных путей к бессознательному творчеству «волшебницы природы». Нигде он не определяет, что же такое «бессознательное», нигде не пытается зафиксировать, что такое «сверхсознание» или «подсознание». Напротив, Станиславский отказывается от какого-либо теоретизирования по поводу «самого главного»: он просто фиксирует наличие «бессознательного» в качестве, как говорят физики, феноменологического факта, как вывод из наблюдения. Станиславский сам познал радость вдохновенной игры, был свидетелем такой игры Ермоловой, Сальвинн, Шаляпина и других крупнейших мастеров. Он прекрасно помнил пушкинское определение вдохновения как расположения души к живейшему восприятию впечатлений жизни. Он знал, что такое расположение души у артиста возникает редко, и жизнь потратил на то, чтобы помочь ему найти «манки» и приспособления, вызывающие «по заказу» эту высшую творческую силу. От «правдоподобия чувствований», от магического «если бы», от предлагаемых обстоятельств, от разбуженной фантазии, от умения сосредоточиться, определить задачу и сквозное действие, от способности насыщенного общения и взаимодействия с партнером, от гражданской и человеческой разбуженности. от сверхзадачи — к «я есмь», к вдохновению, к «истине страстей». В предисловии к книге «Работа актера над собой» Станиславский указывает на ключевое значение шестнадцатой главы книги, в которой для него — «суть творчества и всей «системы». Эта глава называется «Подсознание в сценическом самочувствии артиста». Но, повторим, ни в этой главе, ни в каком-либо ином месте Станиславский не определяет этого важнейшего понятия. Он рассчитывает, что артист, практически относящийся к его «путеводителю», знает, что без участия подсознания нет вдохновения. А тому, кто не чувствовал радости вдохновенной игры, этого и не объяснишь. Система не фабрикует вдохновения, но подготавливает к нему. располагает к нему, ищет к нему косвенные пути, не раз повторит Станиславский. Тем не менее не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, настойчивое разделение им понятий «подсознания» и «сверхсознания» артиста. П. В. Симонов считает, что Станиславский в данном случае не

<sup>24</sup> Цит. по кн.: Летопись, т. 3, с. 92.

<sup>25</sup> Наст. изд., т. I, глава «Линия интуиции и чувства»

просто употребляет синонимические слова, но наталкивается на чрезвычайно глубокое и существенное различие двух механизмов, участвующих в творческом акте.

Сверхсознание, пишет ученый, есть особый вид неосознаваемого психического. Если «подсознание» заведует, так сказать, сугубо индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением, то «сверхсознание участвует в формировании гипотез, «бескорыстных» (познавательных) мотиваций, сверхсознание осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна»<sup>26</sup>. Сверхсознание артиста—это область открытий, изобретений, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой. Вот эту «ядерную» энергию, питающую первородный характер актерского дела, Станиславский пытался «покорить» и выманить косвенными воздействиями. Овладение психотехникой, «элементами» собственной творящей природы становилась в этом плане условием существования актерской профессии.

Пожалуй, ни одно из понятий системы не было с течением времени так девальвировано, как все, что связано с приставкой «сверх». То, что Станиславский старался не расшифровывать, стали запросто объяснять. Особенно это относится к «сверхзадаче», которую чаще всего сводили к достаточно простому идеологическому знаменателю. К сожалению, Станиславский сам дал в книге несколько примеров такого рода — сверхзадача, трудно или совсем не переводимая на язык логики, определяется в таких, например, словах: «возвышать и радовать людей своим высоким искусством, объяснить им сокровенные душевные красоты произведений гениев», «просвещать своих современников». Подобные примеры многих потом сбили с толку. Логическое определение сверхзадачи спектакля выпрямляло и в большой степени обесмысливало систему и весь творческий процесс, идеологизировало и схематизировало искусство артиста. Оно убивало страстное и глубоко личное стремление художника сообщить людям нечто чрезвычайно важное о них, о себе, о правде и справедливости, о «свойствах страсти», о добре и зле, заразить этими чувствами зрителя, вызвать сопереживание. Не на уровне второй сигнальной системы, но на том же уровне «подсознания» и «сверхсознания», когда пробуждается «живой дух зрителя» под воздействием органически созданной «жизни человеческого духа» на сцене, когда зритель выключается из своего личного времени и приобщается к чувству своего рода, своего народа, всего человечества. Сверх-сверхзадача — в контексте всей системы и всей артистической жизни Станиславского — это не отдельная идея, не мысль, не идеологическая конструкция. Это глубочайшая внутренняя потребность художника, идея «от себя», сообщить миру самое сокровенное. Сверхзадача не предшествует творческому акту, а выявляется в нем самом. Репетируя и затем творя на сцене, артист осваивает сверхзадачу роли, познает другого как самого себя, действует в предлагаемых обстоятельствах, мобилизуя опыт сознания и сверхсознания. Переживай, проживая роль, он испытывает чувства особого рода: изображаемого лица и художника, оценивающего свое творчество. Такого рода «раздвоение» у Станиславского названо, но, в отличие от Брехта, он не делает из этого раздвоения подчеркнутого приема, не доводит его до «очуждения», не выводит в оценочную плоскость. Высшая радость артиста для него оставалась в полноте внутреннего перевоплощения, импровизационного самочувствия. Он очень ценил и воспитывал в актерах вкус к настоящему времени театра, когда сверхзадача освежается каждый раз, при каждом новом сотворении роли, вбирая в себя токи сегодняшнего

---

<sup>26</sup> Симонов П. В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского. — В кн.: Бессознательное. Природа. Функции, методы исследования. Т.2. Тбилиси, 1978, с.526.

«простого дня», сегодняшнего зала, сегодняшнего летучего настроения. Он мечтал в последние годы о том, чтобы играть спектакль в разных мизансценах. для того чтобы мизансцены не заштамповывались, а незабываемой оставалась только внутренняя линия действия. Для того чтобы артист зажил новым, свежим чувством и мог «свободно гулять в области правды». Станиславский готов был даже придумать такой спектакль, в котором «актеры не знают, какую из четырех стен откроют сегодня перед зрителем»<sup>27</sup>.

В поисках души системы, Станиславский обнаружил действительную природу актерского искусства: «Я мною работаю, — сказал он однажды, — и считаю, что ничего больше нет: *сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве*»<sup>28</sup>. Понятие «действие», однако, сложно трансформировалось у Станиславского. На ранних этапах создания системы он придавал первостепенное значение творческому самочувствию артиста. И от этого самочувствия начинал и развертывал всю «схему системы». Со временем Станиславский пришел к мысли, что «переживание» и верное творческое самочувствие сами являются производными и достигаются только косвенным путем, а именно продуктивным, логически оправданным действием. Логика действий и поступков приводит актера к верному творческому самочувствию, к «истине страстей». Чувства становились таким образом не искомым целью, но лишь внешним проявлением, индикатором глубоко запрятанных устремлений персонажа, его внутренних мотивов, хотений и интересов. «Метод физических действий» нацеливал актера и режиссера на поиск глубинных пружин и основ человеческого поведения, на осторожную реконструкцию живого и противоречивого человеческого духа по «меткам» малых, простых и более сложных действенных проявлений.

До сих пор нельзя считать проясненным вопрос о соотношении системы и «метода физических действий». Есть точка зрения, согласно которой «метод» — добавление к тому, что сделал Станиславский до начала 30-х годов, а качественный переворот в его представлениях о природе творчества актера и режиссера. Есть и другая точка зрения, учитывающая глубокую связь последних экспериментов Станиславского с духом системы, с поисками косвенных путей и новых «манков» к органическому творчеству артиста. Для нас несомненно одно: если понимать систему не как катехизис или учебник, а как «целую культуру» (а именно так понимал ее Станиславский), то последние его открытия без всякой натяжки вписываются в контекст этой культуры, не имеющей завершения и открытой для дальнейших поисков. По истории театра мы очень хорошо знаем, как абсолютизированный «метод физических действий» приводил к худшим видам педагогической схоластики. Настойчивые адепты Станиславского доказывали, что найден наконец гениально простой и для всех доступный способ, который сам по себе приводит к творческому самочувствию, если артист усвоит всю физическую, внесловесную линию роли. Как будто сами человеческие действия так просты для разгадки, как будто одни и те же поступки не совершаются из самых разных, часто противоположных побуждений и установок, как будто человеческая душа — это такая флейта, на которой может запросто сыграть любой заезжий Гильденштерн или Розенкранц, усвоивший за несколько уроков новейшие приемы «метода». Последнее открытие Станиславского в руках многих его интерпретаторов стало еще одной технологией, еще одной алхимической идеей, подменяющей целостную культуру воспитания и обучения актера-профессионала. В какой-то мере он предвидел такой исход. В «Записных книжках» читаем: «Все преподают мою систему. А между прочим у меня два ученика — Сулержицкий и Вахтангов. Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему. Чтоб привести в порядок, пишу книгу. На будущее время только того прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: *Летопись*, т. 4. М., 1976, с. 482.

<sup>28</sup> Станиславский К. С. *Статьи. Речи. Беседы. Письма* — М., 1953. С. 687.

<sup>29</sup> Станиславский К. С. *Из записных книжек*. Т. 2. с. 293

Письма «прямо от Станиславского» представляли многие. В начале 50-х годов прошла дискуссия о «методе физических действий». Она обнаружила страшное оскудение театральных идей, гибельное для наследия Станиславского. Система не развивалась, а только толковалась, она была законсервирована, освобождена от движущих ее противоречий, связи системы с живой театральной культурой мира были обрезаны. Обновление искусства в послесталинские времена, пожалуй, в первую очередь коснулось наследия Станиславского. Идеи основателя МХТ были по-разному освоены новыми поколениями режиссеров, актеров и педагогов. Они попытались соединить открытия Станиславского, вопросы, поставленные Станиславским, с потребностями своего исторического дня, с художественными потребностями времени. Они попытались вернуть системе ту среду обитания, вне которой она становится совершенно бессмысленной. Родились новые театры, на сцену пришла живая и острая драматургия, воспрял человеческий дух. Многим важнейшим понятиям системы было возвращено их первородное содержание, в том числе сверхзадаче, которую перестали компрометировать клишированным идеологическим штампом. Перед театром, а следовательно и перед системой, открылась живая жизнь, как всегда исполненная боли, мужества и преодоления. Система Станиславского, можно сказать, была «реабилитирована» с трудом: стали восстанавливаться оборванные связи этой культуры с иными культурными образованиями театра нашего века, а вместе с ними возродились все недоговоренные разговоры, все недоспоренные споры.

История создания системы освещалась неоднократно, подробнее всего в статье Г. В. Кристи, предпосланной второму тому прежнего Собрания сочинений Станиславского. Выдержки из нее публикуются в комментариях к данной книге. Есть необходимость сказать несколько слов о другом — о судьбе системы в нашем театре, а также о некоторых проблемах издания и толковании книги «Работа актера над собой» за рубежом. В практическом освоении системы (а именно такое освоение ее создатель считал единственно верным, опасаясь многопудового теоретизирования) встретились немалые трудности. Система сотворилась на протяжении тридцати с лишним лет, претерпевая серьезные изменения. У различных учеников Станиславского, заставших разные этапы становления системы, остался в памяти свой образ: один — у Р. В. Болеславского, другой — у Е. Б. Вахтангова, третий — у М. Н. Кедрова или М. О. Кнебель. Дух исканий Станиславского на несколько порядков опережал его «стабилизирующие» способности. В каком-то смысле можно сказать, что он не был последовательным, непрерывно ревизуя только что найденное и утвержденное. Но последовательность обязательна только для учеников, а не для учителей. В силу этого известного обстоятельства ученики в разных концах света (зادолго до появления книги «Работа актера над собой») последовательно толковали то, что для создателя системы было уже пройденным этапом. Неоднократно ученики пытались изложить идеи Станиславского, «стабилизировать» их, и каждый раз учитель решительно протестовал против этих попыток. Иные из них были очень содержательны (например, две статьи М. Чехова, опубликованные в 1919 году в журнале «Горн»<sup>30</sup>). Но даже эти добросовестные работы Станиславский воспринимал болезненно. Он не считал систему завершенной, панически боялся искажения или примитивизации его основных идей. Он спорил с популяризаторами при жизни, еще больших неприятностей ждал от будущих истолкователей. Станиславский видел, как в театрах устанавливается мода на всевозможные «системы»: «Каждый выдвинувшийся актер считает необходимым для своего положения, для карьеры и популярности создать свою систему и для нее — особую студию». Он опасался интеллектуальной моды, которая могла подверстать будущую книгу по системе к широко распространенным в начале века брошюркам типа «Как стать богатым» (к слову говоря, на немецком языке книга «Работа актера над собой» вышла под названием «Секрет успеха актера», что вызвало удивление у Брехта и его ближайшего окружения).

<sup>30</sup> Переиздано в кн. *Чехов М. Л.* Литературное наследие. В 2-х т., т.2. М., 1986.

Время для завершения работ по системе оказалось крайне сложным. Именно тогда, в «год великого перелома», когда Станиславский, находившийся на лечении за границей, начал сводить воедино свои материалы и записи, был нанесен разрушительный удар по Художественному театру. Были поставлены под сомнение его эстетика, репертуарная политика, организационное построение «одного из культурнейших учреждений России». Систему, идеи которой и предварительном порядке были изложены в «Моей жизни в искусстве», успели объявить «субъективно идеалистической» и «мистической», что на языке тех лет было едва ли не синонимом контрреволюционности. Под сомнение ставилась не технология, но «жизнь человеческого духа», автономность «сверхсознания» и само его наличие. В подготовительных материалах для обращения в правительство Станиславский с достаточной ясностью предскажет губительный исход борьбы «на театральном фронте» во всех областях сценического искусства, в том числе и по отношению к искусству артиста: «Система» не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся к той стихии пьес-однодневок, которыми тридцать лет тому назад засорялись сцены русских театров»<sup>31</sup>. В начале 30-х годов Художественный театр получил новый государственный статус. Взятый под непосредственное наблюдение и покровительство высшей власти, МХАТ должен был стать академией театрального искусства, как тогда любили говорить, «вышкой». Режим наибольшего благоприятствования, казалось бы, получила и система, которую стали готовить к широкому распространению. Натерпевшийся в борьбе с «левыми», Станиславский не разгадал новой и еще более грозной беды, которая подстерегала его за ближайшим поворотом «Насаждать систему МХАТ», как тогда сформулировали, было жизненно опасно для новой театральной культуры. Сроки «насаждения» и его характер, вписанные в эпоху ударных темпов и «сплошной коллективизации», могли привести и во многом привели к необратимым для системы последствиям.

Станиславский не был чистым теоретиком, каждую новую театральную идею он привык практически изучать на сцене, проверять с учениками и оттачивать в спорах с оппонентами. С конца 1934 года он не переступал порога Художественного театра, и театр этот не воспринял его новых идей. Последние годы режиссера омрачены общей народной трагедией и глубочайшей личной драмой. Оторванный от живого театра, заключенный в своем доме в Леоитьевском переулке, он тем не менее затевает новую студию и из последних сил пытается завершить первую часть многотомного труда. Он мучается несопадением написанного с масштабом и объемом невысказанного. В записных книжках Ю. А. Бахрушина приведены характерные слова Станиславского той поры: «Я вот пишу и думаю: нужно ли все это? Выпустили мы; заметки по «Чайке». Я был против этого. Протестовал. Ведь это—пройденный этап. я ото всего этого давно уже отказался- Вот и эта книга («Работа актера над собой».—А. С.) — через несколько лет она устареет, а я уйду вперед к чему-то новому, если буду жив»<sup>32</sup>.

Уже выпустив в свет книгу по-английски (она вышла в США осенью 1936 года в переводе Э. Хэлгуд и называлась «An Actor prepares»). Станиславский начинает править русский вариант, который превышает английский по объему почти в два раза. Он тонет в разных вариантах, бесконечно переписывает, сокращает и снова добавляет, отчаивается, передоверяет все редакторам, а сам продолжает разрабатывать новый метод, который в свою очередь требует коренной перестройки практически готовой книги!

Еще в 1932 году Хэлгуд почувствовала, что режиссер Станиславский и писатель Станиславский никак не могут сговориться. 18 октября она пишет ему из Нью-Йорка: «Меня ужасает, что ты выжимаешь книгу из себя ночью, поздно, после длинного утомляющего дня, когда ты больше не способен работать и смотреть на сделанное

<sup>31</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, 1959, с. 292.

<sup>32</sup> Цит. по кн.: Летопись, т.4, с.529.



свежим глазами. Ты насильно переписываешь: то, чего не позволяешь актеру, ты сам делаешь как писатель»<sup>33</sup>.

Готовя книгу к изданию в родной стране, писатель Станиславский должен был еще пропустить самые дорогие для него мысли сквозь плотные идеологические фильтры 1937 года. В феврале того года А. И. Ангаров, ответственный работник аппарата ЦК ВКП(б), настойчиво предупреждает Станиславского о том, что «туманные термины: «интуиция», «подсознательное», следует раскрыть, показать их реалистическое содержание, конкретно рассказать людям, что такое это художественное чутье, в чем оно выражается»<sup>34</sup>. Автор книги предложенного насилия над собой не совершил, ничего не «раскрыл» и «не разъяснил», но ответ великого режиссера ответственному чиновнику производит бесконечно грустное впечатление: «Есть творческие ощущения, которые нельзя отнимать от нас без большого ущерба для дела. Когда что-то внутри (подсознание) владеет нами, мы не отдаем себе отчета в том, что с нами происходит... Если б мы сознавали свои действия в эти минуты, мы не решились бы их воспроизводить так, как мы их проявляем. Я обязан говорить об этом с артистами и учениками, но как сделать, чтоб меня не заподозрили в мистицизме?! Научите!»<sup>35</sup>

«Работа актера над собой» вышла осенью 1938 года. Ни «подозрений» в мистицизме, ни живой дискуссии книга не вызвала — некому было дискутировать. Старый кошмар, смутивший душу Станиславского еще на заре нового века, когда он задумывал систему, реализовался сполна и в формах, которые даже его фантазия не могла вообразить. Книгу возвели в святцы, а систему стали «вводить принудительно, как картофель при Екатерине». если воспользоваться известным выражением Б. Пастернака. Как и в случае Маяковского, это была «вторая смерть», в которой сам Станиславский не был повинен. Нужны были годы (и какие годы!), чтобы советский театр вновь повернулся к идеям Станиславского, почувствовал их реальные очертания и действительный объем. Совокупными усилиями практиков, театроведов и педагогов было сделано достаточно много для изучения наследия Станиславского, издания его работ, хотя и сегодня приходится признать, что в плане развития системы и понимания самых сложных ее областей мы находимся пока что в подготовительном классе.

За рубежом идеи Станиславского стали известны гораздо раньше, чем вышла книга в переводе Хэпгуд, Они были занесены сюда в разное время актерами, которые играли в МХТ или в его студиях, или теми, кто непосредственно сталкивался в работе со Станиславским. И здесь возникли старые сложности. Шарон Мари Карнике, которая взяла на себя труд сопоставить русскую и английскую версии «Работы актера над собой», справедливо пишет, что еще до выхода книги между Ли Страсбергом и Столлой Адлер, двумя истолкователями учения Станиславского, произошел «непоправимый раскол». Он «отразился на всем американском театре», хотя, как отмечает исследовательница, «работы Страсберга и Адлер, если взять их в совокупности, отражали в одном случае — идеи раннего Станиславского, а в другом — позднего, то есть представляли собой поперечный срез меняющихся воззрений основоположника учения»<sup>36</sup>. В накаленной атмосфере дискуссий вокруг системы люди театра ждали слово самого Станиславского. Книга «An Actor prepares» удовлетворила этот интерес. Режиссеры, актеры и педагоги не только в США, но и во многих иных странах (с английского последовали переводы на испанский, французский, итальянский и другие языки) стали представлять систему в том виде, в каком она была предложена в переводе Хэпгуд. Остается вопрос, насколько адекватно был понят Станиславский в английском переложении, тем более что в 1936 году была опубликована только первая часть книги, а вторая — «Работа над собой в творческом

<sup>33</sup> Музей МХАТ, КС. № 2416

<sup>34</sup> Цит. По кн.: Станиславский К. С., Собр. соч., т.8, с.581.

<sup>35</sup> Станиславский К. С., Собр. соч., т.8, с.433.

<sup>36</sup> Carnicke S. M. An Actor prepares (Rabota actera nad soboi. Chast I.A comparison of the english with the Russian Stanislavsky). — "Educational Theatre Journal", 1984, December, p.485.

процессе воплощения» — вышла лишь через тринадцать лет, в 1949 году. Та же Ш. Карнике считает, что система была воспринята односторонне, в основном как теория подготовки актера к игре, как духовно-психологический тренинг. Проблемы сценической речи, словесного действия, темпо-ритма, выразительности тела. то есть все то, что неразрывно связано в учении Станиславского с духом творящего артиста, долгое время оставалось неизвестным. Таким образом,—делает вывод Ш. Карнике,—в США не менее тринадцати лет внутренняя работа актера выглядела как вся система Станиславского»<sup>37</sup>. «Переживанье» оторвалось от «воплощения», начались дискуссии, на новой почве актуализировались старые споры. Разгорелись страсти вокруг понятия «эмоциональная память» и тех «иррациональных» источников, из которых должен черпать тот, кто действует в освещенном пространстве сцены. Копья скрестились по поводу соотношения «системы» и «метода физических действий». В 1958 году Роберт Льюис издаст в Нью-Йорке книгу «Метод или сумасшествие» («Method or Madness»), в которой пытается распутать противоречия, накопившиеся вокруг системы и «метода» в течение десятилетий.

В последние годы (особенно в 50-е и 60-е) идеи Станиславского воскресают заново в мировом театре. Их возрождают крупнейшие режиссеры. Они развивают эти идеи поверх театроведческих барьеров и текстологических тонкостей. Некоторые из этих режиссеров учились в советской театральной школе и читали Станиславского по-русски, другие прочитали его по-английски, третьи восприняли его идеи опосредованно, через «воздушные пути» искусства. Систему, как оказалось, совсем не надо было «насаждать», к ней приходили естественно, по тем самым причинам, о которых творец ее писал в свое время в книге «Моя жизнь в искусстве»:

«... в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, равные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»<sup>38</sup>.

Общность и родство мирового театра продлили жизнь идеям Станиславского. Его систему стали воспринимать именно как культуру, в которой поставлено несколько самых принципиальных вопросов относительно искусства актера. Ежи Гротовский в книге «Бедный театр» скажет, что прямая обязанность новых поколений художников — находить собственные ответы на вопросы, поставленные Станиславским.

Эти «ответы» обеспечивают непрерывную жизнь системы в истории театра.

Станиславский боялся высокопарных рассуждений об искусстве. Его смущало, что как только речь заходит о творчестве, «все тотчас напрягаются и становятся на ходули». Говорить и писать об искусстве «по-научному», так как о нем говорили и писали в годы его юности присяжные поверенные, он считал «скучным и бесцельным». Еще больший ужас наводили на него «требования диамата»<sup>39</sup>, которые готовились предъявить ему на старости. Прекрасно сознавая таинственную сущность искусства, он, тем не менее, воспринимал театр как радостную работу, освещенную светом разума. Он полагал, что артисту подарено то, чего не имеют многие люди на земле, а именно свой дом, свой храм, который, правда, он же, актер, заплевывает и оскверняет. Он очень ценил в артисте чувство правды, наивность, веру и воображение, приближающие творца к природе. Он сам был награжден «каким-то вечным детством», подобно всем подлинным поэтам. Считая себя характерным артистом, он верил, что индивидуальность исполнителя все равно пробьется через душу воплощаемого им человека. Он думал, что «сценическая индивидуальность — это духовная индивидуальность прежде всего. Это тот угол зрения художника... та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и

<sup>37</sup> Carnicke S. M. An Actor prepares (Rabota actera nad soboi. Chast I.A comparison of the english with the Russian Stanislavsky). — "Educational Theatre Journal", 1984, December, p.488.

<sup>38</sup> Наст. изд., т.1, глава «Дункан и Крэг».

<sup>39</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8. с. 333.

творчество»<sup>40</sup>. Он искал в театре жизнь, любил сценичное, ненавидел «театральное». Очень высоко ставил Артиста и презирал актера-«душку», ремесленника, кокота, представляльщика, дилетанта (как он его только не называл!). Свою жизнь в искусстве он посвятил тому, чтобы придать актерскому труду черты серьезной профессии. Он разработал основы этой профессии, ее этику, ее технику. Он знал, что любая техника мертва без затраты живой души артиста. Он бесстрашно начал исследовать пути, ведущие к «бессознательному», полагая, что именно там находятся запасы неисчерпаемой творческой энергии, той самой, что потрясает, оглушивает, идет поперек привычной логики, перечеркивает любой психологизм и открывает те источники в душе человека (и артиста, и зрителя!), которые делают спектакль и актерскую игру «событием личной жизни».

Станиславский, рассказывая в «Моей жизни в искусстве» об Айседоре Дункан, вспомнил ее слова о «моторе», не положив который в душу, она не могла танцевать. Станиславский всю жизнь отыскивал сходный душевный «мотор» для драматического артиста. За год до смерти, в 1937 году, беседуя с С. М. Михоэлсом, он спросит у него, с чего начинается полет птицы. «Птица сначала расправляет крылья». — «Ничего подобного, — возразит Станиславский, — птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать».

Он хотел сделать профессию артиста гордой, хотел поставить актеру свободное дыхание, вооружить его «манками», вызывающими творчество «волшебницы природы». Он понимал, что «манков» этих гораздо больше, чем он открыл, и сознавал, что главные из них художникам еще неизвестны. Под его карандашом возникал то строгим храм, то трубы мощного органа — эти пластические образы внутренне соотносились с представлением Станиславского о «человеке играющем». За неимением лучшего слова он назвал свою веру в искусстве «системой». На полях последней рукописи он отчеркивал важные куски текста, страдал из-за их несовершенства и помечал сбоку: «Досказать». Это короткое слово обращено к будущему.

*А. Смелянский*

---

<sup>40</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек, т. 1. с. 323.