

К. С.  
СТАНИСЛАВСКИ

РАБОТАТА  
НА  
АКТЬОРА  
ТОМ II

Превод от руски  
*Владимир Игнатовски*



Библиотека  
Тезаурус

№ 1	<b>Уилям Шекспир</b>	<i>Великите трагедии</i>
№ 2	<b>Мирча Елиаде</b>	<i>Трактат по история на религиите</i>
№ 3		<i>Книга на мъртвите</i>
№ 4	<b>Мирча Елиаде</b>	<i>Шаманизмът и архаичните техники на екстаза</i>
№ 5	<b>Мирча Елиаде</b>	<i>Йога. Безсмъртие и свобода</i>
№ 6	<b>Леонардо</b>	<i>Трактат за живописата</i>
№ 7	<b>Марина Цветаева</b>	<i>Живот в огъня</i>
№ 8		<i>Попол Вух.</i> <i>Древните истории на Киче</i>
№ 9	<b>Платон</b>	<i>Държавата</i>
№ 10	<b>Николо Макиавели</b>	<i>Владетелят</i>
№ 11	<b>Освалд Шпенглер</b>	<i>Залезът на Запада, т. 1 и 2</i>
№ 12	<b>Джеймс Фрейзър</b>	<i>Златната клонка, част 1 и 2</i>
№ 13	<b>Цао Сюецин</b>	<i>Сън в алені покои, т. 1, т. 2</i>
№ 14	<b>Франсоа Волтер</b>	<i>Векът на Луи XIV, т. 1 и 2</i>
№ 15	<b>К. Станиславски</b>	<i>Работата на актьора, т. 1 и 2</i>
№ 16	<b>Барух Спиноза</b>	<i>Етика</i>
№ 17	<b>А. С. Бродли</b>	<i>Шекспировската трагедия</i>
№ 18	<b>Готфрид Лайбниц</b>	<i>Монадология</i>
№ 19	<b>Мишел дьо Монтен</b>	<i>Пътенис</i>
№ 20	<b>Валафрид Страбон</b>	<i>За градинарството</i>
№ 21	<b>Франсоа Волтер</b>	<i>Философски новели</i>
№ 22		<i>Пътят към мъдростта</i>
№ 23	<b>Василий Кандински</b>	<i>За духовното в изкуството</i>
№ 24	<b>Дейвид Хюм</b>	<i>Изследване на човешкия разсъдък</i>
№ 25	<b>Цочо Бояджиев</b>	<i>От Плитон до Висарион</i>
№ 26	<b>Джордано Бруно</b>	<i>Пепеляната вечеря</i>

# Съдържание

Предговор .....	7
-----------------	---

## **Работа с ролята („От ума си тегли“) 1916–1920 / 27**

I. Периодът на запознаване.....	27
1. Първо запознаване с ролята.....	27
2. Анализ.....	33
3. Създаване и оживяване на външните обстоятелства.....	49
4. Създаване и оживяване на вътрешните обстоятелства.....	56
5. Оценка на фактите и на събитията в пиесата.....	67
II. Периодът на преживяване.....	78
[Творчески задачи] .....	85
[Физически и елементарно-психологични задачи].....	92
[Създаване на духовна партитура на ролята] .....	96
[Душевен тон] .....	103
Свърхсъзнание.....	128
III. Периодът на въплътяване.....	134

## **Работа с ролята („Отело“) 1930–1933 / 165**

Въведението на Торцов.....	165
I. Първо запознаване с пиесата и с ролята.....	168
II. Създаване живота на човешкото тяло [на ролята] .....	189
III. Процесът на опознаване на пиесата и на ролята (Анализ) .....	208
Процес на опознаване на пиесата и на ролята (анализ).....	208
[Бележки от пиесата].....	213

[Как се задават въпросите и как им се отговаря] .....	214
[Разкриване на подтекста] .....	216
[Настоящото, миналото и бъдещето на пиесата] .....	218
[Разговор за пиесата].....	221
Разказ на съдържанието.....	226
[Оценка и оправдаване на фактите] .....	232
[Равнището на бита].....	240
IV. Проверка на намереното и изводи .....	249
Допълнения към „Работа с ролята“ [„Отело“].....	263
[Оправдаване на текста].....	263
Задачи. Пронизващо действие. Свръхзадача.....	280
От режисьорския план на „Отело“ .....	288
Линията на действието.....	288
Физическото действие .....	290
Схема на физическите действия („Басейнът“).....	291
Линията на деня. Антрактът преди „На кулата“ .....	293
Схема на физическите и елементарно-психологичните действия.....	296

### Работа с ролята [„Ревизор“] / 305

Реалното усещане на живота на пиесата и на ролята

[1936–1937]

Допълнение към „Работа с ролята“ [„Ревизор“] .....	348
[План за работа с ролята] .....	348
[За значението на физическите действия] .....	352
[Нов начин за работа с ролята].....	353

## Предговор

В тази книга са събрани материали, които Станиславски е подготвял за нереализираната книга „Работата на актьора с ролята“. Той смятал да я посвети на втората част от „системата“: създаването на сценичния образ. За разлика от първата част на „системата“, в която са основите на сценичната теория на изкуството на преживяването и елементите на вътрешната и външна актьорска техника, тук са разгледани въпроси, свързани с работата на актьора и на режисьора с пиесата и с ролята.

Станиславски замисля „Работата на актьора с ролята“ като последна част на цикъла на неговите основни съчинения, посветени на „системата“: предходните подготвят актьора да разбере същността на театралното изкуство и да овладее актьорското майсторство, докато в „Работата на актьора с ролята...“ става дума за творческия процес на създаване на спектакъла и на ролята, заради които съществува „системата“. Актьорът трябва да познава законите на своето изкуство, да притежава устойчиво внимание, въображение, чувство за истина, емоционална памет, изразителен глас, пластика, чувство за ритъм и всички други елементи на вътрешната и външната артистична техника, но това не е достатъчно. Той трябва да може да използва тези закони на сцената, да познава практичните средства за въвличане на елементите на творческата природа на артиста в процеса на създаване на ролята, т.е. да владее конкретен метод за работа на сцената.

\* \* \*

Според Станиславски през XIX в. работата в руския театър протичала така: чели пиесата на трупата, след което на актьорите раздавали преписаните роли, после определяли четене на текста от тетрадките. „По време на четенето участниците в спектакъла – пише той – понякога си задавали въпроси, които да разяснят замисъла на автора, но в повечето случаи нямали време и актьорите трябвало сами да се ориентират в произведението на поета.“

Наричали следващата среща на актьорите с режисьора първа репетиция. „Тя е на сцена, импровизират декори от стари столове и маси. Режисьорът обяснява как изглежда обстановката: вратата е по средата, две врати отстрани и т.н.

На първата репетиция актьорите четат ролите си от тетрадките, суфльорът не се обажда. Режисьорът е седнал на авансцената и разпределя актьорите:

- Аз защо съм тук? – пита актьорът.
- Вие ще седнете на дивана – отговаря режисьорът.
- А аз какво правя? – пита друг.
- Вие се вълнувате, кършите ръце и се разхождате – нарежда режисьорът.
- Не може ли да седна? – настоява актьорът.
- Как може да сте седнал, когато се вълнувате? – недоумява режисьорът.

Така успяват да разпределят първо и второ действие. На следващия ден, т.е. на втората репетиция, продължават да правят същото с трето и четвърто действие. На третата, а понякога и на четвъртата репетиция повтарят това, което вече са правили; артистите ходят по сцената, запомнят нарежданията на режисьора и полугласно, т.е. шепнешком, четат ролите от тетрадките, като силно жестикулират, за да се възбудят.

На следващата репетиция трябва да знаят текста на ролите си. В богатите театри за това отделят два-три дена и се насрочва нова репетиция, на която актьорите вече са без тетрадките, за това пък суфльорът работи с пълна сила.

На следващата репетиция нареждат да се играе с все сили. След това се насрочва генерална репетиция с грим, костюми и декори и накрая – спектакълът.<sup>1</sup>

Картината, обрисувана от Станиславски, вярно предава процеса на репетиции, типичен за повечето театри по онова време.

\* \* \*

Станиславски се стреми да усъвършенства сценичните похвати, което поражда естествения му стремеж да осмисли задълбочено, да обобщи и собствения си творчески опит, и опита на своите театрални съвременници и предшественици. Още в началото на миналия век той замисля да напише труд за изкуството на драматичния актьор, който да се превърне в практичен наръчник за процесите на сценично творчество. Станиславски разработва в продължение на години научния метод за работа на актьора и на режисьора с пиесата. В първите му бележки за изкуството на актьора работата с ролята все още не е самостоятелна тема. Той се интересува от общите проблеми на творчеството: художественост и истинност в изкуството, природата на артистичния талант, темперамента, творческата воля, сценичната етика и т.н. Но сред ръкописите му има места, които потвърждават, че той се стреми още тогава да обобщи наблюденията за похватите на актьорско творчество и да осмисли процеса на създаване на сценичния образ. Например в ръкописа „Творчество“ той се опитва да проследи процеса на зараждане на творческия замисъл след първото прочитане на пиесата.

В ръкописите „Началото на сезона“ и „Настолната книга на драматурга“ са набелязани последователните етапи на постепенно сближаване и органично сливане на актьора с ролята: задължителното за артиста запознаване с произведението на поета, търсене на духовен материал за творчество, преживяване и вплътяване на ролята, сливане на актьора с ролята и накрая процесът, в който актьорът въздейства на зрителя.

---

<sup>1</sup> Непубликуван ръкопис на Станиславски. Музей на МХАТ. КС, № 1353, с. 1–7. (Всички необозначени бележки са на руското издание.)

В края на първото десетилетие от дейността на Художествения театър Станиславски е изградил повече или по-малко стройна концепция за творчеството на актьора. Това му позволява да заяви в доклада, произнесен на честването на юбилея на театъра на 14 октомври 1908 г., че е намерил нови принципи в изкуството, „които, може би, ще успее да превърне в стройна система“ и че десетилетието на МХТ „трябва да ознаменува началото на нов период“. „Този период – казва Станиславски – ще бъде посветен на творчеството, базиращо се на простите и естествени правила на психологията и физиологията на човешката природа.

Кой знае, може би, по този път ще се доближим до заветите на Щечкин и ще открием онази проста и богата фантазия, в търсене на която сме посветили тези десет години.“<sup>1</sup>

Тази думи на Станиславски не са обикновена юбилейна декларация, цялата му последваща дейност е посветена на практическото осъществяване и развитие на новите творчески принципи, които той е открил по време на първите десет години от съществуването на МХТ.

Първият спектакъл, с който започва осъществяването на новите творчески принципи, е „Месец на село“ (1909). От този момент „системата на Станиславски“ е официално приета в трупата и започва постепенно да се внедрява в работата на театъра. Използват в репетициите новите похвати: деленето на ролята на откъси и на задачи, търсене във всеки откъс на желанията на действащото лице, определяне зърното на ролята, търсене на схемата на чувствата и т.н. Появяват се нови, необичайни за актьорите, термини: кръг на внимание, афективни чувства, публично уединение, сценично самочувствие, приспособление, обект, произващо действие и т.н.

Но прилагането на „системата“ среща трудности: трупата не е подготвена да възприеме новите възгледи на Станиславски за творчеството на актьора, а и най-важният раздел на „системата“ – за творческия метод – не е напълно разработен. По това време са

---

<sup>1</sup> Станиславский, К.С. Статии, речи, беседи, писъма. Искусство. М., 1953, с. 207–208.



формулирани някои от основните елементи на творчеството на актьора, методиката за тяхното прилагане изисква по-нататъшно изучаване и проверка в практиката. Станиславски ясно го осъзнава и пише на 16 януари 1910 г. в писмо до Немирович-Данченко: „Нужна е теория, която да бъде подкрепена от практичен, добре опитно проверен метод... Теория, която още не е създадена, не е моята област и аз я отхвърлям...“.

Първият известен опит за обобщаване на проблемите в работата на актьора с ролята е от 1911–1912 г. Тогава Станиславски подготвя книга за творчеството на актьора, в която е предвидена глава „Анализ на ролята и на творческото самочувствие на артиста“<sup>1</sup>. Текстът на тази глава съдържа мисли, които по-късно ще се превърнат в основно съдържание на раздела за работата на актьора с ролята от „От ума си тегли“. Оттогава Станиславски периодично се връща към процеса за работа на актьора с ролята. В неговия архив се пази ръкопис от 1915 г., наречен „Историята на една роля. (Работата с ролята на Салиери)“. В нея Станиславски описва последователно процеса за работа на актьора, като използва ролята на Салиери, която току-що е изиграл в „Моцарт и Салиери“ на Пушкин. В този ръкопис той описва моментите на първо запознаване с пиесата и ролята, които помагат с изясняване на фактите и обстоятелствата от живота на ролята да се проникне в психологията на действащото лице.

В този ръкопис Станиславски обяснява някои моменти от творческия процес, в който се създава сценичният образ. Например той придава голямо значение на творческото въображение за създаване живота на ролята, като разкрива значението на афективната памет за съживяване и оправдаване текста на пиесата. В ролята на Салиери той набелязва пътища за пресъздаване на миналото и бъдещето на ролята, които той нарича „живот на образа извън кулисите“. Станиславски обяснява на актьора термините „зърно“ и „пронизващо действие“, които се уточняват и задълбочават, колкото повече актьорът вниква в пиесата.

---

<sup>1</sup> Музеят на МХАТ, КС № 676.

Въпросите, които Станиславски засяга в този ръкопис, са развити в по-късните му трудове, свързани с работата с ролята, освен разделът, посветен на това как актьорът се отнася към ролята при повторно творчество. В този раздел Станиславски говори за трите степени, през които актьорът навлиза в ролята на репетиции или по време на спектакъл. Той препоръчва на актьора първо да възстанови в паметта си целия живот на ролята до най-малки подробности, взети от текста на пиесата и допълнени от неговото въображение. Втора степен Станиславски нарича включването на актьора в живота на ролята и вътрешното оправдаване на сценичната обстановка, сред която е той, докато твори. Това помага на актьора да заздрави сценичното си самочувствие, което Станиславски нарича „аз съм“<sup>1</sup>. Следва третият период: изпълняване на практика на серия сценични задачи за осъществяване на пронизващото действие на пиесата и на ролята.

Ръкописът „Историята на една роля“ остава незавършен.

\* \* \*

След продължително събиране на материал, на теоретичното му осмисляне и обобщаване, на предварителни бележки и чернови ескизи Станиславски започва големия труд за работата на актьора с ролята от „От ума си тегли“. Когато го пише, той вече е поставял два пъти пиесата на сцената на Художествения театър (постановката от 1906 г. е възстановена през 1914 г.), а той е постоянният изпълнител на ролята на Фамусов.

Изборът на „От ума си тегли“ е свързан и с факта, че пиесата има дългогодишна сценична история и е обрасла с много театрални условности, лъжливи занаятчийски традиции, превърнали се в непреодолимо препятствие за разкриване на живата същност на произведението на Грибоедов. Станиславски подготвя този текст няколко години, вероятно между 1916 и 1920 г. Въпреки че ръкописът не е завършен, в него най-пълно са представени неговите

---

<sup>1</sup> Станиславски използва старославянското „аз есмь“. – Б.пр.

възгледи за работата на актьора с ролята, оформили се в началото на ХХ в.

За този етап от развитието на „системата“ е типичен психологичният подход към творчеството на актьора. В съчинението си Станиславски набелязва продължителния път, по който актьорът се вживява в образа, като по това време той смята, че основен импулс за преживяването на артиста са психологични фактори като творческото влечение, задачите за волята, „зърното на чувството“, „душевния тон“, афективната памет и др.

За разлика от първоначалните варианти сега той предлага по-ясно делене на процеса за работа с ролята на четири големи периода: опознаване, преживяване, въплътяване и въздействие. Станиславски се опитва да набележи поредицата последователни етапи на сближаване на актьора с ролята за всеки един от тези етапи. Той придава голямо значение на момента на първото запознаване с ролята, сравняван с първата среща на влюбени, на бъдещи съпрузи. Той смята, че непосредствените впечатления на актьора при първото запознаване с ролята са най-добрите импулси за творческото влечение, което според него има решаващо значение за по-нататъшната работа. Предпазва актьора от преждевременна намеса на режисьора, за него е ценно естественото зараждане на творческия процес в артиста.

Станиславски цени непосредствените впечатления от прочетената пиеса като начален момент за творчеството на актьора, но те не са достатъчни за проникване във вътрешната духовна същност на произведението. Тази задача изпълнява вторият момент от периода на опознаване, който той нарича „анализ“. Цялото се опознава посредством изучаване на отделните части. Станиславски подчертава, че за разлика от научния, целта на художествения анализ е не само разбирането, но и преживяването, чувството. „На нашия език на изкуството да опознаваш, означава да чувстваш“ – казва той. Затова най-важната задача на анализа е да събуди в артиста чувства, аналогични с преживяванията на действащо лице.

Опознаването на живота на пиесата започва с най-достъпното за изследване: фабулата, сценичните факти, събитията. По-късно Станиславски ще придаде изключително значение на този първоначален анализ. Вярното разбиране на основните сценични факти

и събития в пиесата предлага твърда почва за актьора и определя неговото място и линията му за поведение в спектакъла. Освен това Станиславски различава в пиесата литературен пласт, с неговата идейна и стилистична линия, естетичен пласт, пласт на психологичния и на физическия живот на ролята. Според него анализът на различните пластове позволява пълноценното изучаване на производението, съставяне на най-пълна представа за неговите художествени и идейни достойнства, за психологията на действащите лица. Процесът на опознаване на пиесата преминава от външните, най-достъпни за съзнанието, пластове към разбиране на вътрешната същност на производението.

Деленето на пиесата на пластове, което Станиславски предлага в това съчинение, по-скоро характеризира определен етап в развитието на неговата теория за сценичното творчество. Като учен-изследовател Станиславски описва, разчленява, изкуствено разделя онова, което най-често е единно органично цяло в творческия процес за създаване на спектакъла. Но пътят на изследователя не е тъждествен с пътищата на художественото творчество. В режисьорската си практика Станиславски никога не се е придържал строго към това делене на пиесата на пластове и наслоения. За него като художник битовият, естетичният, психологичният, физическият и други пластове не съществуват самостоятелно в пиесата. Те винаги са свързани и зависят пряко от идейната същност на производението, от неговата свръхзадача, на която той подчинява всички „пластове“ на спектакъла.

Освен изброените средства за обективен анализ на производението Станиславски посочва и индивидуалните усещания на актьора, които според него имат много важно значение за сценичното творчество. Той подчертава, че актьорът възприема всички факти и събития в пиесата през призмата на собствената си индивидуалност, мироглед, култура, личен жизнен опит, запас от емоционални спомени и т.н. Индивидуалните усещания помагат на актьора да се ориентира в условията за живот на ролята.

От този момент за актьора започва нова фаза на изучаване на пиесата и на ролята, която Станиславски нарича процес на създаване и оживяване на външните и вътрешните обстоятелства в пиесата. Ако целта на общия анализ бе преди всичко установяване на

фактите и събитията, които са обективната основа на пиесата, новият етап съсредоточава вниманието на актьора върху вътрешните причини за тяхната поява и развитие. Задачата тук е животът на пиесата, създаден от автора, да стане близък и разбираем за актьора, т.е. личното му отношение да съживи сухия протокол от факти и събития в пиесата. Решаваща роля в този процес има въображението. С творческото си въображение актьорът оправдава и допълва замисъла на автора, намира в ролята елементи, сродни с неговата душа. Като се отгласква от разхвърляните в текста намеци, артистът пресъздава миналото и бъдещето на ролята, което му помага по-задълбочено да разбере и да почувства нейното настояще.

Работата на творческото въображение откликва в душата на артиста и постепенно той се превръща от страничен наблюдател в активен участник в събитията в пиесата. Той общува мислено с другите действащи лица, опитва се да разбере душевната им нагласа, тяхното отношение към него като действащо лице и накрая най-важното – своето отношение към тях. Това усещане за въображаемите сценични обекти му помага, според Станиславски, „да бъде“, „да съществува“ в създадените обстоятелства от живота на пиесата. Като разширява рамките на сценичното действие и въвежда нови епизоди, каквито няма в пиесата, той подтиква актьора подробно да анализира ролята, да усети образа, който създава в най-различни жизнено ситуации и така да затвърди творческото усещане за ролята. След това той предлага на актьора пак да оцени фактите и събитията в пиесата, за да конкретизира и задълбочи вътрешните им психологични мотивировки. Психологичната оценка на фактите завършва подготвителния период на опознаване на пиесата и в същото време се превръща в начало на нов етап в творческия процес за работа с ролята, който Станиславски нарича: период на преживяване.

За него процесът на преживяване е най-важният и отговорен в работата на актьора, моментът, в който в актьора възниква „желанието“, необходимостта да се изяви външно, да действа в обстоятелствата на ролята и на пиесата, които са достатъчно осмислени и преминали през чувството му в подготвителния аналитичен период, е границата между подготвителния период на опознаването и новия период на преживяването. Зародилите се в актьора желания

и стремежи предизвикват „подбуди за действие“, т.е. волеви импулси, които може да бъдат подкрепени с увлекателна творческа задача. От друга страна, увлекателната задача според Станиславски е най-добрият импулс за творчество.

В този период основен похват в работата с ролята е деленето на пиесите на малки откъси и търсене във всеки от тях на волеви задачи, които да отговорят на въпроса „какво искам?“. Актьорът, за да изпълни правилно волевата задача, трябва да прецени предлаганите обстоятелства, фактите и събитията в пиесата. Търсенето на съзнателни волеви задачи, разглеждани в тясна връзка с обективните условия на сценичния живот на действащото лице, помагат на актьора да усети пронизващата линия на ролята.

Но въпреки всичките си достойнства този похват не задоволявал Станиславски, тъй като се основавал на несигурната и трудно уловима емоционална част в творчеството. За да пожелаеш истински нещо, трябва не само разсъдъчно да осъзнаеш, но и дълбоко да почувстваш предмета на твоето влечение. Необходима предпоставка на всяко „желание“ е чувството, което не се подчинява на волята. И по-късно Станиславски няма да се откаже от принципа за делене на ролята на големи откъси и задачи, но пренася акцента от волевите задачи върху действието.

Похватът, който борави с логиката на физическите действия, ато средство за овладяване на вътрешния живот на ролята, възниква след като ръкописът „Работа с ролята от „От ума си тегли“ вече е завършен. Но още тук Станиславски препоръчва да се избират най-достъпните физически и елементарно-психологични задачи, за да не се допусне насилие над творческата природа на артиста. Вярното изпълняване на физическите и елементарно-психологични задачи помага на актьора да усети истината в това, което прави, а от своя страна истината предизвиква вяра в неговото сценично битие. Според Станиславски непрекъснатата линия на физическите и елементарно-психологични задачи създава партитурата на ролята.

Когато говори за най-простите физически задачи като средство за създаване на сценичното самочувствие, Станиславски се доближава до по-късното си разбиране за ролята на физическите действия в работата на актьора. Но в последните години от живота си той влага много по-дълбок смисъл в понятието „физическо

действие“. Решаващо значение според него при изпълняване на партитурата на физическите и елементарно-психологични задачи има общото душевно състояние, с което актьорът изпълнява ролята. Това общо състояние, което той нарича „душевен тон“ или „зърно на чувството“, оцветява всички физически и елементарно-психологични задачи в ролята, влага в тях ново, по-дълбоко съдържание, ново оправдаване и душевна мотивировка.

Овлавяването на партитурата на ролята е свързано със сливането на по-малките задачи в по-големи. От своя страна серията големи задачи се сливат в още по-големи, докато накрая големите задачи са поглъщат от една всеобхватна задача, която е задача на задачите, нея Станиславски нарича: „свърхзадача“ на пиесата и на ролята. Този процес се извършва и с различните стремежи на актьора в ролята: като се сливат в една непрекъсната линия, те създават това, което Станиславски нарича „пронизващо действие“, насочено за осъществяване на главната цел на творчеството – „свърхзадачата“. „Свърхзадачата и пронизващото действие – пише Станиславски – са основната жизнена същност, артерията, нервът, пулсът на пиесата... Свърхзадачата (желанието), пронизващото действие (стремежът) и неговото изпълняване (действието) създават творческия процес на преживяването.“

Станиславски нарича следващия етап в работата на актьора етап на въплътяването. В този период в артиста се появява желание да действа не толкова мисловно, но и физически, реално, да общува с партньорите, да въплъти преживяната партитура в думи и движения. Той говори и за необходимостта физическият апарат на артиста да бъде развит и усъвършенстван така, че да е в състояние да предаде и най-деликатните оттенъци на душевните преживявания. „Колкото по-съдържателно е вътрешното творчество на артиста, толкова по-красив трябва да е гласът му, толкова по-съвършена трябва да е дикцията му, толкова по-изразителна мимиката, попластични движенията, по-подвижен и по-изящен целият телесен апарат за въплътяване.“

Разделът завършва с проблема за външната характеристика. Ако по-рано Станиславски е използвал външната характеристика като начален, изходен момент в работата на актьора с ролята, сега външната характеристика е завършващ момент при създаването



на сценичния образ. Когато външната характеристика не се ражда сама, като естествен резултат от вярното вътрешно усещане за образа, Станиславски предлага серия съзнателни похвати: актьорът създава външния образ на ролята във въображението си, като използва личните си жизнени наблюдения, изучаваната литература, иконографските материали и т.н. С вътрешния си взор той вижда чертите на лицето на героя, неговата мимика, костюма, походката, маниерите му да се движи и да говори и се опитва да пренесе в себе си тези външни черти на образа, който е видял. Ако не получи желания резултат, на актьора се препоръчва да пробва различен грим, костюми, походка, произношение, за да намери най-типичните външни черти на изобразяваното лице.

Станиславски не успява да разработи четвъртия период: въздействието върху зрителя не само в този ръкопис, но и в по-късните си работи. По запазените чернови съдим, че е имал намерение да изследва процеса на сложното взаимодействие на актьора със зрителите, но не е успял. Не е завършен и ръкописът „Работа с ролята от „От ума си тегли“. Липсва не само последният раздел, но и много от примерите; отделни места са представени конспективно; има пропуски, по полетата има бележки, които потвърждават, че Станиславски е смятал по-късно да го доработи. Но това му намерение не е осъществено.

\* \* \*

Неговият труд „Работа с ролята от „Отело“ бележи следващия важен етап в развитието на възгледите на Станиславски. В това съчинение, което е от началото на 30-те години, Станиславски преразглежда похватите на чисто психологичния подход в творчеството и намира принципно нов път за създаване на ролята и на спектакъла. До края на живота си той се занимава с този нов метод за работа с ролята и с пиесата, нарича го „моето най-важно откритие“ и му придава изключително значение. Това откритие се основава на целия опит, натрупан по време на работата му в театъра.

През 20-те години на миналия век Станиславски се интересува от простите физически действия като спомагателни за създаване на органичен живот на актьора в ролята; по онова време физическите



действия имат по-скоро чисто битов, спомагателен характер. Те по-скоро съпровождат, отколкото да изразяват вътрешната същност на сценичното поведение на актьора. Този похват не е нещо абсолютно ново в творческата практика на Станиславски; той и партньорите му вече са го използвали. Но сега Станиславски все повече осъзнава значението на този похват в практиката като средство за „настройване“ на актьора, като своеобразен камертон за истина на сцената, подпомагащ актьора да предизвика органичния творчески процес.

Станиславски разбира, че физическите действия могат не само да се превърнат в израз на вътрешния живот на ролята, но и са в състояние да въздействат на този живот, да бъдат сигурно средство за създаване на творческо самочувствие на сцената. Този закон: за връзката и взаимната зависимост на физическото и на психологичното е природен закон и Станиславски го поставя в основата на новия творчески метод.

Работата в този процес е много лесна, защото, както казва Станиславски: „по-лесно е да уловиш физическото действие, отколкото психологичното, то е по-достъпно, отколкото неуловимите вътрешни усещания; физическото действие е по-лесно за фиксиране, то е материално, видимо; физическото действие е свързано с всички останали елементи.

Наистина, няма физическо действие без желание, без стремеж и задачи, без да е вътрешно оправдано от чувството; няма измислица на въображението, в която да няма едно или друго мисловно действие; и в творчеството не бива да има физически действия без вяра в тяхната истинност, без усещане за истината в тях.

Това доказва близката връзка на физическите действия с всички вътрешни елементи на самочувствието.<sup>1</sup>

Когато използва термина „физическо действие“ Станиславски няма предвид механично действие, т.е. обикновено движение на мускулите, а действие органично, обосновано, вътрешно оправдано и целенасочено, което не е възможно без ума, без волята, без

---

<sup>1</sup> Станиславский. К. С, Собрание сочинений в восьми томах. т. 3. М., Искусство, 1955, с. 417–418.

чувството и без всички елементи на творческото самочувствие на актьора. „Във всяко *физическо действие*, ако то не е механично, а вътрешно съживено, – пише той – се крие *вътрешно действие*, преживяване.“ В този случай актьорът стига до преживяването не пряко, а посредством правилно организиране на физическия живот на артисто-ролята.

Новият подход към ролята, наречен по-късно „метод на физическите действия“, намира теоретичен израз в режисьорската концепция на „Отело“ (1929–1930), в която Станиславски предлага на актьорите нови средства за работа с ролята. Ако по-рано той е искал актьорът първо да натрупа чувства, а едва след това да действа под въздействието на тези чувства, сега той предлага обратното – от действието към преживяването. Действието вече не само завършва процеса, с него се започва.

След като са изяснени сценичните обстоятелства на ролята в „Отело“, Станиславски предлага на актьора да отговори на въпроса: *„какво ще прави физически, т.е. как ще действа (а не да преживява, и не дай си боже, да мисли за чувството) в предложените обстоятелства? Когато физическите действия бъдат определени, на актьора му остава само да ги изпълни. (Отбележете, че казвам: да ги изпълни физически, а не да преживява, защото преживяването само се ражда от правилното физическо действие. Защото, ако тръгнем по обратния път и започнем да мислим за чувството и да го изстискаме от нас, веднага ще се прояви насилие, преживяването ще се превърне в актьорско, а действието в преиграване.“*<sup>1</sup>

Макар режисьорската концепция на Станиславски, която той пише, докато лекува болест в Ница, почти не е използвана при постановката на „Отело“ в МХАТ (1930), тя има голямо значение за театралната мисъл. Тя бележи новия, последен период от развитието на възгледите на Станиславски за сценичното творчество. Тя е основата на новия вариант на неговия труд за работа на актьора с ролята.

---

<sup>1</sup> Станиславский, К. С. Режиссерский план „Отелло“. М., Искусство, 1945, с.37.