

**К.С. Станиславский**

**К. С. Станиславский. Собрание сочинений в  
восьми томах**

**Том 4. Работа актера над ролью. Материалы к  
книге**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 792  
ББК 85.33  
К11

K11 **К.С. Станиславский**  
К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах: Том 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге / К.С. Станиславский – М.: Книга по Требованию, 2023. – 547 с.

**ISBN 978-5-458-30366-8**

В четвертом volume публикуются материалы незаконченной книги "Работа актера над ролью". Сюда входят: "Работа актера над ролью" на материале "Горя от ума", "Отелло" и "Ревизора" ("Реальное ощущение жизни пьесы и роли") и т. д. Эти сочинения составляют содержание второй части "системы" Станиславского. Они посвящены главнейшей проблеме театральной эстетики -- созданию сценического образа. В качестве приложений в volume публикуются дополнительные материалы, характеризующие метод работы Станиславского над ролью и над спектаклем.

**ISBN 978-5-458-30366-8**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2023  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригиналe, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



актерского творчества, пренебрежительно относятся к теории и технике своего искусства.

Станиславский никогда не отрицал разнообразия актерских приемов создания сценического образа, но его всегда интересовал вопрос, насколько тот или иной прием совершенен и помогает актеру творить по законам природы. Многолетний опыт убедил его в том, что существующие в театре приемы творчества далеко еще не совершенны. Они часто отдают актера во власть случая, произвола, стихии, лишают его возможности сознательным путем воздействовать на творческий процесс.

Испробовав на себе, на своих товарищах и учениках различные подходы к творчеству, Станиславский отбирал наиболее ценные из них и решительно отбрасывал все то, что стояло на пути живого органического творчества, раскрытия индивидуальности творящего художника.

Выводы, к которым пришел Станиславский в конце своей жизни, намечают дальнейшее развитие созданного им метода, опирающегося на огромный опыт его актерской, режиссерской и педагогической работы. Несмотря на незавершенность публикуемых в этом томе сочинений Станиславского, написанные им варианты "Работы актера над ролью" на материале "Отелло" и в особенности "Ревизора" отражают его последнее по времени взгляды на процесс создания сценического образа и предлагают новые пути и приемы творческой работы, более совершенные, по его мнению, чем те, которые бытовали в современной ему театральной практике. Сочинения Станиславского о работе актера над ролью являются ценным творческим документом в борьбе за дальнейшее развитие и совершенствование актерской и режиссерской культуры советского театра.

\* \* \*

**К созданию научной методики и методологии сценического творчества Станиславский приступил в пору своей артистической зрелости. Этому предшествовал его двадцатилетний опыт актерской и режиссерской работы в Обществе искусства и литературы и в Московском Художественном театре. Уже в годы своей артистической юности Станиславский поразил современников свежестью и новизной сценических приемов, которые опрокидывали старые традиционные представления о театральном искусстве и намечали дальнейшие пути его развития.**

**Осуществлявшаяся им совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко сценическая реформа была направлена на преодоление кризисных**

**явлений в русском театре конца XIX века, на обновление и развитие лучших традиций прошлого. Основатели МХТ боролись против безыдейного, развлекательного репертуара, условной манеры актерской игры, дурной театральности, ложного пафоса, актерского наигрыша, премьеरства, которое разрушало ансамбль.**

**Огромное прогрессивное значение имело выступление Станиславского и Немировича-Данченко против примитивных и в существе своем ремесленных приемов подготовки спектакля в старом театре.**

**В русском театре XIX века существовал такой способ работы над пьесой. Пьеса зачитывалась на труппе, после чего актерам раздавались переписанные роли, затем назначалась считка текста по тетради. Во время считки участники спектакля перекидываются иногда "некоторыми вопросами, разъясняющими замысел автора, но в большинстве случаев на это не хватает времени и актерам представляется разбираться в произведении поэта самим",-- писал Станиславский, характеризуя подобный метод сценической работы.**

**Следующая встреча актеров с режиссером уже называлась первой репетицией. "Она происходит на сцене, и декорации выгораживаются из старых стульев и столов. Режиссер объясняет план сцены: дверь в середине, две двери по бокам и т. д.**

На первой репетиции актеры читают роли по тетрадкам, а супфлер безмолвствует. Режиссер сидит на авансцене и распоряжается актерами: "Что я тут делаю?" -- спрашивает артист. "Вы садитесь на софу",-- отвечает режиссер. "А я что делаю?" -- спрашивает другой. "Вы волнуетесь, ломаете руки и ходите",-- командует режиссер. "Нельзя ли мне сидеть?" -- пристает актер. "Как же вы можете сидеть, когда вы волнуетесь?",-- недоумевает режиссер. Так успевают разметить первый и второй акты. Назавтра, то есть на второй репетиции, продолжают ту же работу с третьим и четвертым актами. Третья, а иногда и четвертая репетиция посвящаются повторению всего пройденного; артисты ходят по сцене, заучивают указания режиссера и в полтона, то есть шепотом, читают роль по тетрадке, сильно жестикулируя для самовозбуждения.

К следующей репетиции текст ролей должен быть выучен. В богатых театрах дается на это один-два дня, и назначается новая репетиция, на которой актеры уже говорят роли без тетрадок, но еще в полтона, зато супфлер на этот раз работает в полный тон.

На следующей репетиции актерам приказывают уже играть во весь тон. Потом назначается генеральная репетиция с гримами, костюмами и обстановкой и, наконец,-- спектакль" {Из неопубликованной рукописи К. С. Станиславского (Музей МХАТ, КС. № 1353. л. 1--7).}.

Картина подготовки спектакля, нарисованная Станиславским, верно передает процесс репетиционной работы, типичный Для многих театров

того времени. Естественно, что такой метод не способствовал раскрытию внутреннего содержания пьесы и ролей, созданию артистического ансамбля, художественной целостности и законченности сценического произведения. Очень часто он приводил к ремесленному исполнению пьесы, причем функция актера при этом сводилась, как утверждал Станиславский, к простому посредничеству между драматургом и зрителем.

При таких условиях работы трудно было говорить о настоящем творчестве и искусстве, хотя отдельным актерам и удавалось, вопреки всем этим условиям, возвыситься до подлинного искусства и озарить подобное представление блеском своего таланта.

Стремясь к утверждению художественной правды на сцене, к глубокому и тонкому раскрытию человеческих переживаний, Станиславский и Немирович-Данченко коренным образом пересматривают сложившийся в старом театре метод работы. В противоположность существовавшей в то время недооценке роли режиссера в коллективном сценическом творчестве (эта роль была лишена идеально-творческого начала и сводилась главным образом к чисто техническим, организационным функциям) они впервые поставили во весь рост проблему режиссуры в современном театре. На смену столь характерной для театра XIX века фигуре режиссера-разводящего они выдвигают новый тип режиссера -- режиссера-руководителя, главного истолкователя идейного содержания произведения, умеющего поставить индивидуальное творчество актера в зависимость от общих задач постановки.

В первый период своей творческой деятельности Станиславский и Немирович-Данченко широко использовали прием тщательной разработки режиссерской партитуры спектакля, раскрывающей внутреннюю, идейную сущность пьесы и предопределяющей в общих чертах форму ее внешнего сценического воплощения задолго до того, как режиссер приступит к работе с актерами. Они ввели в практику сценической работы продолжительный этап так называемого застольного изучения пьесы всем исполнительским коллективом до начала репетиций. В период застольной работы режиссер глубоко анализировал с актерами произведение, устанавливая общность понимания идейного замысла автора, давал характеристику основных действующих лиц пьесы, знакомил исполнителей с режиссерским планом постановки пьесы, с мизансценами будущего спектакля. Актерам читались лекции о творчестве драматурга, об изображенной в пьесе эпохе, их привлекали к изучению и собиранию материалов, характеризующих быт и психологию действующих лиц, устраивались соответствующие экскурсии и т. д.

После продолжительного изучения пьесы и накопления внутреннего материала для работы над ролью начинался процесс сценического воплощения. Желая уйти от шаблонных театральных образов, укладываю-

щихся в рамки традиционных актерских амплуа, Станиславский стремился в каждом спектакле создать галерею самых разнообразных, неповторимых типических характеров. Он широко использовал в этот период подход к роли со стороны внешней характерности, которая помогала актерам Художественного театра находить естественный, правдивый тон исполнения, выгодно отличавший их от актеров других театров.

Режиссерская фантазия Станиславского изощрялась в создании самых неожиданных, смелых мизансцен, поражавших зрителя предельной жизненной достоверностью и помогавших актеру почувствовать атмосферу изображаемой на сцене жизни. Для этой же цели он создавал разнообразную, тончайшую гамму звуковых и световых эффектов, вводил в спектакль множество характерных бытовых деталей.

Как увлекающийся художник, Станиславский при осуществлении своей новаторской программы нередко впадал в крайности и преувеличения, которые были вызваны его острой и страстной полемикой с условными, рутинными приемами старого театра. Эти преувеличения со временем были преодолены Станиславским, а то ценное, рациональное, что заключалось в его исканиях, сохранилось в сокровищнице театральной культуры.

Реформы в области сценического искусства, проводимые Станиславским и Немировичем-Данченко, нанесли сокрушительный удар по ремесленным, консервативным приемам творчества и расчистили путь для нового подъема театральной культуры. Вводимая ими новая методика сценической работы имела большое прогрессивное значение. Она помогала осуществить единство творческого замысла в спектакле, подчинить все его компоненты общей цели. Понятие сценического ансамбля стало сознательным и руководящим принципом творческой работы МХТ. Неизмеримо повысились требования к актеру, режиссеру, театральному художнику, ко всему строю подготовки спектакля.

"Публика не довольствуется несколькими эффектно произнесенными монологами и потрясающими сценами, ее не удовлетворяет одна хорошо исполненная роль в пьесе, -- записывает Станиславский в 1902 году. -- Она хочет видеть целое литературное произведение, переданное интеллигентными людьми, прочувствованное, со вкусом и тонким пониманием его..." {Из записной книжки 1902 г. (Музей МХАТ, КС. № 757, л. 25).}.

Этим новым требованиям передового, демократического зрителя наилучшим образом отвечало новаторство К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Огромный успех, выпавший на долю Художественного театра, и мировое признание режиссерского искусства Станиславского не притупили в нем чувства нового в искусстве, не породили самоуспокоенности.

"...Для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед, -- писал

он,-- настоящее, осуществленное чаще всего кажется уже устаревшим и отсталым по сравнению с тем, что уже видится, как возможное" {Собр. соч., т. 1, стр. 208.}.

**Постоянное стремление Станиславского к совершенствованию сценических приемов порождало в нем естественную потребность глубоко осмыслить и обобщить как свой личный творческий опыт, так и опыт своих театральных современников и предшественников. Уже в начале 900-х годов он задумывает написать труд об искусстве драматического актера, который мог бы служить практическим руководством в процессе сценического творчества.**

Научная методика работы актера над ролью и режиссера над пьесой разрабатывалась Станиславским на протяжении многих лет. В первоначальных записях об искусстве актера он не выделял еще метода работы над ролью в самостоятельную тему. Его внимание привлекали общие вопросы творчества: проблема художественности и правды в искусстве, природа артистического таланта, темперамента, творческой воли, вопросы общественной миссии актера, сценической этики и т. д. Однако в ряде рукописей этого периода имеются высказывания, свидетельствующие о попытках Станиславского обобщить свои наблюдения в области приемов актерского творчества и осмыслить процесс создания сценического образа. Так, например, в рукописи "Творчество" он пытается проследить процесс зарождения творческого замысла актера после первой читки пьесы и создания предварительных эскизов будущего образа.

В рукописях "Начало сезона" и "Настольная книга драматического артиста" уже намечаются последовательные этапы постепенного сближения и органического слияния актера с ролью: обязательное для всех артистов знакомство с произведением поэта, искание духовного материала для творчества, переживание и воплощение роли, слияние актера с ролью и, наконец, процесс воздействия актера на зрителя.

Эта первоначальная периодизация творческого процесса получает дальнейшее развитие и обоснование в позднейших трудах Станиславского.

К концу первого десятилетия деятельности Художественного театра взгляды Станиславского на искусство актера сложились в более или менее стройную концепцию. Это позволило ему в докладе на юбилее театра 14 октября 1908 года заявить, что он натолкнулся на новые принципы в искусстве, "которые, быть может, удастся разработать в стройную систему", и что десятилетие МХТ "должно ознаменовать начало нового периода".

"Этот период,-- говорил Станиславский,-- будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет" {К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, "Искусство", М., 1953, стр. 207--208.}.

Это программное заявление Станиславского не осталось только юбилейной декларацией; вся его последующая деятельность была направлена на практическое осуществление и развитие нащупанных им в первом десятилетии работы МХТ новых творческих принципов.

Уже в спектакле "Ревизор", поставленном Станиславским 18 декабря 1908 года, нашли отражение некоторые из этих принципов. "Кажется, еще ни разу до сих пор в Художественном театре пьеса не отдавалась до такой степени в руки актеров,-- говорил по этому поводу Немирович-Данченко.-- Ни одна постановочная деталь не должна заслонять актера. Станиславский из режиссера, каким он был преимущественно, например, в "Синей птице", здесь обратился прежде всего в учителя" {"Московский Художественный театр", т. II, изд. журнала "Рампа и жизнь", М., 1914, стр. 66.}.

Немирович-Данченко верно подметил важнейшие особенности нового подхода Станиславского к творчеству, существенные изменения в методике его работы с актером.

В книге "Моя жизнь в искусстве", критически оценивая свой первонаучальный опыт режиссерской работы, Станиславский писал: "В нашем революционном рвении мы шли прямо к внешним результатам творческой работы, пропуская наиболее важную начальную стадию ее -- зарождение чувства. Другими словами, мы начинали с воплощения, не пережив еще того духовного содержания, которое надо было оформлять.

Не ведая других путей, актеры подходили прямо к внешнему образу" {Собр. соч., т. 1, стр. 210.}.

С позиций новых исканий Станиславский осуждал применявшийся им ранее метод предварительного составления режиссерской партитуры, в которой с первых шагов работы актеру часто предлагалась готовая внешняя форма и внутренний, психологический рисунок роли. Подобный метод работы над пьесой нередко толкал актеров на игру образов и чувств, на прямое изображение самого результата творчества. Актеры теряли при этом, по признанию Станиславского, творческую инициативу, самостоятельность и превращались в простых выполнителей воли режиссера-диктатора.

Следует подчеркнуть, что на первом этапе творческой жизни МХТ режиссерский деспотизм Станиславского был в известной мере оправдан и

закономерен. Молодой состав труппы не был еще в тот период подготовлен к самостоятельному решению больших творческих задач. Станиславский вынужден был своим мастерством режиссера-постановщика прикрывать творческую незрелость молодых, начинающих в то время актеров Художественного театра. Но в дальнейшем подобный метод работы стал тормозом развития актерской культуры МХТ и был решительно отвергнут Станиславским.

Станиславский признал далеко не совершенным широко применявшийся им прежде подход к роли от внешней характерности, таящий в себе опасность подмены живого органического действия внешним изображением образа, то есть игранием самой характерности. Подход к роли со стороны внешней характерности может иногда привести к желаемому результату, то есть помочь актеру почувствовать внутреннюю сущность роли, но он не может быть рекомендован как универсальный прием подхода к созданию сценического образа, так как заключает в себе расчет на случайность, на которой нельзя основывать общего правила.

Станиславский отказался также от фиксации мизансцен в начальной стадии работы, считая, что мизансцена должна рождаться и совершенствоваться в результате живого взаимодействия партнеров по ходу репетиции и поэтому окончательное закрепление мизансцены должно относиться не к начальному, а к заключительному этапу работы над пьесой.

Определяя в одной из своих записей 1913 года главное отличие старого метода от нового, Станиславский утверждал, что если прежде он шел в творчестве от внешнего (внешней характерности, мизансцены, сценической обстановки, света, звука и т. д.) к внутреннему, то есть к переживанию, то с момента зарождения "системы" он идет от внутреннего к внешнему, то есть от переживания к воплощению {См. записную книжку 1913 г. (Музей МХАТ, КС, № 779, лл. 4 и 20).}.

Его новые искания были направлены на углубление внутренней, духовной сущности творчества актера, на бережное, постепенное выращивание в нем элементов будущего образа, на нахождение в его душе творческого материала, пригодного для создания сценического характера. Станиславский стремился добиться в спектакле предельной искренности и глубины переживаний, свести к минимуму внешние режиссерские постановочные приемы и все свое внимание сосредоточить на актере, на внутренней жизни образа. "Раньше, -- говорил он, -- мы все готовили -- обстановку, декорации, *mise en scène* -- и говорили актеру: "Играйте вот так-то". Теперь мы готовим все, что нужно актеру, но после того, как увидим, что именно *ему* нужно, и то, к чему будет лежать душа его..." {"Статьи, речи, беседы, письма", стр. 239.}.

Для осуществления этих новых принципов на практике нужен был не режиссер-диктатор, навязывающий актерам конечные результаты своего

личного творчества, а режиссер-педагог, психолог, чуткий друг и помощник актера. Нужна была и тщательно разработанная система актерского творчества, способная объединить весь театральный коллектив в едином понимании искусства и обеспечить единство творческого метода.

Первым спектаклем Художественного театра, в котором с наибольшей глубиной были осуществлены новые творческие принципы, был спектакль "Месяц в деревне" (1909).

С этого момента "система Станиславского" получает официальное признание в труппе и постепенно начинает внедряться в практику театральной работы. На репетициях применяются новые приемы: деление роли на куски и задачи, искание в каждом куске желаний, хотений действующего лица, определение зерна роли, поиски схемы чувств и т. д. Появляются новые, необычные для актеров термины: круг внимания, аффективные чувства, публичное одиночество, сценическое самочувствие, приспособление, объект, сквозное действие и т. п.

Однако практическое применение "системы" наталкивалось на ряд трудностей. Эти трудности были связаны как с неподготовленностью труппы к восприятию новых взглядов Станиславского на творчество актера, так и с недостаточной разработкой важнейшего раздела "системы", касающегося вопросов творческого метода. Если к тому времени были сформулированы некоторые теоретические положения "системы" и определились основные элементы актерского творчества, то методика их применения в сценической работе требовала еще дальнейшего изучения и проверки на практике. Это особенно остро осознавал сам Станиславский, который в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко от 16 января 1910 года писал, что ему "нужна теория, подкрепленная практическим, хорошо проверенным на опытах методом.... Теория без осуществления -- не моя область, и ее я откидываю".

Спектакль "Месяц в деревне" привел Станиславского к выводу о необходимости выделить процесс работы актера над ролью в самостоятельный раздел "системы". "Главный же результат этого спектакля,-- писал он в книге "Моя жизнь в искусстве",-- был тот, что он направил мое внимание на способы изучения и анализ как самой роли, так и моего самочувствия в ней. Я тогда познал еще одну давно известную истину -- о том, что артисту надо не только уметь работать над собой, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы" {Собр. соч., т. 1, стр. 328.}.

Отсутствие точно установленного и проверенного на практике метода сценической работы тормозило проведение "системы" в жизнь и вызывало известное охлаждение коллектива Художественного театра к вво-

димым Станиславским новшествам. Однако испытанные в этот период неудачи не сломили упорства Станиславского, а, напротив, побудили его с еще большей энергией взяться за дальнейшую разработку "системы", прежде всего той ее части, которая связана с работой актера над ролью.

К каждой своей новой роли и постановке он начинает подходить не только как художник, но и как пытливый исследователь, экспериментатор, изучающий процесс создания сценического произведения.

Его записи по спектаклям "Месяц в деревне" (1909), "На всякого мудреца довольно простоты" (1910), "Гамлет" (1911), "Горе от ума", "Хозяйка гостиницы" (1914) и др. отражают процесс его напряженных исканий в области творческого метода работы актера и режиссера. Анализируя свой личный актерский и режиссерский опыт, так же как и опыт своих партнеров и товарищей по искусству, Станиславский пытается постигнуть закономерности творческого процесса рождения художественного образа, определить те условия сценической работы, при которых актер с наибольшим успехом утверждается на пути органического творчества.

Первая известная нам попытка обобщения приемов работы актера над ролью относится к 1911--1912 годам. Среди материалов подготовляемой Станиславским книги о творчестве актера имеется глава "Анализ роли и творческого самочувствия артиста" {Музей МХАТ, КС, № 676.}. Текст этой главы представляет собой ранний набросок мыслей, положенных им впоследствии в основу содержания первого раздела рукописи по работе актера над ролью на материале "Горя от ума".

С этого времени Станиславский периодически возвращался к изложению процесса работы актера над ролью. В его архиве, например, хранится рукопись 1915 года, озаглавленная "История одной роли. (О работе над ролью Сальери)". В ней Станиславский ставит перед собой задачу последовательного описания процесса работы актера, пользуясь для этого материалом только что сыгранной им роли Сальери в "Моцарте и Сальери" Пушкина. В этой рукописи он останавливается на моментах первого знакомства с пьесой и ролью, на приемах анализа, помогающих проникнуть в психологию действующего лица путем выяснения фактов и обстоятельств жизни роля. Особый интерес представляет излагаемый Станиславским пример постепенного углубления актера в авторский замысел, с последовательным переходом от внешнего, поверхностного восприятия образа к все более глубокому и содержательному его раскрытию.

Станиславский освещает в этой рукописи некоторые моменты творческого процесса создания сценического образа. Он придает, например, огромное значение творческому воображению при создании жизни роли, раскрывает значение аффективной памяти в оживлении и оправда-

нии текста пьесы. На примере роли Сальери он намечает пути для воссоздания прошлого и будущего роли, называемых им здесь внекулисной жизнью образа. В процессе анализа Станиславский подводит актера к пониманию "зерна" и "сквозного действия" роли, которые уточняются и углубляются по мере проникновения актера в пьесу. Весь круг вопросов, затронутых в этой черновой рукописи, получает дальнейшее развитие в последующих трудах Станиславского о работе над ролью, за исключением раздела, посвященного вхождению актера в роль при повторном творчестве. В этом разделе Станиславский говорит о трех ступенях вхождения актера в роль в процессе спектакля или репетиции. Он рекомендует актеру прежде всего восстановить в своей памяти до мельчайших подробностей всю жизнь роли, взятую из текста пьесы и дополненную собственным вымыслом.

Второй ступенью вхождения в роль Станиславский называет включение актера в жизнь роли и внутреннее оправдание той сценической обстановки, которая окружает его в момент творчества. Это помогает актеру укрепиться в сценическом самочувствии, которое Станиславский называет "я есмь". После этого наступает третий период -- практическое выполнение ряда сценических задач, направленное на осуществление сквозного действия пьесы и роли.

Рукопись "История одной роли" осталась незавершенной. В начале 1916 года, перерабатывая свои режиссерские записи репетиций "Села Степанчикова", Станиславский делает попытку раскрыть процесс работы актера над ролью на материале инсценировки повести Ф. М. Достоевского. В отличие от "Истории одной роли" в записках по "Селу Степанчикову" более детально разработан первый этап знакомства с пьесой. Особое внимание уделено здесь подготовке и проведению первой читки пьесы в театральном коллективе с тем, чтобы обеспечить полную свободу и самостоятельность актерского творчества с самого начала работы. При этом Станиславский критически оценивает общепринятые приемы репетиционной работы, которые, по его мнению, не обеспечивают организации нормального творческого процесса и толкают актеров на ремесленный путь.

Записки по "Селу Степанчикову" заканчивают первоначальную, подготовительную стадию исследований Станиславского в решении важнейшей проблемы сценического искусства -- работы актера над ролью.

\* \* \*