



**“СИСТЕМА”
К. С. Станиславского**

Словарь терминов

Москва, 1994

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕДЕРАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ
СОЮЗОВ

МЕМОРИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР
К.С.СТАНИСЛАВСКОГО "ЛЮБИМОВКА"

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД К.С.СТАНИСЛАВСКОГО

Издание осуществлено при содействии

Акционерного Коммерческого Банка

ДиалогБанк

Составление и редакция:

Н.Балатова
А.Свободин

ББК 85.334
ISBN 5.-87334-009-9

К ТЕАТРАЛЬНОМУ ЧИТАТЕЛЮ!

Представляя вам эту небольшую книжечку, вырву её в руках актёра, педагога, режиссёра, студента театральной школы, участника съёмки. В ней в концентрированном виде представлено то, что именуется "системой Станиславского" и является едва ли не самым ценным вкладом русского театра в мировое сценическое искусство. Здесь кратко, ясно и чётко, словами самого Станиславского и его ближайших учеников излагаются элементы, составляющие "систему" и даётся их сжатое толкование.

Мне приходилось слышать, что "система" будто бы устарела, не учитывает нынешних театральных реалий и тому подобное. Это недоразумение. "Система" не мёртвая теория, как говорит сам Станиславский, а именно путеводитель по открытым и сформулированным им способам и приёмам приведения актёра в творческое состояние. И в этом качестве она не может устареть, как

не может устареть, например, закон
всемирного тяготения.

Я настоятельно рекомендую актёру
заглядывать в этот путеводитель в течение
всей своей творческой жизни. Для того чтобы
посоветоваться, проверить себя, подтвердить
или опровергнуть собственные находки и
приспособления.

"Система" не сковывает художественную
индивидуальность, напротив, она открывает
невозримый простор творчеству. Я
утверждаю это как актёр-практик и
режиссёр, в течение сорока с лишним лет
работающий в русле этих идей. И поэтому
имею все основания повторить слова
Станиславского: "откройте и читайте!"

Олег Ефремов.

Художественный руководитель и актёр
Московского Художественного театра
имени А.Н.Чехова

"Система — путеводитель,
откройте и читайте. Система —
справочник, а не философия. С того
момента, как начинается
философия, системе конец."

К.С.Станиславский

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Мысль о создании терминологического словаря родилась в 1989 году на международном симпозиуме “Станиславский в меняющемся мире”. Из сообщений иностранных участников выяснилось, что труды Станиславского изучаются за рубежом только в переводах с английского. Случилось так потому, что права на издание своих произведений Станиславский предоставил Е.Л.Хэпгуд, американской переводчице книги “Работа актёра над собой”. Только она получала русские оригиналы. Переводы же с английского на другие языки породили терминологическую путаницу и смысловые искажения русских текстов.

Сегодня необходим словарь, точно и ясно объясняющий смысл каждого термина “системы”.

Станиславский считал, что цель театрального искусства “заключается в создании жизни человеческого духа роли”. Он хотел найти такие способы и приёмы, которые “помогут артисту владеть своим вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значит на афише спектакля.”

Прежде всего мастер проанализировал причины, которые этому мешают. Первая из них — сценический дилетантизм. Дилетантизм — это принцип игры исключительно по вдохновению. Актёры-дилетанты от-

рицают роль сознания в творчестве, пренебрегают художественной техникой и мастерством. Отсутствие мастерства порождает подмену подлинного искусства сценическим ремеслом. Актёр-ремесленник играет не живое чувство, а телесными действиями и движениями характеризует несуществующие переживания. Так возникают “штампы” — раз и навсегда установленные приёмы игры. Штампы мешают созданию глубоких, многоплановых образов в спектаклях.

Впервые в истории театра Станиславский занялся исследованием сознательного овладения подсознательным творческим процессом. Его метод профессиональной подготовки актёров сложился из собственной многолетней практики и анализа игры его выдающихся предшественников и современников.

В “Работе актёра над собой” Станиславский писал: “*Вся сила этого метода в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. Система принадлежит самой нашей органической природе. Систему нельзя играть... Это целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Её нельзя вызубрить, её можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически, однажды и навсегда переродила его для сцены.*”

Во время репетиций “Мёртвых душ” (1932 г.) он говорил своим ученикам: “*Мне хочется дать вам шпаргалку. Ведь в сущности “система” даёт от пяти до десяти заповедей, чтобы вы могли на всю жизнь, для всех ваших ролей иметь правильный подход.*”

Театральная теория Станиславского испытывалась в практике Первой студии Художественного театра. И, пожалуй, никто не сказал о значении “системы” для актёров точнее, чем Михаил Чехов: “Система даёт методы, с помощью которых можно увлечь душу, и увлечь её тем именно материалом, который изберёт для этого сам же художник... Но система делает ещё больше. Она научает актёра узнавать недостатки как свои личные, так и общечеловеческие, и научает его бороться с этими недостатками... Упомяну ещё об одной услуге, которую оказывает актёру система. Она даёт ему богатые методы, которыми он может пользоваться, работая над данной пьесой и ролью. Методы эти, экономя силы и время актёра, кратчайшим путём подводят его к сущности пьесы и роли”.

Наиболее ранние рукописи К.С.Станиславского по “системе” относятся к 1904-1905 гг. Сам же термин впервые появился в документе под названием: “Программа статьи: моя система”, датированном 1909 годом.

Предлагаемый словарь не является только “учебным пособием”. Его цель — внести единообразие в формулирование терминов “системы” и тем самым способствовать работе театральных педагогов и учёбе будущих актёров.

Предлагаемый читателю словарь составлен не по алфавитному принципу, ибо, как показал опыт издания работы “Мастерство актёра в терминах и определениях Станиславского” (1961 г.), этот принцип разрушает логику и последовательность создателя “системы”. Выбранный в данном случае тематический принцип построения словаря даёт возможность охватить в

едином блоке комплекс терминов, связанных с каким-либо узловым элементом “системы”.

Порядок расположения терминов в словаре следует подлинному плану рукописей Станиславского “Работа актёра над собой” и “Работа актёра над ролью”, хранящихся в Музее МХАТ. Порядок нарушается, если узловые термины “системы” рассматриваются и в “Работе актёра над собой”, и в “Работе актёра над ролью”. В словаре термин стоит там, где встречается у Станиславского впервые.

Словарь делится на три главы. Каждая обозначена римской цифрой. Первая охватывает терминологию, связанную с работой актёра над собой, вторая раскрывает работу актёра над ролью. В заключительную главу выделена “Этика” как весьма существенная часть, важная для применения “системы”.

Такая композиция словаря помогает вернуть работе Станиславского её профессиональный, цеховой смысл, напомнить, что она предназначена прежде всего для актёров. “Система — путеводитель, откройте и читайте. Система — справочник, а не философия. С того момента, как начинается философия, системе конец” — предупреждал он когда-то своих не в меру ретивых толкователей. Словарь показывает, как в процессе репетиций в Художественном театре и в студиях Станиславский создавал специфическую лексику, ставшую основой профессионального театрального языка (заметим, что до Станиславского актёрская профессия своей терминологии не имела).

Каждый термин даётся в развитии: от первого появления в рукописи по “системе” до окончательной ре-

дакции в книгах "Работа актёра над собой" и "Работа актёра над ролью". Высказывания по одному и тому же поводу расположены по хронологии для того, чтобы было видно, как Станиславский уточнял и совершенствовал свою терминологию, чтобы начинающие актёры не воспринимали "систему" как схоластическое руководство. Такое расположение показывает, что каждый следующий термин логично вытекает из предыдущего и складывается в метод занятий с учениками.

Толкование терминов допускается составителями в тех случаях, когда нет прямого определения, данного самим Станиславским.

Словарь дополнен терминологией Вл.И.Немировича-Данченко, М.А.Чехова, Е.Б.Вахтангова, М.О.Кнебель, А.Д.Попова, М.Н.Кедрова, В.О.Топоркова, то есть актёров и режиссёров, которые творчески совершенствовали методологию Станиславского.

Для удобства пользования словарём прилагается алфавитный указатель терминов Станиславского. В алфавите при каждом слове стоит номер, указывающий его место в словаре. Словарь содержит 97 терминов.

Второе приложение — это основная литература по методологии Станиславского.

В работе над словарём использованы следующие издания:

1. Собрание сочинений К.С.Станиславского в 8-ми томах. М., "Искусство". 1954.
2. Из записных книжек К.С.Станиславского в 2-х томах. М., ВТО. 1986.

3. Вл.И.Немирович-Данченко. Театральное наследие в 2-х томах. М., "Искусство". 1952.
4. М.А.Чехов. Литературное наследие в 2-х томах. М., "Искусство". 1986.
5. Евг.Б.Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО. 1959.
6. В.О.Топорков. О технике актёра. М., ВТО. 1958.
7. М.Н.Кедров. Сборник. М., ВТО. 1978.
8. М.О.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. М., "Искусство". 1971.
9. А.Д.Попов. Творческое наследие в 3-х томах. М., ВТО. 1979.
10. Мастерство актёра в терминах и определениях Станиславского. М., "Советская Россия". 1961.

В сносках даются краткие ссылки на отдельные тома использованных изданий и на номера рукописей фонда Станиславского, хранящихся в музее Московского Художественного театра.

I

“СИСТЕМА” СТАНИСЛАВСКОГО

“Система” Станиславского — метод профессионального воспитания актёра, комплекс приёмов для приведения актёра в творческое состояние.

“Система лишь средство, помощь, служебная техника. Она, как грамматика... должна раз и навсегда вкорениться в артиста именно для того, чтоб о ней уже больше не думать в момент творчества. Все приёмы системы сами приходят, когда они делаются нужны”.

Из записных книжек. Т.3. с. 33.
Зап.кн. № 930. Л. 12. [1912].

“Система моя должна служить как бы дверью для творчества, но надо суметь не загородить, а отворить эту дверь для себя”.

Из записных книжек. Т.2. с. 193.
Зап. кн. № 799. Л.8. [1918].

“Система не есть направление, стиль. Это то же, что постановка голоса”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 254.
Зап. кн. № 811. Л. 41. [1926].

РАБОТА АКТЁРА НАД СОБОЙ

Название второй книги Станиславского.

В ней сформулировано основное условие становления и усовершенствования актёрского мастерства, постоянного поддержания актёром своей творческой формы, готовности к работе. “Система” изложена её автором в двух книгах: “Моя жизнь в искусстве” и “Работа актёра над собой”. Предполагалась и третья — “Работа актёра над ролью”. Однако она не была закончена и осталась в заметках, набросках, подготовительных материалах, опубликованных в 4-м томе “Собрания сочинений” в 8-ми томах (М. 1957).

“Работа актёра над собой должна длиться всю жизнь. Заключается она в развитии гибкости своей души. Актёр должен уметь владеть своей душой, своим вниманием и телом. Для этого ему даётся целый ряд упражнений, после которых в нём развивается чувство правды и умение находить правильное сценическое самочувствие вообще и в каждой роли в частности”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 39. 1986.

ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Этим термином Станиславский определял тип актёрского творчества, который он противопоставлял дилетантизму, ремеслу, штампам. Каждый шаг, каждое движение и действие актёра, — считал автор “системы”, — должно быть оживлено и оправдано

чувством. Только в этом случае возникнет *“театр правды и естественной красоты”*.

“Искусство переживания — это такое искусство, которое стремится воздействовать на зрителей внутренним чувством творящего артиста”.

Собр. соч. Т. 5. с. 483.
[1935-1936].

“Искусство переживания — это сценическое искусство, при котором актёр весь захвачен пьесой. Тогда он помимо воли живёт жизнью роли, не замечая, как чувствует, не думая о том, что делает, и всё выходит само собой, подсознательно... Одной из главных основ искусства переживания является принцип: подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста”.

Собр. соч. Т. 2. с. 23.
[1936].

ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Одно из важнейших направлений театрального искусства. Противопоставляя ему *“искусство переживания”*, Станиславский ни в коем случае не отвергал его. Он тщательно анализировал способы и приёмы игры его крупнейших представителей, таких как Сара Бернар, Муне-Сюлли, Коклен-старший... В его архиве хранится ряд рукописей, являющихся вариантами главы об искусстве представления. Наиболее ранний из них относится к 1909 году, позднейший — к началу 20-х годов.

“Артисты искусства представления переживают и естественно воплощают каждую роль, но только не на сцене, перед толпой зрителей, а дома, наедине с самим собою, или на интимных репетициях. Роль переживается артистом однажды или несколько раз для того, чтобы подметить внешнюю телесную форму естественного воплощения чувства”.

Собр. соч. Т. 6. с. 63.
Рукоп. № 706. 1918-1919.

“Можно переживать роль каждый раз... Но можно пережить роль только однажды или несколько раз для того, чтобы заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а, заметив её, научиться повторять эту форму механически, с помощью приучения мышц. Это представление роли. В этом направлении искусства процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов дальнейшей артистической работы. Эта работа заключается в искании внешней художественной формы сценического содержания, наглядно объясняющей её внутреннее содержание”.

Собр. соч. Т. 2. с. 29.
[1936].

ДЕЙСТВИЕ

Главное условие пребывания актёра на сцене — непрерывная активность в образе.

“В театре необходимо действие. Но какое? Прежде считали действием фавулу, актёрские телодвижения и прочее. Теперь действием драмы считается развитие внутренней жизни драмы и действующих лиц”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 13.
Зап. кн. № 3319. Л. 29. [1912].

“На сцене всегда должно быть действие. Ради бездействия зритель не пойдёт в театр, не уйдёт вечер. Бездействие должно выявляться действием”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 179.
Зап. кн. № 796. Л. 20. [1917].

“На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чём зиждется драматическое искусство, искусство актёра”.

Собр. соч. Т. 2. с. 48.
[1936].

ЕСЛИ БЫ...

Приём, начальный импульс, помогающий артисту идти “от себя” в предлагаемых обстоятельствах роли.

“Актёр должен относиться к воображаемой жизни совершенно так же как к действительности. “Если б” для нас должно быть — есть (быль)”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 265.
Зап. кн. № 811. Л. 27. [1929].

“Слово “если бы” — толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности... Оно даёт первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли”.

Собр. соч. Т. 2. с. 60-61.
[1936].

“Секрет силы воздействия “если бы” в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть “если бы”. Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актёр и старается ответить”.

Собр. соч. Т. 2. с. 59.
[1936].

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

“Это всё обстоятельства работы актёра на сцене: “Фавула пьесы, её факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актёрское и режиссёрское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы... всё то, что предлагается актёрам принять во внимание при их творчестве”.

Собр. соч. Т. 2. с. 62.
[1936].

В заметке “О народной драме и о драме “Марфа Посадница” А.С.Пушкин пишет: “Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя”. Станиславский говорит, что “совершенно того же требует наш ум и от дра-

матического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для артистов будут уже готовыми — предполагаемыми”.

Собр. соч. Т. 2. с. 61.
[1936].

ИСТИНА СТРАСТЕЙ

“Подлинная, живая человеческая страсть, чувства, переживания самого артиста”.

Собр. соч. Т. 2. с. 62.
[1936].

ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Логика и последовательность выполнения физических действий — основной приём возбуждения чувств артиста. Мысль о логическом и последовательном действии как главном возбудителе чувств привела Станиславского в последние годы жизни к созданию “Метода физических действий”.

“Пусть ученики помнят, что им необходимо знать составные части больших действий и их логический, последовательный ход развития. Надо, чтобы ученики приучали своё внимание упорно следить за точным выполнением требований природы в области действия... всегда чувствовали на сцене логику и последовательность физических действий, чтоб это вошло в их естественную потребность, в их нормальное состояние на сцене”.

Собр. соч. Т. 2. с. 188.
[1936].

ВООБРАЖЕНИЕ

Способность артиста увидеть внутренним взором и воспроизвести на сцене всё, что не досказано автором пьесы.

Станиславский говорил: “Воображение необходимо артисту в каждый момент его художественной работы, как при изучении, так и при воспроизведении роли”.

Ученики Станиславского — Вахтангов и Михаил Чехов считали, что сильное, яркое, безотказное воображение — главное средство актёра-художника и что без воображения не может быть актёрского творчества.

“Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет воображение”.

Собр. соч. Т. 2. с. 71-72.
[1936].

“Артисту нужно воображение для того, чтобы читая произведение, он мог видеть его”.

Из записных книжек. Т. 2.
Зап. кн. № 813. Л. 23. 1929-1930.

ВИДЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО ЗРЕНИЯ

Цепь воображений Станиславский называл “видениями внутреннего зрения”, определяя их как спо-

способность артиста видеть внутреннюю жизнь образа. В процессе занятий с учениками Станиславский предлагал им тренировать видения отдельных моментов роли, чтобы, постепенно накапливая их, создать логически и последовательно "киноленту роли".

"... воображению дано от природы больше возможностей, чем самой реальной действительности... Воображение рисует то, что в реальной жизни неосуществимо... В мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию... В этом случае нужны ещё и средства, которые приближают сказочное к действительности. Логике и последовательности принадлежит в этой работе одно из главных мест, они помогают приближать невозможное к вероятному... Таким образом, стоит назначить актёру тему для мечтаний, как он начинает видеть внутренним взором соответствующие зрительные образы. Они называются видениями внутреннего зрения".

Собр. соч. Т. 2. с. 81, 83.
[1936].

"По мере того как вы будете прорабатывать и укреплять ваше воображение, в вас возникает чувство, которое можно выразить словами: то, что я вижу моим внутренним взором, те художественные образы, которые я наблюдаю, имеют, подобно окружающим меня людям, внутреннюю жизнь и внешние её проявления. С одной только разницей: в обыденной жизни за внешним проявлением я могу не увидеть, не угадать внутренней жизни стоящего передо мной человека. Но художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чув-

ствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаёнными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я "вижу" его внутреннюю жизнь".

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 182.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Незапланированный, нередко непредсказуемый творческий процесс.

"В нашем искусстве много делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество даёт свежесть и непосредственность исполнению".

Собр. соч. Т. 2. с. 30.
[1936].

Импровизация — сущность актёрской профессии.

"Импровизирующий актёр пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности... Сколько бы раз он ни исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене"...

Усвоить психологию импровизирующего актёра — значит найти себя как художника.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 252-253.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ

Важнейший после воображения элемент действия. В начальный период работы над "системой" Станиславский считал, что оно необходимо артисту лишь для того, чтобы отвлечься от зрительного зала и сосредоточиться на том, что происходит на сцене. В последние годы жизни он придавал этому термину более широкий смысл, подчёркивая действенную природу внимания, рассматривая его как составную часть сценического действия.

"Внимание — это способность артиста "смотреть и видеть на сцене".

Собр. соч. Т. 2. с. 101.
[1936].

"Артисту нужен объект внимания, но только не в зрительном зале, а на сцене, и чем увлекательнее такой объект, тем сильнее его власть над вниманием артиста, чтобы отвлечь его от зрительного зала, надо искусно подsunуть интересный объект на сцене"

Собр. соч. Т. 2. с. 101.
[1936].

"Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же ещё более сосредотачивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создаёт крепкую связь с объектом"

Собр. соч. Т. 2. с. 102.
[1936].

"В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы при-

тягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвёртых, вы проникаете в него... объектом внимания может быть всё, что доступно сфере вашего сознания; как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего... Овладев техникой внимания, вы заметите, что всё ваше существо оживёт, станет активным, гармоничным и сильным. Эти качества проявятся и на сцене во время игры. Бесформенность и расплывчатость исчезнут, и ваша игра получит большую убедительность".

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 184-186.

Станиславский различал два вида сценического внимания: чувственное и многоплоскостное.

ЧУВСТВЕННОЕ ВНИМАНИЕ

Чувственное внимание — это способность артиста *"перерождать объект, а за ним и само внимание из холодного — интеллектуального, рассудочного — в тёплое, согретое, чувственное"*.

"Чувственное внимание особенно нужно и особенно ценится в творческой работе при создании "жизни человеческого духа роли", то есть при выполнении основной цели нашего искусства".

Собр. соч. Т. 2. с. 122-123.
[1936].

МНОГОПЛОСКОСТНОЕ ВНИМАНИЕ

Многоплоскостное внимание — концентрация внимания артиста на разных объектах в каждый момент пребывания на сцене.

В своей педагогической практике Станиславский применял разные приёмы концентрации внимания артиста на сцене. Один из них — публичное одиночество, другой — создание круга сценического внимания.

КРУГ ВНИМАНИЯ

“Круг внимания — это большая артистическая и творческая сосредоточенность, которая так захватывает артиста, что отвлекает его от всего окружающего”.

Из записных книжек. Т. I. с. 347.
Зап. кн. № 773. Л. 45. [1908].

“Стоит очутиться в кругу при полной темноте и тотчас почувствуешь себя изолированным от всех... В таком кругу... легко не только рассматривать предметы во всех их тончайших подробностях, но и жить самыми интимными чувствами, помыслами, выполнять сложные действия; можно решать трудные задачи, разбираться в тонкостях собственных чувств и мыслей, можно общаться с другим лицом, чувствовать его, поверять свои интимнейшие думы, восстанавливать в памяти прошлое, мечтать о будущем... Такое состояние называется публичным одиночеством”.

Собр. соч. Т. 2. с. 109.
[1936].

КУСКИ

В числе приёмов, выработанных Станиславским в процессе его режиссёрской практики, есть и та-

кой, который он называл “куски”. Так он именовал части пьесы, подыскивая названия которым, он определял их основное содержание и смысл.

В начале репетиционной работы пьеса и роль делятся на мелкие куски (эпизоды), в последующей работе над спектаклем они соединяются в большие, причём объём их доводится до максимума, а количество — до минимума. Актёры в своих ролях и этюдах должны последовательно идти от одного куска к другому, не упуская из виду конечной цели.

Взгляды Станиславского на масштаб “кусков” изменялись, о чём свидетельствуют приведённые цитаты.

“Почему куски, действие, сквозное действие надо определять словом? Многие говорят: это формальность, протокол. Знаю я этих вдохновенных художников, которые сразу всё чувствуют и схватывают инстинктом... вспомните больших художников сцены — Сальвини и других. Как они лепят выпукло, как их куски ныряют глубоко, точно чёлн по волнам. Для того, чтобы назвать, выразить чувство словами — надо очень переживать его со всех сторон. Вот для чего нужны словесные определения”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 16.
Зап. кн. № 771. Л. 10. [1912].

“Надо начинать делить роль на куски от больших к малым... Но когда делишь роль на маленькие куски, крошишь её, мельчишь и начинаешь жить каждым лоскутком в отдельности, очень трудно зажечь сквозным

действием, то есть пропитать его общим чувством".
Из записных книжек. Т. 2. с. 195.
Зап. кн. № 831. Л. 33. [1914].

"Актёр должен идти в своей роли не по маленьким кускам, а по большим, наиболее важным кускам, по которым проходит творческий путь... Деление пьесы и роли на мелкие куски допускается лишь как временная мера... С малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы".
Собр. соч. Т. 2. с. 152-153.
[1936].

ЗАДАЧИ

Деление пьесы на куски, считал Станиславский, необходимо не только для анализа произведения, но прежде всего потому, что в каждом куске пьесы заложена творческая задача.

Существуют большие, малые, средние, важные и второстепенные задачи. Выполнение каждой из них — путь к рождению спектакля. Таким образом задача есть возбудитель сотворчества актёра. Сценическое же творчество, по определению Станиславского, *"это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения"*. (Собр. соч. Т. 2. с. 157.).

Наиболее ёмкое определение "задачи" принадлежит Михаилу Чехову.

"Задача. Хотение в действии, то есть выполнение своего хотения, есть сценическая задача. Задача

должна быть сознательна, а выполнение её бессознательно".

М.Чехов.
Литературное наследие. Т. 2. с. 40.

"Как бы ни была верна задача, но самое главное и важное её свойство заключается в привлекательности для артиста. Надо, чтобы задача нравилась и влекла к себе, чтобы артисту хотелось её выполнить. Такая задача обладает притягательной силой, она, как магнит, притягивает к себе творческую волю артиста. Задачи, обладающие всеми этими, необходимыми для артиста свойствами, мы называем творческими задачами".

Собр. соч. Т. 2. с. 159-160.
[1936].

ПРАВДА

"Правда на сцене то, во что мы искренне верим как внутри себя самих, так и в душах наших партнёров. Правда неотделима от веры, и вера от правды. Они не могут существовать друг без друга, а без них обоих не может быть ни переживания, ни творчества".

Собр. соч. Т. 2. с. 168.
[1936].

"Я ЕСМЬ"

"Я есмь" означает: я существую, я живу, я чувствую и мысля одинаково с ролью. Иначе говоря, "я есмь" приводит к эмоции, чувству, к переживанию. "Я

есмы” — это сгущённая, почти абсолютная правда на сцене”

Собр. соч. Т. 2. с. 202-203.
[1936].

АФФЕКТИВНАЯ (ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ) ПАМЯТЬ

“Аффективная память даёт главный материал создания души роли в её внутренней жизни. Чем богаче и разнообразней этот материал, тем лучше для артиста. Поэтому следует постоянно заботиться о пополнении нашей памяти на чувствования новыми впечатлениями и переживаниями. Вот почему артист должен расширять свой кругозор... Он должен много знать, много видеть, много испытать и много наблюдать как за своей, так и за чужой жизнью. Науки, чтение, широкое образование, знания, путешествия, музеи, условия жизни людей, их психология помогают обогащать аффективную память всё новыми впечатлениями и переживаниями”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 291.
Зап. кн. № 544. Л. 24. [1926].

“Подобно тому, как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намёк, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее”.

Собр. соч. Т. 2. с. 216.
[1936].

“Сила эмоциональной памяти имеет большое значение в нашем деле. Чем она сильнее, острее и точнее, тем ярче и полнее творческое переживание. Слабая эмоциональная память вызывает едва ощутимые, призрачные чувствования. Они не пригодны для сцены, так как мало выразительны, мало заметны, мало доходят до зрительного зала”.

Собр. соч. Т. 2. с. 238.
[1936].

ОБЩЕНИЕ

“Общение есть стремление излить, передать другому свои чувства и мысли и стремление воспринять от другого чужие чувства и мысли...”

Из записных книжек. Т. I. с. 355.
Зап. кн. № 545. Л. 104. [1909].

“Обоюдное стремление людей, с одной стороны, передать свои чувства, ощущения и их результаты, то есть мысли, а с другой стороны — стремление воспринять чувства, ощущения и мысли другого лица”.

Музей МХАТ, архив К.С. № 260.
30-е годы.

“Если артисты не хотят выпустить из своей власти внимание тысячной толпы, сидящей в зрительном зале, они должны заботиться о непрерывности процесса общения с партнёрами своими чувствами, мыслями и действиями, аналогичными чувствам, мыслям и действиям изображаемой роли. При этом, конечно, внутренний материал для общения должен

быть интересен и привлекателен для слушающих и смотрящих”.

Собр. соч. Т. 2. с. 253.
[1936].

ЛУЧЕИСПУСКАНИЕ И ЛУЧЕВОСПРИЯТИЕ

То, что Станиславский называл “лучеиспусканием”, “лучевосприятием”, “влучением” и “излучением”, в наше время составляет целую отрасль науки — биологии, психологии, парапсихологии и так далее. В научный обиход введены понятия “биополе” и “биополе человека”. Появились такие обозначения, как “психотерапевт”, “экстрасенс” и тому подобное. Станиславский, обладая гениальной интуицией, десятки лет изучая способы и типы общения партнёров на сцене и сцены со зрительным залом, пришёл к выводу, что существует взаимовлияние этих объектов и субъектов театрального действия, их энергетическая связь.

“Лучеиспускание и лучевосприятие — невидимые пути и средства взаимного общения”.

Собр. соч. Т. 2. с. 267, 269.
[1936].

“При спокойном состоянии лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влечения становятся определённое и более ощутимы как для того, кто их отдаёт, так и для тех, кто их воспринимает... Это невидимое общение через влечение и излучение, которое непрерывно дви-

жется под словами, образует невидимую связь между объектами”.

Собр. соч. Т. 2. с. 267, 269.
[1936].

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ

Разные способы и приёмы, которые помогают общению актёров на сцене.

“Приспособление — один из важных приёмов всякого общения... Чем сложнее задачи и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть приспособления... у каждого артиста свои, оригинальные, ему одному присущие приспособления, самого различного происхождения и достоинства”.

Собр. соч. Т. 2. с. 282.
[1936].

“Приспособление является наглядной иллюстрацией внутренних чувствований или мыслей: иногда приспособление помогает привлечь на себя внимание того, с кем хочешь общаться, располагает к себе; иногда передаёт другим то невидимое и лишь ощущаемое, что не договаривается словами”.

Собр. соч. Т. 2. с. 282.
[1936].

СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

Сценическое самочувствие — верное творческое состояние актёра на сцене.

Станиславского всю жизнь занимал вопрос: как возбудить в актёре творческое самочувствие? В ранних теоретических работах он рассматривал внешнее и внутреннее сценическое самочувствие независимо друг от друга. В последние годы жизни он пришёл к выводу, что они существуют только в единстве. Мы рассматриваем все виды сценического самочувствия, о которых говорит Станиславский, в их взаимосвязи, то есть понятия — “общее”, “внешнее”, “внутреннее” и “ремесленное”.

ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

“Можно внутренним взором смотреть на себя — каков я есть на сцене в данной роли и обстоятельствах. Можно чувствовать себя в обстановке, рядом с действующим лицом”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 10.
Зап. кн. № 3319. Л. 7. [1912].

“Первой заботой артиста должна быть выработка правильного творческого самочувствия, основанного на правде, природной естественности и красоте, так как только при таком самочувствии на сцене проявляются наши сценические элементы души, питающие наши чувства из источника жизни и вызывающие самое ценное в искусстве — природное бессознательное творчество, артистический инстинкт”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 63.
Зап. кн. № 783. Л. 10. [1913].

“Что гадко в самочувствии актёра? В первый раз

переживаешь чувство свежо, чисто, без примеси. Повторив его десятки раз, к чистому аффективному чувству примешивается аффективное воспоминание сценического переживания этого чувства. Тогда чувство загрязнено, отравлено и сначала теряет лишь часть, а потом и всю свою непосредственность и природную чистоту и неподдельность. В конце концов остаётся одно театральное воспоминание”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 10.
Зап. кн. № 3319. Л. 10. [1916].

“Сценическое самочувствие имеет свои разновидности. У одних преобладает ум, у других чувство, у третьих воля. От них оно и получает свой особый оттенок”.

Собр. соч. Т. 3. с. 276.
[1935].

ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

“Нужна задача, внутренний приказ, духовный материал, жизнь человеческого духа для воплощения её. Если они явятся, то весь физический организм бросятся на них со страстностью и энергией, не уступающей детской. Такое физическое состояние артист должен научиться вызывать в себе на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения. Это состояние мы и называем... внешним сценическим самочувствием”.

Собр. соч. Т. 3. с. 289.
[1935].

ВНУТРЕННЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ (творческое самочувствие)

“Слияние всех элементов артисто-роли на общем стремлении создают то чрезвычайно важное внутреннее состояние артиста на сцене, которое называется внутренним сценическим самочувствием”.*

Собр. соч. Т. 2. с. 318.
[1936].

ЭЛЕМЕНТЫ ВНУТРЕННЕГО СЦЕНИЧЕСКОГО САМОЧУВСТВИЯ

“Артистические способности, свойства, дарования, природные данные, некоторые приёмы психотехники называются элементами внутреннего сценического самочувствия”.

Собр. соч. Т. 2. с. 319.
[1936].

РЕМЕСЛЕННОЕ (актёрское) САМОЧУВСТВИЕ

Такое самочувствие актёра, *“когда объект внимания находится по ту сторону рампы... когда театральные, а не жизненные эмоциональные воспоминания помещены не в атмосферу художественного вымысла, а в реальную повседневную актёрскую действительность... возникает неправильное сценическое состояние, при котором нельзя ни переживать, ни творить, а можно только по-ремесленному представлять, ломаться, забавлять, подделывать и передразнивать образ. Такое состояние называется ремесленным (актёрским) самочувствием”.*

Собр. соч. Т. 2. с. 323.
[1936].

* Так Станиславский именовал полное слияние артиста с ролью.

НАИГРЫШ

“Это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и потому непознанных самим актёром, исполняющим роль. Это простое передразнивание”.

Собр. соч. Т. 2. с. 35.
[1936].

СВЕРХЗАДАЧА

Действенное стремление артиста к главной цели пьесы.

“Главная всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи, вызывающая творческое стремление двигателей психической деятельности и элементов самочувствия артисто-роли, называется сверхзадачей произведения писателя... Всё, что происходит в пьесе, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы”.

Собр. соч. Т. 2. с. 333.
[1936].

“Станиславский неоднократно указывал: настоящая сверхзадача возникает у актёра тогда, когда ему удастся понять, куда ведёт цель поступков, совершаемых его героем. Иначе говоря, актёр движется к сверхзадаче роли по пути её сквозного действия”.

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 56.

ДВИГАТЕЛИ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

“Ум, воля и чувство не могут существовать одни, сами по себе, без взаимной поддержки. Поэтому они действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от друга зависимости. Пуская в работу ум, мы тем самым вовлекаем в творчество и волю, и чувство... Только при общей, дружной работе всех двигателей психической жизни мы творим свободно, искренне, непосредственно, органично в предлагаемых обстоятельствах жизни и роли”.

Собр. соч. Т. 2. с. 302-303.
[1936].

“Важно, чтобы на сцене объекты чередовались непрерывно и чтобы они создавали сплошную линию... Жизнь человека или роли — непрерывная смена объектов, кругов внимания, то в окружающей нас реальной жизни, на сцене, то в плоскости воспоминаний о прошлом, то в плоскости мечты о будущем... Эта непрерывность линии чрезвычайно важна для артиста”.

Собр. соч. Т. 2. с. 314-315.
[1936].

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

“Действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни”.

Собр. соч. Т. 2. с. 338.
[1936].

“Сквозное действие — широкая река, чем дальше, тем больше охватывающая подводную жизнь пьесы. В этом потоке сквозное действие каждой роли — это тот путь, который проходит челнок, бросаемый в разные стороны течением”.

Записные книжки. Т. 2. с. 39.
Зап. кн. № 787. Л. 39. 1912-1913.

КОНТРСКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

“Всякое действие встречается с противодействием, причём второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом со сквозным действием, в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему контрсквозное действие”.

Собр. соч. Т. 2. с. 344-345.
[1936].

ПОДСОЗНАНИЕ

“Непосредственное интуитивное переживание артиста, направляемое самой природой”.

Собр. соч. Т. 4. с. 462.
[1928].

“Единственный подход к бессознательному — через сознательное. Единственный подход к сверхсознательному, ирреальному — через реальное, ультранатуральное, то есть через органическую природу... Сверхсознательное начинается там, где кончается реальное, или, вернее, ультрареальное”.

Собр. соч. Т. 4. с. 156-157.
1916-1920.

“Старайтесь открыть на сцене широкий доступ творческому подсознанию! Пусть всё, что мешает этому, будет изъято, а то, что помогает, пусть будет закреплено. Отсюда — основная задача психотехники: подвести актёра к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается подсознательный процесс самой органической природы... Как же сознательно подойти к тому, что, казалось бы, по своей природе не поддаётся сознанию, что “подсознательно”?.. Сознание часто даёт направление, в котором подсознательная техника продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно даёт возможность через сознательную технику создавать подсознательное творчество артиста”.

Соб. соч. Т. 2. с. 355.
[1936].

ТЕХНИКА АКТЁРА

Комплекс средств, призванных поддерживать на сцене отдельные моменты переживания.

“Ведь однажды и навсегда зажить на сцене нельзя. Как в автомобиле движение поддерживается постоянными вспышками, так и на сцене переживание поддерживается постоянными техническими толчками”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 47.
Зап. кн. № 931. Л. 15. 1912-1913.

Станиславский подразделял технику актёра на два вида: “творческую технику” и “психотехнику”.

ТВОРЧЕСКАЯ ТЕХНИКА

“Творческая техника артиста направлена к тому, чтобы помочь природе в её созидательной работе”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 131.
Зап. кн. № 823. Л. 20. [1912].

ПСИХОТЕХНИКА

“Психотехника — это средства, с помощью которых возбуждается переживание, выращаются чувства, которые актёр воплощает на сцене”.

Собр. соч. Т. 2. с. 374.
[1936].

ОРГАНИЧЕСКАЯ ПРИРОДА

“Органическая природа, как самый тончайший компас, указывает правильный путь нашему творческому чувству, которое мудрее, тоньше, художественнее самого обширного разума, самой тончайшей техники”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 68.
Зап. кн. № 783. Л. 45. [1913].



II

ВОПЛОЩЕНИЕ

Готовность внешнего телесного аппарата артиста к передаче результатов творческой работы чувств.

В первой части "Работы актёра над собой" Станиславский рассматривает психологическую сторону творческого процесса и анализирует составные элементы внутреннего сценического самочувствия артиста. Вторую часть он посвящает анализу техники сценического воплощения.

"Внешнее воплощение важно постольку, поскольку оно передаёт внутреннюю "жизнь человеческого духа".

Собр. соч. Т. 3. с. 28.
Рукоп. № 251. [1933].

ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ

Комплекс упражнений, который должен проделывать артист, чтобы избавиться от мускульного напряжения, мешающего процессу переживания.

"Пока существует физическое напряжение, не может быть и речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому

прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия".
Собр. соч. Т. 2. с. 133.
[1936].

ТАНЕЦ

"Его (танца) роль, так точно, как и роль гимнастики, служебная, подготовительная к другим, более важным упражнениям. Танцы не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определённую законченность... Танец отлично выправляет руки, ноги, спинной хребет и ставит их на место".

Собр. соч. Т. 3. с. 35.
Рукоп. № 376.
[1935].

МИМИКА

"Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания".

Собр. соч. Т. 3. с. 38.
[1935].

ГРИМ

"С большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщина получает своё внутреннее обоснование".

вание от самой жизни, которая наложила на лицо этот след”.

Собр. соч. Т. 3. с. 253-254. [1935].

ПЛАСТИКА

“Пластика — это энергия, согретая чувством, начинённая волей, направленная умом... Такая энергия выявляется в сознательном, прочувствованном, продуктивном действии, которое не может совершаться механически, а должно выполняться в соответствии с душевными побуждениями... Движения и действия, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств. Только такое движение пригодно нам для художественного воплощения жизни человеческого духа роли. Только через внутреннее ощущение движения можно научиться понимать и чувствовать его”.

Собр. соч. Т. 3. с. 42.
Рукоп. № 381. [1935].

“Пластикой актёр должен заниматься не для того, чтоб уметь танцевать и не для того, чтобы иметь красивый жест, или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить своему телу чувство пластичности. Ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора. Природа не знает непла-

стичности... Актёру нужно долго и прилежно прививать себе сознательную привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно выявлять себя пластично и в умении носить костюм, и в силе звука... и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно в жесте, в голосе, в музыке речи, в логике чувств”.

Евг. Вахтангов.

Материалы и статьи. с. 102-103.

ЧУВСТВО ДВИЖЕНИЯ

“В основу пластики надо поставить не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии... Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения”.

Собр. соч. Т. 3. с. 49.
[1935].

ПОХОДКА

“Сценическая походка должна быть такой, какой её создала природа, по всем её законам”.

Собр. соч. Т. 3. с. 49.
[1935].

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

Это “подлинное, продуктивное и целесообразное словесное действие”.

Собр. соч. Т. 3. с. 82.
1937.

По утверждению Станиславского, словесное действие подчиняется определённым законам:

“В законах речи две стороны: 1) внешняя, то есть правильное механическое произношение слов, фразы; 2) внутренняя. В музыке надо, чтоб музыкант умел владеть своим инструментом так, чтобы ноты звучали верно (на должной высоте, не фальшиво). Затем, он должен знать все приёмы игры... прежде чем творить, передавать душу произведения. В речи то же самое. Надо уметь правильно произносить звуки, слова, фразы. Научившись этому так, чтобы всё это вошло в привычку, можно начать творить”.

Собр. соч. Т. 3. с. 463.
1934—1936.

“Артист действует на сцене словом с помощью интонаций (повышение и понижение), ударений (сила) и пауз (остановок).

Собр. соч. Т. 3. с. 325.
[1935].

“Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач — и психологических, и пластических... Фраза должна непременно легко пройти в зрительный зал”.

Вл.И.Немирович-Данченко.
Театральное наследие. Т. 1. с. 213.

“Вы можете пользоваться психологическим жестом при работе над текстом вашей роли... Рудольф Штейнер... говорит: “Речь человека есть движение, действие. Каждый звук, как гласный, так и соглас-

ный, невидимо заключает в себе определённый жест”. Он может быть вскрыт и произведён, видимо, в качестве жеста человеческого тела. Жесты эти различны между собой так же, как и самые звуки”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 217.

ИНТОНАЦИЯ

Сила эмоционального воздействия на слушателей.

“У слова и у речи есть своя природа, которая требует для каждого знака препинания соответствующей интонации”.

Собр. соч. Т. 3. с. 99.
[1935].

“Интонация всегда будет живой, органичной, если явится следствием подлинных хотений, ярких видений, ясных мыслей и других компонентов, из которых создаётся сценический образ...”

В.О.Топорков.
Станиславский на репетиции. с. 84.

УДАРЕНИЕ

“Выразитель жизни в речи. Речь без ударения безжизненна. Ударение — элемент точности в речи. Правильное ударение не только в том, чтобы поста-

вить его на том месте, где ему быть надо, но и в том, чтобы снять его с тех слов, на которых ему не надо быть”.

Собр. соч. Т. 3. с. 331.
[1935].

СИЛА ЗВУКОВ В РЕЧИ

“Её (силу звуков) нужно искать не в громкости и крике, а в голосовых повышениях и понижениях, то есть в интонации. Силу речи нужно ещё искать в контрасте между высокими и низкими звуками или же в переходах от *piano* к *forte* и их взаимоотношениях”.

Собр. соч. Т. 3. с. 112.
[1935].

ПАУЗА

Паузам в сценической речи Станиславский придавал большое значение. Он писал: “И длинная пауза покажется короткой, если она наполнена переживанием, если это переживание энергично, а не дрябло. И, наоборот, короткая и пустая пауза кажется длинной”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 92.
Зап. кн. №786. Л. 24. 1913.

Различая несколько видов пауз, Станиславский отмечал, что их функция состоит в том, что “паузы в речи делят излагаемую мысль на её составные части так, чтобы каждая из этих частей не теряла своей непрерывности и слиянности”.

Собр. соч. Т. 3. с. 334-335.
[1935].

“Митрополит Филарет сказал: “Пусть речь твоя будет скупа, а молчание красноречиво”. Вот это “красноречивое молчание” и есть психологическая пауза. Она является чрезвычайно важным орудием общения... Нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов. Она заменяется взглядами, мимикой, лучеиспусканием, намёками, едва уловимыми движениями и многими другими сознательными и подсознательными средствами общения”.

Собр. соч. Т. 3. с. 105.
[1935].

“Пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности исчезают и сила излучения возрастает”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 301.

В практике Станиславский различал несколько видов паузы. Мы даём их определения, принадлежащие его великому ученику Михаилу Чехову.

ПАУЗА ПОЛНАЯ И НЕПОЛНАЯ

“Пауза может быть полной и неполной. В последнем случае внешнее действие на сцене не прекращается, но происходит “под сурдинку”, имея лишь большую или меньшую тенденцию стать паузой. На зрителя такая пауза производит тот же эффект, что и полная: он чувствует её настораживающую и будящую внимание силу”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 301.

ПАУЗЫ, ПРЕДШЕСТВУЮЩИЕ ДЕЙСТВИЮ И СЛЕДУЮЩИЕ ЗА НИМ

“Существуют два рода пауз: предшествующие действию и следующие за ним. Паузы первого рода готовят зрителя к восприятию предстоящего действия. Они пробуждают внимание зрителя и благодаря излучениям... подсказывают ему, как он должен пережить предстоящее сценическое событие. Второй род пауз суммирует и углубляет для зрителя полученное им впечатление от действия уже совершившегося”.

М.Чехов.
Литературное наследие. Т. 2. с. 301.

ЛЮФТПАУЗА

“Люфтпауза — это самая короткая остановка, достаточная для быстрого вдоха, чтобы наполнить дыхание. Она берёт времени не больше, чем нужно на щелчок двух пальцев руки. Нередко люфтпауза не является даже остановкой, а лишь секундной задержкой темпа пения и речи, без образования звуковой линии. При обычной речи и особенно при скороговорке люфтпауза употребляется для выделения отдельных слов”.

Собр. соч. Т. 3. с. 106.
[1935].

РЕЧЕВЫЕ ТАКТЫ

Речевые такты — расстановка смысловых пауз в речи актёра.

“Работу по речи и слову начинают всегда с деле-

ния на речевые такты или, иначе говоря, с расстановки логических пауз. Чтение по речевым тактам скрывает в себе важную практическую пользу: оно помогает процессу переживания”.

Собр. соч. Т. 3. с. 96-97.
[1935].

ВЫДЕРЖКА В РЕЧИ

“Суетливость тяжелит речь. Облегчает же её спокойствие и выдержка. Чтобы стусевать фразу, нужна нарочито неторопливая, бескрасочная интонация, почти полное отсутствие ударений, не простая, а особая, исключительная выдержка и уверенность”.

Собр. соч. Т. 3. с. 118.
[1936].

ПОДТЕКСТ

“Подтекст — это не явная, но внутренне ощущаемая “жизнь человеческого духа роли”, которая непрерывно течёт под словами текста, всё время оправдывая и оживляя их... Подтекст — это то, что заставляет нас произносить слова роли... Смысл творчества — в подтексте”.

Собр. соч. Т. 3. с. 84-85.
[1935].

ПОДТЕКСТ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

“При словесном общении с другими мы сначала видим внутренним взором то, о чём идёт речь, а потом

уже говорим о виденном. Если же слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное. Слушать на нашем языке означает видеть то, о чём говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы... Это — иллюстрированный подтекст пьесы и роли”.

Собр. соч. Т. 3. с. 88.
[1935].

ПЕРСПЕКТИВА

Перспектива артиста — это правильное соотношение частей в роли, гармоническое развитие сценического образа, шаг за шагом ведущее его к сверхзадаче.

“Перспектива — это расчётливое гармоническое соотношение и распределение частей при осваивании целого пьесы и роли”.

Собр. соч. Т. 3. с. 135.
1934-1935.

“Перспектива самого артиста-человека, исполнителя роли, нужна для того, чтобы в каждый момент пребывания на сцене думать о будущем, чтобы соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выразительные возможности, чтоб правильно распределять их и разумно пользоваться накопленным для роли материалом”.

Собр. соч. Т. 3. с. 138.
[1935].

ТЕМП

“Темп зависит прежде всего от самочувствия актёра. Если артист нервен, то и темп неустойчив; если артист утомлён волнением или рассеян — темп его тяжёл. Если он слишком сосредоточен и слишком глубоко ощущает роль — роль теряет лёгкость”.

Из записных книжек. Т. 1. с. 392.
Зап. кн. № 545. Л. 84. [1910].

РИТМ СПЕКТАКЛЯ

Ритм спектакля — согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия.

ТЕМПО-РИТМ

Темпо-ритмом спектакля называется нарастание или спад, ускорение или замедление, плавное течение или бурное развитие действия. Внешний темпо-ритм воплощается в характерности, в движении персонажа, в его поведении на сцене. Внутренний темпо-ритм связан с психологической задачей, с настроением каждого эпизода в пьесе и в спектакле.

“Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней

сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе... Темпо-ритм таит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содержание которое питает чувство”.

Собр. соч. Т. 3. с. 151.
1934-1935.

“Темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующие чувствования и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов... Он может подсказывать не только образы, но и целые сцены. Темпо-ритм всей пьесы — это темпо-ритм сквозного действия и подтекста... Верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно может захватывать чувства артиста и вызывать правильное переживание”.

Собр. соч. Т. 3. с. 156.
[1935].

ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ ЖЕСТА

Выдержка и законченность жеста отражает умение актёра в совершенстве владеть своими движениями для создания определённого рисунка роли.

“Определённость и выдержка жестов. Лучшие сделать одно движение, но определённое. Если сделать их три, то они друг друга уничтожат”.

Из записных книжек. Т. 1. с. 138.
Зап.кн. № 627. 1899-1902.

“При первой пробе роли лучше всего удерживать жест и вот почему: ведь в это время жест ещё не рождён в нас чувством. Откуда же взяться верному жесту? Понятно, что его заменит услужливый штамп. Он, как сорная трава, заполняет все свободные места и глушит чувство. Привычный внешний штамп рождает и привычное внутреннее актёрское штампованное самочувствие. Это удаляет от правды, а не приближает к ней. Убрав жест, меньше рискуешь свихнуться на ложную дорогу. Пусть сначала вырастет чувство. Оно само собой родит жест”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 31.
Зап. кн. № 930. Л. 33. [1912].

“Пусть же каждый актёр прежде всего обуздает свои жесты настолько, чтоб не они владели им, а он ими”.

Собр. соч. Т. 3. с. 226.
[1935].

ОБАЯНИЕ (сценическое)

“Знаете ли вы таких актёров, которым стоит только появиться на сцене, а зрители их уже любят? За что же? За то неуловимое свойство, которое мы называем обаянием. Это необъяснимая привлекательность существа актёра, у которого даже недостатки превращаются в достоинства... Это свойство называется “сценическим”, а не жизненным обаянием. Оно заранее обеспечивает успех у зрителей, помогает

актёру проводить в толпу свои творческие замыслы, украшающие роль и его искусство”.

Собр. соч. Т. 3. с. 23.
[1935].

ХАРАКТЕРНОСТЬ

Вопрос сценического перевоплощения и создания характерности относится к числу важнейших проблем актёрского искусства. Излагая свои взгляды на природу перевоплощения актёра, Станиславский утверждал, что с помощью характерности артист прежде всего создаёт живой образ, а не просто показывает себя зрителю.

“К характерности надо подходить с двух сторон. Сначала выработать внутреннюю психологическую характерность и образ, то есть играть роль от себя. Отдельно выработать по зрительной и мышечной памяти внешнюю характерность. Момент слияния внутренней и внешней характерности очень труден: начинаешь думать о внешности — начинаешь ломаться. Наоборот, начинаешь думать о внутреннем — пропадает характерность... Когда сольётся (обыкновенно уже на двадцатом спектакле), тогда перестаёшь думать о характерности”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 27.
Зап.кн. № 773. Л. 4-5. [1912].

“Нет нехарактерных ролей, как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей. То, что различает их

друг от друга, есть, говоря актёрским языком, их характерность... Тот, кто неизменно изображает на сцене только самого себя, едва ли знает, какую творческую радость даёт актёру перевоплощение, то есть принятие на себя характерных особенностей другого лица”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 248.

“Для того, чтобы актёр мог воспользоваться характерностью, выделяющей душу образа, он должен не только найти её, но, найдя, зафиксировать и упорно тренировать в себе, доводя до жизненной привычки”.

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 293.

ТУАЛЕТ АКТЁРА

Туалет актёра — это регулярная тренировка всех творческих элементов, направленная на совершенствование артистической техники и художественного мастерства.

“Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актёрской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества каждый раз, при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но главным образом, и духовный туалет перед спектаклем. Нужно прежде чем творить,

уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство”.

Собр. соч. Т. 1. с. 297.

ЭТЮДЫ

Этюды — это упражнения, служащие для развития и совершенствования актёрской техники. Кроме учебных этюдов существуют также специальные этюды, которые режиссёр предлагает исполнителям во время репетиций для более глубокого раскрытия материалов пьесы. К.С.Станиславский, М.А.Чехов, М.О.Кнебель, А.Д.Попов считали этюды одним из лучших методов работы над созданием образа.

“Задачи, которые должен сделать ученик на темы, данные в пьесе, называются этюдами”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 45.

РАБОТА АКТЁРА НАД РОЛЬЮ

“Работа над ролью состоит из четырёх больших периодов: познания, переживания, воплощения и воздействия”.

Собр. соч. Т. 4. с. 67.
20-е годы.

“Работа актёра над ролью учит его, как разбираться в материале, как находить самое ценное и нужное, как слиться с ролью и как получить ключ к

ней, который позволит ему каждый спектакль быть верным исполнителем её. Как, наконец, быть разнообразным, ничего не меняя в роли по существу”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 39-40.

ПЕРИОД ПОЗНАВАНИЯ

“Период познания — подготовительный период, он начинается с первого знакомства с ролью, с первого чтения... 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”

Собр. соч. Т. 4. с. 67.
1916-1920.

АНАЛИЗ

Процесс познания пьесы и роли

“Второй момент большого подготовительного периода познания я буду называть процессом анализа. Анализ — продолжение знакомства с ролью... Но на нашем языке познать — означает почувствовать. Артистический анализ — прежде всего анализ чувства...”

Собр. соч. Т. 4. с. 72-73.
[1920].

“Анализ нужен артисту для того, чтобы познать самую сущность произведения, то есть челове-

ские чувства и мысли, которые тщательно скрыты между строк текста поэта. Ведь слова, паузы, действия, фабула пьесы интересны постольку, поскольку они отражают невидимую жизнь человеческого духа и мысли. И в то же время анализ помогает самому артисту прислушиваться к мелодиям своих собственных чувств, которые слагаются в его душе на слова и текст поэта. Но самая большая польза анализа в том, что он создаёт самостоятельность и свободу при творчестве артиста... Анализ заставляет артиста познавать все тонкости своих творческих чувств и самочувствия. Это даёт ему возможность комбинировать и выбирать с большей уверенностью то чувство своей творческой души, из которого он лепит... душу роли”.

Из записных книжек. Т. 1. с. 416-417.
Зап. кн. № 789. Л. 20-22. 1909-1910.

СОЗДАНИЕ И ОЖИВЛЕНИЕ ВНЕШНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

“Третий момент большого подготовительного периода я буду называть процессом создания и оживления внешних обстоятельств... Чтобы сделать материал пригодным для творчества, надо оживить в нём духовную сущность, надо превратить театральные факты и обстоятельства из мёртвых, театральных в живые, то есть жизнь дающие; надо изменить к ним отношение — театральное на человеческое...”

Собр. соч. Т. 4. с. 85.
20-е годы.

СОЗДАНИЕ И ОЖИВЛЕНИЕ ВНУТРЕННИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

“Новый, четвёртый момент творческого периода познания я буду называть процессом создания и оживления внутренних обстоятельств... Мысленно создавая внутренние обстоятельства душевной жизни, мы тем самым чувственно анализируем, познаём и оживляем эту жизнь... Трудность нового вида чувственного познания в том, что теперь артист познаёт роль не через книгу, слово, рассудочный анализ... а собственными ощущениями, подлинным чувством и личным жизненным опытом”.

Собр. соч. Т. 4. с. 91-92.
20-е годы.

ОЦЕНКА ФАКТОВ И СОБЫТИЙ ПЬЕСЫ

Событие — это исходный момент работы над ролью, кратчайшим путём вовлекающий актёра в мир фактов и событий пьесы. Оценка фактов — один из важнейших моментов процесса познания пьесы и роли.

“... Что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие, быть мо-

жет, породившее самый внешний факт. Это значит проследить линию развития душевного события, почувствовать линию стремления каждого из действующих лиц, их душевные столкновения, пересечения, сплетения. Словом, оценить факты — значит познать (почувствовать) внутреннюю схему духовной жизни человека...”

Собр. соч. Т. 4. с. 108-109.
[1914].

ПЕРИОД ПЕРЕЖИВАНИЯ

“Период переживания является главным, основным в творчестве. Это — созидательный, органический процесс, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинной правде чувств и на естественной красоте”.

Собр. соч. Т. 4. с. 110-111.
[1921].

ДУШЕВНАЯ ПАРТИТУРА РОЛИ

“Душевная партитура роли — это малые и большие задачи, куски, сцены и акты. Она создается из физических и элементарно-психологических задач, фиксирующих душевные переживания”.

Собр. соч. Т. 4. с. 131.
[1921].

ДУШЕВНАЯ ЖИЗНЬ РОЛИ

“Душевная жизнь роли — непрерывная цепь

чувств и ощущений, из которых каждое стремится выразиться в общении с другими лицами или с самим собой”.

Собр. соч. Т. 5. с. 465.
Рукоп. № 676. 1911-1912.

ДУШЕВНЫЙ ТОН, ИЛИ ЗЕРНО ЧУВСТВА

“Индивидуальность артиста, соединённая с индивидуальностью поэта, создаёт зерно роли”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 195.
Зап. кн. № 831. Л. 42. [1913].

“Изменяющееся душевное состояние или настроение, в котором выполняется партитура роли, называется душевным тоном. На актёрском языке его зовут зерном чувства...”

Собр. соч. Т. 4. с. 135.
1917-1918.

ЗЕРНО СПЕКТАКЛЯ

“Понятие зерна занимает ведущее место и в системе творческих взглядов Немировича-Данченко. Верно установленное режиссёром, оно в первую очередь способствует “видению целого”, помогает построить спектакль на основе гармонического единства всех частей. Идея должна звучать в каждом эпизоде, говорил Владимир Иванович и требовал, чтобы любой из

участников спектакля, всё равно, играет ли он маленькую роль или большую, был крепко связан со всеми остальными общим стремлением обнажить на сцене самую суть авторского замысла, то, ради чего пьеса явилась на свет, ради чего выбрал и ставит её театр”.

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 182-183.

“К этой проблеме зерна спектакля у нас относятся несколько поверхностно. Иногда актёрам кажется, что это легко понять и потому легко осуществить. А иногда, наоборот, с трудом добиваются до зерна. Попробуем разобраться в этом путём примеров... “Анна Каренина”... Какое зерно в нашей постановке? Страсть, всепоглощающая страсть, которая не приведёт ни в коем случае к хорошему концу и пожрёт самоё себя. Это основное зерно для двух главных исполнителей, а для остальных — отношение к этой страсти в обстановке Петербурга той эпохи”.

Вл.И.Немирович-Данченко.
Театральное наследие. Т.1. с. 159, 163.

РИСУНОК РОЛИ

“Если роль правильно анализировать с точки зрения её мысли, литературности, со стороны психической и физиологической, бытовой и прочее, актёр должен больше всего дорожить этим рисунком роли. Такой рисунок распадается на отдельные части или куски. Задача актёра ясно показать каждую из таких

частиц роли, составляющих логическое или гармоническое целое”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 362.
зап. кн. № 545. Л. III. [1910].

ПЕРИОД ВОПЛОЩЕНИЯ

“Третий период творчества я буду называть периодом воплощения... Теперь, когда внутри накопилось чувство и создалась аффективная жизнь, явился материал, которым можно обмениваться, общаться с другими людьми. Теперь, когда создались хотения, задачи и стремления можно приводить их в исполнение, а для этого необходимо действовать не только внутренне-душевно, но и внешне-физически, то есть говорить, действовать, чтоб передавать словами или движениями свои мысли и чувства”.

Собр. соч. Т. 4. с. 161.
[1921].

ОБРАЗ

“Что такое образ? Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувство прочитанного, причём, тут сказываются ваши индивидуальные склонности... То, что складывается таким образом в вашем сознании, — это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней”.

Вл.И.Немирович-Данченко .
Театральное наследие. Т. 1. с. 226.

МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ (метод действенного анализа)

Это метод работы актёра над ролью, который помогает установить единство между жизненной природой актёра и его поведением в качестве персонажа, помогает проникнуть в область подлинных чувств и глубоких переживаний с помощью физических действий. Они не только направляют актёра на верный путь в процессе работы над ролью, но являются главным средством выразительности. Ведь Станиславский не случайно определял актёра как мастера физических действий, ибо ничто так ярко не передаёт душевного состояния человека как его поведение, то есть целый ряд физических действий.

“Мой метод основан на близком единении внутреннего с внешним и вызывает чувство роли с помощью создания физической жизни нашего человеческого тела”.

Собр. соч. Т. 4. с. 210.
1929-1930.

“Мы с помощью природы, подсознания, инстинкта, интуиции, привычки вызываем ряд физических действий, сцепленных друг с другом. Через эти действия мы стараемся узнать внутренние пружины, их породившие, отдельные моменты переживаний, логику и последовательность чувствования в предлагаемых обстоятельствах жизни роли. Познав эту линию,

мы познаём и внутренний смысл физических действий. Такое познание не рассудочного, а эмоционального происхождения, что очень важно, так как мы на собственном ощущении познаём какую-то частицу психологии роли”.

Собр. соч. Т. 4. с. 356.
[1936].

“Владимир Иванович Немирович-Данченко относился с огромным интересом к разработанному Станиславским методу “физических действий” и не раз говорил, что их сейчас занимает одна и та же проблема — проблема единства психического и физического в жизни сценического образа и, следовательно, в творческом процессе актёра. Добиваясь этого единства, Владимир Иванович терпеливо воспитывал в актёрах умение находить связь и зависимость духовной жизни героя и его физического бытия, создавать физическую линию роли, пользоваться физической характеристикой образа, чтобы глубже выявить его человеческую суть”.

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 209.

ЦЕЛЬ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

“Станиславский видел цель действенного анализа не в том, чтобы в результате его образ возник в готовом виде, а в том, чтобы сразу же, с первых шагов, включить в работу не только мозг, но и весь организм, всё существо актёра, помочь ему быстрее по-

чувствовать "себя в роли и роль в себе". Лишь тогда он сможет свободно творить в предлагаемых обстоятельствах роли, достаточно освоенных им уже в этюде".

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 323.

ВТОРОЙ ПЛАН

"Это внутренний духовный "багаж" человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств. Наличие хорошо разработанного второго плана уточняет и делает яркими и значительными все реакции героя на происходящие в пьесе события, поясняет мотивы его поступков, насыщает глубоким смыслом произносимые им слова. Прочно связанный с идеей пьесы, с авторским замыслом и зерном, он делает полной и жизненно всеобъемлющей характеристику образа, необычайно обогащает его".

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 192.

ГРОТЕСК

"Это полное, яркое, меткое, типичное, всеисчерпывающее, наиболее простое внешнее выражение

большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания роли в творчестве артиста".

Собр. соч. Т. 4. с. 453-454.
Начало 30-х годов.

"Гротеск.

Под хорошей карикатурой живёт хороший портрет".

Из записных книжек. Т. 2. с. 271.
Зап. кн. № 811. Л. 42. [1926].

"Гротеск это высшая ступень искусства, на которую нужно иметь право, — говорил Станиславский, — я сам стремлюсь к гротеску, но мне удалось это всего однажды — в "Штокмане". Михаилу Чехову это удалось в "Ревизоре", Леонидову — в "Карамазовых", Тарханову — в "Горячем сердце". На пути к настоящему ощущению гротеска — Хмельёв. Гротеск — это смелое оправдание громадного внутреннего содержания, доведённое до преувеличения".

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. с. 33.

АНСАМБЛЬ

"Ансамбль — это союз ради одной коллективной цели. Этот союз должен быть непременно не вынужденным режиссёром, а свободным. Вот почему режиссёр достигает своей цели не страхом и принуждением

актёров (приказать чувствовать нельзя), а увлечением его фантазии и воли”.

Из записных книжек. Т. 1. с. 377.
Зап. кн. № 545. Л. 157. [1910].

ПАРТИТУРА СПЕКТАКЛЯ

“Партитура отдельных ролей, при постоянной совместной работе актёров на репетициях и при неизбежном приспособлении их друг к другу, слагаются в единую партитуру спектакля”.

Собр. соч. Т. 6. с. 241.
[1928].

МИЗАНСЦЕНА

“Мизансцена должна красить, выделять куски. По мизансцене надо понимать всё внутреннее содержание”.

Из записных книжек. Т. 2. с. 268.
Зап. кн. № 811. Л. 40. [1926].

“Режиссёр должен при создании мизансцены видеть её внутренним глазом из зрительного зала и чувствовать её со сцены. То есть должен прожить её и как зритель, и как актёр. Мизансцена должна жить, играть, а не просто двигать. То есть в мизансцене должны быть многие “если бы” и предлагаемые обстоятельства”.

Из записных книжек. Т. 2 с. 269.
Зап. кн. № 811. Л. 41. [1926].

МИЗАНСЦЕНА ТЕЛА

“Требую чёткой и закономерной психофизической характеристики образа в спектакле, Владимир Иванович Немирович-Данченко постоянно говорил о “мизансцене тела”, характеризующей тот или иной момент жизни сценического образа. Он спрашивал нас: может ли человек в данном психофизическом самочувствии стоять, лежать или сидеть, и если да, то как именно он сидит, в какой позе, в каком положении находятся его ноги или руки? Он требовал, чтобы во всей посадке человека чувствовался его внутренний мир... Он искал типическое в самой пластике человека, поднимаясь до своего рода психологической живописи в искусстве театра”.

М.Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным с. 229.

БЫТ

“Нередко самые факты порождаются укладом жизни, бытом и потому от внешних фактов нетрудно проникнуть глубже в плоскость быта... Быт нужен постольку, поскольку он выясняет и вскрывает жизнь человеческого духа и истину страстей. Ведь жизнь духа имеет влияние на быт, а быт на жизнь духа... При изучении быта надо понять не только что, но и как чувствовали люди, почему они жили так, а не иначе”.

Собр. соч. Т. 4. с. 82.
1917-1918.

АТМОСФЕРА

“ДУХ спектакля — это идея, заложенная в нём. Идея, ради которой автор, режиссёр и актёры совместно создают спектакль. ДУША спектакля... — это та АТМОСФЕРА, в которой протекает и которую излучает спектакль”.

М.Чехов.

Литературное наследие. Т. 2. с. 137.

“Атмосфера — это воздух времени и места, в котором живут люди, окружённые целым миром звуков, красок и всевозможных вещей... Сценическая атмосфера спектакля помогает добиться его стилистического единства и, наряду с другими элементами, способствует созданию целостного образа спектакля... Полагая основой художественной целостности спектакля сверхзадачу и сквозное действие, мы, режиссёры, учимся соподчинению и объединению всех отдельных действий персонажей пьесы одному главному действию, все действующие лица становятся двигателями одного сквозного действия спектакля. Все эпизоды, картины, акты мы рассматриваем как этапы одного развивающегося сквозного действия”.

А.Д.Попов.

Театральное наследие. Т. 1. с. 338, 372.

РЕЖИССЁР

“Режиссёр распадается на следующие составные отрасли:

- 1) Режиссёр-администратор
- 2) Режиссёр-художественный руководитель (когда довольно репетировать)
- 3) Режиссёр-художник
- 4) Режиссёр-литератор-драматург
- 5) Режиссёр-психолог
- 6) Режиссёр-постановщик
- 7) Режиссёр-критик
- 8) Режиссёр-учитель”.

Из записных книжек.
Зап. кн. № 673. Л. 36. [1915].

“Режиссёр — существо трёхликое:

- 1) Режиссёр-толкователь; он же — показывающий, как играть, так что его можно назвать режиссёром-актёром или режиссёром-педагогом;
- 2) Режиссёр-зеркало, отражающее индивидуальные качества актёра и
- 3) Режиссёр-организатор всего спектакля”.

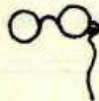
Вл.И.Немирович-Данченко.

Театральное наследие. Т. 1. с. 256.

“Скрытым волшебником и одновременно мыслителем в театре является режиссёр”.

А.Д.Попов.

Театральное наследие. Т. 1. с. 113.



III

ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА

Небольшой главкой “Этика и дисциплина”, включённой Станиславским в рассказ об элементах сценического самочувствия, мы завершаем словарь терминов “системы”, потому что во все времена артистическая этика — первое условие высокой художественности.

Станиславский подчёркивал, что этика и дисциплина способствуют созданию предтворческого состояния у актёра, что “*порядок, дисциплина и этика нужны не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей*” искусства и творчества. Этические требования Станиславского вытекали из его убеждения в высоком назначении театра. Они были продиктованы требованиями его системы: для достижения полноценного ансамблевого звучания спектакля, для установления органического взаимодействия партнёров на сцене, при котором каждый актёр творчески помогает другому, необходима прочная этическая основа.

ДИСЦИПЛИНА

“Актёру нужна солдатская дисциплина... Такая организация, такой образцовый порядок должен быть

установлен в нашем коллективном творчестве только для того, чтобы внешняя, организационная часть спектакля протекала правильно, без перебоев. Ещё большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной области работа должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органической природы. Если принять во внимание, что эта работа проходит в очень тяжёлых условиях публичного творчества, в обстановке сложной закулисной работы, то станет ясно, что требования к общей, внешней и духовной дисциплине намного повышаются”.

Собр. соч. Т. 3. с. 244.
[1935].

“Этика устанавливает нравственные устои, а дисциплина помогает их выполнять”.

Из записных книжек. Т. 1. с. 245.
Зап. кн. № 774. Л. 19. [1908].

ЭТИКА

“Артистическая этика — узкопрофессиональная этика сценических деятелей. Её основы те же, что у общественной этики, но они должны быть приспособлены к условиям нашего искусства”.

Из записных книжек. Т. 1. с. 236.
Зап. кн. № 774. Л. 22. [1908].

“Этика — это учение о творческой дисциплине, это художественные нормы, при которых формиру-

ется актёр и без которых невозможно коллективное творчество. Этика глубоко связана с самой сущностью учения Станиславского о воспитании актёра... Этика это не только моральный кодекс поведения актёров и режиссёров в работе, но одновременно и условие для их всестороннего творческого раскрытия, художественного формирования и технического вооружения".

А.Д.Попов.
Театральное наследие. Т. 2. с. 362.



АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

- Анализ — 57
- Ансамбль — 67
- Атмосфера — 70
- Аффективная (эмоциональная) память — 28
- Быт — 69
- Видения внутреннего зрения — 19
- Внешнее сценическое самочувствие — 33
- Внутреннее сценическое самочувствие — 33
- Воображение — 19
- Воплощение — 40
- Второй план — 66
- Выдержка и законченность жеста — 52
- Выдержка в речи — 49
- Грим — 41
- Гротеск — 66
- Двигатели психической жизни — 36
- Действие — 15
- Дисциплина — 72
- Душевая жизнь роли — 60
- Душевая партитура роли — 60
- Душевный тон, или зерно чувства — 61
- "Если бы" — 16
- Задачи — 26
- Зерно спектакля — 61
- Импровизация — 21
- Интонация — 45
- Искусство переживания — 13
- Искусство представления — 14

Истина страстей — 18
Контрсквозное действие — 37
Круг внимания — 24
Куски — 24
Логика и последовательность — 18
Лучеиспускание и лучевосприятие — 30
Люфтпауза — 48
Метод физических действий — 64
Мизансцена — 68
Мизансцена тела — 69
Мимика — 41
Многоплоскостное внимание — 23
Наигрыш — 35
Обаяние (сценическое) — 53
Образ — 63
Общее сценическое самочувствие — 32
Общение — 29
Органическая природа — 39
Освобождение мышц — 40
Оценка фактов и событий пьесы — 59
Партитура спектакля — 68
Пауза — 46
Пауза полная и неполная — 47
Паузы, предшествующие действию и следующие за ним — 48
Период воплощения — 63
Период переживания — 60
Период познания — 57
Перспектива — 50
Пластика — 42
Подсознание — 37
Походка — 43
Подтекст — 49
Подтекст иллюстрированный — 49
Правда — 27
Предлагаемые обстоятельства — 17

Приспособление — 31
Психотехника — 39
Работа актёра над ролью — 56
Работа актёра над собой — 13
Режиссёр — 70
Ремесленное (актёрское) самочувствие — 34
Речевые такты — 48
Рисунок роли — 62
Ритм спектакля — 51
Сверхзадача — 35
Сила звуков в речи — 46
"Система" Станиславского — 12
Сквозное действие — 36
Создание и оживление внешних обстоятельств — 58
Создание и оживление внутренних обстоятельств — 59
Сценическое внимание — 22
Сценическая речь — 43
Сценическое самочувствие — 31
Танец — 41
Творческая техника — 39
Темп — 51
Темпо-ритм — 51
Техника актёра — 38
Туалет актёра — 55
Ударение — 45
Характерность — 54
Цель действенного анализа — 65
Чувственное внимание — 23
Чувство движения — 43
Элементы внутреннего сценического самочувствия — 34
Этика — 73
Этика и дисциплина — 72
Этюды — 56
"Я есмь" — 27

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО "СИСТЕМЕ" СТАНИСЛАВСКОГО

1. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах. М., "Искусство", 1954.
2. Станиславский К.С. Из записных книжек в 2-х томах. М., ВТО, 1986.
3. Алперс Б.В. Искания новой сцены. М., "Искусство", 1985.
4. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М., "Наука", 1983.
5. Берковский Н.Я. Станиславский и эстетика театра. М., 1969.
6. Берсенев И.Н. Собрание статей. М., ВТО, 1961.
7. Бирман С.Г. Путь актрисы. М., ВТО, 1959.
8. Балатова Н.Р. К.С. Станиславский и Первая студия МХТ. М., ВНИИ искусствознания, 1979.
9. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959.
10. Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4-х томах. 1863-1938. М., ВТО, 1971.
11. Внутренняя жизнь (сборник). Составитель — О.Л. Кудряшов. М., "Советская Россия", 1981.
12. Волькенштейн В.М. Станиславский. Л., "Academia", 1927.
13. Галендеев В.Н. Учение К.С. Станиславского о сценическом слове. Учебное пособие. Л., ЛГИТМИК им. Н.К. Черкасова, 1990.
14. Гиацинтова С.В. С памятью наедине. М., "Искусство", 1985.
15. Горчаков Н.М. Режиссёрские уроки К.С. Станиславского. М., "Искусство", 1952.
16. Дикий А.Д. Статьи. Переписка. Воспоминания. М., "Искусство", 1967.
17. Завадский Ю.А. Учителя и ученики. М., "Искусство", 1975.
18. Захава Б.Е. Современники. М., "Искусство", 1969.
19. Зверева Н.А. О роли сверхзадачи и предлагаемых обстоятельств в эмоциональном звучании спектакля. Лекции для

- студентов режиссёрских факультетов театральных институтов. М., ГИТИС им. А.В. Луначарского, 1974.
20. Кнебель М.О. Слово в творчестве актёра. М., ВТО, 1964.
 21. Кнебель М.О. Вся жизнь. М., ВТО, 1967.
 22. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М., "Искусство", 1971.
 23. Крымова Н.А. Станиславский-режиссёр. М., "Искусство", 1971.
 24. Леонидов Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М., "Искусство", 1960.
 25. Марков П.А. Первая студия МХТ (Сулержицкий, Вахтангов, Чехов) Соб.соч. Т. 1, М., 1974.
 26. Марков П.А. К спорам о системе Станиславского в кн. Марков П.А. О театре. Соб.соч. в 4-х томах. М., "Искусство" 1977.
 27. Мастерство актёра в терминах и определениях К.С. Станиславского. Учебное пособие для театральных ВУЗов (Составитель М.А. Венецианова под ред. профессора Л.Ф. Маркова). М., "Советская Россия", 1961.
 28. Полякова Е.И. Станиславский-актёр. М., "Искусство", 1972.
 29. Попов А.Д. Творческое наследие в 3-х томах. М., ВТО, 1979.
 30. Прокофьев В.Н. В спорах о Станиславском. М., "Искусство", 1976.
 31. Симонов П.В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. М., изд-во Академии наук СССР, 1962.
 32. Строева М.Н. Режиссёрские искания К.С. Станиславского. М., "Наука", 1973.
 33. Сборник "Сулержицкий". Составитель — Е.И. Полякова. М., "Искусство", 1970.
 34. Товстоногов Г.А. О профессии режиссёра. М., ВТО, 1967.
 35. Топорков В.О. Станиславский на репетиции. М., "Искусство", 1950.
 36. Топорков В.О. О технике актёра. М., ВТО, 1968.
 37. Чехов М.А. Литературное наследие в 2-х томах. М., "Искусство", 1986.

**“Система”
К.С.Станиславского:
словарь терминов**

Сост.: Н.Балатова, А.Свободин
М.: Моск. наблюдатель
и издательство “АРТ”, — 1994. — 80 с.

© Оформление обложки — Д.Ракитский

Издательский редактор — *А.Персик*
Художественно-технический редактор
— *Е.Медникова*
Компьютерный набор — *Е.Давыдова*
Компьютерная вёрстка — *М.Артём*
Корректор — *Н.Добролютов*

Формат 70 x 100/32
Бумага мелованная
Гарнитура “Таймс”
Печать офсетная

Печ.л. - 2,5, усл.печ.л. 3,22 Тираж 3.000 экз.
Отпечатано в типографии “Московский наблюдатель”

