

К. С. Станиславский

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО

РАБОТА АКТЁРА НАД СОБОЙ

II

УДК 792
ББК 85.33
С76

Станиславский, К. С.

С76 Система Станиславского. Работа актёра над собой. В 2 ч. Ч. 2 /
К. С. Станиславский. – М. : T8RUGRAM, 2017. – 408 с.

ISBN 978-5-521-78684-8 (ч. 2)

ISBN 978-5-521-05561-6

«Работа актёра над собой» – один из самых знаменитых и востребованных трудов великого русского режиссёра, актёра, педагога и театрального деятеля К. С. Станиславского. Это произведение по праву называется «настойной книгой» любого деятеля искусства.

В книге последовательно изложена система К. С. Станиславского, которая посвящена сценическому искусству и методу актёрской техники. Опубликованная в начале XX века, эта работа остаётся востребованной и признанной мастерами сцены во всём мире.

УДК 792
ББК 85.33
BIC ANH
BISAC PER011000

ISBN 978-5-521-78684-8 (ч. 2)
ISBN 978-5-521-05561-6

© T8RUGRAM, оформление, 2017

Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ.....	5
РАБОТА НАД СОБОЙ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ВОПЛОЩЕНИЯ.....	21
I. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ.....	21
II. РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛА.....	23
III. ГОЛОС И РЕЧЬ.....	45
IV. ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА И РОЛИ.....	103
V. ТЕМПО — РИТМ.....	108
VI. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ.....	148
VII. ХАРАКТЕРНОСТЬ.....	156
VIII. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ.....	174
IX. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ.....	180
X. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА.....	182
XI. СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ.....	206
XII. [ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ].....	233
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	246
I. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ.....	246
II. МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕПОДАВАНИЮ «СИСТЕМЫ».....	285
ПРИМЕЧАНИЯ.....	357
РАБОТА НАД СОБОЙ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ВОПЛОЩЕНИЯ.....	357

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 представление 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 другим, 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 характерности, 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 актив-

ность» и «психологический рисунок роли» (например, в спектакле «Месяц в деревне», 1909). Артисты Художественного театра вспоминают, что в этот период Станиславский все свое внимание сосредоточивал «на внутренней технике и о какой-либо внешней технике даже говорить запрещалось».¹

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 внутреннего (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 пытлиное 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 располагали никакими другими источниками, излагающими «систему» Станиславского, кроме книги «Работа над собой в творческом процессе переживания», которая многими воспринималась как «полное изложение» «системы». Это также наложило определенный отпечаток на понимание учения Станиславского и применение его на практике. Опираясь на утверждение Станиславского, что процесс переживания роли является важнейшей основой сценического искусства, многие сделали вывод о том, что Станиславский якобы недооценивал проблему внешнего воплощения роли, что «система» не преследует задачи создания яркой, выразительной формы сценического действия.

Нетрудно доказать, что нет ничего ошибочнее такого, к сожалению, довольно распространенного мнения. Страстная борьба Станиславского против формализма с его условной внешней «театральностью», не оправданной внутренним содержанием, не исключала его постоянной заботы о том, чтобы найти «внешнее, наиболее яркое, смелое» оправдание духовного содержания роли и пьесы, сделать их выявление «наиболее наглядным, неотразимым по выразительности». Его актерские и режиссерские создания всегда отличались яркостью и смелостью внешнего рисунка, разнообразием красок и неожиданностью формы.

Недооценка этой стороны театрального искусства противоречит принципам «системы» Станиславского, требующей углубленного внимания к внешней сценической выразительности, которая не создается сама собой, но требует от актера и режиссера систематического подготовительного труда.

«Система» Станиславского не может быть верно понята, если не брать ее во всей совокупности элементов переживания и воплощения, объединяющихся в творческом акте создания сценического образа.

* * *

Материалы, подготавливавшиеся Станиславским для третьего тома Собрания сочинений, охватывают круг вопросов, выходящих за пределы темы «Работа над собой в творческом процессе воплощения». Кроме глав, посвященных технике сценического воплощения, в третьем томе публикуются материалы, раскрывающие взгляды Станиславского на проблемы общего характера, имеющие равное отношение к процессам переживания и воплощения. Заключительные главы тома, по существу, подводят итог всему курсу «работы актера над собой», изложенному во втором и третьем томах Собрания сочинений.

В небольшой вступительной главе, названной Станиславским «Переход к воплощению», говорится о значении процесса воплощения в творчестве актера и о необходимости «доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения» так, чтобы он оказался годным для предназначенной ему работы.

В заключительной части главы Станиславский в афористической форме утверждает мысль, которую можно было бы рассматривать как эпиграф ко всем его трудам по «системе»: «Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует».

Глава «Развитие выразительности тела» распадается на две части. Первая говорит о вспомогательных тренировочных дисциплинах по развитию культуры тела. Здесь Станиславский высказывает свои взгляды на роль гимнастики, акробатики и танца в системе воспитания актера, отмечая положительные стороны

этих дисциплин и предостерегая от возможных ошибок при их изучении. Так, например, он считает, что не всякие гимнастические и спортивные упражнения полезны актеру. Некоторые из них приводят к одностороннему развитию какой-либо группы мышц, между тем как актер нуждается в гармоничном развитии всего организма. Злоупотребление балетной пластикой также представляет, по его мнению, известную опасность, так как естественный красивый жест может превратиться в изысканный и манерный. Интересно мнение Станиславского о значении акробатики, которая не только развивает физические данные актера, но и способствует раскрепощению его психики.

Отдавая должное различным существующим методам и приемам физического воспитания, Станиславский стремился создать особый курс сценического движения, который включал бы в себя элементы гимнастики, акробатики, фехтования, жонглирования, ритмики и т. п., приспособленные специально для профессии актера. В этот же курс Станиславский предполагал ввести упражнения на мышечные напряжения и ослабления (с действительным их оправданием), на коллективные сценические движения (вырабатывающие «чувство локтя»), на оправдание поз и «оживление» классических памятников скульптуры и т. д., что получило отражение в приложениях к данному тому.

В разделе, посвященном физической тренировке актера, так же как и в следующем, озаглавленном «Пластика», Станиславский снова и снова возвращается к идее о неразрывном единстве физических и духовных процессов в творчестве. Его не могут удовлетворить обычные технические балетные приемы, вырабатывающие красивые позы и жесты. «Пусть эти жесты пластичны, — говорит Станиславский, — но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красоты. Не надо нам ни приемов балета, ни актерских поз, ни театральных *жестов*, идущих по внешней, поверхностной линии». Станиславский требует от сценического движения не условной красоты, а естественной природной красоты, которая создается лишь тогда, когда жест, оправданный изнутри или вызванный внутренней потребностью, «перестанет быть *жестом* и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие».

Основой пластичности движения Станиславский считает ощущение непрерывности течения мышечной энергии («чувство движения»), которая последовательно «переливается» от одной группы мышц к другой, возбуждая их к действию. Он подробно излагает свой взгляд на природу пластичности, говоря об особенностях естественной, живой походки.

Следующая глава тома посвящена вопросам выразительности голоса и речи. Этой важнейшей области актерского искусства Станиславский уделял исключительное внимание. Он считал, что современный театр вправе гордиться многими завоеваниями в области театрального искусства и сценической техники, но культура речи при этом находится в отсталом, запущенном состоянии. Воздействуя на других личным примером, Станиславский продолжал совершенствовать свой голос, дикцию и речь даже после того, как перестал играть на сцене. О своем опыте работы по постановке голоса и выработке отчетливого произношения он рассказывает читателю в разделе «Пение и дикция». В нем, как и раньше в книге «Моя жизнь в искусстве», Станиславский подчеркивает, что многое в области речевой техники он почерпнул из опыта своей работы в Оперной студии

Большого театра. Он с благодарностью вспоминает имена артистов — певцов и музыкантов, которые делились с ним своими знаниями и помогли овладеть этой техникой. В беседах с учениками он постоянно ссылался также на опыт Шаляпина, которого называл крупнейшим мастером речевой выразительности.

В области техники речи, которой посвящен раздел «Речь и ее законы», Станиславский опирался не только на личный опыт, но также на труды ряда специалистов в этой области. В его литературном архиве сохранились пространственные выписки из сочинений многих авторов. Однако, оттолкнувшись от ряда теоретических трудов и существующего педагогического опыта в области речевой техники, Станиславский подошел к решению проблемы выразительности речи иным, самостоятельным путем.

Так, например, высоко оценивая книгу С. М. Волконского «Выразительное слово», он тщательно изучил изложенные в ней правила логических ударений, пауз, интонаций и ввел курс «законы речи» в программу воспитания актера. Со временем в этот курс Станиславским были внесены существенные коррективы, так как возникла опасность подмены живой речи, подсказанной переживаниями актера, демонстрацией раз и навсегда заученных и отработанных приемов голосоведения. На определенном этапе педагогической практики Станиславского наметились известные противоречия между его системой переживания роли и системой декламации Волконского, более тяготеющей к искусству представления. В заключительный период своей деятельности Станиславский принимал «систему» Волконского лишь как вспомогательную, тренировочную дисциплину, помогающую развитию речевой выразительности, однако предостерегал актеров от злоупотребления внешними техническими приемами в момент творчества, направляя все их внимание на внутренний смысл произносимых слов и на действие, выражаемое словами.

«Законами речи надо пользоваться осторожно, — писал Станиславский, — потому что они являются обоюдоострым мечом, который одинаково вредит и помогает».

В основу своего учения о речевой выразительности актера Станиславский положил принцип активного и целесообразного словесного действия, то есть воздействия словом на партнера, которое опирается на заранее заготовленные «видения внутреннего зрения» (или образные представления). Этот принцип раскрывается в разделе «Речь и ее законы», а также в приложениях к тому: в фрагменте из рукописи «Законы речи» и в особенности в заключительной части программы по воспитанию актера, где вопросы словесного действия решены, быть может, с наибольшей последовательностью и глубиной.

Элементам сценического воплощения посвящен также ряд последующих глав тома: «Темпо-ритм», «Характерность», «Выдержка и законченность» и др.

Особое внимание Станиславского к проблеме темпа и ритма сценического действия и речи объясняется тем, что эти элементы, по его убеждению, способны в отличие от всех других непосредственно воздействовать на переживание артиста. Эта особенность темпо-ритма, обнаруженная им еще в период занятий с Ф. П. Комиссаржевским (в середине 80-х годов), побудила Станиславского внимательно изучить вопрос о связи внешнего, физического ритма и внутреннего ритма переживаний актера на сцене. В этой главе в новом качестве повторяется все та же мысль о взаимном влиянии физического и психического. Естественный