

Работа актера над собой в творческом процессе воплощения

Автор:

Константин Станиславский

Работа актера над собой в творческом процессе воплощения

Константин Сергеевич Станиславский

Работа актера над собой. Дневник ученика #2

Без «системы Станиславского» невозможно представить современное мировое театральное искусство. Эта сценическая теория и сегодня лежит в основе практического обучения актеров и режиссеров на профилирующем курсе «мастерство актера» и «мастерство режиссера». В самом полном, «капитальном», виде «система» изложена в труде К. С. Станиславского «Работа актера над собой. Дневник ученика» (часть I и II). Вторая часть этого произведения впервые за много лет публикуется в данном издании – «Работа над собой в творческом процессе воплощения» – посвящена вопросам подготовки «физического аппарата» актера к воплощению роли. В этой части подробнейшим образом рассматриваются и анализируются элементы внешней сценической выразительности и подводятся итоги всему комплексу вопросов профессиональной подготовки актеров, обсуждение которых было начато в первой части – «Работа над собой в творческом процессе переживания».

Константин Сергеевич Станиславский

Работа актера над собой. Книга вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика

От составителя[1 - Текст приводится по собранию сочинений: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955.]

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 собой 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 не завершенных 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 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 пути 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 сосредоточивал «на внутренней технике и о какой-либо внешней технике даже говорить запрещалось»[2 - Из воспоминаний Б. М. Сушкевича //О Станиславском. М.: ВТО, 1948. С. 382.].

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.

Возросший 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 ответы 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, подготовлявшиеся 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 действенным 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 «ви?дения 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.

Элементом 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 путь ведет от внутреннего ритма, созданного точным учетом предлагаемых обстоятельств и активностью действия, к внешнему, физическому ритму, и наоборот: внешнее владение ритмом помогает пробудить внутренний ритм и укрепить нужное актеру самочувствие.

Вопрос сценического перевоплощения и создания характерности относится к числу важнейших проблем в искусстве актера. Решение этой проблемы, составляющей главное содержание четвертого тома Собрания сочинений, подготавливается в третьем томе главой «Характерность». В ней Станиславский излагает свой взгляд на значение и природу перевоплощения актера в сценическом творчестве. Он проводит резкую грань между простым изображением или представлением и подлинным созданием живого типического образа. Требуя, чтобы актер никогда не терял себя в исполняемой роли, Станиславский утверждает при этом, что «каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю». В главе «Характерность» излагаются лишь общие вопросы воплощения сценического образа на примере школьных этюдов. Что же касается процесса создания сценического образа на основе драматургического материала, то эта проблема решается в следующем, четвертом томе Собрания сочинений.

Выделенные в самостоятельные главы незавершенные Станиславским рукописи «Выдержка и законченность» и «Сценическое обаяние и манкость» представляют собой ценное добавление к материалам по сценическому воплощению. Говоря о выдержке и законченности, Станиславский имеет в виду не только техническое умение актера доводить свой замысел до последней степени точности и совершенства. Он рассматривает эти элементы и как средство возбуждения подсознательной деятельности творческой природы артиста, то есть вдохновения. В этом отношении особый интерес представляет впервые публикуемая заключительная часть главы.

Нетрудно убедиться, что, раскрывая содержание элементов творческого воплощения, Станиславский не ограничивается вопросами внешней техники и подготовки физического аппарата актера. Так, например, говоря о ритме, характерности и других элементах самочувствия актера, он сопоставляет, а затем соединяет воедино понятия: «внешний и внутренний темпо-ритм», «внешняя и внутренняя характерность», выдержка, обаяние и т. д. В разделе о сценической речи говорится не столько о речевом аппарате, сколько о психотехнике процесса речи, и выясняется коренной вопрос актерского искусства о том, как чужие авторские слова сделать своими. И в области движения прежде всего решается вопрос об оправдании позы и жеста, то есть о связи внешнего с внутренним.

Многие элементы «системы» лишь условно, по их внешним признакам, отнесены Станиславским к «переживанию» или «воплощению», но они в равной мере относятся к содержанию второго и третьего томов. Об этом он говорит, например, в книге «Работа над собой в творческом процессе переживания» в конце главы «Приспособление и другие элементы». Там указан ряд элементов, которые могут рассматриваться и с внутренней и с внешней стороны. К их числу Станиславский относит темпо-ритм, характерность, выдержку и законченность, этику и дисциплину, сценическое обаяние и манкость, логику и последовательность, но указывает, что их удобнее рассматривать позже, в связи с изучением процесса воплощения. В некоторых предварительных вариантах книги «общение» и «приспособление» отнесены Станиславским к элементам воплощения роли, а глава «Освобождение мышц» была перенесена им во второй том, посвященный процессу переживания.

Можно говорить лишь о большем или меньшем тяготении различных элементов «системы» к области переживания или воплощения, но некоторые из них не поддаются даже такому условному делению. К этой категории относятся,

например, логика и последовательность, имеющие отношение к любому из психических и физических элементов творчества, а также стоящие несколько особняком артистическая этика и дисциплина.

В настоящем издании впервые публикуется глава о логике и последовательности. В ней Станиславский говорит о возможности овладения логикой чувств через логику и последовательность физических действий. Эта глава является как бы переходной ступенью к изучению процесса работы над ролью, изложенного в четвертом томе Собрания сочинений. Особую значимость придает этой главе то обстоятельство, что она написана Станиславским в последние годы жизни и отражает наиболее зрелое его представление о творческом процессе.

Впервые включены в состав тома важнейшие для понимания «системы» Станиславского материалы об артистической этике и дисциплине, имеющие непосредственную связь с другими разделами тома. Огромное внимание Станиславского к этой проблеме отражено во множестве документов его творческой деятельности, публикуемых в Собрании сочинений.

Включая этику и дисциплину в число элементов сценического самочувствия, Станиславский подчеркивает, что они способствуют созданию предтворческого состояния у актера, что «порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества». Этические требования Станиславского вытекают из его убеждения в высоком общественном назначении театра и продиктованы требованиями самой «системы»: для достижения полноценного ансамблевого звучания спектакля, для установления органического взаимодействия партнеров на сцене, при котором каждый актер творчески помогает другому, необходима прочная этическая основа.

Роль этики и дисциплины в работе, опирающейся на творческий метод Станиславского, приобретает исключительно важное, а подчас и решающее значение.

Возвращаясь в материалах по этике к вопросу об идейном назначении театра, Станиславский утверждает важную мысль о том, что артистическая этика в широком смысле слова является основой художественности.

Тема идейности творчества как главного условия создания полноценного реалистического произведения искусства раскрывается также и в ряде других разделов тома. Этому важнейшему вопросу посвящена специальная глава о перспективе артиста и роли, связанная по содержанию с главой «Голос и речь».

Глава о перспективе, на первый взгляд, нарушает последовательность изложения элементов воплощения роли. Она построена как частная беседа учителя с учениками, по своему содержанию опережающая школьную программу первого курса. Эта маленькая глава имеет огромное, принципиальное значение для понимания «системы». Станиславский напоминает в ней, что «главный смысл творчества, искусства, всей системы» сводится к овладению сквозным действием и сверхзадачей пьесы и роли.

В главе, посвященной проблеме сценического самочувствия, подводятся итоги пройденному разделу «Воплощение» («Внешнее сценическое самочувствие») и всему курсу работы актера над собой («Общее сценическое самочувствие»). Общее, или рабочее, самочувствие актера, по утверждению Станиславского, представляет собой синтез всех изученных и рассмотренных порознь элементов сценической техники и свойств артистического дарования, как внутренних, так и внешних.

Усвоение «системы» и овладение сценическим самочувствием должно быть, по мнению Станиславского, прежде всего проверено и утверждено на практике, в условиях публичного творчества. Этому посвящается специальный раздел главы «Сценическое самочувствие», условно озаглавленный «Проверка сценического самочувствия». Он является важным дополнением ко всему, что было прежде сказано о сценическом самочувствии и его составных элементах. По убеждению Станиславского, сценическое самочувствие не может быть до конца проверено и укреплено в условиях школьного класса, где протекает работа учеников. Школьная работа лишь подготавливает будущего артиста к тому, что ему предстоит испытать и утвердить на самой сцене, на публике. Поэтому ради проверки и утверждения верного сценического самочувствия Торцов приводит своих воспитанников в театр и поручает им маленькие эпизодические роли в спектакле «Горячее сердце». Выступления учеников на театральных подмостках контролируются из зрительного зала педагогом, и таким образом возникает новая форма урока по актерскому мастерству – урок на публике.

Заключительная глава тома посвящена важнейшему вопросу о том, как пользоваться «системой». Станиславский решительно борется с широко

распространенным в актерской среде предубеждением против какой бы то ни было теории, системы, техники, будто бы мешающих артистическому вдохновению и непосредственности. Опровергая эту дилетантскую и по существу реакционную точку зрения, он противопоставляет ей требование глубокого и последовательного овладения сценическим мастерством, неустанного изучения основ своего искусства и совершенствования внутренней и внешней артистической техники. Станиславский подчеркивает, что он предлагает актерам не какую-то свою, выдуманную им систему, но систему самой природы, которую нельзя ни опровергать, ни переделывать по своему желанию, а можно лишь бесконечно обогащать и развивать. В познании законов органической природы творчества Станиславский видит свою главную заслугу перед искусством, свой вклад в дело будущего прогресса театральной культуры.

В приложениях к тому публикуются тексты, дополняющие и развивающие содержание некоторых глав или по-новому освещающие изложенный в них материал. Это в большинстве случаев самостоятельные по своему характеру и содержанию тексты, сохраненные Станиславским как материал, могущий пригодиться при дальнейшей доработке тома.

Первый текст – о музыкальности речи – примыкает по своему содержанию к разделу «Пение и дикция», хотя обнаружен в составе рукописи о темпо-ритме речи (но не использован в окончательном варианте главы «Темпо-ритм»).

Вторая публикация представляет собой выдержки из обширной рукописи о законах речи (интонации, ударения, паузы), которым Станиславский придавал большое значение в системе воспитания актера. Этот материал является, по существу, развернутым комментарием Станиславского к курсу «Выразительное слово» С. М. Волконского. Из него выясняется методический подход Станиславского к преподаванию подсобной дисциплины «Законы речи».

Фрагмент о перспективе речи затрагивает одну из важнейших особенностей техники словесного действия.

Беседа об артистической этике в первоначальном варианте книги относилась к первой встрече учеников театральной школы со своим руководителем Торцовым. В дальнейшем, в связи с намерением выделить вопрос об артистической этике в особый раздел (или даже в особый том), Станиславский изъясил эту беседу из первой главы, но сохранил рукопись, по-видимому, для использования ее в задуманном им труде об артистической этике и дисциплине. Тема и характер

этой первой встречи учителя с учениками напоминают беседы самого Станиславского со студийцами.

В раздел приложений отнесены также две последовательно публикуемые рукописи, объединенные под общим заглавием «Схема «системы». Это черновые варианты одной из заключительных глав тома (по-видимому, главы «Основы «системы»). В ней подводятся итоги пройденному курсу «системы» и устанавливается связь и взаимодействие всех элементов в процессе творчества.

При подведении итогов пройденного курса уточняется вопрос о сценическом самочувствии актера, синтезирующем все изученные и рассмотренные порознь элементы сценической техники и свойства актерского дарования, и снова подчеркивается выдающаяся роль сверхзадачи и сквозного действия в творчестве актера.

Ради сверхзадачи и сквозного действия изучались «все этапы программы, пройденные с начала наших школьных занятий, – пишет Станиславский, – ради них производились все исследования отдельных элементов».

Кроме этих приложений в настоящем издании есть специальный раздел о преподавании «системы» и воспитании актера, относящийся ко всему курсу «Работа актера над собой».

Станиславским была задумана специальная книга, учебное пособие по тренировке актера и практике преподавания «системы». Об этом он говорит в предисловии к «Работе актера над собой»: «Одновременно с этой книгой я должен был бы выпустить ей в помощь своего рода задачник с целым рядом рекомендуемых упражнений ("Тренинг и муштра")... Лишь только главные основы "системы" будут переданы – я приступлю к составлению подсобного задачника».

Этот «задачник» не был составлен Станиславским, но в процессе подготовки книги «Работа актера над собой» накапливались упражнения и методические замечания по практическому овладению «системой», которые записывались им отдельно или отмечались в тексте различных неиспользованных рукописей как материал для «задачника».

Этот раздел приложений по театральной педагогике делится в свою очередь на три подраздела. В первом из них, озаглавленном «Тренинг и муштра», даны впервые публикуемые примеры проведения практических занятий по «системе». Во втором разделе приводятся примеры упражнений и этюдов для будущего «задачника». В третьем помещены методические указания Станиславского, раскрывающие его взгляды на процесс воспитания актера, а также проекты учебных планов и программ театральной школы. Особенно содержательна иллюстрированная программа-инсценировка, написанная для Оперно-драматической студии в 1937 – 1938 годах. В этой театрализованной лекции по «системе» содержатся некоторые выводы Станиславского о приемах воспитания актера, опирающиеся на его многолетний педагогический опыт. Исключительно интересен впервые публикуемый раздел программы, относящийся к преподаванию сценической речи. Ни в одном из своих литературных трудов Станиславский так отчетливо не сформулировал основы словесного действия актера на сцене, как в этом документе.

Опубликованные в приложениях примеры упражнений и мысли Станиславского о театральном образовании характерны для заключительного периода его педагогической деятельности. Следует, однако, подчеркнуть, что он постоянно варьировал и совершенствовал приемы работы с актером, никогда не останавливаясь в своих исканиях. Упражнения и этюды в Студии придумывались обычно самими учениками, под контролем педагогов. Поэтому публикуемые примеры упражнений не могут рассматриваться как однажды и навсегда установленные Станиславским и не должны канонизироваться в педагогической работе.

Этим разделом приложений, иллюстрирующим замысел театрального учебника и методического пособия, заканчивается публикация материалов первой части «системы» Станиславского – «работы актера над собой».

* * *

Главная особенность работы по подготовке к печати настоящего издания определяется тем, что третий том Собрания сочинений Станиславского в отличие от первых двух томов не был завершен автором.

Значительная часть материалов третьего тома была опубликована в «Ежегоднике МХТ» за 1946 год и в 1948 году вышла отдельной книгой, которая

была подготовлена к печати К. К. Алексеевой, Т. И. Дорохиной и Г. В. Кристи (редактор В. Н. Прокофьев).

Составители этого первого издания ставили своей задачей облегчить читателю восприятие мыслей, изложенных Станиславским иногда в незавершенной, черновой форме или в виде разрозненных фрагментов. С этой целью в издании 1948 года был допущен в отдельных случаях принцип монтировки текстов Станиславского, что противоречит требованиям научной публикации авторских рукописей, осуществляемой в настоящем издании Собрания сочинений.

Поэтому напечатанные прежде тексты подвергнуты пересмотру и исправлению на основании сличения их с рукописями Станиславского, хранящимися в Музее МХАТ. Текст автора в настоящем издании сохранен в полной неприкосновенности и лишь в отдельных местах, при воспроизведении черновых материалов, подвергнут незначительной редакторской правке. Перестановка текстов допущена лишь в тех случаях, когда на этот счет имеются прямые указания автора. Данное издание дополнено новыми текстами.

Исправленное и расширенное издание материалов третьего тома опирается на большую подготовительную работу по выявлению и изучению рукописных материалов Станиславского, произведенную Комиссией по изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Музеем МХАТ. Эта работа позволила по-новому подойти к вопросу композиции тома и отбора публикуемых текстов.

Наиболее трудный вопрос содержания и композиции тома решался нами на основании ряда данных, позволяющих судить о замыслах автора.

В материалах литературного архива Станиславского сохранилось несколько набросков плана третьего тома (второй части «Работы актера над собой»), относящихся к периоду 1932 – 1935 годов [З - Музей МХАТ, К. С, № 68, 274, 520, 663.]. Так, например, из приложения к письму редактора Л. Я. Гуревич от 17 февраля 1932 года, исправленного рукой К. С. Станиславского, выясняются те разделы, которые должны, по его мнению, войти в состав будущего тома. Это – «Развитие выразительности тела», «Голос и речь», «Характерность» и «Сценическое самочувствие» (написанные к тому времени вчерне). Эти разделы в той же последовательности повторяются и во всех других известных нам планах третьего тома.

Наиболее полный перечень глав книги «Работа актера над собой» записан Станиславским в 1935 году на отдельном листке, приложенном им к комплекту рукописей книги «Работа над собой в творческом процессе воплощения».

Ввиду первостепенной важности этого документа для определения содержания третьего тома приводим из него перечень глав, относящихся ко второй части «Работы актера над собой» (первые четырнадцать глав относятся к первой части, то есть ко второму тому Собрания сочинений):

15. Переход к воплощению.

16. Физкультура.

17. Пение, дикция.

18. Речь.

19. Темпо-ритм.

20. Характерность.

21. Выдержка и законченность.

22. Внешнее сценическое самочувствие.

23. Общее сценическое самочувствие.

24. Основы системы.

25. Как пользоваться системой.

Этот перечень глав не может, однако, рассматриваться как окончательный план третьего тома ввиду того, что он относится к 1935 году[4 - Датируется на основании соответствия нумерации и наименования первых четырнадцати глав рукописям второго тома, хранящимся в Музее МХАТ и датированным 1935 годом. При дальнейшей доработке второго тома количество и наименования глав

подверглись изменениям.], который не является датой окончания работы Станиславского над подготовкой материалов тома.

За период с 1935 по 1938 год Станиславским были написаны новые главы, не вошедшие в этот перечень: «Логика и последовательность», «Проверка сценического самочувствия» и др., а некоторые из указанных заглавий, например «Основы системы», не появляются более ни в одной из известных нам рукописей.

В том же 1935 году Станиславский поручил автору этих строк начертить схему с обозначением всех элементов «системы». Продиктованный им тогда перечень элементов и их последовательность являются также важным вспомогательным документом для определения содержания третьего тома[5 - Музей МХАТ, К. С, № 263 и 368.].

Особый интерес представляет уже приведенный нами перечень элементов в одиннадцатой главе второго тома, к которым Станиславский предполагал вернуться впоследствии. В этом перечне, дополнительно к тем элементам, которым, судя по планам 1932 - 1935 годов, Станиславский предполагал посвятить особые главы, указаны «этика и дисциплина», «сценическое обаяние и манкость», «логика и последовательность».

Сопоставление всех сохранившихся планов и указаний Станиславского позволяет с достаточной степенью достоверности установить намерения автора, касающиеся содержания третьего тома и его композиции.

Решающим моментом для определения состава и композиции тома является, конечно, и фактическое наличие материалов (рукописей и машинописных копий) по третьему тому, выявленных в результате изучения литературного архива Станиславского, причем многие из них снабжены Станиславским порядковым номером, обозначающим место главы или раздела в томе.

Окончательная композиция тома, установленная на основании всех этих данных, выглядит следующим образом.

Первая глава - «Переход к воплощению». Место этой главы в томе определено самим заглавием и подтверждается планом, приведенным нами на с. 26[6 - Имеется в виду страница из: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М:

Искусство, 1955.]

Вторая глава – «Развитие выразительности тела» – обозначена в ряде планов. Этому заглавию отвечают две рукописи: 1) «Физкультура», помеченная № XI (значит, в соответствии с приведенным выше планом она должна следовать за главой пятнадцатой – «Переход к воплощению»), и 2) «Пластика», не фигурирующая ни в одном из сохранившихся планов, но по содержанию явно тяготеющая к данной главе.

Рукопись «Физкультура» не завершена Станиславским. Кроме освещенных в тексте этой рукописи вопросов о значении гимнастики, акробатики, танцев и частично мимики в артистической технике, судя по сохранившемуся плану на заглавном листе рукописи, в нее должны были войти и другие вопросы физического воспитания актера. Поэтому публикуемой части рукописи «Физкультура» дается условное заглавие по содержанию: «Гимнастика, акробатика, танцы и прочее».

Во всех перечисленных планах расположения глав третьего тома «Голос и речь» следует за главой «Развитие выразительности тела» (или «Физкультура»). В плане 1935 года вместо общего заглавия «Голос и речь» возникают наименования двух разделов: «Пение, дикция» и «Речь», соответствующие рукописям: «Пение и дикция» и «Речь и ее законы».

Глава третья – «Голос и речь» – по аналогии с предыдущей главой, состоящей из двух подразделов, формируется также из двух названных частей или подразделов.

Четвертая глава – «Перспектива артиста и роли» – имеет прямую связь по содержанию с предыдущей главой «Голос и речь». Этим и определяется ее место в томе.

Глава пятая – «Темпо-ритм». В соответствии с планом 1935 года глава «Темпо-ритм» следует за главой «Речь». Вводя главу «Перспектива артиста и роли», мы отодвигаем «Темпо-ритм» на следующее по порядку место. Затрагивая вопросы темпо-ритма движения и речи, эта глава, естественно, тяготеет к материалам предшествующих разделов – «Развитие выразительности тела» и «Голос и речь».

Шестая глава – «Логика и последовательность» – имеет прямое отношение ко всем рассмотренным выше элементам «системы». Эта глава не обозначена в планах 1932 – 1935 годов, так как написана в более позднее время, но в ряду элементов «системы» «логика и последовательность» помещена Станиславским между «темпо-ритмом» и «характерностью», что и послужило главным основанием для определения места главы в томе.

Глава седьмая – «Характерность». Порядковое место этой главы определяется планами расположения глав третьего тома 1932 – 1935 годов и последовательностью элементов в схеме «системы», изображенной на чертеже. По смыслу глава «Характерность» завершает цикл основных элементов воплощения роли.

Далее в приведенном перечне глав третьего тома следует «Выдержка и законченность». К ней примыкает и другая не завершенная Станиславским глава – «Сценическое обаяние и манкость». Обе эти главы, по выражению Станиславского, дополняют букет элементов сценического самочувствия актера.

В десятой главе тома печатаются материалы об артистической этике и дисциплине. В перечне элементов воплощения, составленном в 1935 году, «этика и дисциплина» следуют за элементами «обаяние и манкость». Правда, в иных случаях, например в рукописи «Остальные элементы», относящейся к 1933 году, глава «Этика и дисциплина» поставлена перед главой «Сценическое обаяние и манкость». Однако по содержанию она непосредственно связана с последующим разделом или главой «Проверка сценического самочувствия» (обе эти главы строятся на привлечении учеников школы Торцова к участию в работе театра в связи с постановкой спектакля «Горячее сердце»).

Глава одиннадцатая – «Сценическое самочувствие» – указана в приложении к письму Л. Я. Гуревич от 17 февраля 1932 года. В плане 1935 года она делится на две части: «22. Внешнее сценическое самочувствие» и «23. Общее сценическое самочувствие». Ввиду того что обе рукописи, соответствующие этим последним заглавиям, носят явно фрагментарный характер и не дописаны Станиславским, они включены как составные части в главу, для которой сохранено первоначальное наименование «Сценическое самочувствие». Третья часть главы, носящая название «Проверка сценического самочувствия», составлена в свою очередь из трех последовательно публикуемых рукописей, связанных между собой по содержанию. Надпись Станиславского на первой из этих трех рукописей указывает, что он предполагал перенести ее в главу о сценическом

самочувствии.

Последняя из этих рукописей, посвященная вопросу о проверке и утверждении сценического самочувствия на самой сцене в условиях публичного творчества, написана Станиславским в заключительный период его деятельности, по-видимому, в 1937 году. Эта рукопись не была озаглавлена самим Станиславским. Заглавие «Проверка сценического самочувствия», соответствующее содержанию материала, было написано М. П. Лилиной на одной из копий публикуемой рукописи, быть может, в соответствии с указанием К. С. Станиславского.

Последняя, двенадцатая, глава, названная нами условно «Заключительные беседы», представляет собой публикацию материалов, предназначенных Станиславским для заключительной главы книги, которой он предполагал дать заглавие «Как пользоваться системой». Поскольку заключительная глава тома не была завершена Станиславским, составитель и редактор тома не нашли возможным сохранить это ответственное заглавие, не полностью раскрытое в публикуемом тексте.

Таким образом, композиция третьего тома в том виде, в каком она была задумана Станиславским, почти полностью реализована в настоящем издании.

К сожалению, незавершенность многих разделов, их черновой характер являются неустраняемыми недостатками данного тома.

* * *

При подготовке к печати третьего тома составитель и редактор считали своей важнейшей задачей наиболее полно и точно отразить замысел автора.

Из рукописных материалов нужно было отобрать лишь то, что выражает в наиболее полном и законченном виде последние по времени взгляды Станиславского на тот или иной вопрос «системы», не загружая книгу подготовительными материалами, отражающими лишь временный, преходящий этап его исканий. При этом нельзя было отказаться от публикации некоторых текстов Станиславского, весьма значительных по содержанию, но носящих сугубо черновой характер.

В этих случаях внимание составителя и редактора было направлено на то, чтобы сохранить в неприкосновенности авторский текст и в то же время не ставить читателя в положение исследователя архивных документов.

Решение этой задачи опиралось прежде всего на тщательное изучение всех планов и вариантов каждой из рукописей, на выяснение процесса работы Станиславского над каждой темой. Это позволило выбрать для публикации наиболее поздний и отработанный вариант текста, а в отдельных случаях, если две или несколько рукописей, посвященных одному и тому же вопросу, взаимно дополняют друг друга, печатать их последовательно, оговаривая это в примечаниях.

При составлении и редактировании тома были использованы замечания и пометки Станиславского на полях или в тексте самих рукописей, определяющие будущие перестановки, сокращения и исправления текста.

Недостающие в подлиннике слова, введенные в текст рукописи составителем и редактором, взяты в квадратные скобки. Расшифрованные сокращения в авторском тексте, устраненные опiski и мелкие стилистические исправления не отмечены никакими особыми знаками, чтобы не осложнять восприятие текста.

В тех случаях, когда текст рукописи представляет собой отдельные самостоятельные фрагменты и последовательность их расположения не определена автором (как, например, в главе «Заключительные беседы»), они печатаются в том порядке, в котором находятся в рукописи, и отделяются друг от друга разъединительными знаками (три звездочки).

Повторы в тексте при редактировании устранены, что всякий раз оговаривается в примечаниях (кроме случаев текстуальных повторений, которые устранены без особых оговорок).

Наименования глав, принадлежащие составителю, заключены в квадратные скобки. Это сделано в тех случаях, когда наименование главы у самого автора отсутствует или же когда его замысел реализован лишь частично и предполагаемое заглавие не полностью соответствует содержанию написанного текста.

В конце тома даются примечания справочного и научно-методического характера. Помимо примечаний, соответствующих номерам, проставленным в тексте, к каждой главе дается общее примечание. В нем охарактеризованы рукописи, с которых печатается текст, указано место их хранения и, по возможности, дата написания. В тех случаях, когда в подлиннике отсутствует датировка, указывается предполагаемая дата на основании косвенных данных.

Изучение литературного архива Станиславского и выявление новых его рукописей позволили по-новому подойти в настоящем издании к составлению и редактированию третьего тома, текст которого теперь значительно расширен и уточнен.

Г. Кристи

I. Переход к воплощению

..... 19... г.

Мы догадались, что сегодняшней урок не простой, а особенный, во-первых, потому, что вход в театральный зал, так точно, как и на сцену, был заперт, во-вторых, потому, что Иван Платонович метался и все время вбегал и выбегал из зала, тщательно запирая за собой двери. Очевидно, за ними что-то готовилось. В-третьих, необычно было то, что в коридоре, где нам пришлось ждать, появились какие-то посторонние, неизвестные нам лица.

Между учениками уже распространились слухи. Уверяли, что это новые преподаватели самых фантастических, несуществующих предметов.

Наконец таинственные двери отворились, из них вышел Рахманов

и попросил всех войти.

Зрительный зал школьного театра оказался до некоторой степени декорирован во вкусе милого Ивана Платоновича.

Целый ряд стульев был отведен гостям и разукрашен небольшими флажками такого же цвета и формы, как те, которые уже висели на левой стене

. Разница была лишь в надписях.

На новых флажках мы прочли: «пение», «постановка голоса», «дикция», «законы речи», «темпо-ритм», «пластика», «танцы», «гимнастика», «фехтование», «акробатика».

– Ого! – сказали мы. – Все это надо превзойти!!

Скоро вошел Аркадий Николаевич, который приветствовал наших новых преподавателей, а потом обратился к нам с небольшой речью, которую я почти дословно стенографировал.

– Наша школьная семья, – говорил он, – пополнилась целой группой талантливых людей, которые любезно согласились поделиться с вами опытом и знаниями.

Неутомимый Иван Платонович устроил новую педагогическую демонстрацию, чтобы запечатлеть в вашей памяти знаменательный день.

Все это означает, что мы подошли к новому важному этапу нашей программы.

До сих пор нам приходилось иметь дело с внутренней стороной искусства и с его психотехникой.

С сегодняшнего дня мы займемся нашим телесным аппаратом воплощения и его внешней, физической техникой

. Им уделена в нашем искусстве совершенно исключительная по важности роль: делать невидимую творческую жизнь артиста видимой.

Внешнее воплощение важно постольку, поскольку оно передает внутреннюю «жизнь человеческого духа».

Я много говорил вам о переживании, но я не сказал еще и сотой доли того, что придется познать вашему чувству, когда речь пойдет об интуиции и бессознании.

Знайте, что эта область, из которой вы будете черпать материал, средства и технику переживания, беспредельна и не поддается учету.

В свою очередь и те приемы, которыми придется воплощать бессознательное переживание, тоже не поддаются учету. И они нередко должны воплощать бессознательно и интуитивно.

Эта работа, недоступная сознанию, по силам одной природе. Природа – лучший творец, художник и техник. Она одна владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческими аппаратами переживания и воплощения. Только сама природа способна воплощать тончайшие нематериальные чувствования [при помощи] грубой материи, каковой является наш голосовой и телесный аппарат воплощения.

Однако в этой труднейшей работе надо прийти на помощь нашей творческой природе. Эта помощь выражается в том, чтобы не калечить, а, напротив, довести до естественного совершенства то, что дано нам самой же природой. Другими словами, надо доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения так, чтоб все его части отвечали предназначенному им природой делу.

Надо культивировать голос и тело артиста на основах самой природы. Это требует большой систематической и долгой работы, к которой я вас и призываю с сегодняшнего дня. Если же это не будет сделано, то ваш телесный аппарат воплощения окажется слишком грубым для предназначенной ему нежной работы.

Тонкостей Шопена не передашь на тромбоне, так точно и тончайших бессознательных чувствований не выразишь грубыми частями нашего телесного, материального аппарата воплощения, особенно если он фальшивит, наподобие ненастроенных музыкальных инструментов.

Нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное творчество природы, так точно, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах.

Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует.

Развивайте же и подчиняйте ваше тело внутренним творческим приказам природы...

После речи Аркадий Николаевич представил преподавателям всех учеников не только по именам, отчествам и фамилиям, но и как артистов, то есть он заставил каждого из нас сыграть свой отрывок.

Мне пришлось опять исполнять часть сцены Отелло.

Как я играл? Плохо, потому что показывал себя в роли, то есть думал только о голосе, о теле, о движениях. Как известно, старание быть красивым только связывает и напрягает мышцы, а всякое напряжение мешает. Оно сдавливает голос и связывает движения.

После просмотра отрывков Аркадий Николаевич предложил новым преподавателям заставить нас проделать то, что каждому из них покажется нужным для более близкого знакомства с нашими артистическими данными и недостатками.

Тут начался балаган, который привел меня опять к потере веры в себя.

Для проверки ритмичности мы ходили по разным размерам и делениям, то есть по целым нотам, по четвертям, восьмым и т. д., по синкопам, триолям и пр.

Не было физической возможности удержаться от хохота при виде огромной добродушной фигуры Пущина, с трагико-глубокомысленным лицом отмеривающей громадными шагами, не в такт и не в ритм, небольшую сцену, очищенную от мебели. Он перепутал все свои мускулы, и потому его шатало в разные стороны, как пьяного.

А наши ибсенисты – Умновых и Дымкова! Они не переставали самообщаться во время упражнений. Это было очень смешно.

Потом нас заставили каждого по очереди выйти на сцену из-за кулис, подойти к даме, поклониться и после того, как она сделает реверанс, поцеловать ее протянутую ручку. Кажется, незамысловатая задача, но что это было, особенно когда Пущин, Умновых, Вьюнцов показывали свою светскость! Я никак не думал, что они до такой степени корявы и моветонны.

Не только они, но даже специалисты по внешности Веселовский и Говорков были на грани комичного.

Я... тоже вызвал улыбку, и это меня убило».

Удивительно, как освещенная рамка портала выделяет и увеличивает недостатки и все смешное в человеке. Актер, вставши перед рампой, рассматривается в лупу, которая увеличивает во много раз то, что в жизни проходит незаметно.

Это надо помнить. К этому надо быть готовым

.

II. Развитие выразительности тела

1. [Гимнастика, акробатика, танцы и прочее]

..... 19... г.

Сегодня нам открыли таинственную комнату, рядом с коридором, куда раньше никого не пускали. Ходит слух, что там будет школьный музей, который

одновременно явится и сборной комнатой для нас, учеников. Предполагается развесить в ней собрание фотографий и репродукций с лучших мировых художественных произведений. Окруженные ими бо?льшую часть дня, которая проводится в школе, мы будем привыкать к красивому.

Говорят еще, что, кроме этого музея классической формы, которая нужна артисту, предполагается для контраста устроить небольшой музей бесформия. Там между прочим будет собрана коллекция фотографий актеров в самых штампованных театральных костюмах, гримах и позах, которых нужно избегать на сцене. Эта коллекция поместится рядом, в кабинете Ивана Платоновича. В обычное время она будет задергиваться драпировкой и лишь в исключительных случаях демонстрироваться ученикам с педагогической целью, в виде доказательства от противного.

Все это новые затеи неугомонного Ивана Платоновича.

Но, по-видимому, музей еще не скоро осуществится, так как мы нашли в таинственной комнате полный хаос. Хорошие вещи, гипсовые статуи, статуэтки, несколько картин, мебель александровской и николаевской эпох, шкаф с великолепными изданиями по костюму. Много фотографий в рамках или без них стояли и лежали в беспорядке по стульям, окнам, столам, на фортепиано, на полу. Кое-что уже повешено на стены. В двух углах комнаты прислонился к стенам целый арсенал рапир, эспадронов, кинжалов, масок и нагрудников для фехтования, перчаток для бокса. Это означает, что нам готовится ряд новых классов по физической культуре тела.

Еще одна подмеченная деталь. На стене висит объявление, на нем выписаны дни и часы осмотра московских музеев, картинных галерей и пр. По карандашным заметкам на этой бумаге я заключил, что готовится систематический обход достопримечательностей города. Такими экскурсиями, как видно по надписям, будут руководить опытные люди, которые прочтут нам ряд лекций применительно к задачам нашего искусства.

Милый Иван Платонович! Как много он делает для нас и как мало мы его ценим!

..... 19... г.

Сегодня Аркадий Николаевич был чуть ли не в первый раз на уроке шведской гимнастики и долго говорил с нами. Кое-что, наиболее важное, я застенографировал.

Вот что он нам объяснял:

– Люди не умеют пользоваться данным им природой физическим аппаратом. Мало того: они не умеют даже содержать его в порядке, не умеют развивать его. Дряблые мышцы, искривленный костяк, неупражненное дыхание – обычные явления в нашей жизни. Все это результаты неумелого воспитания и пользования нашим телесным аппаратом. Не удивительно поэтому, что предназначенная для него природой работа выполняется неудовлетворительно.

По той же причине постоянно приходится встречаться с непропорциональными телами, не выравненными упражнениями.

Многие из этих недостатков в целом или частично поддаются исправлению. Но люди не всегда пользуются этими возможностями. Зачем? Физические изъяны в частной жизни проходят незамеченными. Они сделались для нас нормальными, привычными явлениями.

Но, перенесенные на подмостки, многие из наших внешних недостатков становятся там нетерпимыми. В театре актера разглядывает тысячная толпа в увеличительные стекла бинокля. Это обязывает к тому, чтобы показываемое тело было здорово, красиво, а его движения пластичны и гармоничны. Гимнастика, которой вы занимаетесь более полугода, поможет оздоровлению и исправлению внешнего аппарата воплощения.

Многое в этом направлении уже сделано. С помощью систематических ежедневных упражнений вы добрались до важных центров вашей мускульной системы, которые упражнены самой жизнью, или до тех, которые остались в вас недоразвитыми. Короче говоря, произведенная работа оживила не только самые ходовые грубые двигательные центры, но и более тонкие, которыми мы редко пользуемся. Не получая необходимой им работы, они готовы замереть и атрофироваться. С оживлением их вы познали новые ощущения, новые движения, новые выразительные, более тонкие возможности, которых не знали до сих пор.

Все это способствует тому, что ваш физический аппарат делается подвижнее, гибче, выразительнее, отзывчивее и более чутким. Настало время приступить к другой, более важной работе, которую следует проделать в классе гимнастики.

После минутной паузы Аркадий Николаевич спросил нас:

– Любите ли вы телесное сложение цирковых силачей, атлетов и борцов? Что касается меня, то я не знаю ничего более некрасивого. Человек с плечами в косую сажень, с желваками по всему телу от мускулов, набитых не в меру и не на тех местах, которые нужны для красивых пропорций. А видали ли вы тех же атлетов во фраках, которые они надевают по окончании своих номеров, чтобы выходить в свите директора цирка, выводящего дрессированного красавца-жеребца? Не напоминают ли вам эти комические фигуры факельщиков из похоронной процессии?! Что же будет, если эти уродливые тела оденут в средневековые венецианские костюмы, облегающие фигуру, или в колет XIII века? Как будут смешны в них эти туши!

Не мое дело судить, насколько такая физическая культура тела нужна в области спорта. Моя обязанность предупредить вас о том, что такое благоприобретенное физическое уродство неприемлемо на сцене. Нам нужны крепкие, сильные, развитые, пропорциональные, хорошо сложенные тела, без неестественных излишеств. Пусть гимнастика исправляет, а не уродует их.

Сейчас вы на распутье. Куда идти? По линии ли развития мускулатуры для спорта или же применяться к требованиям нашего искусства? Конечно, следует направить вас по этой дороге. Я и пришел сюда сегодня с этой целью.

Знайте же! Мы предъявляем к классу гимнастики и скульптурные требования. Подобно ваятелю, который ищет правильных, красивых пропорций и соотношений частей в создаваемых им статуях, преподаватель гимнастики должен добиваться того же с живыми телами. Идеальных сложений нет. Надо их делать. Для этого прежде всего следует хорошо присмотреться к телу и понять пропорции его частей. Поняв недостатки, надо исправлять, доразвивать то, что не доделано природой, и сохранять то, что создано ею удачно. Так, например, у одних слишком узкие плечи и впалая грудь. Необходимо развить их, чтобы увеличить плечевые и грудные мускулы. У других же, напротив, плечи слишком широки и грудь колесом. Зачем же еще больше увеличивать недостатки упражнением? Не лучше ли оставить их в покое и все внимание перенести на ноги, если они слишком тонки? Развивая их мускулатуру, можно добиться того,

что они получают надлежащую форму. При достижении означенной цели пусть спортивные упражнения помогают гимнастике. Остальное доделает художник, костюмер, хороший портной и сапожник.

При всех указанных работах важно правильно угадать пропорции и золотое сечение тела

..... 19... г.

На сегодняшний урок гимнастики вместе с Торцовым пришел известный в Москве клоун из цирка.

Приветствуя его, Аркадий Николаевич говорил:

- С сегодняшнего дня в программу наших занятий вводится акробатика. Как это ни странно, она нужна артисту больше для внутреннего, чем для внешнего употребления... для самых сильных моментов душевных подъемов, для... творческого вдохновения.

Вас это удивляет? Мне нужно, чтобы акробатика выработала в вас решимость.

Беда, если гимнаст перед сальто-мортале или перед головоломным номером задумается и усомнится! Ему грозит смерть. В такие моменты нельзя сомневаться, а надо, не задумываясь, действовать, решаться и отдаваться в руки случая, бросаться, как в ледяную воду! Что будет, то будет!

Совершенно то же необходимо делать артисту, когда он подходит к самому сильному, кульминационному месту роли. В такие моменты, как «Оленя ранили стрелой» из «Гамлета» или «Крови, Яго, крови!» из «Отелло», нельзя раздумывать, сомневаться, соображать, готовиться, проверять себя. Надо действовать, надо брать их с разбегу. Между тем у большинства артистов создается совсем иная психология. Они боятся сильных моментов и еще издали, подходя к ним, уже старательно готовятся. Это вызывает те зажимы, которые мешают раскрыться в сильных, кульминационных моментах роли, чтобы

целиком, беспрепятственно отдаться им. Раз, другой вы посадите себе синяк или шишку на лоб. Преподаватель позаботится о том, чтобы она не была слишком велика. Но слегка ушибиться – «для науки» – не вредно. Это заставит вас в другой раз повторить тот же опыт без лишних размышлений, без мямленья, с мужественной решимостью, по физической интуиции и вдохновению. Развив в себе такую волю в области телесных движений и действий, вам легче будет перенести ее и на сильные моменты во внутренней области. И там вы научитесь, не думая, переходить Рубикон, отдаваться целиком и сразу во власть интуиции и вдохновения. Моменты такого характера найдутся в каждой сильной роли, и пусть акробатика по мере своих возможностей поможет вам научиться преодолевать их.

Кроме этого, акробатика окажет и другую услугу: она поможет вам быть ловчее, расторопнее, подвижнее на сцене при вставании, сгибаниях, поворотах, при беге и при разных трудных и быстрых движениях. Вы научитесь действовать в скором ритме и темпе, а это доступно лишь хорошо упражненному телу. Желаю вам успеха.

Только что Аркадий Николаевич ушел, нам предложили кувыркнуться на гладком полу. Первый откликнулся я, так как на меня слова Торцова произвели наибольшее впечатление. Кто, как не я, тоскует о том, что не может преодолеть трагические моменты!

Не раздумывая долго, я кувыркнулся. Трах!!! – громадная шишка на макушке уже была готова! Я озлился и кувыркнулся второй раз. Трах!!! – другая шишка, на лбу.

..... 19... г.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой обход и впервые просматривал урок танцев, которыми мы занимаемся с начала учебного сезона.

Он сказал между прочим что этот класс не является основным при развитии тела. Его роль, так точно как и роль гимнастики, служебная, подготовительная к другим, более важным упражнениям.

Однако это не исключает большого значения, которое Торцов придает танцам при физическом развитии.

Танцы не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно, так как укороченный куцый жест несценичен.

– Я ценю еще класс танцев за то, что он отлично выправляет руки, ноги, спиной хребет и ставит их на место, – объяснял дальше Аркадий Николаевич.

У одних благодаря впалой груди и плечам, выпирающим вперед, руки болтаются спереди и бьются при ходьбе о живот и о ляжки. У других благодаря оттянутым назад плечам и корпусу, благодаря выпяченному животу руки болтаются сзади, за спиной. Ни то ни другое не может считаться правильным, так как настоящее их положение – по бокам.

Часто руки бывают ввернуты локтями внутрь, к телу. Надо их вывернуть в обратную сторону, локтями наружу. Но это должно быть сделано в меру, так как утривка изуродует «постав» и испортит дело.

Не менее важен постав ног. Если он неправилен, то от этого страдает вся фигура, которая становится неуклюжей, тяжелой и аляповатой.

У женщин в большинстве случаев ноги ввернуты внутрь, от бедра до колен. То же случается и со ступнями, которые нередко выворачиваются пятками наружу и пальцами внутрь.

Балетная станковая гимнастика отлично выправляет эти недостатки. Она выворачивает ноги в бедрах наружу и ставит их на свое место. От этого они делаются более стройными. Правильное положение ног в бедрах оказывает свое влияние и на ступни, у которых пятки соединяются вместе, а конечности расходятся в разные стороны, как и должно быть при верном поставе ног.

Впрочем, этому содействуют не только упражнения у станка, но и многие другие танцевальные экзерсисы. Они основаны на разных «позициях» и «па», которые сами по себе требуют вывернутых в бедрах и правильно поставленных ног и ступней.

С этой же целью я рекомендую еще одно средство, так сказать, домашнего характера, для частого, каждодневного употребления. Оно чрезвычайно просто. Выверните насколько возможно сильнее ступню вашей левой ноги пальцами наружу. После этого приставьте впереди нее, вплотную к ней, ступню правой ноги, тоже возможно более вывернутую пальцами наружу. При этом пальцы правой ступни должны касаться пятки левой ноги, а пальцы левой ступни должны сходиться вплотную с пяткой правой ступни. Для этого в первое время вам придется держаться за стул, чтоб не упасть, сильно изгибаться в коленях и во всем теле. Но вы старайтесь по возможности выпрямлять как ноги, так и корпус. Это выпрямление заставит ваши ноги выворачиваться наружу в бедрах. При этом вначале ступни будут несколько расходиться. Без этого вам не удастся выпрямиться. Но со временем, по мере вывертывания ног, вам удастся добиться указанного мною положения. Приняв его, стойте в нем ежедневно и почаще – столько, сколько хватит времени, терпения и сил. Чем больше вы простоите, тем сильнее и скорее будут выворачиваться ноги в бедрах и ступнях.

Не менее важное значение имеет как для пластики, так и для выразительности тела выработка конечностей ног и рук, кистей и пальцев.

И в этой области нам могут оказать услугу балетные и танцевальные упражнения. Конечности ног в танцах очень красноречивы и выразительны. Скользя по полу при разных «па», точно острием пера по бумаге, они выводят самые замысловатые рисунки. Пальцы ног при «пуантах» дают впечатление полета. Они умеряют толчки, дают плавность, помогают грации, отчеканивают ритм и акценты танца. Не удивительно поэтому, что в балетном искусстве обращено большое внимание на пальцы ног и на их развитие. Надо воспользоваться выработанными там приемами.

С конечностями рук в балетном искусстве, по-моему, дело обстоит несколько хуже. Я не люблю пластику кистей у танцовщиц. Она манерна, условна и сентиментальна; в ней больше красоты, чем красоты. Многие же балерины танцуют с мертвыми, неподвижными или напряженными от натуги кистями рук и пальцами.

На этот раз нам лучше обратиться за помощью к школе Айседоры Дункан

. Там лучше справляются с кистями рук.

В приемах балетной муштры я еще ценю один момент, имеющий важное значение для всей дальнейшей культуры тела, для его пластики, для общего постава корпуса и для манеры держаться. Дело в том, что наш спинной хребет, который изгибается во все стороны, точно спираль, должен быть крепко посажен в таз. Надо, чтобы он был как бы привинчен к нему в том месте, где начинается первый, самый нижний позвонок. Если человек чувствует, что мнимый винт держит крепко, – верхняя часть туловища получает упор, центр тяжести, устойчивость и прямизну. Но если, наоборот, мнимый винт расшатан, спинной хребет, а за ним и тело теряют устойчивость, прямизну, правильный постав, стройность, а с ними вместе красоту движений и пластику. Этот мнимый винт, этот центр, который держит спинной хребет, имеет важное значение в балетном искусстве. Там его умеют развивать и укреплять. Пользуйтесь же этим и заимствуйте у танца приемы развития, укрепления и постава спинного хребта. На этот случай для выправления его у меня тоже есть в запасе старинный прием, так сказать, для каждодневного домашнего употребления.

В прежнее время французские гувернантки заставляли сутуловатых детей ложиться на жесткий стол или на пол так, чтобы касаться его затылком и спинным хребтом. В таком положении дети лежали ежедневно, по часам, пока их терпеливая гувернантка читала им интересную французскую книгу.

А вот и другое простое средство для выпрямления сутуловатых детей. Их заставляли отводить назад полусогнутые в локтях обе руки и продевали между ними и спиной палку. Стремясь встать в свое нормальное положение, руки, естественно, прижимали палку к спине. Давя на нее, палка заставляла ребенка выпрямляться. В таком положении с палкой дети ходили почти целый день под строгим присмотром гувернантки и в конце концов приучали спинной хребет держаться прямо.

В то время как гимнастика вырабатывает определенные до резкости движения, с сильной акцентировкой и почти военным ритмом, танцы стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они разворачивают его, дают ему линию, форму, устремление, полет.

Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны.

Но широта движений и изощренность их формы нередко доходят в области балета и танца до утрированных размеров, до аффектации. Это нехорошо. Когда

танцовщице или танцору во время пантомимы надо показать рукой на входящее или уходящее лицо или на неодушевленный предмет, они не просто протягивают руку в нужном направлении, а предварительно отводят ее в противоположную сторону, для того чтобы увеличить широту и размах жеста. Выполняя это не в меру расширенное и увеличенное движение, балетные женщины и мужчины стараются сделать это красивее, пышнее, витиеватее, чем нужно. Это создает балетную аффектацию, минодирование, сентиментальность, ложь, неестественность, часто смешную и карикатурную утрировку.

Для того чтобы избежать этого в драме, я должен напомнить вам то, о чем уже не раз говорил, а именно: жеста ради самого жеста не должно быть на сцене. Поэтому старайтесь не делать его, и вы тем самым избежите и аффектаций, и минодирования, и других опасностей.

Но беда в том, что они могут прокрасться и в самое действие. Для ограждения его вам следует лишь позаботиться, чтобы ваше действие на сцене было всегда подлинно, продуктивно, целесообразно. Такие действия не нуждаются ни в аффектации, ни в сентиментальности, ни в балетной утрировке. Последние сами собой вытесняются целесообразностью и продуктивностью действия.

В конце урока произошел трогательный инцидент, который я должен описать, так как он намекает на новый предмет, который собираются ввести в программу. Кроме того, он типичен для Рахманова и показывает его необыкновенную преданность своему делу.

Вот что случилось.

Перечисляя уроки и упражнения, которые помогают культуре тела и нашего выразительного аппарата, Аркадий Николаевич между прочим сказал, что ему не хватает преподавателя, который мог бы заняться мимикой лица, и тут же поправился:

– Конечно, – заметил он, – учить мимике нельзя, так как от этого разовьется неестественная гримаса. Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания. Тем не менее можно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц. Но... для этого надо хорошо знать мускулатуру лица. Я не могу найти такого преподавателя.

На эту реплику со своей обычной горячностью отозвался Рахманов и обещался в возможно скором времени подучиться, и если нужно, то поработать над трупами в анатомическом театре, чтобы со временем стать нашим преподавателем несуществующего пока класса мимики.

– Вот тогда у нас явится необходимый нам преподаватель, который займется на уроках тренинга и муштры упражнением и развитием ваших лицевых мускулов.

..... 19... г.

Я только что вернулся от дяди Шустова, куда меня повел почти насильно Паша.

Дело в том, что к ним приехал старый друг дяди, известный артист В.

, которого, по словам племянника, мне необходимо было видеть и наблюдать. Он прав. Я познакомился сегодня с замечательным артистом, который говорит глазами, ртом, ушами, кончиком носа и пальцев, едва заметными движениями, поворотами.

Описывая наружность человека, форму предмета или рисуя пейзаж, он с изумительной наглядностью внешне изображает, что и как он внутренне видит. Например, описывая [домашнюю] обстановку своего, еще более, чем он сам, толстого приятеля, рассказчик словно сам превращается на наших глазах то в пузатый комод, то в большой шкаф или в приземистый стул.

При этом он не копирует сами предметы, а передает тесноту.

Когда он стал якобы протискиваться вместе со своим толстым другом среди мнимой мебели, получилась превосходная картина двух медведей в берлоге.

Чтобы изобразить эту сцену, ему не понадобилось даже вставать со своего стула. Сидя на нем, он лишь слегка покачивался, изгибаясь и подбирая свой толстый живот, и это уже давало иллюзию протискивания.

Во время другого рассказа о том, как кто-то выпрыгнул на ходу из трамвая и ударился о столб, мы, слушавшие, вскрикнули, как один человек, потому что говоривший заставил нас увидеть то страшное, что он описывал.

Еще поразительнее были безмолвные реплики гостя во время рассказа дяди Шустова о том, как в молодости они вдвоем с другом ухаживали за одной и той же дамой.

При этом дядя смешно восхвалял свой успех и еще смешнее демонстрировал неуспех В.

Последний молчал, но в известных местах рассказа он вместо возражения только переводил глаза на своих соседей и на всех нас и точно говорил при этом:

«Каков нахал! Врет, как сивый мерин, а вы, дураки, слушаете и верите».

В один из таких моментов толстяк закрыл глаза от мнимого отчаяния и нетерпения, застыл в позе с поднятой кверху головой и стал двигать ушами. Казалось, что он отмахивается ими, точно руками, от навязчивой болтовни друга.

При других репликах расхваставшегося дяди Шустова гость коварно двинул кончиком носа сначала в правую, а потом в левую сторону. Потом он повел одной бровью, другой, сделал что-то со лбом, пропустил улыбку по толстым губам и этими едва заметными движениями мимики красноречивее слов дискредитировал нападки.

При другом комическом споре двух друзей они что-то доказывали друг другу без слов, одними пальцами рук. По-видимому, дело шло о какой-то любовной проделке, в которой они друг друга обличали.

Сначала гость многозначительно погрозил вторым пальцем, выражая этим упрек. На это дядя Шустова ответил тем же, но только не вторым [пальцем], а мизинцем. Если первый жест выражал угрозу, то второй говорил об иронии.

Когда в конце концов толстяк погрозил дяде толстым первым пальцем своей огромной лапы, мы почувствовали в этом жесте последнее предостережение.

Дальнейший разговор происходил уже с помощью кистей рук. Они изображали целые эпизоды из прежней жизни. Кто-то куда-то крался и прятался. В это время другой его искал, находил, бил. После этого первый удирал, а второй его преследовал и нагонял. Все это опять заканчивалось прежними упреками, иронией, предупреждениями, передаваемыми одними пальцами.

После обеда, за кофе, дядя заставил своего друга и гостя показать молодежи и нам его прославленный номер «Грозу», которую он изумительно изображал, не только образно, но и психологично, если так можно выразиться, пользуясь для этого одной мимикой и глазами

2. Пластика

..... 19... г.

Аркадий Николаевич был на уроке ритмики. Вот что он говорил нам:

– С сегодняшнего дня вводится класс пластики, который поведет Ксения Петровна Сонова параллельно с ритмической гимнастикой Далькроза

Надо, чтобы вы отнеслись к новому предмету с полным сознанием. Поэтому, прежде чем приступать к уроку, давайте разговаривать. После минутной паузы он продолжал:

– Я придаю классу пластики большое значение. Принято считать, что ею ведаёт учитель танцев обычного ремесленного типа, что хореографическое искусство с

его банальными приемами и «па» является той самой пластикой, которая нужна и нам, драматическим артистам. Так ли это?

Вот, например, есть немало балерин, которые, танцуя, машут ручками, показывают зрителям свои «позы», «жесты», любясь ими извне. Им нужны движения и пластика ради самих движений и пластики. Они изучают свой танец как «па», вне зависимости от внутреннего содержания, и создают форму, лишенную сути.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Текст приводится по собранию сочинений: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955.

2

Из воспоминаний Б. М. Сушкевича //О Станиславском. М.: ВТО, 1948. С. 382.

3

Музей МХАТ, К. С, № 68, 274, 520, 663.

4

Датируется на основании соответствия нумерации и наименования первых четырнадцати глав рукописям второго тома, хранящимся в Музее МХАТ и датированным 1935 годом. При дальнейшей доработке второго тома количество и наименования глав подверглись изменениям.

5

Музей МХАТ, К. С, № 263 и 368.

6

Имеется в виду страница из: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М: Искусство, 1955.

Купить: https://tellnovel.com/stanislavskiy_konstantin/rabota-aktera-nad-soboy-v-tvorcheskom-processe-voploscheniya

надано

Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: [Купити](#)