



СТАНИСЛАВСКОГО СИСТЕМА

СТАНИСЛАВСКОГО СИСТЕМА, условное наименование сценич. теории, метода и артистич. техники, разработанных К. С. [Станиславским](#). Возникла как обобщение творч. и педагогич. опыта самого Станиславского с опорой на современников и предшественников, прежде всего на уроки М. С. [Щепкина](#). С. с., сосредотачиваясь на особых законах сцены, рассматривает творчество актёра как органический, естественный для человека процесс, который носит публичный характер и продолжается на каждом спектакле. Задачей С. с. становится обеспечение творч. состояния актёра на всех фазах его работы; поставлена проблема осознания внутр. творч. процессов на пути органич. перевоплощения актёра в образ. С. с. направляет актёра к созданию на каждом спектакле заново живого органич. процесса по заранее продуманной логике образа. Она противостоит сценич. дилетантизму с его пренебрежением к худож. технике, мастерству и неоправданным расчётом на «вдохновение», а также театральному ремесленничеству, его трафаретам в изображении типов и страстей. Размышляя о том, что он называл «иск-вом представления», Станиславский переосмысливал труд «Парадокс об актёре» Д. [Дидро](#), умозаключения своего современника Б. К. [Коклена](#) и др. Идеалом его оставалось то, что он называл «иск-вом переживания» (примеры этого иск-ва для него – М. Н. [Ермолова](#) и Т. [Сальвини](#)). Именно «иск-во переживания», по Станиславскому, наиболее властно над умами и чувствами и предъявляет наивысшие требования к актёру, к его личности и технике.

С. с. опирается на законы природы в целом и натуру конкретного человека-артиста. Именно это Станиславский подчёркивал, когда говорил, что никакой С. с. не существует, а есть непреложная система самой природы. Процесс худож. творчества – одно из проявлений этой природы и подчинён её законам. Основу теории Станиславского составляют изученные им на практике объективные закономерности сценич. творчества. Подходы к ней, начатые в набросках

«Настольной книги драматического артиста» (1902), с годами разнообразились и углублялись: С. с. развивает в актёре веру в «предлагаемые обстоятельства» (использовался слегка видоизменённый термин А. С. [Пушкина](#)); стал применяться оборот «магическое если бы», подразумевая, что актёр включает фантазию, пользуясь запасами своей памяти и творч. воображением. В выборе средств актёрской выразительности Станиславский обладал образцовым чувством стиля, равно владея и тончайшими оттенками, и ярчайшими локальными красками, сценич. обобщением. При изобретательности, неожиданности трактовки он более всего требовал от себя и от других цельности образа, непреложности каждой чёрточки.

На всех стадиях складывания С. с. её создатель тяготел к эксперим. проверкам своих установок. Найдя помощника в Л. А. [Сулержицком](#), Станиславский осуществлял проверку с учениками драматич. курсов Адашева (среди них был Е. Б. [Вахтангов](#)), а с 1912 – в студии, созданной при МХТ (1-я студия МХТ). Осн. постулаты (напр., проблемы «творч. самочувствия» и теснящего его ложного «актёрского самочувствия») и первые опыты реализации С. с. представлены в кн. «Моя жизнь в искусстве» (1926). В 1938 вышел в свет труд «Работа актёра над собой». За рубежом профессионалов сцены с С. с. начали знакомить оказавшиеся в США и создававшие там школы участники 1-й студии (Р. В. [Болеславский](#), М. А. Успенская, В. В. Соловьёва и их ученики). Пропагандистами и исследователями С. с. в СССР были коллеги Станиславского – актёры и режиссёры М. Н. [Кедров](#), В. О. [Топорков](#) и др. Они уделяли наибольшее внимание поздним этапам работы над С. с., выдвигая в центр вопрос о подлинности, продуктивности и целесообразности действия актёра в предлагаемых обстоятельствах. Действие осуществляется при участии ума, воли, чувства актёра и всех его внутр. (психич.) и внешних (физич.) данных, называемых Станиславским элементами творчества. К их числу относятся: внимание к объекту, органы восприятия (зрение, слух и др.), память на ощущения и создание образных видений, артистич. воображение, способность к взаимодействию со сценич. объектами, логичность и последовательность действий и чувств, чувство правды, вера и наивность, ощущение перспективы действия и мысли, чувство ритма, сценич. обаяние, выдержка и т. п., а также мышечная свобода, пластичность, владение голосом, произношение, чувство фразы, умение действовать словом, ощущение

характерности и т. д. Овладение всеми этими элементами приводит к подлинности совершаемого на сцене действия, к созданию нормального творч. самочувствия. Совершенствование всех перечисленных элементов творчества составляет содержание работы актёра над собой – первого раздела С. с., который, в свою очередь, делится на две части: «работа над собой в творч. процессе переживания» и «работа над собой в творч. процессе воплощения». Станиславский признавал условность такого деления, т. к. при осуществлении действия процессы переживания и воплощения сливаются в один неразъединимый органич. процесс. Работа над собой предполагает повседневную тренировку драматич. актёра, подобную тренировке танцовщиков у балетного станка или исполнению экзерсисов и вокализов музыкантами и певцами. Станиславский утверждал, что иск-во актёра только тогда преодолеет полудилетантскую стадию, когда повседневная работа над собой станет для актёра такой же привычной потребностью, как умывание у культурного человека. Отсюда возник термин «туалет актёра». Второй раздел С. с. посвящён процессу работы актёра над ролью. Метод работы, сложившийся в последние годы жизни Станиславского, получил условное наименование «метод физических действий». Станиславский называл также свой метод «методом физич. и словесных действий», желая подчеркнуть этим выдающееся значение слова как формы действия. Станиславский разработал специфич. актёрскую технику словесного взаимодействия. Она опирается, в частности, на внутр. зрение. Образы, возникающие ярко во внутр. зрении, делают вызвавшую их мысль актёра заразной, доходчивой. У каждого режиссёра есть свои индивидуальные подходы к работе с актёром и своя программа её проведения, считал Станиславский, но осн. этапы и психофизич. приёмы этой работы, взятые из самой природы, должны соблюдаться. Живой сценич. образ рождается от органич. слияния актёра с ролью. Станиславский говорил, что нельзя совершать насилие над созидательным творч. актом самой природы – напр., тянуть живой росток из земли, чтобы ускорить его развитие, или искусственно расправлять ещё не созревший бутон. Режиссёра, идущего по пути органич. творчества, Станиславский называл режиссёром корня.

Созревание С. с. связано с опытом МХАТа, но Станиславский пересматривал многое в практике театра, созданного им с Вл. И. Немировичем-Данченко, напр., остерегал от

избытка рационализма в застольном периоде, и т. д. С. с. закрепляет у актёра стремление к первичности творч. процесса – импровизац. самочувствию. С. с. требует от актёра овладения текстом автора. Чтобы избежать декламации, к словесному действию переходят, когда укрепится логика физич. действий. Прежде чем заучивать слова автора, надо возбудить в себе потребность в их произнесении, понять, что их порождает, усвоить логику действующего лица. Только тогда чужие, заданные слова могут стать для исполнителя своими. Понятия «сверхзадачи» и «сквозного действия» объединяют все элементы С. с. Станиславский ввёл также понятие «контрсквозного действия» (или «контрдействия»). Важнейшая составляющая С. с. – содержательность личности, «сверх-сверхзадача» человека-актёра, его жизненная установка. Личность художника присутствует в его творчестве. Учение об артистич. этике составляет душу системы. Станиславский не признавал проф. воспитания актёра вне его этич. воспитания. С. с. охватывает широкий комплекс практич. и теоретич. проблем «театра вообще», всех типов театра.

Литература

Лит.: Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1988–1991. Т. 1–4; Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций / Сост. И. Н. Виноградская. 2-е изд. М., 2000; Кнебель М. О. Поэзия педагогики: О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005. См. также лит. при ст. Станиславский К. С.