

СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО ЯК НАУКА*

Петро ЄРШОВ

Copyright © 1992; 2015

УДК 371

Petr Yershov
STANISLAVSKIY'S SYSTEM AS SCIENCE

1

Навесні 1911 року К.С. Станіславський прочитав перший нарис своєї “системи” О.М. Горькому і між ними відбувся такий діалог, записаний О.М. Тихоновим (Серебровим): “Здається мені, – сказав О.М. Горький, – що ви затіяли роботу найколосальнішої важливості. Найколосальнішої! – створити науку про мистецтво. Декому це може видатися навіть несумісним: наука і мистецтво?... Проте, це не так. Мистецтво – це перш за все людська праця, як і всяка інша. А потім вже – все інше. Щоб зробити працю продуктивною, треба організувати її науково. Чи так я розумію вашу думку?
– Саме, саме так! – вигукнув Станіславський” [1, с. 135].

Отже – наука про мистецтво. П’ятдесят років К.С. Станіславський безперервно шукав те, що Горький назвав “наукою про мистецтво”. Ця напружена праця геніального художника і великого знавця всіх сфер складного театрального хазяйства не могла пройти дарма. Наука виникла.

Перш за все всяку науку характеризує те, що складові її закони не вигадані, не надумані, а відкриті. Вони існували до того, як були відкриті і продовжують діяти незалежно від того, знають чи не знають їх люди, подобаються вони тій або іншій людині чи ні.

Все це повною мірою відноситься і до системи Станіславського. Так само як і всяка інша справжня наука, система Станіславського не винайдена, не вигадана, не скомпонована, а відкрита у живій практиці акторської творчості; тієї самої творчості, яка існувала до того, як К.С. Станіславський відкрив її закони, і яка існує незалежно від того, знають чи не знають, або з яким ступенем повноти і точності знають, люди ці закони. “У нашої

артистичної природи, – писав він, – існують свої творчі закони. Вони обов’язкові для всіх людей, усіх країн, часів і народів. Сутність цих законів має бути осягнута <...> Всі великі артисти, самі того не підозрюючи, підсвідомо йшли у своїй творчості цим шляхом” [2, с. 366]. В іншому місці: “Мистецтво переживання ставить у підґрунтя свого вчення принцип природної творчості самої природи за нормальними законами, нею самою встановлений” [Там само, с. 461]. І ще: “Є одна система – органічна творча природа. Іншої системи немає” [Там само, с. 653]. “Закони творчої природи змінити не можна” [Там само, с. 734].

Отже, перша риса системи Станіславського як науки – це **об’єктивність** законів, що її утворюють. Друга надзвичайно важлива риса: всяка справжня наука існує для задоволення потреб людської практики. Все це цілком і повністю знову стосується системи К.С. Станіславського. Вона народилася від практичної нужденності театрального мистецтва; її єдина мета і призначення – удосконалити практику. Її творець знову ж таки перевіряв її на доцільність у процесі творчого і педагогічного практикування. Також як й у всілякій іншій науці, критерій практики не може підтвердити або спростувати **повністю** законів, що становлять систему Станіславського. Адже закони ці сутнісно “людські уявлення” – віддзеркалення в голові людини. Третя важлива риса: жодну науку, раз вона – “віддзеркалення в голові людини”, не можна **ототожнювати** із практикою, якій вона врешті-решт слугує.

Всяка практика потребує певних природних даних, а якщо їх немає, то й неможливе її вдосконалення, відтак неможливе і застосування

наук. Так, якщо немає ґрунту, вологи, повітря – неможливе землеробство взагалі, а значить неможливе і яке б то не було практично корисне використання агробіологічної науки.

Якщо хтось намагається застосувати науку, ігноруючи відсутність умов, необхідних для її застосування, і тому приходить до невдачі, то це, очевидно, не спростовує науку. Це лише доводить, що потерпілий недостатньо знайомий з нею, що він, зокрема, не знає обов'язкових умов її використання.

Все вказане відноситься і до системи Станіславського. Для плідного її вживання потрібні обов'язкові умови. Якщо їх немає, то ця система не може бути застосована. Причому першою й абсолютно засадничою з таких умов є дарування, здібності, талант. Без цієї умови застосування системи Станіславського також неможливе, як неможливе землеробство без землі.

Є, звісно, й інші обов'язкові умови застосування науки про акторське мистецтво. Ці умови розглянемо в останньому розділі “Технології акторського мистецтва” [див. **3, с. 247–284**]. Четверта й остання риса в нашому короткому, далеко, звичайно, не вичерпному переліку така: “Справжня законна наукова теорія, – писав І.П. Павлов, – повинна не тільки охоплювати весь існуючий матеріал, але й відкривати широку можливість подальшого вивчення і, вільно сказати, безмежного експериментування” [4, с. 383].

Всяка справжня наука не лише відповідає на запити практики, а й завжди шукає нові, більш точні відповіді; будь-яка науково обґрунтована відповідь припускає постановку нового питання. Тому наука не може стояти на місці. Вона охоплює не тільки такі закони і такі істини, які можуть бути безпосередньо використані на практиці, але й такі, які вимагають для втілення їх у життя, подальшого уточнення, з'ясування, конкретизації. Отож, до складу всякої науки входять як закони і встановлені істини, так і гіпотези, припущення, проблеми. Тому практичне використання будь-якої науки – це завжди процес творчий; тому, нарешті, окрема людина, як би добре вона не знала ту чи іншу науку, завжди може знати її краще, ніж її знає сьогодні, реально.

Все зазначене характеризує і систему К.С. Станіславського. Науку, створену ним можна знати *більш-менш*, але її не можна знати повністю і до кінця. Костянтин Сергійович говорив: “Я, Станіславській, систему знаю, але ще не вмю або, вірніше, тільки починаю вмти її застосувати. Щоб оволодіти розробленою мною системою, мені треба народитися вдруге і, до-

живши до шістнадцяти років, розпочати своє акторство” [5, с. 114].

Але бачити в будь-якій науці можливість її подальшого розвитку, це, зрозуміло, не означає заперечувати достовірність того, що нею вже досягнуто. Відносність істини, як відомо, не відмінняє її об'єктивності. А об'єктивну істину можна і треба знати достовірно.

2

Якщо визнати, що система Станіславського володіє тими чотирма рисами-ознаками, про які йшла мова, то слушно дійти, на перший погляд, убивчого для системи висновку: будь-який талант творить в усіх випадках за її законами, а тому, хто позбавлений таланту, вона допомогти нічим не може... Кому і навіщо вона у такому разі потрібна?

Якби талант був чимось раз назавжди даним і незмінним, чимось, що або існує у якомусь завершеному вигляді, або відсутній у того чи іншого актора, то система К.С. Станіславського була б даремною. Але ніщо у природі не стоїть на місці. Отже, і талант, як не визначений зміст цього поняття, і те, якою б мірою не володіла ним та чи інша особа, – у всіх випадках і завжди – талант у будь-якому людському уконкретненні знаходиться або у процесі зростання і розвитку, або у процесі деградації і загибелі. І справа не в тому, “існує” чи не “існує” талант в окремої людини, а у тому, виявляється він чи ні у її **діяльності**; у цьому й полягає єдина підстава стверджувати, що талант існує.

Талант, як і всяка вроджена здатність, зростає та розвивається у процесі його правильного використання і притупляється, гине без вживання або при невірному, протиприродному, потворному його застосуванні. Примітно, що це стосується будь-яких талантів – від найбільших до найменших. Відмінність тут лише в тому, що у великих талантах властиві їм закони діють сильніше, енергійно і виявляють себе повніше. Тому К.С. Станіславський і відкрив об'єктивні закони творчості саме у мистецькій практиці великих талантів і геніїв.

Оскільки всякий талант охоплює вроджені задатки й здібності, яких набути неможливо, то практично вся справа зводиться до того, що б нарощувати і розвивати наявний талант, або хоча б спроможність. Виявляється, що найпосередніші (відповідно до загальноприйнятої думки, що склалася на основі їх проявів) здібності можуть постати талантом, і найяскравіший (теж, на масову думку) талант може загинути, а може стати ще яскравішим і ще ба-

гатшим. Залежить це більшою мірою від того, як він застосовується на практиці, в діяльності.

І.П. Павлов писав: “При хорошому методі і не дуже талановита людина може зробити багато. А при поганому методі й геніальна людина працюватиме даремно” [6, с. 26]. Тому, якщо дивитися на талант не як на утаємничену “річ у собі”, не як на якусь приховану і нічим не виявлювану себе можливість, а як на здатність, котра оприявнюється, об’єктивує себе зовні, практично, причому спроможну зростати і розвиватися, то в поняття таланту входять *працездатність* і воля. Ось чому К.С. Станіславський визначав талант як “щасливу комбінацію багатьох творчих здібностей людини у єдиній з творчою волею” [2, с. 194]. Таким чином, у результаті, система Станіславського є наукою про те, як, спираючись на об’єктивні закони, употужнювати, розвивати, збагачувати наявні акторські здібності, наявний талант. Вона – це своєрідний спосіб підвищення “коефіцієнта корисної дії” всякого присутнього обдарування.

Або, кажучи зовсім неточно: якщо у вас є здібності до акторського мистецтва, то система й допоможе вам реалізувати їх повністю; тоді завтра у вас буде цих здібностей більше, ніж було вчора, і така перспектива практично не має межі. Якщо при тих же здібностях ви ігноруєте систему, то ризикуєте реалізувати ваші обдарування не повністю, і тоді завтра його буде у вас менше, ніж було вчора. Так може повторюватися день за днем, із року в рік, поки ваші здібності, чи навіть талант, не перетворяться на спогади про нього. Публіка не відразу помітить це, а коли це стане ясно і вам, і їй, то буде вже пізно.

Все це, звичайно, не означає, що, ігноруючи систему Станіславського, актор напевно збанкрутує. Достатньо того, що це може з ним відбутися.

3

Для оволодіння системою К.С. Станіславського треба глибоко, щиро і по-справжньому хотіти володіти своїм мистецтвом завтра краще, ніж володієш ним сьогодні. Якщо ж досвідчений актор, або учень театральної школи – байдуже – в глибині душі задоволений собою, своїм талантом, своїм умінням, то перш ніж так чи інакше не руйнуватиметься ця його самозадоволеність – йому марно приступати до вивчення цієї самобутньої системи.

Така заспокоєність, іноді глибоко прихована та інстинктивно тонко маскована, не є щось стороннє таланту або таке, що може існу-

вати поряд з ним чи всупереч йому. Ні, це – *нестача таланту*, дефект у самій обдарованості, адже це – брак творчої волі. “Чим талановитіший артист, – писав К.С. Станіславський, – тим він більше цікавиться технікою взагалі і внутрішньою зокрема. М.С. Щепкіну, М.М. Єрмоловій, Дузе, Сальвіні вірне сценічне самопочуття і його складові елементи були дані від природи. Проте вони завжди працювали над своєю технікою. <...> Тим більше про це треба піклуватися нам, більш скромним обдаруванням. <...> При цьому не слід забувати, що здібні ніколи не стануть геніями, але завдяки вивченню своєї творчої природи, законів творчості і мистецтва скромні таланти порідняться з геніями і стануть з ними одного штибу. Це зближення відбудеться через *систему* і, зокрема, через “роботу над собою” [7, с. 309–310].

Іноді ще доводиться чути такі вислови: “Цей артист грає за системою Станіславського”. Іншого разу додається: “але скучно, погано”. Або: “Цей артист грає не за системою Станіславського” і додається: “але, проте, добре, яскраво, захоплююче”. В таких думках виявляється глибоке нерозуміння системи, заперечення самої її сутності, заперечення її як науки.

Грати можна добре і погано, краще і гірше. Всякий, хто грає добре (тобто знаходить свій талант) вчиняє згідно з об’єктивними законами творчості. Грає він “за системою” тією мірою й настільки, якою й наскільки вчинково діє добре. При цьому глядачам абсолютно не важливо, думав він про систему, коли працював над роллю чи ні. Так само всілякий, хто грає погано (не знаходить дарування) грає не “за системою”, навіть якщо він протягом усієї роботи тільки і піклувався про те, щоб слідувати її вказівкам. А коли він грає погано, значить не зумів чи не зміг належно скористатися системою.

Актор, котрий піклується в момент творчості про яку б то не було систему, за одним цим грає погано. Система існує для того, щоб допомагати природному творчому процесу, а не для того, щоб замінювати його. Актор творить на сцені так, як того вимагає система тільки тоді, коли йому в процесі творчості *ніколи думати* про яку б то не було систему.

4

К.С. Станіславський писав: ““Система” не “кухарська книга”: знадобилася якась справа, подивився зміст, відкрив сторінку – і го-

тово. Ні, це ціла культура, на якій треба зростати, виховуватися протягом років. Її не можна визубрити, нею можна лише оволодіти, ввібрати у себе так, щоб вона увійшла до плоті і крові артиста, стала його другою натурою, злилася з ним органічно раз і назавжди, переродила його для сцени. “Систему” треба вивчати частинами, потім охопити у всьому цілому, зрозуміти її загальну структуру і склад. Коли вона розкриється перед вами, точно віяло, тоді тільки ви одержите про неї точне уявлення” [8, с. 309–310].

Звідси витікає таке узагальнення: система Станіславського є наука *цільна, єдина і струнка*; вона складається з **частин**; кожна частина своєю чергою, являє собою *складне* ціле, те, що знову утворюється з частин, тому при її вивченні як науки надзвичайно важливо, з одного боку, проникати в усю її тонкість, тобто освоювати її в деталях і в деталях деталей, з іншого – знати точно і безумовно *місце* кожної деталі, її призначення, її роль як частини стрункого цілого.

Підґрунтя системи сутнісно становить освоєння її цілісності, її єдності, тобто вивчення взаємозв’язку і взаємозалежності всіх її частин. Для того щоб приступити до детального її опрацювання, доречно перш за все вдатися до загального огляду. Це те ж саме якби ми захотіли досліджувати в усіх подробицях струнку архітектурну споруду, то почали б вивчення не з цих подробиць, а з огляду всієї споруди в цілому.

Якщо подібним чином підійти до системи Станіславського, то в ній віднайдемо свої “частини”, “розділи” чи “сторони”, схожі із фасадами архітектурної споруди. Але оскільки система не предмет в буквальному розумінні цього слова, то й природно розподіл її на розділи, частини чи сторони є умовним, теоретичним, потрібним тільки для заздалегідь загального ознайомлення. Кожна з цих сторін або частин переростає в інші сторони чи складові, пов’язана з ними органічно і тому на практиці невід’ємна від них.

Система Станіславського як наука виявляється *як би із трьох сторін*. Саме – виявляється. Її можна *оглядати* з трьох сторін; але якщо почати заглиблюватися в кожну з них, йти, так би мовити, від поверхні до серцевини, то з’ясується, що в усіх цих сторін серцевина одна і та ж, що у своєму осередді вони зростаються в одне ціле. Це єдине ціле, конкретизуючись і розвиваючись у різних напрямках, і дає ті сторони, про які мовиться. Вони лише здаються роздільно існуючими, зосередженими

на різних предметах; насправді вони розкривають один і той же предмет з різних сторін, себто дають різнобічне уявлення про *один* предмет.

Багато непорозумінь у тлумаченні системи Станіславського відбувається саме звідси: один дивиться на неї з одного боку і стверджує, що вона – це; іншому очевидно, що вона – інше, тому що він дивиться не з її другого боку; третього зацікавила в ній третя сторона і йому так само очевидно, що це щось третє. А насправді вона – щось більше, ніж те, інше і ще інше, щось оприявнюване з різних сторін порізному. Причому жодна із цих точок зору сама по собі не може дати повного і точного уявлення про обговорюваний тут предмет.

Для однієї з трьох її сторін система є вченням про те, *що таке театр і навіщо він потрібен людському суспільству*. Що слід називати театральним мистецтвом і що тільки вочевидь нагадує це мистецтво, але не має підстав ним іменуватися. Це немов би одна сторона, частина, розділ науки про акторське мистецтво – **естетика**.

Інша сторона (частина, розділ) цієї науки безпосередньо долучається до першої. Це – вчення про те, *яким повинен бути актор*, щоб мати право і можливість створювати твори, що відповідають суспільному призначенню мистецтва, – **етика**.

Ще інша сторона (частина, розділ) знову пов’язує другу з першою. Це – вчення про те, як найкоротшим шляхом, найбільш раціонально та ефективно актору *реалізувати свої можливості*. Як, маючи у своєму розпорядженні засоби і знаючи мету, практично досягати її, як практично працювати, щоб створювати твори мистецтва, відповідні до його призначення, – **акторська техніка**.

Зв’язок між цими сторонами абсолютно очевидний: одна вказує на *мету*, інша – на *засоби*, а ще інша – на *способи* використання цих засобів, а всі вони – естетика, етика, техніка – на один і той же предмет – на справжню творчість актора.

5

Перша із зазначених нами частинах науки про театр утверджує і розвиває ті самі принципи, яких дотримувалися численні попередники К.С. Станіславського в російському реалістичному мистецтві й узагалі в російській передовій суспільній думці. Ці принципи висловлювалися не раз Пушкіним, Гоголем, Щепкіним, Островським, Тургенєвим, Толстим, Ленським і Чеховим.

Вихований у традиціях реалістичного мистецтва, К.С. Станіславський стояв на позиціях, загальних для прогресивних сил суспільства у філософії, науці і мистецтві. Їх можна стисло визначити такими словами: з м і с т о в н о, з р о з у м і л о, п р а в д и в о.

Вірність К.С. Станіславського цим орієнтирами загальновідома. Ще у 1901 році він писав: “Знаєте, чому я залишив свої особисті справи і зайнявся театром? Тому що театр – це наймогутніша кафедра, ще більш сильна за своїм впливом, ніж книга і преса. Ця кафедра потрапила в руки патологічності людства, котра зробила її місцем розпусти. Моє завдання, в міру моїх сил, очистити сім’ю артистів від невігласів, неуків та експлуататорів, а відтак... довести сучасному поколінню, що актор – проповідник краси і правди” [2, с. 117–118].

“Пам’ятайте, – записав слова К.С. Станіславського М.М. Горчаков, – моє завдання – научати вас важкій праці актора і режисера, а не радісному проведенню часу на сцені. Для цього є інші театри, вчителі і системи. Праця актора і режисера, як ми її розуміємо, – це страдальницький процес, це не абстрактна “радість творчості”, про яку стільки мовиться у порожніх деклараціях профанів від мистецтва. Наша праця дає нам радість тоді, коли ми до неї приступаємо. Це – радість свідомості, що ми можемо, маємо право, що нам дозволено займатися у л ю б л е н о ю нашою с п р а в о ю, якій ми присвятили своє життя. І наша праця дасть нам радість, коли ми побачимо, що виконавши її, поставивши спектакль, зігравши роль, ми п р и н е с л и користь глядачу, п о в і д о м и л и йому щось п о т р і б н е, в а ж л и в е для його життя, для його розвитку. Словом, повертаючись знову до тих слів Гоголя і Щепкіна про театр, які ви від мене не раз чули і не раз ще, напевно, почувєте” [9, с. 134]. Відтак театр повинен нести зміст, який допомагає глядачеві жити, духовно розвиватися.

Іншими словами: “Мистецтво покликане розкривати очі на ідеали, самим народом створені. Приходить літератор, приходить артист, він бачить ці ідеали, він очищає їх від усього зайвого, втілює їх у художню форму і підносить тому народу, який їх створив, але в такому вигляді, коли вони краще привласнюються, краще розуміються” [2, с. 286–287]. Так орієнтація на змістовність доповнюється орієнтацією на зрозумілість.

Але “суха форма звичайної проповіді чи лекції не популярна” [2, с. 165]. Тому: “Не говоритимемо, що театр – ш к о л а. Ні, театр – р о з в а г а. Нам невігідно упускати зі своїх рук цього важливого для нас елемента. Нехай люди завжди ходять у театр, щоб розважатися. І ось вони прийшли, ми закрили за ними двері, нагнали темряву і можемо вливати їм у душі все, що захочемо” [Там само, с. 228].

Театр тільки тоді виконує своє суспільно-виховне завдання, коли глядачам цікаво дивитися спектакль, коли вони одержують художню насолоду в театрі, і коли театр користується цим для пропаганди ідеалів, “самим народом створених”.

Орієнтація на зрозумілість тісно пов’язана із прагненням до правдивості, із розкриттям у творі сутності демонстрованих подій. “Ми зауважуємо, – писав М.Є. Салтиков-Шедрін, – що твори реальної школи нам подобаються, пробуджують у нас участь, зачіпають нас і приголомшують, і це одне вже може бути достатнім доказом, що в них є щось більше, ніж просте вміння копіювати. І саравді, розум людський із труднощами задовольняється однією оголеною передачею зовнішніх ознак: він зупиняється на зовнішніх ознаках тільки випадково і, при тому, лише на найкоротший час. Скрізь, навіть у найнікчемнішій подробиці, він допитується того інтимного смислу, того внутрішнього життя, які одні тільки і можуть дати факту дійсне значення і силу” [10, с. 174].

Те, що М.Є. Салтиков-Шедрін називає “інтимним смислом”, “внутрішнім життям”, “дійсним значенням і силою” – це сутнісно те ж саме К.С. Станіславський називає “життям людського духу”, “головним творчим завданням мистецтва” [11, т.1, с. 399; т.2, с. 26]. Отож, і Станіславський і Салтиков-Шедрін говорять про сутність явищ, яку й артист, і письменник, та й усякий узагалі художник покликані виразити, утілити так, щоб вона, ця сутність, стала зримою, почутою, доступною безпосередньому сприйняттю, щоб вона була розуміннєво осягнена читачем, глядачем, слухачем.

Відтворюючи явища дійсного життя не “холодно”, не безпристрасно, прагнучи показати їх сутність, художник стає виразником певної ідеї, вчителем, вихователем народу. Те, яку саме сутність утверджує художник у зображуваному явищі, яке саме явище як типове обстоює він, – у цьому і виявляється його світогляд, суспільна позиція, його політичні прихильності.

Традиції діячів російської дореволюційної культури, орієнтири на змістовність, зрозумілість і правдивість, які сповідував й утверджував К.С. Станіславський, указуючи їх єдиний напрям, спричинювали врешті-решт неподільну художню цілісність. “Театр – могутня сила для душевної дії на натовпи людей, котрі шукають спілкування. Театр покликаний зображати життя людського духу, він може розвивати й ушляхетнювати естетичне відчуття” [2, с. 396]. Це написано К.С. Станіславським у 1913–14 роках. Протягом усього свого життя він розвивав, уточнював і з непохитною рішучістю боронив те розуміння мистецтва і театру, яке успадкував від Гоголя, Щепкіна, Островського: театральне мистецтво – це специфічна форма суспільної діяльності; актор – суспільний діяч і слуга свого народу.

Отже, наука, створена К.С. Станіславським, відповідає на питання про цілепокладання: навіщо театр потрібен людям. Якщо дивитися на систему як на науку, то абсолютно очевидно є її підлеглість загальним завданням мистецтва в цілому. Тому це коло світоглядних переконань іменується “естетикою системи Станіславського”.

Естетична “сторона” системи природно переходить у наступну; з розумінням цілей театрального мистецтва й постають етичні вимоги до тих, хто прагне це мистецтво створювати.

6

Тепер ми дивимося на систему К.С. Станіславського з іншої сторони, яку зазвичай називають *етикою системи Станіславського*. Вона висвітлює широке коло питань: яким повинен бути світогляд актора, його загальна культура, освіта; відтак якою має бути його поведінка – в театрі, в суспільному житті, у побуті; яким повинен бути його моральний вигляд. Весь цей комплекс питань зводиться зрештою до одного: яким має бути сам актор, щоб мати право і можливості творити в мистецтві відповідно до його суспільного призначення?

Всупереч старим ідеалістичним забобонам, наука про театр стверджує, що існує, хоча і дуже складна, почасти прихована, але все ж непереборна залежність між тим, що являє собою кожний окремих актор (за світоглядом, культурою, побутом та ін.), і тим, що спроможний він створювати в мистецтві. Залежність ця дуже складна, тому й “етика Станіславського” – вагомий розділ системи. “Я намагаюся ввести відому систему у справу виховання

і роботи над собою актора, – говорив сам її автор, – але повинна бути визначена і відома система поглядів і відчуттів життя для будь-якого художника, який у своїй творчості шукає правди й прагне через свою працю бути корисний суспільству” [9, с. 165]. Ця “система поглядів і відчуттів життя” знайшла відображення у короткій формі К.С. Станіславського: “вмійте любити мистецтво у собі, а не себе в мистецтві” [2, с. 327]. Але формула ця набуває справжнього змісту, якщо слово “мистецтво” розуміти в ній так, як розумів його сам Станіславський.

Звідси постає широка програма вимог до актора. Якщо мистецтво покликане втілювати сутність явищ, то актор повинен уміти знаходити цю сутність. А як він відшукає її, якщо, скажімо, не володіє передовим для кожної епохи методом пізнання, якщо не опанував передовою культурою свого часу і широким кругозором?

Якщо мистецтво покликане служити народові, то актор зобов’язаний знати потреби та інтереси свого народу. А як може він знати їх, якщо сам не живе його життям, не поділяє його турбот і домагань?

Якщо актор справді хоче виконати свій громадський обов’язок, то як може він не дорожити технікою свого мистецтва – своїми професійними засобами виконання цього обов’язку? Як може миритися з вадами своєї майстерності? Як може нехтувати будь-яким приводом для удосконалення своєї внутрішньої і зовнішньої техніки?

Отже, “любити мистецтво у собі” – це значить достовірно, по-справжньому прагнути якнайкращого виконання своїх обов’язків актора-художника, актора-громадянина, не залишаючи ні часу, ні місця для турбот про свої вузькогосподарські інтереси, про свою кар’єру і т. ін.

Наука про театр вивчає об’єктивні закономірності “роботи актора над собою” в найширшому сенсі цього виразу. Тут йдеться знову про загальні закони. Тому – швидше про шлях, про напрям у різнобічній роботі актора над собою, ніж про нормативні вимоги. Шлях, запропонований К.С. Станіславським, нескінченний, він спрямований до ідеалу, але водночас він цілком конкретний. Цим шляхом кожний актор може йти вперед буквально щодня, лише б у нього була творча воля.

Цей розділ науки викладений К.С. Станіславським у формі закликів, побажань і вимог до актора як до професіонала і фахівця своєї

справи. Так, І.С. Тургенєв писав (і це ж міг би сказати Станіславський): “Що стосується праці, то без неї, без наполегливої роботи всякий художник залишається дилетантом; нічого тут чекати так званих хвилин благодатного натхнення; прийде воно – тим краще, а немає – все-таки працюйте. Та й не тільки над своєю річчю працювати треба, над тим, щоб вона містила саме те, що ви хочете виразити, і тією мірою, і в тому вигляді, як ви цього хочете: потрібно ще читати, навчатися безупинно, вникати у все оточуюче, старатися не тільки уловлювати життя в усіх його проявах, але і розуміти його, осягати ті закони, за якими воно змінюється і які не завжди виявляються назовні; треба крізь гру випадковостей доходити до типів – і зі всім тим завжди залишатися вірним правді, не задовольнятися поверховим вивченням, цуратися ефектів і фальші. Об’єктивний письменник бере на себе велику ношу; потрібно, щоб його м’язи були міцні” [12, с. 308].

Цю загальну вимогу до художника-реаліста будь-якої професії К.С. Станіславський застосував до актора, при цьому розвинув і конкретизував її. Тим самим він показав, що означає для актора на ділі “любити мистецтво у собі” і що він практично повинен робити, якщо він справді виявляє таку любов.

Цікаво зіставити цю формулу Станіславського із словами Леонардо да Вінчі: “Воістину велика любов породжується великим знанням того предмета, який ти любиш, і якщо ти його не вивчиш, то мало або зовсім не можеш його любити; і якщо ти його любиш за те благо, яке чекаєш від нього, а не ради власної його вищої доблесті, то ти поступаєш як собака, який виляє хвостиком і радіє, стрибаючи перед тим, хто може дати їй кістку” [13, с. 64].

Отож наука, створена К.С. Станіславським, озброює актора “знанням предмета”, тому вона потребує “великої любові” – і породжує, і вимагає її.

7

Припустимо, що наука про театр складалася б із двох вищеокреслених розділів. Тоді вона озброювала б актора уявленнями про *зразки* – про ідеальний театр і про ідеального актора. За всієї правильності цих уявлень їх навряд чи можна б було назвати наукою у повному розумінні цього слова. Наука покликана показувати також конкретний, об’єктивно обґрунтований практичний шлях до мети, тобто містити метод.

К.С. Станіславський говорив: “У тому-то й полягає вся трудність і складність нашого мистецтва, всі ми знаємо, що правильно, що потрібно, яка сьогодні ідея має прозвучати зі сцени. А як її утілити у сценічний образ, задіяти в сюжет, у сценічну дію, виразити в характері, у поведінці героя, ще не знаємо, не вміємо” [див. 9, с. 357]. І далі: “Між ідеєю, принципом, новим підґрунтям, якими б правильними вони не були, і між їх здійсненням – величезна відстань. Щоб наблизити їх, потрібно багато, довго працювати над технікою нашого мистецтва, яка ще знаходиться у первісному стані” [14, с. 373].

Поки ми оглядали перші дві частини або сторони системи Станіславського, то виразно бачили традицію. У цих двох частинах сучасна наука спирається на багатий спадок. Проте все не так стосовно “третьої частини”, яка до К.С. Станіславського не була майже розроблена. У зв’язку із цим він зауважив: “Не дивлячись на гори написаних статей, книг, лекцій, рефератів про мистецтво, не дивлячись на пошукування новаторів, – за винятком декількох зауваг М.В. Гоголя і декількох рядків з листів М.С. Щепкіна, – в нас не написано нічого, що б було практично значуще і придатне для артиста в момент здійснення його творчості, що служило б дороговказом викладачу під час його зустрічі з учнем. Все, що написано про театр, – лише філософія, іноді дуже цікава, чудово написана про результати, які бажано досягнути в мистецтві, або критика, яка розмірковує про придатність чи непридатність уже досягнутих вершин.

Усі ці праці цінні й потрібні, але не для прямої практичної справи, оскільки вони замовчують про те, як треба досягати кінцевих результатів, що потрібно робити на перших, других, третіх порах з учнем-початківцем, котрий абсолютно недосвідчений, або ж навпаки, із занадто досвідченим і розпаскудженим актором. Які йому потрібні вправи на кшталт сольфеджіо? Які гамми, арпеджіо для розвитку творчого відчуття і переживання треба освоїти артисту? Вочевидь їх треба перерахувати за номерами, подати точно в задачниках для систематичних вправ у школі і вдома. Про це, на жаль, усі праці і книги з театрознавства мовчать. Немає практичного керівництва” [15, с. 717–718].

Третій розділ системи – та сторона, з якої ми оглядаємо її зараз, – сутнісно наново побудована Станіславським і може бути названа *вченням про техніку, вченням про майстер-*

ність або технологією акторського мистецтва. Створюючи його, Костянтин Сергійович йшов до мети нестримно. Початок пошуків, перші результати їх і завершальний етап – різьбаче відрізняються один від одного. Від геніальних припущень, від спроб обґрунтувати їх психологією, яка сама ще блукала в сутінках, – до стрункого, базованого на засадах передової матеріалістичної науки, пояснення найскладніших питань перевтілення і переживання. Такий шлях розвитку цієї частини системи. Тільки тепер, коли він виявився пройдений, система і стала повно наукою. Тепер предмет її – об’єктивний процес акторської творчості – виявився висвітлений всесторонньо, саме як процес, як специфічна діяльність.

8

Нашвидку оглянувши всю величну споруду науки про театр, охарактеризувавши всі три її сторони в найзагальніших рисах, ми, проте, абсолютно не вживали всім відомих виразів К.С. Станіславського – “надзавдання” і “наскрізна дія”. Чому це виявилось можливим? Проглядаючи яку із сторін системи, ми повинні були зупинитися на цих поняттях?

Надзавданням К.С. Станіславський називав “головний центр”, “столицю”, “серце п’єси”, тобто ту “головну мету, заради якої поет створював свій твір, а артист творить одну з його ролей”.

“ – Де ж шукати цю мету? <...>

– У творі поета і в душі артиста – у ролі. <...>

Або, іншими словами, <...> не лише у ролі, але і в душі самого артиста” [14, с. 332–334].

Наскрізною дією К.С. Станіславський називав “прагнення через всю п’єсу” до надзавдання. “Лінія наскрізної дії, – писав він, – воедино поєднує, пронизує, немов нитка розрізнені пацьорки, всі елементи і спрямовує їх до загального надзавдання. З цієї миті все служить їй” [14, с. 338]. Ці найзагальніші і найкоротші визначення надзавдання і наскрізної дії вже певною мірою дають відповідь на поставлені вище питання.

Вчення про надзавдання і про наскрізну дію – це не “сторона”, не “розділ”, не “частина” і не складова системи Станіславського як науки. Це – сутність, серцевина всієї науки. Це те, що конкретизується, уточнюється і розвивається в кожному розділі або сегменті системи, в кожному її положенні. Те, що за уважного розгляду просвітлює саму систему, з якого б боку на неї не дивитися.

Якщо в усіх подробицях і деталях розглянути питання про те, що таке театр, навіщо він потрібен, і чим відрізняється хороший театр від поганого, то дійдемо до вирішальної ролі надзавдання і наскрізної дії. Якщо так же сумлінно вивчати питання про те, яким повинен бути актор, щоб відповідати своєму призначенню, то знову дійдемо вирішальної ролі надзавдання і наскрізної дії. Якщо, нарешті, вникнути у вчення Станіславського про техніку і майстерність актора, то й тут дійдемо надзавдання і наскрізної дії. Адже вся техніка і вся майстерність, як розумів їх К.С. Станіславський, – це суть техніка і майстерність виявлення у п’єсі і в собі самому надзавдання і наскрізної дії та їх утілення. Тому висновуємо: “Все, що існує у “системі”, потрібно першочергово для наскрізної дії і для надзавдання” [14, с. 340]. “Надзавдання і наскрізна дія – ось головне в мистецтві”. “Наскрізна дія і надзавдання – у цьому все” [2, с. 656].

Однак система К.С. Станіславського не була б наукою, якби вона утверджувала цю істину, і лише. Вона є наукою тільки тому, що розкриває численні і складні закономірності, що витікають із цього загального закону і що відносяться до різних сторін того надзвичайно складного, але у сутності своїй єдиного, суспільного явища, яке вона вивчає, – у творчості актора.

Наука не обмежується констатацією фактів – вогонь гріє; вода тече; тіла мають вагу; без надзавдання і наскрізної дії не може, мовляв, бути повноцінного акторського мистецтва. Наука розкриває конкретні закономірності, через які явища, що вивчаються нею, існують, вона показує у чому, як, коли, чому і якою мірою ці закономірності виявляються. Презентована тут система озброює актора не тому, що закликає погодитися із загальним принципом, який, до речі кажучи, був відомий задовго до К.С. Станіславського, хоча і називається іншими словами, а тому, що розкриває численні й різноманітні конкретні закономірності, яким підлягає творчий процес, котрий веде до втілення наскрізної дії і надзавдання.

Після всього висловленого повинно бути зрозуміло, наскільки неправомірно задавати питання про те, яка із частин чи сторін системи “важливіша”: ідейні засади, етика чи вчення про техніку і майстерність? Вочевидь таке питання подібне наступному: що важливе для людського організму – кровообіг, травлення чи нервова система? Або: що важливе – ідея чи її здійснення?

Сутнісно подібні питання однаково безглузді, хоча буденно нерідко буває, що в даної людини в нормі, наприклад, кровообіг і травлення, але розладнана нервова система; або – конкретна особа здійснює ідею, недостатньо розуміючи її, і навпаки. Доки подібного типу окремі дефекти невеликі, вони ще не руйнують цілого. Вони впливають згубно, коли переходять відому межу.

Людина, котра наосліп здійснює ідею, легко може заблукати, наброби помилок, може піти від ідеї і, навіть не бажаючи того, шкодити їй. Розладнана нервова система рано чи пізно спричинить за собою хворобу всього організму, а потім і призведе до його загибелі... Так само і з системою К.С. Станіславського. “В нормі” кожна з трьох, умовно виділених нами, “сторін” збагачує і доповнює любу іншу. Позбавити систему будь-якої із цих сторін – означає зруйнувати її як науку. Але у практиці того чи іншого конкретного театру або актора справа може йти більш-менш благополучно з тією, іншою чи з третьою її сторони – знову-таки до відомої межі. За цією межею дефекти однієї (любої) сторони абсолютно руйнують ціле. Тоді вже не можна говорити, що цей театр або цей актор узагалі дотримується системи Станіславського. Ігнорування будь-якої її сторони або зрада її принципам сутнісно постає як запроданство цілому – спотворення, вульгаризація системи, підміна науки власними, помилковими про неї уявленнями.

Якщо, скажімо, театр чи окремий актор запевняють, що вони вірні ідейним та етичним принципам Станіславського, і якщо вони одночасно ігнорують його вчення про майстерність і про техніку, – останнє може слугувати безпомилковим доказом того, що визнані ними принципи вони розуміють поверхово, безвідповідально, тобто зрештою – помилково, навіть якщо вони вивчили їх напам'ять. І навпаки. Якщо актор або театр стверджують, що неухильно слідує вченню Станіславського про техніку і майстерність, а його ідейними та етичними принципами нехтують, – то це однозначно доводить, що саму техніку вони розуміють не так, як розумів її Станіславський. Відтак вони займаються технікою і майстерністю, але *не тими*, які передбачені наукою про театр, причому незалежно від того, що вся їхня термінологія може бути запозичена з цієї науки.

Отже, практично для кожного окремого актора, як і для кожного театру, та сторона системи К.С. Станіславського важлива, котрій цей актор чи театр приділяють недостатню увагу.

Це означає, що неуввага до *будь-якої* частини або сторони системи є насправді і в кінцевому підсумку неуважне ставлення до *надзавдання* і до *наскрізної дії*, або взагалі нерозуміння *конкретного змісту* саме цих понять.

Тому так важливо при підході до вивчення системи Станіславського перш за все освоїти її цілісність, структурну єдність і складність, себто підходити до неї як до науки, а не як до переліку положень і рекомендацій, з яких одні можна прийняти, інші відкинути, одних дотримуватися, іншими нехтувати.

1. Сербров А. Время и люди. – М., 1949. – С. 135.
2. Станіславський К.С. Статті. Речі. Беседи. Письма. – М., 1953. – С. 366.
3. Ершов П.М. Сочинения: В 3-х т. / отв. ред. В.М. Букатов. – М., ТТО “Горбунок”, 1991. – Т.1: Технология актерского искусства. – М., 1992. – 288 с.
4. Павлов И.П. Избранные произведения. – М., 1949. – С. 383.
5. Топорков В.О. Станіславський на репетиції. – М., Л., 1949. – С. 114.
6. Павлов И.П. Полн. собр. соч. – 2-е издание. – М., 1952. – Т.5. – С. 26.
7. Станіславський К.С. Работа актера над собой. (Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения.). – М., Л., 1948. – С. 309–310.
8. Станіславський К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1954–1961. – Т.3. – С. 309–310.
9. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станіславского. – М., 1950. – С. 134.
10. Салтыков-Щедрин М.Е. Полн. собр. соч.: В 20-ти т. – М., 1933. – 1941. – Т.5. – С. 174.
11. Станіславський К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1954–1961. – Т.1. – С. 399; Т.2. – С. 26.
12. Тургенев И.С. Собр. соч.: Т. 11. – М., 1949. – С. 308.
13. Леонардо да Винчи. Избранное. – М., 1952. – С. 64.
14. Станіславський К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1954–1961. – Т.2. – С. 373.
15. Станіславський К.С. Моя жизнь в искусстве. – М., 1933. – С. 717–718.

REFERENCES

1. Sjerjebrov A. Vremja i ljudi. – М., 1949. – S. 135.
2. Stanislavskij K.S. Stat'i. Rjечи. Bjesjedy. Pis'ma. – М., 1953. – S. 366.
3. Ershov P.M. Sochinjenija: V 3-h t. / отв. Rjed. V.M. Bukatov. – М., ТТО “Gorbunok”, 1991. – Т.1: Tjehnologija aktjerskogo iskusstva. – М., 1992. – 288 s.
4. Pavlov I.P. Izbrannyje proizvjedjenija. – М., 1949. – S. 383.
5. Toporkov V.O. Stanislavskij na rjepjeticii. – М., Л., 1949. – S. 114.
6. Pavlov I.P. Poln. sobr. soch. – 2-je izdanije. – М., 1952. – Т.5. – S. 26.
7. Stanislavskij K.S. Rabota aktjera nad soboj. (Chast' 2: Rabota nad soboj v tvorchjeskom procjessje voploschjenija.). – М., Л., 1948. – S. 309–310.
8. Stanislavskij K.S. Sobr. soch.: V 8 t. – М., 1954–1961. – Т.3. – S. 309–310.
9. Gorchakov N.M. Rjehzissjerskije uroki K.S. Stanislavskogo. – М., 1950. – S. 134.

10. Saltykov-Schjedrin M.E. Poln. sobr. soch.: V 20-ti t. – M., 1933. – 1941. – T.5. – S. 174.
11. Stanislavskij K.S. Sobr. soch.: V 8 t. – M., 1954-1961. – T.1. – S. 399; T.2. – S. 26.
12. Turgjnev I.S. Sobr. soch.: T. 11. – M., 1949. – S. 308.
13. Ljeonardo da Vinchi. Izbrannoje. – M., 1952. – S. 64.
14. Stanislavskij K.S. Sobr. soch.: V 8 t. – M., 1954-1961. – T.2. – S. 373.
15. Stanislavskij K.S. Moja zhizn' v iskusstve. – M., 1933. – S. 717-718.

АНОТАЦІЯ

Єршов Петро Михайлович.

Система Станіславського як наука.

У статті обґрунтовуються принципи, обов'язкові умови, найважливіші сторони-складові й засадничі концептуальні карти всесвітнього відомої новаторської системи театрального мистецтва К.С. Станіславського (1863–1938). Вона розглядається і як наука про мистецтво, і як учення про театр і його місце у суспільстві (естетика – цілі й завдання), про те, яким має бути актор (етика – засоби та інструменти) та як найефективніше реалізувати йому свої можливості (акторська техніка – способи дії), і, врешті-решт, як жива практика акторської творчості. Тому театр сутнісно покликаний відображати реальне життя змістовно, зрозуміло, правдиво, або, іншими словами, унаслідок “життя людського духу”, в якому режисер та актор – суспільні діячі та слуги свого народу, провідники краси і правди, ті майстри-сподвижники, котрі “люблять мистецтво у собі, а не себе в мистецтві”. Доведено, що сутність, серцевину цієї системи-науки становлять концепції надзавдання і наскрізної дії. Відтак уся техніка і вся майстерність актора виявляються у п'єсі й у самому собі завдяки особистісно прийнятним надзавданню і наскрізній дії та їх конкретно-сценічному втіленню.

Ключові слова: мистецтво, театр, наука, акторська творчість, здібності, дар, талант, діяльність, працездатність, воля, система Станіславського як тристороння цілісність, естетика, етика, акторська техніка, праця режисера, театральне мистецтво, змістовність, зрозумілість, правдивість, учення про майстерність, надзавдання, наскрізна дія, роль і душа артиста.

АННОТАЦИЯ

Ершов Пётр Михайлович.

Система Станиславского как наука.

В статье обосновываются принципы, обязательные условия, самые важные стороны-составляющие и основополагающие концептуальные карты всемирно известной новаторской системы театрального искусства К.С. Станиславского (1863–1938). Она рассматривается и как наука об искусстве, и как учение о театре и его месте в обществе (эстетика – цели и задания), о том, каким должен быть актер (этика – средства и инструменты) и как наиболее эффективно реализовать ему свои возможности (актерская техника – способы действия), и, в конце концов, как живая практика актерского творчества. Поэтому театр существенно призван отображать реальную жизнь содер-

жательно, понятно, правдиво или, другими словами, продемонстрировать “жизнь человеческого духа”, в котором режиссер и актер – общественные деятели и слуги своего народа, проводники красоты и правды, те мастера-сподвижники, которые “любят искусство в себе, а не себя в искусстве”. Доказано, что сущность, сердцевину этой системы-науки составляют концепции надзадачи и сквозного действия. Следовательно, вся техника и все мастерство актера обнаруживаются в пьесе и в самом себе благодаря лично принятым надзаданию и сквозному действию и их конкретно-сценическому воплощению.

Ключевые слова: искусство, театр, наука, актерское творчество, способности, дарование, талант, деятельность, работоспособность, воля, система Станиславского как трехсторонняя целостность, эстетика, этика, актерская техника, труд режиссера, театральное искусство, содержательность, вразумительность, правдивость, учение о мастерстве, надзадание, сквозное действие, роль и душа артиста.

ANNOTATION

Yershov Piotr.

Stanislavskiy's system as science.

In the article is substantiated the principles, compulsory conditions, the most important sides-components and basic conceptual maps of world famous pioneering system of theatrical art K.S. Stanislavskiy (1863–1938). It is considered as the science about art and as doctrine about theatre and its place in society (aesthetics – goals and tasks) about how the actor should be (ethics – equipment and instruments) and how the most effective to realize him own opportunities (actor technique – methods of action) and finally as a living practice of acting art. That's why theatre essentially called to reflect real life meaningfully, clearly, truly or by other words make it possible “life of human spirit” in which director and actor – public doers and servants of their people, conductors of beauty and truth, those masters-companions who “loves the art in themselves but not themselves in art”. It is proved that the essence, the core of the system-science are concepts of over-tasks and cross-cutting action. Therefore all equipment and all the skill of the actor appears in the play and in himself thanks to personally accepted over-task and cross-cutting action and their specifically-scenic embodiment.

Key words: art, theater, science, actor creativity, ability, gift, talent, activity, working capacity, will, system of Stanislavskiy as tripartite integrity, aesthetics, ethics, acting technique, the work of the director, theatrical art, pithiness, understandability, truthfulness, the doctrine of mastery, over-task, cross-cutting action, the role and the soul of the actor.

Переклад проф. Анатолія В. ФУРМАНА.

Друкуються за виданням:
Єршов П.М. Сочинения: в 3-х т. /
отв. ред. В.М. Букатов. – М.: ТОО “Горбунок”,
1991. – Т.1.: Технология актёрского искусства. –
М., 1992. – С. 18–32.

Надійшла до редакції 17.03.2015.