

**К. Станиславский**

**Работа актера над собой**

**Часть II**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94  
ББК 63.3-8  
К11

**К. Станиславский**  
К11 Работа актера над собой: Часть II / К. Станиславский – М.: Книга по Требованию, 2013. – 732 с.

**ISBN 978-5-519-49675-9**

Перед вами одно из самых знаменитых и востребованных произведений великого русского режиссера, знаменитого актера, педагога и театрального деятеля К. С. Станиславского "Работа актера над собой. Дневник ученика". Этот труд на протяжении многих десятилетий является настольной книгой любого актера и режиссера. Его по праву называют одним из самых знаменитых "учебников" по актерскому мастерству. В этой книге последовательно изложено содержание системы К. С. Станиславского, которая и сегодня лежит в основе практического обучения актеров и режиссеров на профилирующем курсе, так и называемом "мастерство актера" или "мастерство режиссера". Упражнения и этюды из этой книги используются при обучении на актерских и режиссерских курсах. "Работа актера над собой" это, в первую очередь, труд о мастерстве актера. Говоря современным языком, эта книга классический актерский тренинг, дающий знания, без которых думающий о своем искусстве, актер не может считать себя настоящим актером.

**ISBN 978-5-519-49675-9**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2013

# СОДЕРЖАНИЕ

От составителя .....	5
<b>РАБОТА НАД СОБОЙ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ВОПЛОЩЕНИЯ. ЧАСТЬ II.</b> .....	35
<b>I. Переход к воплощению</b> .....	37
<b>II. Развитие выразительности тела</b> .....	42
1. [Гимнастика, акробатика, танцы и прочее] .....	42
2. Пластика .....	56
<b>III. Голос и речь</b> .....	84
1. Пение и дикция .....	84
2. Речь и ее законы .....	114
<b>IV. Перспектива артиста и роли</b> .....	190
<b>V. Темпо — ритм</b> .....	200
<b>VI. Логика и последовательность</b> .....	275
<b>VII. Характерность</b> .....	290
<b>VIII. Выдержка и законченность</b> .....	324
<b>IX. Сценическое обаяние и манкость</b> .....	336
<b>X. Этика и дисциплина</b> .....	340
<b>XI. Сценическое самочувствие</b> .....	386
1. Внешнее сценическое самочувствие .....	386
2. Общее сценическое самочувствие .....	388
3. [Проверка сценического самочувствия] .....	391
<b>XII. [заключительные беседы]</b> .....	438

<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	461
<b>I. Дополнительные материалы к третьему тому</b> .....	463
1. [О музыкальности речи] .....	463
2. Из рукописи «законы речи» .....	469
3. [О перспективе речи] .....	495
4. [Об артистической этике] .....	497
5. [Схема «системы»] .....	501
<b>II. Материалы по преподаванию «системы»</b> .....	525
1. Тренинг и муштра .....	525
2. Упражнения и этюды .....	546
3. Программы театральной школы и заметки о воспитании актера .....	567
<b>ПРИМЕЧАНИЯ</b> .....	657

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В предисловии к книге «Работа над собой в творческом процессе переживания» Станиславский сообщает читателю, что он приступает в ближайшее время «к составлению **третьего** тома, в котором будет говориться о **«работе над собой»** в творческом процессе **«воплощения»**. Но эту книгу ему не суждено было завершить.

В литературном архиве Станиславского сохранился ряд подготовительных рукописных материалов третьего тома, то есть второй части «Работы актера над собой», разной степени завершенности. Некоторые из них, как, например, «Речь и ее законы», «Характерность», «Темпо-ритм», были несколько раз переработаны Станиславским и представляют собою достаточно стройное и последовательное изложение, другие же существуют лишь в виде разрозненных фрагментов, имеющих подчас характер предварительных черновых заготовок для будущих глав книги.

Станиславский был намерен подвергнуть материалы тома дальнейшей доработке. Вопросы композиции этой книги не были им окончательно решены. Поэтому в отличие от первых двух томов Собрания сочинений, представляющих собой книги, завершенные Станиславским, третий том является лишь публикацией материалов к незаконченной книге.

Однако вопросы, поднятые Станиславским в ряде незавершенных им рукописей третьего тома, имеют большой, принципиальный интерес. Без учета этих материалов пред-

ставление о «системе» Станиславского было бы односторонним и неполноценным. Огромный подготовительный труд Станиславского по созданию третьего тома составляет важнейшую и неотъемлемую часть его литературного наследия и должен поэтому стать достоянием широкого читателя.

Третий том Собрания сочинений Станиславского посвящен вопросам подготовки физического аппарата актера к воплощению роли. В нем последовательно рассматриваются элементы внешней сценической выразительности и подводятся итоги всему комплексу вопросов профессиональной подготовки актера. Как вторая часть труда Станиславского о работе актера над собой, третий том является прямым продолжением второго тома и имеет с ним непосредственную связь. В этих двух томах освещается полный круг вопросов подготовительной работы актера по выработке элементов сценической техники, необходимых для дальнейшей работы по созданию сценического образа.

В творческой системе Станиславского вопросы техники сценического воплощения имеют такое же первостепенное значение, как и вопросы внутренней техники переживания. Станиславский рассматривает творчество актера как органическое слияние психических и физических процессов, взаимно определяющих друг друга.

Изучение первой части «Работы актера над собой» приводит к выводу об исключительной важности процесса переживания в творчестве актера. Но этим еще не исчерпывается содержание «системы» Станиславского, а лишь выясняется одна из ее существенных сторон. Подлинное и глубокое переживание актера в момент творчества способствует созданию наиболее выразительной внешней формы роли. Однако этот неоспоримый вывод, положенный Станиславским в основу разработки «системы», был дополнен им дру-

гим, не менее важным выводом, вытекающим из содержания второй части «Работы актера над собой»: выразительность актерского исполнения зависит не только от глубины проникновения во внутреннее содержание роли, но и от степени подготовленности физического аппарата актера к воплощению этого содержания. По утверждению Станиславского, несовершенство техники сценического воплощения может обеднить и даже исказить до неузнаваемости самый прекрасный и глубокий замысел актера.

«Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя, — писал Станиславский. — Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство».

Первостепенная забота Станиславского о внутреннем, духовном содержании творчества и внутренней технике переживания не дает основания полагать, что он недооценивал роль внешней техники воплощения. Наоборот, Станиславский утверждал, что подготовка физического аппарата актера приобретает особо важное значение именно в «искусстве переживания», не допускающем никакой механичности и условности во внешнем воплощении роли.

Подводя итог первой части «Работы актера над собой», Станиславский говорит: «Зависимость телесной жизни артиста на сцене от духовной его жизни особенно важна именно в нашем направлении искусства. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем,

телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства — его внешнюю форму воплощения».

Известно, с какой настойчивостью работал Станиславский-актер над совершенствованием своего физического аппарата: над голосом, дикцией, пластикой, ритмичностью, как он добивался выразительности во внешней характеристике, в гриме. Как режиссер Станиславский не имел себе равного в умении организовать логику физического поведения актеров, создать окружающую их внешнюю сценическую обстановку, мизансцены, жизнь света и звука на сцене.

Но в первоначальный период работы над «системой» Станиславский уделял преимущественное внимание вопросам психологии сценического творчества и процессу переживания роли актером. Поставив себе цель овладеть «тайнами» артистического вдохновения, он прежде всего искал путей для углубленного познания духовной сущности творческого процесса. Ему казалось тогда, что правильность внутреннего, психологического рисунка роли, насыщенного искренними и глубокими переживаниями актера, должна естественным путем вызвать правильность и внешнего рисунка роли, интонаций, движений, мизансцен и т. д.

В период возникновения «системы» Станиславский не был свободен в своих теоретических взглядах от влияния дуалистических представлений о творчестве, вследствие чего духовные процессы рассматривались им вне связи с физической природой актера.

В первых постановках, созданных по «системе», его внимание было обращено главным образом на «внутреннее действие», на «душевную активность» и «психологический рисунок роли» (например, в спектакле «Месяц в деревне», 1909). Артисты Художественного театра вспоминают, что в этот период Станиславский все свое внимание сосредото-

вал «на внутренней технике и о какой-либо внешней технике даже говорить запрещалось»<sup>1</sup>

Односторонний подход к изучению творческого самочувствия актера лишь с одной его внутренней стороны вскоре же привел Станиславского к сильнейшему артистическому кризису: неудача с трагической ролью Сальери в Пушкинском спектакле (1915) убедила его в том, что, недооценивая значение внешней артистической техники воплощения в создании творческого самочувствия, он шел «по ложному пути в искусстве».

«С тех пор мое артистическое внимание устремилось в сторону звука и речи, — пишет Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (глава «Актер должен уметь говорить»), — к которым я стал прислушиваться как в жизни, так и на сцене». Через несколько лет, в период работы над «Каином», Станиславский ощутил потребность обратиться также к углубленному изучению законов движения и ритма.

Взросший интерес к элементам внешней сценической выразительности явился одной из причин, побудивших Станиславского принять на себя в 1918 году руководство Оперной студией Большого театра. В оперном искусстве он искал ответа на многие вопросы речевой и пластической выразительности (дыхание, звук, произношение, декламация, ритм и т. д.). Работа в области музыкального театра, которую Станиславский вел до конца жизни, творчески обогащала его и помогала решать многие вопросы техники воплощения роли.

В советский период деятельности Станиславского развитие его «системы» идет уже по двум параллельным руслам: одновременно и в теснейшей зависимости им изучаются процессы переживания и воплощения, элементы внутренне-

---

<sup>1</sup> Из воспоминаний Б. М. Сушкевича (сб. «О Станиславском», ВТО, М., 1948, стр. 382).

го (психического) и внешнего (физического) самочувствия актера.

Это отразилось на делении «системы» на составные части, о котором Станиславский говорит в заключительной главе книги «Моя жизнь в искусстве»: «Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью».

Внимание к развитию физического аппарата актера еще более возросло в заключительный период деятельности Станиславского, когда он, окончательно преодолев дуалистическое представление о творчестве, не считал уже возможным возбудить и закрепить переживание одними лишь средствами психотехники, без участия в творческом процессе физического аппарата актера.

Практический опыт и пытливые изучение природы творческого самочувствия актера привели Станиславского к убеждению в неразрывном органическом единстве психических и физических процессов в творчестве, при котором одно вызывает и обуславливает другое. «Система» Станиславского окончательно вышла за рамки изучения одной лишь психологии творчества и все более внедрялась в область психофизиологии творческого процесса, при этом проблема изучения физической природы актера приобретала все большее значение.

Между тем в творческой практике и в театральной педагогике до сих пор нередко наблюдается недооценка этой важной области актерского мастерства. Некоторые ученики Станиславского, воспринявшие «систему» на раннем этапе ее формирования, до настоящего времени склонны рассматривать ее лишь как психологию актерского творчества. В течение длительного времени работники театра не рас-