

Книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой»

Г. Кристи

С именем К. С. Станиславского связана целая эпоха жизни русского сценического искусства. Созданная им система актерского творчества принадлежит настоящему и будущему советского театра. В ней разработаны основы материалистической теории сценического реализма, обеспечивающей дальнейший прогресс театрального искусства.

В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский сравнивает свои открытия в области сценического творчества с крупными драгоценными металлами, добытыми путем долголетних упорных исканий. Он говорит о «системе» как о своем завещании молодежи и будущим поколениям театральных деятелей, как о важнейшем итоге всей своей творческой жизни.

«Моя жизнь в искусстве» проливает свет и на историю создания «системы». Каждая глава этой книги приводит читателя к какому-либо выводу, который отражает одну из граней учения Станиславского о театральном искусстве. Можно проследить, как постепенно из актерской, режиссерской и педагогической практики Станиславского выкристаллизовывалась его сценическая теория и как эта теория в свою очередь направляла его творческую практику. Вооруженный сценической теорией, Станиславский продолжал всю свою жизнь овладевать вершинами художественного мастерства.

Изучая актерское искусство, он опирался не только на свой личный творческий опыт. Его «система» возникла как обобщение лучших реалистических театральных традиций, носителями которых были его великие предшественники и современники. Станиславский всегда подчеркивал, что его «система» берет начало от заветов Щепкина и других выдающихся представителей русского реалистического театра. Он называл себя учеником Федотовой, Медведевой, Ермоловой, а Малый театр считал своим университетом. В «Моей жизни в искусстве» он говорит и о благотворном влиянии на него деятелей музыкального театра: Комиссаржевского, Шаляпина и других. Убежденный последователь и продолжатель традиций русской театральной школы, как наиболее демократической и прогрессивной, Станиславский глубоко изучал и творческие завоевания зарубежной театральной культуры. Он восхищался игрой итальянских трагических актеров - Сальвини, Росси, Дузе, с большим интересом относился к немецкому и французскому искусству. Но линия развития западноевропейского театра с конца XIX столетия, по мнению Станиславского, все более клонилась в сторону упадка и измельчания, а великие реалистические традиции Шекспира, Мольера и других гениальных «законодателей театрального искусства» были преданы забвению.

«Система» Станиславского возникла и утвердилась прежде всего на почве русской демократической театральной культуры. История ее создания неотделима от творческого пути Московского Художественного театра. «Система» складывалась в процессе борьбы этого передового театра за коренное обновление сценического искусства. Она формировалась под влиянием драматургии А.П. Чехова, А.М. Горького и других крупнейших писателей современников. В стенах МХТ и его студий «система» проходила длительное лабораторное испытание. В разработке «системы» и проведении ее в жизнь принимали горячее участие «старички» Художественного театра во главе с Вл.И. Немировичем-Данченко и многие ученики Станиславского среднего и младшего поколения.

«Система» Станиславского, ставшая теоретической основой практической деятельности Художественного театра, не без основания воспринималась как творческая система МХТ. Огромный интерес к «системе» определялся не только обаянием артистической личности самого Станиславского, но прежде всего творческими достижениями Художественного театра, получившими мировое признание. И действительно, «система» вскоре же после своего возникновения приобрела значение боевой идейно-творческой программы МХТ.

На основе «системы» начали возникать и новые театральные организмы, отпочковавшиеся от Художественного театра. В течение короткого времени «система» Станиславского стала знаменем не только породившего ее Художественного театра, но и всего реалистического театрального искусства.

Она пробивала себе путь в упорной борьбе с противниками сценического реализма, декадентами и формалистами всевозможных оттенков и направлений, а также с консерваторами и рутинерами от искусства, дилетантами, ремесленниками, поборниками развлекательного буржуазного театра. Вокруг «системы» разгорелась ожесточенная борьба, длившаяся в течение нескольких десятилетий. Это побуждало Станиславского постоянно совершенствовать и оттачивать свое теоретическое оружие.

Зародившаяся еще в дореволюционный период, «система» оформилась в стройную научную теорию уже в советскую эпоху. Поэтому она может с полным основанием рассматриваться как достижение советской театральной культуры. Весь ход развития советского театра, направляемый мудрыми указаниями Коммунистической партии, доказал прогрессивность и жизнеспособность созданной Станиславским «системы».

Принципы народности, идейности и реализма, составляющие сущность эстетических воззрений Станиславского, смогли полноценно претвориться в творческую практику театра лишь в условиях советского строя, создавшего благоприятную почву для развития передовой театральной культуры.

В процессе становления метода социалистического реализма на советской сцене творческая практика и теоретические труды Станиславского сыграли выдающуюся роль. Широчайшие круги работников многонационального советского театра приняли «систему» Станиславского «на вооружение», как единственную прочную профессиональную основу своего искусства. К ней обращаются прогрессивные театральные деятели всего мира. Интерес к наследию Станиславского с течением времени не только не ослабевает, но, напротив, продолжает шириться и углубляться. Его «система» получила всемирную известность и признание. Она является значительным вкладом в строительство социалистической культуры.

* * *

Обобщая передовой опыт театра, «система» Станиславского приобрела не только выдающееся практическое значение, но и огромную теоретическую, научную ценность. Она была для Станиславского не самоцелью, а средством к достижению тех идеалов, которые направляли всю его творческую деятельность. Творческие и педагогические приемы работы, изложенные в «системе», определяются теми идейно-художественными целями, ради которых они создавались. Стремление Станиславского создать «первый разумный, нравственный, общедоступный театр», способный быть воспитателем общества, стремление сделать советский театр «вышкой» мирового театрального искусства - вот что направляло все его творческие искания. В «системе» воплотились эстетические воззрения Станиславского, взгляды на природу театрального искусства и его

общественное назначение. В ней переведены на язык творческой практики все важнейшие эстетические принципы реалистического искусства: требование идейности и правдивого отображения действительности, ясности и простоты художественной формы, глубокого жизненного содержания и т. п.

«Система» Станиславского заложила прочное основание подлинно научной теории сценического реализма.

Научная ценность труда Станиславского заключается в познании объективных закономерностей художественного творчества. Станиславский указывает на существование общих и обязательных для каждого артиста условий и требований, которые не могут быть ни отвергнуты, ни обойдены, так как они вытекают из самой природы сценического творчества. Так, например, искусство актера не может быть полноценным и выразительным, если актер не ставит перед собой манящей его идейно-творческой цели, не располагает достаточным запасом жизненных впечатлений, не обладает устойчивым вниманием, развитым воображением, натренированным телом, поставленным голосом и т. п. «Система» не только указывает на эти обязательные условия сценического творчества, называемые Станиславским «элементами», но и предлагает определенные, проверенные на практике пути и приемы их развития и совершенствования.

В «системе» Станиславского рассматриваются различные элементы духовной и физической природы артиста, а также их взаимосвязь и взаимодействие в процессе практической художественной деятельности. В ней изучается и самая последовательность творческого процесса, который протекает по определенным законам природы и включает в себя непрменные стадии анализа и синтеза, восприятия и познания творческого материала, его художественной переработки, переживания и воплощения сценического образа.

Нормальный, естественный творческий процесс опирается, по убеждению Станиславского, на точное соблюдение законов органической природы, которые являются предметом изучения «системы». Это дало основание создателю «системы» говорить, что никакой системы Станиславского не существует, - есть только одна непреложная система - система самой природы.

«Система» Станиславского призвана помочь актеру создавать живые, типические образы, в которых средствами сценического искусства воплощалось бы глубокое идейное содержание. «...Результатом искания всей моей жизни является так называемая моя «система», - пишет Станиславский, - нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме». Так определяет Станиславский цель разработанной им системы актерского творчества. Чтобы сценический образ был художественно убедительным, актер должен, по утверждению Станиславского, не казаться существующим, а действительно существовать на сценических подмостках, не представляться, а жить. Он должен всегда оставаться живым человеком на сцене, т. е. искренне чувствовать, мыслить и действовать в предлагаемых обстоятельствах роли, соблюдая жизненную логику и законы органической природы. Для этого он должен в совершенстве овладеть нормальным, естественным творческим самочувствием, не имеющим ничего общего с условным «актерским» самочувствием, пригодным лишь для механического представления роли. Первая-ступень в овладении искусством актера и заключается, по мнению Станиславского, в умении привести себя на сцене в естественное, нормальное творческое самочувствие, вопреки всем условностям

театрального представления. Проблема создания живого сценического образа на основе естественного творческого самочувствия актера являлась для Станиславского основным предметом изучения на протяжении всей его артистической жизни. В решении этого важнейшего вопроса искусства актера и заключено главное содержание «системы» Станиславского.

В соответствии с этим Станиславский делит «систему» на два основных раздела: «работа актера над собой» и «работа актера над ролью», причем в «работе актера над собой» излагается последовательный путь формирования артистической техники, подготавливающей актера к творческой работе по созданию сценического образа.

«Систему» Станиславского можно рассматривать как систему профессионального воспитания актера. Эта точка зрения опирается на высказывания самого К. С. Станиславского, который называл свою «систему» грамматикой драматического актера, практическим руководством по воспитанию актера и т. п., постоянно подчеркивая ее педагогическую цель и значение.

Но взгляд на «систему» Станиславского как на педагогическую систему еще не раскрывает полностью ее значения, отражая лишь одну из существенных ее сторон. С момента появления трудов Станиславского актеры, режиссеры и театральные педагоги впервые получили полноценное руководство по актерскому мастерству.

Станиславский является пионером в области создания научной педагогической системы актерского творчества. Здесь ему принадлежит неоспоримый приоритет. Многие попытки его предшественников предложить актеру определенную систему творческой работы и создать учебные пособия по актерскому мастерству не могли оказать существенного влияния на формирование «системы» Станиславского.

Старая театральная педагогика бережно коллекционировала накопленные театральным опытом внешние приемы актерской игры. Эти приемы часто канонизировались и включались в свод готовых правил поведения актера на сцене. В старых руководствах по сценическому искусству были тщательно изложены внешние признаки проявления различных страстей, состояний и характеров. Актеру предлагался целый ассортимент готовых технических приемов для результативного изображения радости, горя, добродушия, презрения и т. п. Все эти приемы условного представления чувств и образов Станиславский называл театральными штампами, которые составляют основу сценического ремесла, представляющего прямую противоположность сценическому искусству переживания.

«Система», созданная Станиславским, коренным образом отличается от всех других существовавших старых театральных систем тем, что она строится не на изучении конечного результата творчества, а на выяснении внутренних причин, порождающих тот или иной результат. Не внешнее проявление эмоций привлекает в первую очередь внимание Станиславского, но внутренняя логика их зарождения, их действенная природа и законы естественного развития.

Прямой подход к творческому результату, к изображению самого чувства Станиславский сравнивает с попыткой «создавать цветок без участия самой природы. Но такая задача невыполнима, - утверждает он, - и потому ничего не остается, как подделывать цветок бутафорским способом». В отличие от всех известных трудов по мастерству актера «система» Станиславского обращается прежде всего к процессу творческого переживания роли, которое подготавливает процесс ее творческого

воплощения. Эта основная черта творческого метода Станиславского отражена и в заглавии первого созданного им литературного труда по «системе» («Работа над собой в творческом процессе переживания») и в самом наименовании избранного им в искусстве направления, которое он в отличие от театрального ремесла и искусства представления называет искусством переживания.

Первостепенная забота Станиславского о внутренней, психологической стороне творческого процесса побудила его по-новому подойти и к вопросу артистической техники. Прежде, до появления «системы» Станиславского, под артистической техникой подразумевалась внешняя сценическая техника артиста, направленная на усовершенствование его физического аппарата. Опыт театральной педагогики накопил множество приемов для развития выразительности жеста, голоса, произношения артиста, т. е. элементов внешнего воплощения роли. Придавая развитию этих элементов огромное значение, Станиславский наряду с разработкой внешней техники воплощения уделял первостепенное внимание вопросу создания внутренней техники переживания, рассматривая эти две стороны творческого процесса в неразрывном единстве и взаимной обусловленности.

«Система» Станиславского глубоко раскрывает сущность творческого процесса, в котором нераздельно участвуют все духовные и физические элементы человеческой природы. Она дает ключ к познанию и совершенствованию всех артистических качеств, указывает пути и средства к завоеванию вершин художественного мастерства.

Таким образом, по своему значению «система» Станиславского далеко выходит за пределы педагогической системы и может с полным основанием рассматриваться как творческая театральная система. Она является практическим руководством не только для начинающего актера-ученика, но и для зрелого, сложившегося актера-мастера, который на основе изучения «системы» и практического овладения ею сможет постоянно развивать и совершенствовать свои артистические способности и художественную технику. Она в равной степени является и азбукой сценического искусства для начинающих актеров и энциклопедией актерского мастерства для каждого пытливого художника сцены.

Станиславский рассматривает театральное искусство как результат коллективного творчества, в котором все без исключения элементы спектакля служат решению единой творческой задачи и все создатели спектакля объединяют свои усилия для достижения общего идейно-творческого замысла.

В своей художественной практике и теоретических трудах Станиславский поднял на небывалую до него высоту вопрос об ансамблевости сценического творчества, вопрос о роли режиссера в театре как идейного и художественного руководителя и организатора творческого процесса. «Система» Станиславского, посвященная проблемам актерского искусства, является в то же время и системой режиссерского творчества, которое, по убеждению Станиславского, должно опираться прежде всего на глубокое знание творческой природы актера.

Огромное значение придавал Станиславский и вопросам артистической этики, рассматривая ее как один из важнейших составных элементов коллективного сценического творчества. Его этические требования органически связаны с существом самой «системы»: с учением о сверхзадаче творящего художника, с представлением об игре актера как о взаимодействии с другими творцами спектакля, с отношением к актеру как к общественному деятелю, проводнику передовых идей современности в широкие массы зрителей. Этические взгляды Станиславского нашли глубокое отражение в его

«системе», которая со всей принципиальностью ставит вопрос о воспитании художника-гражданина.

Таким образом, под условным наименованием «система Станиславского» сосредоточился обширный круг вопросов театральной практики и теории, разработанных в творческом наследии Станиславского. К ним относятся вопросы искусства актера и режиссера, артистической техники, театральной эстетики, этики, творческой методики, театральной педагогики, организации коллективного сценического творчества и др. Однако все эти разнородные по своему характеру области сценической деятельности являются лишь различными ответвлениями, идущими от единого корня: они пронизаны общей идейно-творческой концепцией создателя «системы» и поэтому взаимно обуславливают друг друга. Так, например, артистическая техника, тщательно разработанная в «системе», не может рассматриваться в отрыве от определяющих ее эстетических принципов Станиславского; опыт показывает, что такой ограниченный взгляд на «систему» как на сумму определенных технических приемов работы актера выхолащивает ее внутреннюю СУЩНОСТЬ и неизбежно приводит к искажению великих заветов Станиславского.

К большим недоразумениям и ошибкам приводит также рассмотрение «системы» в отрыве от творческой практики Станиславского (как это было, например, при обсуждении «метода физических действий» во время дискуссии о творческом наследии Станиславского в 1950-1951 годах). Станиславский подчеркивал, что техника в творческом процессе играет лишь второстепенную, служебную роль. Она может организовать и направить творчество актера, но не способна подменить собой самое творчество. «Система» может оказать неоценимую услугу лишь тому художнику, который обладает потенциальной творческой силой и ставит перед собой большие идейные и художественные задачи. Она не фабрикует вдохновения и таланта, но шлифует талант и готовит почву для вдохновения. Поэтому в отрыве от живого ощущения творческого процесса «система» легко превращается в формальную схоластическую теорию, непригодную для практического применения.

Станиславский неоднократно утверждал, что одно лишь теоретическое ознакомление с его «системой» не может привести к правильному ее пониманию, что настоящее познание «системы» связано с овладением ею на практике и является результатом длительной и упорной тренировки. Это утверждение не умаляет объективной теоретической ценности выдающегося труда Станиславского по созданию «системы», но подчеркивает его важнейшую отличительную особенность: неразрывность вопросов творческой практики и обобщающей их теории. Для Станиславского не существовало науки о театральном искусстве, оторванной от практических задач художественного творчества, так же как и творчества, не поддающегося контролю сознания и лишенного прочных теоретических основ. Подобная «наука» становилась в его представлении схоластической, а подобное «искусство» - вырождающимся в дилетантизм.

Станиславскому удалось не только сформулировать сущность прогрессивных традиций реалистического театрального искусства, обогащенных его личным творческим опытом, но и закрепить их в подробно разработанных приемах артистической техники и указать пути для претворения этих традиций в практику сценической работы.

В этом слиянии теории с практикой заключена огромная созидательная сила театральной системы Станиславского.

* * *

В предисловии к книге «Работа актера над собой», изданной впервые в 1938 году, Станиславский указывает, что работа над «системой» была начата еще в 1907 году. Значит, книга создавалась на протяжении тридцати лет. Но даже этот значительный срок не охватывает всего процесса создания книги, так как и до 1907 года Станиславский был занят собиранием подготовительных материалов для труда об искусстве актера, о чем свидетельствуют многочисленные записи в его тетрадях, блокнотах и дневниках. Можно без преувеличения сказать, что «система», отразившая весь творческий опыт Станиславского, складывалась на протяжении всей его жизни. С детских лет он вел записи своих сценических выступлений, стараясь разобраться в испытанных на сцене ощущениях и дать объективную критическую оценку своему актерскому исполнению.

В юношеских дневниках Станиславского можно обнаружить зачатки будущей «системы», которая складывалась по мере накопления творческого опыта и формирования его общественных и эстетических взглядов. Уже в ранний период своей «артистической юности» Станиславский ощутил потребность опереться на какие-то твердые теоретические основы творческой работы, на определенную систему актерского самовоспитания. В записи, относящейся к 1889 году, содержится его утверждение о том, что артисту необходимо овладеть азами, или грамматикой, своего искусства. «Не освоившись с этими необходимыми для артиста условиями... нельзя отдаваться роли, вносить жизнь на подмостки».

Зародившаяся тогда мысль о необходимости создания грамматики театрального искусства, которая опиралась бы на познание законов сценического творчества, а не на описание внешних приемов актерской игры, с тех пор не оставляла Станиславского. Вскоре этот замысел, выраженный в «Художественных записях» в форме простого предположения или пожелания, перерастает в настоятельную потребность создать книгу об основах театрального искусства и актерского творчества.

Уже в первые годы деятельности Художественного театра Станиславский приступает к осуществлению своего замысла. Об этом свидетельствуют многочисленные заметки, сделанные часто наспех карандашом, в блокнотах, с которыми Станиславский никогда не расставался. Наброски мизансцен и распределения ролей для очередных спектаклей МХТ перемежаются в этих блокнотах с заметками по вопросам артистической этики, природы театра, артистического дарования, театрального образования и т. д. В эти же блокноты заносятся примеры из практики работы театра и наблюдения над самим собой, имеющие принципиальное значение для выяснения закономерностей творческого процесса. Внимательное изучение записей Станиславского, относящихся еще к 1899-1902 годам, позволяет установить их прямую связь с его литературными работами более позднего времени («Начало сезона», «Театр», «Настольная книга драматического артиста», «Этика»). Уже тогда Станиславский готовился к созданию книги о театральном искусстве. Так, например, в блокноте тех лет находится запись, относящаяся к 1900 году: «Многие из вещей, описанных здесь, не усвоятся сразу и не поймутся при чтении, - говорится в § 147. - Встретясь с моими советами на практике, артист вспомнит мои слова, и, прочтя вторично то место книги, которое его интересует, он найдет многому пояснение или разъяснение» (*Музей МХАТ, К. С., № 627.*). Изучение переписки Станиславского тех лет также убеждает нас в том, что он твердо решил создать литературный труд, который позднее воплотился в книгу «Работа актера над собой».

«...Мне хочется приняться за мою книгу, которая так туго подвигается за отсутствием во мне литературных способностей, пишет Станиславский артистке В. В. Пушкаревой-Котляревской. - ...Скоро поправлюсь и примусь за дело. Мне хочется попробовать составить что-то вроде руководства для начинающих артистов. Мне мерещится какая-то

грамматика драматического искусства, какой-то задачник для подготовительных практических занятий. Его я проверю на деле в школе. Конечно, все это будет довольно отвлеченно, как и само искусство, и тем труднее и интереснее задача. Боюсь, что я не справлюсь с нею».

С этого письма, датированного 20 июня 1902 года, по-видимому, и следует начинать историю создания настоящей книги. С этого времени Станиславский отдает работе над книгой весь свой досуг, все свободное время между спектаклями, репетициями, заседаниями; ей посвящает он кратковременные периоды летних отпусков, перерывы в театральные занятия, вызванные болезнью, и т. д. Он составляет и переписывает заново множество вариантов своего будущего труда об искусстве актера, затрачивая на это много времени и усилий.

Задача, принятая на себя Станиславским, оказалась необычайно сложной, так как поднятые им вопросы актерского творчества затрагивали целый ряд областей человеческого знания. Ему приходилось по мере осуществления своего замысла изучать многочисленные и часто противоречивые труды по психологии, физиологии, эстетике, истории и теории театра. Он искал встреч с деятелями театра, учеными, литераторами, с людьми различных специальностей и направлений, чтобы проконсультировать волнующие его вопросы. Всегда относясь с большим уважением к науке, Станиславский, мало вооруженный теоретически, нередко оказывался под влиянием ученых авторитетов, стоящих на ложных, идеалистических позициях, что путало его и тормозило работу. К счастью, глубоко реалистическое мироощущение Станиславского и его экспериментальный подход ко всякому теоретическому вопросу рано или поздно выводили его на правильный путь подлинно научных обобщений.

Основным источником его познаний и теоретических выводов на всем протяжении работы была его собственная творческая практика: актерская, режиссерская, педагогическая. Каждый новый шаг в искусстве, который был для Станиславского результатом вдохновенного творчества, подвергался с его стороны жесточайшему анализу. Каждое положение «системы» тщательно проверялось им на самом себе и на других.

Из переписки Станиславского выясняется, что уже в 1904 году им был написан первый вариант будущей «системы», подвергавшейся в дальнейшем неоднократной переработке. Однако подлинное рождение «системы» происходит несколько позднее, в 1906-1909 годах. Что же касается литературных опытов предыдущих лет, то Станиславский относил их к числу подготовительных исканий, в которых еще не было стройной системы. Рубежом своей художественной жизни, отделяющим «артистическую юность» от «артистической зрелости», он называл лето 1906 года.

В беседе с корреспондентом журнала «Студия» 29 апреля 1912 года Станиславский сообщил, что он «обратился к изучению психологии артистической деятельности» после того, как обнаружил, что во время пятидесятого исполнения одной пьесы, имевшей большой успех у зрителей, он играл свою роль механически, думая при этом о посторонних делах (по-видимому, речь шла о «Докторе Штокмане», пятидесятый спектакль которого состоялся в марте 1906 года). «Впечатление от этого открытия было настолько сильно, - признавался Станиславский, -- что я хотел оставить сцену».

Артистический кризис, пережитый тогда Станиславским, относился не к одному какому-либо спектаклю или роли. Во многих некогда любимых ролях им была утеряна «былая радость творчества». Он с изумлением и тревогой обнаружил, что как артист стал

скатываться на враждебную ему позицию формального исполнения роли. «Шаг за шагом я просматривал прошлое, - писал Станиславский, - и все яснее и яснее сознавал, что то внутреннее содержание, которое вкладывалось мною в роли при первом их создании, и та внешняя форма, в которую эти роли вырождались с течением времени, далеки друг от друга, как небо и земля. Прежде все шло от красивой, волнующей внутренней правды. Теперь от нее осталась лишь выветрившаяся скорлупа, труха, сор, застрявшие в душе и теле от разных случайных причин, не имеющих ничего общего с подлинным искусством». Станиславский говорит в своей книге «Моя жизнь в искусстве», что этот тяжелый для него период артистического кризиса был связан с потерей Чехова, с разочарованием, охватившим его после кратковременного увлечения символизмом, с полной неясностью, «куда идти дальше» в искусстве.

Творческий кризис, пережитый тогда Станиславским, был отражением общего кризиса в искусстве, характерного для периода реакции, наступившего после поражения революции 1905 года. Многие театры в этот период теряли свои прогрессивные общественные позиции и скатывались к безыдейному, развлекательному зрелищу либо к символизму, импрессионизму, традиционализму и прочим «измам», пытавшимся оторвать искусство от насущных задач современности.

Как никогда прежде, возникла острая необходимость отстоять лучшие традиции сценического реализма от угрозы полного их уничтожения. В этот период задача создания реалистической системы актерского творчества приобрела исключительно важное значение. Станиславский принял на себя решение этой задачи и с упорством гения изо дня в день, из года в год разрабатывал и развивал свои идеи, которые требовали длительной проверки и совершенствования.

Мучительные и пытливые размышления Станиславского о закономерностях сценического творчества привели его к выводу о необходимости внимательного изучения творческой природы актера, что представлялось большинству практиков и теоретиков театра вопросом непознаваемым, не поддающимся анализу.

«С этими мыслями и заботами в душе, - пишет он в книге «Моя жизнь в искусстве», - я вернулся после летнего отдыха в Москву на сезон 1906-07 года и начал присматриваться к себе и к другим во время работы в театре». Из переписки с М. П. Лилиной выясняется, что к августу 1907 года уже был закончен новый, переработанный вариант труда об искусстве актера.

В конце 1907 года на страницах журнала «Русский артист» начали печататься очерки Станиславского под общим заглавием «Начало сезона». В них затронут ряд основных вопросов театрального искусства и творчества актера. Некоторые страницы этих очерков содержат мысли, получившие развитие и продолжение в более поздних трудах по «системе».

Однако в очерках «Начало сезона» те вопросы, которые были впоследствии решены Станиславским, поставлены лишь в самом общем виде. В перечне требований, предъявляемых им к артисту, нет еще системы и порядка, они только названы, но не раскрыты. На разработку этих вопросов Станиславскому потребовались три десятилетия упорного труда.

После 1907 года Станиславский приступает вплотную к осуществлению своего грандиозного замысла - написанию ряда исследований по различным вопросам искусства актера.

В литературном архиве Станиславского сохранились рукописи, имеющие различные заглавия: «Настольная книга драматического артиста. Практические сведения и добрые советы начинающим артистам и ученикам драматического искусства», «Грамматика драматического искусства», «Опыт популярного -учебника драматического искусства» и др.

Сохранились варианты рукописей первой части задуманного учебника «Природа артиста», где подробно рассматриваются вопросы о природе таланта, темперамента, воли и фантазии, об их взаимосвязи и способах развития. Станиславский утверждает здесь мысль о том, что «зародыши творческой силы заложены в каждом человеке» и что при известных условиях и длительном усилии воли эта творческая сила может быть развита и усовершенствована. Он намечает и практические пути для развития творческой воли, таланта и темперамента в нужном для творчества направлении. В этом труде отчетливо ставится вопрос о необходимости для актера овладеть внутренней техникой своего искусства, не полагаясь на случайный прилив вдохновения, так как расчет на случайность не может способствовать созданию законченного и гармонического произведения искусства.

С 1908 года Станиславский ведет записи, систематизированные по различным разделам (мышечное ослабление, круг сосредоточенности, вера, сценическая наивность, аффективные чувства и др.), послужившие материалом для будущих трудов по «системе» (*Музей МХАТ, К.С. №264-271*).

В своем докладе о десятилетней деятельности Художественного театра, прочитанном 14 октября 1908 года, Станиславский говорил о том, что новый период работы театра будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии. Об этом он говорит и в письме к А. А. Блоку в конце того же года.

Станиславский с полным основанием называет этот период своей жизни началом артистической зрелости и моментом зарождения «системы». Его теория и практика с этого времени взаимно питают и укрепляют друг друга. Свои новые открытия в области «системы» Станиславский применяет при постановке «Ревизора» (1908) и «Месяца в деревне» (1909).

Особый интерес для выяснения вопроса о дальнейшем развитии «системы» представляют собой три документа этого времени. Первый из них, датированный июнем 1909 года, - «Программа статьи: моя система». (Термин «система» появляется здесь впервые.)

В плане статьи после вступительной части, посвященной рассмотрению различных театральных направлений, указаны некоторые элементы, необходимые для создания верного творческого самочувствия: ослабление и напряжение мышц, аффективные переживания и аффективная память, творческая сосредоточенность или круг сосредоточенности, общение, мысль и слово, расчленение и анализ чувства «мысли (будущие куски и задачи), ясная логическая передача составных частей сложной мысли (будущая логика речи), словесная передача чувств (будущее словесное действие), приспособление к характеру собеседника при передаче образных иллюстраций (будущие видения), приспособление ради желания ощутить чужие чувства (будущее восприятие и воздействие), развитие творческой привычки и т. п., т. е. почти полный перечень будущих «элементов» творческого самочувствия актера.

По отношению к ранним рукописям новое в этом плане заключается в том, что во главу угла «системы» поставлена проблема изучения правильного самочувствия актера как основы сценического творчества и овладения им (а не таланта и темперамента, как это было в трудах до 1909 года) (*Музей МХАТ. К. С., № 628.*).

Эту же проблему Станиславский поставил и в своем публичном выступлении на съезде театральных деятелей 8 марта того же года. «Первая забота артиста-творца, - заявил он, - забота о творческом самочувствии» (*Журнал «Рампа», 1909, № 11.*).

Значительный интерес представляет собой рукопись, которая, по-видимому, зачитывалась им на том же съезде. В ней Станиславский утверждает, что творчество артиста состоит из шести главных процессов.

«В первом подготовительном процессе «воли» - артист готовится к предстоящему творчеству, - пишет Станиславский. Он знакомится с произведением поэта, увлекается или заставляет себя увлечься им и тем раздражает свои творческие способности, т. е. возбуждает в себе желание творить.

Во втором процессе «искания»... он ищет в себе самом и вне себя духовный материал для творчества.

В третьем процессе «переживания» - артист невидимо творит для себя.

Он создает в своих мечтах как внутренний, так и внешний образ изображаемого лица... Он должен сродниться с этой чуждой ему жизнью, как со своею собственной...

В четвертом процессе «воплощения» - артист наглядно творит для себя.

Он создает видимую оболочку для своей невидимой мечты...

В пятом процессе «слияния» - артист должен соединить до полного слияния как процесс «переживания», так и процесс «воплощения».

Эти оба процесса должны производиться одновременно, они должны порождать, поддерживать и развивать друг друга».

Шестым Станиславский называет процесс «воздействия» актера на зрителей (*Музей МХАТ, К. С., № 257.*).

Это на первый взгляд сложное представление о творческом процессе создания сценического образа, так же как и дробление творческого самочувствия на множество составных элементов, характеризует в полной мере тот ранний период становления «системы» Станиславского, который можно определить как период аналитический в отличие от заключительного, синтетического периода, когда все звенья сложного творческого процесса, изученные Станиславским по частям, объединились в одно стройное, гармоническое целое.

Новое представление Станиславского о творческом процессе, складывающемся из шести последовательных этапов, заставило его отказаться от прежнего плана построения всего труда и принять новый план, соответствующий намеченным периодам.

Вскоре же им была подготовлена рукопись «Книга III, Переживания». На титульном листе этой рукописи надпись: «Моей первой ученице, самоотверженной помощнице и другу - Марии Петровне Лилиной» (другие экземпляры той же рукописи были подарены И. М. Москвину и Е. П. Муратовой). В начале рукописи Станиславский делает следующее важное указание: «Творчество основано на чувстве, и поэтому нельзя постигать его одним разумом, а надо прежде всего ощущать его. Вот почему, добавляет он, - так трудно и долго писать об искусстве».

Далее говорится, что «искусство драматического артиста, в противоположность ремеслу, основано на творчестве, а творчество - на естественном переживании». Затем перечисляются необходимые для осуществления творческого процесса внутренние и внешние элементы. К знакомым уже по другим источникам элементам здесь добавлен еще один - «логика чувств», приобретающий впоследствии важное значение в трудах Станиславского. Общение характеризуется здесь как «обоюдное стремление людей, с одной стороны, передать другому свои чувства, ощущения и их результаты, т. е. мысли», а с другой стороны - «стремление воспринять чувства, ощущения и мысли другого лица» (*Музей МХАТ, К. С., № 260.*).

Огромное количество черновых набросков, заготовок и отработанных разделов или глав будущего труда следовало наконец организовать в одно целое, подчинить единому замыслу, привести в порядок. Подобную задачу Станиславский и поставил перед собой в 1910 году, предполагая, как и в прежние годы, посвятить свой летний отпуск захватившей его целиком работе.

«У меня время жатвы, - писал он из Кисловодска О. И. Сулержицкой. - Два месяца я сеял в свою голову целый ряд мыслей и вопросов по части «системы». Они мучительно зрели все лето, не давали мне спать, и как раз теперь появились всходы я не успеваю записывать то, что чудится, что зарождается и требует хотя бы приблизительного словесного определения. Если не успею записать теперь всего, придется в будущем году начинать все сначала, так как все еще так неясно, что скоро забудется, а с другой стороны, в этом году, кроме как здесь на Кавказе, не удастся записать всего, что созрело» (*Сб. «О Станиславском», ВТО, 1948, стр. 308.*).

Тяжелая болезнь задержала Станиславского в Кисловодске до начала декабря 1910 года и нарушила планы его литературной работы. Он возвращается к ней с новой энергией в последующие годы, поднимая все новые и новые вопросы театрального искусства и творчества актера. Но основные вопросы «системы» были уже определены Станиславским в этот переломный для него 1910 год. Он говорит о ней в этом году как о системе не только разработанной, но и проверенной «довольно тщательно», как о системе, которую можно преподавать ученикам и внедрять в практику театральной работы.

Именно в 1910 году у К. С. Станиславского возникает потребность поделиться первыми итогами своего труда с А. М. Горьким, которого он высоко ценил как художника и мыслителя. В феврале 1911 года Станиславский посетил Горького на острове Капри, где читал ему свои записки. Это были, по оценке Станиславского более позднего времени, «начальные строки и пробы пера по созданию подобия «грамматики драматического искусства» (*Из письма к А. М. Горькому от 10 февраля 1933 г. (К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма. «Искусство», М., 1953, стр. 312).*).

Горький горячо одобрил Станиславского и поддержал его, как начинающего театрального писателя. После этого знаменательного свидания Горький писал Станиславскому: «Очень я рад, что видел Вас, и очень благодарен за то, что Вы

познакомили меня с работой Вашей неугомонной, красивой мысли. Всей душой желаю Вам здоровья и бодрости, глубоко веря в плодотворность превосходных Ваших начинаний» (*«Ежегодник МХТ» за 1943 год, М., 1945, стр. 219.*)

Эта встреча с Горьким как бы подводила итоги первому периоду формирования книги «Работа актера над собой». С полной ясностью определился подход Станиславского к изучаемому вопросу и были достаточно рельефно намечены основные контуры будущей книги, посвященной проблеме творческого самочувствия актера на сцене.

«Система» Станиславского к этому времени получила широкую известность и стала различными путями проникать в театральную практику и театральное образование. К сожалению, в большинстве случаев она доходила до широких театральных кругов в сильно упрощенном или искаженном виде. Получили распространение некоторые технические приемы работы Станиславского и употребляемые им термины, но применение их на практике часто сводилось к формальному их повторению без проникновения во внутреннюю сущность «системы».

Несмотря на настойчивые предложения издателей, Станиславский не торопился с опубликованием своих трудов, хотя охотно делился результатами своих исканий с каждым, кто к нему обращался за творческой помощью и советом. Он считал, что его теория должна быть прежде тщательно проверена на практике и что только несомненные творческие завоевания, достигнутые в результате применения «системы», дадут ему право заявить о ней во всеуслышание. Созданная им теория, открывающая путь к тайникам творческого вдохновения, нуждалась еще, с его точки зрения, в длительном и тщательном лабораторном испытании.

Прежде всего «система» была испытана Станиславским на самом себе, и он на своих собственных артистических достижениях доказал ее величайшую созидательную силу. Это в равной степени касалось и исполнения старых ролей, заживших теперь новой жизнью, «создания новых, великолепных по своей яркости и убедительности сценических образов. Станиславский сумел не только преодолеть пережитый им в 1906 году артистический кризис, но и достигнуть новых творческих побед, упрочивших за ним славу великого артиста. С полным основанием Станиславский написал в конце книги «Работа над собой в творческом процессе переживания», что артист, упорно овладевающий «системой», при наличии таланта становится великим артистом.

Станиславский испытал «систему» и в своей режиссерской практике, вовлекая в ее изучение своих товарищей по искусству, актеров и режиссеров Художественного театра. «Система» Станиславского с 1911 года становится, по существу, теоретической платформой МХТ и определяет творческий метод его работы.

Но основная сфера экспериментальной деятельности Станиславского по проверке и дальнейшему развитию «системы» была сосредоточена в его педагогической работе. С марта 1911 года он начал вести занятия по «системе» с молодыми актерами и учениками МХТ, из которых вскоре образовалась Первая студия Художественного театра.

Педагогическая работа Станиславского в театральных студиях - Первой, Второй, Грибоедовской, Оперной, Оперно-драматической - явилась главным источником дальнейшего обогащения и развития его «системы».

Не задаваясь целью проследить весь путь создания «системы», постараемся отметить лишь основные этапы работы Станиславского над книгой «Работа над собой в творческом

процессе переживания». Экспериментальная и литературная деятельность Станиславского с десятых годов начинает идти параллельно по нескольким руслам «системы»; постепенно накапливается материал для второй части книги «Работа актера над собой» (вопросы пластики, ритма, голоса, речи); возникают наброски «педагогического романа», относящиеся к работе актера над ролью; ведется также систематическая работа по подготовке книги о природе театрального искусства и различных направлениях в нем.

В процессе создания «системы» Станиславский интенсивно пополнял свои знания в различных областях науки и искусства. Л. Я. Гуревич называет в своих воспоминаниях (напечатанных в сборнике «О Станиславском») обширный круг лиц, с которыми он охотно делился своими мыслями о «системе» и у которых черпал недостающие ему познания в области философии, психологии, истории театра.

Чтобы оценить широту литературных интересов Станиславского, следует обратиться к его рабочей библиотеке, заглянуть в его записные книжки и подготовительные материалы по «системе». Они обнаруживают глубокий интерес Станиславского к самым различным областям человеческого знания. Занимаясь психологией и физиологией творчества, Станиславский не оставляет в стороне ни одной сколько-нибудь примечательной работы в этой области. В его блокнотах, относящихся к середине тридцатых годов, мы находим пространные выписки из книги основоположника русской материалистической физиологии И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», которые имеют прямую связь с созданным Станиславским в эти годы методом творческой работы. В блокнотах Станиславского встречаются также заметки об опытах И. П. Павлова и изучаемых им условных рефлексах. В его рукописях можно обнаружить выписки из трудов многих ученых и художников по вопросам психологии и физиологии творческого процесса, причем часто Станиславский сопровождает эти выписки критическими замечаниями.

При изучении истории театра Станиславский с особым вниманием относился к творческим заветам выдающихся сценических деятелей, к свидетельствам современников о методах их работы и манере игры. Традиции, завещанные Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Островским, Станиславский считал самым ценным наследием театрального прошлого. Он глубоко и внимательно изучал также творческие заветы Шекспира, Мольера, высказывания об искусстве других крупнейших представителей западноевропейского театра.

Подготовка книги о работе актера над собой велась Станиславским систематически, напряженно, изо дня в день, из года в год. На десятках вариантов, написанных на протяжении тридцати лет, можно проследить путь создания каждой главы данной книги.

Такой длительный и сложный процесс создания «Работы актера над собой» объясняется не только громадной требовательностью Станиславского к самому себе и сознанием величайшей ответственности за каждое высказанное положение. Его «система», зародившаяся еще в начале столетия, из года в год претерпевала все новые изменения, обогащалась в практике работы, периодически видоизменялась. Процесс постоянного развития и совершенствования «системы» на практике требовал внесения все новых и новых исправлений в труды, написанные Станиславским, так же как постоянное развитие и углубление его теоретических положений влекло за собой изменение приемов творческой работы, рождало потребность создавать новые кадры учеников для проверки на практике новых приемов работы.

Этот процесс не прекращался до конца жизни Станиславского. Однако общий план изложения «системы» не претерпевал существенных изменений.

Окончательная композиция настоящей книги в своей основе мало отличается от того плана, который сложился к началу 1920-х годов. Многие из элементов и разделов «системы» были уже в тот период более или менее подробно разработаны Станиславским, что получило отражение в рукописях, хранящихся в его архиве. Но содержание этих рукописей значительно отличается от окончательной редакции 1937 года.

В 1925 году, тотчас же по окончании работы над книгой «Моя жизнь в искусстве», Станиславский вернулся к «Работе актера над собой». «Система» излагалась Станиславским с этого момента в форме дневника Названова, ученика театральной школы, руководимой Торцовым. Вернувшись после отпуска по болезни в Москву в конце 1930 года, Станиславский привез с собой почти заверченный вариант новой книги.

Следует отметить, что рукопись уже была к этому времени неоднократно переработана. Из нее были изъяты многие подробности жизни учеников театральной школы: история их поступления в школу, заполнение особых анкет, выясняющих их культурный уровень, их первое знакомство с театром и его закулисной жизнью и т. д. Эти сокращения позволяли Станиславскому утвердиться в очень важном решении, которое, к сожалению, осталось неосуществленным. Стирая грань между элементами переживания и воплощения, между внутренним и внешним самочувствием актера, которые лишь условно, теоретически могут быть рассмотрены врозь, Станиславский пришел к выводу о необходимости объединить в одном томе все, что относится к работе актера над собой. В 1930 году в письме к Л. Я. Гуревич, которой Станиславский поручил редактирование своих трудов, он писал: книга «Работа над собой» «распадается на *Переживание* и *Воплощение*. Сначала я думал их соединить в один том. Потом, за границей, подсчитал страницы, у меня вышло, что текст займет 1200 печатных страниц. Я было испугался и решил сделать две книги («Переживание» и «Воплощение»). Теперь, после огромных сокращений, как будто становится опять возможным сделать второй том, «Работу над собой», из переживания и воплощения вместе».

Намерение Станиславского объединить «переживание» и «воплощение» в одном томе было вызвано принципиальными соображениями.

Дуалистическое представление о возможности самостоятельного существования внутреннего (душевного) творческого самочувствия и внешнего (физического) все больше уступало место новому убеждению Станиславского о неразрывной взаимосвязи и взаимозависимости духовной и физической природы в творческом процессе. Это убеждение, сложившееся на основании самой практики, а также под несомненным влиянием материалистического мировоззрения и учения советских физиологов, было особенно отчетливо выражено Станиславским в последние годы его жизни при создании так называемого «метода физических действий». Оно нашло также отражение и на страницах данной книги, при ее последующей доработке, особенно в главе «Чувство правды и вера».

Идеалистическая эстетика всегда подчеркивала мнимую независимость и самостоятельность духовного начала в творческом процессе, отводя человеческому телу лишь роль пассивного инструмента, исполнителя «намерений -духа», а иногда рассматривая физическую природу человека как препятствие в проявлении духовного содержания. Подобная идеалистическая точка зрения была враждебна взглядам Станиславского, который утверждал, что только через правильную организацию «жизни человеческого тела» актер может вызвать к деятельности и закрепить «жизнь человеческого духа» роли. Поэтому наметившееся с самого начала деление работы актера над собой на область внутреннюю (психологическую) и внешнюю (физическую) казалось

ему практически неудобным и, в конечном итоге, неверным. В самом деле, говорил он, освобождение мышц, например, относится, конечно, к области физической, но без этого условия невозможна и правильная деятельность психики. Внимание, говорил он, относится, конечно, к элементам психологии, но оно тесно связано и с физиологией, так как осуществляется через физические органы чувств. А куда отнести речь, ритм, логику и так далее? Они ведь относятся и к области внутренней и к внешней? А чувство правды? Ведь мы, актеры, говорим не только о правде чувствований, но также и о правде физических действий. А разве мы признаем движение, не оправданное внутренним побуждением, т. е. вне психологии? Подобные вопросы вставали перед Станиславским, который понимал творчество как неразъединимый психофизический процесс, приводящий к единству формы и содержания. Созданная им еще в ранний период схема, отделяющая элементы переживания от элементов воплощения, в которой как бы самостоятельно и независимо друг от друга складываются внутреннее и внешнее творческие самочувствия актера, перестала удовлетворять Станиславского и противоречила новым выводам и приемам его работы.

Принятое решение о соединении в одном томе всех элементов творческой техники актера Станиславский считал окончательным еще в 1932 году. «Мой труд будет состоять из нескольких томов, - писал он в статье о своей театральной системе. - В первом томе (здесь не принимается в расчет книга «Моя жизнь в искусстве». - Г. К.) я говорю о работе актера над своими внутренними и внешними данными. Во второй книге - о работе актера над ролью. В третьей книге я буду говорить об искусстве представления и о ремесле актера...» В той же статье Станиславский сообщает, что первая книга «написана вчерне и требует очень внимательного пересмотра и редакторской работы. Она потребует нескольких месяцев...» (*«Советское искусство», 27 декабря 1932 г.*). Но в действительности она потребовала нескольких лет.

Со временем Станиславский принужден был снова вернуться к условному делению труда «Работа актера над собой» на два тома: «Переживание» и «Воплощение». Можно указать на некоторые причины этого нового решения, которое Станиславский считал компромиссным. Рукописи, посвященные вопросам речи, движения и ритма, находились тогда в более сыром, неотработанном виде, чем остальные. Вопросы словесного действия только что были подняты Станиславским в практике его работы, но еще не облеклись в надлежащую литературную форму. Между тем ухудшение здоровья заставляло Станиславского торопиться с выпуском книги, так как он рассматривал ее как «свой последний долг перед искусством и перед молодым, подрастающим и грядущими поколениями», который он «хотел выполнить перед смертью» (*«Советское искусство», 27 декабря 1932 г.*).

До самого последнего момента работы над книгой Станиславский проявлял беспокойство в отношении ее общей структуры, содержания и порядка расположения глав. В его литературном архиве можно обнаружить, например, следующие указания редактору: «Прошу объяснить Люб. ЯКОВА., что я решил выпустить главу «Введение»... Главу «Освобождение мышц» я тоже исключаю из этой книги и переносу в III том (Работа над собой. Воплощение). Там все, что относится к физической природе (жест, голос, движение и пр.) (*Музей МХАТ, К. С., № 70.*). Однако глава «Освобождение мышц» все же была им сохранена во втором томе.

В одном из блокнотов последних лет находим следующую запись: «В предисловии написать: я стар, боюсь не успеть написать все 5 книг и потому теперь, в первой же книге, нарушая систематическую последовательность всего большого плана, частью пред[восхищаю] важные мысли от своего будущего плана; боюсь, что не успею их

сказать: заранее извиняюсь. Если удастся выпустить все издание и повторить все 5 томов в новом издании - ошибка исправится и все [станет] на свое место».

Эта заметка Станиславского проливает свет на причины, побудившие его отступить от задуманного плана, и доказывает его намерение в дальнейшем вернуться к первоначальному замыслу и перестроить композицию книги «Работа актера над собой».

В последние годы жизни Станиславский по состоянию здоровья был оторван от практической театральной, деятельности. Литературный труд занимал его почти целиком. Когда слабость не позволяла ему писать, он диктовал.

Работа не останавливалась и тогда, когда Станиславский проходил курс лечения в одном из подмосковных санаториев. Он решил во что бы то ни стало довести свой труд до конца и отдавал ему все силы. Об этом вспоминает один из его ближайших соратников по Художественному театру - Л. М. Леонидов, который навещал его в 1935 году в санатории в Покровском-Стрешневе: «Вхожу. Очень маленькая комната. В глубоком кресле сидит величественный старик, пишет свою книгу... После этой встречи я долго не мог успокоиться. Он действительно отдал себя искусству целиком. Никогда не забуду, как года за два до смерти, в санатории в Барвихе, больной воспалением легких, задыхаясь, в жару, дрожащими руками дал он мне ключ от чемоданчика, прося вынуть рукопись - самое драгоценное, что у него было и с чем он не расставался никогда. Передаю ему. Просит читать вслух. Внимательно слушает и все спрашивает, понятно ли, доходит ли» (Сб. «О Станиславском», стр. 274.).

Процесс доработки уже давно подготовленной книги протекал мучительно. Знакомясь со многими сменяющимися друг друга вариантами рукописей на одну и ту же тему (одна только третья глава книги имеет более двадцати различных вариантов), приходишь к выводу, что не только болезнь являлась препятствием для окончания работы. Именно в тридцатых годах Станиславский приходит к новым замечательным выводам и обобщениям в области природы актерского творчества, которые заставляют его коренным образом пересмотреть свой подход и к воспитанию актера и к процессу создания роли и спектакля. Длинный ряд элементов творческого самочувствия актера, обнаруженных и изученных Станиславским на различных этапах его жизни в искусстве, объединяется теперь в одном понятии - действие. Подлинное, органическое и целенаправленное действие актера на сцене, понимаемое как единый психофизический процесс, становится центром всей творческой и педагогической работы Станиславского. Действие, которое прежде стояло в общем ряду со всеми другими элементами, по существу, вобрало в себя все без исключения элементы «системы»; внимание, воображение, чувство правды, общение, ритм, движение, речь и т. д. стали выглядеть на этом заключительном этапе как необходимые условия совершения действия, как органически присущие ему элементы. Внося многочисленные поправки в текст уже написанной книги, Станиславский всячески старается оттенить важнейшее качество каждого из разбираемых элементов - его действенную природу. Действенного внимания, действенного воображения, правды физического и психологического действия, действенного общения и т. д. все настойчивее и настойчивее требует Станиславский Торцов от своих учеников в новых вариантах рукописей.

Практический опыт последних лет привел Станиславского к выводу о невозможности создать порознь внутреннее и внешнее самочувствие. Подлинное творческое самочувствие может быть создано лишь в условиях реального ощущения жизни пьесы и роли, записал Станиславский в 1936 году. Этот вывод не мог не придти в некоторое противоречие с самой композицией второго тома, итогом которого является создание

внутреннего сценического самочувствия, условно изолированного от реального физического ощущения сценического бытия.

Анализ творческих и теоретических работ Станиславского середины тридцатых годов убеждает в том, что «система» в этот последний период вступила в новую, более зрелую стадию своего развития. Это не означает, что прежние творческие и теоретические завоевания Станиславского шли по ложному пути, но на каждом новом этапе своих исканий он все более и более приближался к познанию объективных законов творчества, постоянно совершенствуя и уточняя то, что было найдено им прежде. Попытки Станиславского отразить это новое при переработке данного тома не могли до конца удовлетворить его, так как самый принцип изложения «системы» в этом томе, создававшемся на протяжении тридцати лет, все больше становился для него пройденным этапом. Он не мог решиться и на коренную переработку тома, так как это потребовало бы слишком большого срока и ставило под угрозу самую возможность выхода книги в свет.

Книга долго не имела определенного названия. В записках Станиславского можно обнаружить много вариантов ее заглавия, например: «Дневник ученика», «Искусство и психотехника актера», «Природа актерского творчества», «Моя театральная школа», «Природа и психотехника актерского творчества», «Система Станиславского». Часто варианты текста, названные окончательными, подвергались все новой и новой переработке.

До самого конца работы Станиславского беспокоила избранная им повествовательная форма изложения материала, которая не всегда встречала сочувствие у первых читателей книги. Он приостановил работу над следующим, третьим томом до того момента, пока не выяснится, как книга будет принята читателями. «Для продолжения работы я должен дождаться выхода книги,- говорил он.- Мне нужно знать, дойдет ли она, как ее примут. Меня беспокоит форма,- может быть, такая форма не нужна. Без этого я не могу продолжать» (Сб. «О Станиславском», стр. 505.).

Наконец, в середине 1937 года Станиславский согласился опубликовать книгу, потому что дальнейшее откладывание срока ее окончания становилось невозможным. Учитывая состояние здоровья Станиславского и объективную ценность его многолетнего труда, близкие ему люди, театральная общественность, работники издательства - все торопили его с выпуском книги, которая стала особенно необходимой в середине тридцатых годов, в ходе борьбы советского театра за утверждение метода социалистического реализма и за преодоление влияний эстетско-формалистского искусства. Правильнее было бы сказать, что Станиславский не закончил свою книгу в 1937 году, а временно прекратил работу над ней, ощущая потребность сделать свою «систему» всеобщим достоянием и опасаясь того, что внезапный упадок сил сможет помешать ему подвести хотя бы приблизительный итог исканий всей его жизни в искусстве.

Наконец пришла верстка книги. «Константин Сергеевич, как обычно, сел в угол дивана, - вспоминает литературный редактор книги Е. Н. Семяновская. - У него от переутомления сильно болела правая рука, он с трудом владел ею. Мы стали выяснять некоторые неразрешенные вопросы. Книга была у меня в руках. Когда вопросы были разрешены, я положила ее на стол. Константин Сергеевич стал расспрашивать об оформлении, бумаге, переплете. Я отвечала в пределах моей осведомленности в этом вопросе. Он выразил свое единственное желание - чтобы оформление было как можно проще. Я видела, что Константин Сергеевич чем-то озабочен, рассеян. Вдруг он обратился ко мне: «Можно мне это взять в руки и перелистать?» - и он указал на книгу. Меня поразил тон этой просьбы -

я поняла, что он долго не решался сделать это. Когда он взял книгу, лицо его покрылось краской и задрожали пальцы» (Сб. «О Станиславском», стр. 505.).

Станиславский так и не дождался выхода книги: она появилась вскоре после его смерти и была дважды издана в 1938 году. Но и в ожидании выхода книги он продолжал работать над ней, готовя уточнения и дополнения для будущих ее изданий. В конце 1937 года Станиславский написал дополнительные тексты к главам «Действие», «Общение» и другим, в которых отразились его взгляды на творческую природу артиста, сложившиеся в последний период времени.

«Работа над собой в творческом процессе переживания» является самым капитальным трудом Станиславского по «системе». В ней сосредоточены все важнейшие положения его творческого метода и художественного мировоззрения. Но наряду с огромной, неоспоримой ценностью этой книги как методического пособия и теоретического труда по искусству актера она не лишена известных противоречий и композиционных недостатков, корни которых, как уже отмечалось выше, заложены в самой истории ее создания. Она отразила на своих страницах эволюцию творческих исканий Станиславского. В тексте книги сохранились примеры и формулировки, созданные еще в период ее зарождения, но мало типичные для периода творческой зрелости Станиславского. Изданная в год его смерти, книга не отразила, к сожалению, со всей полнотой и отчетливостью последних, итоговых выводов Станиславского о творчестве актера, зафиксированных в документах его режиссерской и педагогической деятельности и в его литературных трудах самых последних лет. «Система» Станиславского проходила длительный аналитический период своего развития; раздробленное на составные элементы творческое самочувствие актера изучалось им по частям, и это нашло отражение на страницах данной книги. Педагогическая практика Станиславского последних лет отличается от подхода Торцова к воспитанию актера, так как сама «система» в последние годы откристаллизовалась в более простую, ясную и доступную для ее применения на практике форму.

Знакомство с историей создания «системы» помогает нам глубже проникнуть в ее существо и ощутить перспективу ее дальнейшего развития. Книги Станиславского, при простоте и доступности формы их изложения, требуют от читателя не беглого прочтения, а внимательного всестороннего изучения, без которого легко ускользает глубочайший смысл творческих заветов Станиславского.

* * *

В предисловии к книге «Работа над собой в творческом процессе переживания» К. С. Станиславский ясно указал ее место в будущем собрании своих сочинений. Это второй том задуманного им многотомного труда о мастерстве актера и первая часть раздела «работа актера над собой».

Этой книгой по замыслу Станиславского начинается последовательное изложение его творческой системы, содержание которой должно было быть раскрыто в нескольких томах. Третий том, задуманный как прямое продолжение второго, должен был осветить вопрос о работе актера над собой в творческом процессе воплощения, четвертый том - раскрыть процесс работы актера над ролью. Подготовка этих трех взаимосвязанных томов Станиславский уделял первостепенное внимание, поскольку в них заключены важнейшие вопросы искусства актера и основы его творческой системы. Что же касается первого тома, т. е. книги «Моя жизнь в искусстве», то Станиславский рассматривал ее не только как автобиографическое мемуарное повествование, но и как вступление ко всему

комплексу трудов по «системе». В ней раскрывается процесс создания «системы» и выясняется ее практический смысл и значение. Уже в этой первой книге в связи с оценкой различных явлений театральной жизни, при описании сыгранных ролей и поставленных спектаклей Станиславский излагает свои взгляды на искусство театра и творчество актера, получившие развитие и углубление в последующих томах. Однако Станиславский предупреждал, что книга «Моя жизнь в искусстве» «ни в каком случае не может быть использована для окончательных и твердых выводов» о «системе», что только дальнейшие его труды «имеют целью дать более или менее законченное представление» о ней («*Советское искусство*», 27 декабря 1932 г.).

Труд Станиславского «Работа актера над собой», части первая и вторая, посвящен вопросу о сценическом самочувствии актера, создающем благоприятную почву для зарождения творческого состояния и артистического вдохновения в момент исполнения роли. Первая часть этого труда, книга «Работа над собой в творческом процессе переживания», рассматривает внутреннюю, психологическую сторону творческого процесса и сводится к изложению вопроса о внутреннем сценическом самочувствии и его составных элементах. Начальные главы книги, раскрывающие основы сценического искусства и различные подходы к нему, имеют характер вступления ко всей «системе». В них указываются и те отрицательные явления театральной практики, против которых направлено острие «системы». По методу доказательства от противного Станиславский последовательно отвергает все ложные подходы к сценическому искусству, расчищая путь для изложения своей творческой программы.

Так, осуждая порочный принцип игры «по вдохновению» или «игры нутром», Станиславский приравнивает его к театральному дилетантизму, который сводится к отрицанию роли сознания в художественном творчестве, к недооценке артистической техники.

Идеалистическому представлению о творчестве как о «наитии свыше» он противопоставляет требование высокой профессиональности актера, без которой немислимо создание действительных ценностей в искусстве и дальнейший его прогресс. «Система» Станиславского вступает в непримиримую борьбу с дилетантизмом, который ни в одном виде искусства не получил такого широкого распространения, как в театре.

Но профессионализм, к которому призывает Станиславский актера, - особого рода. Не всякая профессиональная техника отвечает своему назначению быть «помощницей самой творческой природы». Поэтому «система» Станиславского направлена также на разоблачение театрального ремесла, техника которого опирается на условные, внешние приемы игры - штампы - и на замену естественного артистического переживания искусственным актерским самовозбуждением. В своем обстоятельном и глубоком анализе театрального ремесла Станиславский раскрывает всю его консервативную сущность и свойственную ему тенденцию приукрашивать и «облагораживать» изображаемую на сцене жизнь.

Станиславский считает школу представления направлением театрального искусства, сыгравшим значительную роль в истории театра (особенно французского), но он решительно отмежевывается от него, как от искусства, чуждого передовым национальным традициям русского театра. По мнению Станиславского, искусство представления не имеет той силы духовного воздействия на зрителей, без которой театр не в состоянии выполнить свою высокую общественную миссию воспитателя масс. «Такое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания», - говорит он.

Подвергая критическому рассмотрению теоретические предпосылки искусства представления, Станиславский показывает, что они противоречат принципам реализма. В качестве примера Станиславский приводит высказывание одного из крупнейших представителей французской школы представления - Коклена-старшего. «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение, говорит Коклен-старший. - Искусство - само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью». «Конечно, - возражает Станиславский Коклену, - мы не можем согласиться с таким самонадеянным вызовом единственной, совершенной и недостижимой художнице - творческой природе».

Взгляд на искусство как на правдивое отображение жизни и отношение к творчеству как к органическому процессу, протекающему по законам самой природы, выражают основу художественного мировоззрения Станиславского.

Учение Станиславского сложилось в борьбе не только с театральным дилетантизмом, ремесленничеством и представленчеством. Оно формировалось в условиях ожесточенных столкновений с театральным формализмом, который выступал то под видом символизма и импрессионизма, то традиционализма и стилизаторства, то под вывеской якобы нового, «пролетарского» искусства, то под видом футуризма и конструктивизма. Станиславский мужественно отстаивал здоровое реалистическое начало в искусстве, ограждая его от всяких вредных сорняков, возросших на почве гнивающего буржуазного строя. Он неустанно разоблачал ложное новаторство формалистов, доказывая, что оно вызвано к жизни не здоровым вкусом демократического зрителя, а пресыщенностью зрителя буржуазной культуры. Подлинное искусство, по мнению Станиславского, существует не для «избранной публики». Оно должно быть доступно и понятно всему народу. Оно «должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные».

Вскрывая реакционную сущность различных антиреалистических направлений в театральном искусстве и отвергая все ложные подходы к сценическому творчеству, Станиславский утверждает свои собственные взгляды на искусство актера. Уже в оценке отрицательных явлений жизни театра содержится ряд его принципиальных выводов о существе искусства переживания, т. е. того реалистического направления в театре, которому он посвятил всю свою жизнь. Страница за страницей в книге «Работа актера над собой» раскрываются эстетические принципы искусства переживания и вытекающие из этих принципов приемы творческой работы актера.

«...только такое сценическое искусство, насыщенное живыми, органическими переживаниями человека-артиста, может художественно передать все неуловимые оттенки и всю глубину внутренней жизни роли, - пишет Станиславский во второй главе. - Только такое искусство может полностью захватить зрителя, заставить его не просто понять, но главным образом пережить все совершающееся на сцене, обогатить его внутренний опыт, оставить в нем не стирающиеся от времени следы».

Искусство переживания с наибольшей силой воздействует, по мнению Станиславского, на сознание и чувство зрителя и делает театр могучим средством пропаганды передовых идей своего времени.

Принцип переживания направляет внимание актера на внутреннее содержание его творчества, которое составляет главную сущность искусства. «Ценность искусства определяется его духовным содержанием», - утверждает Станиславский. Только театр, проявляющий первостепенную заботу о духовном содержании своего искусства и опирающийся для выявления этого содержания на принцип естественного переживания,

может быть, по его мнению, назван театром «с большой буквы» в противоположность театру «с маленькой буквы», который не ставит перед собой никаких серьезных идейных задач и в лучшем случае служит лишь развлекательным целям.

Однако подлинное переживание артиста, так же как и творческий подъем, именуемый вдохновением, без которых, по мнению Станиславского, нет искусства, не являются по заказу. В творческом процессе переживания и его физического воплощения многое происходит непроизвольно и подсознательно. На сцене так же, как и в жизни, человек не может по заказу испытывать чувство любви, ревности, радости, страха и в соответствии с этим бледнеть, краснеть, изменять биение сердца, контролировать полностью выражение лица, окраску и интонацию голоса, мышечные сокращения и т. п. Все это в жизни происходит само собой, рефлекторно, инстинктивно или автоматически, по естественным законам человеческой природы. Поэтому Станиславский еще в предисловии к книге подчеркивает, что «одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием».

Он выдвигает в качестве главной основы «системы» принцип сознательного овладения своей природой, которое естественно вызовет к жизни и подсознательные, органические, присущие ей процессы. «Подсознательное - через сознательное, непроизвольное через произвольное», - так расшифровывает Станиславский «тайну» артистической техники. «Прежде всего, надо творить сознательно и верно, - утверждает он, опираясь на завет Щепкина. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения».

Указывая путь сознательного подхода к творчеству, Станиславский навсегда рассеивает миф о непознаваемости творческого процесса и утверждает прочные профессиональные основы работы артиста над своими данными и над ролью.

Малоисследованная область самочувствия художника в момент творчества, связанная с трудноопределимыми понятиями: гений, талант, вдохновение, интуиция и т. п. - с давних пор представлялась людям чудодейственной и непознаваемой. Это убеждение поддерживалось и поддерживается до настоящего времени буржуазной идеалистической эстетикой, подходящей к вопросам творчества, как к явлениям исключительным и обособленным от общественно-исторических условий деятельности художника.

Не могла внести никакой ясности в этот вопрос и буржуазная психологическая наука, пытавшаяся чаще всего изучать явления психической деятельности человека в отрыве от его физиологии и без учета воздействия окружающей его среды. Дуалистический подход к изучению психических процессов неизбежно приводил к агностицизму в вопросах творчества и творческого самочувствия художника.

Поставив перед собой задачу познать объективные закономерности творческого процесса и изучить элементы творческого самочувствия, Станиславский приблизился к позициям материалистической науки.

Для решения этой задачи следовало во что бы то ни стало отыскать практические приемы возбуждения органической творческой природы, найти способы для оживления подлинных эмоций актера при каждом повторении творчества.

Наилучшим приемом для вовлечения в творческий процесс внутренней, духовной жизни артиста оказался способ организации физической жизни роли, которая значительно легче поддается контролю воли и сознания, чем неуловимая область чувств. Создавая этот прием, Станиславский опирался на принцип единства формы и содержания в

реалистическом художественном произведении, на неразрывность связи духовной и физической природы человека.

Станиславский рассматривает творчество как процесс психофизический. В момент творчества, пишет он, «создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее».

Отталкиваясь от подобного взгляда на творческий процесс, он подошел к созданию практического метода работы актера, получившего впоследствии известность как метод физических действий. Принципиальные основы этого метода изложены в его книге «Работа актера над собой» (в главе «Чувство правды и вера») и в материалах, публикуемых в четвертом томе Собрания сочинений. Отвергая прямой подход к возбуждению творческого переживания, способный исказить природу актера, Станиславский настойчиво предлагает изучить подход к возбуждению психики через организацию физической жизни роли. «Правда физических действий и вера в них возбуждают жизнь нашей психики», - утверждает он. «Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий, - говорит Станиславский, - мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая - линия логики и последовательности наших чувствований».

Психофизическая природа сценического действия и его составных элементов становится, таким образом, главным объектом учения Станиславского и основным предметом его исследования в книге «Работа актера над собой». «Н а сцене нужно действовать, - утверждает Станиславский. - Действие, активность - вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актер а». Созданная им артистическая техника целиком направлена на то, чтобы заранее обусловленное сценическое действие, совершаемое в обстоятельствах пьесы, сохраняло бы все свойства подлинного, живого, органического действия, совершаемого в жизни.

Все элементы «системы» Станиславского, разобранные в первой и второй частях «Работы актера над собой», являются, по существу, составными элементами сценического действия, которое не может быть осуществлено без участия творческого внимания, эмоциональной памяти, воображения, логики, чувства правды, веры и должно воплотиться в слове, движении, мизансцене и т. д.

Для Станиславского выразительность и сценичность действий, совершаемых актером на сцене, заключаются не в какой-то особенной «театральности», нарочитой подчеркнутости или эффектной красивости, которые якобы необходимы на сценических подмостках, а в их близости к жизни, в их типичности, подлинности и органичности. Логика самой жизни в ее наиболее существенных проявлениях является единственным критерием при создании логики сценического поведения образа. Отсюда возникает важнейшее требование Станиславского к актеру: внимательно изучать жизнь, смотреть на окружающие явления действительности не как рассеянный обыватель, а с проникновением в глубь того, что наблюдаешь. «Без этого, - говорит Станиславский, - наш творческий метод оказался бы однобоким, чуждым правде, жизни, современности и ничем не связанным с ними». Станиславский призывает артистов учиться «активно смотреть и видеть сложную правду жизни», указывая, что только действительность дает художнику «живой, трепещущий творческий материал».

Эта мысль, изложенная в главе «Сценическое внимание», получает дальнейшее развитие и в других разделах книги. Так, в главе «Эмоциональная память» утверждается, что особенно тесная и глубокая связь художника с окружающей действительностью

характерна для искусства советской эпохи, поставившей театр на службу интересам народа.

«Характер материала, почерпаемого актером из жизни, - пишет Станиславский, - изменяется в зависимости от того, как театр понимает назначение искусства и свои художественные обязанности перед зрителем. Были времена, когда наше искусство было доступно небольшому числу праздных людей, искавших в нем развлечения, и оно старалось удовлетворить требование своих зрителей. Были другие времена, когда материалом для творчества актера служила окружающая его, бурно плещущая жизнь...»

Станиславский требует от современного актера умения не только изучать жизнь, «но и непосредственно соприкоснуться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно».

Правда жизни является для Станиславского основой художественности. Это важнейшее реалистическое положение развивается им в главе «Чувство правды и вера». «То, что тонко, правдиво, то непременно высокохудожественно», - утверждает Станиславский.

Правда и красота в искусстве - для Станиславского понятия почти равнозначные. Однако «не всякая правда, которую мы знаем в жизни, хороша для театра», - предупреждает Станиславский. Художественная правда - не простое жизненное правдоподобие и не фотографическая копия жизни. «Сценическая правда, продолжает он, - должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по-реальному правдива, но опозитизирована творческим вымыслом». Учение Станиславского о художественной правде прямо противоположно безыдейному натуралистическому представлению о правде как о житейской достоверности. Станиславский указывает, что путь «зарождения, очищения, кристаллизации простой, житейской, человеческой правды в художественную» проходит через весь процесс создания роли и зависит от уяснения ее главной сущности. Идея художника является главным критерием при отборе основного от второстепенного, типического от случайного и лишнего в накопленном жизненном материале.

На вопросе идейности в искусстве, как главного условия создания полноценного реалистического произведения, Станиславский останавливается в главе «Куски и задачи» и в заключительной части книги - в главе «Сверхзадача. Сквозное действие». «Сценическое творчество - это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения», - говорится в главе «Куски и задачи».

Умение находить и воплощать в своем искусстве идейную сущность произведения и роли - сверхзадачу - Станиславский ставит во главу угла всего творческого процесса создания роли и спектакля, всей «системы». «Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи, - пишет он, - все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения».

Отношение к сценическому художественному созданию как к воплощению идейного замысла произведения приводит Станиславского к выводам о первостепенной и определяющей роли драматургии в коллективном театральном творчестве. «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля», - пишет он. Это не делает, однако, актера пассивным исполнителем,

докладчиком роли, так как полноценный творческий результат возникает лишь от органического слияния сверхзадачи драматурга со сверхзадачей актера и всего творческого коллектива, создающего спектакль. «От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста», - говорит Станиславский, настаивая на выборе такой сверхзадачи, которая находила бы отклик в душе актера.

Учение о сверхзадаче и сквозном действии Станиславский считает важнейшим звеном всей «системы». «Если мне удалось... заставить вас понять, - говорит Торцов своим ученикам, совершенно исключительную, первенствующую роль в творчестве сверхзадачи и сквозного действия, я счастлив и буду считать, что разрешил самую важную задачу - объяснил вам один из главных моментов «системы».

Вопрос о воплощении идейного замысла через нахождение сверхзадачи и построение сквозного действия пьесы должен был получить более полное освещение во втором разделе «системы» в связи с изложением процесса работы актера над ролью. Но Станиславский счел необходимым указать уже здесь, в первой же книге, излагающей процесс работы актера над собой, ту конечную цель, ради которой актеру следует совершенствовать свою технику, посвятив годы упорного труда на выработку всех составных элементов творческого самочувствия.

Таким образом, второй том Собрания сочинений Станиславского является не только первой ступенью в познании «системы», но и ее основой, так как в этой книге изложены важнейшие принципы искусства переживания и указаны пути к претворению их в жизнь.

* * *

Книга «Работа актера над собой» получила широкое признание советского читателя и была переведена на многие языки народов СССР и зарубежных стран. Она выдержала несколько переизданий на русском языке, повторяющих первое издание 1938 года.

Настоящее, пятое, издание отличается от предыдущих тем, что оно дополнено рядом приложений; в него внесены исправления некоторых ошибок и неточностей; оно снабжено вступительной статьей, примечаниями и иллюстрациями.

В приложения к данному тому включены прежде всего дополнительные тексты, которые были написаны Станиславским уже после передачи рукописи в издательство. Первая из этих дополнительных рукописей озаглавлена Станиславским «Исправления и добавления для следующих изданий. К главе о действии», вторая - «Дополнение и исправление для новых изданий. К главе «Общение». Изложенные в этих дополнениях мысли отражают точку зрения Станиславского на процесс творчества актера, сложившуюся в заключительный период его деятельности, и поэтому представляют принципиальный интерес. Изучение процесса органического действия, неразрывно связанного с органическим процессом общения, находилось в этот заключительный период в центре внимания Станиславского. Не случайно и добавления, сделанные Станиславским, относятся к этим двум центральным вопросам артистической техники.

Добавление к главе о действии начинается с разбора повторенного учениками этюда с сумасшедшим, описание которого дано в начале главы IX «Эмоциональная память». Повидимому, при подготовке нового издания настоящей книги Станиславский перенес бы первые страницы главы «Эмоциональная память» в главу «Действие», что существенно изменило бы композицию обеих глав. В тексте книги неудача учеников при повторном исполнении этюда с сумасшедшим объясняется недостатком у них эмоциональной

памяти. Это служит поводом для изучения эмоциональной памяти, как необходимого элемента творчества. Но в своей педагогической и режиссерской практике последних лет Станиславский отказался от приема обращения к воспоминанию о ранее пережитых чувствах, чтобы оживить настоящее. В практике своей работы он шел не от прямого обращения к переживаниям, а от косвенного воздействия на них через логику и последовательность совершаемых действий. Этот новый подход к возбуждению переживания через логику и последовательность действий и отражен в дополнении к главе о действии, написанном Станиславским. Причина неудачи при исполнении этюда объясняется в этом дополнительном тексте не отсутствием эмоциональной памяти, как это утверждает Торцов - Станиславский в IX главе (отталкиваясь от примера Рибо), а непоследовательностью и нелогичностью действий учеников, что и подтверждается дальнейшим разбором сыгранного этюда. Далее в дополнении к главе о действии говорится об исключительном значении логики и последовательности для утверждения жизненно верного самочувствия актера на сцене и указываются пути для овладения этими важнейшими элементами, и прежде всего-упражнения с несуществующими, воображаемыми предметами. На основании сличения текстов можно с уверенностью утверждать, что Станиславский намеревался для раскрытия этого положения перенести сюда также значительную часть материала из главы VIII «Чувство правды и вера», где немало говорится о логике физических действий и упражнениях с воображаемыми предметами. Если обратиться снова к творческой практике Станиславского последних лет, то нетрудно установить, что этот тип упражнений «с пустышкой» стал неотъемлемой частью так называемого «туалета» или тренинга актера, причем Станиславский считал эти упражнения лучшим средством воспитания логики и последовательности действий. Вместо обращения к трудноуловимым, не подлежащим ни точному контролю, ни фиксации ощущениям правды и веры в момент творчества, вместо попыток вызвать в себе воспоминания о ранее пережитых ощущениях Станиславский старался в последние годы дать актерам более конкретные, надежные и простые приемы возбуждения и контроля творческого процесса.

Логика и последовательность выполнения физических действий ч явились основным приемом для возбуждения чувств, но не прямым, а косвенным путем. В соответствии с этим намечалась и переработка книги «Работа актера над собой», причем, как выясняется из текста, расширение главы о действии должно было произойти за счет сокращения глав «Эмоциональная память» и «Чувство правды и вера». Не случайно Станиславский не ограничился словом добавление к главе о действии, но написал на титульном листе: «Исправления и добавления для следующих изданий».

Иначе выглядит текст, предназначенный для включения в главу «Общение». Он не дублирует материала книги и представляет собой самостоятельный по содержанию отрывок.

Понимание общения и практические приемы овладения им не оставались неизменными на протяжении нескольких десятилетий формирования «системы» Станиславского. Для раннего периода была характерна попытка установить между партнерами внутреннее, духовное общение при помощи «излучения и влечения невидимых душевных токов», что получило отражение и на некоторых страницах данной книги. Не касаясь вопроса о неясности и неопределенности самой терминологии, отметим, что на практике попытки взаимно «гипнотизировать» друг друга на сцене не всегда приводили к ожидаемым результатам. В лучшем случае Станиславскому удавалось добиться пристального внимания партнера к партнеру и натолкнуть актеров на более тонкие средства сценической выразительности, но нередко подобное «смотрение в душу» и стремление «излучить» из себя «невидимые токи общения» давало резко отрицательные результаты,

так как влекло актеров к прекращению действия, статике, психическому и мышечному зажиму.

На заключительном этапе своей режиссерской и педагогической деятельности Станиславский рассматривал общение как активный, действенный процесс восприятия объекта и воздействия на объект. Этот процесс был тщательно изучен Станиславским. Он обнаружил ряд обязательных для всякого живого существа стадий зарождения и осуществления этого процесса. На первой стадии общения происходит ориентирование в окружающих условиях и выбор объекта, затем привлечение на себя его внимания, после этого - пристройка, приспособление к объекту, затем передача ему своих видений, воздействие на него и, наконец, восприятие его ответа.

Взгляд на общение как на познавательный и действенный процесс, протекающий по определенным, обязательным этапам взаимодействия субъекта с окружающей его внешней средой, отразился в публикуемом добавлении к главе «Общение». Оно является важным уточнением и коррективом к ранее написанному тексту.

Среди многочисленных черновиков и разночтений, отвергнутых или переработанных Станиславским при составлении последней редакции тома, обращают на себя внимание некоторые рукописи, выделенные им из общей массы материалов книги «Работа актера над собой». В них затрагиваются важные вопросы искусства актера, не получившие достаточного освещения на страницах книги; кроме того, они снабжены пометками Станиславского, указывающими на его намерение включить эти тексты в состав книги при новом ее издании.

В результате отбора наиболее законченных и самостоятельных по содержанию текстов, дополняющих мысли Станиславского об искусстве актера, изложенные в настоящем томе, в число приложений к тому включены также две взаимосвязанные по содержанию рукописи, затрагивающие важнейший вопрос о косвенном общении актера со зрителем через прямое общение с партнером по сцене, и описание урока Торцова, посвященного вопросу о наивности актера, о ее роли в творчестве и приемах ее возбуждения.

Первый из этих дополнительных текстов представляет собой диалог актера с режиссером и озаглавлен Станиславским «В уборной, в антракте». В этом диалоге решается один из важнейших вопросов артистической техники - о воздействии актера на зрителей. В конце рукописи Станиславский дает ясный ответ на этот вопрос. «Лучший путь для общения со зрителем, утверждает он,- через общение с действующими лицами пьесы».

Нередко актеры недоумевают по поводу того, что их искренние переживания и подлинные слезы на сцене оставляют зрителя холодным. Станиславский рассеивает это недоумение. Он разъясняет, что переживания актера передаются зрительному залу лишь тогда, когда они возникают в процессе взаимодействия с творческими объектами.

Второй публикуемый отрывок, озаглавленный Станиславским «Живой объект», представляет собой как бы прямое продолжение мыслей, изложенных в рукописи «В уборной, в антракте». Станиславский разъясняет, что ощущение зрительного зала никогда не покидает актера и что его совет «забыть о зрителе» не следует понимать в буквальном смысле слова, так как театр существует не сам по себе, а для воздействия на эмоции и сознание зрителей. Однако, утверждает Станиславский, «отвлекаясь от зрителей для жизни роли, тем самым актер заставляет зрителя сильнее тянуться к сцене».

Рукопись, посвященная вопросу об актерской наивности, является важным дополнением к изложению проблемы творческого самочувствия актера. Требуя от актера предельной самокритичности, Станиславский предостерегает его от «критиканства», сковывающего творческую интуицию и непосредственность. Призывая к сознательному управлению своей творческой природой, он старается предостеречь актера от рассудочности, убивающей наивную веру в совершаемое на сцене действие. В момент творчества, утверждает Станиславский, нужно быть наивным и доверчивым, как ребенок.

Станиславский говорит о практических приемах развития творческой наивности в актере, проводя грань между наивностью и наивничанием,- «худшим из актерских недостатков».

Все тексты, включенные в приложения, публикуются впервые. Кроме того, в литературном архиве Станиславского обнаружен ряд рукописных материалов, посвященных вопросам театральной педагогики. Это наброски к задуманному Станиславским практическому руководству по преподаванию «системы» и сборнику упражнений для актера (так называемый «задачник»). Первостепенный интерес для выяснения педагогических взглядов Станиславского имеют также проекты учебных планов и программ театральной школы. Наиболее интересные материалы по вопросам театральной педагогики будут опубликованы в специальном разделе приложений к следующему, третьему тому Собрания сочинений, в котором подводятся итоги всего комплекса работы актера над собой.

Настоящее издание снабжено примечаниями справочного и научно-методического характера. В примечаниях делается попытка сосредоточить внимание читателя на ряде особенностей настоящего труда Станиславского и показать, как то или иное положение, высказанное в книге, преломлялось на разных этапах режиссерской и педагогической деятельности Станиславского, какая имеется связь между книгой и последними открытиями Станиславского в области актерской техники и т. п.

Эта книга является неотъемлемой составной частью огромного замысла Станиславского по созданию системы актерского творчества. Она органически связана с третьим томом, который является прямым продолжением второго. Второй и третий тома в свою очередь подготавливают нас к восприятию центральной части «системы» - проблемы создания сценического образа, изложенной в четвертом томе, и т. д. К сожалению, третий и четвертый тома остались недописанными Станиславским, и издание их представляет собой публикацию заготовленных рукописных материалов для этих томов.

Первая часть «Работы актера над собой» явилась единственным законченным трудом по «системе», подготовленным к печати самим Станиславским, и это придает ей особую ценность и значение.

Г. Кристи