

БОЯН ДАНОВСКИ СТАНИСЛАВСКИ

chitanka.info

I

Константин Сергеевич Станиславски е роден в Москва през 1863 г. „на границата между две епохи“, както сам той пише. На тази граница между епохата на стара, изостанала, помещническа Русия и епохата на наближаващите революционни бури си дават среща великите руски писатели, художници и мислители на XIX в., към които принадлежи и прославеният реформатор на театралното изкуство. Сродяват го с тях дълбоката духовна близост, общите демократични тежнениа и самото неспокойно време.

Година на раждането: 1863. Година на смъртта: 1938. Между двете дати — един дълъг, 75-годишен живот, изпълнен с увлекателни събития. Не външни събития, а духовни. Дни, нощи, години на труд и размисъл, от юношеството до последния дъх без прекъсване въпреки тежката и продължителна болест през последното десетилетие. Театралните постановки, които Станиславски е направил, са много, стотина приблизително, и значително повече, ако се прибавят оперните и музикалните спектакли. Ролите, които е изиграл, са също така повече от сто. Но броят в случая не е най-важното. Удивително е съдържанието. Зад цифрите се крият всички театрални жанрове — водевили, оперети, фарсове, мелодрами, балети, комедии, драми, трагедии, опери. Внушителен брой автори, от най-незначителните, чиито имена времето е изтрило с безпощадната си гъба, до най-значителните, най-великите, гениите на човечеството, древни и съвременни. Грибоедов, Островски, Гогол, Достоевски, Толстой, Чехов, Горки, Леонид Андреев, Шекспир, Молиер, Ибсен, Хауптман, Метерлинк..., списъкът няма край. Множество стилове, безброй проблеми, жизнени, обществени, психологически, философски, естетически, безброй разнородни човешки съдби, разнообразно човешко мислене, поведение от върховете на хуманността и благородството до блатото на завистта, коварството, злодейството и еснафството, гениални прозрения и животинска тъпота, парливи въпроси на човешките взаимоотношения, лутания, заблуди и блестящи

открития по пътищата на художественото творчество. Всичко това е минало през съзнанието, засегнало е дълбоко духа на актьора, режисьора, мислителя, педагога и човека. Да, и човека, защото в никоя област Станиславски не е бил само професионалист, във всяка работа е влагал цялата си богата, чувствителна природа. Проблемите са го вълнували не само по режисьорски и актьорски, а може би предимно по човешки. Съдбите на героите си той е преживявал по човешки, за да може правдиво и искрено да ги изживее творчески.

Но това не е всичко. Постановките и ролите на Станиславски не запълват огромното съдържание на живота му. Както е известно, заедно с Вл. И. Немирович-Данченко той е създател, идеолог, организатор и дългогодишен художествен ръководител на Московския художествен театър. Той е автор на „системата“, която даде ново направление на театъра на XX век. Той е инициатор и ръководител на студиите към Московския художествен театър. Тия студии, възпитаха изключителни художници и начертаха нови насоки на театралното развитие, нова организация на театралната работа, непозната дотогава в света. Понякога в тия студии учениците се противопоставяха на учителя и учителят воюваше с учениците. Противоречията тласкаха изкуството напред. Станиславски беше възпитател на блестящи пионери и реформатори, обновител на оперното изкуство, автор на множество трудове по проблемите на театъра.

Стараейки се да проникне в творческите лаборатории на такива великани на сцената като Шчепкин, Дузе, Ермолова, Шаляпин, Салвини и други, Станиславски създаде наука за театъра и преди всичко наука за работата на актьора върху своето изграждане като актьор, както и върху изграждането на сценическия образ. Наука, без която може — когато природата и правдата сами заговорят. Наука, в повечето случаи необходима като двигател на творческите сили. Неведнъж Станиславски е предупреждавал да не се възприема и прилага „системата“ буквоедски, да не се превръща в списък от предписания и правила. Изключение може да се направи за едно единствено предписание: търси истината и тогава, когато ти се струва, че сто пъти вече си я открил. Не се спирай. Не се застоявай. Рискувай. Станиславски е рискувал и не се е стеснявал да признае, че е сбъркал пътя. И сто пъти е тръгвал да търси нови пътища.

II

Широко известна в историята на театъра е срещата между Константин Сергеевич Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко, състояла се в края на миналия век в московската гостилница „Славянски базар“. На тази среща е било решено основаването на Московския художествен общодостъпен театър и са били определени неговите задачи.

„Ние поехме върху себе си дело — заяви по-късно Станиславски пред новообразуваната трупа, — което има не прост, частен, а обществен характер. Не забравяйте, че ние се стремим да осветим тъмния живот на бедната класа, да ѝ дадем щастливи естетически минути сред тъмната, която я е покрила. Ние се стремим да създадем първия разумен, нравствен, общодостъпен театър и на тази висока цел посвещаваме целия си живот.“

Изникнал в години на подем на работническото движение, в години на революционен кипнеж, Московският художествен театър стана изразител на ония прогресивно-демократични тенденции, които вдъхновиха безсмъртното творчество на Толстой, Чехов, Горки и други руски писатели от тази епоха. Нищо чудно, че още в началото на своето съществуване новият театър свърза съдбата си с тия великани на руската литература, особено с Чехов и Горки. Създаде се между тях трайна, идейна, творческа и човешка дружба. Свързваха ги не само традициите на великото руско културно наследство, но и общата им грижа за народа и общата перспектива, перспективата на приближаващата октомврийска буря, която идеше да очисти руската земя от нищетата, мракобесието, експлоатацията и страданията.

На сцената на Московския художествен театър за първи път с огромна сила и дълбочина прозвучаха словата на Чеховите и Горкиевите герои. От тази сцена най-напредничавата част от тогавашното руско общество възприемаше като отзвук на своите собствени тежнения страстния копнеж по справедливо и разумно

човешко съществуване и гордата вяра в човека, способен да преобрази света.

Историята на Московския художествен театър е история на ново направление в театралното изкуство. Тя е тясно свързана със зараждането и развитието на известната в целия свят „система“ на Станиславски. Опрян на прогресивната критическа мисъл на революционните демократи, на великите традиции на руската класическа литература, на реалистичното и близко до народа изкуство на Щепкин и на Малий театър, Станиславски положи основите на цялостна, стройна наука за театъра.

На границата между XIX и XX в. Станиславски започна борба за ново театрално изкуство, нанасяйки удар върху безидейността и пошлостта на тогавашните театри в царска Русия. Пошлост в подбора на репертоара, занаятчийство и закоравели щампи в актьорското изпълнение, откъснатост от народа, деградация на самото предназначение на театралното изкуство. Заедно с Немирович-Данченко и група възторжени сподвижници той се бори да върне на театъра неговото достойнство, неговата висока гражданска мисия. Той ненавиждаше търговския театър. Защото там, където театралното изкуство е предмет на търговия, там търговецът е извикал зрителите не с добри намерения, не да им разкрива правдата, не да ги облагородява, не да им внушава високи мисли, а просто да печели пари от тях. Между търговеца и купувача не съществуват честни отношения. Особено лошо е, когато самите творци, актьори, режисьори, художници и други се превърнат в търговци. Те не усещат нуждата да дадат на хората най-хубавото, което притежават. Целта им е да печелят. И ако стоката (ролята или представлението) не е доброкачествена, по някакъв измамен начин тя трябва да мине за хубава. Там, където намеренията са користни, творецът е принуден да лъже. Користните намерения убиват у него желанието да работи всеотдайно, дълбоко и съсредоточено. Той търси начин да експлоатира дарбата си, а не да я усъвършенствува. Той си служи с изтъркани щампи, те не изискват особени усилия. Той не уважава нито изкуството, нито зрителите, той е ленив, небрежен, не напредва, не се развива, не търси и не открива нови звуци, нови дълбочини, нови хармонии в работата, която се върши в репетиционните зали и на сцената, макар че смисълът на тази работа е да превръща човешкия живот, човешките взаимоотношения,

човешката любов и човешката ненавист, поривите, борбите, страданията и радостите в една мъдра хармония. Такъв човек не обича хората.

Съществува един отвратителен принцип, за него българският език е изработил красноречиво название: *карай да върви!* Опитайте се да сравните този принцип с веруюто на Станиславски, изцяло отразено в неговата теоретическа и практическа дейност. Поклонниците на този принцип нямат нужда от Станиславски, той им е абсолютно чужд, те не го разбират, не го чувствуват. И странно: понякога се случва именно тези хора да изучават Станиславски, те могат да претендират, дори да вярват, че работят по неговата „система“, те могат дори да преподават театралната наука по Станиславски. И да заплашват всеки, който дръзне да се отклони от техните православни догми.

На театралната етика великият реформатор е посветил специален труд. В същност етическите му изисквания са в основата на цялата негова дейност. Трудно е да си представим, че реформата би могла да се роди и да се развива без тази предпоставка: борба против користта, спекулантството, занаятчийството, тарикатството в изкуството. Не става дума за нравствени норми сами за себе си. Станиславски не е имал намерение да създава нито религия, нито нравствено учение. Въпросът е там, че високото гражданско предназначение на театъра не може да се постигне вън от законите на театралната етика. Спомнете си речта му пред новообразуваната група на Московския художествен театър в навечерието на неговото откриване: „Ние се стремим да създадем първия разумен, нравствен, общодостъпен театър и на тази висока цел посвещаваме целия си живот.“

До ония, които са се посветили на тази обществена служба, е адресирана театралната етика. Колко терзания и разочарования е трябвало да изтърпи той през дългите години на колективна работа в театъра, трудно можем да си представим. На 28 ноември 1908 г. Станиславски отправя към артистите на Московския художествен театър писмо, изпълнено с тревога: „Дисциплината е спаднала, интересът към работата, към новите търсения е принизен, нахлува в театъра пагубното за творчеството равнодушие. Художествената, административната, етическата и дисциплинарната страна на театралната работа се поддържа от малка група самоотвержени труженици. Техните сили и търпение се изтощават. Скоро ще настъпи

време, когато ще бъдат принудени да се откажат от непосилната за човека работа. Опомнете се, докато е време. Ваш доброжелател К. Станиславски.“

III

Няма граници възискателността на Станиславски. Към другите и главно към себе си. Няма граници неговата вечно жива страст към нови опити. Неведнъж, къде добродушно, къде злонамерено, в театралните среди обичали да подхвърлят: „Поредното увлечение на Станиславски!“ Мнозина очаквали „поредното увлечение“ да се провали. Но него нищо не можело да го спре. Самокритичността му стига често до невероятни размери, непонятни за обикновените хора. Къде и кога един прославен в родината си и зад нейните граници режисьор и актьор е заявявал, че е сбъркал постановката си от начало до край или че е играл ролята си външно, дървено, прибъгвайки до вулгарни актьорски щампи?

След постановката на „Силата на мрака“ той обвинява себе си и другарите си, че не съумели да изявят вътрешната страна на пиесата, не били дорасли до нея, че изпаднали във външната, битова страна, която останала неоправдана, та се получил „гол натурализъм“... При друг случай Станиславски бие тревога: „Малцина от нас се замисляхме за бъдещето. Защо? Театърът имаше успех, публиката се тълпеше, като че всичко беше благополучно... Други, между тях и Владимир Иванович, както и отделни артисти, разбираха как стоят нещата. Трябваше да се предприеме нещо и по отношение на театъра, на всички артисти, и по отношение на себе си — като режисьор, загубил перспективите, и като актьор, скован от застоя. В същност, чувствавах, че излизам на сцената пуст, с едни само актьорски навици, без душевно горене.“ На друго място той обвинява актьорите и себе си, че притежават неразработено, негъвкаво, неизразително тяло. То е приспособено към изискванията на всекидневния, еснафски живот, към изявата на делнични чувства. И сравнява жестовете и движенията, които актьорите употребяват, когато искат да предадат не всекидневния, а възвишен сценически живот, с лошите навици на италианските оперни певци, с лоши илюстрирани картички. Може ли с тези вулгарни форми да се предава свръхсъзнателното, възвишеното,

благородното в живота на човешкия дух? На друго място Станиславски признава, че е изчезнала у него радостта от творчеството. Големите артисти — Дузе, Ермолова, Салвини, играели една и съща роля много пъти и това не им пречело всеки път да я усъвършенствуват. Защо той, Станиславски, колкото по-често повтаря ролите си, повече отива назад и се вдървява? Особено зле се е чувствувал той, след като изиграл ролята на Салиери в малката Пушкинова трагедия „Моцарт и Салиери“. „Колкото повече влагах чувство и духовно съдържание, толкова по-тежък и безсмислен ставаше текстът...“ От напрежение гласът му се сковавал, ставал дрезгав и гамата, в която се движел, се състояла всичко от пет ноти. За повече звучност прибягвал към обичните, банални актьорски прийоми, т.е. към лъжлив актьорски патос. „Колкото повече се вслушвах в гласа и речта си, толкова по-ясно ми ставаше, че не за първи път така лошо рецитирам стихове. Цял живот така съм говорил на сцената... Срамувах се от миналото... Много мои недостатъци в играта се явяват често, понеже не владеея речта...“ Ролята на Салиери е била хвалена. Но на изпълнителя се струвало, че целият му досегашен живот е похабен напразно, че на нищо не се е научил, тъй като е вървял по лъжлив път в изкуството... „Актьорът трябва да умее да говори... Но не е ли странно: трябваше да изживея почти шестдесет години, за да разбера, т.е. да почувствувам с цялото си същество тази проста и известна на всички истина, която огромното болшинство актьори не знаят.“

Топорков, един от първите актьори на Московския художествен театър, разказва, че когато най-напред работата го срещнала със Станиславски, новата школа била вече напълно оформена и бил приет новият метод за възпитание на актьора — методът на Станиславски. И все пак Константин Сергеевич е говорел, че това още не е изкуство, не е професионално изкуство, а дилетанство...

И когато веднъж запитали Станиславски дали го удовлетворява славата му, дали тя го прави щастлив..., той отговорил отрицателно. Защото го хвалят не за онова, за което той би желал да го хвалят. Хвалят го за друго, което той порицава. Понякога в театъра му се искало да наругае актьорите за играта им, а публиката ги превъзнасяла именно за онова, което той порицавал.

Тези и други подобни изказвания на Станиславски пораждат смущаващи въпроси. Кого засяга неговото недоволство, неговата критика? Един театър, признат за най-добрия, актьори, признати за най-добрите, една удивителна режисура, етапна в развитието на театъра, представления, пред чиято правдивост, дълбочина и художествена красота се прекланят хиляди възторжени зрители, знаменити писатели, художници, музиканти, театрални дейци, най-знаменитите през тази епоха. Отде иде това сурово и безкомпромисно отношение към собствената работа и работата на най-близките сътрудници? Позната ли е такава остра самокритичност у който и да е друг творец, особено в областта на театралното изкуство, което минава за царство на суетата? Може би неудовлетвореността е силно преувеличена? С каква цел? Трудно е да се допусне, че такъв сериозен художник-гражданин като Станиславски ще се отнася лекомислено към преценката на собствената работа, ще рискува за нищо своя авторитет. Може би обяснението се крие в обстоятелството, че изразените недоволства не са били постоянно явление, може би те са отразявали известни сенчести моменти от работата, които са се редували с други моменти на оправдана творческа удовлетвореност и гордост. Изискванията на Станиславски в изкуството са били толкова високи, такъв силен е бил стремежът му към съвършенство, така дълбоко е уважавал той хората, на които е било посветено изкуството му, така свято се е отнасял към мисията на театъра, че в искреността на неговата критичност не може да има никакво съмнение. При това критичността му е била винаги настъпателна, тя не е водела в никой случай към обезверяване и отчаяние, а, напротив, към непрекъснато щурмуване на следващия етап. Тя е била не спирачка, а двигател.

„Най-добре е, когато човек живее в изкуството, домогва се до нещо, отстоява нещо, за нещо се бори, спори, побеждава или напротив, остава победен. Борбата носи победи и завоевания. Най-лошо е, когато в изкуството всичко е спокойно, улегнало, определено, узаконено, не изисква спорове, борба, поражения, следователно и победи.“ Това са думи на Станиславски, казани през последната година от живота му.

Високата идейност на театъра и нравствената (в най-широк смисъл на думата) чистота на твореца бяха за Станиславски две неразделно свързани неща. Неговата етика съставлява съществен раздел от „системата“. В своята дългогодишна практика, както и в

теоретическите си трудове той жестоко клеймеше дребнавите егоисти, влезли в театъра, за да го използват, суетните „премиери“, ограничените и лениви занаятчии, откъснатите от борбите на народа индивидуалисти, завистниците, задкулисните клюкари, самонадеяните „таланти“, които спят на лаврите си, не искат да се учат и да вървят напред. Станиславски полагаше непрекъснато усилия да възпита творци с нова етика, с дълбоко съзнание за своята отговорност пред народа, скромни, всеотдайни, културни, познаващи живота и участващи в живота, творци със сериозно, задълбочено отношение към работата, с любов към колективното дело. Собственият живот на Станиславски беше пример на чисто и благородно служене на изкуството. Той изискваше от актьорите да притежават такива качества, каквито бяха присъщи на неговата собствена възискателна, непримирима към недостатъците, пламтяща творческа личност.

IV

Законите на творчеството не са били открити изведнъж, а в продължение на стотици години. Понякога те са действували и действуват, без творецът да ги съзнава, защото те са в самата природа на творчеството, човек не ги измисля, не ги натрапва, а само ги открива. Както и законите на живота са в самия живот, те не се измислят, не се натрапват. Природните сили са съществували и са действували, преди хората да открият физическите закони. Въпросът е там, че да знаеш физическите закони е по-добро, отколкото да не ги знаеш. Ставаш владетел, господар на природните сили, управляваш ги съзнателно, движиш се към по-големи цели и по-леко ги постигаш.

„Системата“ на Станиславски разкрива и обяснява закономерности на сценическото творчество, които съществуват в самото творчество, както естествоизпитателят разкрива и обяснява закономерности на нещата и явленията, които съществуват и действуват в природата. Не напразно един от учениците на Станиславски го нарече своеобразен естествоизпитател на творческите явления.

В основата на театралната работа е драматургията. В своята пиеса авторът е създал в обобщена художествена форма един живот със свои закономерности и тенденции на развитие. Той е осветил този роден от неговото въображение живот с действителната сила на своя мироглед, на своите идеи. Чрез произведението си той иска да въздействува на зрителите да разбират правилно (според неговите разбирания) важните проблеми на действителния живот, да усвояват и да се въодушевяват от неговите, на автора, идеи и да ги осъществяват в своята жизнена дейност. Излишно е да се повтаря тук, че тези идейни задачи са тясно свързани с други, възпитателни (изкуството облагородява), както и с естетически задачи (изкуството радва, доставя наслада). Такива са задачите и на театъра, който превръща пиесата в сценическо произведение.

Средствата, с които театърът си служи, са твърде различни от средствата на драматическия автор. Тук са нужни театрална сграда, театрална организация, актьори, режисьори, драматурзи, художници, сценически работници, ателиета, зрители, гардеробиери, осветители, шивачи и шивачки. Да, и зрители, разбира се, без тях театър не се получава. Зрителите ще бъдат извикани да гледат представлението, след като бъде проведена една продължителна и сложна подготвителна работа, чиято най-важна част са репетициите. В тях участва режисьорът на пиесата и актьорите, на които са поверени ролите. От много години вече, от края на миналия век (Станиславски беше един от пионерите на новата насока), стана ясно, че дейността на режисьора не се състои в това да подсказва на актьорите отде да влязат и отде да излязат, кога да седнат и кога да станат, къде да извикат и къде да затихнат. Роди се (Станиславски беше от първите) *творецът на идейния и художествен образ на театралния спектакъл*. На режисьора беше поверена специфична дейност, за която е нужно непременно специфично дарование и непременно специфично умение. Пак на Станиславски се дължи до голяма степен откриването и организирането на елементите и законите на това режисьорско умение.

Същото важи и за елементите и законите на актьорското умение, които трябва да се усвояват, за да не бъде актьорската работа случайна и дилетантска. В какво се състои тук сложността? Авторът е свързал в известни взаимоотношения редица действащи лица. Това са взаимоотношения, взаимодействия, а не просто реплики, говорим текст. Работата би била безкрайно по-проста, ако актьорите имаха само да разучават текста и да го произнасят на сцената, т.е. да осведомяват публиката за онова, което авторът си е мислил. От актьора се изисква не да разказва за събития, които са станали (според сюжета, измислен от драматурга), а да ги представя като събития, които стават сега, пред очите на зрителите, те стават очевидци на представяните събития. А какво става на сцената? Там има живи хора, създатели на събитията и носители на идеите на автора. Това са актьорите, които превръщат литературния материал в жива действителност, като се мъчат по един или друг начин (според стила на автора и на театъра) да се превъплътят, да се превърнат в сценически образи. Разбира се, в тези образи те вплитат и своята индивидуалност, своите представи, своите разбирания, чувства, стремежи и характерни особености. Така се

получава онова, което Станиславски нарича *артиста* — *роля*, съчетание на образа, измислен от автора, тълкуването на режисьора и живата чувствителност на артиста, който изпълнява ролята.

И тъй артистите не разказват от сцената за идеите на автора и режисьора, а се мъчат да ги осъществят на дело, борят се за тях, воюват с носителите на противоположни идеи. Публиката ще бъде свидетел и още по-добре — съучастник на събития и конфликти, които се разгъват пред очите ѝ на сцената.

Актьорът се преобразява, става сценически образ. Стреми се, действа, води борба, общува с други сценически образи — всички заедно те образуват света на театралния спектакъл. Основно и най-важно средство на актьорската игра е словото, но то не е всичко. Настъпило е времето да се опровергае библейската мъдрост — *в началото бе словото*. Напротив, то не е в началото (и в живота, и на сцената), а накрая, то иде като резултат от възприятията и реакциите на психиката и физиката, от мисленето, чувствуването, действуването, от цялостното живеене. Иначе словото няма да бъде изживяно и действено, а пусто и празно, заучено наизуст.

Какви пътища сочи Станиславски на актьора, за да овладее изкуството на вярно живеене на сцената, изкуството на превъплъщаването, за да създава ярки и правдиви образи, да отразява вярно и целеустремено мислите, чувствата, стремежите, борбите, делата на хората? Преди всичко Станиславски иска от актьора да бъде съзнателен творец и деен гражданин. Естествено, че такъв актьор не бива и не може да бъде занаятчия, колкото и ловък да е, не бива и не може да мисли само как да демонстрира своето майсторство на сцената, не бива и не може да лъже, да се преструва, да играе, колкото и изкусно да умее да играе. Той трябва с цялото си същество да живее на сцената, да участва със своите мисли и чувства, със своята воля и въображение в конфликтите между героите, да се вълнува за тяхната съдба. „Това значи — казва Станиславски — в условията на живота на ролята, в пълна аналогия с нея, правилно, логично, последователно, по човешки да мислиш, да искаш, да се стремиш, да действуваш на сцената. Само когато артистът успее в това, той ще се приближи към ролята и ще започне еднакво с нея да чувства. На наш език това се нарича «да преживяваш ролята».“ С други думи, Станиславски иска от

актьора не да се преструва, не да представя, а искрено, истински да живее.

Известно е, че между „школата на преживяването“ и „школата на представянето“ цели столетия се е водил спор. Известно е, че Станиславски винаги е защищавал „школата на преживяването“, тази е била изобщо насока на неговата театрална, педагогическа и научна дейност. В наши дни спорът между двете течения е загубил много от своята острота. „Преживяването“ например престана да бъде разделна преграда между творчеството на Станиславски и такъв крупен представител на съвременния театър, какъвто е Бертолт Брехт. Разстоянията се скъсиха не в теоретичните изказвания на двамата, а в практическата им работа. Може би за днешния театър, който успява да съчетае влиянието на единия и на другия, спорът да е станал вече излишен. Понятията „преживявам“ ролята и „представям“ ролята до голяма степен са променили съдържанието си. И когато днес говорим, че „системата“ на Станиславски не престава да бъде единствен по рода си, ненадминат досега *компас* на актьорското майсторство, по който компас талантливият актьор се ориентира правилно, логично, последователно, по човешки да мисли, да иска, да се стреми, да действа на сцената, то не значи, че този актьор непременно „преживява“. Той може да е убеден последовател на „представянето“ или пък, което е характерно за съвременния театър, да е изработил в себе си синтез между едното и другото, да е слял в единен, жив, сложен процес двата елемента: „живея в ролята“ и „творя ролята“ (без да се отъждествявам с нея).

Станиславски търсеше да открие законите на правдивото сценично живее по много линии. Най-напред по линията на външните, характерни белези, на битовата правда. Сетне по вътрешната, психологическа линия, по линията на интуицията и чувствата, на волевите задачи на образа, на въображението. Една основна нишка минава през всички тези негови търсения. Това е движещата сила на „предлаганите обстоятелства“.

Обстоятелствата в пиесата са плод на въображението на автора. Те образуват една измислена, художествена действителност. Примерно актьорите са се събрали на репетиция. В репетиционната зала. Часът е десет сутринта, навън е пролет, някои от тях са в добро настроение, други са загрижени за своите домашни работи, някои си харесват

ролята, други не. Това са обстоятелствата на действителния живот на това място, в този ден, в този час. Но ако някой предложи едно ново, измислено обстоятелство и актьорите приемат да се приспособят към него, да действуват съобразно с него — животът в репетиционната зала може коренно да се промени. Предложеното обстоятелство е следното: репетицията си е репетиция, само че пиесата е революционна и се репетира през фашистко време. Ето че светлата репетиционна зала се превръща в тайно схлупено помещение, денят става нощ, всички говорят спотаено, един от другарите ще пази на вратата да не нахълта полиция, всички ще заживеят с други мисли, с други чувства, с друг ритъм. Каква чудодейна сила се крие в това единствено измислено обстоятелство, стига да повярваме в него, стига то да ни увлече, да ни активизира. Ами ако предложените обстоятелства са повече? Ако това не е репетиция, а конспиративно събрание, ако на това събрание актьорът Иван не е актьорът Иван, а член на ЦК, дошъл да съобщи решението — утре започва въстанието? Всяко ново обстоятелство ражда нова промяна — нови поведения, характери, конфликти, задачи. Каква увлекателна работа е актьорската: да превърнеш този нов, роден от въображението живот в действителност, да му вдъхнеш диханието на действителността, макар че в съзнанието ти някъде стои будно чувството: това е игра, театър, всичко не е така, *а е, ако беше така*.

Станиславски нарече това *ако* магическо, то е способно да накара актьора да заживее по новому, без да нарушава законите на органичното човешко живеене, съчетавайки ги и с естетическите закони. Защото онова, което върши актьорът, е вече *художествена дейност* — както рисуването на картина, свиренето на цигулка, танцуването. Поради спецификата на театралното изкуство, поради това, че актьорът е едновременно и художникът, и материалът, с който художникът борава, от него се иска да овладее материала, да усъвършенствува своята психотехника, за да бъдат създаваните на сцената образи художествени образи и живи хора.

Безкрайно увлекателно е да проследи човек как Станиславски е вървял стъпка по стъпка в своята режисьорска и актьорска работа, в заниманията с младите, в мислите си към едно от основните свои открития: *сценическото действие*. Той стига до убеждението, че актьорът трябва да се залови най-напред за външната, видима, осезаема страна на живота, за действието. Поставя се в

обстоятелствата на пиесата и на героя: какво бих направил, *ако* с мене се случеше това и това. Не казвай какво би направил, не обяснявай, а направо *действуй*. Най-напред от свое име, усвоявайки постепенно логиката и характеристиката на героя. *Действието е материалистически път* за познаване, усвояване и извяване на сценическите образи. „Научете се да не играете, а да действувате — казва Станиславски, — и ще бъдете готови актьори.“

Действието според Станиславски е акумулатор на всички двигатели на психическия живот. Не бихме сбъркали, ако кажем, че да се овладее науката за сценическото действие значи до голяма степен да се овладее „системата“. Тази наука Станиславски непрекъснато усъвършенствуваше, всяко ново откритие проверяваше в практиката, а от практиката извличаше нови изводи, нови закономерности. Като резултат на упоритите търсения в последните години от живота му се роди „методът на физическите действия“.

В основата на новия метод залегна мисълта, че за да се организира правилно психическият живот на артиста при създаването на ролята, е необходимо да се организира правилно преди всичко неговият физически живот. С други думи, актьорът трябва да се опре върху физиологическата страна на психическите явления, т.е. върху онова, което е видимо, осезаемо, материално и леко достъпно.

Къде е мястото на словото в „метода на физическите действия“? Словото Станиславски нарича последна, висша степен на въздействието на актьора върху зрителя. То е сложен конгломерат, обобщаващ цяла редица физически действия на артиста. Няма съмнение, че най-могъщо средство за предаване на идеите е словото. Чрез него героите най-ярко се разкриват, общуват и се борят помежду си. Станиславски го нарича *словесно действие*. Загуби ли словото действената си сила, предназначението да въздействува на някого, да печели една или друга битка, то се превръща в пусто говорене, в механично повтаряне на заучен текст. Случва се понякога така, че актьорът не оставя словото да се роди като резултат от цялостния психически и физически живот, а започва с него, поставя го преди живеенето. Говори, преди да мисли, да чувства, да иска, да решава, преди да се е родила необходимостта чрез словото да преследва дадена цел.

V

В системата и творчеството на Станиславски има противоречия. Всеки следващ етап в известен диалектически смисъл отрича и допълва предишния. Но вгледа ли се човек внимателно, ще открие едно общо, единно, логично, последователно, стройно в своята цялост *търсене на истината*. Истината за високото хуманно и обществено предназначение на театъра. Истината за разните направления в театралното изкуство, за преживяването, представянето и грубия занаят, за жанровете и техните особености, за пътищата към майсторството, за психологията на творчеството, за сценическата изява на човешките мисли, чувства и взаимоотношения, за изграждането на ролята и на ансамбъла, за сложните процеси на физическо и психическо реагиране на възприятията от външния и от вътрешния, духовния свят, за силата на предлаганите обстоятелства, които раждат сценическото действие, за „свърхзадачата“ и „сквозно действие“, които обединяват, насочват и осмислят цялата сценическа работа, и т.н. Истината, истината преди всичко друго. Човек, който иска да следва заветите на Станиславски, трябва да запише на първата страница на своята тетрадка с големи букви: *Не лъжи!*

Станиславски посвети целия си живот и всичките си сили на тази благородна цел: да гони лъжата от театъра.

Странно е първото впечатление, което произвеждат върху нас неговите трудове. Съществуват хубави книги, които ни разкриват нови, непознати светове, които ни поразяват. Съществуват и други книги и те са най-хубавите, които ни разкриват нашите собствени мисли. Всяко нещо в тях ни се струва познато, премислено и преживяно от самите нас. Може би това е неизменно качество на истината: да звучи така, като че сами сме я открили. Тъй близко и познато ни се струва всичко, за което Станиславски говори в своите трудове. И не може да бъде иначе, защото цялата му теоретическа и практическа работа почива върху законите на органичната природа, защото онова, което той иска от ученика или от актьора, е естественото, а не изкуственото,

естественото, което си е в нас, трябва само да се освободи и да се насочи. Както става с децата, когато се учат да прохождат.

Трудовете на Станиславски и трудовете, написани за него, ни дават възможност не само да научим основните принципи на неговата театрална работа, но и да проследим стъпка по стъпка как са се зараждали принципите. Удивително е през какви търсения, опити, проверки, колебания, грешки и гениални открития е минал той, за да изгради своята наука за театралното изкуство. Нужни са били титанични усилия и безкрайна вяра в светлата сила на човешкия дух. Ако е възможно да се изрази с една дума основното, най-същественото в живота, мислите и дейността на един човек, приблизително онова, което в театралната практика се нарича *зърно на ролята*, струва ми се, че за живота, мислите и дейността на Константин Станиславски най-много би подходжала думата *благородство*. Всичко, което е писал и говорил, всичко, което е писано и се разказва за него, учението му, постановките му, неговата творческа и педагогическа работа, неговата неспокойна и непрекъснато търсеща мисъл, дори осанката му — всичко у него буди представа за един чист и благороден рицар. Рицар на театъра. Театърът в нашето време, в родината на Станиславски и извън границите ѝ, носи отпечатъка на неговото благородство.

Когато го срещнал за първи път в Москва, Бърнард Шоу възкликнал: „Ето най-красивият човек на земното кълбо“. Едва ли английският писател е имал предвид само физическата красота.

Чудесно е обстоятелството, че дори между непосредствените живи ученици на Станиславски доскоро се водеха спорове — казвам доскоро, защото само малцина са все още живи. За какво се водеха споровете? За основни, важни, определящи неща в сценическото изкуство. За преживяването и представянето например (представянето бранеха предимно последователите на Вахтангов) за сцената с четвъртата стена или против нея (някои твърдят, че с течение на годините дори в практиката на Художествения театър четвъртата стена непрестанно губи по някоя от своите тухли и, нещо повече, че четвъртата стена е служила на Станиславски само като временно педагогическо помощно средство), за театъра на илюзията или за откровения, театрален театър, за и против метода на физическите действия и т.н. Който е работил като режисьор, актьор, театрален художник, композитор или педагог, възпитател на млади театрални

кадри, непременно е изпитал на собствения си гръб: докато е в движение, докато те кара активно да мислиш и да търсиш, учението на Станиславски крие в себе си вълшебна жива сила. Застине ли в догми, живата сила става мъртва сила и пакости на изкуството.

VI

Животът на гениите на човечеството не минава гладко и безпрепятствено. Той не е триумфално шествие, а упорита и често мъчителна борба срещу рицарите на застоя. Минават години, ние четем и узнаваме за всичко, което геният е подарил на хората — величие, истина, мъдрост. Невероятно е как са могли да го отричат съвременниците (или част от тях), как са могли да го отричат сподвижниците, ония, които са били най-близо до него, за които той непосредствено е творил. Как са могли да живеят редом с него, да дишат същия въздух, да гледат отблизо как никнат и зреят плодовете на духа и нищо да не почувствуват, нищо да не разберат. Как са могли да бъдат жестоки и неблагодарни към човека, който така щедро и безкористно се е раздавал? Трудно е да се намери отговор на въпроса. Завист ли е била причината или късогледство, неразбиране? Или е трябвало на всяка цена още веднъж да се потвърди поговорката, че големите работи се постигат с борба?

Животът на Станиславски все пак като че е протекъл като триумфално шествие. На пръв поглед. Той е бил от ония щастливци, които са имали възможност да се занимават с любимата си работа от детски години до дълбока старост. Често е бил спохождан от победи и успехи, бил е тачен и обичан, обаятелен, най-виден актьор, режисьор и педагог, приживе признат за законодател в изкуството на театъра. И въпреки това, за да не се опровергае поговорката, и този щастлив художник неведнъж е трябвало да си пробива път през джунглите на хорското неразбиране. Неговото неуморно пионерство е предизвиквало недоволства, понякога ожесточена съпротива не само от страна на неговите противници, но и в средата на собствените му сътрудници. След постановките на „Месец на село“ от Тургенев и „Живият труп“ от Толстой, където Станиславски за първи път приложил своята оформена вече в значителна степен „система“, артистите, по негови собствени признания, не проявили никакъв интерес към дългата му лабораторна работа. „Слушаха ме почтително, мълчаха

многозначително, отдръпваха се и шепнеха помежду си: защо самият той започна по-лошо да играе? Без теория беше къде-къде по-добре. Така ли беше, когато той играеше без много мъдрувания?... Тяхното упорство ме правеше все повече и повече непопулярен. С мене работеха неохотно, стремяха се към други. Между мене и трупата израсна стена. Години наред аз бях в хладни отношения с артистите, затварях се в гримьорната си, упреквах ги в тесногърдие, рутина, неблагодарност, в невярност и измяна и с още по-голямо ожесточение продължавах своите търсения.“

Да ти се падне рядкото, единствено щастие да работиш с такъв режисьор като Станиславски (такова щастие може би няма да се повтори през следващите сто години) и да бягаш от него, да не искаш да репетираш с него, да не го поздравяваш в коридорите на театъра! Труден е наистина животът на гениите. Но това е едната, сенчестата страна. В живота на Станиславски като че преобладава слънчевата.

VII

Увлекателна, неповторима е историята на студиите към Московския художествен театър. Те са били замисляни като творчески резерв, от тях основната сцена, сцената-майка, така да се каже, е трябвало да черпи нови, млади, свежи кадри и така да избягва застаряването. Освен това студиите е трябвало да поддържат жив огъня на театралната етика, когато той е започвал да тлее. Станиславски е полагал постоянни грижи за организацията на студиите, за обучението и творчеството на младите. Случвало се е така, че най-добрите му ученици, запазили уважението към гнездото, в което беше възмъжал талантът им, влизали в противоречие с учителя си, откривали нови, неизследвани области и възглавявали нови направления в театралното изкуство. Години наред между учителя и учениците е бушувала истинска война. Представленията на Московския художествен театър коренно се различавали от представленията на Мейерхолд и Вахтангов, до известна степен и от тези на Охлопков, Завадски, Алексей Попов. Докато в Художествения театър, макар че и той самият вечно е експериментирал, основно направление била линията на психологическия реализъм, тясно свързана с естетическите насоки на Чеховата и Горкиевата драматургия, по същото време в театъра на Мейерхолд си пробивала път известната *биомеханика*, свършено чужда на психологическия реализъм. Едно представление на „Великолепният рогоносец“ например отричаше всичко, което Мейерхолд беше учил при своя майстор. Спореха с изкуството на Художествения театър и „Ревизор“, и „Мандат“, и „Лес“, и други известни в театралната история постановки на Мейерхолд, както и на други, близки до него режисьори. Днес науката открива до каква степен са били плодотворни противоречията. И открива единството в противоречията. Революционните пиеси в различните театри звучаха различно — по интонация, по стил, — но един общ революционен патос ги обединяваше. А и самите естетически платформи криеха допирни точки. „Бронирен влак 14–69“,

първата съветска пиеса, поставена в Московския художествен театър (по случай десетгодишнината от Октомврийската революция), увличаше с дълбокото вътрешно проникване в психическия свят на героите, долавяха се в нея отзвучи от Чеховата психологическа вгълбеност. Но в тях проникваха високите и силни ноти на революционната буря, особено във великолепната мащабна сцена на църковния покрив. „Оптимистическа трагедия“ в Камерния театър на Таиров беше музиката на революцията, задъхваща се от млада и мъжествена възторженост. В „Последният решителен“ на Мейерхолд неизчерпаемата режисьорска изобретателност се съчетаваха с особено, сурово, неукрасено, би казал човек грапаво, почти физическо възприятие на живота и борбата. Ако спектаклите на Московския художествен театър се вглеждаха внимателно в живота на човешкия дух, спектаклите на Таиров превръщаха развълнувания живот на човешкия дух в музика и багри, спектаклите на Мейерхолд възпроизвеждаха горещото дихание, саркастичния смях, вика и шума на революцията. Ярko различаващи се, няма съмнение, творчески направления. И в нещо все пак единни: не на повърхността, а в дълбочините. Не се ли крият тук, в тези противоречия и в това дълбоко единство, корените на театъра на двайсетия век? Мнозина са днешните режисьори, които с чиста съвест могат да нарекат свои учители едновременно Станиславски, Вахтангов, Мейерхолд, Таиров..., и към тях се присъединява още един: Бертолт Брехт, който дълго време беше също така смятан за противоположен полюс на Станиславски. Разбира се, не е нужно да се изравняват противоположностите и да се обличат униформи. Това би било огромна беда. Не за такова единство става дума.

Единство в противоречията без друго е чувствувал и самият Станиславски. След реабилитирането на Мейерхолд стана вече възможно да се говори и пише за отношенията между учителя и неговия ученик. Известно е, че след трийсетгодишни разногласия учителят извикал при себе си Всеволод Мейерхолд и му предложил да работят заедно. Това се случило, след като театърът на Мейерхолд е бил закрит. Сътрудниците на Станиславски в неговата оперна студия се уплашили — накъде ще ги поведе нахоканият формалист? Мейерхолд ни е нужен, казал учителят.

Като се знае безкомпромисното отношение на Станиславски към изкуството, не може да се допусне, че е казал тези думи само от човешки съображения, само за да помогне на изпадналия в беда ученик. Не, той наистина го е смятал за необходим. И в противоречията между двете направления е виждал залог за по-нататъшното развитие на театъра. Неговата жива мисъл, вечно в движение, се е бунтувала срещу канонизирането дори на собственото учение.

Смъртта на Станиславски и трагичната участ на Мейерхолд са попречили да се разгърне това проектирано сътрудничество, то е траяло съвсем кратко време. Може обаче да се твърди, че в практиката на съветския театър плодотворното взаимно влияние между двете творчески насоки никога не се е прекъсвало.

Ето и една страничка от историята на отношенията между Станиславски и другия негов голям ученик — Евгений Богратионович Вахтангов. На 27 февруари 1922 г. се е състояло първото представление на „Принцеса Турандот“ в театъра на Вахтангов, бившата първа студия към Московския художествен театър. Запазена е телефонограмата, която Станиславски е продиктувал веднага след представлението. Създателят на спектакъла е лежал болен в къщи. „Този спектакъл е празник за целия колектив на Художествения театър. Заради изкуството ние изискваме той (Е. Вахтангов) да пази здравето си. Вземам от него честна дума пред целия МХТ, пред другарите и потомците. Трябва да му разкажа за финала на представлението. Това беше радостен взрив. Отвори се завесата. Раздадох се възклицания: «Не искаме да си вървим.» Ние седяхме, завесата беше отворена, извикаха оркестъра. Настана дълга пауза, докато изнесоха цимбалите и другите инструменти. Всички чакаха и се радваха. Послушахме марша на оркестъра. Поискаха да се устрои общуване, свободно, между залата и сцената, но пожалиха изпълнителите. В живота на МХТ такива победи се броят на пръсти. Аз се гордея с такъв ученик, ако той е мой ученик. Кажете му да се загърне в одеялото като в тога и да заспи със съня на победителя.“

Възторгът на Станиславски след премиерата на „Принцеса Турандот“ е чудесен пример за благородство и широта на погледа. Вахтангов никога не е преставал да се смята за ученик на Станиславски. Но че между двамата са съществували различия, това е

известно. През 1929 или 1930 г. Станиславски е продиктувал последния си разговор с бившия ученик, а по-късно го е преработил и публикувал под заглавието „За лъженоваторството“. Разговорът се е водил по повод на Пушкиновите трагедии. „Вие говорите — казва Станиславски, — че през ХХ в. Пушкин трябва да се играе съвсем иначе, по-изчерпателно, както е написан. Иначе създадените от него образи издребняват до простото частно историческо лице от битов тип. И затова Пушкин може да бъде представен само като трагическа, а Молиер като трагикомическа гротеска. Вие искате да наричате гротеска такива съвършени художествени творби, тази висша степен на нашето изкуство, към която, повярвайте ми, аз цял живот съм се стремял точно така, както и вие, и други новатори. На това ще отговоря. Нека се нарича така. Не е ли все едно? Нима е важно названието?“

Ето определението на Станиславски за гротеската, както той я разбира: „Истинска гротеска това е външно, най-ярко, смело оправдание на огромно, всеизчерпващо до преувеличение вътрешно съдържание. Трябва не само да се преживеят и почувствуват човешките страсти във всички техни всеизчерпващи съставни елементи, трябва да се сгъстят и да се направи изявата им най-нагледна, неотразима по изразителност, дръзка и смела, граничеща с шаржа.“

В същност не е ли това определение на гротескната част от манифеста на съвременното изкуство? То те кара да мислиш за мащабната образност на филмите на Айзенщайн, за „Броненосецът Потьомкин“, за „Александър Невски“, за симфониите на Шостакович, за някои от картините на Пикасо, за изкуството на Маяковски, Мейерхолд, Вахтангов, Таиров, Брехт. Трябва да се освободим от стари, предвзети, ограничени разбирания за Станиславски, трябва да вникнем дълбоко в цялата сложност и широта на неговите идеи, стремежи, поглед в бъдещето, за да ни стане ясно отде иде възторгът му от представлението на „Принцеса Турандот“, защо нарича гротеската най-висша степен на нашето изкуство и защо е имал намерение да остави Мейерхолд за свой заместник. Зародишите на бъдещето са били живи в прозорливата, всеобхватна, предвиждаща мисъл на Станиславски.

Великите открития в областта на науката, техниката и изкуствата преброждат света и завладяват умовете по безброй видими и невидими пътища. Великите открития се носят из въздуха, както се казва.

Идеите на Станиславски са проникнали навсякъде, където даровити, честни и сериозни хора се занимават със сериозна театрална работа. Влияние са оказали някъде главно разбиранията му за театралната етика, за организацията на театралната работа, другаде отпечатък са оставили преди всичко насоките на режисурата в Московския художествен театър, най-често от Станиславски актьорите се учат как да овладяват майсторството. По „системата“ на Станиславски се преподава в множество школи и институти, мнозина театрални творци я изучават и усвояват по своя инициатива.

Театралната реформа на Станиславски намери у нас, в България, добра почва, подготвена от вековните връзки между българската и руската култура. Демократичните корени на българския театър бяха родствени на демократичните тенденции на Московския художествен театър. Така че не само по закона на онова, което „се носи из въздуха“, но и благодарение на естествена притегателност и преки контакти в нашия театър много отдавна попаднаха няколко семена, посети от големия руски събрат. Станиславски споменава за младите актьори, които българското правителство изпратило в Москва да стажуват. Той е нямал сведения за по-нататъшното развитие на тези актьори в България, но ги причислява към своите последователи. В различни времена за по-дълго или по-кратко време в Москва са били да стажуват Иван Попов, Теодорина Стойчева, П. К. Стойчев, Елена Снежина, Атанас Кирчев, Петко Атанасов, Владимир Тенев, Невяна Тенева, Стефан Киров, Стоян Бъчваров, Матей Икономов.

Друг важен пряк контакт между българските театрални работници и българските зрители и Московския художествен театър се създава в началото на двайсетте години, когато на два пъти гостуваха у нас две групи артисти от театъра на Станиславски и Данченко. Това беше твърде отдавна и твърде малко са останалите живи свидетели на това необикновено културно събитие. Но живите го помнят и печатът на времето го отрази. Гео Милев отрече първата група, но стана горещ защитник на втората. Не бяха малко и противниците. Професор Балабанов написа: „Дайте ми зелен кон и теле с две глави.“ С други думи, за истинско изкуство признаваше той онова, което

възпроизвежда нещата такива, каквито не са в живота: зелен кон и теле с две глави. Общо взето, зрителите съзнаваха, че такъв великолепен театър дотогава не бяха гледали. А нашите актьори, които бяха поканили московските си колеги да гостуват в домовете им, имаха чувството, че са посрещнали отдавна очаквани и желани родственици, само че родственици от категорията на полубоговете.

Нова жива връзка между нашия театър и Художествения театър се получи няколко години по-късно, когато бившият сподвижник на Станиславски, великолепният актьор Н. О. Масалитинов беше назначен за главен режисьор на Софийския народен театър. Масалитинов работи у нас дълго и всеотдайно, пословична беше неговата работоспособност. Нов художествен театър не се роди у нас, такива чудеса не стават толкова често. Но бившият актьор от МХТ, с когото Станиславски е проверявал на практика един или друг от елементите на своята „система“, успя да професионализира нашия театър и възпита значителен брой даровити майстори на сцената. Масалитинов не притежаваше новаторския дух на своя учител. Имаше времена, когато българският театър не напредваше, режисурата продължаваше да бъде главно педагогическа и актьорска, закъсняваше да поеме върху себе си функцията на обединяваща сила, създателка на политическото, историческото, художественото и стилово единство на спектакъла. Не бива да се забравят и политическата обстановка, застоялият климат на буржоазната култура. Все пак по много видими и невидими пътища (особено по невидими пътища, защото беше забранено да се чете съветска литература, дори и театрални списания и изобщо беше издигната преграда между Съветския съюз и нашата страна) новото, което се твореше в страната на Станиславски, в неговия театър, в студиите, в театрите на неговите ученици, стигаше по някакъв начин до нашите театрални работници поне като информация, като мечта, като подтик за собствени търсения. Така че когато след 9 септември 1944 година преградната стена падна и започнаха оживени връзки във всички области на човешката дейност между двата народа, освободителя и освободения, българският театър беше до известна степен готов да приеме и оползотвори поуките на съветския театър. Оживление внесоха и театралните колективи, които започнаха да ни гостуват, и съветските режисьори, които идваха да помагат на нашия театър и да му предават заветите на Станиславски не

теоретически, а в живата практика. Оживление внесоха и нашите студенти по режисура, които следваха и завършиха в Москва и Ленинград, и особено значителен се оказа приносът на нашия Висш институт за театрално изкуство, който обнови нашия театър със своите многобройни научно подготвени възпитаници.

През 1953 г. у нас се състоя дискусия по въпросите на творческото наследство на Станиславски. Както можеше да се очаква, на дискусията кръстосаха шпагите си две становища, отразяващи различията и в разбиранията, и в живата театрална практика. Независимо от многото преливания и нюанси ставаше дума и този път за борба между старото и новото, притегателната сила на навиците, веднъж завинаги установеното, узаконеното, от бога даденото и, от друга страна — стремежа към развитие, напредък, движение в крак с движението на живота. От тази дискусия, която на мнозина разкри ново, по-съвременно възприемане на наследството на Станиславски, нашият театър спечели.

Разбира се, нямаше тогава, няма и сега никакви причини за прощаване с оръжията, за успокоение. Един от първите актьори на Московския художествен театър заявил някога, че е работил много години със Станиславски и смята, че още няма право да каже, че познава неговата „система“. А самият Станиславски пък заявил, че знае „системата“, но още не умее или по-вярно едва започва да умее да я прилага. Значи ли това, че за обикновения творчески работник тя е недостижима? Не, не значи. Тя е наистина неизчерпаема като самия живот, който ни се разкрива всеки ден откъм нови страни. Това е може би основната поука, която ни е оставил големият съветски художник: да се отнасяме към учението му и към творчеството му като към живо действаща сила, движеща се заедно с движението на времето и живота.

Боян Дановски

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.