Петр Михайлович Ершов

**УКАЗАТЕЛЬ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ И ТЕРМИНОВ**

**СИСТЕМЫ К.С.СТАНИСЛАВСКОГО**

(публикуется в сокращении)

“Система” не “поваренная книга”: понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу – и готово. Нет. Это целая культура, на которой надо расти…

К.С.Станиславский

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

Система К.С.Станиславского представляет собой единое, неразрывно связанное целое. Каждый раздел ее, каждая часть, каждое положение и каждый принцип органически связаны со всеми другими принципами, частями и разделами. Поэтому всякое деление ее (на разделы, темы и т.п.) является теоретическим, условным.

Тем не менее изучать систему К.С.Станиславского, как и всякую науку, можно только по частям. На это указывал и сам Станиславский.

Связанность отдельных разделов системы между собой отражается и в предлагаемом “Указателе”. “Его задача заключается в том, чтобы помочь специальному изучению *основных, наиболее важных* вопросов системы (главным образом тем, кто *приступает* к такому изучению). Читателю, претендующему на исчерпывающую полноту своих представлений о системе Станиславского, “Указатель” послужит своего рода пособием и облегчит систематизацию знаний по важнейшим вопросам системы. Изучение системы требует собственного знания первоисточника, то есть чтения прежде всего самого Станиславского – его опубликованных сочинений и документальных записей его занятий и бесед. Именно по этим материалам и составлен настоящий “Указатель”.

В тексте “Указателя” наиболее важные вопросы системы освещаются и в цитатах, и в кратких формулировках, хотя и не всегда подробно развернутых Станиславским в своих работах и высказываниях, но тем не менее емко обозначающих узловые пункты “системы”. Вдумчивое чтение одного даже перечня этих пунктов может приблизить к целостному пониманию содержания закона театрального искусства, открытых Станиславским.

Для обозначения источников цитат в тексте приняты следующие сокращения:

**Художественные записи** – Станиславский К.С. Художественные записи 1877–1894 гг. – Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1958. – Т. 5.

**Режиссерская партитура “Чайки”** – Режиссерские экземпляры К.С.Станиславского в 6 т.: т. 2. – М.: Искусство, 1981.

**Моя жизнь в искусстве** – Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954. – Т. 1.

**Работа актера над собой. I –** Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954. – Т. 2.

**Работа актера над собой. II –** Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 3.

**Режиссерский план “Отелло”** – Станиславский К.С. Режиссерский план “Отелло”. – М.; Л.; Искусство, 1945.

**Статьи, речи, беседы, письма** – Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. – М.: Искусство, 1953.

**Беседы в студии Большого театра** – Беседы К.С.Станиславского в студии Большого театра. В 1918–1922 гг. Записаны засл. арт. РСФСР К.Е.Антаровой. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1952.

**Топорков. Станиславский на репетиции** – Топорков В.О.Станиславский на репетиции. – М.: Искусство, 1950.

**Горчаков. Режиссерские уроки** – Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С.Станиславского: Беседы и записи репетиций. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Искусство, 1951.

**Кристи. Работа Станиславского** – Кристи Г.В. Работа Станиславского в оперном театре. – М.: Искусство, 1952.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ**

Весь комплекс вопросов, связанных с этой темой, освещен с исчерпывающей полнотой в книгах К.С.Станиславского “Работа актера над собой. I и II”. Распределение материала по отдельным вопросам (элементам) психотехники указано в оглавлениях в конце каждой книги.

Этому же кругу вопросов посвящена преимущественно и редкая, но очень полезная книга “Беседы в студии Большого театра”.

Из всей массы вопросов, которые могли бы быть включены в этот раздел, здесь взяты лишь наиболее существенные, определяющие пути решения проблемы в целом. Психотехнику актерского искусства К.С.Станиславский рассматривал как сознательное умение актера “жить вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет” (А.Н.Островский). Жить – это значит действовать. Поэтому в основе психотехники лежит учение о действии. Соответственно и литература по этому вопросу освещена под пунктом 1.

Из всех возможных действий особое, чрезвычайной важности значение имеет для актера словесное действие. Литература по этому вопросу отнесена к п. 2.

Но при неверном понимании роли и места техники в искусстве актера, а также при ложном толковании того, что собою представляет мастерство и техника актера, даже самое серьезное и, казалось бы, законное изучение действия может привести к пагубным результатам. Поэтому, вслед за литературой о действии, под п. 3 перечислена литература о роли и месте техники и о содержании мастерства.

В последних пунктах раздела указана литература, помогающая уяснить вопрос о том, как практически актеру следует работать над собой для овладения системой. Одним из важнейших препятствий в овладении мастерством в искусстве переживания являются актерские штампы. Борьбе с ними К.С.Станиславский, как известно, уделял особое внимание. Вопрос их искоренения и в наши дни не утратил своей актуальности.

**1. Действие, роль, место и значение действия в искусстве театра. Психофизическая природа действия. Действие и вопросы мастерства актера.**

*О простейших физических задачах, физических действиях и “схеме физических действий”.*

“Вдохновение является лишь по праздникам. Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер, а не такой, который владел бы актером, как это делает путь чувства. Таким путем, которым может легче всего овладеть актер и который он может зафиксировать, является линия физических действий”.

(Режиссерский план “Отелло”. – С. 232; см. также с 230–234.)

*О рождении переживания от физических действий.*

“Когда эти физические действия ясно определяются, актеру останется только физически выполнять их. (Заметьте, я говорю – физически выполнять, а не пережить, потому что при правильном физическом действии переживание родится само собой. Если же идти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актерское, а действие выродится в наигрыш.)”.

(Там же. – С. 37.)

*О простоте схемы (партитуры) физических действий, о способе фиксации найденного в роли.*

“Такая партитура, или линия, по которой вам следует идти, должна быть проста. Этого мало, она должна удивлять вас своей простотой. Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами вас только запутает. У меня есть эта простейшая линия физических и элементарно-психологических задач и действий. Для того чтобы не запугивать чувства, будем эту линию называть схемой физических задач и действий”.

(Там же. – С. 266; см. также с. 265–267.)

*“К линии действий”, “Физическое действие”, “Схема физических действий”, “Линия дня”, “Схема физических и элементарно-психологических действий”.*

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 601–616.)

*Действие – основа сценического искусства.*

“Каждое физическое действие должно быть активным действием, ведущим к достижению какой-либо цели, точно так же, как и каждая фраза, произнесенная на сцене. Станиславский часто приводил мудрое изречение: “Да не будет слово твое пусто и молчание твое бессловесно”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 73.)

*“Действия и задачи” (пример из репетиционной практики).*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 135–143.)

*Линия физических действий – способ фиксации переживаний.*

“Пусть актер не забывает, и особенно в драматической сцене, что нужно всегда жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства. Таким образом, задача сводится к следующему: пусть актер по чистой совести ответит мне, что он будет физически делать, то есть, как будет действовать (отнюдь не переживать. Сохрани Бог, думать в это время о чувстве) при данных обстоятельствах…”

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 595.)

“Если вы даже сыграли сегодня хорошо роль, правильно ее пережили, и я скажу вам: “Запишите это, зафиксируйте”, – вы этого не сможете сделать, потому что чувство зафиксировать нельзя. Поэтому надо запретить говорить о чувстве. Но зафиксировать логику действий и их последовательность вы можете. Когда вы зафиксируете логику и последовательность действий, у вас явится и линия чувства, которую вы ищете”.

(Там же. – С. 668, 645–647; см. также: Кристи. Работа Станиславского. – С. 230–231.)

*Перевод “языка страстей” на “язык действий”.*

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 220.)

*Место и роль действия в актерском искусстве.*

“В любом искусстве до очевидности ясны его элементы. <…> А в нашем искусстве?.. Спросите нескольких театральных деятелей, и каждый ответит по-разному и, как правило, не то, что есть на самом деле, что известно было уже тысячу лет тому назад и что является неопровержимой истиной: главным элементом нашего искусства является действие, “действие подлинное, органическое, продуктивное и целесообразное”, как утверждает Станиславский”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 186; см. также: Беседы в студии Большого театра. – С. 69.)

*Неразделимость психического и физического действия.*

(Беседы в студии Большого театра. – С. 107.)

*О предпочтении физических задач в “трагическом месте”.*

“Чем трагичнее место, тем больше оно нуждается в физической, а не психологической задаче. Почему? Потому что трагическое место трудно, а когда актеру трудно, он легче сходит с рельс и идет по линии наименьшего сопротивления, то есть переходит на штамп. В эту минуту нужна крепкая рука для поддержки, – такая, чтоб ее можно было хорошо ощутить и крепко схватить. <…> Психологическая задача разлетается, как дым, тогда как физическая задача материальна, ощутима, ее легче зафиксировать, легче найти, вспомнить в критический момент”.

(Режиссерский план “Отелло”. – С 349.)

*Трудность выполнения самых простых физических действий и ее причина.*

(Беседы в студии Большого театра. – С. 150–151.)

*О “приблизительном” совершении действий.*

“В жизни <…> если человеку надо что-то сделать, он берет и делает это: раздевается, одевается, переставляет вещи, открывает и закрывает двери, окна, читает книгу, пишет письмо, разглядывает, что делается на улице, слушает, что творится у соседей верхнего этажа.

На сцене он эти же действия совершает приблизительно, примерно так, как в жизни. А надо, чтобы они им совершались не только точно так же, как в жизни, но даже еще крепче, ярче, выразительней. Ведь он их совершает на сцене в особых условиях видимости, слышимости и эмоционального восприятия их зрительным залом”.

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 191–192.)

*Действие и сосредоточенность.*

“Дом кладут по кирпичу, – говорил Станиславский, – а роль складывают по маленьким действиям. Нужно так занять свое внимание на сцене, чтобы не давать ему засасываться в зрительный зал. <…> Актеру должно быть некогда отвлекаться и бояться. Наша техника в том, чтобы заинтересовать себя ролью в публичном одиночестве”.

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 190.)

**2. Слово. Словесное действие. Речь на сцене.**

С наибольшей полнотой вся сумма вопросов, связанных со словом на сцене, раскрыта в книге “Работа актера над собой. II” (гл. 3).

“Говорить – значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свои видения. Неважно, увидит другой или нет. Об этом позаботятся матушка-природа и батюшка-подсознание. Ваше дело – хотеть внедрять, а хотения порождают действия”.

(Там же. – С. 92–93.)

*Действие словом и внимание к партнеру.*

“Мысль нужно говорить целиком, а убедительно ли она прозвучала или нет, об этом может судить только ваш партнер. Вот вы по его глазам, по их выражению и проверяйте, добились ли вы какого-нибудь результата или нет. Если нет, изобретайте тут же другие способы, пускайте в ход другие виденья, другие краски. Судья того, что я делаю на сцене правильно или неправильно, – только партнер. Сам я не могу судить об этом. А главное, работая над ролью, развивайте эти виденья в себе”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 165.)

*Внутренний монолог.*

“Прошу всех обратить внимание, что в жизни, когда мы слушаем своего собеседника, в нас самих в ответ на все, что нам говорят, всегда идет такой внутренний монолог по отношению к тому, что мы слышим. Актеры же очень часто думают, что слушать партнера на сцене – это значит уставиться на него глазами и ни о чем в это время не думать. Сколько актеров “отдыхают” во время большого монолога партнера по сцене и оживляются к последним словам его, в то время как в жизни мы ведем всегда внутри себя диалог с тем, кого слушаем”.

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 81.)

*Примеры работы К.С.Станиславского над ролью.*

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 71–76, 153–157.)

*Видения и ударные слова.*

(Беседы в студии Большого театра. – С. 67, 129.)

*Работа над монологом.*

( Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 386–394.)

*О технике словесного действия.*

“Заставить партнера видеть все вашими глазами – вот основа речевой техники”, – говорил К.С.”.

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 154.)

**3. Роль и место техники в искусстве актера. В чем заключается мастерство актера.**

*О технике работы над ролью.*

(Работа актера над собой. I. – С. 328–331.)

*Объективность законов психотехники.*

“Сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность должна работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно дает возможность выполнять одну из главных основ нашего направления искусства: через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста”.

(Там же. – С. 355.)

“У нашей артистической природы существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута. Она должна быть положена в основу школьной программы и изучена во всех подробностях. Это единственный путь для создания мастеров искусства.

Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем.

Скажут, что такой путь труден. Нет, гораздо труднее насиловать свою природу. Несравненно легче следовать естественным ее требованиям”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 366; см. также с. 294–297.)

*Психотехника нужна “в помощь природе”.*

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 113.)

*О необходимости знания законов “нашего искусства”.*

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 399–402.)

*О содержании и роли техники в реалистическом искусстве театра.*

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 184–190.)

*Суждения об искусстве должны опираться на знание его техники.*

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 217.)

*Общеобязательность законов психотехники.*

“Уходя из жизни, я хочу передать вам основы этой техники. Их нельзя передать ни на словах, ни в письменном изложении. Они должны быть изучены в практической работе. Если мы добьемся хороших результатов и вы поймете эту технику, то будете распространять и непременно развивать ее дальше”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 132; см. также – с. 130–139.)

**4. Об условиях и путях практического изучения системы.**

*Требование “распро-ультранатуральности”.*

“Наши глубокие душевные тайники только тогда широко раскрываются, когда внутренние и внешние переживания артиста протекают по всем установленным для них законам, когда нет абсолютно никаких насилий, никаких отклонений от нормы, когда нет штампов, условностей и проч. Словом, когда все правда, до пределов распро-ультранатуральности”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 649.)

*О ежедневных упражнениях в беспредметных действиях.*

(Там же. – С. 633, 657.)

*Об изучении логики действий в жизни и о тренировке в этой области.*

“В конце концов все новые действия сплетаются из старых. У него, актера, организуется внимание, он начнет и в жизни следить за действием. Мы логики наших действий в жизни не знаем. Когда вы приходите на сцену, то вам нужно изучить эту логику, хотя в жизни мы это проделываем каждый день. Актер должен привыкнуть обращать внимание на логику, замечать ее и в жизни. Он должен полюбить эту последовательность, эту логику, это чувство правды. Вы в это верите? Такому актеру, если он мастер своего дела, я могу сказать: “Потрудитесь к такому-то дню приготовить всю роль по физическим действиям”.

(Там же. – С. 663; см. также гл. “Итальянская опера. Шутки” в кн.: Моя жизнь в искусстве.)

*О необходимости “туалета души” перед началом спектакля.*

(Моя жизнь в искусстве. – С. 297, 302–304; Работа актера над собой. – С. 320–321.)

*О преодолении своих недостатков.*

“Но я, как назло, был высок, неуклюж, неграциозен и косноязычен на многих буквах. Я отличался исключительной неловкостью: когда я входил в маленькую комнату, спешили убирать статуэтки, вазы, которые я задевал и разбивал. Однажды на большом балу я уронил пальму в кадке. Другой раз, ухаживая за барышней и танцуя с ней, я споткнулся, схватился за рояль, у которого была подломана ножка, и вместе с роялем упал на пол”.

(Моя жизнь в искусстве. – С. 78.)

*Смелость актера – “нахалин”.*

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 151.)

*“Мало знать “систему”, надо на ее почве придумать свою”.*

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 174.)

**5. Об актерских штампах.**

*Штамп от непосильной задачи.*

(Моя жизнь в искусстве. – С. 125–129.)

*Штамп от “возвышенных переживаний”.*

(Там же. – С. 278–280.)

*Происхождение штампов.*

(Там же. – С. 295–297; см. также: Работе актера над собой. I. – С. 29–34.)

*Штамп и самопоказывание.*

(Беседы в студии Большого театра. – С. 139.)

*Штамп подчеркивания выигрышной фразы.*

“Это закон дешевого, провинциального театра – вскакивать с места на каждую выигрышную фразу. В старину актеры так и говорили: “Ох, и дам же свечу на этой фразе”, то есть так подпрыгну, что весь зал ахнет! Ну вот и скакали на сцене какие-то кузнечики! Кто выше, кто резче вскочит!”

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 107.)

**РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ**

Творческий метод работы актера над ролью, созданный К.С.Станиславским, не получил законченного изложения в опубликованных самим Станиславским его трудах. Но документальные записи практической работы его с мастерами МХАТ над конкретными образами драматургии, отдельные главы и черновые наброски служат надежным источником для изучения вопроса о работе актера над ролью в целом. В качестве таких документов в первую очередь могут быть рекомендованы книги “Режиссерский план "Отелло"”, “Топорков. Станиславский на репетиции”.

Для уяснения некоторых исходных позиций в решении всей проблемы чрезвычайную ценность представляют беседы с мастерами МХАТ 13 и 19 апреля 1936 г., опубликованные в сборнике “Статьи, речи, беседы, письма”.

К.С.Станиславский настойчиво предостерегал актеров от стремления “играть результат”, то есть пытаться сразу же, без надлежащей подготовительной работы, овладеть характером, чувством, образом. Он утверждал, что стремление непосредственно к результату, всякое навязывание результата влечет за собой наигрыш и штамп. Поэтому в п. 1 настоящего раздела указана литература о последовательности (порядке) в работе над ролью.

Так как работа над ролью есть работа над воплощением конкретного образа драматургии, то под п. 2 указана литература об анализе пьесы и роли.

Построение “действенного стержня” роли – уяснение и воплощение сквозного действия, логически ведущего к сверхзадаче, создание непрерывной линии действий – эти этапы единого в своей основе творческого процесса работы над ролью перечислены под п. 3.

Вопросы практического освещения принципов работы над ролью в конкретном содержании репетиций освещены в литературе, указанной в п. 4.

В заключительном п. 5 даны высказывания К.С.Станиславского о результатах правильной работы над ролью и о последних этапах ее.

**1. О последовательности (порядке) в работе над ролью.**

*“Никогда не начинайте с результата”.*

Актеру следует … “не думать о самом чувстве, а заботиться лишь о том, что вырастило его, о тех условиях, которые вызвали переживание. Они – та почва, которую надо поливать и удобрять, на которой вырастает чувство. Тем временем сама природа создает новое чувство, аналогичное пережитому раньше.

Так и вы. Никогда не начинайте с результата. Он не дается сам собой, а является логическим последствием предыдущего”.

(Работа актера над собой. I. – С. 237.)

*Об этапах работы над ролью.*

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 465–466.)

*О начале работы, о поисках “художественного зерна” драмы.*

(Там же. – С. 486–495.)

*О поисках непрерывной линии действия.*

(Работа актера над собой. I. – 309–314.)

*Об изучении “тонкостей поведения”.*

“Шаг за шагом вы изучали тонкости поведения гостя, желающего произвести самое благоприятное впечатление на хозяина дома. Тут и особый бесшумный вход в дверь, и остолбенение перед величием хозяина, и высокая оценка его высказываниям, и скромность в собственном поведении, и бережное отношение к предметам обстановки квартиры (музейные вещи), и продуманные, толковые, обстоятельные ответы на заданные вопросы, и прочее”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 80.)

*С чего начинать готовить роль?*

К.С. “панически боялся раньше времени допустить актера к словоговорению <…> Интонация не должна являться следствием простой тренировки мускулов языка. Она неизбежно будет тогда пустой, холодной, деревянной, ничего не говорящей и раз и навсегда заученной. Это неизбежно должно произойти, если актер, не подготовив других сложных частей своего творческого аппарата, начнет работу с произнесения авторского текста. И наоборот: интонация всегда будет живой, органичной, яркой, если явится следствием подлинных побуждений, хотений, ярких видений, ясных мыслей, <…> на которые и следует прежде всего обратить внимание при работе над ролью”.

(Там же. – С. 84.)

*О необходимости “перевода слов автора в сценическое действие”.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 316.)

**2. Об анализе пьесы и роли.**

*“Куски и задачи”.*

(Работа актера над собой. I – Одноименная глава)

*Каким должен быть анализ.*

“Я анализировал, изучал самого себя, Торцова, в предлагаемых обстоятельствах Хлестакова.

Вы видели, что я это делал не простым умственным, аналитическим путем, а изучал себя в условиях жизни роли, при непосредственном участии всех человеческих внутренних элементов, через их естественные позывы к физическому действию. Я не доводил действий до конца, боясь попасть на штампы. Но ведь главное – не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 627–628.)

*О творчестве в процессе анализа.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 184-189.)

*О подлинном значении пьесы; “течение дня”.*

“Объявите всем актерам: основной метод – прием для работы над ролью в этой постановке – это идеальное знание течения своего дня.

“Течение дня” – как течет день, сегодняшний день – это будет мое основное требование к вам и к актерам в этой пьесе. Конечно, знать и следовать “течению дня” актеру необходимо, работая над ролью в каждой пьесе, я все больше убеждаюсь в этом, но репетировать комедию, да еще такую сложную по событиям, как “Женитьба Фигаро”, без абсолютного знания того, как течет этот “безумный день”, невозможно”.

(Там же. – С. 359; см. также с. 357–360.)

Образом анализа пьесы может служить “Режиссерский план Отелло”.

**3. Сверхзадача роли; логика действия; сквозное действие; линия действия; “действенный стержень” роли.**

*О физических действиях. Логика и последовательность – чего?*

“Одним из важных “элементов” внутреннего самочувствия являются логика и последовательность. Чего? Всего: мысли, чувствования, действия (внутреннего и внешнего), хотения, задач, стремления, вымысла воображения и проч. и проч.

За исключением отдельных случаев, все в жизни, а следовательно, и на сцене должно быть логично и последовательно.

Как же внушить ученикам потребность в этой логичности и последовательности на сцене?

Мы добиваемся этого на физических действиях. Почему же именно на них, а не на психологических, не на других внутренних “элементах”?

Заметили ли вы, что нам труднее определить, что бы мы чувствовали, чем что бы делали в одних и тех же предполагаемых обстоятельствах?”

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 616.)

*О “зерне” и сквозном действии.*

“Нащупать зерно драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемого мной сквозным действием, – вот первый этап в работе актера и режиссера. При этом надо заметить, что в противоположность некоторым другим деятелям театра, рассматривающим всякую драму лишь как материал для сценической переработки, я стою на той точке зрения, что при постановке всякого значительного художественного произведения режиссер и актеры должны стремиться к возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим”.

(Там же. – С. 486.)

*О необходимости привычки обращать внимание на логику действий.*

(Там же. – С. 663–664.)

*Решающая роль – за сверхзадачей и сквозным действием.*

(Там же. – С. 656; см. также: Кристи. Работа Станиславского. – С. 216–217.)

*“Чувство правды и вера”, “Линия стремлений”, “Сверхзадача и сквозное действие”.*

(Работа актера над собой. I – Одноименные главы.)

*Перспектива – “ближайший помощник сквозного действия”.*

“Перспектива самого артиста – человека, исполнителя роли – нужна нам для того, чтоб в каждый данный момент пребывания на сцене думать о будущем, чтоб соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выразительные возможности, чтоб правильно распределять их и разумно пользоваться накопленным для роли материалом”.

(Работа актера над собой. II. – С. 138; см. также с. 133–139.)

*Через логику и последовательность действий к переживанию.*

“Прием закрепления логики чувств логикой действий <…> – главный прием Станиславского – педагога и режиссера. Именно при начале работы над “Евгением Онегиным” (1919 год) Константин Сергеевич сформулировал, что “физические задачи – это ячейки для чувств”. Эта основа игры актера на сцене получила впоследствии большое развитие и к концу жизни Станиславского воплотилась в определенный метод так называемых “физических действий”.

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 108–109; см. также: Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 71.)

*“Острая форма” и логика поведения.*

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 115.)

*Постепенное уяснение сквозного действия.*

“Определение “задачи”, “сквозного действия”, “зерна” роли – это все не делается сразу, а является результатом долгих поисков, разрешения сначала простейших, совершенно очевидных “задач” роли. Далее, идя от одного эпизода к другому, актер постепенно уясняет для себя всю линию своего поведения, своей борьбы, ее логику на всем протяжении пьесы. Эта линия должна быть непрерывной в сознании исполнителя. Она начинается для актера задолго до начала пьесы, кончается за пределами ее и не прерывается в моменты отсутствия его дна сцене. Воплощение ее должно быть четким, ясным, не вызывающим ненужных сомнений, предельно правдивым, органичным”.

(Там же. – С. 186; см. также с. 186–190.)

*О фиксации счастливой случайности через логику поведения.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 386.)

**4. О практическом содержании репетиций.**

*“Сцену нужно сделать, а потом сыграть”.*

(Режиссерский план “Отелло”. – С. 230.)

*Партитура, линия, схема “должна быть проста”.*

“Такая партитура, или линия, по которой вам следует идти, должна быть проста. Этого мало, она должна удивлять вас своей простотой. Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами вас только запутает. У меня есть эта простейшая линия физических и элементарно-психологических задач и действий. Для того чтобы не запугивать чувства, будем эту линию называть схемой физических задач и действий”.

(Режиссерский план “Отелло”. – С. 286.)

*Репетиция без текста.*

“Я позаботился подавать, суфлировать вам шекспировские слова, когда они были необходимы, когда вы их искали и выбирали для словесного выполнения той или другой задачи. Вы жадно схватывали их, так как авторский текст лучше, чем ваш собственный, выражал мысль или производимое действие. Вы запоминали шекспировские слова, потому что полюбили их и они стали вам необходимы”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 599.)

*Особенность репетиций Станиславского.*

“При напряженной, очень активной репетиционной работе здесь совсем не думают о конечном ее результате – о спектакле, здесь как-то игнорируют будущего зрителя, здесь даже, как это ни странно, гораздо больше внимания отдают вещам, которых зритель никогда не увидит”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 36.)

*75% того, что делается на репетиции, обычно не входит в спектакль.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 330.)

*“Сегодня, здесь, сейчас”.*

“Вся линия роли должна укладываться в вашу человеческую линию жизни, дополняться вашим личным жизненным опытом. Тогда все моменты роли и ваши актерские задачи станут не просто выдуманными, а клочьями вашей собственной жизни”.

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 189.)

**5. Об образе. О характерности. О гриме и костюме.**

*Рождение сценического образа.*

(Работа актера над собой. I. – С. 350–351.)

*Отношение актера к театральному костюму.*

“После того, как вы создадите хоть одну роль, вам станет ясно, **что** значат для артиста парик, борода, костюм, бутафорская вещь, нужные для его сценического образа.

Только тот, кто проделал тяжелый путь искания не только души, но и телесной формы изображаемого человека-роли, зачавшегося в мечте актера, создавшегося в нем самом и воплотившегося в его собственном теле, поймет значение каждой черточки, детали, вещи, относящейся к ожившему на сцене существу”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 352.)

*Ощущение себя в роли и роли в себе.*

“При своем показе Хлестакова я тоже минутами ощущал себя самого в душе Хлестаковым. Это ощущение чередовалось с другим, когда я вдруг находил в себе частичку души роли”.

(Там же. – С. 641.)

*“Метод физических действий” – наиболее краткий путь к образу.*

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 139.)

*О внешней характерности.*

“Внешняя характерность является дополнением, завершающим работу актера. Преждевременная забота о ней уводит актера в сторону копирования и может оказаться тормозом на пути освоения живой, органической ткани поведения”.

(Там же. – С. 175; см. также с. 174–178.)

*“Зерно” характеров.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 334–338.)

**РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ. ВОПРОСЫ РЕЖИССУРЫ**

К.С.Станиславский не оставил специальной книги, посвященной режиссерскому искусству. Между тем он был не только гениальным режиссером, – он создал целое направление в искусстве режиссуры. Реформа режиссерского искусства, осуществленная Станиславским, опирается на новое понимание сущности этой профессии, понимание, вытекающее из “системы” и потому органически с ней связанное.

В своей режиссерской практике К.С.Станиславский широко пользовался всеми средствами выразительности, находящимися в распоряжении режиссера, неизменно подчиняя их единой цели – воплощению идеи пьесы. Но из всех этих многочисленных средств главным, решающим он считал актерское искусство “школы переживания”. Умение верно понять пьесу, то есть умение обнаружить ее идейное содержание в единстве с развивающимся в ней конфликтом, с сюжетом; умение воссоздать на сцене борьбу, вытекающую из драматического конфликта пьесы и вынуждающую актеров “подлинно, продуктивно и целесообразно действовать согласно сквозному действию каждой роли, уменье объединить коллектив вокруг творческих задач и уменье надлежащим образом воспитывать его” – все это лежит в основе мастерства режиссуры в понимании К.С.Станиславского.

Практика К.С.Станиславского и документальные записи процесса его режиссерской работы дают богатейший материал для изучения режиссерского мастерства К.С.Станиславского – его умения находить поразительные по глубине и точности режиссерские решения пьес, сцен, образов и умения воплощать эти решения в искусстве актеров.

Режиссерское мастерство К.С.Станиславского с наибольшей полнотой зафиксировано в книгах: “Режиссерский план “Отелло”; Горчаков. Режиссерские уроки; Топорков. Станиславский на репетиции.

При вдумчивом чтении эти книги могут дать отчетливое представление не только о разнообразии его приемов, но и об особенностях единого творческого метода Станиславского-режиссера.

Весьма поучительным может быть сопоставление “Режиссерской партитуры “Чайки” с “Режиссерским планом "Отелло"”. При таком сопоставлении обнаруживается *развитие* режиссерского метода К.С.Станиславского. Если в режиссерской партитуре “Чайки” Станиславский фиксирует мизансцены, то в режиссерском плане “Отелло” он фиксирует конкретное развитие конфликтов и предлагает актерам партитуру действий, всегда опираясь при этом на творческий анализ пьесы и неукоснительно стремясь к воплощению сверхзадачи.

Включенные в раздел проблемы должны помочь уяснению всего вышеизложенного.

**1. Что такое режиссура?**

*“Что такое режиссер?”*

“Раньше я отвечал, что режиссер – это сват, который сводит автора и театр и при удачном спектакле устраивает обоюдное счастье тому и другому. Потом я говорил, что режиссер – это повитуха, которая помогает родиться спектаклю, новому произведению искусства. К старости повитуха становится иногда знахаркой, многое знает; кстати, повитухи очень наблюдательны в жизни.

Но теперь я думаю, что роль режиссера становится все сложнее и сложнее”.

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 42; см. также с. 39–42.)

*О требовании критериев для оценки работы режиссера.*

(Там же. – С. 94.)

*“Режиссерский замысел”.*

(Там же. – С. 397-401.)

*“Режиссерские замечания”.*

“Надо, чтобы от одного <…> прогона к другому спектакль вырастал по всем своим линиям. Прежде всего по линии становления заложенной автором в него идеи и все большего и большего развития в нем сквозного действия – борьбы сил, то есть действующих лиц, за идею и против нее. Поэтому режиссер, ведя эти прогоны репетиции “под карандаш”, должен отмечать основные дефекты формирования спектакля по указанным линиям, а не отдельные мелочи”.

(Там же. – С. 490; см. также с. 405-411.)

*“Режиссерский показ”*

(Там же. – С. 414–419.)

“Вот вы, Василий Григорьевич [Сахновский], очень хорошо умеете “показывать” актеру. У вас, несомненно, есть актерский талант. Вам надо попробовать играть. Но “показ” актеру редко достигает цели. Важно уметь создавать для него “манки”. В этом состоит искусство режиссера-педагога. Есть актеры, обладающие хорошей фантазией, которую надо только уметь направлять в нужную сторону, и есть актеры, фантазию которых надо все время будить, подбрасывать им что-то, что они разовьют и умножат. Не нужно путать эти два типа актеров, применяя к ним одинаковые методы. Нельзя ничего давать актеру в готовом виде. Пусть он сам придет к тому, что вам нужно. Ваше дело – помочь ему расстановкой на его пути дразнящих манков. Нужно только чувствовать, кого, что и при каких обстоятельствах можно дразнить”.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 90)

*“Режиссерские секреты”.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 435–444.)

“Хорошие декорации для любителей – спасение. Сколько актерских грехов прикрывается живописностью, которая легко придает всему спектаклю художественный оттенок! Недаром же так много актерских и режиссерских бездарностей усиленно прячутся на сцене за декорации, костюмы, красочные пятна, за стилизацию, кубизм, футуризм и другие “нэмы”, с помощью которых стараются эпатировать неопытного и наивного зрителя”.

(Моя жизнь в искусстве. – С. 137.)

“Пусть нас научат говорить просто, возвышенно, красиво, музыкально, но без всяких голосовых фиоритур, актерского пафоса и фортелей сценической дикции. Того же мы хотим в движениях и действиях. Пусть они скромны, недостаточно выразительны, мало сценичны – в актерском смысле, – но зато они не фальшивы и по-человечески просты. Мы ненавидим театральность в театре, не любим сценичное на сцене. Это огромная разница.

(Там же. – С. 154.)

**2. Воплощение режиссерского замысла в актерском искусстве.**

*“Главное в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь”.*

“Приходилось центр тяжести спектакля переносить на самую постановку. Необходимость творить за всех создавала режиссерский деспотизм”.

(Моя жизнь в искусстве. – С. 131.)

*Примеры двух типов режиссеров.*

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 61–67; см. также с. 84–89.)

*О неосуществимых “мечтаниях режиссера”.*

“Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу”.

(Моя жизнь в искусстве. – С. 285.)

*О превращении репетиции в урок.*

“Если участниками спектакля окажутся подлинные знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать теперь”.

(Статья, речи, беседы, письма. – С. 321.)

*О непосильных для актера заданиях режиссера.*

“Нужно, чтобы режиссер усиленно заботился о том, чтобы его задания не превышали творческих средств самого артиста, но режиссер в подавляющем большинстве случаев не считается с творческими силами и возможностями артистов…”

(Там же. – С. 479–480.)

*О творческой и ремесленной режиссуре.*

“Либо вы [режиссер] инициатор творчества, а мы [актеры] простой материал в ваших руках, попросту ремесленники, либо, наоборот, мы творим, а вы нам только помогаете. Иначе что же выйдет? Вы будете тянуть в одну сторону, то есть в сторону театрального внешнего зрелища, а мы в сторону психологии и духовного углубления. При этом мы будем только взаимно уничтожать друг друга. Превратите наше актерское искусство в ремесло, а сами творите искусство. Такая комбинация возможна. Поймите, что режиссерское постановочное дело в том виде, как вы его видите, не имеет ничего общего с актерским искусством, и особенно с нашим направлением, требующим беспрерывного переживания. Ваше постановочное и наше актерское искусство фатальным образом уничтожают друг друга. Когда вы творите в плоскости искусства, мы должны идти в плоскость ремесла и забыть о собственной инициативе. И горе вам, если мы, артисты, захотим сами творить. Тогда от вашей постановки, мизансцены, декораций, костюмов ничего не останется. Мы потребуем другого, чего хочет наше чувство, и вы должны будете уступить нам, конечно, кроме того случая, когда вам удастся зажечь нас и повести за собой”.

(Там же. – С. 500; см. также с. 497–503.)

*О режиссерском плане спектакля.*

“Режиссерские постановки, смелые по замыслу, но не оправданные актером, его мастерством, не освоенные, не обжитые, категорически им отвергались. Лучше что-нибудь меньше, проще, чтобы было под силу актеру, чем бесплодный порыв ввысь с негодными средствами.

Режиссерский план, не воплощенный средствами актера, так и остается планом, а не спектаклем.

(Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 127.)

**3. Режиссер – воспитатель творческого коллектива и педагог.**

*Примеры педагогических приемов К.С.Станиславского.*

(Моя жизнь в искусстве. – С. 158, 197–199, 347–350; Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 79–87, 288–289.)

*Об искусстве “устранять актерские недуги” (на примере М.П.Лилиной).*

Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 109–114.)

*О воспитании единства в коллективе.*

“Воспитывая молодых актеров, К.С.Станиславский требовал, чтобы вся молодежь театра присутствовала на больших ответственных репетициях, в которых были заняты актеры всех поколений, так как хотел, чтобы вся группа овладела единым методом работы над ролью, над пьесой.

Эти репетиции были для нас замечательными уроками, на которых мы могли наблюдать, как Станиславский с большой настойчивостью воплощал свой режиссерский замысел в конкретные действия актеров”.

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 50.)

*О воспитательной работе режиссера.*

“…Я считаю, что мне важнее воспитать еще одну смену молодежи, чем поставить новый спектакль”.

(Там же. – С. 110.)

*“Я верю в актера”.*

“Поменьше пеленок, ограничивающих творчество актера, поменьше помочей и тех коробочек на колесиках, в которые чересчур опасливые няньки и родители любят помещать бутуза, еще не совсем крепко стоящего на ногах”.

(Там же. – С. 491.)

**РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СИСТЕМЫ**

**1. Об идейности, содержательности, общественном назначении искусства, о воспитательных задачах театра.**

*“Дело актера – воспитывать публику”.*

“Буду разрабатывать в себе игру, основанную на <…> отсутствии мнимых, театральных жестов. Усовершенствую эту сторону. Быть может, когда-нибудь оценят, а нет… так брошу сцену. Иначе играть не стоит”.

(Художественные записи. – С. 112.)

“Публика идет в театр для развлечения и незаметно для себя выходит из него обогащенная новыми мыслями, ощущениями и запросами благодаря духовному общению с ней авторов и артистов от сценических подмостков. <…>

Обладая большой силой духовного воздействия на толпу, театр получает крупное общественное значение, если с его подмостков проповедуют возвышенные мысли и благородные чувства.

Он может с той же силой принести большой вред обществу, если с его подмостков будут показывать толпе пошлость, ложь и предрассудок”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 165.)

“Не будем говорить, что театр – школа. Нет, театр – развлечение.

Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим”.

(Там же, – С. 228; см. также с. 228–230.)

*О задачах театра.*

“Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая покрыла их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь.

Будьте же осторожны, не изомните этот прекрасный цветок, иначе он завянет и с него опадут все лепестки.

Ребенок чист по натуре. Окружающая обстановка вкореняет в него людские недостатки. Оберегайте его от них – вы увидите, что между нами вырастет существо более нас идеальное, которое очистит нас самих”.

(Речь перед открытием Художественно-общедоступного театра 14 июня 1898 г. // Там же. – С. 101.)

*Актер – проповедник красоты и правды.*

(Там же. – С. 117–118.)

*О воплощении актером идеи автора.*

“Мало понять и пережить, надо еще сделать идею автора своей идеей и уметь ее воплотить в предельно верный сценический образ. Все вместе взятое – понимание, переживание и воплощение идеи – это есть части одного целого, это есть движение вперед, к гармонии формы и содержания, к идейно-художественному синтезу в искусстве. В театре труднее всего в силу его специфичности прийти к этому синтезу. В музыке и живописи легче. Раз найденный, он остается закрепленным на нотной бумаге композитора и на холсте художника.

В театре все меняется каждый день, каждый вечер”.

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 503–504.)

**2. О реализме в театральном искусстве, о правде.**

*О борьбе с рутиной, о правде.*

“Рутиной называют театральность, то есть манеру ходить и говорить как-то особенно на театральных подмостках. Если так, то не следует путать рутину с необходимыми условиями сцены, так как последняя требует, несомненно, чего-то особенного, чего не находится в жизни. Вот тут-то и задача: внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает жизнь) и сохранив в то же время сценические условия. Вот это и есть главная и, может быть, одна из последних трудностей для актера. <…> Если удастся пролезть через это ущелье – между рутиной, с одной стороны, и сценическими условиями, с другой, – попадешь на настоящую жизненную дорогу.

Эта дорога без конца, в ней много интересного, много простора для выбора, словом, есть где разгуляться и развиться таланту”.

(Художественные записи. – С. 115.)

*О стремлении к подлинной художественной правде.*

(Моя жизнь в искусстве. – С. 212.)

*Натуральное, нормальное, естественное состояние на сцене – основа работы.*

(Там же. – С. 212–213.)

*О “внутреннем реализме”.*

“Линия интуиции и чувства направила нас к внутреннему реализму. От него мы естественно, сами собой пришли к тому органическому творчеству, таинственные процессы которого протекают в области артистического сверхсознания. Оно начинается там, где кончается и внешний, и внутренний реализм. Этот путь интуиции и чувства – от внешнего через внутреннее к сверхсознанию – еще не самый правильный, но возможный”.

(Там же. – С. 225–226.)

*О правде и вере.*

“Но вот является творческое “если бы”, то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления “если бы” артист переносится из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить.

Сцена – правда, то, во что искренно верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством <…> Оказывается, что чувство правды, точно так же, как и сосредоточенность и мышечная свобода, поддается развитию и упражнению”.

(Там же. – С. 304–305; см. также с. 315–316.)

*“Реализм быта” и “реализм внутренней правды жизни человеческого духа”.*

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 419.)

*“О пустом актерском глазе, неподвижном лице, глухом голосе”.*

(Работа актера над собой. – С. 251.)

*О наигрыше, об игрании чувств и действий.*

“Обыкновенно актеры поступают иначе. Одни, актеры-ремесленники, заботятся о действии, но только не о жизненном человеческом, а об актерском, театральном, проще говоря, о наигрыше. Другие актеры, интуиции и чувства, заботятся не о действии и не о тексте, а непременно о подтексте. Они его выжимают из себя, если он сам не приходит, и от этого насилия, как всегда, попадают на наигрыш и ремесло.

Таким образом, пусть актер создает действие плюс действенный текст, а о подтексте не заботится. Он придет сам собой, если актер поверит в правду своего физического действия”.

(Режиссерский план “Отелло”. – С. 232–233.)

**3. О драматургии как основе театра.**

*“Творческий процесс актера начинается с углубления в драму”.*

“Актер должен, прежде всего, самостоятельно или при посредстве режиссера вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив – ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась зерном его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло. Содержание драмы всегда имеет характер развертывающегося перед зрителем действия, в котором все его персонажи соответственно своему характеру принимают то или иное участие и которое, последовательно развиваясь в определенном направлении, как бы стремится к конечной, поставленной автором цели”.

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 486.)

*Воплощение пьесы “в сочности и тонкости актерского исполнения”.*

(Топорков. Станиславской на репетиции. – С. 89.)

**РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ. ВОПРОСЫ ЭТИКИ АКТЕРА**

Статья К.С.Станиславского “Этика” (М.: Музей МХАТ, 1947. – С. 7–47) представляет собой наиболее полное изложение темы. Статья перепечатана в несколько измененной редакции в сб. “Статьи, речи, беседы, письма” под заглавием “Заметки по вопросам этики” (С. 332–354).

Чрезвычайно большое место занимают вопросы этики актера и в книге “Беседы в студии Большого театра”.

И тот и другой материал должен быть рекомендован *целиком* как литература по данной теме.

**1. О сверх-сверхзадаче и сверхзадаче артиста.**

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 330; Топорков. Станиславский на репетиции. – С. 173.)

*Сверх-сверхзадача сковывает весь коллектив воедино.*

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 216.)

**2. О коллективности театрального искусства, об отношении к искусству, к театру, к товарищам по работе.**

*“Учитесь слушать, понимать и любить жестокую правду о себе”.*

(Моя жизнь в искусстве. – С. 109–110.)

*Условия плодотворной коллективной работы в театре.*

“Необходимы взаимная уступчивость и определенность общей цели. Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста, – все и дет прекрасно. Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столковаться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем”.

(Там же. – С. 332.)

*Сила театрального искусства – в коллективности.*

(Там же. – С. 373; см. также: Статьи, речи, беседы, письма. – С. 287.)

*О равнодушии к делу.*

“Вы утверждаете, что готовы исполнять любую работу в театре. Чаще всего произносится – готов мыть полы!

Но стоит пойти вам навстречу, как не проходит и двух-трех лет, а вас видишь уже утомленными, скучающими, разочарованными, и ведь не за мытьем пола, а в творчестве, на сцене. Это ужасно! Этому нет названия! Это смерть для всего нашего искусства!”

(Статьи, речи, беседы, письма. – С. 274.)

*“Любите искусство в себе, а не себя в искусстве”.*

“Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве. Если вы будете эксплуатировать искусство, оно вас предаст; искусство очень мстительно. Повторяю вам еще раз: любите искусство в себе, а не себя в искусстве – это должно быть вашей руководящей нитью. Не театр существует для вас, а вы для театра.

Нет высшего наслаждения, чем работа в искусстве, но она требует жертв”.

(Там же. – С. 327, 326–331, 390–392; см. также: Беседы в студии Большого театра. – С. 131.)

*Уважение к человеку и вежливость в работе актера.*

(Моя жизнь в искусстве. – С. 156–157; Беседы в студии Большого театра. – С. 28.)

*“Театр – это улей”.*

(Горчаков. Режиссерские уроки. – С. 99–100.)

*О прочности коллектива.*

“Если челнок разбивается о первую волну, а не пробивает ее, чтобы идти вперед, он не годен для плавания. Вы должны понимать, что если ваш коллектив недостаточно прочен и будет разбит о первую волну, надвигающуюся на вас, то печальная судьба дела заранее предопределена. Поэтому пусть крепнет и сковывается ваша взаимная художественная и товарищеская связь. Это настолько важно, что ради этого стоит пожертвовать и самолюбием, и капризом, и дурным характером, и кумовством, и всем другим, что клином врезается в коллективный ум, волю и чувство людей и по частям расчленяет, деморализует и убивает целое. Все дело в том, чтобы вам хорошо сорганизоваться, и в этом я буду вам помогать”.

(Кристи. Работа Станиславского. – С. 161.)