

От издательства

К. С. Станиславский рассматривал «Работу над ролью» как завершение цикла основных трудов по своей «системе», призванной раскрыть закономерности театрального искусства и предложить актеру практические методы сценического творчества. Книга должна была объединить теорию актерского мастерства, практику работы над ролью на материале пьесы «Горе от ума» и анализ пьесы и персонажа.

Станиславский подчеркивал, что теория без практического метода теряет действенность, а метод должен опираться на объективные законы творчества и профессиональную подготовку актера. При этом он не считал свои приемы универсальным образцом: актерское искусство требует постоянного поиска и обновления, а механическое следование правилам препятствует раскрытию творческой индивидуальности.

Работа над книгой осталась незавершенной. В рукописи заметны пробелы: не хватает примеров, а некоторые фрагменты сохранились лишь в виде кратких конспектов и черновых записей. О намерении позже вернуться к этим частям говорят многочисленные пометки автора.

Варианты работы над ролью, созданные Станиславским на примере пьес «Горе от ума», «Отелло» и особенно «Ревизора», демонстрируют итоговые размышле-

ния режиссера о создании сценического образа. В них предложены инновационные для того времени методы и приемы актерской работы — Станиславский считал их более эффективными по сравнению с общепринятыми в его эпоху подходами в театре.

Сохранившиеся материалы, относящиеся к разным периодам жизни мастера, отражают развитие его взглядов на актерскую и режиссерскую работу. Особое значение имеют варианты работы над «Горем от ума», «Отелло» и «Ревизором», в которых Станиславский искал новые способы создания сценического образа.

Вместе с тем Станиславский считал этику и дисциплину необходимыми условиями актерского творчества и планировал посвятить им отдельную главу «Работы актера над собой». Завершить ее он не успел. В 1944 и 1947 годах отдельные рукописи были опубликованы в «Ежегоднике МХТ», а позднее театровед Г. В. Кристи объединил и систематизировал черновики, реконструировав главу «Этика и дисциплина». В 1955 году она вошла в собрание сочинений Станиславского, а в 1956-м вышла отдельной книгой под названием «Этика».

Настоящее издание возвращает тексту первоначальное название и знакомит читателя с историей его создания и публикации. В приложение включены план рукописи из архива Станиславского и комментарии Г. В. Кристи о работе над текстом.

Содержание

РАБОТА НАД РОЛЬЮ

[«ГОРЕ ОТ УМА»] [1916–1920]..... 9

I. ПЕРИОД ПОЗНАВАНИЯ..... 9

1. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО [С РОЛЬЮ]..... 9

2. АНАЛИЗ..... 19

3. [СОЗДАНИЕ И] ОЖИВЛЕНИЕ ВНЕШНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ..... 56

4. СОЗДАНИЕ [И ОЖИВЛЕНИЕ] ВНУТРЕННИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ..... 67

5. [ОЦЕНКА ФАКТОВ И СОБЫТИЙ ПЬЕСЫ]..... 83

II. ПЕРИОД ПЕРЕЖИВАНИЯ..... 97

[ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ]..... 108

[ФИЗИЧЕСКИЕ И ЭЛЕМЕНТАРНО- ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ]..... 127

[СОЗДАНИЕ ДУШЕВНОЙ ПАРТИТУРЫ РОЛИ]..... 134

[ДУШЕВНЫЙ ТОН]..... 144

СВЕРХСОЗНАНИЕ..... 181

III. ПЕРИОД ВОПЛОЩЕНИЯ..... 192

РАБОТА НАД РОЛЬЮ

[«ОТЕЛЛО»] [1930–1933]..... 233

ВСТУПЛЕНИЕ ТОРЦОВА..... 233

I. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С ПЬЕСОЙ И РОЛЬЮ..... 237

II. СОЗДАНИЕ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА [РОЛИ]..... 270

III. ПРОЦЕСС ПОЗНАВАНИЯ ПЬЕСЫ	
И РОЛИ (АНАЛИЗ)	300
[ВЫПИСКИ ИЗ ПЬЕСЫ]	309
[ПОСТАНОВКА ВОПРОСОВ	
И ОТВЕТЫ НА НИХ]	313
[ВСКРЫТИЕ ПОДТЕКСТА]	315
[НАСТОЯЩЕЕ, ПРОШЛОЕ	
И БУДУЩЕЕ ПЬЕСЫ]	319
[БЕСЕДА О ПЬЕСЕ]	324
РАССКАЗ СОДЕРЖАНИЯ	331
[ОЦЕНКА И ОПРАВДАНИЕ ФАКТОВ]	339
[ПЛОСКОСТЬ БЫТА]	354
IV. [ПРОВЕРКА ПРОЙДЕННОГО	
И ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ]	367
ЭТИКА	
И ДИСЦИПЛИНА	386
ПРИЛОЖЕНИЕ	438

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]

Познавание — подготовительный период. Он 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. Они нередко кладут отпечаток на всю дальнейшую работу артиста.

Девственные впечатления не подготовлены и не предвзяты. Не задерживаемые фильтром критики, они свободно проникают в самые глубины артистической души, в недры 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, чтоб устранять причины, которые мешают восприятию впечатлений или искажают их.

Я не могу теперь, в начале книги, указать, как приступить 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 самочувствию. Нужна душевная сосредоточенность, без

которой не может создаться процесса творчества, а следовательно, и восприятия первых впечатлений. Надо уметь создавать в себе то настроение, которое настоятельно требует 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 внеш-

них и внутренних условий и обстоятельств жизни, в которой живут действующие лица пьесы¹.

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, раз 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, чтоб дать возможность первым впечатлениям зародиться, сложиться вполне свободно и естественно.

Раз что на языке артиста познать — означает почувствовать, пусть артист при первом же знакомстве

¹ В рукописи против этой фразы имеется следующая приписка Станиславского: «Противоречие: актеру не надо говорить о своей роли, но... если все будут говорить с другими о чужих ролях, то неизбежно с актером будут говорить о его роли» (здесь и далее примечания Г. В. Кристи. — *Прим. изд.*).

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 память², чем больше первое чтение

² «Аффективная память» — один из ранних терминов «системы», заимствованный Станиславским из трудов известного французского ученого, представителя экспериментальной психологии Т. Рибо (1839–1916). В Музее МХАТ хранится книга Т. Рибо «Аффективная память» с пометками Станиславского (изд. редакции журнала «Образование», Спб., 1899, 2-е, исправленное издание).

Аффективной памятью Станиславский называл «память на пережитые в жизни чувствования». В отличие от зрительной, слуховой и иной памяти она «запечатлевает не самые факты и обстановку, а душевные чувства и физические ощущения, их сопровождающие» (№ 677, л. 81).

По мнению Станиславского, актер может жить в роли не чужими, а только своими собственными чувствами. С помощью аффективной памяти актер вызывает в себе нужные ему по ходу действия пьесы переживания, испытанные им когда-то в жизни при соответствующих обстоятельствах.

Такой прием заставлял актера в поисках нужного ему для создания сценического образа материала все время обращаться к жизни, к своему личному опыту, искать в нем знакомые ему чувствования, аналогичные с переживаниями действующего лица пьесы. Станиславский всегда считал жизненный опыт актера шире и интереснее его актерского опыта. Поэтому вслед за Щепкиным он требовал от актера в работе над ролью «идти от жизни», а не от привычных условностей сцены, толкающих на путь ремесленного изображения действительности.

Однако на первом этапе развития «системы» Станиславский сильно переоценивал значение аффективной памяти в творчестве актера. Он считал ее основой творчества актера, главным «манком» чувств; отсюда он делал ошибочный вывод о том, что все переживания актера на сцене носят исключительно повторный характер. Не отрицая значения аффективной памяти как одного из элементов «системы», Станиславский пересмотрел в дальнейшем роль этого элемента в творчестве актера. Он пришел к выводу, что более

пьесы подскажет творческому воображению зрительных, слуховых и иных представлений, образов, картин, аффективных воспоминаний и воображение артиста проиллюстрирует текст поэта причудливыми узорами и красками своей невидимой палитры, тем лучше для дальнейшего развития творческого процесса и для будущего сценического создания.

Важно, чтоб 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 пересаживаются все ближе и ближе к чтецу.

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

совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий, направленная на осуществление линии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли. В отличие от аффективной памяти, имеющей дело с капризным и неуловимым чувством, логика физических действий роли более определена, доступна, материально ощутима, легко фиксируема, поддается контролю и воздействию со стороны сознания. За нею легче всего следить актеру. Вместе с тем она тесно связана с внутренней жизнью роли.

«...В действии, — пишет Станиславский, — передается душа роли — и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они» (см. Собр. соч., т. 2, стр. 64).

В начале 30-х годов термин «аффективная память» заменен Станиславским термином «эмоциональная память», как более точно выражающим это понятие.

Прежде всего пусть он избегает образной иллюстрации своего чтения, могущей навязать личное понимание ролей и образов пьесы. Пусть чтцы ограничиваются только ясным проведением основной идеи пьесы и главной линии развития внутреннего действия с помощью тех приемов, которые сами собой выяснятся на протяжении всей книги.

Пьеса должна быть доложена при первом чтении просто, ясно, с хорошим пониманием ее основ, внутренней сути, главной линии ее развития и ее литературных достоинств. Чтец должен подсказать артисту исходную точку, от которой зародилось творчество самого драматурга, ту мысль, чувство или переживание, которые заставили его взяться за перо. Надо, чтобы чтец при первом же чтении толкнул и повел артиста по главной линии развития жизни человеческого духа пьесы.

Пусть они поучатся у опытного литератора сразу схватывать «изюминку» произведения, основную линию развития чувства, идею самой жизни человеческого духа. В самом деле, опытный литератор, изучивший основы и технику литературного творчества, сразу угадывает структуру (канву) пьесы, ее основное исходное зерно, чувство, мысль, заставившие поэта взяться за перо. Он рукой мастера анатомирует пьесу и ставит ей правильный диагноз. Это умение весьма полезно и артисту, но только пусть оно не мешает, а помогает ему смотреть в самую душу. Все остальное, что надо знать чтецу, впервые докладывающему артистам словесный текст пьесы при первом знакомстве с нею, будет постепенно выясняться дальше, на протяжении всей книги.

Большое счастье, когда артист сразу, при первом же знакомстве, постигает всем существом, умом, чув-

ством всю пьесу в целом. В этих счастливых, но редких случаях лучше всего забыть о всех законах, методах, системах и отдаться целиком во власть своей творческой природы. Однако такие счастливые случаи редки, и потому на них нельзя основывать правила. Точно так же редки случаи, когда артисту удастся сразу схватить какую-то одну важную линию, основную часть, важные элементы, из которых складывается или сплетается основа пьесы или роли. Гораздо чаще после первого прочтения пьесы она запечатлевается в душе или уме лишь отдельными моментами, а остальное остается еще неясным, непонятным и чуждым душе артиста. Обрывки впечатлений и клочки чувств, сохранившиеся после первого чтения, связаны лишь с отдельными моментами, разбросанными по всей пьесе, точно оазисы в пустыне или световые пятна в темноте.

Почему одни места сразу оживают в нас, согретые чувством, другие же запечатлеваются только в интеллектуальной памяти? Почему при воспоминании о первых мы испытываем какое-то неясное волнение, приливы радости, нежности, бодрости, любви и проч., при воспоминании же о вторых остаемся безучастными, холодными и наши души молчат?

Это происходит потому, что сразу ожившие места роли родственны нашей природе, знакомы памяти наших чувствований, тогда как вторые, напротив, чужды природе артиста.

Впоследствии, по мере знакомства и сближения с пьесой, воспринятой не целиком, а отдельными моментами, пятнами, последние постепенно разрастаются, ширятся, сцепляются друг с другом и, наконец, заполняют всю роль. Так луч солнца, врываясь в темноту через узкие щели ставен, дает лишь отдельные яркие

световые блики, разбросанные по всей комнате. Но по мере открытия ставен блики расползаются, сливаются и заполняют светом всю комнату, вытесняя темноту.

Бывает и так, что пьеса после одного или многократного чтения не воспринимается ни чувством, ни умом. Или бывает и так, что впечатление создается одностороннее, то есть чувство захвачено, а ум задерживает творческий порыв и протестует, или, наоборот, — ум принимает, а чувство отвергает, и т. д.

Далеко не всегда знакомство с пьесой ограничивается одним чтением. Нередко оно совершается в несколько приемов. Бывают пьесы, духовная суть которых скрыта так глубоко, что до нее приходится докапываться. Их сущность и мысли так сложны, что их приходится расшифровывать. Их структура, остов так запутаны или неуловимы, что они познаются не сразу, а по частям, при анатомии пьесы, при изучении каждой ее части в отдельности. К таким пьесам подходишь как к ребусу, и они кажутся скучными, пока их не разгадаешь. Такие пьесы приходится перечитывать не один, а несколько раз³. При каждом повторном чтении надо руководствоваться тем, что уже было сказано про первое чтение. Ввиду сложности подобных пьес надо еще более заботиться о том, чтоб избежать ложных шагов, могущих затруднить и без того трудную задачу по изучению таких произведений.

Однако первые впечатления могут быть и неправильными, ошибочными. Тогда они с такой же силой вредят творчеству, с какой правильные впечатления ему помогают. В самом деле, если первые впечатле-

³ К таким произведениям со сложным и глубоко скрытым психологическим содержанием Станиславский относил многие пьесы Г. Ибсена и М. Метерлинка.

ния правильны, они являются важным залогом успеха, прекрасным началом для дальнейшей творческой работы. Если же, наоборот, первые впечатления неправильны, то вред для дальнейшей работы будет велик, и чем сильнее сами неправильные впечатления, тем больше и самый вред.

Все эти условия еще более подчеркивают значение момента первого знакомства с ролью и доказывают, что этот важный момент заслуживает несравненно большего внимания, чем то, которое ему обыкновенно уделяют.

К сожалению, далеко не все артисты понимают значение первых впечатлений. Многие недостаточно серьезно относятся к моменту первого знакомства с пьесой. Они подходят к этому важному этапу очень легкомысленно, не считая его даже началом творческого процесса. Многие ли из нас готовятся к первому чтению пьесы? В большинстве случаев она прочитывается наспех, где и как попало, в вагоне, на извозчике, в антрактах спектакля, и не столько для знакомства с нею, сколько для того, чтоб облюбовать себе выигрышную роль. Естественно, что при таких условиях пропадает один из важных моментов творчества, то есть первое знакомство с пьесой. Эта потеря — безвозвратна, так как второе и последующие чтения уже лишены элементов неожиданности, необходимых для творческой интуиции. Нельзя исправить испорченное впечатление, как нельзя вернуть потерянную девственность.

Как же быть во всех тех случаях, когда пьеса при первом чтении никак не воспринята, или воспринята частично, или неправильно, ложно?

Во всех этих случаях артисту предстоит очень сложная психологическая творческая работа, которая выяснится при описании последующих процессов.

2. АНАЛИЗ

Второй момент большого подготовительного периода познания я буду называть процессом анализа. Анализ — продолжение знакомства с ролью.

Анализ — то же познание. Это познание целого через изучение его отдельных частей. Подобно реставратору, анализ угадывает все произведение поэта по отдельным оживающим частям пьесы и роли.

Под словом «анализ» обыкновенно подразумевается рассудочный процесс. Им пользуются для литературных, философских, исторических и других исследований. Но в искусстве рассудочный анализ, взятый сам по себе и для себя, вреден, так как он нередко благодаря своей интеллектуальности, математичности, сухости не окрыляет, а, напротив, охлаждает порыв артистического увлечения и творческого восторга.

Роль ума в нашем искусстве только вспомогательная, служебная.

Артисту нужен совсем иной анализ, чем ученому или критику. Если результатом научного анализа является мысль, то результатом артистического анализа должно явиться ощущение. В искусстве творит чувство, а не ум; ему принадлежит главная роль и инициатива в творчестве⁴. То же и в процессе анализа.

Анализ — познание, но на нашем языке познать — означает почувствовать. Артистический анализ прежде всего анализ чувства, производимый самим чувством.

Роль чувственного познания, или анализа, тем более важна в творческом процессе, что только с его

⁴ См. примечание 5.