

"О системе Станиславского" М.Чехов
"О системе Станиславского" М.Чехов

1

В этом очерке «О системе Станиславского» я буду говорить, в общих чертах, конечно, о двух вещах: о том, что такое «система», как она создалась и на что нужна она актеру, - это во-первых. И, во-вторых, о том, как представляют себе «систему» и что думают об этом своем представлении те, кто называет себя «врагами и противниками» теории Станиславского.

О «врагах и противниках» можно было бы и не говорить вовсе, если бы число их не было так велико, если бы они не поднимали такого шума и не протестовали бы так громко против того, о чем, в сущности, имеют ограниченное и искаженное представление. Кто из интересующихся театром не слышал «мнений о системе»? Наверное, многие. Ну а кому удавалось слышать изложение самой системы, изложение неискаженное и беспристрастное? Немногим. Система не получила еще печатной огласки, и в этом одна из главных причин ее малого распространения. Одна из причин, но не единственная; другая, не менее важная причина и есть то предвзятое мнение «врагов и противников», о котором я сказал выше.

Людам, ищущим нового в искусстве, приходится прежде всего сталкиваться с этими мнениями и, не узнав самой системы, Узнать суждение о ней от лиц, не способных к восприятию свежих и новых течений. В результате - печальное явление: в рядах «врагов системы» оказываются люди талантливые, сильные, Могущие работать, но поработанные чужим мнением и вражда против того, о чем не имеют ни ясного представления, собственного мнения. Вот этих именно людей я и хочу предостеречь от насоро составленных и преждевременных суждений о том, что они вправе узнать из первых рук. Всякий может отказаться от того, что предлагает Станиславский в своей «системе», но зачем предоставлять это свое право другим?

Итак, что же такое эта система? Что нового дает она художнику?

Представьте себе такую картину: художники всех времен народов воскресли, - художники, жившие в совершенно различных условиях, при совершенно различных взглядах, окружении различной средой, предстали бы друг перед другом и пожелали б: обменяться впечатлениями прожитой жизни. Очень возможно, они не смогли бы сговориться и понять один другого ни в кроме одного только... Это одно, понятное всем им, испытанное и пережитое всеми ими одинаково, было бы не что иное, как желание творческой деятельности, желание художественного самовыявления. Это и есть то удивительное желание, которое во многих отношениях разделяет и делает чуждыми двух близких людей, если! только один из них одарен, а другой не одарен этим своеобразным желанием. И, наоборот, соединяет людей, далеких по времени и месту, если оба они желали или желают. И никогда художник не объяснит своему менее счастливому брату, чего он желает. Его: усилия пропадут даром, если он начнет описывать ему свое чувство. Также и я не хочу здесь описывать этого чувства, не такова моя задача. Я хочу только одного - пусть молодой художник, читающий напечатанные здесь строки, углубится в себя и подумает: можно ли применительно к этому творческому состоянию, к этому стремлению художественного самовыявления говорить о новом, старом, отжившем и т. д.?

Думаю, что нет. Как смешно и непонятно звучат слова: устаревшая любовь, обновленная злоба, отжившее творческое стремление и т. д. Отживать, стареть и обновляться может в человеке только то, что изменчиво, что временно, что непостоянно. Но желание, о котором здесь идет речь, вечно, неизменно, оно есть святая святых художников всех времен. Оно есть то,, ради чего и в силу чего живет художник. Условимся видеть в этом желании, таланте, назовите Как хотите, неприкосновенную основу творческой души. Если

читатель примет это мое условие, то он согласится со мной также и в том, что никакие теории, никакие методы и принципы, никакая система не могут иметь посягательства на это неизменное святая святых.

Но «враги и противники» уже не дают нам говорить. Они кричат:

- Если вы талантливы, вам не нужна система. Талантливый и без системы сыграет!

Да, это верно - талантливый сыграет и без системы. Даже больше того: если бы раньше «талантливый не сыграл», тогда бы и системы вообще не было. Талант создает систему, а не система создает талант. Станиславский сам говорит: «Система моя только для талантливых». Это значит, что неталантливому нечего будет с ней делать, не к чему ее применять. Ясно поэтому, что «враги» сильно ошибаются, если думают, что система делает талант. Не в этом ее сила.

Итак, условимся с читателем и на этот счет. Ни прибавить, ни убавить талант нельзя.

Но что же такое, наконец, система и как она произошла?

Представьте себе художника, который не только творит, но и анализирует при этом, внимательно изучает процесс своего творчества. Поступая таким образом, он получит в результате два ряда фактов: одни из них окажутся такими, которые способствуют проявлению творческих сил, поддерживают и питают их, другие же, наоборот, выступают в качестве мешающих и тормозящих творческий процесс. Имея в руках такие данные, он уже сможет уяснить себе причину удачи или неудачи своей в любом случае. Он не будет уже становиться в тупик перед своими неудачами и беспомощно говорить о том, что у него на этот раз не хватило вдохновения. Он определенно будет знать, чего ему, собственно, не хватило или что мешало и душило его творческое вдохновение. Но это еще не все. При помощи знания этих мешающих и помогающих творчеству фактов, подбирая их должным образом, то есть освобождая душу от фактов мешающих и окружая ее фактами, помогающими творческому состоянию, он может вызвать у себя творческое состояние или по крайней мере приблизиться к нему тогда, когда он сам этого захочет, и ему не будет надобности ждать момента, когда вдохновение само посетит его. А разве этого мало для художника? Разве не к этому стремится он постоянно и разве не тогда страдает художник, когда творческое вдохновение покидает его? Полной жизнью живет художник в часы вдохновения, и чем чаще эти часы, тем богаче, тем длиннее для него его жизнь. И подумайте, разве не удлинится вдвое жизнь творца, если он будет иметь в руках своих волшебную силу, которая поможет ему удлинить вдвое часы его творческого вдохновения?

Вот каково происхождение и заслуга системы перед художником.

Но это не все.

Душа художника не терпит насилия над собой. Это знает, вероятно, всякий из вас. Ей нельзя приказывать: «люби», «страдай», «радуйся» или «ненавидь». Она останется глуха к приказаниям и не отзовется на насилие. Душу можно только увлечь; И вот система снова оказывает здесь незаменимую услугу душе. Система дает методы, с помощью которых можно увлечь душу, и увлечь ее тем именно материалом, который изберет для этого сам же художник. И вот снова в его руках волшебная сила! Не должен он и здесь ждать счастливого случая, пока душа его сама увлечется тем или иным материалом, той или иной темой, идеей... А если это так, то становится несомненным, что душевный мир художника раздвигает свои границы, делается бесконечно глубоким и разнообразным. Вспомните, какой вид принимают для художника все те обстоятельства жизни, которые он сумел творчески преломить в своей душе? Сколько наслаждений доставляют они ему! И какой художник отказался бы от счастья преломить таким образом в душе своей возможно большую часть своей жизни? И вот система дает ему это счастье. Неужели и этого еще недостаточно? Неужели художник не чувствует еще благодарности к системе, дающей ему ключ к его собственной душе?

Но система делает еще больше. Она научает актера узнавать недостатки как свои личные, так и общечеловеческие, и научает его бороться с этими недостатками. Для чего это

нужно, я думаю, что читатель и сам уже догадался. Дело в том, что одним из самых жестоких и сильных врагов актера оказывается его собственное тело. Оно каждую минуту предательски, под видом услуги, производит над душой актера самые грубые насилия. Оно ежеминутно готово превысить свою власть, свое значение, ежеминутно готово заменить каким-нибудь жестом, каким-нибудь мимическим приемом и т. п. только что зародившееся в душе художника чувство.

Представьте себе, например, что душу актера вдруг заволновала радость. Радость эта, возникши, должна расти, должна развиваться, должна пробежать целую гамму оттенков и красок, которые ни учесть, ни уловить нельзя. Ведь эти-то тонкости и составляют тайну и счастье творческого духа. Но вот на сцену выступает услужливое тело. Не дав еще развиться творческой радости в душе художника, оно преждевременно и насильственно вытягивает это чувство. Актер усиленно улыбается, даже начинает искусственно хохотать и, не справляясь с душой, всеми силами тела начинает выражать радость. Душа не переносит такого насилия, она пугается, замирает, радость мгновенно исчезает, и актер, готовый было вдохновиться по-настоящему, опечаленный, чувствует себя во власти искусственной, мертвой улыбки. Душа молчит, лицо натянуто улыбается, и нет намека, на то, что называется творческим состоянием.

Вот какую «услугу» может оказать художнику его собственное тело, вот с чем главным образом нужно бороться актеру, и система научает его этой борьбе, она помогает ему ставить границы телу и оберегает душу от насилий подобного рода.

Но не думайте, пожалуйста, чтобы тело актера всегда было во вражде с душой его. Совсем нет. Это самые большие друзья, это близнецы, которые не могут жить друг без друга. Но дружба их нарушается безусловно и мгновенно в те минуты, когда тело превышает свою власть и хочет угадать и предупредить своими не сложными, не тонкими приемами сложные, тонкие движения души. Только тогда тело делается достойным, глубоким и богатым выразителем души, когда оно покорно отдается в ее руки и добровольно подчиняется ей.

Отсюда становится ясным и то, какое громадное значение имеет для актера тело. Как важно, чтобы оно было гибким и послушным материалом для выражения творческих интересов души. Здесь выступает значение и таких упражнений, как пластика, танцы и постановка голоса.

Упомяну еще об одной услуге, которую оказывает актеру система. Она дает ему богатые методы, которыми он может пользоваться, работая над данной пьесой и ролью. Методы эти, экономя силы и время актера, кратчайшим путем подводят его к сущности пьесы (или роли), к ее основной идее и тем самым позволяют ему охватить в самых широких размерах то, что было дорого автору пьесы, и слиться с ним самым тесным, дружеским образом.

Всякое новое серьезное явление заслуживает и серьезного отношения к себе. Система же, на мой взгляд, и серьезное и новое явление. Почти всякое искусство имеет свою теорию, и только театральное искусство не имело ее до сих пор. Система - это первая теория театрального искусства. Это эпоха в истории театра. Если люди не одаренные проходят мимо нее равнодушно, то это в порядке вещей, но когда видишь такое равнодушие со стороны природы художественной, когда видишь не только равнодушие но и озлобление с ее стороны, озлобление необоснованное и плоское, то ясно понимаешь, что теряет нынешнее поколение художников, и утешаешься тем только, что будущее поколение, наверное, не пропустит мимо себя этого нового удивительного явления.

2

В этой главе я набросаю общий план системы, минуя при том детали и по возможности сохраняя краткость изложения. План этот должен служить читателю руководством при дальнейшем ознакомлении с системой, полное и подробное изложение которой я постараюсь начать со следующего номера этого журнала.

Систему Станиславского я делю на две части:

а) Работа актера над собой.

б) Работа актера над ролью.

а) Работа над собой должна длиться всю жизнь, заключается она в развитии гибкости своей души. Актер должен уметь владеть своей душой, своим вниманием и телом. Для этого ему касается целый ряд упражнений, после которых в нем развивается чувство правды и умение находить правильное сценическое самочувствие вообще и в каждой роли в частности.

б) Работа актера над ролью учит его, как разбираться в материале, как находить самое ценное и нужное, как слиться с вещью и как получить ключ к ней, который позволит ему каждый спектакль быть верным исполнителем ее. Как, наконец, быть разнообразным, ничего не меняя в роли по существу.

Далее ученик должен научиться анализировать свои желания и угадывать желания других. Он должен уметь отвечать на вопросы: «чего я сейчас хочу» и «чего хочет сейчас другой». Хорошо также стараться определять по внешнему виду человека его профессию, характер, склад жизни и пр. Упражнения эти как и упражнения на развитие «чувства правды», должны быть для ученика ежедневными. Настоящее значение их он поймет вполне только позже, когда станет применять их на практике. Теперь же он должен знать, что, получив навык анализировать свои чувства, он приобрел известную проницательность, которая облегчит ему занятия над ролями и общение с партнером на сцене.

ЗАДАЧА. Хотение в действии, то есть выполнение своего хотения, есть сценическая задача. Задача должна быть сознательна, а выполнение ее бессознательно. Чего я хочу, я должен знать, чтобы быть правильным исполнителем того, что требуется задачей, но как я выполняю то, что хочу, этого я не должен знать - это область бессознательного. Вообще роль разума в данном случае сводится к тому, чтобы расчистить пути бессознательному творчеству и затем, идя за ним по следам, подсматривать и фиксировать все творческие намерения этого бессознательного процесса. Из того, что задача должна быть сознательной, вовсе не следует, что определение ее нужно производить сухо логическим путем. Определение должно быть угадано чисто интуитивно и затем уже записано в сознании логически.

Следующий ряд задач должен быть сложнее. Ученик должен научиться создавать себе известное заказанное настроение путем «аффективных воспоминаний» и с этим настроением выполнять задачи.

Аффективное воспоминание есть воспоминание об известном прожитом чувстве, снова перешедшем в переживание.

В каждом акте духовной жизни человека участвуют три составных элемента: 1) интеллект (разум), 2) эмоции (чувства), 3) воля (хотение). Разграничить и строго определить деятельность каждого из них невозможно, ибо все они, несомненно, участвуют одновременно в каждом акте духовной жизни, но в различной пропорции.

«Аффективная жизнь» в душе актера может начаться различным образом - или путем воспоминания чувства как такового, или путем воспоминания обстоятельств, при которых было пережито то или другое чувство, или, наконец, путем раздражения внешних чувств и т. д. Техника актера заключается в том, чтобы суметь понять, что вызвало аффективную жизнь, и, поняв, получить возможность пользоваться ею. Задача же учителя в данном случае - помочь ученику определить, каково происхождение данного аффективного чувства.

ПРИМЕРЫ ЗАДАЧ:

В доме больной, ждут доктора. В это время приходят гости, которых нужно занимать.

Бедный родственник пришел к богатым, чтобы попросить займы, и застаёт там много гостей.

Пианистка перед выходом на эстраду волнуется, подруги успокаивают ее.

Доктора приглашают на практик в то время когда у него больна жена; он принужден ехать. Встреча с человеком, которого считал погибшим.

Приходят гости в то время, как супруги сильно поссорились.

Родственники провожают отъезжающего.

Выставка картин, публика рассматривает их, делится впечатлениями. Осматривая друг друга, злословят по поводу костюмов и пр. и пр.

Ученик должен уметь оправдывать задачу, то есть оправдывать те обстоятельства, при которых ему приходится выполнять ее. Оправдать задачу можно таким образом, например. ЗАДАЧА.

В соседней комнате лежит тяжело больной близкий человек. При нем доктор. Я жду, что скажет доктор о состоянии здоровья больного. Все мое внимание там, в той комнате.

Неожиданно приходит гость, которого следует занимать и быть с ним приветливым и ласковым.

Предположим, что задача выполняется в помещении театра на малой сцене. Тогда становится непонятным, почему близкий мне больной человек лежит здесь, в театре. Почему гость приходит ко мне в театр и почему вообще я сейчас на малой сцене. Все это мешает поверить в условия задачи. Необходимо как-то объяснить и уладить все эти мешающие несообразности.

Для этого ученик должен придумать побочные, дополнительные обстоятельства, должен изобрести как бы краткую историю предлагаемых обстоятельств. Эти вымышленные пояснительные обстоятельства могут оказаться очень наивными, простыми или даже глупыми и сами по себе могут быть неправдоподобными, но это не играет никакой роли. Важно при помощи этих вымыслов оправдать несообразности данной задачи и, пополнив пробелы в ней, уверовать таким образом в возможность всех встретившихся в задаче неправдоподобных фактов.

Оправдать данную задачу можно, например, таким образом: я вместе с больным близким мне человеком очутился в театре, потому что моему квартирохозяину удалось отказать мне от квартиры для своих каких-то целей, а так как найти новую квартиру теперь невозможно, то я принужден был просить директора театра разрешить мне хотя бы на некоторое время перебраться в театр и т. д.

На малой сцене я сейчас потому, что заведующий хозяйством приказал натирать полы во всех комнатах Театра и на это время просил уйти меня на малую сцену и т. д.

Гость мой пришел сюда, во-первых, потому, что я сам присужден быть временно здесь, а во-вторых, ему нужно видеть меня именно сегодня, так как сегодня же он уезжает из Москвы и т. п.

Таких оправданий совершенно достаточно для того, чтобы сгладить все неприемлемые стороны задачи.

Получив таким образом веру, ученик одновременно с ней получит и известную близость с той обстановкой, в которой происходит упражнение, и получит особое состояние, которое называется «я есмь».

Оправдания такого рода ученик не должен рассказывать никому, так как после того, как они рассказаны, теряется наивность, обнаруживается глупость вымышленных обстоятельств и, конечно, теряется верование.

Процесс обсеменения:

Чтение произведения.

Восторгание.

Анатомия (механические куски).

Процесс восторгания должен быть возможно продлен, ибо от него в значительной мере зависит успешность дальнейшей работы. Если ученик перестанет ощущать прелесть произведения, то нужно целым рядом вопросов, касающихся разбираемого произведения и роли, снова стараться заинтересовать его. Вопросы могут быть таковы: что бы стал делать герой при таких-то и таких-то обстоятельствах; какая черта характера вам ближе всего; с кем из знакомых вы могли бы его сравнить, на какое животное он похож и т. д. Период восторгания должен быть пережит учителем и учеником совместно, причем ученик отнюдь не должен знать, что он «восторгается»; об этом он может узнать только после того, как период этот пережит.

В период «восторгания» следует также создать все подробности жизни действующего лица: его прошлое со всеми подробностями, детали настоящей жизни (вне сцены) и предположения о будущей.

Продолжая задачи на аффективные чувства, нужно объяснить ученику значение «объекта». Заключается оно в следующем: выполняя какую-нибудь задачу, можно играть:

1) напоказ, 2) для себя, 3) для партнера.

1) Играть «напоказ» - значит стараться объяснить зрителю жестами и мимикой, что сейчас должен переживать. О настоящем переживании или задаче здесь не может быть и речи. В таком состоянии актер не только не чувствует партнера, но по большей части и не видит его совсем от напряжения.

2) Играть «для себя» - значит погрузиться в созерцание своих действий, в проверку интонации, заботу о простоте, в отделявание мелких, ненужных подробностей в движениях и т. п., словом, наслаждение простотой и изяществом своей игры. По большей части актеру кажется в это время его игра безукоризненной. Но здесь, как и в игре «напоказ», нет для актера ни «объекта» (партнера), ни задачи по отношению к нему.

3) Единственно верное самочувствие получает актер от настоящего общения с партнером, от настоящего выполнения за дачи по отношению к нему... Единственной его заботой должно быть воздействие на «живой дух» партнера («живой дух» другой актер, между прочим, ощущает и тогда, когда определяет, «чего другой хочет». Иначе он не в состоянии верно ответить на этот вопрос).

При выполнении задач ученик должен привыкать пользоваться случайностями. На это необходимо обратить его внимание. Отыскивая случайности, он приучается лучше ощущать окружающую обстановку и людей, и это может избавить его от внутреннего духовного «зажима», который в сильной степени может привести даже к слепоте.

Впрочем, о «зажиме» ученику говорить не следует.

Анатомия (механические куски).

Период «восторгания» значительно насытит ученика прелестью произведения и ролью. Можно начинать делить роль на куски. Куски должны быть первоначально определены внешним образом, то есть по результатам. Такие определения будут именами существительными, например:

- 1) удивление,
- 2) подлизывание,
- 3) страх и т. д.*.

* Здесь выясняется значение упражнения «чего я хочу»:

- 1) Удивление - хочу понять то-то и то-то.
- 2) Подлизывание - хочу, чтобы меня не выгнали.
- 3) Страх - хочу избежать опасности и т. д. (Примеч. Чехова.)

Когда таким образом найдены куски роли, следует превратить имена существительные в глаголы: «хочу...» Так как нельзя играть «удивление» (ибо это есть результат какого-то внутреннего процесса), то нужно определить, что это за процесс. Здесь начинается самоанализ и основывается «свое хотение», например:

Таким образом можно получить уже три, которые не только включают все прежние «хочу», но являются их более глубоким определением. Соединяя таким же образом вновь полученный ряд «хочу», нужно стремиться найти одно, последнее «хочу», которое и будет основным желанием изображаемого образа и будет, следовательно, «сквозным действием» его*.

* «Сквозным действием» может оказаться и «не хочу», которое, впрочем, можно превратить в «хочу».

«Хотения» - это вехи, которые ведут роль. (Примеч. Чехова.)

Значение задач как этапов роли очень удачно охарактеризовал метафорически Л. А. Сулержицкий: мальчику нужно пройти большое расстояние от А до В. Расстояние пугает его своими размерами. Он берет камень, бросает его на некоторое расстояние перед собой и ставит себе целью дойти до него. Дойдя до камня, он снова поднимает его и бросает перед собой, и снова цель его - дойти до камня и т. д. Так он проходит все большое расстояние от А до В.

Если переживания действующего лица настолько сложны, что невозможно сразу определить «хочу», то следует, вспоминая ряд аналогических или частью подходящих и родственных переживаний из собственной жизни, записывать их как составные элементы данного переживания. Таким образом составляется ряд воспоминаний, заменяющих собой это неопределенное пока «хочу». Стараясь определить словами «хочу», актер незаметно для себя постоянно углубляется в понимание роли.

Каждое «хочу» есть для ученика задача, совершенно такая же, как и весь ряд задач, проделанных им прежде на аффективные чувства.

ЭТЮДЫ.

Задачи, которые должен сделать ученик на темы, данные в пьесе, называются этюдами. Дальше идет отыскание «зерна».

Что такое «зерно»?

То состояние, в котором находится действующее лицо, и есть его «зерно». Характер, с которым он родился, влияние на него среды, в которой он вращается, влияние данных ближайших обстоятельств - все это суть условия, определяющие его «зерно», то есть его состояние.

Есть душа роли, но нет еще тела. Начинается акт воплощения, то есть создается внешний образ. Актер может прекрасно и глубоко жить чувствами созданного им внутреннего образа, но этого мало, он должен еще суметь передать их зрителям, а это возможно только тогда, когда все его тело, его голос будут: настолько развиты и гибки, что вполне подчинятся ему и смогут легко отразить и передать все, чем живет актер в каждую данную минуту. Внешние условия, следовательно, единственные, при посредстве которых может открыться для другого внутренний мир актера. На основании этого следует убедить ученика в необходимости развивать голос, вырабатывать дикцию, заниматься пластикой и танцами, упражняться в правильном, логическом чтении и т. д. Все это общие соображения по поводу внешних данных актера. В каждой же отдельной роли вопрос о внешности несколько усложняется. Здесь приходится находить и выделять те способы внешней передачи, которые были бы наиболее выразительны, характерны и интересны для данной отдельной роли. Эти внешние способы и называются внешней характеристикой. Внешний образ должен не только соответствовать внутреннему, но по возможности и исходить от него. При создании внутреннего образа можно интуитивно натолкнуться на какой-нибудь способ передачи, характерный для изображаемого типа, то есть правильная внутренняя жизнь может подсказать телу наиболее удобный прием для своего выяснения. Задача актера (и главным образом режиссера) в данном случае - подметить творческое намерение природы и, поняв его происхождение, зафиксировать

таким образом, то есть определенно зная обхождение внешней условленной характеристики или, вернее, прохождение ее от внутреннего к внешнему. Но не всегда внутренняя жизнь так благодетельно подсказывает внешние формы для своего выявления. Большею частью приходится изобретать наиболее удобные и характерные внешние формы. Но и изобретая их, необходимо сроднить их с внутренней жизнью, необходимо как бы оправдать их. Играя, например, человека застенчивого и скромного, я могу взять в виде характеристики легкую, неслышную походку. Походку эту я должен сроднить с внутренним характером роли. Я должен найти, как образовалась такая походка, должен найти такие сцены или изобрести такие этюды, которые позволили бы мне совершенно оправдать, усвоить и почувствовать задуманную походку. Найдя таким способом происхождение и смысл характерности, нужно упражнять ее до тех пор, пока она станет не механической, но станет настолько привычной и легкой, что не потребует большого внимания для своего выполнения. Характерность должна в конце концов настолько слиться с актером, что как только он заживет чувствами роли, то характерность появляется сама собой, и обратно: при выполнении характерности актер тотчас же аффективно заживет чувствами роли.

Бывают, впрочем, случаи, когда изобретенная характерность настолько окажется удачно выбранной и настолько близкой душе актера, что при первой попытке к ее выполнению душа актера сразу открывается и не только оживляет характерность, но и хама вдруг углубляется, и внутренний образ получает новый приток правильной и углубленной жизни. Такой случай характерен как случай, когда аффективная жизнь рождается от внешних причин..

Дальше идет борьба актера со штампами. Борьба эта длится всю жизнь актера и заключается в том, чтобы уловить штамп, заменить его настоящей, внутренней задачей. Штампы рождаются очень незаметно и в очень большом количестве. Поэтому актер должен быть всегда настороже и не думать, что, вырвав один штамп, он навсегда избавился от него. Нет, штамп этот может появиться в другом месте роли, а на месте прежнего может появиться новый, и так до бесконечности.

Штамп есть готовая форма для выражения того или другого чувства. Изображая, например, горе, я могу каждый раз при этом всплескивать руками, независимо от того, подходит ли этот прием к данной роли или степени данного переживания.

Происхождение штампов очень различно. Они могут быть или подражанием хорошим образцам, или повторением собственных удачных приемов, или, наконец, своей собственной привычкой. Я могу, например, в жизни, в минуты смущения, теревить себя за ухо, и эту привычку я переношу на сцену. Само собой понятно, что такая привычка, во-первых, не может быть пригодна для всякой роли, и, во-вторых, она свидетельствует о моем собственном смущении, которое нежелательно на сцене, и т. д.

Вред штампа заключается в том, что он как готовая форма для выражения того или другого чувства принуждает это чувство вылиться именно в такой форме и тем самым нарушает настоящий ход переживания и как бы насилует чувство, которое, естественно, пропадает от этого. Штамп - это мертвая форма для живого чувства. Конечно, можно оживить каждый штамп, но не каждый штамп стоит оживлять.

Но ведь и характерность можно принимать как готовую форму для чувства и, следовательно, как штамп. Но это неверно потому, что характерность тесно связана с внутренней жизнью образа и, будучи вполне приспособлена к нему, является наиболее удобной и подходящей формой для выражения известных внутренних чувств образа; следовательно, характерность только помогает, но никак не мешает течению внутренней жизни образа. Разумеется, актер может встретиться с таким своим штампом, который точно так же случайно может оказаться наиболее пригодным для изображения тех или иных чувств исполняемой роли. В этом случае следует, конечно, принять этот штамп как характерность и заняться его оживлением, связывая его с внутренним содержанием роли, но такие случаи очень и очень редки.

Ученик должен ясно понимать, что, вырывая штамп, нужно на его место ставить верную задачу. Это единственный способ удаления штампов.

Знакомя ученика с его штампами, нужно быть очень и очень осторожным. Конечно, это не может быть высказано как общее правило; найдутся, конечно, лица, которым необходимо полностью, ничего не скрывая, объяснить все, что касается штампов и других подобных вопросов, но в этом заключается трудность преподавания и искусства индивидуализации системы в каждом отдельном случае.

Последнее, на что должно быть обращено внимание ученика, - это то, что, играя какую бы то ни было роль несколько или много раз, он должен иметь в виду, что каждый данный (сегодняшний) день кладет на сегодняшнее исполнение свой отпечаток. Происходит это таким образом: от того, как актер провел сегодняшний день перед спектаклем, то есть каким был сегодня комплекс случайностей в течение дня, зависит и настроение актера, его, так сказать, «сегодняшний характер». Характер этот, несомненно, передается и в исполнении. Это оживляет, освежает, разнообразит роль и увлекает актера. Мешать этому «сегодняшнему характеру» роли ни в коем случае не следует, наоборот, нужно помогать ему сказаться как можно ярче. Для этого хорошо перед спектаклем продумать или, вернее, просмотреть главное стремление действующего лица (его сквозное действие) и спросить себя: «Что же на сегодня в этом главном стремлении мне ближе всего?» Если, например, сквозное действие изображаемого лица - стремление к семейному счастью, то что же сегодня для меня ближе всего в этом семейном счастье? Какая сторона моего стремления к этому счастью волнует и радует меня больше всего?

Если я таким образом просмотрю и оценю роль с точки зрения «сегодняшнего моего состояния», то и всякая отдельная задача в моей роли получит особый колорит и характер. Сущность же роли, конечно, останется неизменной.

Теперь, когда ученик под руководством учителя прошел весь курс системы практически, нужно дополнить значение его и теоретическими сведениями.

Ничего не должно быть скрыто больше от ученика. Все, что в интересах индивидуализации было до сих пор пропущено или сказано только намеками, теперь должно быть восполнено без малейших отступлений. Теория должна связать для ученика в одно последовательное и систематическое целое все, что он изучал до сих пор на практике.

Такая откровенность уже не может быть теперь опасной, так как за три-четыре года практических занятий ученик настолько овладел собой и настолько «понял» технику применения к себе системы, что ничто не может его так испугать, чтобы он потерялся, не зная, что с этим делать. Все это могло бы случиться только вначале, если бы ему предложена была теория прежде практики.

Если раньше могла быть речь о том, чтобы индивидуализировать систему, сообразуясь с подробностями и данными ученика, то теперь этот вопрос совершенно отпадает.

Индивидуализация нужна была только на время преподавания, когда же настало наконец время передать в руки ученику систему целиком, чтобы он мог пользоваться ею сам, - тут нужно передать ему все, так как, несомненно, каждый пункт системы рано или поздно будет ему нужен.

В чем, собственно, будут заключаться теоретические дополнения, зависит, конечно, от того, что до сих пор было скрыто от ученика. Кроме того, ученик и сам поможет в этом случае, задавая вопросы*.

Прежде всего ученик должен уяснить себе план системы, по которому велось преподавание. По этому же плану будут даны и теоретические объяснения.

План таков:

Деление системы: а) работа актера над собой, б) работа актера над ролью.

Самоанализ.

Задача.

Аффективное чувство.

Оправдание задач.

«Я емь».

Объект.

Умение пользоваться случайностями.

Процесс обсеменения: а) восторгание, б) анатомия (механические куски, задачи).

10) Сквозное действие.

11) Зерно

Этюды роли.

Оценка фактов.

Активность.

Характерность.

«Сегодняшние» приманки.

*Под «теорией» я разумею здесь словесное выражение того, что до сих пор было пройдено практически. «Теория» же, как первая часть системы (школа представления, ремесло и пр.), здесь не упоминается. Она должна быть прочтена ученику до практики. (Примеч. Чехова).

Истинное значение и смысл системы ученик должен понижать так: система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам Бог. Система сберегает актеру его творческие силы, указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела. Она, безусловно, предостерегает от многих сложных путей и открывает актеру глаза на те ловушки, которые в огромном количестве расставлены на его пути. Настоящая, единственная цель системы - дать актеру в руки самого себя, научить его в каждую минуту понять свою ошибку и суметь помочь себе. Хотя это и само собой ясно, но я должен напомнить, что система не есть специально «театральная» теория, не есть что-то такое, что может быть понятно и полезно только «актеру». Нет, система есть теория «творчества» вообще, и нужна и полезна она всякому «артисту», а в частности и «актеру». Живописец, скульптор, музыкант в одинаковой мере вправе предъявлять к системе те же требования, которые теперь предъявляет пока только еще один актер.

Всякий творческий акт в душе художника совершенно подобен акту рождения человека. Как женщина должна обсемениться для того, чтобы начал развиваться плод, так и художник должен обсемениться темой, чтобы родить свое произведение. Как женщине в период вынашивания плода нужна гигиена, так и художнику она нужна в период вынашивания темы своего творчества. Как плод в утробе матери, начав развиваться, уже не прекратит своего развития вплоть до рождения, так и тема в душе художника растет и развивается в подсознании непрерывно. И не может художник родить преждевременно, как не может сделать этого и женщина.

Еще одно замечание... к сожалению.

Есть опасение, что найдутся люди, которые скажут: система суха, теоретична и слишком научна, акт же творчества - акт живой, таинственный и бессознательный.

Вот ответ: система не только «научна», она просто «наука».

Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неодаренных и нехудожественных натур. (О тех, которые просто не желают понять систему, речи не будет.)

Система есть исключительно «практическое» руководство. Но если она, в видах распространения, записана, то следует ли из этого, что она потеряла свое практическое значение? Впрочем (повторяю), для людей бесталанных она именно так и выглядит. А зачем таким людям брать изложение системы в руки? Они же в ней ничего не найдут для себя. Система - для талантливых, которым есть что «систематизировать».

Ясно, конечно, что «сухость» системы начинается и кончается на бумаге.

Не похоже ли это на «учебник психологии»? Он тоже сух... Несмотря на то, что речь в нем идет о «душе»...

Увлеченный открытиями Станиславского в области актерской психотехники, Чехов излагает свое понимание системы, еще не вполне оформившейся у ее создателя. В Музее МХАТа сохранился вариант этой статьи Чехова, надписанный рукой Станиславского: «Моя система в передаче М. А. Чехова». На с. 9, где Чехов говорит об «оправдании задачи», Станиславский сделал пометку: «Как бы я поступил, если бы это случилось» (КС, 11218). Е. В. Вахтангов откликнулся на эту публикацию в статье «Пишущим о системе Станиславского» («Вестник театра», 1919, № 14): «Я близко знаю талантливого автора этой статьи, знаю, как он хорошо чувствует и понимает учение К. С.; верю в его добрые намерения при писании статьи, но не могу, не могу не упрекнуть его. Не за форму, не за отсутствие логического плана, не за бессистемность - этого все равно невозможно достигнуть в короткой статье, - а за сообщение оторванных от общих положений частных, за указание на детали практической части, когда совсем не оговорены общие цели, общие основы, общий план. Если можно излагать его учение до того, как он сам это сделает, то изложение может быть написано только в форме общего обзора учения».