



В марте 1936 года Константин Сергеевич Станиславский вызвал меня к себе.

Я знала, что он в ту пору напряженно работал над завершением книги «Работа актера над собой» и был практически занят организацией Оперно-драматической студии своего имени, на которую возлагал большие надежды, так как рассчитывал, что, экспериментируя с молодежью, он добьется проверки новых теоретических положений системы. Я знала также, что, несмотря на тяжелое состояние здоровья, Константин Сергеевич переживает, быть может, наивысший подъем своих творческих сил, когда каждый день сулит ему и нам все новые открытия в области природы актерского творчества.

Едва лишь я приблизилась к знакомому особняку в Леонтьевском переулке, меня, как и всегда в мои частые, долголетние встречи со Станиславским, охватило чувство огромного волнения.

Усадив меня в большое мягкое кресло, он некоторое время испытующе и ласково глядел на меня.

— Вы слышали о моей Студии? — спросил он наконец.

— Да, конечно, Константин Сергеевич.

— Хотите преподавать у нас художественное слово?

— Я никогда этим не занималась и сама в концертах не читаю, — ответила я.

— Тем лучше, — сказал он, — значит, у вас не успели выработаться штампы. Эта область еще не изведана как

следует, над ней нужно много думать, открывать новые пути. Хотите учить учась?

Я с радостью согласилась, и началась новая, увлекательная полоса моей творческой работы под руководством Константина Сергеевича. И поскольку она по своему значению выходит далеко за рамки моего личного опыта, я считаю своим долгом попытаться сделать ее достоянием общественности.

Сейчас, когда я пишу эти строки, существует целый ряд новых материалов, освещающих этот последний период экспериментальной деятельности К. С. Станиславского. Вышла в свет вторая часть «Работы актера над собой», многие высказывания, записи, целые уроки Константина Сергеевича опубликованы в «Ежегодниках МХТ», в журнале «Театр» и в сборнике его статей и высказываний. Тогда, когда мы в Студии под руководством Константина Сергеевича занимались проблемами слова, его новые, наиболее зрелые мысли об искусстве, его позднейшие творческие открытия только-только еще кристаллизовались, выливаясь в четкие, законченные формулировки, обрастая примерами, вновь и вновь выверяясь и уточняясь в самой практике работы Студии. Мы были свидетелями этого замечательного процесса.

Настоящая работа опирается, с одной стороны, на опубликованные высказывания Константина Сергеевича, с другой — на мои личные воспоминания о его деятельности в Студии той поры. Это рассказ об увиденном и услышанном и одновременно попытка систематизировать, обобщить, хотя бы первоначально, основные положения о слове в сценическом искусстве, принадлежащие К. С. Станиславскому. Это не научное исследование в чистом виде, не учебник по словесному действию. Я понимаю свою задачу скромнее и считала бы ее выполненной, если бы мне удалась постановка вопроса — одного из самых важных в нашем деле. И потому я полагаю возможным переходить в данной работе от прямого изложения проблемы, как я ее понимаю, к материалам мемуарного характера, к тому, что говорил о слове Станиславский на уроках в Студии, как он проводил эти уроки, рассказывая и объясняя то, что

с его точки зрения имело коренное значение для развития психотехники советского актера.

Константин Сергеевич никогда не отделял проблемы слова в художественном чтении от словесного действия в спектакле. Он ясно видел, что в том и в другом случае существует своя специфика. Но Константину Сергеевичу в первую очередь важно было подчеркнуть общие основы словесного действия в обоих случаях. И потому было бы неправильно ограничиться в пределах данной работы разговором об одних только законах художественного чтения, не пытаясь раскрыть в полном объеме понятие словесного действия, основополагающего в системе Станиславского. Мне невольно придется касаться всей суммы вопросов, связанных со словесным действием в творческой работе актера.

Более того: рассматривая слово, как первоисточник актерских задач в спектакле и в то же время вершину, конечный пункт творческого процесса, Станиславский никогда не говорил о слове в отрыве от всех остальных положений системы, выработанных им за долгие годы его замечательной «жизни в искусстве». Процесс овладения авторским словом в спектакле совпадает, по мысли Станиславского, с процессом создания сценического образа. И это обязывает меня не проходить мимо узловых моментов системы, мимо ее общеэстетических и технологических основ. Мне придется касаться этих общих вопросов в той степени, в какой мне представляется это необходимым для уяснения роли и места словесного действия во всем комплексе взглядов великого основоположника советской режиссуры и театральной педагогики К. С. Станиславского.

* * *

Проблема слова занимает видное место в творческой практике русского театра.

Не было, кажется, ни одного крупного деятеля в истории русского театра, который не задумывался бы над великой силой воздействия слова, не искал бы средств к тому, чтобы слово на сцене было насыщено правдой, проникнуто истинным чувством, исполнено зна-

чительным общественным содержанием. Русские актеры из поколения в поколение повышали свою требовательность к искусству сценической речи, добиваясь в ее звучании глубочайшей верности жизни.

Это и не могло быть иначе в театре, славная история которого неразрывно связана с драматургией Грибоедова и Гоголя, Островского и Толстого, Чехова и Горького. Богатство литературного языка наших классиков ставило сложные творческие задачи перед сценическими художниками. Правдиво сыграть Гоголя, Островского, Горького значило прежде всего заставить звучать правдой, сверкать всеми красками их удивительный текст.

В летописях русской сцены закреплены многие примеры того, как ее мастера строили на фундаменте глубокого, всеобъемлющего искусства слова великолепные сценические образы. Щепкин и Садовский, Мочалов и Ермолова, Давыдов и Варламов, Ленский и Садовская,— каждый из них по-своему, в зависимости от индивидуального склада таланта, оказывался в мастерстве передачи авторского слова на сцене конгениальным великим писателям.

Читая письма и записки Щепкина, понимаешь, как серьезно и глубоко он относился к проблеме сценической речи.

«...Во всей Европе удовлетворяются еще декламацией такого рода, то есть завыванием,— пишет он,— а мы не сживаемся с этим пением...»

...Я застал декламацию, сообщенную России Дмитриевским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах. Она состояла в громком, почти педантическом ударе на каждую рифму, с ловкой отделкой полустийши. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась сколько хватало сил у человека. ...Как мы только начали подрастать, с годами умнеть, мы тотчас поняли эту нелепость и тотчас ее бросили... Ведь сколько и у нас поющих слов! Но у нас их поет сердце...»¹

¹ М. С. Щепкин. Записки, письма. М., «Искусство», 1952, стр. 236—237.

Реалистичность русской литературы и русской драматургии, как части литературы, заставила русских актеров уже очень скоро расстаться с искусственной декламацией, широко распространенной в ту пору на европейских сценах.

Во все периоды существования нашего театра «слово, спетое сердцем», то есть сказанное на сцене искренне, правдиво, слово, раскрывающее все богатство мыслей и чувств человека, главенствует в искусстве русского актера. Не случайно слова Гоголя, что «...звуки души и сердца, выражаемые словом, во много раз разнообразнее музыкальных звуков», неоднократно цитировались мастерами русской сцены.

И уже потому, что искусство «сердцем спетого слова» гораздо более сложно и трудно, чем искусство ложного пафоса, условной декламации, трескучей риторики, история становления русского театра заполнена поисками, раздумьями, расчисткой путей, которые вели бы актера к правдивому слову на сцене. Русский театр, воспитанный в уважении и любви к слову, многократно выдвигал и разрабатывал проблему сценической речи, связывая ее со всем комплексом проблем реалистического искусства.

Уже Щепкин ставил возможность реалистической интерпретации авторского слова на сцене в зависимость от существа создаваемого актером образа. Щепкин требовал, чтобы актеры в первую очередь охватывали заложенные в тексте мысли, изучали ход мыслей, выражающих «натуру действующего лица», чтобы они овладевали этой «натурой».

«Актер непременно должен изучить, как сказать всякую речь, не предоставляя случаю, или, как говорят, натуре, потому что натура действующего лица и моя — совершенно противоположны, и, наделяя роль своею собственною персоною, утратится физиономия игранного лица.

Да, надо изучать так, что мысль всегда должно сказать хорошо, потому что, если не одушевишь ее, все же не все дело пропало. Скажут «холодно», а не «дурно».¹

¹ М. С. Щепкин. Записки, письма. М., «Искусство», 1952, стр. 236.

Следовательно, уже для Щепкина перевоплощение в образ было условием правдивого произнесения текста. Только став тем человеком, которого создал автор, научившись мыслить его мыслями и разделять его переживания, актер имеет право говорить от его лица. Только тогда это будет, по терминологии Щепкина, не просто искусство, но «художество» — высшая форма сценической правды.

Вслед за Щепкиным, развивая его заветы, другие русские сценические деятели проникали в тайны сценической речи, угадывали ее законы. Есть много тонких замечаний о слове на сцене у Ленского. Словом всю свою жизнь занимался Островский, доведя мастерство словесного портрета в драматургии до высочайшего совершенства. Южин четко мотивировал необходимость индивидуализации речи героя в зависимости от склада его характера, от эпохи, его породившей, от самого стиля автора. «Речь, и жизненная и естественная у Гамлета, и нежизненна и неестественна в Чацком, — говорил он. — Нельзя устанавливать общих требований «простоты», «естественности» и «жизненности». Актеру надо уметь говорить свои роли так, чтобы для данного лица его речь была проста, жизненна и естественна».¹

Читая Гоголя, поражаешься глубине и тонкости его мыслей об искусстве актера, поражаешься тому, что он заглянул в самую суть вопроса.

Борясь с напыщенным словом на сцене, он ставил вопрос о живой и естественной сценической речи в зависимость от приема работы актера.

Гоголь пишет о том, что актерам опасно заучивать текст дома, что надо, «чтобы все выучилось ими сообща, и роль вошла сама собою в голову каждого во время репетиций, так чтобы всякий, окруженный тут же обставляющими его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли».²

Гоголь утверждает, что, пока актер не заучил наизусть роль, он способен непосредственно воспринимать

¹ А. И. Ю ж и н. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. «Искусство», М., 1951, стр. 318—319.

² «Гоголь и театр». «Искусство», М., 1952, стр. 388.

реплики партнера, способен услышать естественно звучащую речь в устах хорошего актера и незаметно для себя станет говорить правдиво и естественно.

«Всякий наипростейший человек уже способен отвечать в такт,— пишет Гоголь.— 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; ни одного слова не переймет он тогда от лучшего актера; для него станет глухо все окружение обстоятельств и характеров, обступающих его роль, так же, как и вся пьеса станет ему глуха и чужда, и он, как мертвец, будет двигаться среди мертвецов».¹

Но как ни глубоки, ни справедливы были сами по себе замечания русских сценических деятелей о природе слова в театральном искусстве, никем из них не было создано учения о речи, обладающего научной достоверностью. Это сделали великие основоположники Московского Художественного театра. Одна из огромных исторических заслуг К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в данной области заключается в том, что они придали стройность отдельным наблюдениям и размышлениям о сценической речи, обобщили их, привели в систему, дополнив своим собственным многолетним практическим опытом. Больше того, система Станиславского, являясь научной теорией актерского творчества, не только раскрывает нам объективные законы сценической речи, но создает последовательную цепь педагогических приемов и навыков, позволяющих актеру сознательно овладевать авторским словом, делать его активным, действенным, целенаправленным, полнокровным.

Учение Станиславского, его теория актерского творчества велики тем, что представляют собой не выдумку, не субъективные предположения, а результат проникновения в органические законы творческого процесса.

«То, чему мы учимся, принято называть «системой Станиславского»,— пишет Константин Сергеевич.— Это неправильно. Вся сила этого метода в том, что его никто

¹ «Гоголь и театр». «Искусство», М., 1952, стр. 388.

не придумывал, никто не изобретал. Система принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической. Законы искусства основаны на законах природы».¹

Главное в нашем творчестве — постоянно движущаяся вперед творческая мысль, говорил Станиславский. И вся его жизнь является живым воплощением непрерывной эволюции его учения.

Система Станиславского, зародившаяся в начале нашего века, пережила в советский период сложную творческую эволюцию. Вместе с развитием и изменением самой действительности, которую Станиславский провозгласил великим учителем сценического искусства, крепло мировоззрение Станиславского, изменялась и его система, избавляясь от идеалистических наслоений, становясь на незыблемые основы материализма, находя все более точные пути к сознательному творческому процессу актера.

Мы имеем полное право сказать, что система Станиславского, связанная всеми корнями с материалистической философией и эстетикой революционных демократов, входит в нашу социалистическую эстетику, как ее неотъемлемая часть.

Основным положением системы Станиславского является мысль о сверх-сверхзадаче человека-артиста, иначе говоря — о передовом мировоззрении художника как обязательном условии сознательного творчества. Вслед за революционными демократами, требовавшими, чтобы искусство не только отражало жизнь, но производило приговор над ее явлениями, Станиславский ратовал за актера-гражданина, актера-пропагандиста передовых идей. Сценическое произведение только тогда подлинно служит народу, когда коллектив его создателей точно знает, во имя чего он сегодня играет этот спектакль. Сверх-сверхзадача делает особенно острым зрение художника, помогает ему разглядеть в окружаю-

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой. «Искусство», М., 1951, стр. 635. (Подчеркнуто мною.— М. К. Все дальнейшие цитаты из этой книги будут приводиться по данному изданию.)

щей жизни коренное и важное, отделить его от мелкого и случайного. Сверх-сверхзадача направляет воображение артиста, делает активной его фантазию, страстным и целеустремленным весь процесс создания сценического образа. Без сверх-сверхзадачи, понижающей все существо актера-современника, неизбежен, по мысли Станиславского, натурализм в искусстве, унылое бытописание, не подлинная правда, а «правдёнка», которую Константин Сергеевич ненавидел страстно и непреклонно.

Именно учение о сверх-сверхзадаче делает систему ядром эстетики социалистического реализма на театре. Все технологические проблемы, разработанные и выдвинутые Станиславским, существуют только в свете этого учения, только во имя его. Только ради того, чтобы театр мог свободно и полно рассказывать людям большую правду о жизни, воспитывать их и учить тому новому, прогрессивному, что несет с собой наша советская современность, Станиславский настойчиво и неустанно искал путей к наиболее глубокому воспроизведению на сцене «жизни человеческого духа» роли.

В своем стремлении к искусству реалистическому и современному, прозорливому и идейному, умеющему, по словам Чернышевского, «переносить из будущего в настоящее», Константин Сергеевич не был одинок. Подобные цели ставили перед собой многие передовые художники прошлого и наших дней. Но только он вместе со своим соратником Немировичем-Данченко нашел кратчайший путь к осуществлению этой цели, определив с удивительной точностью специфические особенности сценического искусства, те исключительные условия, в которых протекает творческий процесс актера. И это делает систему подлинно научной.

Марксизм-ленинизм учит нас, что всякая отрасль науки имеет свою, только ей присущую специфику. И. В. Сталин в своей работе «Марксизм и вопросы языкознания» говорит, что основная цель любой науки состоит в том, чтобы раскрыть специфические особенности своей области знания. Любому общественному явлению, ставшему предметом изучения науки, свойственно то общее, что присуще всем общественным явле-

ниям, но «дело в том,— пишет И. В. Сталин,— что у общественных явлений, кроме этого общего, имеются свои специфические особенности, которые отличают их друг от друга и которые более всего важны для науки».¹

Еще Чернышевский, размышляя над природой искусства, отметил особую трудность правдивого воспроизведения художником простого и естественного человеческого поведения, человеческого действия.

«...В каждой группе живых людей все держат себя,— пишет Чернышевский,— совершенно сообразно 1) сущности сцены, происходящей между ними, 2) сущности собственного своего характера и 3) условиям обстановки. Все это само собой всегда соблюдается в действительной жизни и с чрезвычайным трудом достигает этого искусство. «Всегда и само собою» в природе, «очень редко и с величайшим напряжением сил» в искусстве — вот факт, почти во всех отношениях характеризующий природу и искусство».²

Станиславский задумывался над тем же, что поразило в искусстве Чернышевского, но он пошел дальше, проникнув в причины того, почему актеру так трудно сохранять естественность в передаче простого человеческого поведения, что так легко достигается в действительной жизни. Причины эти кроются в самих условиях творческой работы актера, в ее публичности; в том, что акт творчества сценического художника, требующий напряжения всех духовных сил человека, демонстративен и протекает на глазах у зрителя. В этих условиях актер, у которого недостаточно тренирована воля, который не одарен от природы способностью без остатка отдавать себя на сцене творческому процессу, неизбежно теряется, выбивается, перестает жить чувствами и мыслями роли. Тогда неизбежен вывих, зажим, неестественность, тогда, по терминологии Станиславского, необходимое творческое самочувствие уступает у исполнителя роли место дурному «актерскому» самочувствию.

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1953, стр. 35.

² «Н. Г. Чернышевский об искусстве». Академия художеств СССР, М., 1950, стр. 54—55.

«Нам гораздо легче на сцене вывихивать свою природу, чем жить правильной человеческой жизнью», — говорил Константин Сергеевич, и его мысль упорно искала приемов, которые привели бы актера к органическому и естественному самочувствию на сцене. Он видел назначение своей системы именно в том, чтобы устранять неизбежные вывихи, восстанавливать законы творческой природы, нарушенные у актера в силу условий публичной работы, возвращать его к нормальному человеческому самочувствию на сцене.

Наблюдая за игрой великих актеров и за самим собой, Станиславский понял, что почувствовать себя на сцене свободно можно, лишь до конца отдавшись предлагаемым обстоятельствам пьесы, поставив себя на место героя, поверив в реальность всего происходящего с ним. Вслед за Белинским, считавшим, что воображение художника играет решающую роль в творческом процессе, вслед за Чернышевским, который говорил о том, что «главное в поэтическом таланте — так называемая творческая фантазия», Станиславский утверждал, что творчество начинается с вымысла — воображения поэта, режиссера, артиста, художника и других.

Первым шагом на том пути, где происходит сближение артиста с играемым образом, является способность исполнителя разбудить свою творческую природу, дать толчок фантазии, чтобы она заработала в направлении, подсказанном самой ситуацией пьесы, ее предлагаемыми обстоятельствами. Станиславский открыл, что лучшим, наиболее действенным рычагом для этого является, как он говорил, магическое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренне, но еще с большим увлечением, чем подлинной правде. «Если бы» сразу переводит актера из реального мира в мир вымысла, в мир, созданный писателем и представляющий собой не самую действительность, но поэтическое воспроизведение ее.

Константин Сергеевич говорил, что «если бы» — это не категорическая форма, не приказ. «Если бы» ничего не утверждает и ни на чем не настаивает, а следовательно, и ничего не навязывает артисту. Оно лишь спрашивает: «что было бы, если бы...» Но как только

артист пробует отвечать на вопросы, поставленные «если бы», он вынужден сразу же тревожить свою фантазию; она приходит в движение, и тут-то и происходит тот внутренний сдвиг, с которого начинается творческий процесс актера.

Итак, «если бы» дает толчок воображению исполнителя. Но само это воображение не свободно; оно ограничено предлагаемыми обстоятельствами пьесы и действует в рамках этих обстоятельств. Станиславский отрицал слепое, стихийное, не направленное воображение актера, которое может только увести его от того жизненного материала, который заключен в драматическом произведении. Он говорил так: «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без другого не может существовать и получать необходимую возбуждательную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига».¹

Следовательно, «если бы» строго подчиняет творчество актера авторскому замыслу, тому кругу идей и тем, которые охватывает пьеса. В то же время Станиславский был глубоко убежден в самостоятельности актерского труда. Ведь «если бы» только ставит вопросы, актер же отвечает на них в соответствии со своим жизненным опытом, со своими верованиями, со своим идейным багажом. Константин Сергеевич разделял мысли Белинского о том, что актер дополняет своей игрой идею автора и что в этом-то дополнении состоит его творчество. В «Работе актера над собой» есть вдохновенные строки, посвященные поэзии актерского труда: «Поверить чужому вымыслу и искренно зажить 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

¹ «Работа актера над собой», стр. 66.

свое отношение к людям и 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».¹

Говоря о том, что «конечным результатом творчества является создание подлинно продуктивного действия, тесно связанного «с сокровенным замыслом», то есть с идеей пьесы и спектакля, Станиславский касается самой сути сценического искусства. Театр есть действие, и все, происходящее на сцене,— всегда действие, действенное выражение мысли, идеи, действенная, активная передача этой идеи зрителю. Драматическое искусство — искусство синтетическое: оно располагает целым комплексом художественных средств. Но главным, решающим средством воздействия на зрителя в драматическом спектакле, по мысли Станиславского, всегда остается слово. С л о в е с н о е д е й с т в и е — вот что делает драматический театр одним из самых сильных и впечатляющих видов художественного творчества человека.

Материалистичность воззрений Станиславского в вопросе о слове, как действию, выступает тотчас же, как только мы сопоставим их с замечательным учением И. П. Павлова о второй сигнальной системе.

«В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности,— пишет Павлов.— Слово составило вторую, специально нашу сигнальную систему, будучи сигналом первых сигналов. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности... с другой стороны — именно слово сделало нас людьми».²

¹ «Работа актера над собой», стр. 67—68.

² И. П. П а в л о в. Полное собрание сочинений. Изд. Академии наук СССР, М.— Л., 1949, т. III, стр. 568.

Сделав свое гениальное открытие о том, что слово является «сигналом сигналов» и дает человеку возможность абстрагировать и обобщать непосредственные впечатления, получаемые из внешнего мира, которые он воспринимает в наиболее глубоких связях и отношениях, Павлов доказал, что именно речь отличает человека от животного, неспособного выходить за пределы тех впечатлений и образов, которые даются ему непосредственно органами чувств. Весь вековой исторический опыт народов закреплён в слове, оно, как чувствительный конденсатор, вбирает в себя многосложную мудрость человечества. Произнесенное слово вызывает в мозгу человека сложную цепь представлений и ассоциаций, зрительных и эмоциональных образов, часто таких же законченных, как и образы, полученные путем чувственного восприятия мира.

«Сигнализация речью» является основой основ сценического искусства.

Вся работа театра держится на этой способности актера видеть за словом живые явления действительности, вызывать в себе представление о вещах, о которых идет речь, и в свою очередь воздействовать своими видениями на зрителя. С этим и связана целая область системы, обозначенная Станиславским понятием «видение». Если актер видит сам то, о чем ему нужно рассказать или в чем убедить партнера на сцене, ему удастся захватить внимание зрителя своими видениями, убеждениями, верованиями, своими чувствами. От того, что вложено в слово, что встает за словом в представлении артиста, от того, как сказано слово, зависит полностью и восприятие зала, весь тот круг образов и ассоциаций, которые могут возникнуть у зрителя, когда он слушает авторский текст.

Ставя себе известную цель, или, как говорит Белинский, дополняя своей игрой идею автора, актер именно в этом направлении действует словом, ведя за собою зрителя.

Вот почему такое огромное значение имеют для художника сцены наблюдательность, жизненный опыт, эмоциональная память, способность к ассоциативному мышлению.

Чем зорче вглядывается в жизнь актер, чем больше он в ней замечает и фиксирует, тем ярче его видения, тем большее содержание сможет он вложить в слова, предложенные ему автором.

Станиславский и Немирович-Данченко, разрабатывая проблему слова в сценическом искусстве и видя в слове могучее средство идейно-художественного воздействия, учили нас распахивать все пространство скрытого за словом содержания, образующего глубокие пласты подтекста.

Разработанный, емкий, многообразный подтекст, введенный в практику Художественного театра К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, воздействует на зрителя во время спектакля как сложный комплексный раздражитель.

Драматическое искусство — искусство синтетическое. Идея, мысль выражаются комплексными средствами, но слово есть основное, ведущее средство воздействия на зрителя. Пластическая выразительность только дополняет силу воздействия словом. Как только в драматическом спектакле акцент переносится со слова на пластику, мы обязательно встречаемся с той или иной разновидностью формализма. Утверждая положение о первенствующей роли словесного действия в театральном искусстве, Станиславский вплотную подошел к марксистско-ленинской постановке вопроса о роли языка.

Несмотря на всем очевидную роль слова в драматическом искусстве, все же приходится говорить о недооценке данной проблемы, о недостаточной разработанности вопросов, связанных со сценической речью, об уравнительном значении, которое придается ряду технологических проблем наряду со словом.

Национальный язык — это сокровищница многовекового познавательного опыта народа, итоги его наблюдений и обобщений в области явлений природы и общества.

Ведь «идеи не существуют оторванно от языка» (Маркс).

Идеалистический тезис о языке, как об оковах для мысли, тезис о возможности и преимуществах отвлечен-

ного мышления, без посредства речи, окончательно разоблачен, и задача советских режиссеров и актеров заключается в том, чтобы осознать со всей серьезностью проблему слова в драматическом искусстве.

Нужно помнить, что только язык, по определению И. В. Сталина, «...есть средство, орудие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания».¹

Система Станиславского направлена к тому, чтобы на сцене, как в жизни, процесс словесного общения людей друг с другом был действенным, активным процессом, чтобы сценическое слово всегда было целесообразным, продуктивным, энергичным и волевым, чтобы оно всегда было действием.

* * *

Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии является основополагающим в процессе перевоплощения актера в драматический образ. «От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста»,² — говорит Станиславский.

Но определить сверхзадачу автора мало. Надо, чтобы у самого артиста возникла сверхзадача, аналогичная с замыслом писателя, «...но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание.

Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста».³

Утверждая, что творческий процесс перевоплощения актера в драматический образ в основе своей диалектичен, Станиславский раскрывает это положение в своем

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1953, стр. 22.

² «Работа актера над собой», стр. 358.

³ Там же, стр. 354.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru