Лекция 2. Система К.С. Станиславского, как основа воспитания актёра и режиссёра.

План лекции:

1. *Главные принципы «системы Станиславского»*
2. *Этапы рождения сценической задачи*
3. *Событие*
4. *Элементы системы К.С. Станиславского*

«Есть одна система – органическая творческая природа.
Другой системы нет». (К.С.Станиславский)
«…учение Станиславского все время развивалось…» (Ильин)

Главные принципы «системы Станиславского»

- принцип жизненной правды (основа основ всей «системы»). Искусство должно быть правдиво и, следовательно, понятно.

- принцип идейной активности (учение о сверхзадаче художника). Не путать с идеей. Если, например, идея пьесы заключается в утверждении неизбежности победы над старым, то сверхзадача художника – это его личное стремление и личный вклад в борьбу за эту идею. Нельзя ограничиваться лишь идейностью творчества, как таковою.

- принцип активности и действия (основа метода действенного анализа, на котором стоит вся практическая часть «системы»). Не нужно, когда появится чувство, нужно действовать, и верное действие вызовет верное чувство.

- принцип органичности творчества актера. Разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Ищи в работе над ролью от себя, стать другим, оставаясь самим собой – «Я есмь».

- принцип творческого перевоплощения (конечный этап творческого процесса в актерском искусстве – создание образа). Где нет художественных образов, там нет и искусства».

«Система Станиславского» - это практическое учение об органических, природных законах творчества. Законы искусства основаны на законах природы. «Органические, природные законы творчества подвластны сознательному освоению. Творческий процесс может и должен быть управляем». Законы творчества не изобретены, а взяты из «природы человеческих отношений чувств» и систематизированы, то есть, организованы

в систему – для удобства пользования этими законами. В чем же заключается суть практического учения? Ответ у Станиславского: «Через сознательную технику – подсознательное творчество актерской органической природы»

Основные элементы актерского мастерства в системе К.С. Станиславского - имя великого реформатора театрального искусства его «система» реалистического творчества — основа всех актерских и режиссерских школ. В его идеях обобщен опыт нескольких артистических поколений, сформулированы важнейшие положения современной театральной эстетики, и потому его идеи и программа завоевали всеобщее признание. Его эстетические взгляды и новаторство не ограничиваются рамками театра, мысли о творческом процессе применимы к любым областям художественноготворчества, он указал пути сознательного овладения творческими процессом и проникновения в область жизни человека. Актеры, режиссеры, театральные педагоги впервые получили полноценное руководство по актерскому мастерству и основам режиссуры как систему проф. воспитания актера и режиссера.

В «системе» рассматриваются элементы духовной и физической природы сценического искусства, их взаимосвязь и взаимодействие в процессе практической художественной деятельности, глубоко раскрывает сущность творческого процесса, где неразрывно участвуют все духовные и физическиеэлементы человеческой природы. Здесь четко сформулированы и практически разработаны принципы и методы жизненно-правдивого искусства, законы сценического действия и общения, законы словесного действия, указаны пути к правильному творческому самочувствию, пути к созданию сценического образа, разработан метод физ. действий. Особое место занимают учение о сверхзадаче, сквозном действии, метод действенного анализа произведения.

Сценическое внимание К.С. Станиславский рассматривал, как способность человека сосредоточить энергию своих органов чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания, ощущений) на определенном объекте.

Два вида творческого внимания: Непроизвольное — процесс сосредоточения происходит независимо от нашего желания и воли, сам объект привлекает к себе наши ощущения и чувства, втягивает нас в активное общение с ним; произвольное — мы сосредоточиваем внимание усилиями собственной воли, сами заинтересовываем себя определенным объектом, сознательно направляем энергию своих органов чувств на предмет, объект и устанавливаем с ним активные отношения.

Объекты внимания К.С. Станиславский делил на два основных вида: внешние объекты внимания, все то, что окружает нас, лежит «вне» нас

— предметы, вещи, люди, события, происходящие перед нами, и.т. д., внутренние объекты внимания, то, что лежит «внутри» нас самих, те процессы, которые происходят в нас — наши воспоминания, размышления, раздумья, возникающие «внутренние видения» образов определенных предметов, явлений, событий и т. д, Материалом актерского искусства является **действие**. В нем объединяются в одно целое мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа, характерны два признака: волевое происхождение, наличие цели. Всякое физическое действие имеет психологическую основу и всякое психофизического действия служат средством или «приспособлением» для выполнения психофизического действия.

Например: чтобы «утешить» человека, переживающего горе, нужно поймать его взгляд. В каждом физическом действии, утверждал К.С. Станиславский, скрыто внутреннее действие, переживание. Физическоедействие заставляет нас фантазировать, наполнять его психологическим содержанием. Чтобы активизировать физические действия, нужно каждую психологическую задачу довести в сознании актера до степени максимальной физической конкретности. Как сделать сценическое действие органичным, внутренне обоснованным, возможным в действительности К.С. Станиславский предлагает ввести в творческий процесс «магическое» слово — «если бы...» это слово ничего не утверждает, оно предполагает, ставит вопрос, на который актер старается ответить своими действиями.

Обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для артиста будут уже готовыми — предлагаемыми это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни героев, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавление к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации, костюмы, бутафория, освещение, шумы, звуки, то, что актеры принимают во внимание.

Предлагаемые обстоятельства делятся на три условных круга: малый круг — с конкретными ответами на вопросы—где, когда, кто, что делает (в данный момент действия); средний круг — с уточнением, откуда пришел и с чем (что принес с собой и в себе) и куда отсюда пойдешь (и что с собой унесешь или в себе), большой круг, куда входят биография героя и его сверхзадача, (его главная цель, его будущее).

Куски и задачи -деление пьесы и роли на куски допускалось как временная мера для их анализа и изучения, оно было необходимо для проникновения во внутреннюю сущность каждого куска, где заложена своя творческая задача; задача органически рождается из своего куска и сама рождает кусок. Вставала проблема: как извлечь задачи из куска? Сценическая задача определялась как

цель, ради которой осуществлялся данный отрезок действия, кусок, и состояла из следующих элементов: цель — «для чего я делаю», действие — «что я делаю», приспособление — «как я делаю», элементы, образуют сценическую задачу. К.С. Станиславский открыл новый принцип деления драматического действия на куски, раньше деление осуществлялось интуитивно, по принципу логической завершенности мысли или задачи персонажа, теперь, при работе над пьесой и анализе драматического действия, границы, стали определяться теми событиями, по которым развивается это драматическое действие. Системой событий, ситуаций, фактов и обстоятельств драматург организует, поступки персонажей и направляет действие пьесы в нужном ему направлении. События рождают реакции и поступки персонажей и развивают драматическое действие в целом. В театральной практике событием - факт или обстоятельство, вынуждающие героев к действию, заставляют их принимать определенные решения и действовать: события рождают действия и поступки, значит, и сценические задачи.

Событие.

Событием в пьесе может быть известие, происшествие, случай, открытие, неожиданный поступок героя или его решение что-то сделать и т. д., неожиданное препятствие или непредвиденное обстоятельство. В развитии, драматического действия события меняют линию поведения одного, нескольких, и всех героев пьесы, каждое событие и стало являться границей определенного куска, так как каждое новое событие создает новую ситуацию и рождает у героя потребность выйти из сложившейся ситуации. В пьесе все события и перипетии являются предлагаемыми от автора обстоятельствами и только в оценке персонажей становятся событиями. Оценка — важнейший элемент сценического действия. В любой действительной жизненной ситуации каждый случай, событие, факт вызывают человеческое определенное отношение, реакцию. У человека появляется потребность что-то сделать (эту потребность К.С. Станиславский и называл «хотением»). В процессе оценки события человек осмысливает произошедшее, изучает ситуацию и тут же составляет план возможного действия.

В его воображении возникают несколько вариантов возможных ответных действий, и «потребность что-то сделать» постепенно моделируется в конкретную цель. Только когда в процессе оценки человек сопоставит все варианты возможных действий и выберет с его точки зрения лучший, он начнет действовать. Этот момент выбора в театральном обиходе – решение - у человека возникает «внутреннее» образное видение цели, т. е. конкретного желаемого результата, к которому будет направлено действие.

Этапы рождения сценической задачи:

а) восприятие события (восприятие всегда чувственно — рефлекторно и «мгновенно»);

б) оценка события (изучение, собирание сведений о случившемся и составление плана возможного действия);

в) решение (выбор лучшего варианта действия);

г) действие (волевой акт, направленный на достижение цели).

Процесс общения устанавливается не сразу, К.С. Станиславский отмечал определенные стадии его возникновения и развития, такие, как:

1. стадия-ориентировка в окружающих условиях, выбор или поиск объекта;

2. привлечение к себе внимания объекта с помощью действий, интонаций и прочее;

3. зондирование души объекта щупальцами глаз, подготовление чужой души для наиболее легкого и свободного восприятия ваших мыслей;

4. моменты передачи своих видений объекту с помощью голоса, слов, интонаций, приспособлений, лучеиспускании, желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, что и как передает субъект;

5. моменты отклика объекта и обоюдный органический процесс общения.

Особое внимание К.С. Станиславский уделял словесному общению при таком общении с др., сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом говорим о виденном, если мы слушаем др., сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.

Слушать означает видеть то, о чем говорят, говорить значит рисовать зрительные образы. Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов, при словесном общении на сцене говорите не уху, сколько глазу. Актер должен уметь общаться, научиться действовать и воспринимать действия партнера, ставить себя в зависимость от партнера его действий, быть чутким, податливым, отзывчивым по отношению ко всему, что исходит от партнера, подставлять себя под его воздействие, быть готовым к неожиданностям, возникающим при настоящем общении. В поздний период своей деятельности К.С. Станиславский рассматривал общение как взаимодействие, активный процесс борьбы, где должны быть четко определены предмет борьбы, сквозное действие и контрдействие. Все другие элементы системы К.С. Станиславский — воображение, освобождение мышц, чувства правды и вера, эмоциональная память, двигатели психофизической жизни, сценическое

самочувствие, подсознание, характерность — не требуют дополнительных разъяснений, задача актера последовательное овладение ими в процессе практических занятий по режиссуре и актерскому мастерству.

Основные элементы актерского мастерства системы К.С.Станиславского

Инструмент актера - его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским "элементами творчества". Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое.

Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих психофизических данных.

К элементам актерского мастерства К.С. Станиславский относит элементы переживания и элементы воплощения.

1. **Внимание.** В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Сценическое внимание – основа развития восприятия и наблюдательности, восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. Процесс воспитания пяти органов чувств лежит в основе актерского мастерства. Важно научить не только наблюдать, но и анализировать наблюдаемые процессы. Наладить психофизический аппарат так, чтобы он беспрерывно наблюдал, воспринимал, перерабатывал, отбирал, вновь обогащался впечатлениями – и так всю жизнь. Существует три круга внимания. Малый, средний, большой.

2. **Воображение и фантазия.** Для актера фантазировать - значит внутренне проигрывать. Фантазируя, актер НЕ вне себя рисует предмет своего воображения, а самого себя ощущает действующим в качестве образа. Воображая что-то из жизни героя, актер не отделяет себя от него. Фантазия – это мысленные представления переносящие нас в исключительные обстоятельства и условия, которых мы не знали, не переживали и не видели, которых у нас не было и нет в действительности. Воображение – воскрешает то, что было пережито или видимо нами, знакомо нам.

Воображение может создать и новое представление, но из обычного реального жизненного явления. Чем больше развиты фантазия и воображение у артиста, тем богаче и разнообразнее его возможности, тем он глубже и содержательнее. Воображение должно быть, во-первых: активным, то есть толкать актера на внутреннее и внешнее действие, а для этого надо нарисовать воображением такие условия, которые заинтересовали бы артиста и толкнули бы его к активному творчеству; во-вторых: воображение должно быть

логичным и последовательным; в-третьих: нужна ясность цели, интересное задание, чтобы не мечтать ради самого мечтания.

3. **Чувство правды, вера, сценическая наивность.** При помощи сценических оправданий, то есть верных и увлекательных мотивировок, актер превращает для себя, а, следовательно, и для зрителя вымысел в художественную правду. Вера актера является следствием его убежденности в правильности того, что он делает. Зритель верит в то, во что верит актер. Чем больше наивности в актере, тем больше чувства веры, тем ему будет легче поверить в происходящее на сцене, забыть условности театра. Наивность и вера дают актеру возможность утрачивать скованность, неловкость. Чтобы развить сценическую наивность надо вести жизненные наблюдения. Особенно внимательно понаблюдать за детьми. Наивность и вера рождают прекрасное чувство заразительности, без которого актер просто не может существовать.

4. **Логика и последовательность действия.** Нельзя рассматривать чувство правды и веру как самостоятельные элементы в отрыве от логики и последовательности действия. Логика и последовательность и есть самый надежный путь к овладению этими элементами. В основе работы над этим элементом лежит работа на память физических действий (ПФД). Для этого существует ряд простых упражнений: “вдеть нитку в иголку”, “написать письмо и заклеить конверт”, “починить карандаш перочинным ножом” и так далее. Работа с воображаемым предметом создает не только правду физического действия и веру в него, но развивает логику и последовательность, вырабатывает правильное отношение к реальным предметам, дисциплинирует сценическое внимание.

5. **Общение.** Общение – это активное взаимодействие партнеров, в котором участвует как физическая, так и духовная природа актера. Общение – это действие двухстороннее. Если один из партнеров меняет свое поведение в роли, другой должен немедленно заметить это и так же внести изменения в свои действия. А возможно это тогда, когда общение будет непрерывным. Общаться можно словом, Слова передают мысль, а голосовая интонация окрашивает слова и мысль чувством. Общение жестом, мимикой, глазами - это физическое общение, или “органическое” молчание.

6. **Приспособления.** Это как внутренние, так и внешние приемы, способы, при помощи которых актер воздействует на партнера. Приспособления необходимы актеру для того, чтобы заражать других своим состоянием и заставлять их лучше чувствовать то, что не доказывается словами. Приспособления бывают сознательные (придуманные, отрепетированные) и подсознательные (интуитивные, т.е. импровизационные). Каждое переживаемое внутри чувство требует своего

приспособления. Актеру надо уметь приспосабливаться к обстоятельствам, к времени, к каждому из людей в отдельности. Актеру надо всегда опасаться ветхости и затасканности приспособлений. Когда приспособление износилось, его надо заменить свежим. Нельзя позволять себе просто копировать чужие приспособления! Надо уметь присваивать их себе и делать их своими собственными, родными, близкими".

7. **Эмоциональная память.** Актер может вызвать в себе то или иное чувство исходя из своего собственного эмоционального опыта. Возникнув первоначально, как оживление многократно испытанного в жизни, сценическое чувство в дальнейшем приводится в связь с вымышленными сценическими поводами. Эмоциональная память необходима актеру, так как на сцене он живет повторными чувствами, то есть чувствами раннее пережитыми, знакомыми по жизненному опыту. Здесь помогут воображение, фантазия, предлагаемые обстоятельства, так называемые "манки", вызывающие отклик в эмоциональной памяти. Сильное впечатление в жизни – ярче эмоциональная память, оно не требует усилий.

8. **Мышечная свобода и пластика**- умение актера естественно выполнять самые разнообразные движения. Это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека. Каков бы ни был характер и рисунок движения, он должен быть красивым, т.е. подчинен внутреннему закону пластики. Чтобы выработать умение двигаться выразительно и красиво, нужно научиться освобождать мышцы от зажимов и напряжения, т.е. подчинить воле человека. С мышечной свободой тесно связано и психофизическое самочувствие. Очень часто внутренние и внешние зажимы мешают нам добиться какой- либо цели.

Для снятия физического напряжения необходимо:

1). Выработка мышечного контролера (который автоматически давал бы команду "я зажат")

2). Определение центра тяжести и точки опоры.

3). Воспитание навыков и умение направлять работу мышц. Умение пользоваться мышцами, для того или другого действия.

4). Оправдание позы, жеста, движения.

Каждое движение, поза должны быть оправданны, целесообразны, продуктивны.

9. **Действие и предлагаемые обстоятельства.** Актерское действие - единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми

обстоятельствами малого круга, выраженный во времени и пространстве. Актер создает в своем воображении те или иные обстоятельства внешней среды и ставит перед собой вопрос: Что бы я стал делать, если бы эти обстоятельства были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Предлагаемые обстоятельства побуждают актера совершать определенные действия, воплощающие образ. “На сцене надо действовать, а не пытаться думать о чувствах, иначе актер начнет играть чувства, насиловать их, а наигрыш чувств, страстей и образов – самые верные признаки ремесла”. Станиславский определял три направления в театральном искусстве.

Ремесло (внешний результат). Искусство представления (форма роли). Искусство переживания (внутренняя жизнь роли в художественной форме).

10. **Темпо-ритм** - исполнение определенных физических и психических движений, осуществляющих заданное действие в ограниченном пространстве с установленной скоростью и в определенном времени. Темп является признаком ведущим, так как именно темп действия чаще всего характеризует состояние психики. “ Ритм бывает: внешний (физический) и внутренний (психологический) Ритм – поведение, интенсивность действий и переживаний актера, внутренний эмоциональный накал, это организация во времени и пространстве, динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок. При темпе можно действовать медленно, умеренно, быстро и т.п., что потребует от нас различной затраты энергии, но не всегда окажет существенное влияние на внутреннее состояние. Иное дело, ритм поведения. Сравним, например, бег спортсмена на соревновании с бегом человека, спасающимся от преследования грабителей. В первом случае действие будет характеризироваться внутренней собранностью, бодростью, строгостью физических движений. Во втором – паническое состояние, судорожность, порывистость движений, резкий подъем и спад энергии. Также возможно и прямое противоречие между темпом и ритмом. Может быть, медленный темп при весьма активном ритме. Например, игра в шахматы. Можно быстро вязать чулок и при этом вести спокойный разговор и так далее. Всякое отклонение от верного ритма неизбежно искажает логику поведения действующего лица. Поэтому темпо - ритм является одним из важнейших элементов актерской техники.

11. **Сверхзадача и "сквозное действие".** Сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. Только такая, ставшая личной, сверхзадача рождает у актера эмоциональные побуждения к действиям. Этот действенный путь к осуществлению сверхзадачи Станиславский называл "сквозным действием".

12. **Атмосфера** Эмоциональная окраска каждого действия, сцены, эпизода, всего спектакля, способствует созданию целостности спектакля.

13. **Внешняя характерность.** Создается с помощью грима, пластики, костюма, речи и др. Актер может добывать внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая - все равно. Главное - не потерять внутренне самого себя.

14. **Куски и задачи.** Станиславский предлагает для работы над ролью стандартную технику решения задач: разбивать сложную задачу на более простые подзадачи, их - на еще более простые, и так вплоть до "тривиальных" - с которыми ясно, что нужно делать. А именно, он предлагает разбивать пьесу на "куски".

15. **Речь на сцене.** Техника сценической речи представляет собой тот строительный материал, с помощью которого содержание сценического образа развивает свою выразительную форму. Только овладев голосом и произношением, возможны свободное словотворчество, словодействие актера школы переживания. Если же голос не повинуется актеру, если он беден обертонами или от старания быть слышным нарочито громок, если нет умения слитно произносить фразу, если дикция недостаточно чиста, а сценическое произношение не соответствует законам орфоэпии, если слова стучат, "как горох в доску", нарушается единство содержания и формы в исполнении актера, т.е. искажается содержание искусства переживания.

Все элементы "системы" Станиславского, являются, по существу, составными элементами сценического действия, которое не может быть осуществлено без участия творческого внимания, эмоциональной памяти, воображения, логичности и последовательности действий и чувств, мышечной свободы, пластичности, владения голосом и т. д.

Постоянное совершенствование этих элементов составляет содержание "Работы актера над собой", предполагающую ежедневный тренинг.