

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
РАБОТА НАД РОЛЬЮ. «Горе от ума» (1916–1920)	
I. Период познания	7
1. Первое знакомство с ролью	7
2. Анализ	16
3. Создание и оживление внешних обстоятельств	36
4. Создание и оживление внутренних обстоятельств ..	47
5. Оценка фактов и событий пьесы	63
II. Период переживания	77
1. Творческие задачи	88
2. Физические и элементарно-психологические задачи	98
3. Создание душевной партитуры роли	105
4. Душевный тон	115
5. Сверхсознание	152
III. Период воплощения	161
РАБОТА НАД РОЛЬЮ. «Отелло» (1930–1933)	
Вступление А. Н. Торцова	202
I. Первое знакомство с пьесой и ролью	205
II. Создание жизни человеческого тела роли	236

III. Процесс познания пьесы и роли	263
1. Анализ	263
2. Выписки из пьесы	270
3. Постановка вопросов и ответы на них	271
4. Вскрытие подтекста	273
5. Настоящее, прошлое и будущее пьесы	276
6. Беседа о пьесе	280
7. Пересказ содержания	287
8. Оценка и оправдание фактов	295
9. Плоскость быта	307
IV. Повторение пройденного и подведение итогов	320
Из режиссерского плана «Отелло» к линии действия ..	332
Схема физических и элементарно-психологических действий	336
 РАБОТА НАД РОЛЬЮ. «Ревизор» (1936–1937)	
Реальное ощущение жизни пьесы и роли	350
Дополнения к «Работе над ролью» («Ревизор» план работы над ролью)	412
 ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПОСТАНОВКИ	
(педагогический роман)	417

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга «Работа над ролью» задумывалась К. С. Станиславским как завершение цикла основных сочинений по его «системе», целью которой было подготовить актера к верному пониманию театрального искусства и указать пути овладения сценическим мастерством. Труд должен был состоять из трех разделов. Первый, теоретический, предполагалось написать на основании трех работ: «Ремесло представления», «Искусство представления», «Искусство переживания». В этом разделе мастер доказывал, что для создания образа на сцене актеру недостаточно знать законы своего искусства и владеть внутренней и внешней артистической техникой: необходимо научиться пользоваться этими умениями на самой сцене, усвоить практические приемы вовлечения всех элементов творческой природы артиста в процессе создания роли, то есть овладеть определенным методом сценической работы.

Этому процессу предполагалось посвятить второй раздел книги, «Практика», в котором подробно рассматривается метод работы над ролью на мате-

риале пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума». Вопросам творческого метода Станиславский придавал исключительное значение. Без метода теория теряет свой практический, действенный смысл, так же как и метод, не опирающийся на объективные законы сценического творчества и весь комплекс профессиональной подготовки актера, утрачивает свою творческую сущность.

Что же касается непосредственно самого процесса создания сценического образа, то он весьма индивидуален, поэтому, предлагая определенную методику работы, Станиславский не считал ее раз и навсегда установленным образцом, который можно рассматривать как своего рода стереотип для создания сценических произведений, напротив: весь творческий путь мастера, весь пафос его литературных трудов направлен на неустанные поиски новых, все более совершенных способов и приемов актерского творчества. На все его труды наложила определенный отпечаток основная черта: непримиримость с творческой самоуспокоенностью и рутинной в театре. Особенно ярко это отразилось на материалах второго раздела. Книга «Работа над ролью» осталась незавершенной не только потому, что Станиславскому не хватило жизни для осуществления всех своих замыслов, но главным образом потому, что его беспокойная творческая мысль не позволяла ему остановиться на достигнутом и подвести итоговую черту под исканиями в области метода. Постоянное обновление способов и приемов сценического творчества он считал одним из важнейших условий роста актерского и режиссерского мастерства, завоевания новых высот в искусстве.

Публикуемые в этой книге материалы относятся к разным периодам творческой жизни мастера и выражают изменение его взглядов на режиссерскую и актерскую работу и приемы создания спектакля и роли, и правильнее было бы рассматривать их не как конечный результат, а как процесс непрерывных исканий в области творческого метода. Композиция книги не была до конца определена самим автором. Так, последний раздел был посвящен процессу познания пьесы и роли (анализу), который, в свою очередь, делился на ряд подразделов. После третьего раздела должна была следовать заключительная часть.

Методика сценической работы, предложенная К. С. Станиславским в его сочинениях, отражает не только его индивидуальный творческий опыт и вполне пригодна для художников иной творческой индивидуальности.

«Самый страшный враг прогресса — предрассудок, — считал Станиславский. — Он тормозит, преграждает путь к развитию». Таким опасным предрассудком мастер считал мнение о непознаваемости творческого процесса и видел в нем оправдание ленивости мысли художника, косности и дилетантизма в сценическом искусстве. С теми практиками и теоретиками театра, которые, ссылаясь на бесконечное многообразие сценических приемов, отрицали возможность создания научной методологии актерского творчества, пренебрежительно относились к теории и технике своего искусства, он вел упорную борьбу.

Многолетний опыт убедил его в том, что существовавшие в театре приемы творчества далеко не совершенны, поскольку часто отдают актера во власть

случая, произвола, стихии, лишают его возможности сознательным путем воздействовать на творческий процесс.

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

Выводы, к которым пришел мастер в конце своей жизни, не только подтверждают созданный им метод, опирающийся на огромный опыт его актерской, режиссерской и педагогической работы, но и намечают дальнейшее его развитие.

Работа К. С. Станиславского над рукописью осталась незавершенной. В тексте встречаются пропуски, отсутствуют примеры, в ряде случаев отдельные записи даны в черновом, конспективном варианте. Мастер предполагал вернуться к незаконченным частям, о чем свидетельствуют многочисленные пометки. Написанные им варианты «Работы над ролью» на материале «Горе от ума», «Отелло» и в особенности «Ревизора» отражают самые последние 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. Значение трудов Станиславского о работе актера над ролью трудно переоценить: это ценные творческие документы в борьбе за дальнейшее развитие и совершенствование актерской и режиссерской культуры.

РАБОТА НАД РОЛЬЮ «Горе от ума» (1916–1920)*

Работа над ролью состоит из четырех больших периодов: познания, переживания, воплощения и воздействия.

I. ПЕРИОД ПОЗНАВАНИЯ

1. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С РОЛЬЮ

Познание — подготовительный период, который начинается с первого знакомства с ролью, с первого чтения ее. Этот творческий момент можно сравнить с первой встречей, с первым знакомством будущих влюбленных, любовников или супругов.

Момент первого знакомства с ролью очень важен. Первые впечатления девственно свежи. Они являются лучшими возбудителями артистического увлечения и восторга, которые имеют большое значение в творческом процессе.

Первые, девственные, впечатления неожиданны, непосредственны и нередко кладут отпечаток на всю дальнейшую работу артиста, потому что неподготовленны и непредвзяты. Не задерживаемые фильтром

* «Работа над ролью» на материале «Горя от ума» печатается по третьей редакции рукописи, хранящейся в Музее МХАТа.

критики, они свободно проникают в самые глубины артистической души, в недра органической природы и нередко оставляют там неизгладимые следы, которые ложатся в основу роли, становятся зародышем будущего образа.

Первые впечатления — семена. И какие бы отклонения и изменения ни были сделаны впоследствии, во время дальнейшей работы, артист нередко больше всего любит в себе неизгладимые следы первых впечатлений и тоскует о них, когда его лишают возможности их проявить, дать им дальнейшее развитие. Сила, глубина, неизгладимость девственных впечатлений заставляют относиться к первому моменту знакомства с пьесой с особенным вниманием и стараться, с одной стороны, создавать те условия, которые способствуют наилучшему восприятию первых впечатлений, а с другой стороны — заставляют заботиться о том, чтобы устранять причины, которые мешают восприятию впечатлений или искажают их.

Я не могу теперь, в начале книги, указать, как приступать к первому знакомству с ролью. Для этого мы еще не установили терминологию, с помощью которой можно говорить с актером об его искусстве и технике.

Пока я могу только дать несколько советов и предостережений относительно первого чтения. Одни из них предназначаются артистам, впервые слушающим пьесу, а другие — чтецам, впервые докладывающим текст произведения.

Начну с артистов. Пусть они знают, что при восприятии первых впечатлений прежде всего необходимо благоприятное душевное состояние, соответствующее самочувствие. Нужна душевная со-

средоточенность, без которой не может создаться процесса творчества, а следовательно, и восприятия первых впечатлений. Надо уметь создавать в себе то настроение, которое настораживает артистическое чувство, раскрывает душу для восприятия свежих, девственных впечатлений. Надо уметь отдавать себя целиком во власть первых впечатлений — словом, нужно творческое самочувствие. Мало того: необходимо создать и внешние условия первого чтения пьесы. Надо уметь выбирать время и место для первого знакомства с пьесой. Надо обставлять чтение известной торжественностью, бодрящей душу, надо быть душевно и физически бодрым. Надо позаботиться о том, чтобы ничто не препятствовало свободному проникновению в душу первых впечатлений. При этом пусть артисты знают, что одним из самых опасных препятствий, мешающих свободно воспринимать свежие, девственные впечатления, являются всякого рода предвзятости. Они закупоривают душу, как пробка, застрявшая посреди горлышка бутылки.

Предвзятость создается прежде всего через чужое, навязанное мнение. На первых порах, пока собственное отношение к пьесе и роли не определится в конкретных творческих ощущениях или идеях, опасно поддаваться чужому мнению, особенно если оно неверно. Чужое мнение может исказить естественно слагающееся в душе артиста отношение и подход его к новой роли. Поэтому пусть на первых порах до, во время и после первого знакомства с пьесой артист по возможности оберегает себя от постороннего влияния, от насилия чужого мнения, которые создают предвзятости и искажают девственные впечатления,

непосредственные чувства, волю, ум, воображение артиста. Пусть артист поменьше говорит с другими о своей роли. Пусть артист лучше говорит с другими о чужих ролях ради выяснения внешних и внутренних условий и обстоятельств жизни, в которой живут действующие лица пьесы.

Если же артист почувствует необходимость в чужой помощи, то пусть на первых порах ему отвечают только на его собственные вопросы, которые он сам задает, так как только он один может чувствовать то, что ему можно спрашивать у других без риска насиловать собственное, индивидуальное отношение к роли. Пусть артист временно таит и накапливает в себе свои чувства, свой духовный материал, свои думы о собственной роли, пока в нем не выкристаллизуется его собственное чувство в определенные, конкретные творческие ощущения и образы. И только со временем, когда в душе артиста созреет и окрепнет его собственное отношение к пьесе и роли, можно более широко пользоваться чужими советами и мнениями без риска для его артистической свободы и независимости. Пусть артисты помнят, что свое мнение лучше чужого, даже хорошего, что последнее не увлекает чувство, а лишь загромождает голову. Пусть на первых порах артист почувствует пьесу так, как она сама собой может им почувствоваться.

Все указанные предосторожности при первом чтении роли необходимы для того, чтобы дать возможность первым впечатлениям зародиться, сложиться вполне свободно и естественно.

Раз уж на языке артиста «познать» означает «почувствовать», пусть артист при первом же знакомстве

с пьесой и ролью дает волю не столько уму, сколько творческому ощущению. Чем больше он оживит пьесу при первом же знакомстве теплом своего чувства и трепетом живой жизни, чем больше сухой словесный текст взволнует его чувство, творческую волю, ум, аффективную память*, чем больше первое чтение пьесы подскажет творческому воображению зрительных, слуховых и иных представлений, образов, картин, аффективных воспоминаний и воображение артиста раскрасит (иллюстрирует) текст поэта причудливыми узорами и красками своей невидимой палитры, тем лучше для дальнейшего развития творческого процесса и для будущего сценического создания.

Важно, чтобы артист нашел точку, с которой надо смотреть на пьесу, ту самую точку, откуда смотрит на нее поэт.

Когда это достигается, артисты захвачены чтением. Они не могут удержать мускулов лица, которые заставляют их корчить гримасы или мимировать соответственно тому, что читают. Артисты не могут удержать своих движений, которые инстинктивно прорываются. Они не могут усидеть на месте и пересяживаются все ближе и ближе к чтецу.

Что касается чтеца, впервые докладывающего пьесу, то и ему можно дать пока лишь несколько практических советов.

* Память на пережитые чувствования; запечатлеват не самые факты и обстановку, а душевные чувства и физические ощущения, их сопровождающие. В начале 30-х гг. определение «аффективная» было заменено Станиславским на «эмоциональная», как более точное.