Тема 13. Педагогические и режиссёрские открытия К.С. Станиславского – фундамент учебно-творческого процесса в театральном коллективе.

Учение К.С. Станиславского о режиссуре – это учение об искусстве создания спектакля на основе творчества всех его участников. Учение о природе и законах актерского творчества, о методах и приемах управления им – бесценный вклад К. С. Станиславского в историю мировой культуры.

Поскольку природа и законы актёрского творчества не зависят от того на профессиональной или любительской сцене выступает актёр, то говорить о какой-либо специфике использования системы в любительском театре бессмысленно. Другое дело, этические принципы системы, которые в целом едины для всех театров, но в самодеятельном театре должны подвергаться некоторой корректировке с учётом любительского характера сценической деятельности, в процессе которой члены коллектива отдают театру свой досуг, а не профессиональное время. Этот вопрос рассматривается нами в специальном параграфе данного пособия, посвящённом театральной этике.

Овладение системой Станиславского при работе с неопытными участниками будущего спектакля имеет не меньшее, а может быть большее значение, чем при работе с профессионалами. Им (любителям) необходимо особенно подробно и тщательно объяснить все события, цели роли. Таким участникам показ вреден, ибо они в этом случае не поймут сути персонажа, а будут слепо, механически копировать режиссера. И если в ходе такого «натаскивания» и удается достичь некой слаженности, исполнителям будет причинен вред. Их органика будет подавлена, быть может, непоправимо вследствие узкоутилитарной эксплуатации их способностей. Это прямой путь к штампам.

Режиссер должен идти по пути использования объективных законов природы сценического искусства, открытых Станиславским. Именно метод

Станиславского предохраняет начинающих актеров от ремесленных навыков. Поскольку основы системы К. С. Станиславского для любительского театра являются самым надёжным фундаментом воспитания актёра, её основные принципы должны стать руководством к действию для руководителя такого театра.

О том, что актер должен изучать жизнь, русское актерство знало еще со времен Шекспира. Но что он должен изучать и наблюдать свой собственный душевный мир, исследовать собственную душевную природу, открывая ее новые стороны, об этом впервые сказал К. С. Станиславский. До него великие актеры прошлого (Мочалов, Щепкин, Ермолова, Комиссаржевская и др.) утверждали, что их работа над ролью осуществляется бессознательно, свое творчество они называли «тяжелой душевной работой», «шаманством».

И у самих работников театра, и у зрителей сложилось устойчивое мнение, что механизм актерского творчества невозможен для изучения и анализа. Станиславский сделал вывод о связи сознательного и бессознательного в творчестве актера и впервые показал возможности сознательного управления подсознательными процессами творчества.

Он писал: «Истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного творчества». Каким же образом, возможно, сознательно управлять бессознательным? Отвечая на этот вопрос, Станиславский сделал выводы, перевернувшие представления об актерском творчестве. В старом театре являлось классическим требование как можно дальше уйти от самого себя, «изгнать из роли свой жизненный и духовный опыт».

Станиславский предложил принципиально иной подход: «Познайте свою природу, дисциплинируйте ее, и при наличии таланта вы станете великим артистом». Сущность нового подхода К. С. Станиславский выразил формулой искусство переживания. Игра актера при этом не сводится к

имитации состояния. На каждом спектакле он заново проживает роль в соответствии с заранее продуманной логикой жизни и развития образа. Станиславский предложил актерам «идти от себя». Это предполагает, что актер пытается достоверно представить себя в рамках тех жизненных условий (предлагаемых обстоятельств), в которых находится в пьесе его герой, и в соответствии со своей природой реагирует на происходящее.

Станиславский делает важный вывод: «Не играть образ, а стать образом – это высшая форма актерского творчества». Именно такой подход рождает «искусство переживания», «искусство душевного реализма». Жить жизнью образа, достигая при этом абсолютной достоверности психологического состояния, – такова ключевая установка Системы.

Концепция психологического реализма стала ключом к новому театру. Открытие Станиславского заключалось в том, что именно душевный мир актера он увидел как основной источник его творчества. Станиславский показал, что у «артистического рая» есть свои «ворота», а к ним ведет определенная дорога. И рассказал, как по ней идти. М. Чехов комментировал этот раздел учения Мастера с позиции актера: «Истинное значение и смысл системы ученик должен понимать так: система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам бог.

Система сберегает актеру его творческие силы. Указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела... Настоящая, единственная цель системы – дать актеру в руки самого себя...».

Создание каждым из участников спектакля психологически правдивого образа делает возможным его абсолютно достоверное, органичное поведение на сцене. Психологическая оправданность поведения на сцене, поступков

персонажа, убедительность общения с партнерами (к «технике общения» Станиславский относился очень внимательно) рассматривались Станиславским как закон нового театра. Общим результатом утверждения в актерском творчестве новых установок становится актерский ансамбль – единый стиль существования актеров на сцене. Только такой ансамбль позволяет добиться общего художественного единства сценического произведения.

Совершенствование актерского творчества требует постоянной работы актера над собой: повседневной тренировки его физического и душевного начала, развития артистической техники, мастерства. Применив свои открытия, Станиславский получил поразительные результаты: появилась целая плеяда актеров, поражающих мастерством и душевной правдой, органичностью сценического поведения, искренностью; появились гармоничные и художественно цельные театральные спектакли, которые прославили театр в России и за рубежом.

Наконец, одним из компонентов Системы стало создание новой концепции сцены и зала и их взаимодействия. Стремление убедить зрителя в подлинности происходящего на сцене породило высокую «культуру детали». В спектаклях Станиславского утвердился реализм оформления сцены как обязательный вспомогательный элемент подлинно реалистического спектакля. На первых порах дал о себе знать даже некоторое увлечение натурализмом: для создания атмосферы достоверности происходящего в спектакле слишком большое внимание уделялось падающему листу в осеннем саду, пению сверчков летним вечером и т.п. Позже, отказавшись в этом отношении от максимализма, Станиславский сохранил основную установку: реализм оформления и реквизита должен помогать актеру.

Общей задаче театра соответствовали и шаги по ликвидации сложившейся в начале XX века разобщенности зрительного зала и сцены: была снижена высота сценической площадки, уничтожена оркестровая яма,

которая как крепостной ров разделяла сцену и зал. Произведена была и «демократизация» зала. Была ликвидирована многоярусность зрительного зала и оставлены только два яруса. Таким образом, галерка была упразднена, вместо нее появились достаточно удобные для просмотра спектаклей места.

Театр на практике оправдывал свою установку на демократизм и общедоступность. По убранству зал был приближен к обычной комнате: исчезли позолота, бархат. Даже занавес – важнейший атрибут убранства сцены – стал простым, коричневато-серым, с единственным украшением – небольшим контуром белой чайки, выполненным в виде аппликации. Спокойный, нейтральный тон окраски стен и мебели помогал концентрировать внимание на том, что происходило на сцене. Основные установки Станиславского, его Системы конкретизировались в многочисленных, весьма подробных и разнообразных уточнениях,, разъяснениях, комментариях на репетициях Станиславского, в его беседах и на занятиях с учениками, в его книгах, но, прежде всего – на его спектаклях.

Оценивая значение Системы и выступая против реальных или мнимых критиков, М. Чехов, один из первых, кто понял значение Системы, писал: «Есть опасение, что найдутся люди, которые скажут: «Система суха, теоретична и слишком научна, акт же творчества – акт живой, таинственный и бессознательный». Вот ответ: система не только «научна», она просто «наука». Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неодаренных и нехудожественных натур. О тех, которые просто не желают понять Системы, речи не будет. Система есть исключительно «практическое» руководство... Система – для талантливых, которым есть что «систематизировать».

Элементы Системы Станиславского – суть объективные законы жизни. Чтобы искусство драматического актера было правдиво, оно должно подчиняться в условных (неестественных) обстоятельствах сцены объективным (естественным) законам жизни. По существу, речь идет об

одном законе – законе действия. Условное же разделение его на составные элементы (внимание, воображение, свобода мышц и т.д.) необходимо для изучения, воспитания в себе и тренажа каждого из них в сочетании с комплексным освоением всех одновременно.

Те элементы системы Станиславского, которые являются инструментом анализа, иногда называют «понятиями системы». К ним относятся: предлагаемые обстоятельства, событие, сквозное действие, сверхзадача и т.д. Те же элементы системы, которые являются объективными для поведения человека в жизни (а стало быть, и на сцене), называют «законами системы». К ним в первую очередь надо отнести действие как основной закон учения Станиславского, ее краеугольный камень, и его составляющие, то есть то, что помогает актеру им (действием) овладеть: внимание, воображение, мышечная свобода, отношение, оценка и т.д.

Остановимся на некоторых элементах системы, вызывающих безусловный интерес с точки зрения творческого развития метода Станиславского. Главное условие, основной закон, с помощью которого происходит овладение действием и которому в жизни человек подчиняется, не затрачивая при этом никаких усилий, совершенно органично – внимание. С него-то и начинается практическое обучение актёра по системе Станиславского.

Закон внимания заключается в том, что каждую секунду своего существования человек к кому-либо или к чему-либо внимателен. Внимание есть активный и сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте. В жизни объект внимания возникает легко и естественно, а на сцене, в условных, предлагаемых обстоятельствах, все усложняется. Внимание рвется в зрительный зал, поэтому надо уметь увлечь себя каким-либо объектом на сцене. Главное, что следует из первого закона Станиславского, – это необходимость воспитать в артисте способность искусственно

сосредоточить внимание на условном объекте. При этом самое трудное – обнаружить точный объект внимания.

Подлинное сосредоточенное внимание связано с рациональным использованием энергии на сцене, т.е. с мышечной свободой. В жизни человек тратит столько мускульной энергии, сколько необходимо для совершения того или иного действия. Это и есть мышечная свобода. Если человек тратит энергии больше или меньше, чем необходимо, то неминуемо попадает в неловкое положение, из-за которою возникает «зажим», ибо сценическое внимание всегда находится в конфликте с' вниманием жизненным. Снять «зажим» в естественных условиях легче, чем в сценических, неестественных, условиях публичности. Профессионал и отличается от дилетанта отсутствием у последнего подлинного сценического внимания.

Как сделать, чтобы сценические объекты были так увлекательны, чтобы отвлечься от естественной жизни? Для этого надо обладать развитой фантазией и воображением. Они свойственны каждому человеку. Но творческое (то есть преувеличенное) воображение не является обязательным законом жизни. Мера его преувеличенности по отношению к норме и есть одно из качеств творческой личности.

Что же такое воображение и фантазия? Чем они отличаются? Представим себе самолет, в нем летчик, пассажиры. И вдруг самолет падает. Как будут вести себя летчик и пассажиры. Это абстрактно. А воображение – это вы в самолете. Фантазия имеет отвлеченный характер, поэтому предполагает конкретное видение. Творчество писательское в этом отношении сродни режиссерскому и актерскому. С большим писателем происходит то же, что и с большим актером. Он должен прожить жизнь героев своего произведения. Хорошему писателю герой диктует законы поведения, а не писатель навязывает их герою.

Жизнь – постоянная смена предлагаемых обстоятельств. Разделим их на большой, средний и малый круги. Необходимость этой условной классификации вызвана многообразием жизни, состоящей из огромного количества обстоятельств, обусловливающих и не обусловливающих поведение человека. Большой круг предлагаемых обстоятельств действует на большой этап времени, пространства; охватывает большую группу людей. Например, мы живем на планете Земля в XXI веке. Этот круг охватывает всю жизнь человека. Средний круг предлагаемых обстоятельств определяет наше поведение в меньшем отрезке времени, охватывает часть жизни: вы человек, живший в определенном городе. Малый круг составляют обстоятельства, которые движут мною каждую секунду, с которыми мы непосредственно, сейчас вступаю в борьбу.

Постоянно изменяющиеся обстоятельства малого круга непосредственно побуждают нас к тем или иным сиюминутным поступкам. Подлинная жизнь отличается от художественного произведения тем, что последнее всегда организуется для какой-то цели. Это дает нам право говорить о том, что малый круг предлагаемых обстоятельств определяет действие, средний круг предлагаемых обстоятельств определяет сквозное действие роли и большой круг предлагаемых обстоятельств – сверхзадачу героя. В отборе предлагаемых обстоятельств нужна точность. То, с какой позиции рассматривается режиссером отрезок жизни, определяет, что будет для него большим, средним и малым кругом. В особом способе отбора предлагаемых обстоятельств лежит жанр.

Актеру же надо знать предлагаемые обстоятельства жизни своего героя, поверить в них, сделать своими. От сферы умозрительной они должны перейти у него к сфере эмоциональной, чувственной. Точно найденное режиссером логичное, правдивое предлагаемое обстоятельство помогает актерской фантазии, вере. Предлагаемые обстоятельства связаны с магическим «если бы». В жизни мы всегда действуем в окружении

предлагаемых обстоятельств. На сцене они заданы автором. Умение поверить в вымышленные обстоятельства, как в свои, определяет меру таланта актера. «Если бы» – то особенное свойство воображения, которое помогает поверить в условные, придуманные предлагаемые обстоятельства как в подлинные.

«Если бы» – свойственно и актеру, и зрителю. Зрительское воображение – опосредовано (через актера), творческое воображение актера – непосредственно (если бы я). У актера «если бы» должно проходить через себя. Всегда Я, а не Он. В этом коренное отличие театра переживания от театра представления, где Он, а не Я.

Закон действия – центральный закон поведения человека в жизни, которому он подчиняется органично, не затрачивая никаких усилий. Нет ни одной секунды сознательного поведения человека, когда бы он не действовал. Человек не может ничего не хотеть! В любой, самой пассивной форме поведения человека должно быть активное утверждение действенного начала. Жить значит действовать! Что значит человек живет? Говоря так, мы имеем в виду жизненный процесс, состоящий из четырех потоков:

1. *Поток действий*
2. *Поток мыслей*
3. *Поток чувств*
4. *Поток выражения поведения человека.*

Поток действий – процесс сознательный, поток чувств и поток выражения поведения – бессознательные. Что касается потока мыслей, то здесь необходима оговорка, ибо являясь по своей природе процессом сознательным, он, тем не менее, тесно связан с потоком чувств, процессом бессознательным. Именно поэтому Станиславский, пытаясь сознательным путем возбудить подсознательную деятельность, начал с мысли. Он утверждал, что, воссоздав жизнь мысли в предлагаемых обстоятельствах, можно воссоздать весь процесс жизни. Это дало результат. Но мысль материально не ощутима. Кроме того, мысль - действие надо отличать от

мысли сопровождающей. Сопровождающая мысль так же неуловима, как и чувство.

Мысль-действие то же действие, поэтому если оно было найдено верно, это помогало идти к нужному результату. Но путь этот длителен и не ведет к искомому импульсу творчества. То, что чувством играть нельзя, было известно Станиславскому давно, так как чувств (названий) мало, а проявлений их бесчисленное множество. Кроме того, он понимал, что эмоция неуправляема, т.к. она бессознательна, поэтому нельзя сыграть ревность, страх, зависть и т.д. До Станиславского жизнь воспроизводили по приспособлению и по чувству. Казалось бы, это естественно: мы видим приспособление, за которым лежит чувство. Актеры искали яркие приспособления, минуя остальные элементы жизненного процесса. Получалось обозначение, ибо путь копирования жизни обречен на ложь.

Конечно, и до Станиславского были случаи стихийного проникновения в правду. Дело в том, что все элементы жизненного процесса взаимосвязаны и один тянет за собой остальные – автоматически. Поэтому великие актеры, интуитивно найдя один из элементов существования, выходили на верную дорогу и создавали на сцене жизнь.

Почему же приспособление, чувство не ведут нас к искомому результату? Потому что они – бессознательны. Станиславский приходит к выводу, что тем искомым, которое наиболее продуктивно вызывает за собой весь клубок органической жизни, является действие. Только обращение к сознательному звену для того, чтобы вызвать все бессознательные процессы, дает нужный результат. Только поток действий, если он, верно, определен, потянет за собой и поток мыслей, и поток чувств, и поток выражения поведения человека. Самые сложные психологические состояния выражаются в физических действиях. Сознательно совершенное действие будит бессознательное чувство.

Только изучив логику действий, можно вскрыть логику чувств.

Напомним, что процесс действия складывается из трех элементов:

- Процесс волевого начала (чего я хочу?);

- Процесс психофизической реализации волевого момента (что я делаю?);

- Момент выражения двух первых процессов (как я делаю?).

Первые два элемента сознательные, третий (приспособление) - подсознательный. Но если человек начинает думать о приспособлении (как я это делаю?), то приспособление становится действием. Одно и то же выражение поведения человека может быть и действием и приспособлением.

Действие – это волевой, сознательный акт. Оно всегда находится в столкновении, в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Чем активнее действие, чем больше борьба, – тем сильнее сопротивление предлагаемых обстоятельств. Действие всегда: целенаправленно, логично, органично, предполагает борьбу.

Итак, действие – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, выраженный во времени и пространстве. Почему единый? Потому что нельзя разделить в жизненном процессе психическое и физическое. В жизни человека нет ни одной секунды (кроме сна и потери сознания), когда бы он не действовал, т.е. не осуществлял бы какой-то психический акт. Акт этот не может не иметь какого-либо физического выражения.

Почему процесс? Потому, что предполагает борьбу, которая ведет к определенной цели. Наша задача – определить предлагаемые обстоятельства, поверить в них и начать сознательно, органично, волево, искренне, продуктивно и логично действовать. Тогда мы и достигнем «истины страстей и правдоподобия чувствований».

Литература:

Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Станиславский К. С., 2015 г.

Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Искусство, 1972 г.

Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. - М.:Просвещение, 1973 г.