

К. Станиславский

Работа актера над собой

Часть I

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 792
ББК 85.33
К11

К11 **К. Станиславский**
Работа актера над собой: Часть I / К. Станиславский – М.: Книга по Требова-
нию, 2013. – 632 с.

ISBN 978-5-519-49674-2

Самая известная работа К. С. Станиславского. Часть первая. Предисловие
А. Смелянского

ISBN 978-5-519-49674-2

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

Профессия — артист	5
РАБОТА НАД СОБОЙ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ	47
Предисловие	48
Вступление	53
I. Дилетантизм	54
II. Сценическое искусство и сценическое ремесло	70
III. Действие. «если бы», «предлагаемые обстоятельства»	103
IV. Воображение	138
V. Сценическое внимание	177
VI. Освобождение мышц	227
VII. Куски и задачи	251
VIII. Чувство правды и вера	277
IX. Эмоциональная память	343
X. Общение	396
XI. Приспособление и другие элементы, свойства. Способности и дарования артиста	441
XII. Двигатели психической жизни	464
XIII. Линия стремления двигателей психической жизни	479
XIV. Внутреннее сценическое самочувствие	493
XV. Сверхзадача. Сквозное действие	514

XVI. Подсознание в сценическом самочувствии артиста	536
ПРИЛОЖЕНИЯ	577
[о целях «настойной книги драматического артиста»]	579
[из вариантов предисловия к книге «работа актера над собой»]	582
Добавление к главе о действии	591
Дополнение к главе «общение»	604
[о взаимодействии актера со зрителем]	617
[об актерской наивности]	621

ПРОФЕССИЯ — АРТИСТ

Лев Толстой, как известно, сознавал свое присутствие в мире с ранних младенческих месяцев. Помнил, как невыносимо тесно было ему в свивальниках, как хотелось выпростать руки и крикнуть людям, связавшим его, что делать этого не нужно. «Это было первое и самое сильное мое впечатление жизни. И памятно мне не крик мой, не страдания, но сложность, противоречивость впечатления. Мне хочется свободы; она никому не мешает, и меня мучают».

Нет никакого сомнения, что младенец кричит голосом старика Толстого. Но тут ведь и важен не столько факт соответствия «противоречивого» впечатления и реальной душевной жизни, сколько факт преображающего сознания художника. В глубинах эмоциональной памяти писатель обнаруживает первообраз судьбы. Он обнаруживает «сверхзадачу» будущей жизни и даже ее «сквозное действие», как мог бы, вероятно, прокомментировать воспоминания Л. Н. Толстого его младший современник, Константин Сергеевич Станиславский.

В художественной исповеди Станиславского, на первых же страницах книги «Моя жизнь в искусстве», мы можем прочесть воспоминание о его собственных «свивальниках», об одном из самых сильных детских впечатлений, сохранившихся в памяти создателя системы. Станиславский вспоминает какой-то утренник, домашний спектакль, когда трех—или четырех годовалого Костю Алексева, обряженного в

шубу, накрытого меховой шапкой, поставили посреди сцены. Малыш должен был изображать зиму. Борода и усы постоянно всползали кверху, а вся игра оставила по себе острую пожизненную память: «Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках».

«Бессмысленное бездействие» на сцене — один из тех «детских вопросов», которые Станиславский задал сначала самому себе, потом современному, а затем и будущему театру. Сокровенная цель системы, ее глубоко личный источник избавиться от «противоречивого» ощущения, обрести счастье органического творчества, разрешить вековечный «парадокс об актере», сформулированный еще Дидро. Во второй части книги «Работа актера над собой», в «Заключительных беседах», Станиславский напишет: «Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой „системой“ внутри себя. Творчество — наша естественная потребность и, казалось бы, иначе, как правильно, по „системе“, мы не должны бы были уметь творить. Но, к удивлению, приходя на сцену, мы теряем то, что дано природой, и вместо творчества начинаем ломаться, притворяться, наигрывать и представлять». Среди причин, которые толкают актера на путь ремесла, ломанья и наигрыша, Станиславский называет «условность и неправду, которые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязывании нам чужих слов и действий поэта, мизансценах режиссера, декорациях и костюмах художника». В сущности, он перечисляет атрибуты, свойственные театру как таковому. Все они, оказывается, способны вызвать театральную ложь, искривить и «вывихнуть» искусство артиста. Тема «черной дыры портала», ужас перед этой «пастью», к которой тянется слабая актерская душа, пронизывают насквозь

книгу «Моя жизнь в искусстве» и все труды по системе. Индивидуальное переживание артиста Станиславского было осмыслено и развернуто им в качестве коренного противоречия актерской профессии. Навязанное или предложенное другим и чужим (будь то поэт, драматург, режиссер или художник) должно быть не только освоено, но и присвоено артистом. Только в этом случае Станиславский полагал возможным говорить об искусстве актера как о полноценном творчестве, только в этом случае для него существовало оправдание театра. «Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам артист не превратит навязанное в свое собственное. Этому процессу и помогает „система“. Ее магическое „если б“, предлагаемые обстоятельства, вымыслы, манки делают чужое своим. „Система“ умеет заставлять верить несуществующему. А где правда и вера, там и подлинное, продуктивное, целесообразное действие, там и переживание, и подсознание, и творчество, и искусство».

Вступая в пору артистической зрелости, будучи на вершине своей актерской славы, Станиславский летом 1906 года вновь пережил «детский страх» и неловкость за свое искусство. Это был особого рода духовный творческий кризис, знакомый многим великим художникам. Искусство театра перестало дарить ему радость творчества. Ремесло, повторы, штампы убили когда-то свежие и острые чувства, вложенные им в любимейшую роль доктора Штокмана. Вместо искусства началось ремесло, вместо органического творчества механическое, по наезженной колее, по собственному трафарету, не требующему никаких сердечных живых затрат. Система началась тогда, когда изуродованная актерская душа взбунтовалась. «Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности?» — задает Станиславский самому

себе вопрос. Отвечая на него, он выдвигает идею «актерского туалета», то есть подготовки к «творческому самочувствию» артиста, враждебному «актерскому самочувствию», виду кликушества и истерии. Возникает идея профессионального труда, способного возвращать актеру утраченную радость творчества и вдохновенной игры, в которой согласуются ум и чувство, душа и тело. Станиславский задумывает «Настольную книгу драматического артиста», в которой он собирается показать актеру сознательные пути к овладению инструментом своей души и тела. Он убежден, что артист может и должен контролировать процесс органического сотворения живого человеческого образа. Работа актера над собой и над ролью есть прежде всего профессиональный труд, составные части которого нужно было впервые обнаружить и назвать. «Парадокс об актере» он перевел в профессиональную плоскость: если «раздвоение» творящей природы артиста является неустранимым, то следует использовать его во благо артиста. Пусть тайна останется тайной, бессознательное-бессознательным, интуитивное интуитивным, но пусть осветятся пути, ведущие к творческому самочувствию, к тем секундам «актерского рая», ради которых живет подлинный артист.

Система Станиславского оказывается прежде всего всесторонне продуманной, исторически обоснованной, экспериментально проверенной апологией актерской профессии. Станиславский создавал систему не в безвоздушном пространстве, у него было множество настойчивых и глубоких оппонентов. И если воспринимать систему в культурном контексте породившей ее эпохи, то можно сказать, что искусство театра здесь изучено и представлено с особой точки зрения. Мейерхольда, а вслед за ним многие иные художники воспринимали и строили теорию театра с позиций режис-

серской профессии (отсюда понимание искусства актера как творчества пластических форм в пространстве сцены) Брехт обосновал театр нового века прежде всего с позиции драматурга и этому подчинил все остальные элементы сцены, в том числе и искусство актера, — так возникло учение об «эпическом театре». Станиславский, отдавая должное всем остальным началам театрального искусства, стремился изучить, познать, а затем и выразить в слове (передать будущему) внутренние основы и законы актерской профессии. С точки зрения артиста в этом, и только в этом находят объяснение цельность системы, ее противоречия и открытый характер направленный на исследование все новых и новых сознательных путей к тайникам бессознательного, к тем истокам из которых питается артист-художник в отличие от ремесленника.

Выбор и распознавание «сознательных путей» — это путь обучения и воспитания артиста, основа принципиально новой школы актеров драматической сцены. «Отвращение к дилетантизму» — одно из глубоких чувств, пожизненно владевших Станиславский — Это чувство во многом и подвигало его к созданию актерской «таблицы умножения», профессиональной азбуки, без которой никогда не обходились ни живописцы, ни певцы, ни музыканты (которым Станиславский особенно завидовал). Душу и тело творящего артиста он попытался представить в основных слагающих «элементах», вроде «периодической таблицы» Менделеева. Целый ряд «клеток» остался незаполненным, открыт для будущих практиков сцены. Сам Станиславский не один раз будет переосмысливать и переоценивать удельный вес и значение того или иного «элемента», определять «мотор» или «душу» системы, ее верховное движущее начало. Создатель системы и она сама проделают длинный ряд больших и малых эво-

люции. Система окажется движущимся явлением, обновляющимся, хотя ученики и распространители не раз будут предлагать ее как застывший набор «правил» и раз навсегда готовых ответов на все случаи театральной жизни. Система в течение многих лет никак не могла оформиться литературно; Станиславский погибал под тяжестью тысяч страниц, которые скопились в его архиве к началу 30-х годов, когда он стал сводить воедино все свои наблюдения. Он успел прочитать верстку первого тома, вторая часть — «Работа над собой в творческом процессе воплощения» — собрана была исследователями из материалов, подготовленных Станиславским. Остальные книги, планируемые автором, остались ненаписанными. Из этого ясно, что никакой развернутой, отточенной и продуманной во всех деталях «системы Станиславского» в литературном варианте нет. Мы располагаем «Моей жизнью в искусстве», своего рода введением в систему, имеем первую часть книги «Работа актера над собой», все остальные, притом важнейшие разделы системы реконструируются исследователями по материалам архива, монтируются ими в том духе и плане, который был оставлен Станиславским и неоднократно излагался им.

Следует также учесть, что Станиславский очень напряженно и мучительно думал над способом изложения своих театральных идей. После разного рода колебаний и сомнений он в конце концов остановился на форме дневника ученика, то есть попытался ввести читателя в свою систему как бы через сознание человека, приобщающегося к тайнам актерской профессии. Способ изложения оказался не очень счастливым. Насколько свободна в своем построении книга «Моя жизнь в искусстве», настолько скована «учебным» мундиром книга «Работа актера над собой». В художественной исповеди Станиславского правит бесстрашие режиссерской