

ОТ АВТОРА



Интерес к творческому наследию К. С. Станиславского так велик во всех уголках нашей Родины, где занимаются сценическим искусством, что трудно себе представить какой-либо драматический кружок, где бы в той или иной мере на практике ни применялись методы работы по системе Станиславского.

Если мы внимательно проследим год за годом творческую биографию Константина Сергеевича Станиславского, его деятельность как актера, педагога и режиссера, создателя стройного учения о творческом процессе актера, мы увидим, что этот гигант мысли был неуемным искателем, не успокаивающимся на найденном, а непрерывно ищущим и совершенствующим созданное им учение.

Обновление приемов творческого процесса, замена, как ему казалось, устаревших новыми, было одной из существенных черт его характера, вечно юного и ищущего, прогрессивного в самом широком смысле этого слова деятеля.

Предложенный Станиславским в конце своей жизни новый прием работы — метод действенного анализа пьесы и роли — органично связан и последовательно вытекает из всей его предыдущей сценической и педагогической деятельности.

Этот раздел работы нельзя рассматривать оторванно от всей системы Станиславского. Именно поэтому считаю необходимым коснуться ряда особенно важных элементов системы Станиславского.

Драматическое искусство — искусство сложное, оно содержит в себе ряд составных частей. Но

главным из них, непосредственно впечатляющим зрителя, воздействующим на него, является слово.

Словесное действие — вот основа основ драматического искусства, основа актерского творчества на сцене, ибо «идеи не существуют оторванно от языка» (К. Маркс), а драматическое искусство призвано в образной форме доносить до зрителя идеи, заключенные в пьесе.

Умение произносить на сцене авторский текст целиком связано с умением актера думать и облекать свои мысли словами, данными ему автором. Бороться с механическим произнесением текста и добиваться подлинной мысли на сцене — задача, которая должна приобретать все большее значение в работе каждого театрального коллектива. Это заставляет меня коснуться вопросов «второго плана», «внутреннего монолога», «видения», неразрывно связанных с темой данной книги.

В книге собраны основные положения из ранее написанных мною статей о действенном анализе пьесы и роли.

Я постараюсь обобщить некоторые выводы.

Автор

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

Для того чтобы система Станиславского и особенно его последние открытия в области нового репетиционного приема — действенного анализа пьесы и роли — стали практически приемлемыми, необходимо разобраться в причинах, которые заставили Константина Сергеевича изменить привычные формы репетиций.

Известно, что Московский художественный театр ввел как основу начала работы над пьесой так называемый застольный период, то есть стал перед сценическими репетициями разбирать пьесу за столом.

Во время застольного периода коллектив исполнителей под руководством режиссера подвергал тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие, сверхзадачу произведения и т. д. Все это давало возможность глубоко вникать в драматическое произведение, определять его идейные и художественные задачи. Застольный период прежде всего заставил актера проникать во внутренний мир героя пьесы, что и является основным при создании спектакля.

Эта форма работы Художественного театра стала неотъемлемой для всех театральных организаций нашей страны, от крупных театров до самых малых коллективов художественной самодеятельности.

Совершенствуя свой творческий метод, развивая и углубляя систему, Станиславский увидел и ряд теневых сторон застольной работы.

Одной из них была развивающаяся пассивность актера, который, вместо того чтобы с самого начала работы активно искать путь, сближающий его с ролью, стал возлагать ответственность за создание этого пути на режиссера.

И действительно, во время длительного застольного периода активная роль переходит к режиссеру, который объясняет, рассказывает, увлекает, а актер привыкает к тому, что режиссер-руководитель решает за него все вопросы, связанные с пьесой и его ролью.

Исполнители подчас бывают довольны, когда режиссер с первых застольных репетиций сыграет за них все роли. При такой форме работы исполнители неминуемо становятся пассивными, не рассуждая, следуют режиссерской указке, и тут, естественно, нарушается творческий процесс, при котором актер является сознательным творцом.

Через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить пьесу, активно действовать в ее предлагаемых обстоятельствах. Если в ранний период своей творческой работы Станиславский радовался податливости актеров, то позднее он понял, что такая «податливость» грозит снижением актерской самостоятельности, что актерская инертность — это страшное зло в искусстве.

Константин Сергеевич объявил войну пассивности актера, в чем бы она ни проявлялась — во время работы над ролью или во всей деятельности творческого коллектива, при создании спектакля или в процессе его исполнения. Предъявляя повышенные требования к актеру, Станиславский ставил перед режиссером еще более ответственные задачи.

Константин Сергеевич всегда искал полного единомыслия актера и режиссера, когда воля обоих направлена на верное раскрытие произведения и воплощение его в сценической форме. Станиславский придавал большое значение творческому контакту между режиссером и актерами.

Вполне естественно и закономерно, что обычно режиссер к началу работы над пьесой более подготовлен, чем коллектив ис-

полнителей. Это естественно хотя бы потому, что до начала работы с коллективом режиссер обдумывает не только содержание пьесы; он должен представить себе, кто из членов коллектива может играть ту или иную роль, какие постановочные возможности находятся в его распоряжении.

Режиссер должен представить себе весь будущий спектакль; он должен быть организатором всего репетиционного процесса, знать, во имя чего он сегодня ставит пьесу, куда он поведет коллектив при создании спектакля. Но эта его готовность не означает, что режиссер должен навязывать свою творческую волю исполнителям. Он должен уметь увлечь коллектив и каждого отдельного исполнителя, уметь ставить актера в такие условия, когда актер, чувствуя большую личную ответственность за роль, сам максимально активен.

Во все периоды своей творческой жизни Станиславский предостерегал от навязывания актеру воли режиссера, придавая значение даже первой читке пьесы, считая, что и в прочтении пьесы могут быть тенденции к навязыванию интонаций, приспособлений и красок.

Чем выше культура режиссера, чем глубже его познания, чем больше его жизненный опыт, тем легче ему помочь актеру. Но реальную помощь актер обычно получает тогда, когда режиссер изучил все внутренние пружины действия в пьесе, характер взаимоотношений сталкивающихся людей, их внутренний мир, направление их темпераментов, раскрывающихся в осуществлении сверхзадачи, выявления идеи произведения. В этом случае режиссер конкретен в своей помощи актеру.

Несомненно, что режиссер должен быть готов к первой репетиции, то есть должен ясно понимать, что он собирается раскрывать в пьесе, каковы его задачи и цели, но вполне естественно и то, что его замыслы будут обогащаться в процессе работы с коллективом, в зависимости от того, что будут приносить с собой исполнители. Это взаимное обогащение и должно создать благоприятные для творчества взаимоотношения руководителя и коллектива. Естественно, что исполнителям в процессе работы над пьесой необходимо познакомиться с эпохой, с литературно-критическими исследованиями, с иконографией времени, в котором протекает действие пьесы.

Константин Сергеевич говорил о необходимости того, чтобы со всеми этими материалами режиссер знакомил актеров не в первые дни работы, а тогда, когда исполнители уже в какой-то мере познакомятся с действующими лицами, которых придется воплощать на сцене. Тогда полученные сведения будут им реально нужны, они будут связываться для них с изучаемыми персонажами репетируемой пьесы.

Но бывает и так, что режиссер с самого начала работы рассказывает о своем замысле, об эпохе, о стиле произведения. Он говорит верные вещи, ему кажется, что он помогает актеру, а на самом деле от того, что слова его падают на неподготовленную почву, они становятся мертвым грузом.

Станиславский предостерегал от преждевременного посвящения актеров в подробные замыслы режиссера, он считал, что перегружать фантазию актера в самый начальный период работы над ролью не надо, так как это в известной мере лишит его активных поисков своих путей, по которым он придет к роли.

Но тогда, когда у исполнителя возникнут вопросы по роли и пьесе, режиссер должен быть готов к самой глубокой, самой чуткой помощи.

Подготовленность режиссера должна быть всесторонней.

Только такая целенаправленность, умение объединить все звенья спектакля приведут к подлинно значимому идейно-художественному произведению искусства.

Особенно важно живое ощущение нашей повседневной жизни, умение увидеть в ней все те движущие творческие силы, которыми так силен и могуч наш народ-созидатель. Без знания действительности немыслимо и формирование духовного интеллекта идейного и творческого руководителя спектакля — режиссера.

Познание жизни — это не просто наблюдение, это проникновение в нее, это умение художника претворить познанное и пережитое в сценические образы, близкие и понятные нашему зрителю.

О творческой роли режиссера в спектакле Вл. И. Немирович-Данченко оставил нам стройное учение. В своей книге «Из прошлого» он называл режиссера «трехликим существом», соединяющим в себе качества:

1) режиссера — толкователя, актера и педагога, помогающего исполнителю создать роль;

2) режиссера — зеркала, отражающего индивидуальные качества актера;

3) режиссера — организатора всего спектакля. Публика знает только третьего, потому что его видно.

Он проявляет себя непосредственно во всей художественной ткани спектакля.

Первые же две функции режиссера зритель не видит. Он видит только актера, который вбирает в себя щедро отданный ему труд режиссера.

Для того чтобы быть толкователем роли и пьесы, нужна глубина и чистота идейной направленности в работе.

Для того чтобы быть режиссером — актером и педагогом, нужно в первую очередь самому прочувствовать все оттенки внутренних и внешних ходов в роли. Нужно уметь ставить себя на место исполнителя, не забывая его индивидуальности, любя и развивая его творческие качества.

Говоря о педагогике, Немирович-Данченко указывал на увлекательность и трудность этого дела. Задачи преподавания он видел в стремлении уловить индивидуальность, помогать ее развитию, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с мелким самолюбием, в умении просить, настаивать, требовать; с радостью и заботой следить за малейшими ростками всего живого, подлинного, приближающего актера к правде сценического самочувствия.

Развивая в себе эти качества, режиссер сможет стать тем отшлифованным зеркалом, которое отражает любое тончайшее движение души актера, любую, чуть заметную ошибку.

Внедрение в жизнь приема анализа в действии в первую очередь ложится на плечи режиссера. Он должен построить репетиционный процесс в духе новой методики Станиславского. А это требует большой и сложной предварительной работы. Режиссер, недооценивающий своей ответственности, не подготовленный к началу репетиций, в условиях новой практической методологии неизбежно придет к тому, что творческий коллектив, как корабль без кормчего, будет поминутно терять направление, сходить с фарватера, без толку растрачивать репетиционное время.

Вводя новый метод работы, Станиславский подчеркивал, что режиссер должен обладать тем педагогическим тактом, который

позволит ему обнаружить свои знания о пьесе только тогда, когда они реально нужны актеру в работе. Следовательно, Константин Сергеевич ставит вопрос о приеме, о своего рода педагогической хитрости, в результате которой режиссерский взгляд на роль и пьесу «не давит» на исполнителя, а тонко корректирует и приводит к единству его самостоятельные поиски.

Первой предпосылкой к изменению практики репетиций была актерская пассивность, с которой Станиславский решил бороться.

Другой, не менее важной предпосылкой была мысль о том, что прежний порядок репетиций утверждает искусственный, противоречащий жизни разрыв между психической и физической стороной существования исполнителя в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

И Станиславский, и Немирович-Данченко, используя свой многолетний опыт и строго научные данные физиологии, пришли к убеждению, что, так же как в жизни, на сцене психическое и физическое неразрывно связаны между собой.

Связь психического и физического продиктована самой сутью реалистического искусства.

На сцене важно правдиво показать, как именно данный персонаж пьесы действует, а это возможно только при полном слиянии психического и физического самочувствия человека.

Физическая жизнь человека существует как психофизическое самочувствие, следовательно, и на сцене актер не может ограничиваться отвлеченными психологическими рассуждениями, так же как не может быть ни одного физического действия, оторванного от психического. Станиславский говорил, что между сценическим действием и причиной, его породившей, существует неразрывная связь; между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа» — полное единение. Это было для него основным в работе над нашей психотехникой.

У меня записан пример, который Константин Сергеевич приводил для пояснения своей мысли о единстве, о неразъединимости психофизических процессов.

— Бывает так, — говорил он, — что человек молчит, но мы, глядя на то, как он сидит, стоит или ходит, понимаем, каково его

самочувствие, настроение, отношение к происходящему вокруг него. Так, часто, проходя мимо сидящих где-нибудь в саду людей, можно, не слыша слов, определить, решают ли они какой-то деловой вопрос, ссорятся ли или говорят о любви.

Но по одному физическому поведению человека мы не можем определить, чем он живет, — продолжал Станиславский. — Мы можем сказать, что этот человек, идущий навстречу нам по улице, спешит куда-то по очень важному делу, а этот ищет кого-то. Но вот этот человек подходит к нам и спрашивает: «Вы не видали тут маленького мальчика в серой кепке? Пока я в магазин заходил, он куда-то убежал».

Услышав от вас ответ: «Нет, не видел!» — он пройдет мимо вас и будет изредка звать: «Во-ова!»

Теперь, не только увидев физическое поведение человека, то, как он шел, как оглядывался по сторонам, но и услышав его обращение к вам и то, как он звал: «Во-ова!» — вы совершенно ясно понимаете, что с ним происходит, чем занято его сознание.

То же самое происходит и со зрителем, когда он смотрит драматический спектакль. Он узнает, чем живет герой в каждый момент его существования на сцене и по его физическому поведению, и по тому, как и о чем тот говорит.

Слово, произносимое человеком на сцене, должно выражать до конца внутренний мир, состояние, стремление, мысли создаваемого характера.

Представьте себе, что человек, который ищет своего сына, подошел бы к вам на улице и задал вам тот вопрос, о котором мы говорили, как-то нараспев, с пафосом, делая неверные ударения. Вы бы решили, что это больной человек или что он попросту смеется над вами.

На сцене часто бывают такие случаи, когда слова автора произносят так, что перестаешь верить исполнителю и начинаешь думать, что все происходящее на сцене неправда.

Но может ли возникнуть настоящая правда на сцене, если физическое поведение человека неверно, фальшиво?

Представьте себе, что тот же человек, который ищет на улице своего сына, подошел бы к вам, остановил вас, вытащил из кармана папиросы и, облокотясь о стену дома и закулив, не спеша задал бы вам вопрос о сыне. Вы снова подумали бы, что здесь

что-то не так, что на самом деле он не сына ищет, а ему (зачем-то) нужны вы сами.

Таким образом, внутреннее состояние человека, его мысли, желания, отношения должны быть выражены как в слове, так и в определенном физическом поведении.

Необходимо суметь в каждый момент решить, как будут вести себя люди физически, если они живут тем-то и тем-то: будут ли они ходить, сидеть, стоять, а также как будут ходить, как сидеть и стоять.

Представим себе, что нам необходимо сыграть на сцене того самого человека, который ищет на улице своего сына.

Если мы, сидя за столом, начнем произносить тот текст, который говорит этот человек, нам будет трудно правильно произнести его. Спокойная, сидящая фигура будет мешать нам в нахождении верного самочувствия человека, потерявшего своего сына, а без этого текст будет звучать мертво. Мы не сможем произнести эту фразу так же, как произнес бы ее человек в жизни.

А вот я говорю вам, продолжал Станиславский: «Вы ищете сына, который убежал куда-то, пока вы зашли в магазин. Встаньте из-за стола и представьте себе, что вот это — улица, а это — прохожие. Вам необходимо узнать у них, не видали ли они вашего сына. Действуйте, совершайте поступок не только словом, но и физически».

Вы увидите, что, как только вы включили свое тело в работу, вам станет легче говорить от имени вашего героя.

Разрыв между спокойным самочувствием сидящего с карандашом в руках актера и тем реальным ощущением душевной и телесной жизни роли, к которому исполнитель должен стремиться с первой минуты своей встречи с ролью, заставил Константина Сергеевича глубоко проанализировать существующую практику репетиций.

Станиславский исходил из того, что разбор пьесы за столом является в основном анализом психической стороны жизни образа. Сидя за столом, актер всегда смотрел на действующее лицо как бы со стороны, и поэтому, когда ему надо было начинать действовать, — это физическое действие всегда бывало трудным. Создавался искусственный разрыв между

психической и физической стороной жизни героя в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Утверждая, что непрерывная линия физических действий, то есть линия жизни человеческого тела, занимает огромное место в создании образа и вызывает к жизни внутреннее действие, переживание, Станиславский призывал актеров к тому, чтобы они поняли, что связь между физической и душевной жизнью неразделима, а следовательно, нельзя разъединять и процесс творческого анализа внутреннего и внешнего поведения человека.

Надо, чтобы с самого начала работы исполнитель знал, что он будет анализировать пьесу в действии, что после логического разбора пьесы, который Станиславский называл «разведкой умом», режиссер предложит ему выйти на оборудованную площадку, чтобы он выполнил свои действия в конкретной обстановке. Все вещи, которые нужны исполнителям по ходу действия: шляпы, книги, трубки, гитара и т. д., то есть весь личный реквизит, — все, что может помочь актеру поверить в правду происходящего, должно быть подготовлено к началу работы.

Значит ли это, что исполнители, перейдя к этапу этюдов, в которых они ищут логику и последовательность своего психофизического поведения, не возвращаются больше к репетиционному столу? Нет, они возвращаются к нему после каждого этюда, чтобы осмыслить все найденное ими, чтобы проверить, насколько точно они выполняли замысел драматурга, чтобы поделиться своим живым опытом, приобретенным в процессе работы, чтобы получить от режиссера ответы на возникшие у них вопросы, чтобы с еще большей глубиной осмыслить авторский текст и, отменяя неверное, вновь искать в действии слияния с ролью.

Третьей, быть может, самой важной из причин, побудивших Станиславского говорить о действенном анализе пьесы, было то первенствующее значение, которое он придавал слову на сцене.

Он считал словесное действие главным действием в спектакле, видел в нем основной способ воплощения авторской идеи. Он стремился к тому, чтобы на сцене, как в жизни, слово было неразрывно связано с мыслями, задачами и действиями образа.

Вся история театра связана с проблемой сценической речи. Сила воздействия слова, насыщенного правдой, искренним чув-

ством, выражающим идейное содержание произведения, всегда занимала умы крупнейших деятелей русского театра.

Высокая требовательность к слову диктовалась богатством языка русской драматургии, на которой воспитывалось театральное поколение. Гоголь, Островский, Толстой, Чехов, Грибоедов своим удивительным, чудодейственным текстом ставили перед крупнейшими корифеями русской сцены высокие требования предельной правдивости речи.

С тех пор как на русской сцене стал завоевывать свое законное место реалистический спектакль как результат воплощения произведений русской реалистической драматургии, лучшие актеры стали придавать первенствующее значение «слову, спетому сердцем»*, тому выразительному слову, о котором писал Н. В. Гоголь: «...звуки души и сердца, выражаемые словом, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков»**.

Русский театр, воспитанный в уважении и любви к слову, серьезно и настойчиво выдвигал и разрабатывал проблему сценической речи.

Еще Щепкин, ставя авторское слово на сцене в зависимость от создаваемого образа, считал, что для перевоплощения в образ необходимо в первую очередь правдивое произнесение текста. Он ставил неперемнное условие актерам — понимать изложенные в тексте мысли, изучать их ход и развитие.

Другой крупный деятель Малого театра, А. И. Южин, считал необходимым индивидуализировать речь героя, говоря, что не может быть одинаковых требований простоты, естественности к звучанию текста на сцене. Все зависит от того, кто говорит. «Речь, и жизненная и естественная, у Гамлета, и не жизненна и не естественна в Чацком»***, — говорил он.

Очень интересны высказывания Гоголя о звучании слова на сцене. Он говорил о том, что естественность и правдивость сценической речи зависят от того, как протекает репетиционная работа. Он пишет, что надо, «чтобы все выучилось ими [актерами] сообща, и роль вошла сама собою в голову каждого, во время репетиций,

* Щепкин М. С. Записки. Письма. М., 1952. С. 237.

** Гоголь и театр. М., 1952. С. 387.

*** Южин А. И. Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. М., 1954. С. 318.

так чтобы всякий, окруженный тут же обставивающими его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли... Но если только актер заучил у себя на дому свою роль, от него изойдет напыщенный, заученный ответ, и этот ответ уже останется в нем навек: его ничем не переломишь... вся пьеса станет ему глуха и чужда»*.

Наблюдая и анализируя опыт лучших мастеров сцены и свой многолетний опыт, Станиславский и Немирович-Данченко создали стройное учение о сценической речи. Это не только теоретический труд, обобщающий опыт, но учение, открывающее пути овладения авторским словом, это ряд педагогических приемов, которые помогают актеру сделать слово автора активным и действенным, правдивым и насыщенным.

Разрабатывая учение о слове и видя, что слово является могучим средством отражения идейно-художественной направленности произведения и воздействия на зрителя, Станиславский и Немирович-Данченко требовали от актера глубокого понимания содержания произведения, того подтекста, который скрыт автором за словами.

Считая слово, по замечательному выражению Вл. И. Немировича-Данченко, и венцом творчества, и его началом, Станиславский пришел к убеждению, что главная опасность, которая подстерегает актера на пути к органическому действию на сцене, — это прямолинейный подход к авторскому тексту.

И это явилось третьим и решающим фактором для изменения практики репетиций.

Константин Сергеевич часто говорил, что чем талантливее драматургическое произведение, тем оно ярче заражает при первом же знакомстве с ним. Поступки действующих лиц, их взаимоотношения, их чувства и мысли кажутся такими понятными, такими близкими, что невольно представляется: стоит только выучить текст — и незаметно для самого себя овладеешь авторским образом.

Но стоит только выучить текст, как все, бывшее таким живым в представлении актера, сразу становится мертвым.

Как избежать этой опасности?

* Гоголь и театр. С. 388.

Станиславский пришел к убеждению, что актер может прийти к живому слову только в результате большой подготовительной работы, которая и подведет его к тому, что авторские слова сделаются ему необходимыми для выражения мыслей действующего лица.

Всякое же механическое запоминание текста приводит к тому, что он, по выражению Константина Сергеевича, «садится на мускул языка», то есть штампуется, становится мертвым.

В начале работы, по мысли Станиславского, авторские слова нужны актеру не для заучивания, а для познания заложенных в авторском тексте мыслей.

Овладеть всеми внутренними побуждениями действующего лица, которые диктуют ему те или иные слова, — процесс необычайно сложный.

В «Работе актера над собой» Станиславский писал: «Поверить чужому вымыслу и искренне заявить им — это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла?.. Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе “истину страстей”; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица»*.

Константин Сергеевич искал новые пути в создании того творческого самочувствия, при котором органичнее всего возникает подлинный творческий замысел и происходит процесс воплощения.

В первую очередь это относится к первоначальному периоду, который в конечном счете играет решающую роль для всей дальнейшей работы.

* Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 63—64.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru