

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ

УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 792.071
ББК 85.334.3(2)

12+

- 3-13 Завадский Ю. А.** Учителя и ученики : учебное пособие / Ю. А. Завадский. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. – 456 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.
ISBN 978-5-8114-4706-0 (Издательство «Лань»)
ISBN 978-5-4495-0314-5 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В этой книге театральный режиссер Ю. А. Завадский рассказывает читателю о своих учителях — К. С. Станиславском и Е. Б. Вахтангове. Также он делится воспоминаниями о выдающихся мастерах советского театра, которых он высоко ценил и считал своими учителями — В. Э. Мейерхольде, С. М. Михоэлсе, Г. С. Улановой. Помимо них, Завадский писал о своих учениках и коллегах по театру — Н. Д. Мордвинове, В. П. Марецкой, Р. Я. Плятте, И. С. Анисимовой-Вульф. Данную книгу нельзя назвать обычными мемуарами, это и размышления о творчестве выдающихся театральных деятелей, о роли театра в жизни общества, а также о «системе» Станиславского и ее значении.

Книга адресована студентам и педагогам театральных вузов, актерам, режиссерам и театроведам.

ББК 85.334.3(2)

- 3-13 Zavadsky Y. A.** Teachers and students : textbook / Y. A. Zavadsky. – 2nd edition, stereotyped. – Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. – 456 pages. – (University textbooks. Books on specialized subjects). – Text : direct.

In this book, theater director Y.A. Zavadsky tells the reader about his teachers – K.S. Stanislavsky and E.B. Vakhtangov. He also shares his memories of the outstanding masters of the Soviet theater, whom he highly valued and considered his teachers – V.E. Meyerhold, S.M. Mikhoels, G.S. Ulanova. Zavadsky wrote also about his students and colleagues in the theater – N.D. Mordvinov, V.P. Maretskaya, R.Y. Plyatt, I.S. Anisimova-Wulf. This book cannot be called typical memoirs, these are reflections on the work of outstanding theater figures, on the role of the theater in society, as well as on Stanislavsky’s “system” and its significance.

The book is addressed to students and teachers of theater high schools, actors, directors and theater experts.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020
© Ю. А. Завадский, наследники, 2020
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

ОТ АВТОРА

Эта книга прежде всего о моих учителях. О Евгении Богратионовиче Вахтангове — в его студии прошла моя театральная молодость, о Константине Сергеевиче Станиславском — работая в МХАТ, я стремился глубже познать его искусство, его методику. Но ведь искусство — непрестанное ученичество, и учителя — это не только те, у кого ты принимаешь эстафету, чье дело продолжаешь. Каждая встреча с самобытным талантом становится для художника школой. Такой школой, щедро обогатившей мое представление о возможностях театра, стало для меня искусство Всеволода Эмильевича Мейерхольда, Соломона Михайловича Михоэлса, Галины Сергеевны Улановой. О многих других я надеюсь рассказать в следующей книге.

Всем, что я сделал в искусстве, я обязан своим учителям. Но не менее велик долг перед теми, с кем прожита вся жизнь, — перед учениками. Именно они, их талант, любовь к искусству, способность к самоотверженному труду, душевная стойкость решили мою судьбу и судьбу руководимого мною театра. Их было много, и всем — моя благодарность. В этой книге я рассказываю о четверых: о Николае Дмитриевиче Мордвинове, Вере Петровне Марецкой, Ростиславе Яновиче Плятте, Ирине Сергеевне Анисимо-

вой-Вульф. Я называю их своими учениками, но и сам многому у них научился, как у подлинных мастеров.

Как-то, на одном из первых занятий, Станиславский предложил нам показать друг другу этюды и оценить их. Каждый из нас, стремясь продемонстрировать свою художественную зоркость, придирчиво раскритиковал работу товарищей. Константин Сергеевич, терпеливо выслушав нас, после долгой паузы сказал:

— Я этого ждал. Вам представляется таким важным отметить недостатки. Увы, видеть плохое мы все умеем, увидеть хорошее, прекрасное — куда труднее. А ведь главная задача искусства — борьба за прекрасное. Как же вы будете за него бороться, если не слышите и не видите его? Нет, я не хочу вашей критики. Расскажите мне, что вы увидели хорошего в работе товарищей.

Сколько мудрости в этих словах! Для меня они стали важнейшим уроком на всю жизнь. Именно поэтому я хочу рассказать о том, что особенно дорого мне в людях, о которых пишу: о безраздельной преданности театру, вере в его высокую миссию, самозабвенной увлеченности творчеством.

Говоря о тех, чьим творчеством и человеческим обаянием я восхищаюсь, я, естественно, делюсь своими вкусами и пристрастиями, своим пониманием времени и места театра в нем, наконец, своей уверенностью в неисчерпаемой силе сцены. Я знаю, что мои очерки несовершенны, потому что я не литератор, а режиссер и мое оружие не слово, а интонация, жест, сценический образ. И я обращаюсь к доброжелательству тех, кто любит театр: герои этой книги являются главным ее оправданием и не могут оставить такого читателя равнодушным. Хочу верить, что он услышит также и мой голос и поймет, к чему я стремлюсь на протяжении моей долгой жизни в искусстве.

СТАНИСЛАВСКИЙ

О Станиславском и его «системе» написано необозримо много. Трудно даже вообразить бессчетное количество тоненьких брошюрок и объемистых трудов, популярных статей и глубоких научных исследований, посвященных Станиславскому. Тут и обстоятельные, с любовью написанные воспоминания; тут и книги, полемические по своему духу и значению, в которых имя Станиславского порой служит всего лишь неопровержимым аргументом в горячем споре, в искусствоведческой дискуссии; тут и беллетристика, в которой реальность сочетается с вымыслом.

Реальность... Вымысел... Что касается Станиславского, то сегодня его фигура — фигура поистине колоссальная — возникает, по-моему, где-то на грани того и другого. Без всякого труда можно припомнить увлекательнейшие описания занятий и репетиций Константина Сергеевича, в которых что ни слово — то чистая правда. Можно, напротив, назвать произведение, в котором все — фантастика, все представляется неправдоподобной, а иногда и чудовищной выдумкой и тем не менее все необычайно близко к реальной правде.

Секрет тут прежде всего в личности Станиславского. Так уж был он устроен, что пробуждал воображение, заставлял видеть то, чего на самом деле,

возможно, и не было: Станиславский был настолько самобытен и необъяснимо талантлив, настолько многогранен и неожидан почти в каждом слове и действии, что правда о нем невольно кажется иногда выдумкой. Но дело не только в Станиславском.

Его образ словно бы застывает между вымыслом и реальностью в силу печальной особенности человеческой памяти, всегда склонной к субъективному, всегда падкой на домыслы, всегда — хотя бы за давностью времени — неточной.

Образ Станиславского обрастает деталями и подробностями и, выигрывая в частностях, словно бы расцветиваясь ими, неизбежно теряет определенность, беднеет в главном. Схваченный в одной черте, словно запечатленный моментальной любительской фотографией, этот образ множится и тускнеет. Возникающий на многих страницах, которые показывают Станиславского в разные периоды жизни, на сцене, в быту, в творчестве и разывают при этом живую человеческую плоть и трепетное единство человеческого духа на отдельные грани, он дробится и мельчает. Этот образ изменяется порой до неузнаваемости, подчас до полной противоположности своему реальному значению, когда некоторые доброхотные теоретики-комментаторы и пристрастные истолкователи практики вольно или невольно искажают живой смысл театрального учения Станиславского, а значит, и живую суть его личности.

Под этими позднейшими напластованиями порой скрыт подлинный Станиславский. Тот самый, что богаче и несравненно интереснее всего того, что о нем написано.

Иногда я думаю: а чем бы мог я дополнить этот многокрасочный и многоликий портрет? Я, по великому счастью, знавший его лично, видевший чуть ли не

все его спектакли начиная с первого десятилетия нынешнего века, проработавший под его руководством в Художественном театре целых двенадцать лет, в продолжение которых Константин Сергеевич не раз доверительно беседовал со мной на самые разнообразные темы. Эти осколки моих воспоминаний заняли бы, вероятно, свое место среди прочих и в них, естественно, растворились бы. Но когда я думаю, что нужнее всего сегодня новым театральным поколениям — актерам, режиссерам, театральным критикам, — которые так или иначе не минуют на пути к Станиславскому все, что о нем написано, когда я думаю об этом, то неизменно прихожу к одному и тому же выводу: необходимо вернуться к *настоящему* Станиславскому. Необходимо вернуть сегодняшнему театру Станиславского та-ким, каким он был на самом деле.

Как же это сделать? И не противоречу ли я сам себе, когда пишу эти строки о Станиславском? Ведь так или иначе мне предстоит вспомнить *свои* встречи с ним, испытать крепость *своей* памяти на детали и подробности, имеющие к нему отношение, рассказать о *своем* восприятии его личности и его искусства. И всему этому, *своему*, придется дать место на следующих страницах. Но главное — не в воспоминаниях, не в деталях. Они будут всего лишь подспорьем тому усилию, которое я считаю себя обязанным предпринять. Мне хотелось бы ощутить заново Станиславского, все редкое своеобразие личности этого «красавца человека», по выражению Горького, но сделать это не совсем в мемуарном плане, не отдавая предпочтения живым воспоминаниям о Станиславском перед раздумьями о месте его — актера, режиссера, теоретика театра и человека — в сегодняшней нашей жизни и творчестве.

Одним словом, я бы хотел прежде всего задуматься над тем, что воодушевляло Станиславского на

творческий подвиг, в который вылилась вся его долгая и поистине прекрасная жизнь, над теми его мечтами о совершенном и могучем театральном искусстве, которые сделали его гениальным художником сцены, которые не только отразились в его сценических созданиях, но и пронизали каждую написанную им строку, каждое положение неувядающей, животворной и для современного театра «системы».

Я давно хотел предпринять такую попытку, но не решался, никак не мог собраться с духом систематизировать и заново продумать все то, что я получил от Станиславского, что извлек для себя из его «системы». Мне не хватало какого-то последнего обстоятельства, последнего звена в цепи причин, которые все настоятельнее побуждали меня решиться написать о Станиславском и его «системе». И вдруг, совершенно неожиданно, это обстоятельство отыскалось: моя мысль получила толчок извне. Читая статьи друга и соратника Станиславского Леопольда Антоновича Сулержицкого, я буквально «наткнулся» на размышление о том, что же остается от художника сцены после его смерти, в чем же яснее всего проступает его личность, не искаженная и не приукрашенная. Вот это размышление:

«Сценическое искусство — единственное, от которого не остается никаких памятников, — не может остаться, так как единственный его материал есть биение (трепетание) живого сердца в данную минуту, аффективное чувство, рождающееся здесь же, при зрителе, волнующееся и волнующее сердце зрителя, заражение его непосредственно, от сердца к сердцу.

Умер носитель этого сердца — актер, умер носитель другого сердца, бывшего вместе с актером, — зритель, и ничего, кроме слов: «Замечательный был актер!» и мертвых фотографий — не остается ничего.

Если же можно сохранить хоть то, что *воодушевляло* актера, режиссера, если можно сохранить если не самое его творчество, а его мечты о *творчестве*, его *идеалы* и *желания* (курсив мой. — Ю. З.) — то уже это одно может дать понятие о том, что такое был этот художник»¹.

С тех пор, когда были написаны эти строки, прошло много десятилетий; в нашей стране возникла наука о театре — театроведение, представители которой научились точно, с подлинным и глубоким пониманием истории театра реконструировать актерские создания и целые спектакли. И все же эти слова сохраняют свое значение: трудно восстановить в пересказе искусство живой души актера. Но можно попытаться понять «мечты о творчестве» художника, идеалы его и желания — тем более тогда, когда речь идет о великом мыслителе, поверившем гармонию искусства алгеброй науки и вернувшемся к этой высокой гармонии еще более обогатившимся, не принеся «моцартовское» начало своего искусства в жертву «сальериовскому» алгебраизму.

Вот об этом я и хотел бы рассказать: о Станиславском — Моцарте, гениальном художнике, оставившем нам в наследство свои «идеалы и желания». О его «мечтах», легших в основу великолепной школы, замечательной «системы». О самой «системе» и о моем ее понимании, освобожденном прежде всего от того, что я рискнул бы назвать «формулизмом» (от слова «формула»), который опутывает художника, изучающего «систему», тенетами терминологической путаницы, сужает его возможности вместо того, чтобы распахивать перед ним дверь в самостоятельное твор-

¹ Сб. «Леопольд Антонович Сулерншский», М., «Искусство», 1970, стр. 350.

чество и питать его собственный талант. Обо всем этом, — но прежде всего, конечно, о Станиславском.

Не помню, когда я впервые увидел Станиславского в жизни. Не помню, когда я впервые увидел Станиславского на сцене. Помню только, что и тогда, когда он был неподражаемо статным, в полном расцвете сил, чернобровым красавцем с пышными усами, и тогда, когда он, поддаваясь течению времени, на глазах начал стареть, до конца, однако, сохраняя удивительную собранность, подтянутость, работоспособность и, конечно же, редкостное благородство облика, — всегда Константин Сергеевич рождал во мне ощущение какой-то мудрой красоты.

Станиславский был средоточием парадоксов, которые самым мирным образом уживались в нем, порождая в окружающих подчас недоуменное восхищение, восхищенное удивление, и давали этому неподражаемому и неповторимому «К. С.» безграничную власть над их волей, воображением, талантом.

Он казался огромным, мощным, даже, быть может, тяжеловатым и одновременно по-мужски и без малейшей манерности изящным (как он мгновенно вставал со стула при приближении дамы, как почти-точно целовал ей руку — как будто даже стеснительно и застенчиво!).

Но вот Константин Сергеевич начинал репетировать — почти всегда спокойно и собрано. В нем как бы горел постоянный и глубоко спрятанный огонь; он был весь насыщен этим огнем, вкусом к медленному, упорному скрупулезному труду, которому он отдавал всего себя неутомимо и методично, но неизменно темпераментно, неожиданно, творчески высоко.

Конечно, бывали и плохие дни: Константин Сергеевич приходил не в духе, капризничал, «загонял»

актеров, иногда по тридцать раз заставлял повторять какую-нибудь сцену или фразу: то не там ударение, то не тот подтекст, то нет нужного ритма, то ритм изображен внешне, то одеревенела рука, то не течет речь. В такие минуты актеру приходилось нелегко. Он зажимался, немел, обалдевал — и на самом деле неизбежно деревенел. А Константин Сергеевич будто и не замечал, что сам себе в такие часы противоречил: вместо раскрепощения актера и пробуждения его творческой свободы он эту свободу отнимал, травмировал актера.

Такое случалось, когда Константин Сергеевич самозабвенно и упрямо ставил эксперимент, как бы проверяя, как влияет на актера в процессе совместной с ним работы то или иное слово режиссера. Во всех же остальных случаях репетиции Станиславского подчинялись его формуле: «проще, легче, выше, веселее». Здесь каждое звено далеко не случайно, и в переходе от одного к другому есть своя определенная логика.

«Проще». Константин Сергеевич требовал той простоты, которая является единственным и неопровержимым критерием творческой наполненности, глубокой естественности, органичности освоения материала роли и самоощущения актера в образе.

«Легче». Но облегченность, не упрощенность, помогающие актеру справляться с трудностями постижения роли и создания образа, — не это имел в виду Станиславский. В основе его требования легкости лежит глубочайшая мысль, составляющая суть всякой педагогики, всякого творчества: нужно сделать трудное привычным, привычное — легким.

Здесь и начинается то «веселое», что превращает труд в увлечение, в удовольствие, в наслаждение творчеством. Здесь же должна начинаться та работа подсознания, которая однажды я рождает это «выше».

Станиславский не сказал: «просто, легко, высоко, весело», но— «проще, легче, выше, веселее», как бы настаивая на непрерывном усилии, на безостановочном стремлении к совершенству и полноте творчества. Он не констатировал, не призывал, не устанавливал метафизических истин, но брал творческий процесс в движении, беспрестанном развитии. Может быть, именно в этой последовательности — когда упорное стремление к «проще» и «легче» способно породить «выше» и «веселее», то есть новую и уже совершенно особенную простоту и легкость высшего творческого плана, — может быть, именно в ней заключена магическая формула Станиславского, скрыта сила его искусства.

Почему я говорю об этих словах как о «формуле», как о наиболее рациональной и, я бы сказал, красивой формулировке творческого кредо Станиславского? Потому, что от этих слов ничего нельзя отнять. Попробуйте изъять из этой «квадриги» любое из звеньев — и вы получите неполный творческий итог. Каждое, взятое само по себе, явно недостаточно, но можно представить себе из них важнейшее. На мой взгляд, самое трудное и самое значительное — «выше».

Трудное потому, что истинное свое значение оно приобретает в связи с тремя другими: взятое вне трех других звеньев это «выше» звучит холодно, риторически. Одинокое это «выше», быть может, и рождает пафос, но вместе с ним и котурны, декламацию, ложную приподнятость. Грош цена этому «выше», если оно не рождается на гребне творческого преодоления, а без подлинного преодоления нет творчества. Без этого не может состояться искусство, пронизанное ощущением жизненной полноты и нескончаемых духовных поисков, — то самое, к которому стремился Станиславский. Я думаю, что главная опасность непонима-

ния или неполного, обытовленного и приземленного понимания Станиславского заключается именно в недооценке этого требования — выше!

Когда я вспоминаю Константина Сергеевича, я прежде всего слышу его «нута-с» — как стук палочки дирижера о пюпитр, как призыв к вниманию и творческой мобилизации, и его знаменитое быстрое, раскатистое, а иногда и громогласное «не верю!» — возглас, для меня звучащий не столько порицанием или предостережением, сколько побуждавший к новым поискам, к самоотверженности в обретении искомого «выше».

Не могу представить себе Станиславского без его удивительной наивности — в ней его уязвимость и сила, в ней сложность и единство его личности. И перед каждым наивность эта раскрывалась по-своему, в разной мере и в разном качестве. Иначе и быть не могло: Станиславский ни от кого не таился, но по-настоящему допускал к себе немногих.

Однажды в зимнее, святочное время я пришел в особняк Станиславского в Леонтьевском переулке и застал Константина Сергеевича врасплох. Он сидел в своем домашнем халате посреди пестрого вороха каких-то кукол и тряпок, маскарадных костюмов. Вместе со своей сестрой Зинаидой Сергеевной он разбирался во всем этом «богатстве», то ли перебирая в памяти прошлое, то ли готовясь к неведомому мне домашнему празднику. В этом была какая-то щемящая наивность и незащитность. И меня на мгновение пронзила нестерпимая боль, но тут же бесследно испарилась — стоило только Константину Сергеевичу оторваться от быта, вернуться к самому себе. Он поднялся, перешел со мной в другую комнату, увлекся разговором и тотчас же сделался тем Станиславским, который и в домашнем халате казался, нет — был — величественным и прекрасным.

Да, Станиславский не умел «казаться», он «был», не умел таиться, обладая редким даром верности самому себе, великим достоинством прямоты и постоянства.

Говорят, что во время исторической встречи в «Славянском базаре» между Станиславским и Немировичем-Данченко произошел необыкновенно для Константина Сергеевича показательный и не слишком широко известный «обмен мнениями». Речь шла о полном доверии между основателями Художественного театра, об определенности взаимных требований и необходимости, не считаясь ни с чем, говорить в глаза друг другу только правду. И вдруг Константин Сергеевич сказал:

— Я не смогу так...

Владимир Иванович стал убеждать Станиславского в том, что это совершенно необходимо, что Константин Сергеевич может быть уверен в нем, во Владимире Ивановиче, что, если дело того требует, Владимир Иванович готов выслушать самую суровую и прямую истину. Станиславский, помолчав, ответил:

— Я, к сожалению, к этому не готов. Я боюсь, что не способен спокойно и трезво воспринимать критику, оценить суровость и прямоту суждений о себе...

Каким мужеством, какой беспредельной честностью, какой внутренней чистотой надо было обладать, чтобы так доверчиво и до конца открыться, признаться в ранимости своего самолюбия!

Константин Сергеевич был распахнут навстречу жизни, быть может, именно поэтому он был так непосредственен. Он лепил произведение искусства, влюбленный в материал, в «глину» театра — в слово, интонацию, жест. В его любви к материалу, к труду было что-то колабрюньоновское, подлинно народное, человеческое! Станиславский высоко ценил красоту при-

роды и человека. Во имя глубокого ощущения жизни и наиболее полного ее выражения в искусстве он стремился овладеть всеми ее секретами, формами. Отсюда происходит центральное в эстетической программе Станиславского утверждение единства психического, духовного и физического в творчестве актера, отсюда возникает непереносимое его требование воссоздавать на сцене «жизнь человеческого духа».

Я сыграл в Художественном театре три большие роли: Чацкого в «Горе от ума» Грибоедова, князя Трубецкого в пьесе Кюгеля «Николай I и декабристы» и графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Не буду давать оценку этим спектаклям и подробно о них рассказывать. Скажу только, что для меня работа под руководством Станиславского — а все эти роли я готовил вместе с ним — имела такое же значение, как и ученичество у Евгения Богратионовича Вахтангова.

В «Горе от ума» я и мои товарищи, только что перешедшие из Вахтанговской студии в Художественный театр — А. Степанова, В. Бендина, А. Козловский, чувствовали себя не очень удобно. Дело в том, что нас вводили в уже готовый спектакль, в котором с нашим приходом мало что изменялось. Нам пришлось «обживать» рисунок образа, разработанный другими актерами (моим предшественником был В. И. Качалов), пытаться сделать своими мизансцены, сочиненные постановщиком для других исполнителей. Это было тем более трудно потому, что мы все время ощущали психологическое давление: Вл. И. Немирович-Данченко готовил параллельно другую четверку исполнителей тех же ролей. Это, естественно, рождало у нас торопливость, нервозность, не совсем здоровое «соперничество» (моим «соперником» был Марк Прудкин).

Я думаю, что и Константин Сергеевич ощущал неловкость создавшегося положения; он, как мне кажется, чутко улавливал направление моей фантазии и особенности моей артистической индивидуальности, но строить роль, отталкиваясь от меня, на этот раз не мог. Я видел Чацкого фигурой трагикомической, лирическим героем, лирикой своей обреченным на слепоту (здесь и завязывается узел трагикомедии). Чацкий раздражается пламенными Филиппинами, обращая их... к Фамусову, Скалозубу, гостям на балу, зря растрчивая свой темперамент, остроту своей мысли. Он — новый Дон-Кихот, столь же возвышенный, справедливый, наивный, комичный (недаром Грибоедов создавал свою бессмертную комедию, будучи под сильным впечатлением от комедии Мольера «Мизантроп» и ее благородного и вызывающего улыбку героя Альцеста). Причем наивность его — от взбудораженного сердца, от страстной и ослепляющей влюбленности в Софью. Качалов, на мой взгляд, играл прежде всего Чацкого — обличителя, достигая в этом направлении очень больших высот, но одновременно, как мне кажется, оставляя несколько на втором плане эмоциональную жизнь героя, его лирическую тему и, как результат всего этого, заметно приглушая комическое освещение образа. (Мне приятно вспомнить, что, когда много лет спустя, в Ростове-на-Дону, в своей постановке комедии Грибоедова я попробовал осуществить эту свою редакцию образа Чацкого и сыграл его заново и в соответствии со своим ощущением роли, я получил письмо от Н. Н. Синельникова, крупнейшего авторитета русского провинциального театра, тонкого ценителя искусства актера, в котором Николай Николаевич поддержал мою трактовку образа Чацкого.)

Тем не менее я вынес из работы со Станиславским необычайно много и прежде всего на собственном опыте проверил справедливость его утверждения: актер не сыграет роль в одиночку, образ создается всем ансамблем исполнителей; стоит только войти в спектакль новому исполнителю, как нуждается в пересмотре вся концепция постановки, игра каждого ее участника требует новой редакции.

Станиславский с огромным увлечением работал с молодыми актерами — это отмечают все, о нем писавшие. Его привлекал самый процесс рождения творческой индивидуальности художника в работе над ролью, в постепенном создании образа. Так было и в спектакле «Николай I и декабристы». Константин Сергеевич дал убедительный урок поиска внутренней характерности и ее яркого внешнего выявления.

В ту пору Станиславский продолжал работать над своей «системой», и мне кажется, что этот спектакль в какой-то мере помог ему решить проблему связи переживаний актера с внешним их выражением. Он исследовал вместе с нами темп-ритм, в котором видел посредника между самым чувством и его проявлением вовне, заставлял проделывать специальные и весьма сложные упражнения, рассчитанные на воспитание обостренного ощущения разнообразных ритмических рисунков. Особенно интересным для меня было и другое: Станиславский упорно повторял, что каждая роль должна рассматриваться прежде всего как характерная. В глубине и справедливости этого утверждения убедил меня опыт работы в этом спектакле с Василием Ивановичем Качаловым, с моей точки зрения, поразительным характерным актером (быть может, это очень субъективное мнение, но выше других образов, созданных Качаловым, я ставлю именно поэтому Барона из «На дне» и Тузенбаха).

В Николае I Качалов искал прежде всего внутреннюю и внешнюю характерность: фронтальную постановку малоподвижного корпуса, специфическую «наполеоновскую» позу — левая рука за спиной, правая вцепилась двумя пальцами в отворот мундира, — пронзительную настороженность взгляда переменчивых глаз, конечно же, раскатисто гремящий голос. «Эполеты долой!» — эта фраза царя, бросавшегося срывать эполеты с Трубецкого, и сейчас звучит у меня в ушах интонациями качаловского неповторимого голоса.

Я пытался играть Трубецкого как острохарактерную фигуру, что отразилось в гриме, в пластике, но стремился оправдать все эти внешние качества изнутри. И здесь ко мне на помощь пришел Константин Сергеевич. Он не только подвел меня к внутреннему миру князя Сергея Трубецкого, но помог увидеть сквозь этот индивидуальный малый мир большой мир идей и чувств декабристов, всего движения в целом.

Станиславский не приводил, насколько мне помнится, известное высказывание В. И. Ленина о декабристах, не пускался в исторические экскурсы — он размышлял вместе с нами о судьбе живых людей и незаметно открывал нам судьбу поколения, историческую определенность судьбы класса совсем в ленинском духе.

Станиславский понял психологию не только декабристов, но и «декабризма» как движения. Он шел своим путем, но умел понимать все — и классику, и окружающую действительность, и русскую историю, и современную драматургию. Ведь в «Женитьбе Фигаро» Станиславский, этот самый русский из известных мне художников сцены, раскрыл живую жизнь, накал драматической борьбы и с помощью большого мастера декорационного искусства А. Я. Головина сумел показать феерически красочную Испа-

нию, увиденную глазами француза. Все это связал воедино, закружил в пестром хороводе поистине «безумного дня» неистощимый и неожиданный талант Станиславского.

К этому широко и до деталей известному спектаклю я буду возвращаться и тогда, когда опыт работы над ним понадобится мне для раскрытия внутренней сущности артистических исканий Станиславского, его «системы». Дело в том, что постановка комедии Бомарше была для Станиславского во многом экспериментальной работой, и в ней наметились многие важные положения «системы». Работа продолжалась три года, шла с большими перерывами и потому несколько судорожно. Но какую неопределимую возможность всем нам, участникам этого спектакля, она дала! Нам удалось если не проникнуть в «творческую лабораторию» Станиславского, то, во всяком случае, приблизиться к ней вплотную.

Константин Сергеевич отработывал элементы «системы», невольно давая нам ощутить ее цельно, во взаимосвязи всех частей, разработанных им впоследствии в книгах или так и не вошедших в его труды. Я не возьмусь утверждать, что работа над «Женитьбой Фигаро» была решающим этапом в создании «системы», и еще меньше убежден, что «система» в тогдашнем понимании Станиславского была завершена, готова к стройному изложению (и то и другое, по-моему, вообще трудно достижимо, а быть может, и совсем не нужно — я еще объясню свое отношение к «завершенности» «системы» и «стройности» ее изложения). Но думаю, что мы, участники постановки пьесы Бомарше, в какой-то степени помогли Станиславскому в его осмыслении творчества актера — так скрупулезно, методично и в глубоком духе «системы» вел с нами работу Константин Сергеевич. Во всяком

случае, мне лично этот спектакль дал необычайно много для понимания творческих убеждений Станиславского.

Справедливо мнение, что ни один из этапов становления «системы» Станиславского нельзя абсолютизировать: Станиславский искал и, естественно, порою заблуждался, порою односторонне увлекался найденным. Некоторые считают даже, что «система» возникает в целостном и полном своем виде только в книгах комментаторов и исследователей. Однако как бы ни различались этапы работы Константина Сергеевича над «системой», как бы ни изменялись не только она сама, но и ее создатель, — неизменно сохранялось единство личности этого замечательного человека, единство его художественных устремлений, общая направленность его всегда разнообразных поисков. «Система» — итог творческого пути Станиславского, развития и осмысления им самим собственного художественного опыта, который, естественно, питался многими родниками. Поэтому объяснение «системы» следует искать все же не в научных путеводителях по необъятной стране, имя которой «Станиславский», по в первую очередь в нем самом и в его искусстве (комментарии здесь порою очень важное, но подспорье). Потому я и не настаиваю на монопольном знании «системы» участниками постановки «Женитьбы Фигаро», но с полной ответственностью утверждаю, что в работе над этим спектаклем личность Станиславского раскрывалась необычайно ярко — так же, впрочем, как и в «Горе от ума», постановке пьесы Кюгеля и во многих других работах, которые осуществлял сам, в которых принимал участие или к которым просто приложил руку Константин Сергеевич Станиславский. Таков уж он был и другим быть не мог — великий, безгранично одаренный и ни на кого не похожий

художник. Вот об этом своеобразии Станиславского, сделавшем его создателем «системы», я и хотел бы сказать. Но прежде мне хочется закончить рассказ о своей работе в Художественном театре.

Константин Сергеевич отнесся ко мне очень благожелательно. Быть может, он почувствовал во мне «вахтанговский» вкус к поискам нового, увлеченную отзывчивость его неожиданным подсказкам и требованиям, живое ощущение формы и юношеский задор, хоть и не раз упрекал меня за злоупотребление приемами. Тогда он говорил:

— Ну вот, Юра, опять «турандотит»!

Скорее всего, на какой-то период времени я просто попал в центр его внимания и, как говорится, волею счастливой своей судьбы сделался средоточием любви Константина Сергеевича к молодым актерам, к молодости в искусстве. Иначе просто трудно объяснить его снисходительность ко мне. Помню, на двух генеральных репетициях «Женитьбы Фигаро» в одной и той же сцене последнего акта я дважды опоздал на свой выход — дважды!

— Это случайность, — сказал Станиславский окружающим, ожидавшим от него грозной, испепеляющей виноватого вспышки. — Два раза пропустить выход — это нарочно не придумать! Продолжайте!

Станиславский, которого подчас охотно рисуют воплощением строгости, таким гневным ментором, не спускающим малейший промах актеру, был добрым — очень добрым — человеком. Быть может, и строгим он хотел казаться именно потому, что знал за собой эту особенность, и с блестящим успехом добивался своего, приводя в трепет придирчивой всыскательностью и «старых» и «малых» мхатовцев.

В 1936 году я ушел из Художественного театра, так как Театр-студия, которым я руководил все эти

годы, слился с коллективом Ростовского театра имени М. Горького. Я ушел из МХАТ, потому что еще со времени создания второй редакции «Чуда святого Антония», где я активно помогал Евгению Богратионовичу, со времени незабываемых вахтанговских репетиций «Принцессы Турандот», когда я занимался с исполнителями масок, почувствовал непреодолимую потребность стать самостоятельным режиссером.

Константин Сергеевич предлагал мне вернуться, заняться режиссурой в Художественном театре, но я, побаиваясь мхатовских «стариков» и пасуя перед величием мхатовских традиций, неизменно отказывался. Тем более что единственная моя попытка в МХАТ окончилась неудачно: мне предложили, казалось бы, необычайно увлекательный режиссерский дебют — возобновление Пушкинского спектакля с заменой «Пира во время чумы» «Скупым рыцарем» с Леонидом Мироновичем Леонидовым в главной роли.

Я боготворил Пушкина и его «маленькие трагедии», ощущал, как мне кажется, музыкальную природу пушкинского стиха, преклонялся перед могучим дарованием Леонидова (я считаю этого актера величайшим среди мхатовских корифеев носителем «душевного пламени», гениальным трагическим артистом, равного которому трудно отыскать в сценическом искусстве нашего столетия). Я верил в возможность успеха. Однако моя вера была скоро поколеблена.

Я начал первую репетицию с того, что попросил Леонида Мироновича прочитать монолог Барона. И великий актер, любимый мною Леонидов стал читать один из самых мощных поэтических монологов пушкинского театра... психологической прозой! Это так меня потрясло, что я тут же отказался от возобновления спектакля, потому что сразу потерял надежду передать в нем поэзию Пушкина, без которой для

меня эта работа была бы лишена смысла и привлекательности. Быть может, я был не прав — даже скорее всего был не прав! — потому что, должно быть, встретился с Леонидовым в один из тех дней, когда актер был не в ударе. Однако решение было принято. Мне суждено было расстаться с Художественным театром. Но я сохранил в своем сердце двенадцать лет, прожитые в нем рядом со Станиславским, не только как память о невозвратном прекрасном времени, но и как «руководство» ко всей моей дальнейшей творческой жизни.

Я начал говорить о тех чертах человека и художника Станиславского, которые заставили его задуматься над природой творчества актера, подтолкнули к созданию «системы», заставили взяться за перо. Что же это за черты?

Прежде всего это высочайшее чувство ответственности за судьбу театрального искусства. Станиславский глубоко верил в громадное влияние театра на духовное развитие народа, на развитие творческих сил человека. Он глубоко верил в то художественное направление, которое утверждал своим искусством, и, будучи человеком удивительной скромности, тем не менее сознавал объективную значимость своей личности, своего труда, своего опыта.

Станиславский легко нес бремя гениальности. Она давала ему права на многое, и права почти безграничные: защищая свои позиции, Константин Сергеевич делался требовательным, категоричным, нетерпимым и даже грозным. Но никогда он не провозглашал свою монополию на владение истиной. Должно быть, именно поэтому от Художественного театра отпочковались различные направления, и отсюда вышли такие непохожие на Станиславского и друг на друга

художники, как Мейерхольд и Вахтангов, к которым Константин Сергеевич относился с трогательной заботой и уважением, чувствуя в них строителей будущего театра. Именно поэтому Станиславский настаивал на том, что Художественный театр должен иметь бесконечное число студий и стать вместе с ними своего рода Пантеоном русского искусства, объединяя и сводя воедино все лучшее и разнообразнейшее, что было разбужено им к жизни и творчеству.

Станиславский единым взглядом охватывал все здание театра, все стороны его деятельности. Он говорил, что все работники театра, включая мастеров производственных цехов, обслуживающий персонал, должны интересоваться тем, что происходит на сцене, что актеры должны сознавать свою ответственность перед всем коллективом театра и своим искусством защищать честь его имени. Только в этом случае, утверждал Станиславский, театр завоеует уважение и сохранит любовь зрителей. И действительно: другие в пору создания Художественного театра потрафляли вкусам зрителя, шли на поводу его требований, приравнивались к его уровню — в театре Станиславского вас допускали к искусству, вас поднимали до размышлений о судьбах человека и всего человечества, вас учили думать и любить высокое театральное творчество.

Станиславский и Немирович-Данченко протянули друг другу руки, объединились, чтобы поднять театр на ту высоту, где он, освободившись от ремесленного равнодушия, от лжи, дешевых эффектов и поверхностного формотворчества, приобрел подлинную духовную силу, стал настоящим учителем жизни. Философия искусства Станиславского, утверждавшая за театром право и обязанность быть духовным пастырем народа, требовала пересмотра

всех звеньев театральной жизни и театрального искусства, колоссального напряжения аналитической мысли, — и Станиславский стал исследователем, аналитиком.

Он был одержим страстью к познанию, которая лежала в глубокой основе его искусства, его книг.

Станиславский хотел все познать, все изменить, всему научиться и всему научить. Он стремился двигаться вперед неуклонно и не изламывая линию театрального «фронта», он не рассчитывал на прорывы и блистательные победы, внимательно всматривался в своих товарищей по искусству и в себя самого, рачительно накапливал опыт и знания, работая впрок и шаг за шагом приближая настоящее к будущему. Это не умаляет блеска его гения, не сокращает масштаба его личности — это заставляет подойти к нему с иной меркой. А победы — их у него было больше, чем у кого-либо другого, — победы приходили к Станиславскому как бы сами собой; он ими дорожил, но не переоценивал, особенно долго на них не останавливался. Станиславский неуклонно и неостановимо шел дальше.

Станиславского часто представляют учителем сцены, а не учителем жизни. В иных статьях и книгах он возникает как театральный педагог, понятый более чем ограничительно, а часто вовсе не понятый, — как сочинитель неких «руководств», пользуясь которыми можно ставить «правдоподобные» спектакли и «просто, жизненно» играть роли. Другие исследователи, особенно за рубежом, отыскивают некое «мистическое зерно», к которому пытаются свести всю суть гениального учения, оборвав его живую связь с действительностью, с реальными жизненными процессами.

Сила Станиславского как художника и мыслителя заключается прежде всего в абсолютной ясности внутренних причин, движущих его творчество, его

мысль, и в высоте конечных целей. Бесмысленно использовать искусство Станиславского и его открытия для ничтожных целей, для создания спектаклей, рассчитанных на обывательский уровень восприятия. Бесмысленно трактовать великого реалиста Станиславского в духе модных идей современной западной идеалистической философии.

Сила Станиславского в том, что он видел мир широко и вольно и умел его выразить во всем многообразии, во всех резких противоречиях, делая это ярко, индивидуально. Он экспериментировал в области педагогики и копил свой опыт, открытия для будущих обобщений, адресуя их не к избранным и посвященным, но ко всем советским актерам, ко всем художникам мирового театра: его метод не выдуман и не изобретен им, он возник в результате изучения органических процессов творчества и потому доступен каждому, кто искренен, органичен, способен к труду и талантлив. Но этот метод не сводится к рекомендациям и рецептам, к утверждению ремесленных навыков и ценным советам по мастерству актера.

«Система» Станиславского не заменяет дарования — она создавалась для людей талантливых. Только при наличии таланта написанное Константином Сергеевичем принесет актеру пользу. И примечательно, что он так часто обращается к творческому опыту Дузе, Сальвини, Ленского, Ермоловой и Комиссаржевской, то есть к практике артистов, которые «системы» как таковой, разумеется, не знали и не могли знать, но, обладая громадной одаренностью, как бы предвосхитили своим творчеством ее появление, ее подготовили. «Система» зиждется на познании действительности, на изучении типических жизненных процессов, отражает органические законы творчества и является систематизацией великих реалистических

традиций мировой сцены и, конечно же, русского театрального искусства. Да, но создал ее Константин Сергеевич Станиславский.

«Систему» неверно рассматривать замкнуто, в отрыве от жизненной философии Станиславского, от его личности. «Система» выросла из творческой практики самого Станиславского и несет печать его натуры. Правильно сказал Леонидов, что «неверно считать Станиславского Щепкиным. Станиславский — Мочалов, придумавший «систему», чтобы обуздать мочаловское начало своего искусства». Леонидову, актеру колоссального творческого потенциала, внутренней мощи и безошибочного чутья, можно верить.

Станиславский прежде всего был учителем жизни. Не возможно в его творчестве, в созданных им ролях отделить художника от человека. Станиславский думал не над ролью, которую ему довелось сыграть, не над образом, который ему надо было построить, но над человеческой личностью, которая в нем возникала: искусство поглощало его целиком, питалось его сердцем, его невыдуманными страданиями, невыдуманными мыслями о самом себе и современниках.

Не о Станиславском ли думал Леопольд Антонович Сулержицкий, когда писал:

«Актер углубляется в свое святая святых, где у него хранятся все его тайны, состоящие из тончайших ароматов его души, где воспоминания первой любви, детских слез и ласки его матери, смерти дорогих сердцу людей, горячих оскорблений жизни и веры в лучшее человека... Ведь из этого материала строит актер свою роль, сродняя ее с своим сердцем, напоив сердце своего героя кровью своего сердца, — иначе он не артист, а комедиант»¹.

¹ Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», стр. 310.

Станиславский был артистом. «Он на своем опыте понял и узнал, что только органическое рождение образа может обеспечить высокую правду. И он неустанно и подробно закреплял приемы, которые могут помочь актеру, начиная от робкого ученика и кончая признанным мастером. Упорно, шаг за шагом он строил науку об актере — науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, выведенную из богатства реальной практики»¹ (курсив мой. — Ю. З.).

Станиславский стоял вне частных направлений в искусстве, он стремился очистить искусство актера от ремесленных штампов, вернуть этому искусству его первоначальную человеческую чистоту. Сегодня, к величайшему моему сожалению, мы подчас чрезвычайно узко трактуем учение Станиславского, примитивизируем его открытия, потому что самое имя Станиславского стало каким-то «общеупотребительным» — все им клянутся! — и даже, я бы сказал, «затрепанным», потому что Станиславский, его «система» стали для многих молодых художников сцены чуть ли не пугалом, чем-то символизирующим запретительство, ограниченность и холодную строгость в искусстве.

Виной этому прежде всего мы сами — те, кто имел счастье учиться у Станиславского, общаться с ним, испытать на себе его поразительные педагогические приемы. Мы недостаточно глубоко и верно вскрываем сущность «системы», а иногда сами затемняем простую и ясную мудрость Станиславского художника и учителя, проходим мимо главного.

Еще больше, чем мы, повинны в этом некоторые теоретики театра: превращая «систему» в сборник

¹ П. М а р к о в, Правда театра, М., «Искусство», 1985, стр. 42.

правил, догматизируя ее положения, они убивают ее живой дух, от нее отпугивают и превращают «систему» из творческого путеводаителя художника сцены в препятствие на пути его свободного движения к сценической правде, к самобытности, к поэтическому реализму. Так совершается огромный и непростительный грех — перед Станиславским, перед современным театром, потому что смысл «системы» не в запретиельстве, а в указании пути, идя которым можно раскрыть великие духовные возможности человека, высвободить и направить на высокие цели неисчерпаемые творческие силы художника. «Система» помогает органическому, естественному творческому процессу, непосредственному и новому восприятию действительности, выявлению замысла художника.

Когда Станиславского замыкают внутри метода, это означает только одно: его плохо понимают. Метод — всего лишь первый шаг к творчеству. Однажды Станиславский сказал мне:

— Вот я написал несколько книг, еще собираюсь написать: как работать актеру над собой, как работать ему над ролью, о правильном подходе к творчеству, о режиссуре. Но так и не сумел, да и не сумею рассказать — где же начинается само творчество, когда оно начинается. Ибо оно начинается за пределами метода.

Искусство возникает за пределами элементарных правил и мелочных соответствий с жизнью. Станиславский все время горестно повторял: артисты не изучают свое искусство и его природу, они учатся играть ту или иную роль, а не органически творить. Поэтому для меня так важно то, что Станиславский очень ценил художников, чье творчество отличалось от его собственных поисков, — Мейерхольда, Вахтангова, — но было высоким творчеством и этим ему близким. Поэтому я хочу напомнить здесь слова Станиславско-

го, которые опровергают ложное представление о его методе и подходе к искусству: «Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте... Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила и это-то именно и хорошо, это-то и сильно»¹.

Что значит понять «систему»? В первую очередь это значит научиться ею пользоваться.

Однажды к Станиславскому пришла группа молодых периферийных режиссеров. Когда Константин Сергеевич увидел, что все они вооружились карандашами и тетрадками, он отказался с ними беседовать. Он боялся сухого, книжного подхода к «системе», и этого нельзя забывать.

В 1919 году Евгений Богратионович Вахтангов отозвался на выход в свет статьи «О системе Станиславского» Михаила Чехова статьей под красноречивым названием — «Пишущим о системе Станиславского». В ней Вахтангов, любимейший ученик Станиславского и в то время ярый «станиславовец», утверждал: «Нельзя по книжке научиться писать стихи, летать на аэроплане, воспитать в себе необходимые для актера способности, а тем более нельзя обучать преподаванию сценического искусства»². К Вахтангову необходимо прислушаться.

Я не верю, например, что писатели формируются в институтах, как цыплята — в инкубаторах, и часто вспоминаю, как Алексей Дмитриевич Попов говорил,

¹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 3, М., «Искусство», 1955, стр. 317.

² Вахтангов, Записки, письма, статьи, М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 206.

что нельзя научить быть режиссером, но одаренного режиссерскими качествами человека можно научить принципам и приемам режиссуры.

Некоторые режиссеры до сих пор ошибочно полагают, что для познания «системы» Станиславского достаточно овладеть ее терминологией и оперировать ею. Они никогда не достигнут желанного результата: для того чтобы научиться пользоваться методом Станиславского, не нужна зубрежка, недостаточно кабинетного изучения «системы» — нужно овладеть «системой» изнутри. А что это значит? Станиславский сам и исчерпывающе отвечает на это: овладеть «системой» значит трудиться над ней в духе ее требований к актеру, который должен принять ее в себя, усвоить ее так, как если бы она была его собственным созданием, усвоить ее стиль, ее содержание. «Система» должна служить как бы дверью для творчества, но надо не загородить, а отворить эту дверь для себя.

Эти слова, на мой взгляд, есть ключ ко всей «системе» Станиславского, ключ к ее значению.

С этими словами Станиславского — о «системе», о том, что значит понять ее и освоить, имеющими, как мне кажется, самое прямое отношение к любому творческому методу, — замечательным образом переключаются мысли П. П. Чистякова, воспитавшего множество сильных творческих индивидуальностей среди русских живописцев. Учитель Сурикова, Репина, Серова, П. П. Чистяков любил, по свидетельству людей, его знавших, повторять своим подопечным: «Чувствовать, знать, уметь — полное искусство». И это совпадение, это созвучие далеко не случайно: Станиславский по природе своей натуры, своего таланта был исследователем жизни и реалистом, был мастером. Естественно, что и для него смысл слова «знать» переливался

в смысл слова «уметь», а почувствовать означало способность проникнуть в суть явления, с ним слиться. Именно поэтому я утверждаю, что и «систему» Станиславского надо «чувствовать, знать, уметь», а не скользить по ее поверхности, злоупотребляя удачными и неудачными ее формулировками.

Мы и сами подчас не замечаем, что оказываемся иногда в положении спорщиков-схоластов, которые обсуждают ту или иную деталь явления, не вдаваясь в самую его суть, защищаем букву «системы», забывая о самом в ней главном — о ее духе. Мы спорим о Станиславском — и это прекрасно, ибо, как говорится, в споре рождается истина. Но не скорее ли она родится в практическом освоении «системы», нежели в споре о ней?

В самом деле: ведь любое положение, любой термин «системы» Станиславского раскрывается в своем истинном и глубоком смысле только тогда, когда становится творческим достоянием артиста, когда артист понимает их не только головой, но всем своим существом — органически, а не умозрительно. Не случайно же Константин Сергеевич настойчиво противопоставлял литературному, так сказать — теоретическому суждению о «системе» ее актерское, практическое постижение. Он требовал от нас не раскрытия понятий «сверхзадачи» или «темпо-ритма», не формулировок и формул, но учил постоянному и упорному тренажу, работе над ролью дома, правильной подготовке к репетициям, требовательной самодисциплине. Он воспитывал в нас способность с полной отдачей репетировать, а, следовательно, потом и играть «всегда, как в первый раз», сочетая тончайший художественный расчет, точнейший контроль над собой с непосредственностью, с желанием и способностью смело идти на творческий риск.

А ведь как часто звучали голоса скептиков, утверждавших, что «система» — это рациональный, рассудочный метод, подменяющий собою творчество, даже убивающий и, уж во всяком случае, резко ограничивающий непосредственность актерского творчества, пригодный в лучшем случае для многолетней работы над спектаклем. Были защитники «системы», которые сводили всю суть учения Станиславского к его рациональной основе, к объяснению и растолкованию всего, что имеет малейшее отношение к творчеству актера.

Конечно, «система» Станиславского многое объясняет в творческом процессе: Константин Сергеевич, основываясь частично на учении И. П. Павлова, открыл законы творческого поведения человека на сцене, многое сформулировал очень точно, во многом пришел к каким-то обязывающим итогам. Но это — всего лишь одна сторона «системы»: анализ творческого процесса. Другая же и самая важная — воспитание в актере возможности непосредственного и индивидуального творчества.

Можно сообщить актеру, что «система» основана на учении Павлова — от знания этого он не будет лучше играть. Это все равно что спросить: вы знаете закон всемирного тяготения? Не знаете? Как же вы можете ходить по земле? Или — как вы можете дышать, жить, если вам неизвестны законы физиологии дыхания? А человек живет, ходит и дышит. Человек подчиняется законам не потому, что он знает их, а потому, что эти законы — объективно действующие, существующие независимо от него. То же и с «системой».

Прекрасно умение анализировать творческий процесс, необыкновенно важен сознательный элемент в творчестве — без него оно невозможно, но ведь им и не ограничивается. Творческий процесс вовсе не

становится более совершенным оттого, что он осознан до конца; напротив: чем больше творческий процесс осознается, тем скорее и легче он может быть заторможен и искажен.

«Система» не усложняет, а облегчает творчество, освобождает творящего человека, очищая его внутренний мир для существования на сцене в правде и красоте, поднимая творческий дух человека.

Я представляю себе «систему» абсолютно живой и более всего не терплю тех «мудрецов», которые как бы обкладывают и обвешивают актера на сцене аппаратурой, приспособливают всякого рода весы, мензурки и микроскопы — для того чтобы он в процессе творчества... за собой наблюдал, отдав живые токи своей души мертвой теории, жил па сцене «по Станиславскому», схоластически понятому, приведенному к своей противоположности¹. Повторяю: для меня «система» — абсолютно живой метод, и защищать его сегодня — значит осваивать в первую очередь практически.

Защищать «систему» Станиславского следует не в ее формулах, потому что откровения ее заключены в творческом труде, которому она учит и помогает. К формулам Станиславского можно придирается до бесконечности — это рабочие понятия, приспособленные к практике и не претендующие ни на научность, ни на исчерпывающую точность. О научной ценности «системы» следует судить не по отдельным формулировкам Станиславского, а по тому действительно глубокому и новому пониманию творчества, творческого процесса в искусстве актера, режиссера, которое лежит

¹ Конечно же; чуткое изучение поведения актера самыми совершенными средствами науки я приветствую, но только в том случае, если это не мешает актеру, не мешает его самозабвенности, не развивает самоконтроль сверх меры.

за этими формулами как основная мысль и тенденция учения Станиславского. Однако нетрудно привести примеры, когда из учения Станиславского изымается главное, подменяясь сухой терминологией. Так, в книге «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского»¹ ярко проявляется схоластический подход к «системе». Собранные вместе, систематизированные цитаты из книг Станиславского дают некое суммарное представление о его взглядах, принципах искусства. Учение Станиславского распадается на части, соединенные искусственно, механически, и перестает существовать как целостная философская и эстетическая система. Каждая же часть рассматривается сама по себе, теряет свой главный и рождающийся из общего значения «системы» смысл. При этом не получают выражения не только поиски Станиславского и его личность, но и вовсе не выявляется личность человека, предпринявшего составление такого рода сборника, — не есть ли это проявление той самой сухости, о которых я говорил выше?

Высказывания Станиславского нельзя воспринимать абстрактно — слишком тесно они связаны с его неповторимой личностью, с его художественной практикой. Метод Станиславского легче понять не в отвлеченном изложении, а в живом рассказе о практике самого Станиславского. В этом смысле прием, избранный Н. М. Горчаковым для книги «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», совершенно оправдан — он дает возможность ощутить живого Станиславского, понять происхождение его «системы».

Опираясь на опыт своих предшественников и современников, великих актеров русской и зарубеж-

¹ «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учебное пособие для театральных вузов», М., «Советская Россия», 1961.

ной сцены, используя высокие традиции гуманизма и реализма русского театра, опираясь на свой личный творческий опыт, Станиславский открыл естественные законы творчества, разработал школу воспитания актера и работы актера над ролью, школу работы режиссера над системой образов внутри пьесы, то есть над композицией спектакля, проверил и уточнил общие закономерности сценического творчества.

Искусство актера, режиссера в том и заключается, чтобы уметь постигать характер частных явлений и использовать общие закономерности каждый раз применительно к данному конкретному случаю. Это и есть процесс творческого познания жизни, составляющий смысл «системы» Станиславского. Великое искусство возникает на пересечении индивидуального и общего, в глубоко личном усвоении общего. И здесь снова возникает проблема таланта.

В начале тридцатых годов я ставил в Центральном театре Красной Армии пьесу И. Прута «Мстислав Удалой». Роль пулеметчика Степана играл Алексей Митрофанович Петров. Меня спрашивали после спектакля очень внимательные, даже придирчивые зрители: где вы нашли этого голубоглазого, светловолосого мальчишку? А Петрову было за сорок лет, он был черноглаз и заметно в ту пору лысел...

Петров не знал «систему» Станиславского в том смысле, в котором теперь многие ее знают. Он был просто человеком, одержимым творчеством; он фантазировал и создавал свой особый мир, в котором и жил, он превращался в Степана, и именно такого по внутренней своей сути, что зрители ощущали его героя молодым, горячим, бесстрашным. Петров не знал «системы», но, целиком отдаваясь творческому процессу жизни в образе, не переставал себя контролировать, был сосредото-

точен и свободен в одно и то же время — и это было «по системе», верно и глубоко понятой.

Когда я перешел со своими учениками из Ростовского драматического театра имени М. Горького в Театр имени Моссовета, то встретился здесь не только с незнанием «системы», но и с враждебным к ней отношением. Даже такой могучий актер-реалист, как Василий Васильевич Ванин, считал тогда, что «система» не нужна. Преодолевая недоверие этого большого художника, я начал раскрывать перед ним идеи Станиславского, попутно удивляясь тому, как близки оказались творческие основы «системы» сердцу этого чуткого к правде, органичного и естественного актера. Ванин был необычайно талантливым человеком, а «система» призвана раскрывать талант, который живет по законам «системы», сознает это художник или нет. Это вовсе не значит, что каждый талантливый художник сцены творит по «системе» Станиславского — это значит, что в основе любого вида сценического творчества актера и режиссера (если, конечно, это не ремесленник) лежат как фундамент, как питательный слой почвы открытия Станиславского.

На заре XX века, еще только смутно мечтая о «системе», Станиславский записал в своей книжке: «Без таланта нельзя сделаться даже посредственным актером. Техника искусства никогда не может заменить природного дарования. Она способствует лишь его проявлению¹. Замечательно сказано — глубоко, точно, прозорливо. «Без таланта нельзя сделаться даже посредственным актером»... Редко мы вспоминаем эти слова.

¹ И. Виноградская, Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись; т. 1, М., изд. ВТО, 1971, стр. 324.

Методологию нельзя отрывать от личности художника, от его мировоззрения, дарования. Не стоит думать, что малоталантливый человек, взявшись за гениальную «систему» Станиславского, вдруг создаст произведение большого искусства. Наоборот, человек огромного таланта, обладающий высоким самосознанием и творческим чутьем, даже если он и слыхом не слыхивал о Станиславском и его «системе», придет к Станиславскому: он обратит внимание на идею произведения, на жизнь, в нем отразившуюся, и природа подскажет ему те закономерности искусства, которые раскрыл Станиславский в своих замечательных трудах. Потому что «система» есть утверждение органики актерского искусства, которая в полной мере проявляется в игре гениальных актеров, выдающихся мастеров сцены.

Не потому ли Станиславский говорил, что «система» понятна каждому настоящему таланту? Не потому ли, будучи еще очень молодым человеком, Константин Сергеевич переживал такие странные ощущения, встречаясь с искусством гениальных мастеров, — о них, об этих ощущениях, он писал: «Но странно, почему, когда я смотрел Сальвини, я вспоминал о Росси, о великих русских актерах, которых я видел тогда? Я чувствовал, что между ними есть что-то общее, родственное, хорошо мне знакомое, что я встречаю только в очень больших артистах. Что это?»¹. Через несколько десятилетий Станиславский сам ответил на этот вопрос, волновавший его тогда и неизменно волнующий сегодня нас при каждой новой встрече с подлинным искусством, — ответил своей «системой».

¹ И. Виноградская, Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 1, М., изд. ВТО, 1971, стр. 55–56.

Она возникала из его пытливости — мучительно, трудно. В период работы над «системой» Станиславский был беспощаден к самому себе и беспрерывно ставил на самом себе эксперименты, сам себя проверял. Когда эксперимент был задуман и проведен «правильно» — это было гениально. Когда же эксперимент был неудачен, Станиславского подстерегало крушение. Как это было ужасно — поражение гения! Если ошибается бездарность или актер «средней руки», их ошибки пройдут незаметно, ибо это обыкновение посредственностей, ибо это «средний» провал. Когда же ошибается большой талант — это отзывается громовым эхом в сердцах тех, кто рядом с ним, кто следит за ним из темноты зрительного зала.

Так однажды Станиславский пережил крушение, читая пушкинского «Пророка». Он читал «по логике», притушивал поэтические краски страстей и философских мыслей гениального стихотворения Пушкина. Никакого «пророка» не получилось — а ведь воистину Станиславский был пророком.

Крушение — и снова путь вперед; новые препятствия — и неизменное движение «вперед и выше».

Увлекаясь «системой», мы забываем простые истины, без которых невозможно ее понять. Станиславский так писал в книге «Моя жизнь в искусстве» о своем исполнении роли дядюшки в спектакле Общества искусства и литературы «Фома» («Село Степанчиково») по Ф. М. Достоевскому: «В этой роли я стал дядюшкой, тогда как в других ролях я, в большей или меньшей степени, «дразнил» (копировал, передразнивал) чужие или свои собственные образы.

Какое счастье хоть раз в жизни испытать то, что должен чувствовать и делать на сцене подлинный творец! Это состояние — рай для артиста, и я познал его в этой работе и, познав, не хотел уже мириться ни

с чем иным в искусстве. Неужели же не существует технических средств для проникновения в артистический рай не случайно, а по своей воле? Только тогда, когда техника дойдет до этой возможности, наше актерское ремесло станет подлинным искусством»¹.

Поискам такой техники, подразумевающей у исполнителя наличие таланта, и отдал свою жизнь Станиславский. Но ведь нет двух похожих индивидуальностей — актерских или режиссерских, — совпадающая в главном и основном творческая природа немислимо разнообразна и капризно причудлива. Универсальность «системы» Станиславского — это не универсальность отмычки, которой при желании и известном усилии можно открыть любую дверь. Ведь не случайно же в своей книге «Работа актера над собой» Станиславский придумывает совершенно различных по своим природным способностям, по воображению, по эмоциональному и психическому типу учеников, с которыми «alter ego» Станиславского — Торцов проводит разнообразные занятия. Станиславский, создавший универсальную «систему», стремился поставить ее на службу актерской неповторимой индивидуальности, видел итог всей своей жизни в воспитании именно таких вот неповторимых индивидуальностей, которые составили славу Художественного театра и своим творчеством помогли создателю «системы».

Станиславский — это великолепный советчик по самовоспитанию актера. «Систему» надо сделать «своей» или, иначе говоря, необходимо создать на ее основе свою «систему», соответствующую индивидуальным качествам исполнителя, режиссера, что практически есть то же самое. Можно прочесть учебник по

¹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 139.