

М.А. ЧЕХОВ

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА



*ИЗДАТЕЛЬСТВО АСТ
МОСКВА*

О СИСТЕМЕ СТАНИСЛАВСКОГО

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 враждующие против того, о чем не имеют ни ясного представления, ни собственного мнения. Вот этих именно людей я и хочу предостеречь от наскоро 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 и народов воскресли, — художники, жившие в совершенно различных условиях, при совершенно различных взглядах, окруженные различной средой, предстали бы друг перед другом и пожелали бы обменяться впечатлениями прожитой жизни. Очень возможно, что они не смогли бы сговориться и понять один другого ни в чем, 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 приказать: «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 избежит 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 раз-

нообразным. 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 бóльшую 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 превзойти 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 разви-

ваться, 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 предугадать 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 неодаренные 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 этом 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 дается 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 ролью 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 извест-