

К. С.
СТАНИСЛАВСКИ

РАБОТАТА
НА
АКТЬОРА
ТОМ I

Превод от руски
Владимир Игнатовски



Библиотека

Тезаурус

№ 1	Уилям Шекспир	<i>Великите трагедии</i>
№ 2	Мирча Елиаде	<i>Трактат по история на религиите</i>
№ 3		<i>Книга на мъртвите</i>
№ 4	Мирча Елиаде	<i>Шаманизмът и архаичните техники на екстаза</i>
№ 5	Мирча Елиаде	<i>Йога. Безсмъртие и свобода</i>
№ 6	Леонардо	<i>Трактат за живописиста</i>
№ 7	Марина Цветаева	<i>Живот в огъня</i>
№ 8		<i>Попол Вух. Древните истории на Киче</i>
№ 9	Платон	<i>Държавата</i>
№ 10	Николо Макиавели	<i>Владетелят</i>
№ 11	Освалд Шпенглер	<i>Залезът на Запада, т. 1 и 2</i>
№ 12	Джеймс Фрейзър	<i>Златната клонка, част 1 и 2</i>
№ 13	Цао Сюецин	<i>Сън в алени покои, т. 1</i>
№ 14	Франсоа Волтер	<i>Векът на Луи XIV, т. 1</i>
№ 15	К. С. Станиславски	<i>Работата на актьора, т. 1</i>

Съдържание

Да прочетем наново „системата“	7
<i>Владимир Игнатовски</i>	
Предисловие.....	29
Встъпление.....	35
I. Дилетантство.....	37
II. Сценично изкуство и сценичен занаят.....	51
III. Действието, „ако“, „предлагани обстоятелства“.....	77
IV. Въображението	105
V. Сценичното въображение	137
VI. Освобождаване на мускулите.....	177
VII. Откъси и задачи	197
VIII. Чувството за истина и вяра	219
IX. Емоционалната памет.....	273
X. Общуването	315
XI. Приспособление и други елементи, свойства, способности и дарования на артиста	351

XII. Двигатели на психичния живот.....	369
XIII. Линията на стремежите на двигателите на психичния живот.....	381
XIV. Вътрешното сценично самочувствие.....	393
XV. Свърхзадача пронизващо действие	411
XVI. Подсъзнанието и сценичното самочувствие на артиста	431

Да прочетем наново „системата“

*Аз не съм от Холивуд,
аз съм от Станиславски.*

Ал Пачино

За съвременниците Станиславски (ако са чували за него) е нещо като стар, ненужен, забравен паметник, чието място е в някой измислен музей на „социалистическото“ изкуство. Неговата „система“ е нещо остаряло, отминало във времето и загубило се в „пост-модерните времена“, от което вече не се нуждаем и не би могло повече да ни служи – екземпляр от далечната история, както днес обичат да казват.

Впрочем не е по-различно отношението към неговото наследство и сред хората, които днес работят в театъра или обучават бъдещите артисти. За младите това име е не повече от част в задължителния списък с имена, за които е достатъчно да знаеш, че ги е имало и за които, ако е необходимо за изпит, винаги можеш да намериш и набързо да свалиш от „Гугъл“...

Причини много: натрупани с годините предубеждения са превърнали за мнозина (погрешно) Станиславски в символ на груб натуралистичен реализъм и (още по-погрешно) на „остаряла“ актьорска техника. Към това в наше време се добавят идеологически напластявания (нали е работил в Съветския съюз?), а има и чисто битови: работата със „системата“ никак не е лесна, изисква много и непрекъснати усилия, а това наистина е трудно. Още повече в

наши дни, когато се търсят бързи решения за всичко: работата със „системата“ иска сериозен и най-вече продължителен труд. Но кое в истинското изкуство е лесно?

У нас отношението към Станиславски и неговата „система“ преминава през различни етапи, оцветявани от конкретни исторически и политически обстоятелства. Създателят на „системата“ няма вина, че през 30-те и 40-те години на миналия век политическото и идеологическото ръководство на неговата страна (което по онова време е едно и също) налага идеите му като абсолютен канон, модел, който не подлежи на дискусия, символизиращ съвършено плоското разбиране на реализма като „таван в интериорните декори на сцената“ според ироничната забележка на Айзенщайн и образец за т.нар. социалистически реализъм. През 30-те години в Европа и Америка се появяват преводи на съчиненията на Станиславски (макар и в съкратен и редактиран вид), което позволява непосредствено запознаване с тях и води до създаване в Америка на прочутия метод на Ли Страсбърг, по който и днес обучават актьорите там, докато у нас, след Втората световна война „системата“ бива натрапена в догматичен и изопачен вид, което предизвиква естествена съпротива сред мислещите хора на театъра. Отзвuci от тази реакция е възможно да се доловят и до днес. През 60-те години на миналия век отношението към Станиславски и интерпретацията на неговия „реализъм“ се превръща в основа на една ожесточена дискусия, в която неговите идеи се противопоставят на театралната практика на Майерхолд. Спорът е по-скоро за насоките на развитие и за бъдещето на българския театър, двете големи имена на руския театър са фасадата, зад която се разгръща истинското противопоставяне.

През следващите десетилетия името на Станиславски присъства като неоспорим авторитет, невинаги напълно и точно разбиран и прилаган. След 1989 г. в отношението към създателя на „системата“ се добавят и определени идеологически конотации, присъщи на цялата атмосфера на българския „преход“. Но не е въпрос за емоции фактът, че в Европа и Америка и най-вече в англоговорящата културна среда през последните 20–25 години се появиха много сериозни и задълбочени изследвания на „системата“ на Станиславски; там се занимават много по-активно с неговия метод и го разбират като платформа за модерните търсения в театъра. Там следват логи-

ката на Питър Брук: всеки режисьор и актьор да създаде въз основа на „системата“ комплект от работещи за него инструменти; преди да опиташ нещо ново, трябва да познаваш и използваш „старото“ – в случая онова, което направил Станиславски. Защото, когато става дума за подготовка на начинаещи актьори неговата „система“ е задължителната основа, с която се започва. У нас „системата“ е по-скоро исторически факт, изгубил до голяма степен своята актуалност в живота на театъра.

Константин Сергеевич Алексеев¹ е роден през „далечната“ 1863 г. в заможно семейство, което притежава не само фабрики, но практически държи монопола за обработване на злато и сребро в царска Русия. Синът трябвало да наследи управлението на фирмата; по-късно, дори по време на „артистичните“ си пътувания из Европа, докато търси костюми и тъкани за постановките или старинни замъци, чиято атмосфера да съответства на преживяванията в ролята, която подготвя, той посещава и търговски партньори, оглежда модерни технологии и машини, води преговори... Дълги години ще се разкъсва между професията на артист, режисьор и ръководител на театър и задълженията в семейната фирма, докато в началото на ХХ в. окончателно се отдава на театъра.

В семейство Алексееви се грижат за доброто образование на децата, наемат им частни учители; майката, дъщеря на известна френска актриса, както споделя по-късно синът, изпитвала ужас от мисълта, че децата ѝ ще трябва да отидат в „обикновена гимназия“. В имението край Москва и в московския дом на Алексееви има класна стая и гимнастически салон. Младият Константин с деветимата братя и сестри изучава у дома задължителните предмети, освен това и няколко езика, занимава се с гимнастика, фехтовка, танци, езда. Съвременници твърдят, че е бил прекрасен ездач.

¹ Псевдонимът „Станиславски“ е на актьора-любител А. Марков, който бил влюбен в известната балерина Станиславска. След като Марков през 1878 г. се отказва от театъра, за да се отдаде на лекарската професия, Константин Алексеев заема този псевдоним, с който става световноизвестен.

Възпитанието на децата е либерално: в дома на Алексееви често организират празници, балове, домашни спектакли, редовно посещават театрални и оперни представления, не пропускат гастролите на световни знаменитости: Томазо Салвини, Ернесто Роси... Малкият Константин отрано проявява сериозен интерес към зрелищните изкуства: цирка, театъра, организира с братята и сестрите си първо куклени, а след това и импровизирани „театрални“ представления. Бащата не само одобрява увлеченията на сина, но дори строи две театрални помещения: едно в имението в Любимовка и другото в къщата на семейството в Москва. В тези театри, които притежават всичко необходимо за истинска сценична дейност, започва своите любителски представления полупрофесионалният „Кръжок Алексеев“, които ще направят младия Станиславски изключително популярен в артистичните среди на Москва. Тук е началото на неговата дълга сценична кариера, оттук започва онзи път, който води до създаването на Общодостъпния художествен театър, превърнал се в пречутия Московски художествен театър.

Станиславски е самоук, изминал сам пътя от начинаещ любител до върховете на сценичното изкуство. По негово време, в края на XIX в., няма школа за подготовка на млади артисти, която да отговори на неговите търсения. Младият дилетант постъпва в една школа, но издържал там само две седмици и напуснал, тъй като го обучавали „единствено да подражава на минали величия“.

На сцената в Русия в края на XIX в. господстват принципите на един традиционен театър с присъщите му маниери на актьорска игра, на оформление и организацията на спектаклите. Все още предстои да се утвърдят режисьорската институция и принципите на модерната психологическа драма. А Константин Станиславски е човекът, осъществил тази огромна реформа, придал ново лице на съществуващия дотогава театър и определил облика и някои от основните тенденции в съществуването и практиката на европейския театър през първата половина на изминалия XX век и на методите за подготовка на артистите.

Реформаторът

Станиславски извършва огромна реформа, с която слага край на съществуването на една вековна сценична традиция и става един от хората, преобразували из основи зданието на съвременния му театър.

Започва с малки стъпки, като на първо време отказва да приеме утвърдените закостенели правила за поведение на артистите на сцената: прекалената жестикулация, декламирането на репликите, свързани със задължително излизане на авансцената при произнасянето им; с две думи, цялата онази условност на спектакъла, общоприета от дълго време в Европа и в Русия и все още съществуваща в края на XIX в. Дразни го господстващото неестествено пласиране на изпълнителите „с лице към публиката“. Това е една от най-старите конвенции в класическия театър. Още Гьоте обяснява, че ако двама актьори трябва да се здрависат на сцената, в името на правилната композиция: „единият може да подаде дясната ръка, а другият лявата“, за да може в този момент и двамата непременно да останат с лице към публиката.

В дневника си Станиславски отбелязва, че наблюдавал диалог на двама в профил, решил, че е „много жизнен“ и започва да прилага в постановките си този изненадващ за съвременната му публика похват. Нещо повече, решително скъсва с още една много стара конвенция на класическия театър: неписаната забрана актьорите да не обръщат с гръб към зрителите. Отново в дневника, през март 1889 г., Станиславски отбелязва, че по време на негов спектакъл в т.нар. Общество за изкуство и литература актрисата от Малий театър Никулина „се надигнала от радост от мястото си“, когато по хода на действието един от актьорите седнал с гръб към публиката.

Днес, за нас, навикнали с абсолютната разкрепостеност на сцената, подобен жест изглежда никак маловажен и дори дребнав, но в края на XIX в. това е предизвикателство, провокация спрямо съществуващия ред, жест, който може да бъде съпоставен с по-късните скандали на авангардистите, целящи да провокират утвърдения вкус на публиката. Станиславски ще го направи още веднъж, дори още по-демонстративно, на премиерния спектакъл на „Чайка“, вече на сцената на Московския художествен театър – ще постави в са-

мото начало на представлението на авансцената пейка, а на нея няколко (!) седнали с гръб към залата, като жест на раздяла със стария театър и начало на нова епоха, като ще предизвика буря от коментари.

Станиславски се бори с канона, но той не е човек на самоцелната провокация, на единичния демонстративен жест; при него съпротивата срещу старото и отживялото се превръща в поход за цялостно обновяване на театъра, а реализацията на това му намерение го прави един от най-големите и значими реформатори в историята на световния театър.

Ортега и Гасет ще напомни очевидната истина: „освен това – пише той – театърът е и една сграда.“ За Станиславски това е сериозен проблем и той се заема с преобразяване на театъра като място, където се организира и осъществява зрелището. Прочутата му реплика: „Театърът започва от гардероба“, изтъркана от повтаряне и често изпразнена от съдържание, не е случайно изпуснатата фраза. Когато заедно със Сава Мамонтов, един от поредицата прочути руски меценати на изкуствата (Третякови, Сава Морозов, Щукин), строят новото здание в Москва, където и до днес се намира Московският художествен театър, те отделят особено внимание не само на модерната сценична техника, на осветлението, на отоплението, но и на удобствата за изпълнителите, на гримьорните – разпределят ги на два етажа, отделно за мъжете и за жените, не пропускат дори такъв детайл като задължителните прозорци на всяка гримьорна, тъй като според Станиславски актьорите прекарват живота си на тъмно: през деня, по време на репетиции, и вечер по време на спектаклите, а когато представлението свърши и излязат от театъра, навън вече е паднал мрак и те изпитват постоянен глад за светлина.

Една от важните цели на неговата реформа е промяна на отношението към зрелището, към спектакъла като ритуал. Това е причината да отмени и друга вековна традиция: участието на оркестър в представлението. Още през 1888 г. Станиславски пише в писмо до „Обществото за изкуство и литература“ с настояване да се премахне музиката, която би трябвало да развлича публиката преди началото и по време на антрактите. Според него: „Куриозно е скрибуцането на полки и валсчета.“ В театъра тази традиция също

е от векове. Още Лесинг в „Хамбургска драматургия“ сериозно обсъжда какво трябва да е съдържанието на изпълняваните мелодии в антрактите: дали да съответства на настроението на пиесата, която се играе в момента, или напротив, просто да служи за забавление и развлечение на публиката. Както помним, и в Бяла черква от „Под игото“ има цигански оркестър, който кой знае защо преди началото на „Многострадална Геновева“ свири... „австрийския химн“. Както се вижда още тогава сме били в Европа...

Станиславски иска да превърне театралния спектакъл не само в особен вид свещенодействие, но и в единен художествен организъм, на чието съществуване музиката, несъзвучна със случващото се на сцената, пречи. Това е причината да направи още един жест и да забрани аплодисментите по време на представлението. В началото тази забрана е още по-строга, Станиславски иска да премахне и аплодирането в края на всяко действие, „пошлата пукотевица на аплодисментите“, както той се изразява. Тази – изглеждаща днес странна – негова реакция има конкретно обяснение: по онова време е прието първата поява на сцената на звездите в спектакъла или на някой прочут гастролор да се съпровожда с аплодисменти, след което прочутият изпълнител се отправял към авансцената, покланял се на публиката и едва след това започвал участието си в представлението. Естествено, че за Станиславски, за когото е важно да изгради на сцената възможно най-достоверна жизнена атмосфера, подобно поведение изглежда кощунствено. Забраната на аплодисментите цели преди всичко премахване на тази нарушаваща цялостта на зрелището церемония¹. Впрочем нашата публика сякаш се връща в годините преди Станиславски – все по-често първата поява на сцената по хода на действието на някоя „звезда“ бива съпроводена с аплодисменти...

Голямата заслуга на Станиславски е утвърждаването на режисьорската институция. Режисьори е имало и преди него: херцог Георг II в Майнинген и Ото Брам в Германия, Антоан във

¹ В началото на 20-те години на XX в. авангардистите в Русия, за да демонстрират отрицанието на „академизма“ на театъра на Станиславски, окачват в зрителната зала надписи: „Разрешава се аплодирането и свиренето с уста.“

Франция; именно те полагат основите на новата за театъра професия, но техните действия нямат размах на реформата, проведена от Станиславски. Тези наистина големи творци, дори изключителен режисьор като Макс Райнхард, не създават школа, техните търсения очертават посоките, те са пионери на новото, но не успяват да осъществят цялостно обновление на съвременния им театър. Тъкмо Станиславски превръща режисьора в обединител на усилията на всички участници в процеса на създаване на театралното представление и на всички изразни средства в него. Неслучайно се заговаря за неговия режисьорски „деспотизъм“, но то е логична последица от неговите усилия да осъществи замислената реформа.

Всъщност всеки – повече или по-малко – постоянен театрален колектив е имал ръководител, било първият актьор в трупата, било драматургът, доставящ пиесите за репертоара, при Молиер обединени в едно и също лице. Идеята за режисьорската институция възниква в края на XIX в. Според Алвин Тофлър тя е част от общо движение, породено от технологичната революция. Авторът на „Третата вълна“ съпоставя необходимостта от появата на мениджъра, който да ръководи все повече усложняващото се фабрично производство или организацията на фирмените структури, с възникването на потребност от професията на диригента, който „да управлява“ оркестъра, увеличил състава си и по думите на Тофлър, превърнал се във „фабрика за музика“.

Новата драматургия, олицетворявана най-вече от пиесите на Чехов, не е по силите на стария театър, новите изисквания към сценичното зрелище налагат задължително появата на съвременната фигура на режисьора, на човека, организатор на усилията на всички участници в сложната синтетична общност – спектакъла, обединяваща в едно формите на различни изкуства.

Станиславски наистина превръща режисьора във водеща фигура в театъра, обединител на творческите дейности на артисти, художници, музиканти, осветители, гримьори, реквизитори, сценични работници... Неговата цел е да превърне спектакъла в нещо, (което по-късно ще нарекат „художествена цялост“), в което всички изразни средства на сцената работят за решаване на една обща творческа задача – концепция, категорично отхвърлена в епохата на т.нар постмодернизъм. За да го постигне, му е необходимо да

контролира всеки елемент от сценичното зрелище, да ги обедини в едно впечатляващо художествено създание. И този път той започва с най-дребните наглед маловажни подробности, на които в предходните години никой не е обръщал сериозно внимание; например реквизитът. Гастролите на театъра на Майнингенския херцог са подсказали значението на достоверния, а не бутафорен реквизит на сцената. За някои спектакли на МХТ, например „Силата на мрака“ от Толстой, Станиславски ще организира цели експедиции в дълбоката провинция, за да бъдат намерени и пренесени на сцената реални предмети от бита на руските селяни, които да допринесат за създаването на търсената достоверна атмосфера на сцената. Истински предмети, мебели, аксесоари, оригинални или специално изработени костюми ще присъстват и в други спектакли от първите години от съществуването на Художествения театър. Какъв контраст с традиционния театър, в който артистите е трябвало сами да се грижат за гардероба си!

Този стремеж за организиране представата за достоверна среда на сцената прераства в една друга, актуална през първите години на ХХ в., тенденция в театъра: привличане на непрофесионални изпълнители на сцената. В същата постановка на „Силата на мрака“ Станиславски се опитва да впише в трупата на своя театър група селяни, но се проваля. Тяхната естественост и непосредственост рязко контрастира с присъствието на дори толкова органични изпълнители като актьорите на Московския художествен театър. Станиславски не иска да се откаже от запалилата го идея. Той решава да остави само една селянка, за която организира специален епизод: тя преминава по сцената, като пее някаква песен. Но нейното присъствие е толкова силно, че дори актьори като Москвин или Качалов отказват да се появят на сцената след нея. Конфликтът е решен, когато гласът на непрофесионалната изпълнителка е механично отчужден, записан на грамофонна плоча и едва така е успешно включен в общото звучене на спектакъла.

През този ранен период работата на режисьора Станиславски се характеризира с подобни експерименти, които му създават славата на краен натуралист. Употребяван днес, подобен термин звучи негативно, но не бива да забравяме, че в началото на миналия век натурализмът е авангардно течение, част от общото движение за

обновяване на изкуството. Освен това той доста бързо изоставя подобни експерименти, след като е постигнал целите си и насочва усилията си другаде.

Вярно е, че през първите години в МХТ той отделя много сили, за да усъвършенства диапазона на звуковото оформление на спектаклите: зад кулисите звънят камбани, лаят кучета, носи се конски тропот, пеят птици, бият часовници, трещят гръмотевици, свирят шурци. По този повод Чехов полушеговито, полусериозно заявявал, че ще напише пиеса, която започва така: „Колко хубаво, колко тихо! Не се чуват нито птици, нито кучета, нито кукувици, нито славеи, нито часовници, нито звънчета и нито един шурец!“

През това време Станиславски работи усилено и за подобряване възможностите на сценичното осветление, ръководи работата на художниците, които създават костюмите, множат скиците на бъдещите мизансцени, декорите във вид на макети се обсъждат със седмици, около правенето на макети в Художествения театър се раждат легенди и се разказват анекдоти. Стига се до куриози. По време на работата над Чеховата „Чайка“ Станиславски настоява на сцената да се направи специален миниатюрен тунел от телена мрежа, по който, за по-голяма достоверност по време на действието, да преминават... кокошки. Но педантичната грижа за декоративното оформление също е част от театралната реформа, тя следва да отстрани наследената още от времената на италианската комедия дел'арте система на условен декор: един за комедия, друг за драма и трагедия. По времето, когато Станиславски започва работа в театъра, и в Русия най-често сглобяват декорите за поредното представление от вече използвани елементи.

Натуралистичните експерименти на Станиславски продължават цяло десетилетие и са прекратени, когато тяхното значение е изчерпено. В дневника на спектаклите на 25 януари 1909 г. е записал: „Хайде да престанем да ядосваме Кугел¹. Да спрем да бием комари. Есен, жълти листа, няма комари. И без това в пиесата вече има много жизнени подробности...“ Големият режисьор

¹ А. Кугел (1864–1928), един от най-известните театрални критици в Русия, яростен противник на натуралистичните експерименти на Станиславски.

е постигнал намеренията си, негова крайна цел не са „жизнените подробности“, те са само инструмент за превръщане на театралния спектакъл в „концерт“, в който трябва да участват активно всички сценични „инструменти“. И след като смята, че е реализирал това намерение, Станиславски изоставя елементите на натурализма и се заема активно с пренасяне на сцената на МХТ на творби на символисти: Метерлинк, Хауптман, Леонид Андреев. А през 1911 г. кани Гордън Крег и заедно с него да реализират „Хамлет“, с пределно условен декор и мизансцени. А практиката му в МХТ през 20-те години на миналия век е много далеч от елементарния реалистичен натурализъм.

Независимо от постоянните оплаквания, че е актьор, а не режисьор, че поставя спектакли по принуда, Станиславски е постигнал съвършенство в овладяването на отделните компоненти на сценичното зрелище. Той е в състояние да постигне впечатляващ ефект дори без актьорско присъствие. Например финалната сцена от второ действие на „Село Степанчиково“ от Достоевски: „Известно време сцената е празна. Лъч от лунна светлина осветява края на пейката, върху която е забравено парче хартия. Александър гаси свещта в беседката и настъпва пълна тъмнина, нарушавана само от далечното пеене на закъснели гуляйджии и от време на време от гръмотевици и трелите на славей. Само някъде далеч напомня за присъствието си нощният пазач със своето кречетао и отново всичко замлъква след толкова бурния ден в очакване на нова буря.“

Да не пропусна още едно нововъведение на Станиславски: режисьорската книга. Той първи започва да подготвя бъдещия спектакъл, като записва подробности за декорите, мизансцена, осветлението и разбира се, затова как трябва да звучат репликите. Един от първите му режисьорски екземпляри за постановката на „Чайка“ от Чехов е цял том, близо 150 страници, по познатия по-късно от киното формат на т.нар. стори борд: репликите отляво, бележките на режисьора отдясно.

Естествено, че на фона на тази стихия от „жизнени подробности“ и ефекти за постигане на „достоверна атмосфера“ на сцената изпълнителите някак избледняват. Чехов гледал спектакъл в Художествения театър и пише за актьорите: „не са кой знае какви таланти...“ Сам Станиславски обяснява тази ситуация с факта, че

артистите в трупата „все още не били укрепнали“, а съвременната критика направо говори за „средни дарования“. Но какви „средни дарования“ са Москвин, Качалов, Книпер, Леонидов и останалите?! Такава силна труппа по онова време едва ли е имал някой от европейските театри. Такова съчетание на гениални изпълнители на една сцена се среща веднъж на сто години. Проблемът не е в „неопитността“ на изпълнителите или липсата на талант. Един изключително проницателен наблюдател и коментатор на театралния живот в началото на миналия век, Пьотр Ярцев¹, обяснява така този феномен: „Това е театър, където актьорите са аксесоари, а аксесоарите – актьори, и художник е режисьорът!“

Създаден е нов театър, в който спектакълът е ансамбъл на равноправни, равностойни изразни средства, с които борави творецът-режисьор, в неговите ръце артистите са част от общата палитра, с която той разполага. Това е онзи истински **режисьорски театър**, чиито автор е Константин Станиславски, и който определя облика на европейския, а и не само на европейския театър през изминалия ХХ век.

Разбира се, „художественото направление“ на Станиславски, както сам той го нарича, не е единствено в живота на съвременния театър, но то е онази основа, която позволява да се изградят и развият, дори когато отричат постигнатото от него или просто оспорват принципите му, творчески платформи, свързани с имена като Арто, Брехт, Брук, Гротовски, които демонстрират цялото богатство на съвременния театър... Но заслугите на Станиславски като пионер в тази област не могат да бъдат оспорени. Впрочем показателно е, че преди да формулира тезите си, които са противоположни на „системата“, Брехт моли да му преведат теоретичните трудове на Станиславски, за да се запознае с тях.

¹ П. А. Ярцев (Москва, 1870–1930, София), един от най-големите руски театрални критици и теоретици.

Създател на „система“

Пьотр Ярцев добавя още: „Ще си позволя да кажа, че с развитието на театъра просторът за изкуството на актьора все повече ще се стеснява. Театърът не се развива в негова посока. Не казвам дали това е хубаво, или лошо. Ако искате, това е много лошо. Но не означава, че се смалява изкуството на актьора: то става много трудно изкуство! Може би актьорите на Художествения театър не са така бездарни, както изглеждат, но те трябва да са гениални, за да се проявят на сцената.“

Станиславски разбира много добре, че новият театър изпитва необходимост от нови изпълнители, от актьори с друга подготовка, с друга нагласа, с други възможности. Това е причината през всичките тези години да се опитва да обучава и възпитава артистите, да създаде своята – станала прочута – „система“, преминала през много, често драматични, перипетии. Прав е Жан Бенедети, когато пише: „Станиславски е най-значимата и най-често цитирана фигура в историята на обучението на актьори, но той също най-често е неправилно интерпретиран.“¹

Около системата с годините са се натрупали безброй легенди и недоразумения. Няма съмнение в едно: Станиславски гради своята „система“ за подготовка на актьора на собствения си сценичен опит, на собствената си природа и органика. То е естествено, той се намира в ситуацията на всеки психолог, който може да борави с резултатите от десетки и стотици опити с други хора, но всъщност разполага с един единствен достоверен източник: собствения си мозък, собственото си тяло и неговите реакции. Възможностите на науката днес са напреднали неимоверно оттогава, днес учените са в състояние да проследят подробно движението на сигналите в мозъка, но не и да са наясно какво точно се случва там. Нобеловият лауреат Ричард Аксел създава „плодова муха със светещ мозък, в който невроните светят като неонов лампи“, което позволява да се наблюдава в реално време и да се проследи какво се случва в мозъка на мухата всеки път, когато тя улови някакъв аромат. В този изклю-

¹ Benedetti, J., Stanislavski and the Actor. Methuen Drama, London, 2008, viii.

чително прецизен експеримент ученият може да „чете мислите на мухата, като гледа мозъка ѝ отвън. Но как самата муха знае какво изпитва“? И остава нерешен въпросът: „Кой в мозъка на мухата гледа навън? Кой разчита обонятелната карта?“¹ Тези въпроси са още по-сложни, когато става дума за безкрайно сложен механизъм като човешкия мозък.

Без да е учен и професионален психолог, Станиславски интуитивно стига до същото заключение. Той е наясно, че не е възможно да знае какво се случва в мозъка ни, как реагира подсъзнанието, за него това е основен проблем за работата на артиста, тъй като така необходимото му вдъхновение не се поддава на рационален контрол. Филип Ауслендер справедливо отбелязва: „В този смисъл не е изненада, че когато Торцов, алтер-егото на Станиславски, е запитан от студент дали актьорското подсъзнателно „вдъхновение е от вторичен или първичен произход“, той не може да отговори.“² Но тъкмо за това търси пътища за провокиране на активността на подсъзнанието като достъп и импулс за вдъхновението. И не бива да пропуснем, че той използва термина „подсъзнание“ по време, когато теорията на Зигмунд Фройд още няма популярността, на която се наслаждава десетилетия по-късно. Неговото желание е да намери възможност посредством „системата“ да „провокира творчеството на органичната природа с нейното подсъзнание“. Девизът на „системата“ е: „Подсъзнателно творчество на природата посредством съзнателната психотехника на артиста.“

Съзнателно или не, но логично повечето от елементите на „системата“ са свързани с личните особености на нейния автор. Според едни изследователи прочутият акцент на работата с етюди се дължи на факта, че Станиславски имал затруднения с паметта и повторенията му позволявали да запамети по-добре текста на ролята. Има свидетелства на негови ученици, които говорят за слабата памет на учителя, който често забравял какво е говорил в предход-

¹ Лерър, Дж., „Изкуството, сталкерът на ума“, „Изток-Запад“, С., 2012, с. 91–93.

² Ауслендер, Ф., „Просто бъди самия себе си“: логоцентризъм и различие в теорията на представлението, *Номо Ludens*, София, 10/2004, с. 191

ния урок. Ако подобна теза е дискуссионна, няма съмнение, че подчертаният интерес към концентрирането на „вниманието“, създаването на различни „кръгове на внимание“ на сцената е свързан със съществуващия у Станиславски проблем с отвореното пространство. Той почти на всяка страница плаши учениците със „зейналата паст на сценичния портал“, с „ужасяващата тъмнина“ на зрителната зала, настоява в никакъв случай вниманието на изпълнителя да не се прехвърля от другата страна на рампата, там, където според него винаги има „хилядна тълпа“. На това се дължи и идеята за въображаемата „четвърта стена“¹, която невидимо, но категорично трябва да отделя пространството на сцената от пространството на възприемането (макар на друго място той да говори за прехвърляне на „мост“ между сцена и зала“).

Няма съмнение, че идеята за създаване на нормално „сценично самочувствие“ у актьора, аналогично на усещанията и преживяванията на изпълняваното действащо лице, на „вживяването“, „вчувстването“ в ролята, ако използваме този термин на немския авангард от началото на века, което не бива да прекъсва, когато артистът по хода на действието напусне сцената, е свързана с друга особеност на артиста Станиславски. Известната изследователка на руския театър Любов Гуревич потвърждава нещо, което било добре известно на работещите в Художествения театър. Когато играл сценичен злодей или просто негативен персонаж, Станиславски от сутринта ходел мрачен и навъсен и всички, които знаели тази негова особеност, избягвали да го приближат. Поднасяли документи за подпис и се обръщали към него с различни молби, когато вечерта предстояла комедия, а Станиславски целият ден бил ведър и широко усмихнат². Той е толкова увлечен в идеята за създаване на адекватно „сценично настроение“ и самочувствие, че би искал декорите да бъдат продължени и зад кулисите, където актьорите, напуснали сцената, да продължат да живеят в ролята.

¹ Айзенщайн иронично подхвърля, че няма случай артист от МХТ да се е опрлял на тази невидима „четвърта стена“ и да е паднал при оркестъра.

² Гуревич, Л., „О Станиславском“, М., 1948, с. 126.

Няма съмнение, че отделните етапи в създаването и обогатяването на „системата“ са свързани с критични периоди в артистичната биография на нейния автор и в отношенията му с колегите в Художествения театър. Началото е поставено през 1906–1908 г., когато Станиславски изживява сериозна артистична криза, осъзнавайки, че е стигнал до някаква граница и трябва да намери нови пътища и изразни средства, за да се отърси окончателно от негативните актьорски навици и да намери похвати за изграждане на „сценично самочувствие“. Вторият етап е през 20-те години, когато след революцията Художественият театър и неговият ръководител са обект на яростни нападки от страна на авангардистите. Трупата на МХТ заминава на гастроли в чужбина. В Берлин Станиславски се запознава с бъдещата си преводачка на английски Елизабет Хепгууд, тя издава първо в Америка неговата биография „Моят живот в изкуството“, която извън всичко останало е въведение към „системата“.

Последният етап на кристализиране на принципите на „системата“ е през 1935–1938, когато окончателно скъсал с доскорошните си съмишленици в МХТ (лошите му отношения с другия ръководител на театъра, Немирович-Данченко) са известни, Станиславски се оттегля в Оперната студия и там, и в дома си работи с група младежи, за да доуточни същността на „системата“, да отхвърли отживялото и набележи новите пътища. Там той привлича и Всеволод Майерхолд, чийто театър е закрит, а големият режисьор лишен от възможност да работи. Майерхолд почва артистичната си кариера в МХТ, но недоволен от постигнатото и в търсене на собствен път напуска трупата. След време се включва в работата на една от знаменитите „студии“, създадени от Станиславски за подготовка на млади артисти и за експериментални постановки. Но търсецният гений на Майерхолд не издържа и той отново напуска, за да стане едно от най-големите имена не само на руския, но и на световния театър. Дълго време противопоставят неговата „биомеханика“ на „системата“ на Станиславски, а и режисьорските им почерци, като два категорично несъвпадащи полюса в изкуството на театъра. В последните години от живота си двамата застарели титани на театралното изкуство се събират, осъзнали, че трябва да преодолеят изкуствените противоречия на техните методи, че по-

между им има много повече общи неща, отколкото разлики и несъвпадения. Двата работят заедно до смъртта на Станиславски и ареста и разстрела на Майерхолд, с което ще бъде сложен трагичен край на един изключителен етап в живота на руския театър.

Станиславски през цялото време не спира да експериментира. През 1912 и 1924 г. създава две театрални студии, станали по-късно самостоятелни театри, където се надява да намери съмишленици и да провери в жива, конкретна практика своите открития, направени по време на репетиции и на сцената. Той не успява да изгради и оформи докрай „системата“, писането не е силната страна на неговите дарования: биографията си Станиславски диктува на секретарката. Първият том на „системата“, с който читателите имат възможност да се запознаят тук, е публикуван месеци след смъртта му, през 1938 г. и е съставен от неговите ученици. Освен това мит е, че „системата“ винаги и радушно е била възприемана. Въпреки че много рано е обявена за задължителна в МХТ и основна за цялостната му дейност, съпротивата сред актьорите, неразбирането за „странните идеи“ и „капризи“ на Станиславски съществува. Това, разбира се, са факти, които остават непубликувани, за да не се накърни ореола на величието, и човек можеше да научи само в лични разговори с очевидци на събитията от онези години за пренебрежителното отношение на звезди като Москвин и Качалов към експериментите и похватите на „системата“. Разбира се, като всеки голям творец и Станиславски не е бил лесен за общуване и това допълнително създавало затруднения за възприемането на ѝ. В спомените си Михаил Чехов цитира случай, когато той, заедно с Москвин и Книпер малко сбъркали текста в много пъти репетирана сцена, от залата се разнесе студен и строг глас:

– Стоп! Бъдете така добри да повторите текста тринайсет пъти!

„И ние – пише Чехов – като ученици тринайсет пъти повтаряхме на глас текста. А Станиславски упорито на глас броеше до тринайсет, като чукаше с пръст по масата.“¹ Но не става за поведе-

¹ Чехов, М., „Путь актера. Жизнь и встречи“, М., Хранитель, 2007, с. 125.

нието на режисьора-диктатор, а за неговия стремеж към перфекционизъм на сцената.

Той е преживял немалко разочарования и съпротивата на най-близките си сътрудници, и недоверие, и насмешки, за да сподели в края на книгата си, че работил със стотици начинаещи артисти, но едва малцина са останали верни последователи на неговата „система“. А тя – подчертава нейният автор – не е за гениални артисти като Москвин и Качалов. Геният няма нужда от обучение, не му трябва да се занимава с похвати за провокиране на вдъхновението, при него то „идва само“. „Системата“ не е и за лишените от талант. Заниманията с тях са безсмислени. „Не можем да дадем на човека онова, което не му е дадено от природата“ – признава той. „Системата“ трябва да помогне на надарените с талант. Тук е основният акцент в „системата“: как успешно да се провокира вдъхновението. Изпълнителят не може да разчита на случая, на вдъхновението свише, на музата, която по ироничната фраза в песента на Висоцки „живеела при Пушкин неотлъчно“. За талантливия артист е необходима цяла сложна система от упражнения, които да му помагат да се научи да провокира и привлича вдъхновението дори тогава, когато трябва за пореден път да изиграе втръснатата от многобройни повторения роля. Така най-общо може да се опише същността на „системата“. Подробностите може да прочетете на следващите страници на тази книга.

Но е задължително да се каже нещо много важно. Станиславски постоянно подчертава, че не е учен, че не притежава подходяща терминология (между другото това е един от проблемите пред всеки преводач, независимо на кой език пресъздава идеите на големия педагог: термините, които той използва, са доста условни, нерядко имат звучене, което, пренесено в друга езикова среда, може да бъде неестествено и смуцаващо). Бенедети много сполучливо отбелязва, че Станиславски никога не изписва „системата“ с главна буква, винаги в кавички и никога не изтъква своите заслуги. В същото време той проявява изключително прозрение и без да има научна подготовка достига до изводи, които се оказват напълно съзвучни с най-модерните постижения на наука като съвременната психология. Станиславски е чел трудовете на някои известни психолози (например французина Т. Рибо), но няма данни да е бил запознат с

идеите на Фройд. Той говори за подсъзнание и не просто говори, но включва подсъзнанието като един от важните фактори за функционирането на сценичното творчество; много добре съзнава, че подстъпите към подсъзнанието са много трудни, възможностите за това ограничени, резултатите от усилията непредвидими, винаги подчертава, че „може би“ е възможен успех. И всичко в „системата“ е насочено към упражнения и похвати, които да провокират подсъзнателно творчество. И тук прозрението на Станиславски е наистина уникално.

Той навярно никога не е чел и статията на Уилям Джеймс от 1884 г. „Що е емоция?“, в която известният психолог пише: „Ако съзнанието се отдели от тялото, няма да остане нищо, никаква „материя на ума“, от която да се състои емоцията.“¹ Станиславски достига интуитивно до същото заключение, извлича го от собствената си практика на сцената, от реакциите на собственото си тяло и създава гениалния „метод на физическите действия“. Неговият смисъл е прост: ако „телесната ни природа“ и „човешкият дух“ (според неговата терминология) са едно цяло, определено, конкретно, правилно подбрано и целенасочено физическо действие може да провокира емоционалната ни памет и да предизвика състояние, което да съответства на ситуацията, в която се намира изобразяваното на сцената лице. Станиславски непрекъснато подчертава колко трудно и непредвидимо е провокирането на вдъхновението. На сцената то „може“ да се появи, но ако това не се случи, „системата“ предлага цяла поредица от средства то да бъде провокирано, ако все пак и това не се случи, създаденото „правилно сценично самочувствие“ ще позволи действащото лице да бъде пресъздадено жизнено, достоверно и художествено въздействащо.

Гениалното прозрение на автора на „системата“ се потвърждава век по-късно, благодарение на откритията на модерната наука. Според невролога Атонио Дамазио: „умът дебне тялото – ние крадем настроенията си от състоянието на мускулите ни.“ Едва ли има по-категорично потвърждение, че Станиславски е бил прав, създавайки „метода на физическите действия“. Това, което ученият на-

¹ Цит. по Дж. Лерър, „Изкуството, сталкерът на ума“, с. 35.

рича „телесна електрическа верига“ е великолепно описание на механизма на „физическите действия“. Станиславски е установил, че този механизъм е двупосочен, но не е могъл да го формулира с научни термини, прави го Дамазио: „дори когато тялото не се изменя в буквалния смисъл, умът създава чувство като *халюционира* телесна промяна. При тази „привидна телесна верига“ мозъкът действа така, сякаш тялото преживява реално физическо събитие.“¹ Тъкмо това използва „системата“: при физическо действие се провокира емоционално състояние, а при „халюциниране“ (често артистът на сцената е близо до подобно състояние, но Станиславски е против този термин, той говори за „въображение“), чувството се преживява като при реално събитие. Тук централен проблем става запазването на дистанцията между изпълнителя и образа, създаван от него в тази сложна, почти шизофренична ситуация. Но Станиславски е убеден, че актьрът не може „да заема“ чужди чувства, той може да гради изобразяваното действащо лице единствено от онези чувства и характерни черти, които ще открие в собствената си душа и които следва да са аналогични на преживяванията на изобразяваното на сцената лице.

Създателят на „системата“ не е учен, нито е психолог, той просто е гениален практик, успял да прозре и да извлече от собствените си усещания изводи, напълно съзвучни с най-новите постижения на модерната неврология, валидни и век по-късно.

И ако си работил преди повече от век, а и днес си на равнището на съвременната наука, кой би могъл да твърди, че онова, което предлагаш в изкуството, в педагогиката и в художествената практика, е остаряло и ненужно? Просто е необходимо наново и внимателно да прочетем онова, което той ни е завещал.

Владимир Игнатовски

¹ Damasio A. „Descartes' Error“, Quill, London, 1995, p. 212–217, цит. по: Лерър Дж. „Изкуството...“, с.37