

Как это ни было странно, но у большинства отношение к идее "Старика", как называли Станиславского, было чуть-чуть ироническое... "Чудит старик" — с этой точки зрения подходило к делу большинство. Тем не менее, разумеется, вся молодежь единогласно выразила желание принять участие в работах Студии, и скоро занятия начались...

Правда, с каждым днем кадры студийцев таяли как снег под лучами солнца. В значительной доле, вина за это падает на Е.Б. Вахтангова, который относился к работе спустя рукава: опаздывал, иногда и просто не приходил на занятия, проводя ночи за карточной игрой. Тем не менее, 15—20 человек представляли собою сплоченную группу, ежедневно ревностно проделывая все упражнения по системе.

Месяца через два Л.А. Суллержицким были назначены испытания для зачисления в основной состав Студии. В качестве экзаменационного упражнения я должен был сыграть "Хорошее Настроение" и, выдержав экзамен, был принят в состав Студии...

ЗДЕСЬ я считаю необходимым сказать несколько слов о том, что представляет собою система К.С. Станиславского, о которой широкая публика имеет весьма слабое представление.

Правда, с тех пор как я впервые узнал ее, прошло уже более 20-ти лет. Нет сомнений, что автор ее во многом отошел от старого и многое в ней изменил и добавил, но основные положения ее, представляя собою незыблемые и гениально открытые истины в области творческого и актерского самочувствия, безусловно остались неизменны.

Как пианист или скрипач каждый день упражняют свои пальцы для того, чтобы они были послушными и гибкими, точно так же и актер ежедневными упражнениями должен выучиться играть на своем инструменте — струнах собственной души.

А человеческая душа не более ли тонкий инструмент, чем рояль или скрипка? Вспомним диалог Гамлета с Гильденштерном.

Гамлет спрашивает: "Умеешь ли ты играть на флейте?"

Гильденштерн отвечает: "Нет, принц".

"Как же ты, — говорит Гамлет, — не умея играть на этой деревянной дудке, хочешь играть на струнах моей души!"

Для того чтобы творить, актер, прежде всего, должен неустанными упражнениями выработать в себе способность сосредоточиваться. Недаром один философ определил талант как высшую степень сосредоточенности! Только в этом состоянии актер может быть самим собою, будучи поставлен в условия совершенно неестественные, какими являются публика, рампа и все атрибуты сцены.

"Представьте себе, — говорит Станиславский, — человека, который, стоя на Красной площади в Москве перед десятками тысяч народа, должен объясниться в любви любимой женщине. Может ли он быть при таких обстоятельствах естественным? А если нет, то может ли актер быть способным к творчеству, если путем полного сосредоточия он не выработает в себе специального самочувствия, которое помогло бы ему выключать себя, по желанию, из окружающей внешней обстановки?"

Это самочувствие, которое Станиславский называет "вхождением в круг" — есть необходимое условие для того, чтобы искренне и правдиво жить на сцене.

звенья, из которых складывается известный процесс. Выпадает одно звено — зритель уже разочарован, он перестает верить.

Наконец, нужна творческая фантазия, дающая художественные детали — раскраску.

Одно дело, когда вы видите человека, который, изображая бритье, просто водит рукой по лицу — это зрелище оставляет вас холодным. И совсем другое, когда вы отмечаете, как внимательно рассматривает он, хотя бы и в несуществующее зеркало, свой несуществующий прыщик. — Как, с гримасой неудовольствия, он выдавливает кровь из случайного пореза, поспешно вытирая костюм, обкапанный мыльной пеной, а затем, языком натягивая кожу, тщательно проверяет — не осталось ли несбривших волосков!

В нормальном, естественном своем состоянии человек никогда не бывает "пустым". Его внимание всегда сосредоточено, либо на собственных мыслях, чувствах или ощущениях, либо на других людях или предметах. Он всегда находится "в общении" либо с самим собой, либо с предметами или лицами, вне его лежащими.

Из этого вытекает понятие "об объектах общения", которыми для актера является либо он сам, в трех сферах своего бытия — мысли, чувства и ощущения — либо его партнеры и предметы неодушевленные.

Поистине гениальным достижением Станиславского является открытие закона, согласно которому, в зависимости от сферы, с которой общается актер, меняется и регистр его речи. Общение со сферой мысли произвольно влечет за собою пользование верхним регистром, общение же со сферой чувства неизбежно требует регистра низкого.

Непреложность этого закона легко проверить может каждый. Стоит только, сосредоточившись на сфере мысли, прочитать стихотворение — "Я не помню, когда это было, может быть никогда". — Регистр неизбежно будет высокий. Сосредоточившись на сфере чувства, прочтите строфу — "Люблю ли тебя, я не знаю, но кажется мне, что люблю" — для того чтобы убедиться, что в этом случае можно использовать только регистр низкий.

Приступая к усвоению роли, актер должен не изучать жесты и мимику, стоя перед зеркалом, не искать интонаций, на разные лады произнося слова роли — он должен овладеть "внутренней партитурой" роли. Он должен определить, для чего, зачем и с какою целью выведено данное действующее лицо, каково его назначение в пьесе — интегрировать, так сказать, лейтмотив роли, найти ее "сквозное действие".

Затем, разбив роль на "куски" в зависимости от чувств, которыми живет действующее лицо в ее отдельных эпизодах, разложить сложные чувства на простые и определить объекты общения для каждого данного момента.

Только произведя эту черновую, аналитическую и чисто рациональную работу, актер приступает к синтетическому творческому процессу — "построению образа". Пережив в себе последовательно гамму чувств героя, актер переходит к "характеру", варьируя в зависимости от этого средства и способы своих "приспособлений" к намеченным ранее "объектам общения".

Система Станиславского не претендует на роль патентованного средства для превращения бездарного актера в гения — ее цель значительно скромнее. Ее назначение — облегчить для актера создание такого творческого состояния, в котором его способности могли бы проявиться наиболее полно.

Система дает средства и способы так выработать душу актера — этот единственный актерский инструмент — чтобы тот в любой момент мог извлечь из него требуемую ролью звуки, подобно тому, как это делает с роялем тренированный пианист-виртуоз.

"Ах, к чему нам вся эта алхимия, — говорят старые актеры, когда заговариваешь с ними о системе Станиславского. — Слава Богу, были у нас актеры: Варламов, Давыдов, Стрелетова, играли не хуже Станиславского, а о кругах, да объектах общения и думать не думали".

В словах этих, конечно, есть зерно истины. Система для гениев не нужна и, прежде всего, потому, что не зная того, они ею бессознательно пользуются.

Совершенно так же господин Журдэн в "Мещанине во дворянстве" Мольера с удивлением узнал, что он всю жизнь говорил прозой!

Все значение открытия Станиславского сводится к тому, что путем многолетних опытов, кропотливейшей работы и гениальной интуиции, он сумел перевести бессознательные творческие процессы на язык формул своей системы.

В жизни моей выпало счастье помимо К.С. Станиславского и других больших актеров Художественного Театра играть с такими колоссами русской сцены, как М.Н. Ермолова, В.Н. Давыдов и, наблюдая их игру, я убедился в том, что все они, того не ведая, шли по творческим путям, отмеченным К.С. Станиславским.

"Актером родиться нельзя, точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем".

"Родятся люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники"...

"Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкое чувство слуха и зрения и вместе с тем тонкую впечатлительность".

"При таких способностях у человека с самого раннего детства остаются в душе и всегда могут быть вызваны памятью все выражения почти каждого состояния и движения. Он помнит не только жест, но и тон каждого страстного момента"...

"Кроме того, в душе человека, так счастливо одаренного, создаются особыми психическими процессами, посредством аналогий, такие представления, которые называются творческими".

"Но, чтобы быть артистом — мало знать, помнить и воображать. — Надо уметь"...

"Чтобы стать актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно и без задержки, чисто рефлективно следовал соответствующий жест, соответствующий тон".

"Вот это-то и есть истинное сценическое искусство, оно только и доставляет поднимающее, чарующее эстетическое наслаждение... С первого появления актера-художника на сцене, зритель уже охватывается каким-то особенным приятным чувством, на него веет со сцены живою правдой".

Откуда взята приведенная выше цитата. Не слова ли это К.С. Станиславского?

Нет — это выдержка из записки "О театральных школах" (том IX, примеч.) А.Н. Островского, заветы которого являлись канонами для славной плеяды русских лицедеев прошлого столетия — Давыдовых, Варламовых и Стрелетовых...

И не потому ли так поразительно совпадают взгляды двух величайших деятелей Русского Театра на сущность сценического искусства и существо техники актера, что истина бывает только одна!

ЕГО ОСНОВАТЕЛИ, ГЕРОИ И МУЧЕНИКИ

Есть две категории актеров, говорит Станиславский, актеры представления — актеры-ремесленники и актеры переживания — актеры-художники.

Актеры первой группы веками выработали известные условные формы выражения своих чувств на сцене. Если, например, актер прижимает руку к сердцу, это на условном языке ремесла означает, что он любит. Актер, закрывший глаза руками, с дрожжащими плечами — изображает так слезы и отчаяние и т.д.

Все указанные приемы суть не более как ремесленные актерские "штампы" — грубая подделка под искусство, форма, лишенная содержания, лишенная чувства.

Есть чувства простые и сложные, являющиеся некоторой суммой первых.

Чувства сложного сыграть нельзя, так же как в арифметике нельзя дать суммы без слагаемых — его можно только "представлять".

Всякое сложное чувство должно быть прежде разложено на составные элементы — простые чувства, которыми актер-художник должен захватить в себе самом.

Зритель же, переломив в себе последовательно всю сумму данных актером переживаний, подведет итог, сделает вывод и даст наименование сыгранному перед ним актером сложному чувству.

Возьмем, для примера, чувство любви.

В жизни человек чувств своих не декларирует, но чаще скрывает их. Тем не менее, из его действий, из отношений его к известному субъекту, основанных на чувстве, наблюдатель или зритель выводит заключение — такой-то любит.

Действительно, если человек хочет быть ближе к определенной женщине, если он все время стремится ее видеть, если он старается оберегать ее от всяких неудобств и огорчений, когда она говорит с другим — из совокупности всех этих сыгранных актером данных, зритель сам вынесет заключение — он ее любит.

Ревность тоже представляет из себя сложное чувство.

Чтобы представить его на сцене, актер-ремесленник, рыча, выбегает на сцену, выкатывает глаза и бьет себя в перси. Если при этом следуют слова вроде "крови жажду", на условном языке театрального штампа это будет обозначать — он ревнует.

На одной из репетиций "Братьев Карамазовых" Л.М. Леонидов, игравший Митю, в той сцене, где последний врывается в дом отца своего Федора Павловича, предполагая, что там находится Грушенька, заявил режиссеру, что он не чувствует и не может сыграть этого места, так как в жизни своей никогда не ревновал.

"Представьте себе, — сказал ему В.И. Немирович, — что вы потеряли на сцене иголку и от того, найдете вы ее или нет, зависит все счастье вашей жизни; а на поиски вам отпущена всего одна минута".

Таким образом был найден ключ к сложному чувству ревности, и на спектакле Леонид Миронович "искал" Грушеньку на том темпераменте, которым одарен этот первый трагический актер современного русского Театра.

Впечатление от сцены бешеной ревности было потрясающим!

Искусство Театра почему-то привыкли считать особой категорией.

Никому не придет в голову предположить, чтобы пианист, даже не лишенный таланта, но без школы — подошел к инструменту и сыграл бы фугу Баха.

Все знают, что для того, чтобы петь, нужно прежде всего поставить себе голос, а затем учиться годами.

Но почему-то считается, что любой человек, обладающий голосом и приятной внешностью, может выйти на сцену и тем самым стать актером.

В Студии первоначальные наши занятия по системе сводились к простейшим задачам по сосредоточию. Например, мы должны были так внимательно рассмотреть спичечную коробку, чтобы потом описать ее в малейших подробностях.

Мы учились вызывать в себе воспоминания о различных ощущениях, например, вкуса лимона во рту или тяжести галош на ногах и т.п.

Люди в жизни мало внимательны. Каждый из нас, например, брился в жизни тысячи раз, а между тем, воспроизвести этот процесс при отсутствии зеркала, кисточки, мыла и самой бритвы так, чтобы зритель их "увидел и поверил", оказывалось совсем не так легко.

Большинство проделывало все это неубедительно. В их руках не чувствовалось ни кисточки, ни бритвы — они не брились, а схематически, условно показывали — "представляли", что бреются. Впечатления не получалось потому, что актер не верил в то, что он делает.

Только вера актера, передающаяся зрителю, создает у него подлинную иллюзию, являющуюся сущностью и целью Театра. Актер должен верить в игру, так же непосредственно, как верят дети. Недаром сказано в Писании: "Кто не будет как они, не сможет войти в Царство Небесное".

От игры Ди-Грассо публика падала в обморок, видя кровь из перекушенного им горла соперника. Вся сила иллюзии зависела здесь исключительно от высшей степени веры в актера в то, что он делал.

Ди-Грассо верил в то, что он действительно перетерзал горло! Он ощущал теплую, липкую кровь на своих губах. Он видел жирные брызги ее, закапавшие борта его пиджака. Веря сам, он заставлял верить и зрителя.

Помимо веры нужны еще память и внимание для того, чтобы в правильной последовательности воспроизвести все

