САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ

АКТЕРСКАЯ ПСИХОТЕХНИКА: МЕТОДИКА И ПРАКТИКА



В.В. Петров

Учебно-методическое пособие

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

В. В. Петров

АКТЕРСКАЯ ПСИХОТЕХНИКА: МЕТОДИКА И ПРАКТИКА

Учебно-методическое пособие

Самара 2025

УДК 792.028.3(07)
ББК [85.33+88.6]я7
П 30

Печатается по решению редакционно-издательского совета института

Рецензенты:
Е.А. Лазарева, заслуженная артистка Российской Федерации, народная артистка Самарской области, мастер сцены Самарского академического театра драмы им. М. Горького;
М.А. Карпушкин, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор кафедры театральной режиссуры Самарского государственного института культуры

П 30 Петров, В.В. Актерская психотехника: методика и практика: учебно-методическое пособие / В.В. Петров; Самарский государственный институт культуры. – Самара, 2025. – 190 с.

Пособие содержит основные положения системы К.С. Станиславского, принципы работы актёра над ролью школы режиссуры Вл.И. Немировича-Данченко и методические рекомендации по тренингу актёрской психотехники на материале роли. Материал изложен в контексте развития современного сценического процесса и значимых тенденций театральной педагогики. Пособие имеет учебно-методическое направление и насыщено конкретными примерами и рекомендациями по общему и специализированному освоению элементов мастерства актёра. Издание снабжено приложениями, в которых представлен комплекс упражнений по актёрской психотехнике различных мастеров сцены и отражены иные позиции и приёмы освоения мастерства актёра, имеющие нетрадиционную направленность.

Работа предназначена для студентов театральных факультетов творческих вузов, а также руководителей театральных студий и драматических театров.

УДК 792.028.3(07)
ББК [85.33+88.6]я7

© Петров В.В., 2025
© СГИК, составление, 2025

Содержание

Введение....4

1. Сущность и назначение актёрской психотехники....9

2. Элементы актёрской психотехники
в системе К.С. Станиславского....15

3. Элементы актёрской психотехники
в системе Вл.И. Немировича-Данченко....54

4. Методика освоения актёрской психотехники
в тренинге роли....96

Заключение....110

Список литературы....115

Приложение 1....123

Приложение 2....124

Приложение 3....128

Приложение 4....144

Приложение 5....144

Введение

Только знать «систему» – мало. Надо уметь и мочь – для этого необходима ежедневная, тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры.

К.С. Станиславский

Комплекс элементов актёрской психотехники, составляющий основу системы К.С. Станиславского и режиссёрской школы Вл.И. Немировича-Данченко, является образовательной и методической базой русского театра переживания, актёрского ремесла и азбукой профессии драматического артиста. Овладение элементами мастерства актёра обязательно для всех, кто решил посвятить свою жизнь сцене, ибо именно владение артистической техникой даёт актёру возможность сознательным путём вызвать подсознательное, через свою психофизику, поддающуюся управлению волей человека, разбудить дремлющее чувство, сделать его органичным и заразительным. Но суть и назначение актёрской психотехники заключается в том, что использование её разделов и компонентов в работе над ролью и неустанная тренировка позволяют воссоздать парадигму русского театра переживания – жизнь человеческого духа.

Но современный театр не ограничивается одним направлением – психологической драмой в стиле театра переживания. Из истории театра общеизвестны факты непрерывных поисков самых неожиданных и порой экстремальных жанровых и смысловых форм, неоднозначных режиссёрских приёмов, бросавших театр в иные художественные миры и ипостаси. Достаточно привести в пример творчество Евгения Багратионовича Вахтангова, руководителя Третьей студии МХТ, доказавшего универсальность системы К.С. Станиславского и поставившего спектакль «Принцесса Турандот» в стиле театра представления. Станиславский же ответил ему постановкой «Горячего сердца» – комедии А.Н. Островского в приёме гротеска, подтвердив тем самым, что его система применима к любому театральному течению, стилю и жанру. Важно понять, что русская театральная школа является непременной базой, грамматикой профессионального актёра. Владение техникой, ремеслом позволяет естественно и максимально раз-

вить способности, раскрыть талант актёра, вызвать его вдохновение на сцене, импровизационное самочувствие в рамках режиссёрского рисунка. Актёрское мастерство, полученное студентом в школе русского театра переживания, являясь основой профессии, универсально и способно создать «жизнь человеческого духа» в любом сценическом направлении – от бытового театра до постдраматического и условного, от реалистического до метафорического и постмодернистского. Сегодняшний театр, который мы можем назвать сценическим искусством, в самом обобщённом смысле – это художественный синтез театра переживания и театра представления.

Спектакли могут обретать самые различные формы. Поиски формы, на наш взгляд, свидетельствуют и об активной динамике развития нынешнего театра и в то же время о беде сценического искусства. Когда форма начинает преобладать над содержанием, становится средством эпатажа ради эффекта и теряет всякий смысл, когда агрессивные приёмы режиссуры или, что достаточно популярно сейчас в театре, натуралистические фрагменты превращаются в самоцель – наступает конец искусству. В таком театре актёру не обязательно владеть внутренними элементами актёрской психотехники. Здесь нужны внешние, яркие, масочные, эффектные, экстремальные, нередко физиологические проявления актёрского темперамента.

Но мы говорим о традиции русской театральной школы, владение которой ведёт молодого актёра к истинному искусству. А цель истинного искусства давно определена не нами, а всей историей не только театра, но и любого вида искусства и литературы. Искусство должно потрясать человека созидательной силой, поднимать его над суетой быта, а не провоцировать на смирение с духовной нищетой. Оно должно говорить и показывать человеку, что он Человек, а не животное, вести его к глубоким размышлениям, сопереживанию близким, великим примерам духовной стойкости, мужества. Театр может и должен показывать человеку всю сложность и неоднозначность людского бытия, учить его терпению и милосердию, пониманию и прощению, которых так не хватает в нашей сегодняшней жизни. Об этом всегда говорила, а порой и кричала, русская классическая литература – первичная основа театра. Поэтому мы не можем воспринимать процесс овладения актёрской психотехникой только как

обучение ремеслу актёра. Это глубоко содержательный процесс, ибо он ведёт к пониманию духовной сущности актёрской профессии в русском театре, к её высочайшей миссии в сфере художественной культуры. Да, актёр должен уметь и развлекать, и смешить, и быть шутом. Но в традиции Станиславского даже самые смешные и фарсовые представления всегда содержали глубокий смысл и народную мудрость.

Целью данного пособия является формирование осознанного и продуктивного изучения теоретических положений и методических знаний, необходимых для практического освоения актёрской психотехники по системе К.С. Станиславского и основных компонентов режиссёрской школы Вл.И. Немировича-Данченко, которые имеют непосредственное отношение к актёрской профессии. Знания, являющиеся основой умений, органично переходящих в профессиональные навыки, формируют тот процесс, который оснащает актёра крепким ремеслом и механизмами разработки роли. Элементы актёрской психотехники и их тренировка есть неотъемлемая часть учебного процесса актёра. Они – сущность профессиональных компетенций и путь к истинному вдохновению, полноценному и заразительному проживанию роли в предлагаемых обстоятельствах.

Задачи учебного пособия:

- описать основные упражнения, этюды и творческие задания из тренинга актёрской психотехники К.С. Станиславского;
- изложить суть и описать упражнения из педагогического и режиссёрского опыта Вл.И. Немировича-Данченко;
- дать методические указания к отдельным комплексам упражнений;
- ознакомить с разными направлениями актёрского тренинга;
- раскрыть практическую значимость актёрской психотехники;
- сформулировать основные методические указания по разделу «тренинг и муштра» в системе Станиславского;
- классифицировать виды упражнений на внутренние, внешние и универсальные;
- синтезировать метод К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, М.А. Чехова и преемственность современных принципов тренинга в театральной педагогике;

- сформулировать основные положения метода физических действий;
- рассмотреть проблему непрерывности, дисциплины, педагогических и воспитательных функций освоения навыков тренинга актёрской психотехники.

Пособие способствует освоению следующих универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций, соответствующих требованиям ФГОС ВО и формирующихся в соответствии с матрицей компетенций ОПОП, а также предусмотренных рабочей программой по дисциплине «Мастерство актёра»:

УК-6 – способность определять и реализовывать приоритеты собственной деятельности и способы ее совершенствования на основе самооценки и образования в течение всей жизни;

ОПК-2 – способность руководить и осуществлять творческую деятельность в области культуры и искусства;

ОПК-4 – способность планировать образовательный процесс, разрабатывать методические материалы, анализировать различные педагогические методы в области культуры и искусства, формулировать на их основе собственные педагогические принципы и методы обучения;

ПК-1 – способность создавать художественные образы актерскими средствами, общаться со зрительской аудиторией в условиях сценического представления, концерта, а также исполнять роль перед кино-, телекамерой на съемочной площадке (в соответствии со специализацией);

ПК-3 – способность использовать все возможности речи при создании и исполнении роли;

ПК-4 – способность использовать свой развитый телесный аппарат при создании и исполнении роли;

ПК-5 – способность актерски существовать в танце, владеть различными танцевальными жанрами;

ПК-10 – способность поддерживать свою внешнюю форму и необходимое для творчества психофизическое состояние.

Таким образом, владение элементами актёрской психотехники является не просто ремеслом артиста драматического театра, его азами или элементарной грамотой – это прежде всего развитие общих

и индивидуальных актёрских задатков, переходящих в способности, раскрывающих талант будущего драматического артиста на основе основополагающего принципа системы К.С. Станиславского – создание «жизни человеческого духа» на сцене в любом сценическом художественном направлении, жанре, стиле или постмодернистском течении театра.

Помимо этого, в приложениях представлены тренинговые методики различных театральных школ, отличающиеся разными подходами и позициями в отношении актёрской техники, которые практикуются в высших учебных заведениях России. Авторами этих упражнений и творческих заданий являются К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, М.А. Чехов, М.О. Кнебель, С.В. Гиппиус, Л.В. Грачева, Н.Ю. Хрящева, В.Г. Баженова. Отдельный интерес представляет книга Алисы Ивановой «Актёрский тренинг. Демидовский подход».

Пособие адресуется студентам театральных факультетов вузов, а также руководителям и участникам театральных студий, молодёжных театральных объединений и школ сценического мастерства.

1. Сущность и назначение актёрской психотехники

Всякому искусству должно
предшествовать известное
механическое умение.
Гёте

Театральное образование в России основывается на системе Константина Сергеевича Станиславского (Алексеева). Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко, создавшие в 1898 году Московский общедоступный художественный театр, открыли новую эпоху развития театрального искусства, сформировали его научную базу, возвели в ранг профессий режиссуру и мастерство актёра. До этого актёры овладевали ролями интуитивно, в зависимости от степени своего дарования. Нередко талантливый актёр, имевший успех у зрителей, мог вдруг провалить свою роль. Актёр не имел инструмента и приёмов управления своими жизненными сиюминутными чувствами, эмоциями, ощущениями и мыслями. Он не мог их изменить, подчинить природе чувств роли или перестроиться в соответствии с сущностью, жанром и «зерном» своего персонажа. Вдохновение и увлечение игрой были стихийными и приходили к актёру по прихоти случая, фортуны или извечной тайны глубинных процессов творчества. Актёр был зависим от этого. Сегодня пришло вдохновение, а завтра актёру мог грозить провал.

Другая проблема заключалась в наборе штампов и приёмов, которыми «средний» актёр пользовался для игры в разных жанрах ролей. Для трагического героя требовался один комплекс штампов, для комедии – другой, для драмы – третий. Это вело театр к голому ремеслу, фальши, обезличиванию персонажа, но не к искусству.

Станиславский, долгое время наблюдая за вдохновенным перевоплощением талантливых артистов, задавался вопросом: каким образом возникает истинное, глубокое проживание артистом роли, почему актёром вдруг овладевает пустота и исчезает внутренняя наполненность жизнью его героя, ощущением его характера и действенной активности? Он понимал, что актёр находится во власти

подсознания. Именно оно решает, быть перевоплощению или не быть. Он думал о том, можно ли сознательным путём вызвать работу подсознания, есть ли пути, средства, механизмы, которые могли бы спровоцировать его активность и направить его энергию и деятельность на воплощение роли.

Как истинный художник Станиславский всю жизнь находился в состоянии творческого поиска. Даже когда сложились основы его системы, он продолжал искать более совершенные механизмы и методы сознательного управления тайнами подсознания, волевого «срыва» на перевоплощение в образ роли. Так возник метод действенного анализа, метод физических действий, методика работы над ролью. Так сформировалась сущность и высокое назначение методологии Станиславского – создание жизни человеческого духа на сцене. Чтобы верно понимать, продуктивно владеть и практически применять актёрскую психотехнику, нужно различать понятия «методология» и «методика».

Методология Станиславского неизменна, сущностна, принципиальна. Это онтология его позиции в сценической профессии, которая органично синтезируется с объективной спецификой театрального искусства – воплощение «жизни человеческого духа» на сцене во имя сверхзадачи спектакля. Методика же – это механизмы действия, способы, средства, приёмы, приспособления, понятия, категории и технологии, позволяющие пробудить ту часть творческого подсознания актёра, которая приводит его к психофизическому перевоплощению в роль. Методика может и должна меняться, обогащаться и идти в ногу со временем.

Меняется человеческое отношение к жизни, его пристрастия, установка на тот или иной комплекс ценностей, оценка обстоятельств, в беспрерывной динамике находятся эстетические, духовные, материальные качества – меняется и сценическая методика реализации «жизни человеческого духа». Не меняется сущность человека, его изначальное предназначение, извечный смысл жизни, которые на протяжении всей истории человечества ищут философы и мыслящие люди всего мира. Мы можем все это только интуитивно предчувствовать, «подсознательно знать», понимать каким-то едва уловимым шестым чувством. Это то, что мы постоянно встречаем в произведе-

ниях Антона Павловича Чехова. Не меняется сущность вечных человеческих понятий – совести, чести, правды, любви, свободы, доброты, бескорыстия, милосердия, мысли, нравственности, преданности. Также неизменны по своей сути предательство, ложь, жестокость, моральное уродство, беспринципность, цинизм, пошлость, лицемерие, равнодушие, эгоизм, духовная и физическая деградация, малодушие и разрушительное самолюбие. И хотя многие люди понимают все это по-своему, есть объективные основы этих духовных ценностей, которые в совокупности и составляют смысл слова «Человек». В этом и заключается методология Станиславского, парадигма которой – создание «жизни человеческого духа» во всём спектре сценических жанров и форм.

Универсальность системы доказана историей театра, потому что это не амбициозное сочинение кабинетного субъекта, а научно обоснованное учение, основанное на органической специфике театрального искусства, объективной приверженности художественной природе и онтологической субстанции сценического творчества. Театр существует только тогда, когда спектакль происходит сиюминутно на глазах у зрителя, включая весь спектр восприятия и чувств, сознание людей через органическую игру актёров, действующих в сценических предлагаемых обстоятельствах. Именно эта уникальная особенность театра, присущая исключительно только ему, воспроизводит, трансформирует, символизирует и обуславливает жизнь на сцене. На сцене живёт, играет, перевоплощается, становится знаком, тенью, «световым пятном», комплексом условностей, символом явления, метафорой смысла живой реальный человек-актер. Любое известное театральное направление, любое самое авангардное, экстравагантное, модернистское, условное, сюрреалистическое режиссёрское решение пьесы или оригинальное сочинение постановщика в любой форме, жанре и проявлении на сцене содержит в себе «жизнь человеческого духа», которая происходит через игру реального актёра и живо воздействует на восприятие зрительного зала. Воздействие это всегда происходит позитивно и созидательно, какая бы проблема ни исследовалась театром. Зритель может быть потрясён, возмущён, изумлён увиденным, он может что-то переоценить, осознать, открыть для себя, но этот процесс должен вести его к духовному росту, зна-

нию и желанию изменить жизнь к лучшему. Только такой спектакль мы можем назвать искусством.

Известный литовский (советский) режиссёр Юозас Мильтинис называл театр «метафорой жизни». Метафора «жизни человеческого духа» может существовать на сцене как в жанре психологической драмы, так и в любых театральных направлениях – фольклорном и реалистическом театре, театре абсурда, театре жестокости, условном театре, театре молчания, театре фантастического реализма, эксцентрическом, эпическом, постмодернистском, постдраматическом и т. д.

Сложнейший процесс жизни, обусловленный предлагаемыми автором пьесы или режиссёром обстоятельствами, темой и идеей замысла, поставленной проблемой, конфликтом, характерами персонажей или их «зерном», воплощается на сцене через художественные образы. Художественный образ, как результат трансформации реальной жизни в произведение искусства, является особым языком, на котором художник общается с людьми, воспринимающими книгу, картину, музыку, спектакль. Все жизнеподобные реалистические обстоятельства в спектакле жёстко отбираются художником (автором пьесы, режиссёром) во имя сверхзадачи. Каждая роль в пьесе, инсценировке или в оригинальном сочинении режиссёра имеет свой художественный образ. Синтез образов героев, персонажей или архетипов, составляющих «команду» действующих лиц, иные выразительные средства спектакля, напрямую не связанные с актёрским исполнением, создают единый художественный образ представления. Его основные элементы – это мысль или содержание, вымысел или художественная деформация жизни в произведении искусства, правда вымысла, то есть его актуальность, его эстетическая, смысловая и эмоциональная достоверность, основанная на законах искусства и художественной логике развития темы. И последний элемент – это интеллектуально-эмоциональная заразительность первых трёх элементов. Иными словами, художественный образ – это «метафора жизни», о которой говорил Мильтинис. Искусство не может иллюстрировать жизнь, оно её переводит на свой художественный язык, «процеживает» через талант и уникальность личности художника во имя конкретной мысли, ракурса, внезапных озарений и видений того, что обычный человек в реальной жизни увидеть не способен. Эти видения и озарения, пере-

ворачивания, сжимания и выворачивания жизни, её фантастические видоизменения в определённом смысловом направлении позволяют художнику передать людям то, что в пыльных буднях бытия мы не способны увидеть и осознать, но что для нас чрезвычайно важно и интересно. Искусство для того и существует, чтобы не просто восхищаться красотой, получать эстетическое наслаждение, хотя это и стоит на первом месте, но прежде всего искусство даёт возможность человеку абстрагироваться от реальной повседневности, покинуть на время «день сурка» и отстранённым взглядом воспринять её иные смыслы, понять хотя бы частицу истины, поверить в возможность фантастических желанных перемен. Театр даёт такую возможность.

Чтобы практически понять, что такое художественный образ роли и как его создать из себя, актёр должен профессионально владеть психофизической техникой. Любая творческая профессия складывается из двух составляющих: талант и ремесло. Талант может быть утрачен, если его не развивать и не тренировать ежедневно. Таких примеров великое множество в истории театра. Ремесло – это техника и технология профессии. Без него возникает то, что К.С. Станиславский называл дилетантизмом. Овладение ремеслом, а затем и его постоянное совершенствование – залог профессионализма. Синтез таланта и непрерывно оттачиваемого ремесла есть мастерство актёра. Психотехника актёра позволяет ему сознательным, волевым путём пробудить творческое подсознание и выйти на уровень владения природой чувств роли, иными словами, обрести истинное вдохновение и быть готовым к перевоплощению.

Система К.С. Станиславского изложена в виде дневника ученика театральной студии. На первых же занятиях со студийцами руководитель студии Торцов говорил о творческом подсознании и об органической природе актёра, во власти которой это подсознание находится. Иногда эта природа щедро одаривает актёра вдохновением, но зависеть от капризов своей творческой природы актёр не должен. Он должен научиться управлять ею и делать своей союзницей. Вот что он говорит об органической природе актёра как самой искусной художнице: «Надо уметь возбуждать и направлять её. Для этого существуют особые приёмы психотехники, которые вам предстоит изучить. Их назначение в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить

и вовлекать в творчество подсознание. Недаром же одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: *"Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста"*. Представим же всё подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно – *к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приёмам психотехники*. Они прежде всего учат нас, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему» [9, с. 22-23].

Таким образом, мы должны понимать, что актёрская психотехника – это основа профессионального мастерства, технология реализации подходов к созданию художественного образа роли, непрерывный тренинг элементов ремесла. В союзе с творческой интуицией, актёрским дарованием и активной интеллектуальной работой актёрская психотехника способствует пробуждению природы чувств роли, вызывает верное плодотворное сценическое самочувствие, ведущее к «жизни человеческого духа».

2. Элементы актёрской психотехники в системе К.С. Станиславского

Свою систему Станиславский создавал исходя из органической природы актёрского творчества и специфических особенностей театрального искусства. Актёрская психотехника не придумана в тиши «философского кабинета», её принципы и сущность не навязаны извне, а возникли из огромного актёрского и режиссёрского опыта и пристальных наблюдений за гениями мирового театра. Изложенная методика овладения системой основывается на объективности и самодостаточности каждого из элементов, будь то элементарное сценическое внимание большого круга или сложнейший процесс сценического общения в психологической драме. Все элементы «системы» изначально существовали в природе сценического искусства и являлись органической составляющей актёрского мастерства. Станиславский, благодаря своему таланту неутомимого исследователя и в результате беспрерывного творческого поиска, смог обнаружить в недрах искусства артиста все эти элементы, сформулировать их и перевести в систему тренингов и механизмов действия, что сделало актёрское творчество профессией и создало практически и научно обоснованную актёрскую психотехнику. Исходя из основополагающего специфического качества театра, присущего только этому виду искусств, он выдвинул ***тезис о сценическом действии***, придав ему доминирующее значение среди всех других элементов. Какое же это качество? Оно заключается в следующем: ***материалом театрального искусства является живой действующий человек-актёр.***

В современном театре, при всём мыслимом и немыслимом многообразии направлений и форм, сценическое действие как основной элемент русской театральной школы переживания сохранился в самых верных традициям театрах и самых живых, трепетных спектаклях. Зададимся вопросом: если актёр не действующий, то в чём смысл его выхода и пребывания на сцене в данный конкретный событийный фрагмент спектакля? Ответов может быть множество: актёр-символ, актёр-темперамент, актёр-аллегория, актёр – яркая деталь массовки, несущий ту или иную жанровую окраску, актёр, несущий важнейший смысл не через действие, а, скажем, пластиче-

ский акцент режиссёра и т. д. Каждый постановщик имеет право на своё решение и своеобразие определения актёрских задач.

Но мы идём по пути к базовым понятиям русской театральной школы, и ***действие*** для нас в данном контексте является точкой отсчёта. Актёр, по-настоящему владеющий этим элементом, способен присваивать предлагаемые обстоятельства и в совершенно иных ипостасях. Так что же такое сценическое действие? В любой, самой простой сцене актёр должен знать свою задачу: для чего и зачем он выходит на сцену, ворох каких обстоятельств он выносит к своим партнёрам, как изменяется смысл пребывания его на сцене в связи с изменением предлагаемых автором пьесы или режиссёром обстоятельств, какие тонкости и нюансы он должен прожить внутри своего действенного процесса? Просто говоря, действие – это цель персонажа или роли в рамках данного сценического события. Это его волевой акт, стремление, пристройки, средства и приёмы, внешние и внутренние ухищрения ради достижения цели. Когда актёр точно знает своё действие и по-настоящему им увлечён, возникает органическая правда жизни на сцене в заданных предлагаемых обстоятельствах.

«*На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чём зиждется драматическое искусство, искусство актёра*. Само слово "драма" на древнегреческом языке означает "совершающееся действие" <…> Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актёр становится действующим» [9, с. 50]. Сценическое действие – это всегда психофизический процесс. В зависимости от жанра пьесы, от характера персонажа или от его «зерна», от того, какая тема роли и её сверхзадача, формируются внешние проявления и внутренняя смысловая загрузка сценического действия. Внешняя статика ещё не означает отсутствие действенного процесса. «Неподвижность сидящего на сцене ещё не определяет его пассивности… Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне – физически, а внутренне – психически… Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: *на сцене нужно действовать и внутренне и внешне*. Этим выпол-

няется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства» [9, с. 50-51].

Эти слова Станиславского утверждают действие как основной элемент системы. Актёр действует на сцене, пробивается к своей цели, а значит вступает в конфликт со своими партнёрами. Следует уточнить, что разделение Станиславским действия на внутреннее и внешнее в сегодняшнем театре условно. Если актёр действует только внутренне, где-то в дальних глубинах своей психики, а внешне это никак не выражено, то за чем будет следить зритель. Как он поймёт – что делает персонаж? Действующий актёр – это его роль, которая активно стремится к цели внутренне, нередко скрывая свои намерения и вводя в заблуждение партнёров и зрителя, но актёр должен найти такие внешние средства выражения, чтобы рано или поздно все поняли его цель и старания. Внутреннее – психическое и внешнее – физическое есть единый процесс. Дадим полное определение сценического действия, которым студент-актёр может руководствоваться как в тренинге сценического действия, так и в действенном анализе роли. ***Действие – единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, каким-то образом выраженный в пространстве и времени*** (определение Г.А. Товстоногова и А.И. Кацмана). Действие имеет свои законы. Оно не может быть вялым, оно должно быть активным, целеустремлённым, продуктивным, психологически обоснованным. Оно развивается в соответствии с логикой событий и персонажа, оно должно быть последовательно и возможно в действительности. Но самое главное – действие существует в обострённых предлагаемых обстоятельствах, актёр должен быть им увлечён и заражён эмоционально. Даже когда актёр на сцене один, он всё равно действует в конфликте с самим собой или внешними предлагаемыми обстоятельствами. В каждом одном неделимом сценическом событии у актёра одно сценическое действие, то есть одна цель. Она непременно меняется, когда наступает новое событие. Обычно действие определяется глаголом неопределённой формы.

Приведём несколько примеров из ролей классического репертуара.

В одноактной пьесе-шутке А.П. Чехова «Юбилей» в первой сцене Хирина и Шипучина возникает конфликт из-за разных позиций по отношению к предстоящему юбилею бухгалтера и председателя правления банка. До входа Шипучина Хирин один. Этот желчный и недовольный старик открыто и резко высказывает своё мнение о том, что происходит в банке и своё агрессивное отношение к руководству. Здесь он свободен и открыт. ***Его действие – дать волю своему недовольству и излить свою нервную энергию на предстоящее событие***. При входе Шипучина Хирин притворяется поначалу смиренным и пытается принести свои поздравления с юбилеем. Конфликт возникает из-за праздного и самодовольного поведения Шипучина. Он явно мешает Хирину закончить дутый отчёт о деятельности банка. ***Его действие – продемонстрировать перед Хириным, да и перед самим собой, свои заслуги и свой талант управляющего.*** Его действие может выражаться в погружении в восхваление и эйфорию предстоящего празднования юбилея, он упивается предвкушением похвальных речей в его честь от служащих банка. Это раздражает бухгалтера, который начинает выражать своё недовольство предстоящим «торжеством». Здесь ***его действие – сбить форс и самолюбование Шипучина.*** Конфликт хоть и не носит открытый характер, но его нетрудно обнаружить. В любом сценическом событии действия персонажей должны быть готовы к столкновению, коллизии. Конфликт необходим, иначе не будет развития действия. Важно ещё определить, какие доминирующие элементы актёрской психотехники помогают вскрыть действие сцены. Вероятно – это физическое самочувствие у обоих участников события. У Хирина – агрессивность и раздражение, у Шипучина – праздность и демонстративное самолюбование. Также очень важно ведущее предлагаемое обстоятельство, порождающее конфликт – Шипучин явно мешает Хирину писать отчёт и не замечает этого, сводя «каторжные труды» своего подчинённого на нет. Эта пьеса не имеет особых скрытых подводных действенных течений. Это просто шутка Чехова, но как в любом произведении гениального автора мы можем найти глубокие смыслы и подтексты в процессе поиска верного психофизического действия.

Но чем глубже и сложнее пьеса, тем больше её тематический и идейный диапазон. К примеру, в последней сцене Кости Треплева

и Нины Заречной из комедии «Чайка» А.П. Чехова встречаются два несчастных человека, жизнь которых не состоялась. Мы видим, как Костя до сих пор любит Нину и как безнадёжна его привязанность к ней, переходящая в болезненную зависимость. Она же не скрывает, что появилась здесь из-за Тригорина. Её любовь тоже безответна. Оба мечтали о счастье, творчестве, верили в свой талант, а жизнь им представила совсем иное – пустоту и крушение всех надежд. Цель Нины – в своих признаниях ***попытаться оправдать свою несостоявшуюся актёрскую судьбу***, чтобы обрести новую надежду. Допустим, в этом её действие. Костя хочет быть с ней, увидеть в её глазах хоть каплю любви и понимания, тем более после того, как её бросил Тригорин. ***Его действие – пробудить в ней прежние чувства или поделиться с ней своим одиночеством, быть принятым ею.*** Мы исследуем предлагаемые обстоятельства пьесы, чтобы точнее определить действие героев. На наш взгляд, вышеприведённый пример вскрывает лишь первый план сцены, хотя он тоже имеет право быть.

Но если внимательнее рассмотреть текст с учётом всего, что произошло за время пьесы, если поймать авторскую интонацию и попытаться вскрыть подтексты, мы по-другому определим его и её действие. Оно будет более жёстким и безжалостным, в этом будет правда Чехова. Конечно, в таком анализе ролей многое зависит от позиции режиссёра. Ведь все действия в сценических событиях определяются им, и актёр обязан это действие исполнить точно. Если решить, что событие здесь не просто встреча двух несчастных людей, жизнь которых не состоялась, а другое, то мы уже начинаем говорить об иной трактовке конкретного режиссёра. Ведь от смысла происходящего события зависит и действие персонажей-актёров. Чувствуется какая-то неправда и в словах Треплева, и в признаниях Нины Заречной, а может быть здесь совсем другой смысл? Попытаемся открыть скрытый второй план сцены и определить событие как «Прощание с надеждой» или ещё острее – «необратимая катастрофа». Тогда все обретает иное звучание. Эти люди изо всех сил пытаются ухватиться за какой-то стержень или за соломинку утопающего. Но жёсткая правда жизни не даёт им шансов. Нина страстно, и преодолевая боль, ищет глоток свежего воздуха и начинает строить иллюзии, говорить что-то о терпении, о том, что нужно смиренно нести свой

крест. Она уверяет, что наконец-то стала настоящей актрисой и что верует в своё призвание… И мы понимаем, что всё это ложь, самообман. Её истинное, скрываемое от себя самой ***действие – построить иллюзию надежды и смысла жизни, которых уже нет и не будет***. Она не в силах принять жуткую правду утраты всего того, что составляло смысл её жизни. У Кости же, наоборот, полное бессилие и нет попыток что-либо придумать, он уже не в состоянии сопротивляться и смиряется. ***Его действие*** – ***принять жизнь такой, какая ему уготована и какую он не в силах переносить.*** Поэтому он физически уходит из неё. Нина же едет в Елец – символ пошлости, безысходности и бесконечной тоски. Это тоже по сути смерть. Только духовная. Эту сцену играют в театрах по-разному, но факт ухода из жизни Треплева говорит о том, что человек утратил смысл и поддержку. И было бы неправдой, что с Ниной всё произошло наоборот, и она обрела в Ельце счастье или покой.

На этих примерах мы можем увидеть, что без анализа предлагаемых обстоятельств, без их отбора для выражения чёткой мысли мы не можем определить суть события, в котором участвуют те или иные персонажи, а значит, и не можем верно определить действие героев. Разберёмся, ***что же такое предлагаемые обстоятельства?*** Это второй по значимости комплексный элемент актёрской психотехники. Предлагаемые обстоятельства – это, обобщённо говоря, вся пьеса, всё, что в пьесе выражается событийно, смыслово, материально, эмоционально, действенно, через исторические факты, среду обитания персонажей, действительность, места действия, взаимоотношения героев, их социальная принадлежность, национальность, костюм, привычки, характер, мировоззрение и т. д. Наиболее значимые предлагаемые обстоятельства определяют события, действия, конфликты, темы, идеи, сверхзадачи роли и спектакля. Выразительные средства пьесы, жанровые компоненты, стилистические особенности, язык персонажей, интрига, композиция, атмосфера, темп и ритм, внешняя обстановка – всё это предлагаемые обстоятельства. Нужно знать и уметь выискивать, отбирать те предлагаемые обстоятельства, которые вскрывают смысл происходящего. Начнём с определения квалификации обстоятельств.

Различают три круга предлагаемых обстоятельств – большой, средний и малый. Большой круг включает в себя эпоху, страну, исторические особенности, национальные, религиозные, профессиональные черты, социальную среду, то есть всё, что подспудно влияет на пьесу. Обстоятельства большого круга могут быть не так заметны, но их надо обязательно учитывать при анализе пьесы и роли, а затем и при создании художественного образа роли. ***Средний круг – это сама пьеса, всё, что в ней происходит***. Начинается пьеса с исходного события, а вернее, с конца его и кончается началом главного события, что создаёт иллюзию непрерывности жизни. Ту жизнь, которая существует до пьесы и будет происходить после неё, Станиславский называл «романом жизни». Вся сценическая жизнь состоит из событий.

Любое ***сценическое событие – это реальный психофизический процесс, происходящий здесь сейчас на наших глазах.*** В этом специфика театрального искусства. Главная функция события, помимо создания иллюзии реальной жизни, в несении смысла происходящего. Не на уровне первого плана, то есть сюжета, а на уровне режиссёрского замысла. Актёру необходимо понимать и учитывать режиссёрский смысл события, а не только долю своего участия в нём. ***Исходное событие*** несёт конкретную смысловую нагрузку. Оно вводит зрителя в ***мир пьесы*** – ту особую морально-нравственную и духовную среду, в которой обитают персонажи и в которой будут происходить события. Эту среду, или мир пьесы, мы называем ***исходным предлагаемым обстоятельством.*** У Горького в пьесе «На дне» – это мир дна жизни, убогая ночлежка для маргиналов. В комедии Грибоедова «Горе от ума» – это мир «высшего общества», поражённого ложью, лицемерием, цинизмом и бездуховностью. В трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» – это мир бессмысленной и слепой ненависти, где любовь обречена на гибель. Исполнители ролей в исходном событии представляют этот мир, с которым пока ничего не происходит, но эта презентация должна быть обострённой и концентрированной. Далее средний круг предлагаемых обстоятельств раскрывается в ***основном событии***. Это событие ***основывает сквозное действие пьесы*** и означает, что начинается процесс борьбы за что-либо. Он начинается благодаря возникновению ***ведущего предлагаемого обстоятельства***, вступающего в конфликт с ***исходным предлагаемым обстоятельством***. Исходное предлагае-

мое обстоятельство объективно и находится вне воли автора пьесы. Именно против него выступает автор и режиссёр, выставляя против него – мира пьесы – своё ведущее предлагаемое обстоятельство, которое поэтому субъективно. Его ещё называют первым «вдруг». Это тот толчок, случай, двигатель, который, организуя ***конфликт всей пьесы*** (спектакля), порождает в основном событии процесс развития сквозного действия. Станиславский учил, что ***сквозное действие – это то русло реки, по которому все силы пьесы устремляются к сверхзадаче режиссёра*** [9]. Сквозное действие – процесс реализации сверхзадачи спектакля, то есть того, во имя чего ставится спектакль. Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии – это квинтэссенция его системы, ядро сущности его режиссёрского и педагогического наследия. Далее сквозное действие, стремительно развиваясь, доходит до своей кульминации, которую мы называем ***центральным событием.*** Центральное событие – это наивысшая точка кипения и напряжения борьбы по сквозному действию. В «Ромео и Джульетте» основное событие – это рождение истинной любви в мире бессмысленной ненависти (встреча Ромео с Джульеттой на балу); ведущее предлагаемое обстоятельство – беззащитность любви; сквозное действие – борьба за любовь; центральное событие – дуэль с Тибальтом и его убийство. Далее обычно сквозное действие идёт на спад и заканчивается в ***финальном событии.*** Здесь завершается конфликт и исчерпывает себя ***ведущее предлагаемое обстоятельство*** – оно побеждает или терпит поражение, прекращается борьба. После финального события наступает ***главное событие,*** хотя между ними может быть несколько рядовых событий. ***Главное событие пьесы или спектакля – разрешение идеи спектакля, вывод по сверхзадаче и решение судьбы исходного предлагаемого обстоятельства***. Оно может победить и торжествовать, потерпеть крах или же видоизмениться. Но в любом случае в силу своей объективности оно остаётся в «романе жизни».

Мы изложили ***структуру ключевых понятий метода действенного анализа пьесы и роли***, который Станиславский создал в конце своей жизни. Суть его в переплетении двух разделов репетиционного процесса – разведки умом и разведки телом (действием). Ранее застольный период – разведка умом – был отдельным и длительным. Это тормозило спонтанные потребности психофизики

актёра в импровизационных пробах на сцене того, что определялось умственно и словесно за столом. Это нарушало и вело к деградации органическую игровую природу артиста, он становился пассивным головастиком и терял действенную инициативу. Метод действенного анализа позволил чередовать интеллектуальные поиски с практическими и действенными. Через этюдные пробы или актёрские импровизации проверялось то, что формулировалось с текстом за столом. Здесь же можно отметить важность и практическую ***значимость малого круга предлагаемых обстоятельств***, который, по сути, есть один неделимый атом сценического действия. ***Малый круг – это сценическое событие как таковое***, неразделяемое на другие более мелкие события, это носитель конкретного смысла режиссёра. У всех участников этого события по одному действию. Неделимое событие малого круга – важнейшее понятие в актёрской и режиссёрской технологии. Из цепочки неделимых событий малого круга состоит ткань спектакля, его конфликтно-действенное развитие и процесс реализации режиссёрского замысла. Это не фабула и не сюжет спектакля. Это способ воплощения режиссёрской концепции, главной мысли постановщика. Актёр должен знать всю структуру событийного ряда, так он является составной частью единого художественного целого, называемого спектаклем. Малый круг, будучи неделимым атомом сценического действия, имеет свою сложную структуру. Она состоит из семи компонентов:

1) название события, в котором должен быть заложен режиссёрский смысл;
2) ведущее предлагаемое обстоятельство этого события, то есть то обстоятельство, которое его породило, его первопричина;
3) обстоятельства-препятствия, организующие столкновение с ведущим предлагаемым обстоятельством;
4) конфликт этого события; здесь мы отвечаем на вопрос «в чём конфликт?», а не между чем и чем или кем и кем;
5) действие персонажей; у каждого оно своё и одно;
6) место события в пьесе; проверяем, что изменится, если мы извлечём это событие из пьесы;
7) режиссёрская и актёрская задача; какие средства режиссуры и мастерства актёра мы используем, чтобы построить это событие.

Предлагаемые обстоятельства являются главным предметом анализа пьесы и роли. Актёр, имея представление о замысле режиссёра, должен сам приносить на репетиции свои варианты ролевого решения той или иной сцены в соответствии с общим режиссёрским решением. Предлагаемые обстоятельства могут быть видимыми и невидимыми, скрытыми, которые как бы есть, предполагаются, но на поверхности не лежат. Отыскать то обстоятельство, которое могло бы взорвать смысл события, вскрыть потаённую задачу роли, раскрыть её в этом актёрском событии с неожиданной актуальной стороны – в этом задача актёра в работе над анализом предлагаемых обстоятельств. И здесь ему поможет магическое «если бы». Это ещё один элемент системы, один из позитивных провокаторов актёрской веры и наивности. Казалось бы, всё просто. Стоит только сказать: «если бы я встретил свою любовь, которая поразила меня с первого взгляда, то...», и всё пойдёт как по маслу. Однако не всегда возникает вера и плодотворная импровизация. Здесь необходимо включение воображения, внимания и фантазии. «"Предлагаемые обстоятельства", как и само "если бы", является предположением, "вымыслом воображения"... Одно – предположение ("если бы"), а другое – дополнение к нему ("предлагаемые обстоятельства"). "Если бы" всегда начинает творчество, "предлагаемые обстоятельства" развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: "если бы" даёт толчок дремлющему воображению, а "предлагаемые обстоятельства" делают обоснованным само "если бы". Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига» [9, с. 66-67].

Магическое «если бы» необходимо актёру для раскрутки «киноленты видений». Когда я запускаю в своё воображение «если бы я очутился на неизвестном необитаемом острове...», включается моя кинолента в действенном процессе, я вижу себя там в некоем активном деятельном состоянии, и это помогает мне дальше присваивать предлагаемые обстоятельства, связанные с приключениями и таинственными явлениями. Просто представить сами обстоятельства сложнее, нежели задать себе провоцирующий вопрос: «если бы... то что бы?» И тогда творческое воображение вызывает веру в сами предлагаемые обстоятельства.

Не менее важны следующие элементы актёрской психотехники: ***внимание, воображение и фантазия.*** Именно с овладения этими тремя навыками начинается обучение в театральной школе. Без умения сосредотачиваться на самых простых элементарных технических задачах мы не сможем перейти в сложную систему предлагаемых обстоятельств и зажить ими. Без внутренних ярких, убедительных, заразительных видений мы не сможем вызвать веру в предлагаемые обстоятельства. Воображение актёра является одной из важнейших граней его способностей, но каким бы активным и нестандартным оно ни было, тренинг и муштра, о которых говорил Станиславский, необходимы как повседневный труд для развития воображения. Фантазия, казалось бы, – очень простое, нередко приносящее нам удовольствие качество человека. Приятно пофантазировать на различные темы, помечтать, представить, что для нас всё возможно. Можно так увлечься фантазиями, что начинается неадекватная оценка реальности и нарушается логика существования и общения с другими людьми. Но мы должны понимать ***специфику и действенность именно сценических внимания, воображения и фантазии.*** Чтобы учащийся театральной мастерской, участник драматической студии, студент вуза или молодой актёр воспринимали и оценивали все элементы актёрской психотехники на основе специфики будущей профессии, а не на уровне жизни вообще, мы поначалу изучили понятия «***сценическое действие» и «предлагаемые обстоятельства»***. Нам необходимо было познакомиться с общей структурой действенного анализа пьесы и роли, усвоить, что такое событийный ряд и каковы функции актёра в действенном процессе протекания конкретного неделимого события. Эти знания и первичные навыки позволят воспринимать самые простые элементы актёрской психотехники и механизмы овладения ими в связи со спецификой актёрской профессии, в контексте предлагаемых обстоятельств и событийно-действенного конфликтного процесса, в недрах которого формируются все актёрские задачи, параметры и связи с будущей ролью. Только затем мы можем перейти к освоению сложных внутренних комплексных элементов актёрской психотехники.

Что такое внимание? Мы уже отмечали, что внимание – это умение сосредотачиваться на актёрской задаче и осознанно её выполнять.

От степени сосредоточения на действенном процессе, взаимодействия с партнёром, от навыков по удержанию объекта внимания и увлечённости им зависит сила веры в предлагаемые обстоятельства роли. Но сначала нужно овладеть тренингом внимания, научиться смотреть и видеть, воспринимать и отвечать на посылы партнёра. «Надо развивать особую технику, помогающую вцепляться в объект таким образом, чтоб затем уже сам объект, находящийся на сцене, отвлекал нас от того, что вне её» [9, с. 113].

Есть целый комплекс упражнений на развитие сценического внимания. Необходимо с самого начала понимать, что без навыков внимания актёр не сможет и шагу ступить на сцене. Как в реальной жизни, так и в театре человек всегда сосредоточен на каком-либо объекте. Даже, когда человеку говорят, что у него рассеянное внимание, это означает, что у него внутренний объект внимания, он сосредоточен на своих мыслях, что мешает ему общаться с партнёром.

Станиславский различал три круга внимания по охвату актёром территории того или иного размера – малый, большой и средний. Малый круг может ограничиться столиком и горящей на нём лампой. Актёр сидит за столом, смотрит на лампу и думает о своём. Такое физическое самочувствие Станиславский называл *«публичным одиночеством»*, так как актёр погружён в себя и в то же время он публичен, потому что его воспринимают зрители или однокурсники, или общается с партнёром, сидящим рядом с ним. Средний круг захватывает гораздо большее пространство, но не всю сценическую площадку, здесь уже нет *«публичного одиночества»*, входят партнёры – двое-трое – и начинается сценическое взаимодействие, объект внимания и его площадь расширяются. Большой круг может охватывать всю сцену, а отсюда и внимание приобретает свою специфику, хотя даже при большом круге объект внимания всегда один. Он может быть внутренним и внешним. При общении с партнёрами объект внимания либо в партнёре, либо в предметном мире (внешний объект), когда актёр погружён в себя, его объект внимания в мыслях, переживаниях, ощущениях исполнителя (внутренний объект). Это не значит, что актёр, погружённый в себя, игнорирует партнёра. Это исключено. Если актёр на сцене не один, он должен вступать в контакт. Но это не значит, что внутренний объект внимания невозможен. Именно в общении с

партнёром, который мешает сосредоточиться на своих внутренних процессах, возникает конфликт. Например, в первой сцене в драме А.П. Чехова «Иванов», когда подвыпивший Боркин (приказчик в имении Иванова) пристаёт к Иванову со своими глупостями и вздорными проектами, он не даёт главному персонажу разобраться в своих внутренних противоречиях. Здесь у Иванова внутренний объект внимания, а у Боркина сам Иванов, от которого он требует денег, чтобы заплатить рабочим. Актёру очень важно понимать, в каком круге внимания в том или ином сценическом событии он находится. От этого зависит смысл, темпоритм, манера актёрской игры.

Борис Евгеньевич Захава, выдающийся режиссёр-педагог Вахтанговской театральной школы, различал два вида сценического внимания – непроизвольное и произвольное. Непроизвольное внимание возникает естественным путём, само по себе, часто неосознанно. В реальной жизни мы сосредоточены чаще всего на чём-то непроизвольно. Иногда нам нужно собрать своё внимание на чем-то конкретном, необходимом в данный момент. Но мы не можем это сделать, так как другой непроизвольный объект внедряется в наше сознание и не даёт возможности сосредоточиться на нужном объекте. Эти навязчивые непроизвольные объекты внимания часто мешают исполнителю выполнять актёрскую задачу. Молодые неопытные актёры судорожно пытаются «держать» нужный объект внимания, но нередко их сознание отвлекается на посторонние предметы, а чаще всего на зрительный зал и «чёрную дыру портала». Здесь мы можем говорить о творческом зажиме и отсутствии у актёра техники внимания. Произвольное внимание возникает, когда человек способен сделать волевые усилия и увлечься нужным объектом внимания. Рассредоточенное внимание или недостаточная собранность исполнителя делает его игру вялой или фальшивой. Это то, что Станиславский называл *«действием вообще»*. Непроизвольное внимание – пассивное, произвольное – активное и осуществляется в обострённых предлагаемых обстоятельствах. «Непроизвольная активность сознания по отношению к объекту, произвольно выбранному, – такова сущность внимания на высшей его ступени» [3, с. 102].

Постоянно тренируясь и осваивая навыки сценического внимания, студент постепенно овладевает технической составляющей этого

важнейшего элемента актёрской психотехники. Но упражняться мало, нужно, переходя к роли, уметь точно определять объекты внимания. Объект внимания меняется со сменой сценического события. На границе событий актёр обязан воспроизвести оценку факта, когда станет ясно, что предыдущее ведущее предлагаемое обстоятельство себя исчерпало и настаёт новое ведущее предлагаемое обстоятельство, порождающее новое событие. Процесс этот – смена одного события на другое – не всегда мгновенный и быстрый. Иногда одно событие ещё не закончилось, а новое уже начинается. Всё зависит от специфики и способа «вхождения» нового ведущего предлагаемого обстоятельства в действие. Но в любом случае актёр должен знать, что в момент смены событий он ***меняет объект внимания посредством выстраивания оценки факта.***

А для этого нужно обладать методикой работы над ролью. Необходимо не просто изучить роль, но и проникнуть в логику её внутренней жизни, определить актуальность роли, её «зерно», рассмотреть роль в контексте всей пьесы и в системе всех действующих лиц. Обобщенно говоря, нужно присвоить роль. Конечно, режиссёр даёт задания, по ходу репетиций анализирует всю пьесу в событийно-действенном плане, но исполнитель, предощущая замысел режиссёра, должен приносить свои варианты решения той или иной сцены. Необходимо быть предельно внимательным к тексту роли и процессу взаимодействия с другими персонажами. Точный объект внимания, внешний или внутренний, связан прежде всего с предлагаемыми обстоятельствами.

Если Маша в четвёртом акте «Трёх сестёр» всё время повторяет: *«У лукоморья дуб зелёный, златая цепь на дубе том… Кот зелёный, дуб зелёный… Я путаю… Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли»*, значит её объект внимания внутренний и связан он, прежде всего, с внутренним монологом: «Остаюсь одна, с нелюбимым мужем, в холодном равнодушном мире…» Но, возможно, что Маша сосредоточена совсем на другом? Она ищет Вершинина, и он является её объектом внимания. Тогда и темпоритм, и смысл, и пластическое выражение этого сценического события будут иные. Это её последняя возможность увидеть любимого человека, последний глоток счастья.

Если Сальери в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» в первом монологе обращается к небу (внешний объект): *«Все говорят нет правды на земле, но правды нет и выше. Для меня так это ясно, как простая гамма... О небо, где ж правота...»*, то его объект внимания там в небесах, и всё определяется, по его мнению, ужасной несправедливостью – талант и гений *«озаряет голову безумца, гуляки праздного»*, а не дан ему – Сальери – трудяге и фанату музыки. Если же изменить то, на чём сосредоточен Сальери и сделать объектом внимания его самого (внутренний объект), то его действие будет иным – он пытается понять, отчего его музыка пуста и безлика, ведь он придворный композитор и много работает.

Трагедия Жана Ануя «Антигона». Антигона только что вернулась с «прогулки», во время которой пыталась похоронить своего брата и выполнить свой долг. Она говорит с няней о скупых красках раннего утра, а думает о своём. Её внимание может быть сосредоточено на няне, тогда ей важна реакция няни и её поддержка, если её объект там, где она только что была и судорожно детской лопаткой забрасывала песком труп брата – она торжествует, что решилась на это. Но если её объект внимания Креон, с которым она вскоре вступит в схватку, то она может вести себя вызывающе, агрессивно, чтобы он её слышал. Здесь ей будет важно доказать себе, что она пойдёт до конца.

Из приведённых примеров мы видим, насколько важно верно найти объект внимания, опробовать разные варианты и, увлёкшись найденным, максимально сосредоточиться на сценическом действии, являющемся носителем смысла происходящего.

Внимание тесно связано с ***фантазией.*** Когда Станиславский говорит, что актёр на сцене должен в первую очередь научиться смотреть, видеть, слышать, ощущать, нужно понимать, что мы находимся в условной сценической среде. Здесь лес нарисован на заднике, за бутафорским окном ничего нет, за кулисами свалены старые декорации, а в качестве партнёра передо мной не настоящий Чацкий или Кабанова из «Грозы» Островского, а актёр, актриса, с которыми я сегодня завтракал в театральном буфете. Чтобы сценическое внимание было непрерывным, как в реальной жизни, чтобы объекты внимания сменялись не просто формальным усилием воли, а сами

собой, увлекая актёра в мир вымышленной жизни и вызывая глубокую заразительную веру в жёстко отобранные режиссёром предлагаемые обстоятельства, должна работать фантазия. Мало того, она должна обеспечить работу механизма ***магического «если бы»*** и этим самым сделать объекты внимания и процесс их смены органичными и точными по логике внутренней жизни роли. Именно фантазия наряду со сценическим действием провоцирует веру в предлагаемые обстоятельства, а значит обеспечивает действие закона, который Е.Б. Вахтангов утверждал в своей студии. Всё, что есть на сцене и попадает в обзор нашего восприятия за пределами сцены, мы должны видеть реально, а не представлять в идеале реальный лес, Фамусова, каким он должен быть по нашему разумению, голубое небо при взгляде на колосники и земляничную поляну, глядя на планшет сцены. Вахтангов называл это галлюцинациями. Мы должны видеть на сцене реальное, а относиться к этому как к идеальному, то есть так, как требует мир пьесы – исходное предлагаемое обстоятельство и природа чувств, как требует сквозное действие моей роли, её ***«зерно»*** и логика взаимоотношений с партнёром. И здесь вступает в свой активный процесс действия актёрская ***фантазия и магическое «если бы».*** На протяжении всех четырёх лет обучения актёр тренирует все элементы профессиональной психотехники, и в первую очередь внимание и фантазию, которые связаны как действенный принцип и инструмент его осуществления. То, что невозможно и не нужно в реальной жизни, мы делаем вполне просто и вдохновенно в сценической жизни. Включая фантазию, мы получаем веру в вымышленную жизнь и живём в ней почти так как в реальной. «Вижу все таким, каким оно дано; отношусь к тому, что вижу, так, как мне задано, – вот формула, раскрывающая природу сценического внимания и выражающая его сущность» [3, с. 114].

Сценическая фантазия – это процесс в сознании человека, когда он придаёт какому-либо объекту внимания неприсущие ему качества, проявления или представляет процессы невозможные в реальной жизни. Здесь начинает проявляться так называемая ***«кинолента видений».*** Человек начинает видеть на внутреннем экране своего сознания то, что рисуют его фантазии: шнурок превращается в червя, мяч в бомбу, обычная палка в коняшку, старая шапка в царскую корону. В своих фантазиях мы можем мгновенно перелететь на Марс и встре-

титься там с местными жителями, превратиться в любого зверя или насекомого, за секунду исполнить свои мечты и любые мыслимые и немыслимые желания. Но всё это лишь в сознании, на экране «киноленты видений». Но фантазия может натолкнуть нас на страстное желание перевести все видения в реальные этюдные пробы на сценической площадке.

На первом курсе будущие актёры импровизируют, сочиняют, репетируют этюды на ***веру и наивность***, что является отработкой ещё одного важнейшего элемента актёрской психотехники. Для того чтобы развить ***веру и наивность***, студиец должен владеть не только вниманием и умением сосредотачиваться на увлекательном и заразительном объекте внимания, обладать не только активной фантазией и яркой, близкой к реальной «***кинолентой видений***», но и динамичным, нестандартным, творчески провоцирующим ***воображением***.

Воображение актёра – одно из необходимых творческих качеств любого человека, занимающегося искусством. Без воображения или с бедным воображением в искусстве делать нечего. Воображение присуще не только людям искусства, но и педагогу, научному деятелю, любому человеку, сохранившему в себе непосредственность и наивность. Чем воображение отличается от фантазии? В фантазиях на «киноленте видений» мы оживляем то, что в реальной жизни невозможно. В воображении же мы воспроизводим в своём сознании то, что в действительности возможно, но только этот процесс происходит максимально ярко, выразительно, в почти экстремальных обстоятельствах, предельно приближаясь к тому, что невозможно, то есть к фантазиям. Поэтому воображение – это более сложный, глубокий, трудный, но и удивительно интересный процесс. Воображение бывает реальным и абстрактным. Реальное возможно в жизни, абстрактное двигается к созданию художественных образов. Если дать волю своему воображению вкупе с фантазией, то можно опровергнуть тезис о том, что есть возможное в реальной жизни, а есть невозможное. Мы предполагаем, что всё возможно в нашей жизни, только не все это знают. Более того, никто не знает точно, что что-то невозможное с точки зрения обыденного сознания действительно невозможно. Это надо ещё доказать. Однако в контексте театрального искусства такое рассуждение и такая позиция для актёра благодатны, так как разви-

вают воображение и высвобождают фантазию. Свободный полёт фантазии и богатое воображение свидетельствуют не только о таланте актёра, его творческой раскрепощённости. Фантазия и воображение при владении навыками сценического внимания толкают актёра на сценическую площадку. Там средствами театра реализуется всё, что дают внутренние процессы сознания, обогащённые воображением и фантазией и переходящие в живую ткань вымысла и художественного образа. Сделаем самое простое упражнение на воображение (из «тренинга и муштры» Станиславского): ведущий называет самые простые слова, связанные с природой, тем, что можно услышать, ярко увидеть, ощутить, потрогать в своём внутреннем видении, и если участники при этом активно «запускают» эти слова в свои видения, то отражения могут быть самые разные. Здесь-то и срабатывает индивидуальность каждого и проявляется природа того или иного воображения. У кого-то при слове лимон возникнет лимон на блюдце, у кого-то сработает физиология, и будет ощущение, что он съел дольку лимона, у кого-то увидится лимон на знаменитом натюрморте, а кто-то вместо лимона увидит миллион рублей. Иногда самые простые бытовые слова вызывают в воображении дивные картины, которые не примитивно иллюстрируют произнесённое слово, а создают его образ. Например, при слове «дождь» могут возникнуть слёзы, текущие по лицу, или глоток воды в знойной пустыне. Мы привели в пример самый элементарный тренинг. А как быть с пьесой, с ролью?

Весь текст пьесы – это зашифрованная конструкция мысли и комплекса чувств. Весь интерес нашей профессии в том, чтобы, расшифровывая текст, то есть проводя действенный анализ (или применяя какой-либо другой метод), мы обнаруживали бы смысл, который захватывает нас в свой плен, увлекает творческим процессом, и возникает чудодейственный перевод слов, написанных в книге на живой действенный язык театра, бытующий в форме реальной сценической жизни. Пьеса очень концентрированно и скупо даёт нам информацию о героях, ситуациях, скрытых смыслах. Мы с самого начала не знаем точно про что пьеса, про что роль. Актёр через своё воображение, фантазию, умение аналитически мыслить, через нахождение себя в роли и присвоение того, что его цепляет душевно и поражает смыслово, находит грани совпадения и «узнавания» себя в роли. Он постепенно

приближает свою роль к себе, познаёт её и, наконец, сливается с ней. А для такого результата нужны две вещи – творческое воображение и анализ текста.

Воображение позволяет увидеть роль. Мы можем представить детство нашего героя, «восстановить» его биографию, проследить цепь его поступков, способы его общения с другими персонами пьесы. Мы также можем «увидеть» его совсем в других ситуациях, которых нет в пьесе, нафантазировать такие обстоятельства, о которых говорится, но которые не переходят в событийный ряд пьесы. Можем «перестроить» пьесу, предположив: «а что изменится, если этого события не будет?» или «как потекут события дальше, если вот этот персонаж вместо “да” скажет “нет”». Что бы было, если бы Лопахин согласился жениться на Варе? Как прошли торги Вишнёвого сада, на которых присутствовали Лопахин и Гаев? Что изменится, если из «Вишнёвого сада» убрать Аню и Петю? Почему Лопахина не взяли встречать Раневскую? Почему никто не обрадовался тому, что сад купил Лопахин, почти свой человек? Что делает Раневская наедине с собой? Что делает Шарлотта наедине с собой? Почему забыли Фирса и закрыли его в пустом доме? Как в гробу. И что за странная сцена на пикнике с подвыпившим Прохожим?

Задавая пьесе вопросы, мы включаем своё воображение. Надо быть очень внимательным к тексту, чтобы задавать правильные вопросы. Конечно, необходимо изучать эпоху, отражённую в пьесе, социальную среду, состав действующих лиц, событийный ряд и творчество автора. Но не это главное. Гораздо важнее найти своё, животрепещущее, цепляющее за нерв так, что хочется сразу в этюдах попробовать что-то ***конкретное*** в репетиционном зале. Полюбить роль, даже если поначалу она совершенно не вызывает отклика. Полюбить её можно, если мы сможем найти в ней себя, свою боль или свою радость, своё негодование к чему-либо, свой неудержимый смех над чем-то, свою мысль. Во всём этом процессе решающую роль играет ***воображение.***

Сценическое внимание, смена объекта и удержание его, продуктивная работа воображения и фантазии, а главное выполнение актёрской задачи в действенном процессе невозможно без творческого владения своим телом, то есть без ***свободы мышц.*** Если актёр зажат и

его тело не подчиняется ему, сценическое действие как единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами невозможен. Мы лишь условно разделяем мастерство актёра на физическое и психическое, чтобы лучше понимать их неразрывность, их единство. Метод физических действий, сформулированный Станиславским, также условно рассматривает физические действия как таковые. Физические действия, выполненные без психологического оправдания, не имеют смысла. Физические действия как раз и нужны для того, чтобы наполнять их психологическим содержанием. В жизни, как бы человек ни был внутренне загружен и сосредоточен на своих душевных переживаниях и мыслях, он, выполняя физические действия, не обязан раскрывать своего внутреннего состояния. Человеку присуще скрывать свои чувства и психологические проблемы. В театре всё не так. Весь смысл системы Станиславского, повторяем, в том и состоит, чтобы через сознательное выразить подсознательное, через внешнее физическое действие, мизансцену, подтекст, второй план проявить то, чем он живёт внутренне. На сцене персонаж может делать усилия, чтобы скрыть перед партнёрами свои внутренние процессы, но зритель должен видеть такие внешние физические проявления, чтобы понять истинный смысл происходящего. Если персонаж лукавит и демонстрирует свои «внутренние» процессы и намерения, значит он скрывает истинные цели. И зритель должен понимать или догадываться об этом.

Выполнить физические действия, наполненные смыслом и чувством, без ***свободы мышц*** невозможно. Зажим не позволяет держать объект внимания и достигать цели в активном, целенаправленном, продуктивном действенном процессе. Мышечный зажим может воздействовать на все части тела и сознание. «Не показывает ли это, что мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию. Пока существует физическое напряжение, не может быть и речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия» [9, с. 150].

Чтобы тренировать освобождение мышц, необходимо ежедневно заниматься. Самый эффективный тренинг – это сборник упражнений

на память физических действий и ощущений. Он является комплексным, так как тренирует внимание, воображение, действие и свободу мышц, веру и наивность. Выполняя и отрабатывая действия с воображаемыми предметами, включая в этот процесс действия, где должны возникать ощущения, мы одновременно предельно сосредоточены на зрительном объекте внимания. Воображение способствует «видеть» не только сами предметы, но и весь действенный процесс и по ходу работы импровизационно создавать препятствия, преодолевая которые мы тренируем ещё и веру в простейшие предлагаемые обстоятельства. Сосредоточившись на точном воспроизведении действия, подробно и тщательно его выполняя, мы следим за сбалансированным усилием мышц, напряжение которых должно быть минимальным и точно соответствовать энергетическим затратам на выполняемое действие.

Поначалу на первом этапе, потренировавшись дома или в учебном заведении на реальных предметах, мы стремимся довести точность действий до автоматизма, не внося в упражнение психологические обстоятельства. Постепенно, почувствовав уверенность, подсознательно автоматически выполняя действия, мы можем внести в работу жизненные предлагаемые обстоятельства, например завтрак, яичницу и кофе. Здесь наша главная результативная задача – довести действия до автоматизма, при этом должны импровизационно возникать естественные обстоятельства-препятствия, которые рождают правду процесса и формируют веру в предлагаемые обстоятельства. Затем на втором этапе мы вносим следующее предлагаемое обстоятельство, которое привносит в процесс личное отношение исполнителя к действию: я готовлю завтрак для любимого человека или меня заставили приготовить завтрак. Нельзя при этом забывать про ощущения – запахи, вкус, тактильность и т. д. Это уже будет не упражнение, а этюд. Выбранное физическое действие должно быть разнообразным по лексике движений, заключать в себе законченный процесс, выполняться подробно, без спешки и с дополнительными деталями, естественными для этого действия.

Прямые упражнения на свободу мышц и снятие мускульного зажима достаточно просты, но эффективны. Это постепенное напряжение до предела различных групп мышц, начиная с рук, ног, плеч,

шеи, спины, таза и заканчивая мышцами лица. Когда всё тело достигнет максимального напряжения, сделать общее расслабление, вскинув тело вверх и встав на пальцы ног. Руки при этом вскидываются вверх вместе с телом и вдохом. Затем тело «ломается», голова и руки опускаются вниз на выдохе. Сделать это можно три раза. Полезно также упражнение следующее. Вы лежите на полу на спине в полном расслаблении. По знаку ведущего вы медленно поднимаете себя звуком «а-а-а-а-а-а-а...». Поднятие и звук нарастают. Заканчивается всё кульминацией звучания и прыжком вверх. Далее нужно, не торопясь, поднять с земли воображаемый тяжёлый камень и выбросить его в пространство перед собой. Здесь главная задача – подробность и вера в обстоятельства.

Тренинг на свободу мышц часто воспринимают как чисто технические упражнения. Да, они близки именно к техническому блоку тренинга. Но когда вы обретёте уверенность в простом выполнении действия, почувствуете физическую правду напряжения и последующего освобождения, можно внести в упражнение живые обстоятельства. Например я бросаю камень в мир своих слабостей и недостатков, я бросаю им вызов. Это уже будет психологический жест по методике Михаила Чехова. Я поднимаю себя с пола криком «а-а-а-а-а-а-а...», приветствуя жизнь и радость бытия. Я постепенно зажимаюсь, а потом расслабляюсь, оправдывая это физическим самочувствием зависимости, а затем избавлением от неё. И последний вскрик – это полная свобода. Такой подход к упражнениям на свободу мышц позволяет тренировать внимание и веру в предлагаемые обстоятельства, а также ещё раз ощутить, что такое находиться в действенном процессе, хотя для тренировки внимания, смены его объектов, психофизического действия, воображения, фантазии, веры и наивности есть масса специальных упражнений и тренинговых комплексов, которые надо знать и ежедневно выполнять.

Станиславский постоянно говорил о воспитании актёром в себе внутреннего контролёра, который неусыпно следит за свободой ваших мышц. Это можно и нужно делать не только на специальных занятиях, но и в повседневной жизни, чтобы будущий актёр понимал, насколько это важно – выработать в себе такое управление телом, воспитать в себе такого мышечного контролёра, что позволило бы ему свободно

владеть телом и направлять все группы мышц на роль. А это значит, в том или ином сценическом событии тело должно быть напряжено ровно настолько, насколько это требуется. Причём должны быть напряжены только те группы мышц, которые «работают» именно в этом фрагменте роли. Актёр должен идеально владеть навыком мгновенного или медленного переключения напряжения в тех или иных группах мышц в зависимости от психофизического действия и предлагаемых обстоятельств.

Современный театр требует от актёра универсальности. Он должен быть гибок и подвижен как в арсенале внешних выразительных средств, так разнообразен и глубок в отношении внутренних актёрских качеств. Особую ценность современный театр придаёт телу и голосу актёра. Мы видим немало блестящих пластических спектаклей, где нет или почти нет слов. Тело актёра способно сказать иногда значительно больше и выразить мысль гораздо интереснее, чем слово. Но и речевые спектакли, где основной материал – слово и живущий в его контексте актёр, нередко не отстают от пластических представлений. Пластика актёра говорит на своём языке со зрителем, речевой спектакль – на своём. Отсюда вывод: владение телом и голосом, а точнее, сценической речью есть одно из основных требований к современному актёру. Поэтому комплексные тренинги по актёрской психотехнике – это синтез упражнений на свободу мышц и сценическую речь, плюс взаимодействие с предметом по ходу рече-пластического тренинга.

Тем не менее пластика, техника речи, мимика, манера общения, внешняя характерность (особость внешней индивидуальности артиста, ярко выраженная, позитивно воспринимаемая внешняя черта сущности человека), обаяние и манкость (привлекательность, заманчивость артиста), фактура и темперамент являются внешними элементами актёрского мастерства. Общая внешняя выразительность актёра, его сценичность и артистизм, складывающиеся не только из вышеперечисленных качеств, но и из массы иных индивидуальных, часто не поддающихся определению черт и нюансов, чрезвычайно важны для сцены. Именно благодаря этим качествам, данным чаще всего от природы и составляющим мастерство актёра-лицедея театра представления, артист без труда завоёвывает массового зрителя.

Но, как было уже сказано, русская театральная школа основывается на театре переживания, требующем от актера гораздо более сложных внутренних способностей, дарований, умений и навыков, без которых перевоплощение в роль или иную ***«жизнь человеческого духа»*** невозможна. Театр представления и театр переживания в равной степени являются высоким сценическим искусством. Но первый идёт от внешнего к внутреннему (к мысли, проблеме, эмоциям), а второй от внутреннего к внешнему. Для первого чрезвычайно важно ***виртуозно владеть внешней техникой*** выразительных средств актёра (перечисленных выше), для второго архиважно ***владеть психотехникой актёра***, которая позволяет синтезировать внешнее и внутреннее, двигаться к «жизни человеческого духа», а главное – изначально заряжаться и заражаться мыслью, идеей, сверхзадачей, а затем ***переживать свою роль***, перевоплотившись в другого человека. Повторяем – сегодняшний театр не разделяется строго на два кардинальных направления, скорее, это синтез представления и переживания. Отсюда вывод – современный актёр должен быть универсалом. Он должен одинаково блестяще владеть внешней техникой и психотехникой по системе Станиславского. Поэтому мы можем перейти к сложнейшему комплексному элементу актёрской психотехники, который называется ***сценическое общение.***

Актёр, познавший, что такое предлагаемые обстоятельства и способный чётко их квалифицировать и отбирать, владеющий сценическим вниманием и умеющий удерживать объекты внимания во имя конкретного психофизического действия – такой актёр способен так включать своё творческое воображение, что это преображает его в другого человека. Актёр, владеющий своим телом и речью – носителями смысла и действенного процесса, может переходить к общению. Общение в сценических условиях – это непрерывный, многоступенчатый, сложный процесс взаимодействия или столкновения разных позиций, обоснованный стремлением к различным целям. У каждого субъекта общения цель своя, несовместимая с целью другого субъекта. Отсюда делаем вывод: ***сценическое общение всегда конфликтно. Конфликт – это то неразрешимое противоречие, которое порождает и оправдывает действенную борьбу или коллизию***. Это не определение «между кем и кем» или «между чем и чем», где происходит столкно-

вение, это ответ на вопрос: «в чём конфликт»? Прежде всего конфликт надо искать в душе и сознании человека. Актёр должен определить сначала – в чём конфликт его роли? И в связи с этим решать, каков конфликт в том или ином сценическом событии, где он вступает в общение с самим собой или партнёром. Конфликт может быт скрытым и открытым, внутренним и внешним.

Общение, как и внимание к какому-либо объекту, как и «кинолента видений» в воображении, как и действие, всегда непрерывно. Необходимо помнить, знать и понимать, что все эти элементы меняются (или сменяются) в момент смены одного сценического события на другое. Напоминаем, что происходит это через актёрскую оценку нового ведущего предлагаемого обстоятельства, которую актёр должен выстроить при событийном переходе. Так возникает новое беспрерывное общение. «Общение с перерывами неправильно, поэтому учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следите за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнёра; для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и договорив глазами то, что не умещается в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать от партнёра его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. Осознавайте хорошо знакомые вам мысли и слова чужой реплики, которые вы слышали много раз на репетициях... Процессы беспрерывных взаимных восприятий, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины» [9, с. 294].

Одиночное, парное и групповое сценическое общение. Одиночное общение основано на внутренних психологических противоречиях человека. Чаще всего на сцене такое общение выражается в монологе, хотя и не всегда. Этот процесс может происходить и в зонах молчания. Когда герой один, его внутренние противоречия могут «дать себе волю» и тогда возникает внутренний конфликт. Человек-роль, оставаясь наедине с собой, всегда начинает разбираться, выяснять, избавляться от чего-либо, оправдываться, осуждать, докапываться, строить козни, разоблачать, обвинять, красоваться перед собой, делать выбор, растравлять себя, искать выход и т. д. Все эти действенные глаголы направлены на точное определение действия, без которого общения

быть не может. Нередко такое «одиночное» общение происходит и тогда, когда герой вынужден уделять внимание человеку, находящемуся рядом с ним в данный момент. Тогда конфликт становится как бы двойным. Это внутренний конфликт, который возникает, к примеру, в сознании героя из-за противоречий между мыслью и чувством. И внешний конфликт – между партнёром, который что-то требует от героя или о чём-то просит, и самим героем, действие которого – избавиться от глупого и навязчивого собеседника, чтобы можно было полностью погрузиться в себя. Вспомним первую сцену из драмы А.П. Чехова «Иванов». В начале, когда ещё нет Боркина, Иванов наедине с собой, у него нет монолога, он находится в зоне молчания. Его терзают мысли о несостоявшейся жизни, об охлаждении к жене, о пустоте убогого существования. В нём общаются чувство и разум. По действию он ищет выход из всё более удушающей его жизни. В спектакле Олега Ефремова (1981 г., МХАТ) это совсем маленький эпизод, где Иванов (Иннокентий Смоктуновский) бродит в накинутом на плечи сером плаще, закутавший в него свои руки, будто связав себя, на фоне старой, убогой, обшарпанной усадьбы. Эта короткая, сотканная из тонких, почти аскетических нюансов и деталей зона молчания, благодаря таланту актёра, включает в себя все необходимые актёрские средства. Здесь и предельная погружённость в себя (объект внимания), и мучительные размышления о впустую проходящей жизни (мы их не слышим, нет озвученного монолога), но куда красноречивее слов походка или брожение актёра, опущенная в руке книга, его глаза, скупые жесты, повороты головы, недоуменные взгляды – будто он не узнаёт места… Его походка – это как бы поиск опоры, поиск свежего воздуха. Он так глубоко погружён в свои мрачные думы, что не замечает направленного на него ружья, которым Боркин хочет в шутку напугать Иванова. Этот символ смерти, который в финале станет реальностью (Иванов застреливается в конце действия пьесы), резко вышибает Иванова из его нервного и депрессивного самообщения (самокопания).

С появлением Боркина взаимодействие приобретает иной характер, конфликт становится открытым. Иванов явно тяготится своим подвыпившим и глупым приказчиком, нередко разыгрывающим роль шута и строящим нелепые «прожекты». И чем больше Боркин чув-

ствует, что он в тягость Иванову, тем больше к нему пристаёт, как бы мстя ему. Здесь процесс общения приобретает характер клоунады. Но тем не менее мы видим по действиям и физическому самочувствию Иванова, что он вновь погружается в себя и возобновляет самообщение, пытаясь уйти от внешнего взаимодействия с навязчивым приказчиком. Возникает синтез и в то же время борьба внутреннего общения с внешним, Иванова с самим собой и Иванова с Боркиным.

Парное общение имеет свою структуру, которая позволяет выстроить общение с партнёром естественно, достоверно и конфликтно. Перед началом взаимодействия актёр, вышедший на сцену, ***проводит ориентировку.*** Он оценивает пространство и находящегося в нём партнёра. Затем он ***создаёт пристройку***, то есть воспринимает и изучает реальность, связанную с состоянием, положением и готовностью партнёра к общению. Пристройка зависит от действия актёра. Он может сразу «ринуться в бой», он может выдержать паузу и дать партнёру первому начать контакт, а может в паузе и откровенно на что-то намекать и т. д. ***Цель пристройки*** – подготовить процесс общения таким образом, какой нужен тому, кто ведёт общение. Допустим, если тот, кто выходит на сцену зависим и вызван тем, кто уже на сцене, тогда ориентировку и пристройку организует он. А тот, кто пришёл, демонстрирует своё подобострастие или протест. После ориентировки и пристройки наступает посыл партнёру. Посыл может быть молчаливым или словесным. Когда Георгий Александрович Товстоногов репетировал комедию А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», в сцене визита Мамаевой (Н. Крючкова) к Глумову (В. Ивченко) самый первый посыл Глумову после «стандартной» ориентировки и притворно весёлой пристройки («всё хорошо, я рада тебя видеть») Мамаева подходила к партнёру и пристально, игриво вглядывалась в него. Она уже знает, что её любовник собирается жениться на богатой девушке, и ей важно посмотреть этому лжецу в глаза, испытать его. Это её первый посыл – выдаст он себя или сдержится? Глумову же важно выяснить: знает она про его интригу или не знает. Он принимает, выдерживает её взгляд и весело вскрикивает: «Мог ли я ожидать такого счастия!..» Он выдерживает посыл, направленный на его разоблачение. Это ***следующий элемент дуэтного общения, в котором есть восприятие посыла партнёра*** – выдержал в паузе

её взгляд. Затем следует ***ответный посыл второго партнёра*** первому (Глумова – Мамаевой). Это его наигранно радостная реплика «Мог ли я ожидать такого счастия!..» Далее первый партнёр (Мамаева) воспринимает ответный посыл, то есть оценивает его. Актриса лукаво улыбалась («выдержал, каков мошенник») и как бы успокаивала Глумова: «Не горячитесь, я не к вам: я зашла Вашу маменьку навестить». Это её очередной посыл после оценки в паузе его лживого восторга («Мог ли я ожидать...»). На что Глумов, успокоившись, говорит про себя: «Не знает», и ей громко: «Она только что вышла». Таким образом мы видим, что вся цепочка сценического дуэтного общения состоит из начальных ориентировки, пристройки, посыла, затем происходит восприятие партнёра (оценка посыла) и ответный посыл, другой партнёр тоже воспринимает (оценивает) посыл и отвечает своим посылом. И так беспрерывно, как в цепочке – крючок-петелька, крючок-петелька, крючок-петелька... Такая структура общения только кажется длинной и долгой. На самом деле у актёра, владеющего навыком сценического общения, отработавшего в упражнениях все его элементы, всё происходит быстро, естественно и само собой. Но мы нередко наблюдаем в театре отсутствие такого живого и истинного общения. Нет цепочки. Нет петелек-посылов и крючочков-восприятий, нет настоящего сценического общения. Такому актёру не нужен партнёр, ему он нужен сам. Он «общается» только тогда, когда сам говорит. Но мы должны понимать, что истинно живое конфликтное общение – это пристальное внимание к партнёру, восприятие его действенной цели и ответные посылы в соответствии со своим психофизическим действием и конфликтом данного сценического события, которое определяет смысл происходящего.

Групповое общение – это такое общение, в котором участвуют от трёх и более актёров. Даже если активно спорят и говорят двое из троих, третий тоже участвует в общении, но только в зоне молчания. И ему, конечно, сложнее всего. Но нет ничего интереснее бессловесного действия и общения с партнёром, ведь не слово является ведущим средством сцены, а действие. Необходимо проработать зоны молчания таким образом, чтобы зритель неотрывно наблюдал за вами и понимал ваше отношение, посылы, реакцию на слова и интонации говорящих и активно общающихся партнёров через мимику, жесты,

мизансцены тела, междометия, физические действия, которых нет в пьесе, но которые актёр может включить в сцену, и через то, как он их выполняет, реализуется невербальное общение. В драматургическом материале нередко диалог бывает «несбалансированным». Большие реплики одного персонажа чередуются с короткими отдачами второго персонажа. И это не значит «плохо» или что пьеса несовершенна. Такое построение диалога почему-то нужно драматургу, и это «почему-то» режиссёр должен разгадать, а актёр найти средства молчаливого, но непрерывного и сценически активного участия в общении, смысл которого определяется психофизическим действием. Ещё раз заметим, что слово в процессе общения не есть главный его инструмент. Само по себе слово ничего не значит. Важна цель и воля, интонации и подтексты, мимика и жесты, мизансцены тела и второй план, темп и ритм, посылы и восприятия, то есть всё то, чем материально мы можем выразить смысл происходящего. Главное, чтобы всё это было отражением реального внутреннего процесса, происходящего с каждым из участников общения.

Когда же в том или ином сценическом событии участвуют пять, шесть, семь персонажей, и эта многоголосица организована либо равномерно для всех участников, либо мы выявляем ведущих действие в этой сцене, либо кто-то один активен, а остальные молчат, режиссёр каждому определяет его задачу, действие, долю значимости в полилоге. И исходя из этого каждый принимает участие во взаимодействии друг с другом. Важно, чтобы общение было непрерывным, наполненным, и в нём участвовали все. По законам восприятия зритель часто слушает тех, кто говорит, а смотрит на тех, кто молчит. Если зритель видит, что «пассивные» участники события существуют в нём формально или вовсе «отсутствуют при всяком присутствии», то есть никак не реагируют на происходящее, находятся вне процесса, да ещё на заднем плане сцены, он перестаёт им верить и исключает их из своего поля восприятия. В таком событии нет настоящего общения, нет его непрерывности и целостности.

И ещё один вид сценического общения необходимо рассмотреть. Это ***общение со зрительным залом***. Способы общения со зрителем определяются жанром спектакля. В психологической драме действует принцип ***«четвёртой стены».*** Зеркало сцены перекрывается условной

четвёртой стеной, и актёры проживают свои роли как бы в закрытом помещении, абсолютно не учитывая присутствие массы людей по ту сторону сцены. Психологическая драма – это сокровенный интимный процесс «жизни человеческого духа», не предназначенный для посторонних глаз. Так происходит в жизни. В театре ***«четвёртая стена»*** является условным приёмом, который связан с понятием ***«публичное одиночество»***, о котором мы уже упоминали. Люди в психологической драме переживают, страдают, отчаиваются, исповедаются, горько размышляют, бесстыдно откровенничают, мучительно ищут выход... ***«Четвёртая стена»*** создаёт иллюзию изолированности от сторонних свидетелей. Но исполнитель знает о перспективе артиста и роли. Роль проживает свою жизнь так, будто она за «четвёртой стеной». Герой не знает, что будет дальше и чем всё закончится. Это его перспектива. Но артист прекрасно это знает и ведёт свою роль по сквозному действию к главному событию спектакля. Актёр по своей перспективе чутко улавливает реакцию зрительного зала и интуитивно реагирует на неё в своей игре. Смешки, абсолютная тишина, шёпот, шиканья, ропот, смех (иногда вовсе неуместный), слёзы, даже дыхание может ощутить артист, чуткий к едва уловимой реакции зрителя. Бывают и аплодисменты среди акта или в кульминационные моменты. Всё это ответные посылы зрителей на игру артистов, прорывающиеся через «четвёртую стену». И актёр вольно или невольно отвечает на них через импровизационные нюансы, акценты, корректировки в своём проживании роли, иногда делая это подсознательно.

Прямое общение со зрительным залом приемлемо в водевилях, фарсах, фольклорных спектаклях. В водевиле В. Сологуба «Беда от нежного сердца» главный персонаж Александр, попавший в беду из-за своей влюбчивости, прямо и искренно обращается в зал к зрителям с просьбой о протекции, чтобы найти место и помочь отцу. В фольклорных сценках актёры могут запросто спускаться со сцены в зрительный зал и включаться в более активное общение со зрителем. В этом способе общения со зрителем необходимо знать чувство меры, иметь мотивации и оправдание предлагаемыми обстоятельствами.

И последний способ общения со зрителем. Назовём его ***опосредованным.*** Это наиболее универсальный и распространённый вид взаимодействия. Диалоги и полилоги на сцене ведутся как бы не адресуясь

зрителю, но каждый персонаж через подтекст, непрямые объекты внимания (значительно более слабые, чем настоящий объект), намёки и будто случайные всматривания в зрительный зал призывает зрителя в третейские судьи, союзники, свидетели или в молчаливые адвокаты. В жизни часто происходит подобное. Двое спорят или дискуссируют, а третий, посторонний, не участвует, но почему-то все понимают, что эти двое «работают» на третьего. Такой способ общения со зрителем возможен в любом жанре, но чаще всего он используется в комедии и мелодраме.

На первом курсе обязательным заданием для студента-актёра являются этюды на общение в условиях органического молчания. Студенты сочиняют этюды с такими предлагаемыми обстоятельствами, в которых событие происходит без слов или с минимумом слов. Общение осуществляется через взгляд, жест, пластику, физические действия, мизансцены, игру с предметом, оценку факта, танец, детскую игру и т.д. Здесь, помимо общения, тренируются воображение и фантазия, вера и наивность, физическое самочувствие, психологический жест, свобода мышц, внимание и, наконец, психофизическое действие. Это очень трудное, но увлекательное задание. Частой ошибкой студентов становится неверный отбор предлагаемых обстоятельств, что ведёт к игре немых людей. То есть обстоятельства таковы, что они должны заговорить, но нельзя ведь говорить, и получается «немая» сцена неправды существования. Но если этюд органичный, с выдумкой, общение с точными объектами внимания и содержит в себе настоящую цепочку посылов и восприятий, если молчание оправдано и действие развивается в точной логике и последовательности предлагаемых обстоятельств, то студент практически усваивает навык сценического общения.

Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии является сутью и ядром всей системы великого реформатора сценического искусства, ради которых и во имя которых формировались и осваивались студийцами все элементы актёрской психотехники. Они, объединяясь в единое целое, служат воплощению режиссёрского замысла и реализации сверхзадачи. Сверхзадача – кардинальное понятие метода Станиславского. Это та вершина пирамиды, с которой сопрягаются и для которой функционируют все иные понятия, категории,

компоненты, средства и механизмы, создающие произведение театрального искусства – спектакль. Самое простое определение сверхзадачи заключается в нахождении того, ради чего ставится спектакль. Это то, о чём художник не может молчать, это его страстный, вдохновенный призыв к людям, его боль и восторг, радость и страдание, его пафос, крик совести, его мечта. «Всё, что происходит в пьесе, все её отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от неё всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения. Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль» [9, с. 381]. Это главная цель пьесы. А при постановке спектакля – это главная цель режиссёра, как художника, гражданина и человека. Качества этого понятия – её неудержимая увлекательность, заражающая весь творческий коллектив театра, её горячая и живая актуальность, её трепещущий нерв, постоянно возбуждающий мысль и чувства. Сверхзадача страстно питает творческой энергией и вызывает такое непреодолимое желание делать, которое становится главным стимулом к творческому созиданию и создаёт истинное вдохновение в репетиционном процессе. Когда у актёрской труппы и режиссёра, который должен и может заразить сверхзадачей весь коллектив, возникает такая готовность к работе, тогда как бы сами собой возникают всплески озарений, находок, открытий, импровизаций смыслов, разных неожиданных вариантов решения той или иной роли, которые подсказывают и художественный образ спектакля, и его жанровое решение, и его тему, идею, конфликт, композицию, особую атмосферу… Благодаря заразительному и возбуждающему чувства и мысли воздействию сверхзадачи актёр обнаруживает ***«зерно» роли***, манеру актёрской игры, природу чувств, внешнюю или внутреннюю характерность, пластический образ или речевой приём, способы общения с партнёром, свою ролевую тему, идею и сверхзадачу. Всё это чудо возможно, если есть та самая захватывающая и крепко цепляющая за ум и творческий нерв сверхзадача будущего спектакля. Так работали единомышленники театра Георгия

Александровича Товстоногова в Ленинградском Большом драматическом театре, так жили и творили молодые и зрелые артисты Московского «Современника» под руководством Олега Ефремова, также были счастливы и вдохновенны актёры Мастерской Петра Фоменко, свои чудеса создавал в театре на Малой Бронной в Москве Анатолий Эфрос, назвавший репетицию своей любовью. У этих выдающихся режиссёров была своя большая, настоящая ***Сверх-сверхзадача сценического творчества***, воплощавшая ***Идею их театра,*** а талант художника-режиссёра умел горячо увлечь ею актёров и повести их за собой к ***сверхзадаче конкретного спектакля*** по удивительным лабиринтам сквозного действия к сердцам и умам зрителей.

Но сверхзадача – это не только пафос и вдохновение. Она и конкретику иметь должна, и обоснованность пьесой, и реально воплощаемую мысль. В театре все актёры – личности. Они разные, со своими представлениями о творчестве и ремесле, со своим мировоззрением, достоинствами и недостатками, проблемами и стереотипами. Сверхзадача должна объединить всех этих людей в едином художественном пространстве, в едином сценическом процессе. Сверхзадача должна быть художественно созидательной, даже если пьеса о чём-то жутком, вскрывает уродливые стороны жизни и кончается трагически. Искусство существует по законам красоты и принципам гуманизма. Тем не менее современный театр, который критика называет «сверхавангардным», или постмодернистским либо постдраматическим, а то и просто выражением «телесной культуры», нередко увлекается формой, которая успешно подавляет созидательное содержание, долженствующее отражаться в сверхзадаче режиссёра. Бывает, что сверхзадача направлена на эпатаж, физиологическое потрясение зрителя, где порок и одиозность явлений просто смакуется, а не ведёт человека к потребности избавить свою жизнь от этого. «Один из главных признаков театра эпохи “телесной культуры” заключается в усиленно подчёркнутом физиологизме современного сценического языка, которому отвечает и новый режиссёрский почерк, и актёрское исполнение. Стилистика актёрского творчества резко меняется в эти годы (*двухтысячные. – В.П.*), уходя от энергетики духовного человеческого общения через слово, душевный и эмоционально-интеллектуальный диалог к энергии чувственно физиологического языка тела,

перманентно содрогающегося в пароксизмах и изломах. Так выплёвывает поглощаемую еду и извивается в изображении сводимых тело судорог искалеченный Джонатан (А. Гуськов) в “Откровенных полароидных снимках” (*пьеса М. Равенхилла, постановка К. Серебренникова, 2003 г. – В.П.*). Как запрограммированное действие воспринимаешь показную тошноту перед зрителями одной из героинь этого спектакля Нади (В. Исакова), которую держит, встряхивая как куклу вверх ногами, другой его герой – Ник (А. Кавченко). Умирающий от СПИДа Тим (Е. Писарев) сам залезет в чёрный целлофановый мешок для трупов, который Виктор заботливо застегнёт на молнию… Актёры успешно освоили повадки стриптизёров, особенно преуспев в акробатическом исполнении мужского шестового стриптиза» [1, с. 143-144].

Когда роль отрицательная, а в пьесе раскрываются человеческие пороки, довёдшие Homo sapiens до скотского состояния, когда у вас роль мерзавца, предавшего своего отца, а всё остальное в трагедии – мрак и духовная деградация, значит нужно искать такую сверхзадачу, которая выведет зрителя и театр из тьмы к свету надежды и даст сил противостоять миру безумия. Если произведение, которое ставится на сцене, написано талантливым автором, любящим людей, то там обязательно есть его – авторская – сверхзадача, цель которой – отстоять Человека перед злом. Это, конечно, самое общее толкование этого всеобъемлющего понятия. Автор разоблачает или просто констатирует наличие зла в нашем мире. Зло многолико и часто так маскируется, что многие принимают его за добро. В каждом произведении зло конкретизируется, и чем талантливее пьеса или проза, тем изощрённее и индивидуальнее зло. Зло без добра не существует, как чёрное без белого, как безобразное без прекрасного, как ненависть без любви. Нельзя эти установки понимать прямолинейно, примитивно и по-детски, как в сказках. Напомним, что искусство говорит с людьми опосредованно, языком художественных образов, по законам красоты, то есть утверждая высшие духовные ценности Человека через развенчание зла. Хотя в лучших произведениях напрямую о них, скорее всего, не будет сказано. Подумайте, почему Иисус Христос говорил со своими учениками притчами? Кстати, нередко Евангелие считают художественным произведением. А Г.А. Товстоногов считал пятисерийный фильм «Иисус из Назарета» Франко Дзеффирелли «гениаль-

ной иллюстрацией библии». Найти свою сверхзадачу, обоснованную пьесой, значит найти свою созидательную страсть и обжигающий смысл, которые спровоцируют вас и ваших партнёров на творческую акцию. Актёр или режиссёр, читая пьесы, хотя бы для накопления своего потенциального репертуарного багажа, должен выработать в себе навык определения качества и степени художественности текстов. Конечно, выгоднее всего обращаться к классике, в ней есть всё, что необходимо для успешной работы над ролью и для актуальной постановки, и прежде всего в ней всегда можно найти современную животрепещущую сверхзадачу. Но нельзя же без современной драматургии. И здесь нужен особый дар чутья – в пьесе есть сверхзадача, соответствующая её статусу и имеющая притягательную, заразительную силу, или это просто эффектная словесная штучка, которую и разгадывать-то не надо? «Современные тексты в отличие от классических (т. е. по определению прошедших мощную селекцию) очень часто не надо разгадывать, как надо разгадывать “Гамлета”, “Жизнь есть сон” или “Ревизора”. Они иногда необычны, но, как правило, совершенно не загадочны. Умение ставить их – совершенно особое умение» [2, с. 44]. С этими пьесами можно экспериментировать в лаборатории, но как быть, если в них нет сверхзадачи, на чём основывать свой интерес и где источник неистребимой творческой энергии?

Для режиссёра в каждом произведении (мы говорим о литературе как об ***искусстве*** слова) есть своя достаточно конкретная, ясная, позитивная сверхзадача автора, то, ради чего он это написал. Режиссёру её надо только обнаружить ***в себе*** через проникновение в суть материала. ***Что значит в себе?*** Это означает, что каждый режиссёр находит свою сверхзадачу в пьесе. И если это профессионал и честный художник, а не амбициозный «мастер» режиссёрского произвола, который считает, что он имеет право творить с пьесой всё, что ему захочется, то он примет сверхзадачу автора, лишь верно скорректировав её по вектору специфики сцены. «Мы не знаем, что думает писатель, вероятно, он знает свою сверхзадачу. Но даже если это делается интуитивно, у большого литературного таланта она выразится. У нас совсем другое. Ни в одном искусстве нет такого “сопротивления материала”. Писателю намного легче: у него слово, бумага, пишущая машинка, а перед нами живой артист, человек сложный, и заразить

его сверхзадачей много труднее, чем выразить её словами… Сверхзадача – режиссёрская концепция спектакля. Определяя её, необходимо учитывать и автора, и время создания произведения, особенно классического, и восприятие его сегодняшним зрителем… Только автор и сегодняшний зритель должны интересовать режиссёра, только они – источники сценического решения произведения» [10, с. 50-51].

Итак, режиссёру необходима сверхзадача, которой он увлекает в репетиционном процессе актёрский состав. Актёру, пленённому режиссёрской сверхзадачей, нужно определить сверхзадачу своей роли. И та и эта сверхзадачи имеют одни и те же критерии.

Критерии сверхзадачи:

1) гениальная,
2) заразительная,
3) острая,
4) осознанная, идущая от ума,
5) оправданная идеей автора пьесы,
6) эмоциональная,
7) волевая,
8) возбуждающая творческое воображение,
9) актуальная,
10) объединяющая.

«Таким образом, оказывается, что нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание. Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста» [9, с. 382]. Актёр должен полюбить сверхзадачу спектакля и понять, каково место его роли в процессе реализации сверхзадачи спектакля. На этой основе он отыскивает сверхзадачу своей роли.

Приведём примеры определения сверхзадачи.

А.С. Грибоедов «Горе от ума». Сверхзадача: истинная любовь к Отечеству несовместима с ложью, лицемерием и моральной подделкой. Сверхзадача Чацкого: 1) хочу разоблачить лживое светское общество; 2) хочу быть свободным и независимым. Сверхзадача

Фамусова: 1) охрана устоев, догм, стереотипов своего круга, не допустить вольнодумства; 2) держать «марку» своего клана.

Жан Ануй «Антигона». Сверхзадача: всякое насильственное подавление свободы людей приводит к хаосу или анархии. Сверхзадача Креона: 1) сохранность системы управления во что бы то ни стало; 2) смиренно принимаю веление судьбы – быть царём. Сверхзадача Антигоны: 1) вызов миру насилия и подавления свободы; 2) возвращение к самой себе.

А.П. Чехов «Вишнёвый сад». Сверхзадача: трагическая неизбежность вытеснения духовного материальным. Сверхзадача Раневской: 1) последний вдох счастья; 2) выход на эшафот. Сверхзадача Лопахина: 1) приходит моё время; 2) «спасение» вишнёвого сада по-лопахински. Сверхзадача Вари: принимаю жизнь такой, какая она есть.

У. Шекспир «Король Лир». Сверхзадача: 1) ослепление властью – утрата человека в себе; 2) обрести истинное зрение. Сверхзадача Лира: остаться королём, разделив и раздарив государство. Сверхзадача Корделии: воплотить правду. Сверхзадача Глостера: голый человек под голым небом обречён на скитания. Станиславский говорил ещё о ***сверх-сверхзадаче.*** Это осознание и чувство великой миссии, которую накладывает на себя человек, решивший посвятить себя театральному искусству. Ведь театр – это искусство, которое отличается от всех других искусств именно тем, что ответственность творца (актёра, режиссёра) значительно выше, так как на каждом спектакле полный зрительный зал в предвосхищении чуда ждёт, когда откроется занавес. Актёры непосредственно в живом реальном общении с массой людей должны что-то отдать им, наполнить чем-то удивительным, новым, вдохновенным, выразить такую мысль, которая не один день будет будоражить ум зрителя, волновать его сердце. Театр призван делать человека мудрее, душевнее, милосерднее. Если зритель весь спектакль сидит и мается от одной навязчивой мысли: «когда же всё это кончится», а уходит из театра с ощущением обманутого человека: «пропал вечер», то такой «театр» не имеет права существовать и к искусству не имеет никакого отношения. Сверх-сверхзадача не возникает сама по себе, и недостаточно сказать себе: «Я верно служу высокой миссии театра». То, что имел в виду Станиславский – это святая вера, невозможность жить без сцены и ролей, это неиссякаемое

вдохновение и титанический труд. Если сверх-сверхзадача исчезает, а такое бывает, или даже ослабевает, надо уходить из театра и искать себя на другом поприще. В театре мы должны быть честным перед самим собой, ведь зрителя не обманешь.

Сверхзадача реализуется через сквозное действие спектакля. У каждой роли в пьесе есть своя сверхзадача и своё сквозное действие. Сверхзадача – понятие духовное, интеллектуальное, эмоциональное, поэтому ей требуется способ, материализующий её воплощение. Это сквозное действие спектакля. Оно насквозь пронизывает весь спектакль от основного события к финальному, где и заканчивается. Сквозное действие – это то русло реки, по которому все двигатели психофизической жизни – ум, воля, чувства, все человеческие характеристики роли устремляются к сверхзадаче. Именно процесс возникновения, развития и финала сквозного действия является способом достижения сверхзадачи. Сквозное действие объединяет в одном развитии и стремлении все компоненты спектакля – от игры актёрского состава, стилистического, жанрового, мизансценического, композиционного решения спектакля до сценографии и костюма артистов-ролей. Это стремление и развитие направлено к одному – сверхзадаче. В решении ролей не может быть ни одной детали, не связанной со сверхзадачей.

Сквозное действие для более практического его определения и построения формулируется так: это ответ на вопрос «за что идёт борьба»? Мы уже отмечали, что сквозное действие возникает в основном событии через влияние ведущего предлагаемого обстоятельства. Это процесс, организованный автором пьесы против исходного предлагаемого обстоятельства. В «Горе от ума» – это борьба за настоящее, истинное, в «Антигоне» – это борьба за право быть собой, за личную свободу, в «Вишнёвом саде» – это борьба за вишнёвый сад как символ своего сокровенного, духовного и сущностного, которое определяет смысл жизни, но который другая грубая сила может просто отобрать. В «Короле Лире» – это борьба за горькую правду прозрения, за открытие Человека в себе, к которому приходим мы через страдание и утраты.

От сквозного действия пьесы определяются сквозные действия ролей. Это цель персонажа или героя и попытка её достижения в тече-

ние всей пьесы, которую каждый может осуществить, а может и не достигнуть. Сквозное действие роли, конечно, зависит от сверхзадачи роли. Но точно определив действие, исполнитель имеет в руках эффективный инструмент реализации всей роли. Повторно проверяем структуру движения к реализации роли: актёр владеет вниманием, включает фантазию и воображение, входит в действенный процесс, организует общение с собой, партнёрами в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами роли, чётко следит за перспективой артиста и роли и точно выстраивает все оценки между событиями – осознаёт, что в процессе актёрских оценок возникает новое действие у него, меняется темп и ритм, объект внимания и приспособления.

Методика К.С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии – это центральная точка отсчёта во всей стройной и согласованной системе актёрской психотехники. Студент-актёр должен понимать, что его роль – это неотделимая часть единого художественного целого, это часть ансамбля, а для этого он должен иметь чёткое представление о месте своей роли во всём спектакле, значимости своей сверхзадачи в сверхзадаче спектакля. Все линии стремления двигателей психической жизни – сознание, воля-хотения, чувства-эмоции, мысли, переживания, намерения и ощущения – все иные необходимые для роли элементы актёрской психотехники, то есть ***эмоциональная память, приспособления, вера и правда, внутреннее сценическое самочувствие*** направлены через сквозное действие к сверхзадаче.

3. Элементы актёрской психотехники в системе Вл.И. Немировича-Данченко

Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев; 1863–1938) и Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858–1943) – равноправные основатели Московского Художественного театра, создатели новой русской театральной школы, основанной на принципах театра переживания, люди, поставившие режиссуру на профессиональные рельсы и научно обосновавшие парадигму театрального искусства. Два титана драматической сцены, две уникальные личности, иногда – две противоположности во взглядах на театральное дело, каждый по-своему видящий методы, средства и приёмы достижения цели, они шли к одному основополагающему принципу – созданию «жизни человеческого духа» на сцене. Не изображению, не сыгранности, не натуралистической иллюзии, а именно ***созданию жизни***, ***сотворению роли через перевоплощение***, максимально близкое реальному, живому, трепетному, нервному, глубокому, заразительному процессу бытия. «Станиславский и Немирович-Данченко по-разному относились к проблеме замысла спектакля и роли. В этом и заключалось различие их творческих методов, это и было почвой разного рода столкновений. <…> Система Станиславского возникла в сфере актёрского искусства, не касаясь режиссуры, то есть области, где актёр встречается с замыслом спектакля в целом. Немирович-Данченко в силу иной природы мышления понимал и принимал замысел иначе – он считал, что замысел рождается поэтическим проникновением в роль, в пьесу. На этой почве между ними возникали конфликты, сопровождавшиеся иногда полным непониманием друг друга» [5, с. 137].

Но именно неизбежно возникающие противоречия, творческие, но в итоге созидательные конфликты, непрерывный поиск своих подходов к актёрской роли, механизмов и технологий работы над спектаклем, форм и жанровых воплощений театрального представления формировали ту эффективную и сугубо практическую основу подготовки профессиональных актёров, которая стала ***образовательной базой для всего мирового театра***, всех театральных направлений и стилей. Почему? Потому что учение Станиславского и Немировича-Данченко основано на творческой природе театрального искус-

ства, которая обосновывает сущность и специфику сценического творчества и диктует свои принципы и законы в любом, самом супермодернистском, условном или примитивном, бытовом спектакле. У Немировича-Данченко в процессе его многолетней работы с актёрами возник свой комплекс элементов актёрского мастерства, направленный в основном на содержательные и внутренние компоненты проживания роли в том или ином сценическом событии. Все они поддаются тренингу. Но прежде всего рассмотрим принцип «трёх волн», который является парадигмой реалистического театра, по Немировичу-Данченко.

«Я хочу говорить о трёх восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трёх волнах, из которых создаётся театральное представление. И, значит, о трёх путях к нему: социальном, жизненном, театральном. <...> Только соединение всех этих восприятий даёт полноту художественности, создаёт полноценное театральное произведение» [6, т. 1, с. 178]. Социальная волна – это содержание спектакля, его идея, основная мысль, тема. Это объединяющий компонент, который является гарантом смысловой целостности спектакля.

Актёр должен знать и вникать в смысловую ткань всего произведения и в контексте этого анализировать, познавать и переживать свою роль. Роль является органической частью темы спектакля. Исполнитель той или иной роли ставит перед собой вопрос: про что моя роль? В чём её смысл по отношению к идее спектакля? Какова концепция моей роли? Можно определить несколько вариантов темы роли и сверить их с общей идеей спектакля, соответствует ли один из них ей или противоречит? К примеру, темой роли Гурмыжской в пьесе А.Н. Островского «Лес» может быть ханжество, доведённое до абсурда, или деградация чести и достоинства, а возможно, и утрата инстинкта морального самосохранения. Всё это объективно есть в пьесе. Актёру необходимо решить, что более всего его задевает, вызывает переживания и активные размышления. В чём смысл роли Зилова в «Утиной охоте» Александра Вампилова? В потере жизненного стержня, когда перестаёшь вообще ощущать жизнь? Или в ослеплении «всеобщей любовью» к нему, а может быть, в комплексе неполноценности, прикрываемой разнузданностью, вседозволенностью и демонстрацией

своей псевдоисключительности? Социальная содержательная волна роли может определяться через сквозное действие персонажа. Проследив или выписав столбцом все поступки персонажа, можно найти код его цели в контексте всей системы действующих лиц. Нередко мы допускаем ошибку, формулируя сквозное действие по первому плану или попросту на сюжетном уровне. Но даже самая, казалось бы, «простая» пьеса ***скрывает в себе*** содержательные категории, их надо отыскивать и расшифровывать, не забывая, что сюжет – лишь форма бытования темы пьесы. Персонажу, как и вообще человеку в жизни, присуще прятать свои истинные цели за внешними обстоятельствами. Если в пьесе всё сосредоточено на поверхности и нет смыслового диапазона, позволяющего намечать варианты содержательных концепций, то это плохая пьеса, далёкая от искусства.

Идейно-тематическое содержание спектакля нельзя понимать упрощённо, прямолинейно. Мысль, заложенная в спектакле, идея, реализуемая через сквозное действие, есть главный стимул, возбуждающий чувства исполнителя. Мысль должна быть актуальной, заразительной, конкретной, создающей высокий нерв проживания роли. В этом состоит сущность «социальной волны». Сама формулировка того, «про что спектакль», должна быть не рассудочной и холодно философской, а горячей, загруженной эмоционально, цепляющей актёра за нерв. Владимир Иванович на репетиции спектакля «Последние дни (Пушкин)» Михаила Булгакова говорил исполнителям: «...мало злые вы все, очень добродушно общее актёрское отношение к самому произведению. Добродушно актёрское отношение к судьбе Пушкина. Вас мало разозлило то, как относятся к Пушкину и дома, и во дворце, и в литературе. Вам мало, что затравили “солнце России”, “солнце поэзии”. Там, где-то в мозжечке актёра, где помещается идеологическое отношение к своей роли, – там инертно, слабо, не серьёзно, не зло» [7, с. 340].

Итак, социальная волна восприятия театрального представления – это в актуальном контексте мысль, заложенная в концепции режиссёрского решения спектакля. Это то, что идейно, тематически и эмоционально объединяет все компоненты спектакля, это то, что прежде всего воспринимает и должен понимать зритель. Мысль, идея, сверхзадача – понятия нематериальные, духовные. Они должны

иметь материальные средства выражения, чтобы люди могли их воспринимать своими органами чувств и сознанием. Эту задачу выполняют жизненная и театральная волны восприятия театрального представления. Театральный спектакль, как мы уже отмечали, существует в форме самой жизни. Это одна из ведущих специфических особенностей сценического искусства, поэтому все роли, столкнувшиеся в сквозном действии спектакля, в едином конфликте, реализуя общую сверхзадачу, проживаются актёрами в недрах жизненной волны. Жизнь на сцене не должна быть иллюстрацией унылого бытоописания. Её ситуации, обстоятельства и явления строго отбираются автором пьесы, а затем и режиссёром, во имя социальной волны, то есть основной мысли, идеи произведения. «Идейность в понимании Владимира Ивановича – это отбор типического, интерес к явлениям крупного содержания, умение показать в действии и в верном соотношении все социальные силы общества. Иначе говоря, это есть единственная основа для раскрытия жизненной правды в искусстве. А с другой стороны, самая правильная, самая передовая идея не найдёт своего воплощения на театре, если актёр не сумеет окунуть её в настоящую жизненную конкретность, если она не будет вырастать органически из самого содержания пьесы, образа, спектакля. Голая тенденция так же противна серьёзному искусству, как и стихийная неотобранная передача потока явлений.

Так формулирует Владимир Иванович взаимосвязь и диалектическое единство социального и жизненного в искусстве» [5, с. 149]. Жизненная волна восприятия театрального представления – основа реалистического искусства. Это не реальная жизнь как таковая со всем её нехудожественным «мусором», а сценическая, в которой факты не просто констатируются и стихийно громоздятся друг на друга, оттачиваются до символа. Из фактов, событий, явлений художник должен уметь извлекать смысл, реализующийся художественными средствами. Сценическая жизнь должна служить созданию художественного образа, и здесь она переплетается с театральной волной восприятия спектакля. Разделять жизненную и театральную волну мы можем сугубо условно, настолько они переплетены и пропитаны друг другом. В контексте сценического образа театральность – это вымысел, художественная деформация реальной жизни, которая в

жизненной волне проявляется уже на этапе отбора предлагаемых обстоятельств во имя сверхзадачи автора. Театральность связана с жанровым решением спектакля, особым углом зрения художника на реальную действительность, отражённую в представлении. Включая фантазию и воображение, можно представить, что всё происходящее в спектакле, скажем, в жанре фарса, водевиля или трагического абсурда, вполне возможно в реальной жизни. Существует тезис: «в жизни возможно всё», только это «всё» реальной жизни мы видим в единичных, элементарных и детальных проявлениях. Театр же призван и имеет возможность собрать эти детали, нюансы и «невероятные происшествия» в одно целое ради конкретной мысли, сделать их яркими, острыми, гиперболизированными и глубокими, выразительными и проникающими в сознание и душу людей. К гипотетически допустимым обстоятельствам в жизни художник добавляет чисто фантастические, условные, метафорические, пренебрегающие житейской логикой, пространством и временем явления, обстоятельства, метаморфозы, невообразимые контрасты и конгломераты проявлений человеческих, которые на сцене в силу художественной интуиции, а значит объективного таланта актёра и режиссёра, воспринимаются как естественный, но позитивно потрясающий процесс. В этом сила и функция театральной волны, служащей художественной парадигме театрального представления.

Синтез жизненной и театральной волн сценического представления создаёт выразительность и образность спектакля. Талант художника измеряется правдой вымысла и степенью заразительности, убедительности воздействия на людей. К примеру, пьесы Гоголя и особенно его поэма «Мёртвые души» насквозь пропитаны редчайшим художественным приёмом, являющимся проявлением высочайшего мастерства и таланта художника – гротеском. Но какая при этом непостижимая правда, какая сила воздействия на читателя и зрителя. Спектакль был поставлен в Художественном театре в 1932 году (инсценировка Михаила Булгакова). При всей бытовой подробности и «жизненной достоверности» (жизненная волна) театральность спектакля полностью растворялась в ярчайшем, предельно органичном и удивительно заразительном актёрском гротеске (театральная волна). Станиславский делал ставку на актёрской игре. Главная мысль – чичи-

ковская авантюра, интрига торговли мёртвыми душами (социальная волна). Манера игры Анастасии Зуевой (Коробочка), Ивана Москвина (Ноздрёв), Михаила Тарханова (Собакевич), Василия Топоркова (Чичиков) содержала в себе такую острейшую внутреннюю и внешнюю характерность, такую веру в гротесковые и почти фантастические обстоятельства, сдобренные детской наивностью и невиннейшей простотой, что морально-нравственное уродство персонажей-архетипов было одновременно страшным и обаятельным.

Мы можем утверждать, что Гоголь, его гений – это в чистом виде театр, игра и жизненная достоверность одновременно. И всё это на мощной смысловой подоплёке – люди умерщвляют свои души при жизни, а умершие крестьяне, то есть простой народ, живее и возвышеннее нас, якобы живых. Но если рассмотреть не философский гротеск Гоголя, а классическую психологическую драму, к примеру «Кукольный дом» Г. Ибсена или «Три сестры» А.П. Чехова, то и там мы увидим мощнейший синтез трёх волн. Только природа чувств, способы актёрского существования и логика отбора предлагаемых обстоятельств здесь будут иные, нежели в произведениях Николая Васильевича. Здесь важно погружение вглубь, тонкое исследование психологических, духовных и нравственных перипетий, внимание к детали, нюансам поведения героев. От актёра здесь требуется внутреннее конфликтное проживание и активная психологическая борьба за право быть самим собой, за веру в возможность счастья и духовной свободы. Театральность заключается в обострении действенных и конфликтных предлагаемых обстоятельств, обстоятельств коллизий и интриг, в контрастах внутренней жизни и внешнего антуража среды, в нарастании драматизма и неразрешимости финала.

Таким образом, мы понимаем, что соотношение всех трёх волн – смысловой (социальной, содержательной), жизненной и театральной – зависит от жанрового решения и от сверхзадачи автора спектакля. Актёр должен вникать в сопряжение и природу синтеза этих трёх составляющих сценического представления, чтобы точно определить место и сущностную основу своей роли, специфику её театральности и долю жизненной правды. Вся эта работа и её итог должны быть удивительно просты и в то же время чрезвычайно сложны, как и сама жизнь. Простота не как упрощение и примитив, а

как ясность, доступность и узнаваемость, интересные людям. Такую простоту в переплетении трёх волн восприятия Немирович-Данченко называл «мужественной простотой». «Мужественная простота сама по себе заключает непременно большую идею. Претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, в стихе, в характере должна быть идея, и всё это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально» [6, с. 149].

Исходя из принципа гармонического синтеза трёх волн восприятия театрального представления, разберём кардинальное понятие в системе актёрской психотехники Вл.И. Немировича-Данченко – «***зерно» спектакля и роли.*** То, что в самом начале работы над спектаклем терпеливо взращивается, а затем сквозно пронизывает весь действенный процесс спектакля, эмоционально и смыслово наполняет его, определяет направление актёрского темперамента и в итоге создаёт художественный образ спектакля и каждой отдельной роли Владимир Иванович называл «зерном» театрального представления. «Зерно» – это эмоционально-смысловое ядро спектакля, это движение мысли и страсти от общего к частному, от простого к сложному. «Что такое образ? Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувствование прочитанного, причём тут сказываются ваши индивидуальные склонности, может быть, враждебные данной авторской идее, а может быть, и удачно совпадающие с ней. То, что складывается таким образом в вашем сознании, – это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней» [6, с. 226].

«Зерно» спектакля – это гарант художественной целостности представления. По своей сущности и предназначению «зерно» идентично тому, что Станиславский называл сверхзадачей спектакля. Если сверхзадача – это то, ради чего ставится спектакль, то «зерно» – это её эмоционально-действенное воплощение, «оно акцентирует участие всей эмоциональной сферы актёра, его нервной системы в стремлении героя к достижению известной цели» [5, с. 191]. Очевидно, что в этом статусе «зерно» тесно связано со сквозным действием спектакля. Ставя перед актёром вопрос «куда направлен ваш темперамент?», Владимир Иванович загружал сквозное действие роли эмоциональной составляющей, нервным и страстным устремлением персонажа к

истинной своей цели в рамках сквозного действия всей пьесы. Нередко он однозначно говорил о «зерне сквозного действия», соединяя процесс достижения цели с её сквозным эмоциональным «зерном». Именно направленность темперамента даёт основание для процесса, активной устремлённости героя к своей цели. В спектакле «Три сестры» (1940 г.) А.П. Чехова Владимир Иванович определил «зерно» спектакля так – «тоска по лучшей жизни». В этой формуле заключены надежды (впоследствии несбывшиеся), устремления к любви и счастью, ожидания чудес, откровения и исповеди, признания и протесты, смирение, личные катастрофы, духовная деградация и мужественное принятие жизни такой, какая она есть. «Зерно» заложено в почву сквозного действия с самого начала пьесы. По первому плану мы воспринимаем праздник, весну, именины Ирины, снятие траура по умершему год назад отцу. Рождается надежда на новую светлую, чистую, прекрасную жизнь. Тоска скрыта и проявляется в ощущении иллюзорности праздника. Страстные порывы и оптимизм сестёр по поводу Москвы как земли обетованной, где они могут быть счастливы, подспудно высмеивается казалось бы случайно возникающими мелочами и внезапно повисающими паузами, смывающими радужную атмосферу праздника. Когда воодушевлённая Ольга в порыве радости говорит о Москве и страстном желании вернуться на родину, её прерывают стоящие в отдалении и ведущие свои разговоры офицеры. «Чёрта с два!» – восклицает Чебутыкин; «Конечно, вздор», – произносит Тузенбах. И в тишине после этого раздаётся свист Маши. Ольга: «Не свисти, Маша. Как это ты можешь!» Эти «случайные» реплики офицеров, этот контрастный свист обрывает иллюзии сестёр, а возникшая затем пауза выталкивает первый импульс тоски. Возникает атмосфера иллюзорной надежды и беспочвенных мечтаний. А затем на реплику Ольги: «Да! Скорее в Москву», мы видим смех Чебутыкина и Тузенбаха, узнаём, что Андрей «был бы хорош, только он располнел очень, это к нему не идёт…», слушаем наивные и по-детски трогательные мечты Ирины о труде, каменотёсах и желании стать простой лошадью, чем быть изнеженной барышней, смешные рассуждения Тузенбаха о надвигающейся буре и необходимости трудиться, абсурдные высказывания Солёного, знакомимся со странным человеком – Вершининым, весело жалующимся на жизнь, мечтающим о второй жизни, которую

можно было бы прожить «начисто», видим закомплексованного Кулыгина – «человека в футляре» и реплику маши: «Эта жизнь проклятая, невыносимая...» Завершает картину «праздника» Наташа – суетливая, зажатая, с предрассудками, с зелёным поясом на розовом платье. «Зерно» «тоска по лучшей жизни» в первом акте прорастает ещё несмело, через аллюзии, детали, контрастные паузы, алогизмы и страстное желание праздника, света, радости, осуществления мечтаний. И все эти устремления к празднику, попытки высвобождения эмоций, «старания» развеселиться жёстко и без компромиссов подвергаются сомнениям в авторских ремарках, иронии, подтекстах, в «нелогичном» переплетении обстоятельств и абсурдности высказываний. Так возникает ***иллюзия*** радости и праздника во втором акте, где предвкушение Масленицы, ожидание ряженых, таинство ночи и признания в любви просто пресекаются одним мановением руки Наташи – ведь Бобик болен, какие могут быть ряженые. Эта пошлая мещанка уже заявляет свои права хозяйки. Праздник просто запрещён. Безвольный Андрей уже под каблуком своей жены (*Ирине*, *сконфуженный*): «Ряженых не будет. Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров и потому... Одним словом, я не знаю, мне решительно всё равно». Всех выпроваживают. В третьем акте – кульминации сквозного действия – всеобщее смятение, пожар в городе переходит в пожар страстей, это акт исповедей и откровений, признаний, неистовства сознания и чувств. Тоска прорывается на первый план, становится агрессивной и в то же время позволяет героям высвободить свои накопившиеся нервные, мятежные, отчаянные и невыносимые страдания, чтобы начать путь к размышлениям. Это затрагивает всех основных героев пьесы, кроме Наташи, которая безмолвно проходит мимо «так, как будто она подожгла». Четвёртый акт – это осознание и принятие жизни, а у кого-то отказ от жизни или безразличие к жизни или вовсе уход из неё.

«Зерно» ролей мы определяем, исходя из «зерна» спектакля. «Здесь и Ольга с её долготерпением и мужеством, с её неистребимой верой в будущее, и горькое “урывочками” счастье Маши, и растоптанные надежды Ирины, и несостоявшаяся семейная идиллия Андрея, и затаённая жизненная драма Чебутыкина, и неразделённое чувство барона и его тем не менее светлые взгляды на мир, и так далее, вклю-

чая всех героев пьесы, кроме одной лишь Наташи – она проходит через спектакль резким контрастом к остальным персонажам, напоминая о том, что в мире, окружавшем Ольгу, Ирину и Машу, торжествовала другая, чем им мечталась, пустая и пошлая жизнь» [5, с. 183]. Точное определение «зерна» спектакля, а затем и роли часто происходит интуитивно. Необходимо только взглянуть на пьесу целиком и попытаться проникнуть вглубь того процесса, который действенно переживается основными персонажами. В зависимости от личности режиссёра или актёра, его личного мировосприятия, его сегодняшних тенденций в ощущении жизни обнаруживается «зерно» спектакля и роли. Возможно сегодня, через 75 лет после спектакля Немировича-Данченко «Три сестры» мы бы определили «зерно» не как тоску по лучшей жизни, а как «игру в жизнь» или же как «иллюзию любви, мечты и счастья»... А может быть, это просто суррогат настоящей жизни в отсутствие любви и счастья. Но от «зерна» спектакля актёр ищет зерно своей роли. «Зерно» роли нередко становится мощным актёрским манком, средством эмоционально-смысловой провокации, движущей силой, стимулом раскрепощения темперамента и направленной активизации психофизики актёра.

Приведём ещё несколько примеров «зерна» из практики Немировича-Данченко. В спектакле «Последние дни (Пушкин)» М. Булгакова режиссёр определил «зерно» спектакля как образ Пушкина, которого в пьесе нет вообще. Важно каждому персонажу в его отсутствие выразить своё откровенное отношение к поэту, сделать это ярко, остро, бесцеремонно и искренно. Такое решение «зерна» выявляло все муки и страдания, выпавшие на долю поэта, которые зритель не видит реально, но через действия его врагов предчувствует и ощущает его трагическую судьбу. В пьесе А.Н. Островского «Лес» «зерно» заложено в самом названии – дремучий, запущенный мир невежества, ханжества, бесстыдства и духовной деградации, едва прикрываемой демонстрацией псевдоморали и благотворительности. Моральное уродство пятидесятилетней Гурмыжской настолько очевидно, насколько она ослеплена «любовью» к «молодому человеку, недоучившемуся в гимназии». Утратив инстинкт совести и морального самоконтроля, она не способна объективно оценить свою нравственную деградацию и прогрессирующую пошлость. «Зерно» Несчастливцева Владимир

Иванович определил как «вдохновенность». Это один из немногих персонажей, который чист, романтичен, верен своим возвышенным идеалам. Ему противопоказана ложь и лицемерие. Это та сила, которая противостоит миру дремучего скотского сознания. «Зерно» Харитонова в «Русских людях» К. Симонова режиссёр определил как трусость, вызывающую «гадливое отношение».

Итак, «зерно» спектакля и роли есть важнейшая, эмоционально-сущностная составляющая спектакля и актёрской психотехники. В современном спектакле «зерно» роли нередко определяют в условной образной форме, придавая формулировке метафорическое звучание, ассоциируя роль с животным, предметом, явлением природы, аллегорией, соединяя в названии «зерна» казалось бы несоединимые слова – грустный весельчак, умный дурак, старый юноша, обаятельный злодей, правдивый лжец, храбрый заяц, благородный разбойник, «генералы в юбках». Чтобы точно попасть в «зерно» роли, нужно предельно внимательным быть к тексту пьесы, в ней всё уже есть. Иногда высказывание персонажа о ком-либо содержит в себе «зерно». К примеру, в «Трёх сёстрах» Андрей, поняв, что его любовь была призраком и ложными мечтаниями, но не в силах признать это открыто, открывается в четвёртом акте своему другу Чебутыкину: «Жена есть жена... но в ней есть при всём том нечто принижающее её до мелкого, слепого, этакого шершавого животного. Во всяком случае, она не человек... Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой...» В этой неполной реплике и точное определение «зерна» Наташи (шершавое животное), и её сущностная характеристика (удивительная пошлость), и абсурдность высказывания («я люблю Наташу, это так...»: разве можно любить «шершавое животное», к тому же «удивительно пошлое»?), свидетельствующее о неспособности Андрея признать крах своей личной жизни и быть честным перед самим собой. «Зерно» роли Андрея можно найти в реплике Маши: «Вот Андрей наш, братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей...» Разбитый колокол, а может, глиняный колокол? Или колосс на глиняных ногах? Ирина в самом начале пьесы говорит о предчувствии счастья, о парусах, широком голубом небе и белых птицах, летающих над нею.

Заметим, что сама Ирина не птица, а птицы отдельно свободно парят над ней. Тут же Чебутыкин говорит ей: «Птица моя белая...» Мы же можем определить «зерно» Ирины, как «белая птица без крыльев». Вершинин – беззащитная доброта или наивный мечтатель, Тузенбах – невостребованные одухотворённость и любовь. Чебутыкин сам определяет, даёт характеристику своего «зерна»: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает...» Уйти от проблем жизни, которые надо решать здесь и сейчас, добиться уверенности, что всё происходящее лишь сон и ничего такого трагического не происходит, снять с себя ответственность за свою жизнь, зарыться головой в песок и ничего не видеть, не слышать – вот те обстоятельства, которые определяют сквозное действие Чебутыкина. Он всё забыл, даже навыки своей профессии, хотя продолжает лечить. В этом его «зерно» – забыться, отречься, раствориться в тумане небытия. Поэтому он и ищет забвения в алкоголе, но жизнь не даёт ему этого «лёгкого» решения проблем. Открытый Немировичем-Данченко приём «зерна» роли и спектакля позволяет актёру найти внутренние и внешние ходы к своему герою, погрузиться в него и слиться с его миром, особым, не похожим ни на какой другой мир. Это прежде всего внутренняя вселенная, его мировосприятие в конкретных действенных проявлениях событийного ряда спектакля. Внешнее поведение героя, его видимые поступки, физическое его бытование – это форма отражения его внутреннего мира, развития и прорастания его «зерна». И вот это внутреннее душевное, сознательное, чувственное, интуитивное, всеми силами скрываемое или, наоборот, активно демонстрируемое или не менее горячо, даже навязчиво выдаваемое за что-то иное (в этом смысле всё зависит от жанрового решения спектакля) Владимир Иванович называл ***вторым планом роли***. Если «зерно» роли – всеохватывающее понятие, объединяющее все компоненты, тонкости, нюансы и сущностные характеристики человека-персонажа, содержащееся как во внутреннем мире, так и во внешних – гротесковых или аскетичных – выражениях, то второй план – это то, что чаще всего скрывает человек, маскирует, а если показывает, то с определённым расчётом, и тогда мы должны говорить уже о третьем плане персонажа-типажа.

Второй план тесно связан с идеей спектакля. Надо различать общий второй план и конкретный, то есть заложенный в данном сценическом событии. Общий второй план – это «внутренний духовный "багаж" человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств... Прочно связанный с идеей пьесы, с авторским замыслом и зерном, он делает полной и жизненно всеобъемлющей характеристику образа, необычайно обогащает его» [5, с. 192].

В общем втором плане важны биография, мировоззрение, национальность, профессия, социальная принадлежность, образование, привычки, увлечения, духовные и материальные ценности. Второй план в конкретном сценическом событии определяется, с одной стороны, действием персонажа в этом событии, с другой – малым кругом предлагаемых обстоятельств. Даже в самых лёгких и простых пьесах второй план может и должен руководить внутренней жизнью человека, отражающейся во внешних действиях и поведении. Неверным было бы считать, что место второго плана роли только в психологических драмах. В водевиле и комедии положений второй план персонажа обычно определяется той или иной его ролью в интриге. К примеру, в водевиле Вл. Сологуба «Беда от нежного сердца» второй план Машеньки заключается в алчности и страстном желании завладеть двумя миллионами этого «вовсе неотёсанного» провинциала – Александра. Поэтому, пытаясь скрыть свои истинные намерения, Машенька притворяется романтичной столичной штучкой, напускает на себя томность и демонстрирует манеры петербургской барышни «приятной во всех отношениях». У Александра, казалось бы, не может вообще быть скрытого второго плана, настолько он непосредственен и открыт. Но актёр, который решает, что этому персонажу в силу его «зерна» не присущ второй план, лишает себя дополнительного актёрского выразительного средства. Мы должны понимать, что в водевиле и в «зерне» роли Александра иная природа и способ реализации второго плана, чем, скажем, в психологической драме или трагедии. В водевиле второй план максимально близок первому плану. Он лёгок и прозрачен. Он как бы так и напрашивается вырваться в

план первый. Но это не значит, что второй с ним – первым планом – отождествляется, а значит исчезает. У самого искреннего, наивного, простого как яблоко, не умеющего притворяться, кривляться и лгать персонажа водевиля Александра второй план заложен в его жажде такой же искренней и чистой любви, как он сам. Это подсознательное устремление героя, его вера в искренность всех, кто соглашается с его любовью, его готовность пожертвовать собой во имя любви и спасения близких составляет его второй план, который иногда прорывается наружу и заявляет о себе открыто.

В трагедии Шекспира «Отелло» второй план главного героя – это его неодолимый комплекс мавра, чёрного, чужого, «не их круга человека», у которого жена белая женщина, дочь сенатора Венеции. Именно это качество, а вовсе не ревность, глубоко скрытое в глубинах души Отелло, ослепляющее его, не дало ему возможности опознать истину и заставило поверить в «измену» Дездемоны. У Яго второй план – сжигающая его зависть и чувство несправедливости, а отсюда и неистребимая потребность мести и насыщения ненависти: как! какой-то чёрный мавр назначил лейтенантом не его, Яго, а некоего Кассио, математика-грамотея, не нюхавшего пороха, в то время как он, Яго, сражался, воевал за них: «Но выбран он. Он – мавров лейтенант, А я – поручиком их мавританства». И это пренебрежительное «их мавританства» в диалоге с Родриго указывает нам на то, что скрытые процессы внутренней жизни персонажа мы можем выявить, исследуя его откровения перед другими участниками истории. А далее Яго открыто и напрямую раскрывает свой второй план, а через него и свою двуличную сущность:

Конечно, есть такие простофили,
Которым полюбилась кабала
И нравится ослиное усердье...
Плетьми таких холопов! Есть другие.
Они как бы хлопочут для господ,
А на поверку для своей наживы.
Такие далеко не дураки,
И я горжусь, что я из их породы.
Я - Яго, я не мавр, и для себя,
А не для их прекрасных глаз стараюсь.

Но чем открыть лицо своё - скорей
Я галкам дам склевать свою печёнку.
Нет, милый мой, не то я, чем кажусь.

Тренировать в себе навык второго плана особенно интересно, увлекательно и необходимо. Проанализировав пьесу в «разведке умом», записав первое впечатление, мы внимательно выискиваем в тексте всей пьесы указания, намёки, опосредованные подсказки, детали и знаки второго плана своей роли. Но самое эффективное и верное средство расшифровки второго плана – это углублённый анализ текста пьесы на основе режиссёрской концепции и сверхзадачи спектакля. Также продуктивно здесь привлечение «зерна» будущего спектакля и роли, которое может стать ведущим стимулом в поисках локального (по событиям) второго плана.

Общий второй план заложен в большом и отчасти среднем кругах предлагаемых обстоятельств, его нетрудно определить, составив биографию персонажа. На определение второго плана каждого события, помимо идеи спектакля и его «зерна», большое влияние оказывает также личностное восприятие пьесы и роли актёром. От эмоционально-интеллектуальных способностей, умения анализировать, проникать в глубину пьесы, видеть в мелочах существенное, а в деталях метафору скрытого смысла, от предельного внимания и сосредоточенности на тексте пьесы и верно поставленных ей вопросов зависит глубина, выразительность и узнаваемость второго плана роли. Бывает, что второй план взрывается и как огненная лавина из извергающегося вулкана прорывается наружу, уничтожая первый план и занимая его место. Почти весь третий акт «Трёх сестёр» именно таков. Насколько захватывающ и интересен процесс разгадывания человека! И не просто человека, а человека, «отобранного» в исходное предлагаемое обстоятельство, то есть в особый вымышленный, даже в самой «жизненной» пьесе, мир автора, где нет случайных и ненужных явлений или мелочей, где всё необходимо и закреплено нестандартной логикой художественного произведения. Особенно этот художественный отбор видится и чувствуется в классических произведениях, возможно, ещё во многом неразгаданных.

Если, взяв в руки пьесу, роман, повесть или рассказ, посмотреть на их художественный текст с позиций «зерна», второго плана или

единства трёх волн восприятия театрального представления (то есть своим воображением перевести всё происходящее в литературном первоисточнике в живой спектакль), то вся наша психофизика и сознание сразу же отправятся в удивительное путешествие человеческих судеб, страстей, интриг, утрат и обретений. В процессе такого тренинга актёр свободен и вдохновлён талантливым текстом автора, который жутко интересно расшифровывать. Прочитав пьесу, и актёр, и режиссёр обязаны зафиксировать первое впечатление. Не свободным текстом вообще, а конкретными словами, чаще всего в виде перечисления наречий, возникающих в сознании в процессе чтения. Наречия, выписанные столбиком и есть первое впечатление: страшно, свободно, холодно, великолепно, ужасно, тоскливо, красочно, глупо, остро, безжалостно, обманчиво – сюда же добавляются образные видения целостного процесса: болото, бабье царство, психушка, дно жизни, карусель любви, «тоска по лучшей жизни», пошлый цирк, торжество лицемерия, логово лжи, бессмысленная ненависть, агрессия мещанства и т. д. (приведена методика записи первого впечатления Бориса Евгеньевича Захавы). Затем внимательно вчитываемся в текст и фантазируем. Здесь, конечно, могут помочь изучение жизни автора, читка критической литературы по его творчеству, знания по истории постановки данной пьесы или прозаического произведения, особенности написания пьесы, её эпоха, действительность, среда, отражённая в ней. Но не это главный инструмент. Ваш пытливый ум, воображение актёра, любовь к роли и неторопливая сосредоточенность на тексте – вот главные средства обнаружения второго плана роли в любой, даже самой условной, метафорической, насыщенной семиотикой пьесе.

Возьмём, к примеру, классическую пьесу театра абсурда «Лысая певица» Эжена Ионеско. Рассмотрим сцену госпожи и господина Мартен, которые пришли в гости к госпоже и господину Смит. Они сидят и ждут приёма, после того как служанка Мэри отчитала их за опоздание: «Почему вы пришли так поздно? Это невежливо. Надо приходить вовремя. Понятно? Ну так и быть, садитесь и ждите». Автор даёт ремарку для их последующего диалога: «…диалог произносится тягуче, монотонно, нараспев и без всякого выражения». Если строго соблюдать эту ремарку, навряд ли нам светит динамика какого-либо второго плана, за которую всегда ратовал Немирович-Данченко.

Однако тренинг позволяет в процессе проб различных вариантов второго плана не учитывать указание автора пьесы. Тем не менее первый вариант мы попробуем с соблюдением ремарки. Господа Мартен ведут себя как не знакомые друг с другом люди и, расспрашивая друг друга о простых бытовых вещах, вдруг выясняют, что они живут вместе, что у них одна дочь Алиса и что они вообще женаты. Только они никак не могут вспомнить этого, будто поражены деменцией. Затем они радостные и счастливые своим обретением друг друга устраиваются в одно кресло и засыпают обнявшись. После этого выходит служанка Мэри и тихонько сообщает публике, что они вовсе не муж и жена, так как у них разные дочки, судя по разному цвету глаз. Прежде всего надо определить сценическое событие, что происходит в этом диалоге. Решать эту задачу с точки зрения логики жизненной правды мы не можем, иначе госпожу и господина Мартена надо объявить сумасшедшими и отправить к психиатру. Если знать сущность театра абсурда, где реальная действительность не имеет никакого смысла, а человеку необходимо его обрести и хоть как-то объяснить разумность бытия, ощутить логический стержень существования, то можно предположить следующее. Этот диалог – игра, игра как способ преодоления бессмысленности и давящей пустоты жизни. Монотон, тягучесть и отсутствие выразительных красок диалога, на которые указывает автор, показывают на формальность и автоматизм этой игры, будто это единственный механизм протекания жалкого существования человека в безумно парадоксальном мире. Создаётся ощущение, что людям навязана эта игра в «узнавалки», они устали от неё, но ничего иного, живого им не дано. В чём же второй план. Очевидно, господин Мартен, который является ведущим в этой игре, задаёт вопросы и активен, свой «внутренний груз» (выражение Немировича-Данченко) основывает на выполнении рутинного, дежурного, навязанного «сверху» задания. У мадам Мартен второй план точно такой же, так автор не даёт возможности разнообразить средства выражения внутренних процессов. Только у неё насильное выполнение рутинного поручения может быть более автоматическим и быстрым по темпу. Перед нами явно два человека-автомата, которые выполняют условия игры и «сдуваются», будто в батарейке кончился заряд, засыпают. Если же отказаться от ремарки Ионеско, то повторы, однообразие и

бедность словесных оборотов всё равно создают атмосферу монотонного ритма и автоматизм. Но всё же определим сценическое событие как перепалку двух скучающих в ожидании приёма людей. Их задача – убить время. Люди живут в одном доме, в одной квартире, спят в одной постели, но не видят и не воспринимают друг друга. Они изначально чужие друг другу. Они даже не знают, что у них разные дети. Жизнь необъяснимая сама по себе, её смысл не провозглашён для человека. Он ищет смыслы в искусственных и алогичных положениях, превращая её в абсурд. Второй план господина Мартена при таких обстоятельствах – социальная, личностная и умственная несостоятельность, которую он старательно скрывает за искусственными эмоциями потрясения от «удивительных совпадений». Второй план мадам Мартен – в чисто женской экзальтации и страхе ошибиться в мужчине, «ведь все они совратители и лгуны». Поэтому она в первом плане не весела и приветлива, а недоверчива и медлительна, будто сомневается в каждом новом совпадении. А реплику служанки Мэри в финале сцены мы можем трактовать как призыв к слепому подчинению чьей-то высшей воле. Она разрушила все старания Мартенов создать хоть какой-то смысл их общения, дала понять, что их, Мартенов, вообще не существует, что они вовсе не Дональд и Элизабет, что они «жестоко заблуждаются». И далее она задаёт странный вопрос зрителям: «Кому нужно, чтобы они продолжали заблуждаться? Не знаю. Не надо и пытаться что-то разгадать. Пусть всё остаётся как есть... А моё настоящее имя – Шерлок Холмс!» (уходит). Специфика поисков второго плана в драматургии нереалистической требует особой логики, не укладывающейся в рамки жизненной правды. Но и здесь второй план, «зерно» и три волны восприятия сценического зрелища присутствуют и отказываться от этих инструментов, значит блуждать по лабиринтам ребуса вслепую, а это приводит к дилетантизму и лишает актёра профессиональных механизмов работы над ролью.

Владимир Иванович особое значение придавал связи второго плана и общения. Мы нередко видим, что по-настоящему партнёры на сцене не общаются. Особенно, когда у актёра нет текста и он находится в зоне молчания. А при наличии активного второго плана у него и у партнёра общение обретает особо важную функцию – разоблачение второго плана партнёра и адекватный ответ и посыл ему в про-

цессе общения. Но может быть и другой тип общения с партнёром, когда актёру необходимо сию минуту чего-то добиться от него. Его второй план может быть совершенно не связан с действенной задачей, он будет его помехой и создавать внутренний конфликт. Такое общение Владимир Иванович называл прямым. Но нередко бывает, что второй план сильнее видимого общения.

Чеховские герои не расположены к прямому общению. Они постоянно загружены такими мощными обстоятельствами «внутреннего груза», что общение с людьми у них достаточно сложное, преодолевающее давление активных процессов второго плана. «У Чехова самые тонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто, так непосредственно. У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдёт или к сентиментализму, или к фальши» [7, с. 443]. Так происходит ***«коллективное убийство Тузенбаха»*** (определение Г.А. Товстоногова), когда в четвёртом акте все, ***«выселенные»*** Наташей из их дома, заняты своими итоговыми переживаниями, своим грузом уходящей жизни. Никто по-настоящему не вникает в обстоятельства вызова Солёного, брошенного им Тузенбаху. Маша загружена предстоящей утратой любви, у неё путаются мысли. Чебутыкин цинично заявляет: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не всё ли равно? Пускай! Всё равно!» Ирина не видит, что Тузенбах уже прощается с ней, просит: «Скажи мне что-нибудь», Ирина не слышит его, она в своих мыслях далеко-о-о. Он повторяет: «Скажи мне что-нибудь». Она в ответ говорит о таинственных деревьях, которые молчат. Он ещё раз просит, будто заклинает её, чтобы поняла, что он идёт на смерть: «Скажи мне что-нибудь». Ирина не знает, что сказать и пытается его только успокоить: «Полно! Полно!» Андрей равнодушно катает коляску с ребёнком. При сильном втором плане в сценическом общении важно точно установить истинный объект внимания. Чаще всего он не совпадает с внешним объектом общения, а является внутренним, связанным со вторым планом. Общение как бы раздваивается. Я могу внешне, а значит формально, общаться с партнёром, а внутренне у

меня другой объект. И у Маши, и у Ирины, и у Ольги внутренние объекты внимания, с которыми они взаимодействуют во втором плане, а общение с партнёром становится внешним, рассеянным. Это создаёт объёмность проживания и выявляет второй план в подтекстах слова, мимики и жеста. И только у Тузенбаха непрерывно во всём сквозном действии существует объект внимания Ирина. А предстоящая дуэль – лишь препятствие и боль, которые отравляют ему последние минуты общения с любимой.

Владимир Иванович всегда заботился о том, чтобы второй план имел верные и продуктивные средства выражения. Кроме механизмов сценического общения немаловажную роль в этом отношении играет ритм. Ритм, являясь внутренним чередованием напряжённости сценического действия, способен наглядно выразить второй план персонажа-роли. Восприятие ритма доступно зрителю, но не обязательно ясно для партнёра актёра в процессе общения. Нередко второй план передаётся через контрапункт темпа (внешней скорости протекания сценического действия) и ритма. Замедленный темп может выдавать высокое внутреннее напряжение, которое проявляется в неожиданных паузах, некоей рассеянности внимания не актёра, но персонажа, во взгляде, устремлённом в пространство, в жестах, в «неуместных» физических действиях, в конфликте с ритмом партнёра и т. д. И, наоборот, быстрое, бесшабашное, взбалмошное фиглярство Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя в контрасте с низким уровнем внутренней напряжённости фантазий его петербургской жизни выдаёт его второй план и «зерно» роли – «лёгкость мысли необыкновенную».

Несомненно, что ритм роли в каждом отдельном актёрском событии является надёжным инструментом выявления скрытого второго плана персонажа. Но не менее эффективным и выразительным средством «зацепки» второго плана Владимир Иванович Немирович-Данченко считал ***внутренний монолог***. В жизни, а значит и на сцене, человек непрерывно думает, поток мыслей определяет его истинные намерения и цели в данный момент существования. В сценической жизни персонажа мы должны различать внутреннюю речь и внутренний монолог. Внутренняя речь – это весь мыслительный процесс роли в обычных, условно говоря, будничных предлагаемых обстоятельствах. Внутренний монолог – это кульминационные, экс-

тремальные этапы «жизни человеческого духа», когда совершаются поворотные моменты в сквозном действии персонажа, иногда решающие его судьбу. Высказанный вслух драматический монолог нередко является обнажением внутреннего монолога, прорывом сокровенных мыслей, чаяний, мечтаний, боли, мучительных размышлений героя. Таковы монологи Гамлета, Екатерины из «Грозы» Островского, чеховского Иванова в четвёртом акте, Нины Заречной в финале «комедии» «Чайка», признания Сальери в маленькой трагедии Александра Сергеевича Пушкина «Моцарт и Сальери»... Беспрерывность потока сознания, содержащаяся в неозвученных словах, а иногда в «киноленте видений», абстрактных образах провоцирует глубину веры в предлагаемые обстоятельства, правду существования актёра и делает доступным для зрителя второй план персонажа. Нельзя понимать примитивно и упрощённо способность внутренней речи или монолога выражать второй план. В зависимости от жанра режиссёр вместе с актёром отбирает средства и краски для разработки внутренней речи или монолога. В сложных психологических и мыслительных процессах персонажей драмы или трагедии зритель может лишь догадываться об истинных мыслях и размышлениях героя, ему должно быть интересно разгадывать процессы его внутренней жизни, зритель тоже становится размышляющим, думающим. В комедии второй план может быть максимально приближенным к первому. Все ухищрения, нехитрые уловки и интриги героев Мольера, спрятанные во внутренних потоках мыслительного процесса, видны невооружённым глазом, они имеют яркую, гипертрофированную форму, быстрый темп и напряжённый ритм. Но средства выражения внутренней речи могут быть совершенно разные. Главное, чтобы они соответствовали стихии жанра и игровой природе автора. Не так всё просто в пьесах Гоголя. Здесь при всём зрелищном и откровенно игровом гротесковом способе актёрского существования смысловой диапазон гораздо шире и многообразнее. Здесь режиссёрское решение пьесы определяет, как и в каком сущностном направлении разрабатывается внутренний монолог, служащий инструментом построения второго плана.

Непрерывная внутренняя речь и монолог не всегда выражаются в прямой речи, надо разгадать природу чувств персонажа, решить, скрывает ли он свои мысли, в контрасте они с высказанными словами

или слова речи прямо выражают мыслительный процесс? Второй план наиболее заполнен внутренним грузом, когда персонаж-роль думает об одном, говорит другое, делает третье, а чувствует или переживает совсем иное, казалось бы, совершенно несовместимое с мыслями, словами и действием.

Внутренний монолог подспудно выражается в подтекстах, интонационной окраске речи, темпе и ритме в отвлечениях и актёрских приспособлениях, жестах и игре с предметом (реквизитом). Тренировать навык внутренней речи и монолога возможно и необходимо. Для этого Владимир Иванович предлагал обратиться к лучшим образцам русской классической эпической литературы. Произведения Льва Толстого, Фёдора Достоевского, Максима Горького, Чехова, Куприна, Бунина, Набокова содержат примеры текстов внутренних размышлений, мыслей, глубоких драматических и трагических потоков и эмоциональных прорывов мыслительного процесса, раскрывающих внутреннюю напряжённую жизнь человека. В драматургии таких текстов нет. Но специфика драмы и её природа чувств позволяют нам расшифровывать и наговаривать внутренние монологи героев. Здесь всё определяется жанром, стилем и сверхзадачей автора, плюс трактовка режиссёра адекватна авторскому замыслу. Тренинг этого важнейшего элемента актёрской психотехники развивает не только внимание, воображение, интеллект актёра, но и ведёт к процессу перевоплощения в роль, погружения в его сокровенный мир, слиянию с его уникальной природой чувств, присвоением его эмоционально-смыслового «зерна». Владение навыком внутренней речи и монолога наполняет зоны молчания, паузы, процесс сценического общения непрерывностью проживания своей роли в предлагаемых обстоятельствах действия в конкретном сценическом событии. По закону восприятия зрители подсознательно слушают того, кто говорит, а наблюдают за тем, кто молчит. Ему важно видеть реакцию молчащего. И если в зонах молчания персонаж загружен внутренней речью и это органично выражается в тончайших деталях его мимики, жестах, мизансцене тела, взаимодействии с предметами и деталями костюма, даже в определённых звуках и междометиях *(что означает в уже знакомом нам примере свист молчащей Маши в «Трёх сёстрах» на неудержимые порывы Ольги: «...захотелось на родину страстно», и реплики офицеров:*

«Чёрта с два… конечно, вздор» в контексте её внутренней речи?), то его второй план, отношение к словам и подтекстам говорящего, демонстрация или сокрытие истинной оценки партнёра станут достоянием зрительского внимания. А главное, тогда и его последующий словесный или молчаливый психофизический ответ-посыл будет оправданным, логическим, наполненным эмоциями и смыслом.

Чтобы ***«наговаривание»*** внутреннего монолога было продуктивным и осмысленным, нужно сначала определить событие, в котором этот монолог раскрывается, действие персонажа, а затем тему внутреннего монолога или круг размышлений в соответствии с жанром пьесы и природы чувств роли.

К примеру в сцене Подколесина с Фёклой Ивановной (свахой) в «Женитьбе» Гоголя мы определим событие не как «очередной визит свахи» (это абсолютно неверно и ведёт к действию «вообще»), а как ***«очередной сеанс игры и блаженства»***. Для Подколесина, к которому сваха ходит уже третий месяц, не нужна сама по себе женитьба, он живёт процессом подготовки, накопления ощущений значимости предстоящего события (а, значит, и себя), игрой в этот кардинальный процесс, приносящий ему массу удовольствий. Его действие, вероятно, будет таким: по-максимуму насладиться видимостью и «реальностью» подготовки к женитьбе. Он откровенно прикидывается не помнящим ничего о невесте и подробно расспрашивает о ней, задавая вопросы, провоцирующие активность свахи: «А приданое-то, приданое? Расскажи-ка вновь». Если Подколесину, третий месяц вызывающему сваху для бесед о женитьбе, необходимо создать сильнодействующую иллюзию предстоящего сватовства, то его внутренний монолог будет на такую тематику: «Женитьба – нескончаемый процесс, а не единовременный акт. Женитьба как образ жизни». Подколесин, собственно, уже в сцене со Степаном начал эту игру. Но с крепостным человеком такого эффекта не получается, «молокососно как-то». Степан прекрасно понимает, какие барин хочет получить от него ответы (что портной и хозяин лавки и ещё кто-то – все – уважительно и значительно расспрашивают слугу о предстоящей «женитьбе» барина), но в силу своего упрямства и ***«упёртости»*** слуга демонстративно игнорирует ожидания Подколесина и отвечает однозначно и отстранённо. Сцена со Степаном является исходным событием, а эпизод со свахой

можно считать вторым исходным событием, предельно обостряющим и точнее определяющим мир пьесы. Это цельное законченное событие выражает природу чувств пьесы – истина в процессе, а не в результате, после достижения цели – конец и «тьма египетская». Кочкарёв женился, и на этом его жизнь кончилась. Поэтому он так неудержимо и страстно берётся за то, чтобы женитьба Подколесина состоялась и стала неотвратимым фактом, а не бесконечным процессом, чтобы он оказался в том же метафизическом положении мужа и вне свободного жизненного самоопределения, развития, процесса оценки самодостаточности и независимости.

Конкретика. ***Внутренний монолог Подколесина*** в сцене со сваxой: «Ага, вот, наконец-то, пришло моё счастье (мурлычет про себя). Как хорошо, я в облаках, не чувствую веса, лечу-у-у-у… Так! Вот оно вдохновение свободы и истинные удовольствия… А то ведь со Степаном не очень развернёшься. Вот про приданое-то, приданое… ага, хорошо ведь врёт Фёкла, как бишь её… Ага, ага, ага… Ох, аж в желудке затрепыхало, однако ж, я ведь надворный советник, не могу же без разбору жениться с бухты-барахты… Так, стало быть невеста как рефинад… (мурлычет). Так хорошо, ох-ох-ох кости тают, ай-ай-ай… Где моя голова…? М-да-а-а-а. Ну, ещё, ещё… Так всё, иссякла Агафья, пусть о других расписывает… Нет других. Иссякла сваха! Надо в следующий раз другую заказать. Чтобы также спокойно порассудить, порассуждать, порассмотреть… А этой Фёклы и на три месяца не хватило. В прошлый раз вроде полгода сваха ублажала меня… О, что это она тут разошлась? Ну. Хорошо, хорошо, давай, давай… Шибче, шибче… Что? Седой волос, дак – это же не может быть, что за фантазии, это хуже чем чума… (убегает за зеркалом)». Приведённый пример текста внутреннего монолога довольно условный и является только структурой, толчком для импровизации. Определив событие, действие и тему внутреннего монолога, актёр его ***наговаривает*** импровизационно, развивая тему. Это всего лишь тренинг, с помощью которого исполнитель отрабатывает навык мыслительного процесса не только в диалогах, но что важнее, в зонах молчания.

«Настаивая, чтобы исполнители наговаривали себе десятки монологов, Владимир Иванович рассматривал эти рабочие монологи как средство включить нервную систему актёра в творческий процесс,

заставить её “вибрировать” в ответ на те “манки”, которые предлагает актёру режиссёр. И потому он требовал от исполнителей полной веры в свой импровизированный текст, умения наполнить его интенсивным переживанием» [5, с. 206]. Внутренний монолог придаёт тексту качество, загружает его смыслом второго плана. Если сами слова без подробной разработки второго плана, выраженного в интонациях, подтекстах, актёрских приспособлениях, передают сюжетно-событийный смысл и указывают на то, «что» я говорю, то внутренний монолог загружает это «что» ответом на вопрос: «как» я говорю? Самую безобидную фразу можно загрузить совершенно разными подтекстами. Подтекст зависит от действия персонажа и его внутреннего монолога. Тузенбах перед уходом на дуэль с Солёным говорит: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» В этот момент он может прощаться со всеми, кто ему дорог, со всей его рано угасшей жизнью. Это произносится с болью и сожалением о несбывшихся надеждах. Если его действие – укрепить себя, утвердить веру в то, что «если я и умру, то всё же буду участвовать в жизни так или иначе», то подтекст и будет заключаться в этой смысловой окраске, реплика прозвучит с оптимизмом, сильно и уверенно, светло и живо. Тузенбах – сильный человек, но его сила – это не животная, слепая и грубая сила самоуверенного самодура Солёного, а вопреки всему это духовная высота и видение жизни как чего-то прекрасного и недоступного смерти. Тузенбах может вложить в этот тезис своё чисто личное, и тогда слова прозвучат по-другому. Он, подойдя к Ирине, может посмотреть ей в глаза и медленно, как бы что-то внушая ей напоследок, произнести реплику о деревьях и красивой жизни, вкладывая в это следующий смысл: «я ни о чём не жалею, я ухожу счастливым, потому что в моей жизни была любовь, а твой потерянный ключ от дорогого рояля навряд ли найдётся, но жить без любви – какой смысл?» И все подтексты, определяющие качество смыслов, должны содержаться во внутреннем монологе артисто-роли.

Следующий элемент актёрской психотехники, разработанный Немировичем-Данченко, затрагивает не внутреннюю, а физическую, телесную составляющую мастерства актёра. Это ***физическое самочувствие***. Заметим сразу, что физическое в человеке неотрывно от психического, но условно в контексте психотехники актёра мы можем

рассмотреть это на уровне телесного воплощения. Самые простые виды его, выраженные прежде всего через физиологию – это усталость, когда человеку холодно или жарко, если он голодный, когда испытывает восторг, неуверенность или неосознанную наглость, смелость, тревожное ожидание или апатию, тоскливое предчувствие или жалость, эмпатию, депрессию, неудовлетворённость, скуку, томление, болезненное состояние и т. д. Это не чувство, не эмоции и переживание, это путь к тому более доступному и физически выражаемому тренингу, с помощью которого можно воспитать «в актёрах умение находить связь и зависимость духовной жизни героя и его физического бытия, создавать физическую линию роли, пользоваться физической характеристикой образа, чтобы глубже выявить его человеческую суть» [5, с. 209]. По Станиславскому, это сравнимо с линией чувства и линией тела, ведь кроме «жизни человеческого духа» есть ещё и «жизнь человеческого тела». Мало того, как мы уже неоднократно замечали, всё внутреннее, духовное, мыслительное, человеческие эмоции, чувства, его живой нерв, словом всё, что не является материальным, должно иметь свою форму выражения, свои выразительные средства. В данном случае носителем всех перечисленных нематериальных аспектов внутренней жизни человека является его тело, физиология, видимые и доступные восприятию проявления внутреннего состояния. Физическое самочувствие тесно связано с методом физических действий Станиславского, который здесь является надёжным и наглядным инструментом разработки и тренингового освоения физического самочувствия. Верны и с выдумкой найденные нестандартные физические действия, и то, как актёр их выполняет, является приёмом, позволяющим психофизически обнажить переживания роли. Это редкое умение и действие интуиции, свидетельствующие о таланте режиссёра или актёра. Это подпорки и реальные приспособления актёра в действенном процессе реализации его сверхзадачи.

В жизни всё происходит само собой, естественно и без «вспомогательных средств», если, конечно, человек не демонстрирует и не играет то или иное состояние. Его внутренний психологический, душевный и мыслительный «движок» толкает энергию нутра в физическое проявление. Ещё раз напомним, что в контексте физического

самочувствия мы рассматриваем не сами чувства (мы не можем педалировать на чувства непосредственно, ибо это ведёт к наигрышу и фальши), а их физическую реализацию. На сцене же актёру трудно без физических действий, контактов с вещественным миром, пространством и его объектами отразить свою внутреннюю жизнь. В жизни, выпуская удушающую тоску одиночества, человек может просто медленно перекатываться по полу, сжавшись в клубок эмбриона, и выть, кусая себе руки. Или, что ещё проще, сидеть, согнувшись на табуретке, и долго непрерывно смотреть в пространство. Такое самочувствие мы называем прострацией. В театре такой вариант не годится. Театр – искусство зрелищное, а значит надо находить именно это качество – зрелищность.

И опять на помощь приходит классическая эпическая литература, где мы можем найти подробное изложение психофизической партитуры человека в том или ином самочувствии. Такие описания можно взять на вооружение для роли. Вот как передаёт физическое самочувствие доктора Кирилова, у которого только что умер единственный шестилетний сын, в рассказе «Враги» Антон Павлович Чехов: «Кирилов… постоял и медленно вышел из передней в залу. Судя по его неверной машинальной походке, по тому вниманию, с каким он в зале поправил на негоревшей лампе мохнатый абажур и заглянул в толстую книгу, лежащую на столе, в эти минуты у него не было ни намерений, ни желаний, ни о чём он не думал… Сумерки и тишина залы, по-видимому, усилили его ошалелость. Идя из залы к себе в кабинет, он поднимал правую ногу выше, чем следует, искал руками дверных косяков, и в это время во всей его фигуре чувствовалось какое-то недоумение, точно он попал в чужую квартиру или же первый раз в жизни напился пьян и теперь с недоумением отдавался своему новому ощущению… Доктор опустился в кресло перед столом; минуту он сонливо глядел на свои освещённые книги, потом поднялся и пошёл в спальню… Доктор остановился около жены, засунул руки в карманы брюк и, склонив голову набок, устремил взгляд на сына. Лицо его выражало равнодушие, только по росинкам, блестевшим на его бороде, и заметно было, что он недавно плакал. Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне» [11, т. 5, с. 33-34].

Владимир Иванович связывал процесс обретения верного физического самочувствия с тем, что Станиславский называл ***«эмоциональной памятью актёра»***. В кладовой нашей памяти содержится не только огромный объём рациональной информации, но и события, ощущения, эмоции, возникшие при тех или иных жизненных обстоятельствах. В процессе поиска художественного образа роли актёр нередко обращается к своей памяти и обнаруживает в ней впечатления, мысли, переживания, сходные с внутренней жизнью своего персонажа. Благодаря творческому воображению, нетрудно загрузить свою нервную систему этими прошедшими видениями и эмоциями, воспроизвести и вновь пережить, но уже в психофизическом действии роли конкретного сценического актёрского события, нужным физическим самочувствием. Сила эмоциональной памяти в её спонтанной заразительности и доступности. Можно, покопавшись в своей эмоциональной памяти, вспомнить мысли и переживания от прочитанного, услышанного, увиденного, ощутить с подробностью до деталей и мелочей то, что с вами тогда произошло. И тогда физическое самочувствие вновь захватит вашу психофизику и спровоцирует «истину страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

«Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования… Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье, – у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память. Но только она недостаточно развита, чтобы самостоятельно бороться с трудностями условий публичного творчества» [9, с. 247]. Следовательно, Станиславский говорит о необходимости постоянно тренировать эмоциональную память, развивать как один из самых простых и легко усвояемых элементов актёрской психотехники. Но недостаточно лишь только увидеть на внутреннем экране своего воображения многочисленные картинки и детали из кладовой прошлого. Эмоциональная память должна активизировать и возбудить в актёре все органы человеческих чувств и все способы восприятия. Зрительная, слуховая память есть наиболее эффективные «разделы»

эмоциональной памяти. Но и обоняние, осязание, вкус и то, что мы называем шестым чувством – интуиция, играют огромную роль в возбуждении нужных эмоций и переживаний в заданном малом круге предлагаемых обстоятельств человека-роли. Но и того недостаточно. Актёр должен тренировать в себе умение выразить результат действия эмоциональной памяти в конкретных психофизических проявлениях. И в этом контексте есть точная рекомендация Немировича-Данченко, хотя он и нередко оговаривался, что это ***«вещь, очень трудно понимаемая»:*** актёр, воспроизведя в своей эмоциональной памяти нужное физическое самочувствие, «посылает верную мысль тем нервам в своём существе, которые в *действительности* вибрируют при данном физическом состоянии. Когда актёр репетирует, ему нужно только помнить об этом – не то что подумать, а именно помнить; и сама его природа, сама память подскажут ему то самочувствие, которое нужно; опора на эту память и есть, в сущности, самое важное во всём творческом процессе… И эта память подскажет верное, когда мысль толкнётся в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке» [6, с. 245]. Важно учитывать, что объекты эмоциональной памяти и возникшее в ней нужное физическое самочувствие должны быть в синтезе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга предлагаемых обстоятельств, а иногда среднего и большого. Нужно идти от общего к частному, особенно, если на этапе действенного анализа роли зондируется исходное событие. Владимир Иванович приводит пример из комедии «Горе от ума», где раскрывается мир московского барина александровской эпохи, вельможи, важного чиновника, делающего утренний обход своего дома. Он в халате, довольный собой, прислушивается к звукам, слышит где-то то ли флейту, то ли фортепьяно. Видит Лизу, стоящую на стуле и переводящую часы, чтобы их боем спугнуть запоздалых влюблённых – Софью и Молчалина. Но Фамусов этого не заметил, ему важна Лиза, девчонка, чтобы распустить свои фривольные замашки. В ремарке автора читаем: *«жмётся к ней и заигрывает»*. Это и определяет его физическое самочувствие, о котором Владимир Иванович говорил. И просто проанализировать здесь мало, нужно вызвать из своей памяти сходные эпизоды, представить моменты, аналогичные предлагаемым обстоятельствам Фамусова в исходном событии этой пьесы. Далее обстоятельства

большого и среднего кругов будут общим фоном событий, основную смысловую и эмоциональную нагрузку будут нести обстоятельства малого круга, в которых мы и должны обнаруживать и воплощать верное физическое самочувствие.

В поисках верного физического самочувствия инструментом может служить также и метод физических действий, сформулированный Станиславским. Важны не сами по себе, пусть даже и не стандартные, неожиданные или абстрактные физические действия, а действия, оправданные тем или иным физическим самочувствием, хотя, конечно, не только им. Следуя установке Станиславского – «ставьте себя в положение действующего лица: "как бы я чувствовал, что бы я делал"» [6, с. 201], которая и сегодня считается основой его методики работы с актёром, Владимир Иванович настаивает на том, что физические действия являются результатом проявления физического самочувствия и его отражением. Повторим, что физическое самочувствие – это не само чувство, а его физиологическое, действенное, телесное и интонационно словесное проявление, ипостась, которые в силу своей жизненной правды и материальной реальности могут стать мостиком, переходом к глубокому и органическому переживанию, чувству.

Точнее всего эту сущность и практическую значимость физического самочувствия сформулировала Мария Осиповна Кнебель: «Нужно уметь найти в себе, в своей эмоциональной памяти, в своих жизненных ощущениях природу диктуемого автором чувства – страха, ненависти, любви, честолюбия. Нужно... построить физическую линию роли, найти её "физический" путь. И здесь ещё большее значение приобретает жизненный опыт актёра, аналогия с его личными переживаниями, его эмоциональная память» [5, с. 218-219].

Для того чтобы жизнь человеческого тела на сцене была органичной, то есть на высоте «жизненной волны», выразительной и в то же время ярко театральной, материализующей «зерно» роли, для того, чтобы физические действия зримо и логически точно по смыслу реализовывали верное физическое самочувствие, необходимо найти внешние краски и сугубо физические специфические особенности роли, выражающие её смысловую направленность, сценический колорит и артистическое обаяние. Всё это можно обнаружить в эле-

менте актёрской психотехники, который Владимир Иванович называл ***характерностью***.

Характерность – это ярчайшая внешняя черта человека, его нестандартные проявления в общении с другими людьми, его притягательное обаяние или одиозность. В жизни одиозный человек нередко вызывает натуралистические реакции, близкие к физиологическим – отвращение, презрение, тошноту. Сценические обаяние и одиозность должны быть эстетически выраженными и обоснованными предлагаемыми обстоятельствами роли, то есть воплощёнными на базе художественной правды спектакля и образа роли. Характерность чаще всего является ведущей составляющей формы «зерна» роли. В особой манере походки, жестикуляционной лексики, в структуре цепочки мизансцен тела, в темпоритмических и эмоциональных окрасках взаимодействий персонажа с предметами, в «особости» способов разговаривать и речевой специфике мы ищем и воплощаем характерность роли, которая ярко и зримо должна выявлять внутреннюю сущность человека-роли. В современном театре верная и точная характерность достигается отнюдь не за счёт прилепленных гуммозом носов, огромных париков и «лысин», утрирования деталей костюмов и «щедрого грима», пластической экзальтации и абстрактной многозначительности слова, как это было в старом театре. Сейчас важен смысл роли, его скрытый второй план, узнаваемая зрителем актуальность, а поэтому все внешние придумки актёра и режиссёра должны адекватно сопрягаться с психологией персонажа, характером, с его местом и мерой значимости в замысле автора пьесы и режиссёра.

Именно в этом контексте Владимир Иванович рассматривал характерность роли и именно в этом смысле мы можем условно разделить характерность на внешнюю и внутреннюю. Найти точные, зрелищно сущностные описания внешних качеств героев мы можем в русской классической прозе. Это не только помогает артистам оснастить свою роль внешней выразительностью, но и стать мощным толчком к видению и созданию всего художественного образа роли. «Необычайная меткость, с какой Толстой прикреплял физический признак к герою, помогла Хмелёву гениально раскрыть на сцене характер “человеческой машины” – Каренина. С самого начала личность Каренина казалась Хмелёву неотделимой от его хрящеватых ушей, чуть

согнутой спины и особой походки “всем тазом и тупыми ногами”, от его хрустящих пальцев и безжизненно потухших глаз, синих жилок на белых руках, деревянных звуков скрипучего голоса» [5, с. 222]. Одно из самых важных преимуществ этого приёма актёрской психотехники – характерности – в его манкости и заразительности. Зритель может и не увидеть «хрящеватых ушей» или «синих жилок на белых руках», но именно эти подробности и величайшие «мелочи» могут вызвать в способном актёре такую веру, спонтанный прорыв к роли, мгновенное её целостное ощущение и слияние с ней, что возникает то необъяснимое чудо театра, которое мы называем полным сценическим перевоплощением. В знаменитом спектакле Ленинградского БДТ «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1986 г.) по роману Чарльза Диккенса Олег Басилашвили, который играл роль актёра-бродяги Джингла, нашёл такую гротесковую характерность афериста и мошенника, что многие зрители, его поклонники не могли узнать его поначалу, думая, что в БДТ появился новый талантливый актёр. Его мастерство характерного артиста выражалось в суетливой и как бы вертящейся походке, в крупной, резко подвижной мимике, в услужливой словоохотливости и в то же время в нескрываемой наглости и напористости. Потасканный и видавший виды костюм, помятый цилиндр, длинные неопрятные волосы – всё это не внушает доверия Пиквику и его благочестивой компании, но артистизм и обаяние негодяя Джингла настолько проникновенны и действенны, что все «пиквикцы» становятся жертвой гипноза актёра-шарлатана. Когда актёр способен активно впустить в свою психофизику какой-либо манок, точную внешнюю деталь, авторское сравнение, заразиться метафорической параллелью, уловить семиотические инсинуации драматурга, сделать частность универсальностью, перевести мимолётные отвлечения (казалось бы, несущественные) в созидательную бациллу веры, вот тогда характерность становится мощнейшим возбудителем фантазии, воображения, болезни за персонажа и любви к нему. Характерность внутренняя и внешняя есть в любой роли и в любом жанре. Было бы неверным считать, что, к примеру, в психологической драме, на основе которой и рассматривается система актёрской психотехники Станиславского, характерности «меньше». Нет, совсем не так. В отношении жанра, будь это психологическая, лирическая, социальная,

фольклорная драма или же трагедия, комедия, фарс, водевиль, пародия, необходимо понимать такие вещи, как ***мера и природа характерности.*** Эти важнейшие компоненты характерности определяются в зависимости от жанрового решения спектакля, природы чувств пьесы и манеры игры. Естественно, что в так называемых «экстремальных» жанрах – фарс, водевиль, комедия (положений или типов), анекдот – сильна внешняя характерность. Все герои Гоголя, «Горячего сердца» (гротесковая комедия) Островского, «Тартюфа» Мольера, «Двенадцатой ночи» Шекспира, «Слуги двух господ» Гольдони, «Безумного дня или женитьбы Фигаро» Бомарше, типажи комедий Ивана Крылова, персонажи маленьких комедий-шуток Антона Чехова, Михаила Зощенко, Даниила Хармса уже наделены ярчайшей внешней характерностью. Актёр и режиссёр в процессе этюдных проб действенного анализа переводят текстовые положения автора пьесы (прозы) на зрелищный сценический язык. Чем талантливее литературное произведение, тем зрелищнее и заразительнее конкретные параметры внешней характерности. Ведь это очень увлекательно и интересно перевести в зрелищную, пластическую и речевую ипостась «лёгкость мысли необыкновенную» Хлестакова, напористость и нетерпение женить своего друга у Кочкарёва («Женитьба» Гоголя), наивность, глупость и одновременно мечтательность и беззащитность Бальзаминова («Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского), национальный колорит и неудержимый темперамент русской свахи, так обаятельно сочиняющей небылицы, что все слушают её, разинув рот.

В иных же жанровых ипостасях – драме, трагедии притче или, например, пьесах классицизма, романтизма и французских интеллектуалов – мы ищем внутреннюю характерность. Внутренняя характерность – это основное внутреннее качество человека, определяющее его поведение и стиль отношений с окружающим миром и людьми. Здесь мы наблюдаем тесную связь внутренней характерности с «зерном» роли. Но всё же это не одно и то же. «***Зерно»*** – более широкое и значимое понятие. Оно определяет всю сущность человека и комплекс его проблем в связи с этим. Это единство внутреннего смысла и внешнего проявления индивидуальности, характера. А внутренняя характерность – деталь, особенность, примечательность, влияю-

щая на его поведение в тех или иных обстоятельствах действенного процесса.

К примеру внутренняя характерность Сорина в «Чайке» Чехова – смешная стеснительность своего прошлого, всеобщая примирительность с действительностью. У Треплева – больное самолюбие, ранимость начинающего литератора, неуверенность, у Аркадиной – демонстрация театра имени себя, у Тригорина – поиск новых потоков жизненной радости и удовольствий. Здесь важно не путать внутреннюю характерность со вторым планом. В поисках внутренней характерности важна конкретность и единичность локального качества, схожего со стереотипами и привычками, от которых, возможно, персонаж хочет избавиться и которые ему мешают в повседневной жизни. Второй план – более важное и идейное понятие. Это скрытые амбиции человека, его цели, иногда невольные устремления, ради достижения под давлением которых он готов в первом плане лицемерить, паясничать, лгать, играть и приспосабливаться или, как Иванов («Иванов», драма Чехова), второй план которого – это нарастающая боль и одновременно усталость от неё из-за надвигающегося осознания несостоятельности собственной жизни. А отсюда попытки избавиться от неё через что угодно – чтение ненужных книг, поездки к Лебедевым, придуманную любовь, провоцирование ссор с женой и т. д. Внутренняя же характерность Иванова связана, на наш взгляд, с попыткой сыграть в игру «Всё хорошо, Всё идёт как надо». Страх перед крахом жизни прикрывается слабой надеждой на чудо – «а, может быть, на самом деле всё хорошо и мне только кажется, что всё ужасно, может я сгущаю краски…» Это единственная его психологическая защита.

Огромную помощь в реализации характерности может оказать ритм. Именно он является способом проверки правильно или ошибочно найденной характерности. Ритм и темп в зависимости от предлагаемых обстоятельств сценического события определяет саму структуру и психофизическую партитуру всех пластических и речевых проявлений характерности. К примеру, у Хлестакова в сцене с Осипом в трактире доминирующим элементом актёрской психотехники является физическое самочувствие голода. Оно может быть выражено в замедленном передвижении, ноющей тягучей речи, приторможен-

ном темпераменте, будто он бережёт свои силы. Здесь внешняя характерность может быть осуществлена в контрасте медленного темпа и высокого ритма, так как от голода все его нервы напряжены, да ещё тревога – ведь могут не просто уморить голодом, а ещё и выгнать из «отеля» за долги. Характерность также реализуется и в контрасте внешней заторможенности и внезапных нервных вспышек недовольства грубостью Осипа, «хамством» хозяина и слуги трактирного. Темп и ритм, их контрапункт, их внезапное слияние в моменты неадекватного раздражения Хлестакова являются эффективным инструментом выражения характерности. В сцене же «вранья» в доме городничего, когда «лёгкость мысли необыкновенная» под воздействием обильной еды, алкоголя и восхвалений общества обрела «крылья» разнузданной свободы, темп и ритм в полной гармонии друг с другом и обстоятельствами события делают зрелищными и заразительными «беспредел» и фамильярность пустышки-Хлестакова, ослепление страхом и доводящими до абсурда подхалимство, кривляние и самоуничижение чиновников. Это и является процессом реализации внешней и скрытой внутренней характерности.

Важным и эффективным механизмом пластического выражения и смыслового решения характерности является ***мизансцена тела***. Владимир Иванович считал мизансцену тела плодотворным средством ***трансформации «зерна» роли и характерности.*** Мизансцена вообще в любой её форме всегда является живым процессом, выражающим мысль в пространстве и времени через пластику актёра. Мизансцена – это пространственно-временное понятие. Всё определяют предлагаемые обстоятельства. Стоит ли человек, сидит, лежит или двигается в пространстве – всё выражает процесс реализации мысли через пластику исполнителя. Даже самая статичная мизансцена – это активный внутренний процесс «жизни человеческого духа». Немирович-Данченко так описывал одну из «статичных» мизансцен тела главного героя в спектакле «На дне», который он создавал совместно с Константином Сергеевичем Станиславским, игравшим роль Сатина: «Я, например, ясно представил себе Сатина в начале четвёртого акта таким: сидит, не завалившись на стол, как Вы делаете, а прислонившись к печи, закинув обе руки за голову и смотрящим туда, в зал, к ложам бельэтажа, И так сидит он долго, неподвижно и бросает все

свои фразы, ни разу не обернувшись в сторону тех, кто даёт ему реплики. Всё смотрит в одну точку, о чём-то упорно думает, но слышит всё, что говорят кругом, и на всё быстро отвечает» [7, с. 231]. Если внимательно проанализировать это высказывание режиссёра, то можно заметить, что в мизансцене тела Сатина отражаются и его внутренний монолог, и чёткий объект внимания, связанный с его размышлениями о лжи и правде, и всё это происходит в конфликте с теми, кто ведёт с ним внешний диалог. Здесь же и физическое самочувствие мучительных попыток понять – «для чего живёт человек?». Все говорят о старике (Луке), в каждом он оставил глубокий душевный след, но для каждого разный. Все иные мизансцены тела участников этой сцены – Барона, Насти, Клеща, Татарина, Актёра – определяются отстаиванием своей позиции, своего отношения к тому, что оставил Лука после себя. И его внезапное исчезновение, его тайна, его сегодняшнее влияние – это те обстоятельства, которые подсказывают мизансцену тела для каждого персонажа, пластически отражающую его внутреннюю жизнь. Мизансцена всегда должна соотноситься со сценическим пространством, окружающей материальной средой, предметами и деталями костюмов. Телесная мизансцена персонажа «связывает актёра с жизнью вещей на сцене, с деталями обстановки, с тем, как чувствует себя исполнитель, овладевший психофизическим бытием образа, во всей атмосфере сценического действия» [5, с. 231].

Физические действия, которые актёр может включать в мизансцену тела, могут стать выразительными средствами, делающими смысл происходящего зримым, узнаваемым и понятным зрителю. «Зерно» и характерность роли, проработанные в структуре мизансцен тела, находят свою зрелищную и сценически выразительную ипостась. Нередко режиссёр навязывает актёру чуть ли не всю мизансценическую партитуру, тогда актёр становится формальным и механистическим. Это «мёртвый театр». Режиссёр, который по методике Немировича-Данченко является «зеркалом, отражающим индивидуальные качества актёра», находит и подсказывает актёру точные и выразительные мизансцены тела. Но самое интересное и неожиданное происходит тогда, когда сам актёр приносит на репетиции свои мизансценические видения. Это возможно, если актёр непрестанно тренирует навыки мизансцен тела в своём «домашнем театре», то

есть в своей самостоятельной работе над ролью. Здесь главное – верное понимание замысла режиссёра, чувство автора пьесы (его стиля, жанра и сверхзадачи) и точный отбор, а вернее, нахождение предлагаемых обстоятельств в соответствии с природой чувств, темой, идеей и сквозным действием роли.

Мы уже затрагивали проблему сопряжения мизансцены тела и сценического пространства. Но формальное, не связанное с психофизическим действием и внутренними душевными процессами актёра-роли взаимодействие с внешней материальной обстановкой сцены, которое возникает лишь для видимости динамики и разнообразия происходящего на сцене, ведёт в смысловой тупик «мёртвого театра». Актёр своей игрой, оправданными живыми и осмысленными мизансценами тела, физическим самочувствием и действиями с предметами может и должен оживлять всю предметную, вещественную, материальную наполняемость сценического пространства. Трость, стул, стол, подушка, занавески, книга, карандаш, чашка, ружьё, самовар, игрушка, ключи, удочки, ведро, отворяемая дверь, еда, игральные карты, мячи, шары – всё в действенном процессе должно быть живым через конкретное человеческое отношение актёра-роли к ним. Именно это помогает создать один из ведущих компонентов спектакля – ***эмоциональную и психофизическую атмосферу спектакля***, являющуюся в то же время одним из основных четырёх средств сценической выразительности. Главным носителем сценической атмосферы является живой действующий человек-актёр. Есть общая атмосфера спектакля, а есть индивидуальная атмосфера роли. Её необходимо тренировать и развивать в индивидуальном тренинге. Михаил Чехов, великий актёр русской театральной школы, ученик Станиславского и Немировича-Данченко, называл атмосферу душой искусства, а тело – это то, что зритель видит и слышит, воспринимает. Следовательно, именно через тело актёра и его речь мы погружаемся, переживаем и заражаемся той атмосферой, которую несёт актёр. «Замечали ли вы как непроизвольно меняете вы ваши движения, речь, манеру держаться, ваши мысли, чувства, настроения, попадая в сильную, захватившую вас атмосферу… Каждый спектакль отдаваясь атмосфере, вы можете наслаждаться новыми деталями в вашей игре. Вам не нужно боязливо держаться за приёмы прошлых спектаклей или прибегать к клише.

Пространство, воздух вокруг вас, исполненные атмосферой, поддерживают в вас живую творческую активность» [12, т. 2, с. 190].

Для более прочного усвоения разделов актёрской психотехники такой элемент как атмосфера является одним из основополагающих в силу своего комплексного воздействия на психофизику артиста. В создании атмосферы того или иного сценического действия главную роль играет актёр. Именно он, с его темпераментом, творческой и человеческой энергетикой, с его искренними переживаниями и личной эмоционально-интеллектуальной загруженностью идеей спектакля, является тем, кто материализует атмосферу происходящего на сцене, этого «летучего», неожиданно возникающего и также мгновенно исчезающего особого духа сцены. Порой незначительная, казалось бы, деталь, мимолётное видение, внезапно возникшее воспоминание, случайное наблюдение могут вызвать глубокое переживание и сильные ощущения, рождающие сценическую атмосферу. Далее перед актёром встаёт задача не просто её уловить, но и суметь удерживать её, развивать и включать в действенный процесс. Для того чтобы «спровоцировать» нужную атмосферу, исполнитель может наговаривать внутренний монолог, активизировать второй план, загрузиться физическим самочувствием, найти характерность, углубиться в «зерно» роли. Важно видеть и осознавать, какой из элементов художественного образа роли доминирует в данной природе чувств, конкретном сценическом событии, жанровых особенностях и смысловых акцентах. Это должно быть не просто формальным определением основного элемента роли, а постоянным тренингом, активным поиском и неустанным стремлением к продуктивному результату.

Особую значимость в тренинге индивидуальной атмосферы актёра играют вспомогательные средства, которые порой становятся вовсе не второстепенными, а решающими манками, провоцирующими органическую и верную атмосферу. Костюм, облачение в него, контакты с его деталями могут изменить пластику актёра, вызвать веру в предлагаемые обстоятельства роли, пробудить воображение и «киноленту видений», подтолкнуть к нужной атмосфере. Игра с предметами реквизита, особое освещение на сцене, передвижения и взаимодействие с объектами обстановки сценического пространства, звуки – всё это может вызвать в актёре нужную атмосферу роли.

Но самое сильное средство, которое может спровоцировать атмосферу – это музыка. Владимир Иванович придавал огромное значение музыке в спектакле. Недаром его спектакли называли симфоническими. Музыка оживляла и заполняла атмосферой всё сценическое пространство, включала в действие элементы декораций, реквизит, шумы и все технические возможности сцены. Музыка, верно подобранная, подспудно включающая в себя динамику действия, особые мелодические, ритмические и сакральные энергии, способна гораздо сильнее воздействовать и заражать актёра, восприимчивого ко всему, что является предметом искусства. Тренинг на музыкальные ассоциации с целью погружения и полной отдачи себя гармонии и смыслу звуков часто завладевает актёром и прочно «поселяет» в нём конкретный и специфический дух, атмосферу, рождает видения и новые образы роли. Каждый актёр должен иметь в своём арсенале фонотеку с подборкой самых разных музыкальных произведений. Настроившись своим воображением на определённую эмоциональную волну, откинув от себя все посторонние и мешающие мысли, ощущения и видения, он слушает музыку и подчиняет ей свою психофизику. Возникшие подсказки подсознания он реализует в пространстве, двигаясь в определённом темпе и ритме, совершая те или иные физические действия, меняя мизансцену тела, жесты, заостряя внимание на том или ином предмете. И думает, думает, думает… Такие музыкальные импровизации, как показывает опыт, очень полезны и эффективны в создании личной атмосферы, фиксации её в эмоциональной памяти и развитии нужной «киноленты видений». Главное найти то музыкальное произведение, которое сопрягается с общим эмоционально-смысловым предощущением роли, её целостным видением или (в дальнейшем процессе работы) с предлагаемыми обстоятельствами её конкретного фрагмента.

Современный актёр должен глубоко разбираться и знать не только классическое искусство, его историю, но быть в курсе современных тенденций литературы, живописи, музыки. Произведения любого вида искусств, особенно музыкальные, постоянно и неизменно питают воображение, мышление, фантазию актёра и помогают ему вызвать верную сценическую атмосферу образа роли. И в этих тренинговых поисках актёр должен в комплексе задействовать основ-

ные элементы актёрской психотехники из системы Станиславского и Немировича-Данченко. «Владимир Иванович шёл к атмосфере действия через актёра, через комплекс его психофизических ощущений, а они в свою очередь диктовались вторым планом образа, его сквозным действием и «зерном», то есть идейным началом спектакля» [5, с. 235].

Все элементы актёрской психотехники, сформулированные Владимиром Ивановичем, находят свой итог и конечное воплощение в слове. Вербальный текст роли является результатом сценического действия. Зачастую это незаметно, слово как бы сопрягается со вторым планом, «зерном» роли, внутренним монологом, атмосферой. Но если вспомнить структуру сценического общения по методике Станиславского, то актёрские пристройки, посылы, восприятие, оценки, ответные посылы – это всё то, что является невербальными средствами выстраивания процесса общения, выраженными в мимике, жесте, мизансцене тела, физических действиях, зонах молчания. А слово является плодотворным итогом этого момента общения. В этом контексте на первый план выходит такое важнейшее понятие, как подтекст, проблему которого мы уже затрагивали. Подтекст фразы, реплики делает слово осмысленным, полновесным и объёмным, так как включает в себя итог работы доминирующих бессловесных элементов художественного образа роли. «И всё это вместе взятое – и «зерно», и сквозное действие, и второй план, и физическое самочувствие, и атмосфера, в которой существует образ, всё это должно быть возвращено в фразу, всё это питает фразу, насыщает произносимый актёром текст большим и действенным содержанием» [5, с. 241].

Нередко актёр идёт на поводу у зрителей. Он начинает пользоваться своими актёрскими природными особенностями, зная, что в этом месте роли, произнеся свой текст таким-то определённым образом, совершив такие-то жесты и построив такие-то мизансцены тела, он произведёт эффект и будет иметь «успех». Между тем такие средства, не относящиеся к сути роли, её сверхзадаче и сквозному действию, замыслу режиссёра, являются всего лишь шаблоном, становятся штампом, дешёвым актёрским эффектом пригодным к любой роли. Таким образом актёр скатывается в рутину повторов, и все роли исполняет почти одинаково. Современный актёр должен быть универсалом, то есть в каждой роли быть индивидуальностью и нахо-

дить разные пристройки, манеры актёрской игры, способы общения со зрительным залом, соответствующие природе чувств именно этой роли.

Слово является выражением скрытых элементов образа роли, оно способно через аллюзии и интонации создать у зрителя предчувствие второго плана персонажа, проявить внутренний монолог, атмосферу, истинные объекты внимания. Всё это осуществляется через подтекст. Тренировать в себе подтекст на первых этапах довольно легко и увлекательно. Самую простую или бытовую фразу можно произнести в разных подтекстах. К примеру, кто-то говорит своей невесте перед уходом: «Ирина… (не зная, что сказать). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили… (быстро уходит)». Если это говорит человек, желающий вызвать у девушки потребность позаботиться о нём, – это один подтекст. Он произнесёт свою фразу легко и просто. Если он требует внимания к себе, подтекст будет окрашен нотками недовольства и претенциозностью. Но если это говорит Тузенбах, уходящий на дуэль с Солёным, если в его сознании гвоздём в голове свербит мысль о потерянном ключе от дорогого рояля, если он пытается, чтобы Ирина остановила его, не позволила допустить убийство… То в одной этой внешне безобидной реплике будет и боль, и прощание, и скрытый крик отчаяния безответной любви. Видимо, здесь доминирующее значение, помимо слова, будет иметь мизансцена тела, контрапункт темпа и ритма – внешняя медлительность и заторможенность при внутреннем напряжённом ритме – и, возможно, «мешающие» перчатки, которые Тузенбах мнёт, перекладывает из руки в руку и не знает, куда их деть.

Далее для тренинга можно брать небольшие элементарные реплики из пьес и делать пробы с различными подтекстами, находя нужные и плодотворные физические действия, обостряющие и выражающие зримо подтекст роли. Наиболее насыщены подтекстом пьесы Чехова, Шекспира, Мольера, Метерлинка, Ибсена, Брехта, Шоу, Гоголя, Островского, Горького.

Очень важно находить сопряжение подтекста вербального, словесного, с подтекстом пластическим, физическим. Совершая какой-либо жест, проходя от одной точки пространства к другой, принимая ту или иную мизансцену, осуществляя то или иное физическое дей-

ствие с предметами на сцене, мы реализуем подтекст, выражающий определённый скрытый смысл. Можно ***просто что-то сделать,*** а можно это ***что-то сделать так-то и так-то.*** Подтекст выражается в том, ***как мы пластически и словесно совершаем то или иное действие***. Подтекст является основным носителем и выразителем второго плана роли. Через темп и ритм, интонационные и эмоциональные окраски, манеру поведения, характерность речи, особые актёрские приспособления персонаж раскрывает свой второй план для зрителя и обостряет конфликт во взаимодействии с партнёром. Нередко, пытаясь скрыть свои истинные намерения и настоящие цели, персонаж напускает на себя ту или иную личину, входит в формат некоей игры и этим самым выдаёт свой второй план. Многое зависит и от жанра роли, спектакля, и от основной мысли-конфликта конкретного сценического события, а в конечном общем итоге от замысла режиссёра. Ещё раз мы заостряем внимание на том, что подтекст не может быть выражен только в слове. Всё едино на сцене – и слово, и внутреннее течение мыслительного процесса, и жест, и физические действия, и мимика, и мизансцена тела. Всё работает на второй план через вербально-пластический подтекст. Но при этом актёр должен учиться ***целостно охватывать всю систему актёрской психотехники.*** Сознательно проводя аналитическую работу над ролью, исполнитель выделяет доминирующие элементы и разрабатывает их в процессе отбора предлагаемых обстоятельств роли, охватывая при этом все иные аспекты в их смысловой и художественной целостности, выражение которых сводится к словесному результату, подводящему итог предыдущему психофизическому действию. «Именно оттого, что все элементы внутренней техники актёра, открывающие перед ним путь к образу, вытекают из слова и в слово вливаются, Владимир Иванович особенно заботился о том, чтобы эти элементы единовременно охватывались актёром, чтобы он старался ощутить образ в целом, чтобы он сразу искал и душевный багаж, и внутренний монолог, и физическое самочувствие героя» [5, с. 246-247].

4. Методика освоения актёрской психотехники в тренинге роли

Будущий актёр, обучающийся на актёрском факультете, с первых же дней обучения и далее в своей профессиональной деятельности непрерывно занимается тренингом актёрской психотехники. К примеру, в театральных вузах России тренинг комплексного упражнения на память физических действий и ощущений активно осваивается в течение всех лет обучения. Этот же тренинг студенты применяют и в процессе работы над ролью, усложняя его и углубляя на базе метода физических действий Станиславского. Условно разделяя весь тренинговый учебный процесс на первичный и ролевой, мы хотим особо отметить его целостность и непрерывность. Отрабатывая упражнения по отдельным элементам актёрского мастерства, студент уже предполагает переведение этих упражнений в этюды, в которых есть начало, развитие и финал. Здесь действует формула Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах».

На первичном этапе каждый элемент актёрской психотехники отрабатывается отдельно, но учитывается косвенное влияние других элементов. Например, упражнения на свободу мышц невозможно выполнять эффективно без умения сосредотачиваться на задании (сценическое внимание), представления невидимых глазу групп мышц («кинолента видений»), перенесения себя в определённые условия существования – «я кусок льда и превращаюсь в лужицу», «я камень и медленно рассыпаюсь в песок» – (воображение, вера в предлагаемые обстоятельства, магическое «если бы»). Иные, более сложные упражнения, тренирующие тот или иной элемент актёрской психотехники, тем более предполагают параллельное простейшее владение другими азами актёрского мастерства.

Переходя к этюдам, мы копим материал для будущих ролей. Этюд, даже в положении «я в предлагаемых обстоятельствах», – это микроспектакль, содержащий в себе комплекс доминирующих элементов актёрской психотехники. От этюдов мы плавно переходим к тренингу ролей. Это не то, что мы называем полноценной комплексной работой над ролью на основе определённой методики. Такая работа предполагает создание целостного спектакля. А мы гово-

рим о тренинге и накоплении материала для роли. Данный тренинг основан на внимательном изучении текста роли, его связей и места в системе действующих лиц и выявлении тех элементов актёрской психотехники, которые являются определяющими в смысловом, стилистическом и жанровом аспектах роли. К примеру, механизм такого важнейшего понятия, как манера актёрской игры, что по версии Георгия Александровича Товстоногова является важнейшим компонентом жанрового решения спектакля, действует на основе разработки синтеза ведущего элемента актёрской психотехники, природы чувств и искомого предлагаемого обстоятельства (либо ведущего предлагаемого обстоятельства). Находясь в формате тренинга роли, актёр одиночно или с партнёром импровизационно делает различные варианты ролевых проб. При этом нужно попытаться в первую очередь охватить роль целиком, представить и увидеть роль как сущность жизни именно этого человека. «Кинолента видений» в этом случае играет не последнее значение: явственно и в динамике увидеть этого человека в различных ситуациях, его походку, пристройки в общении с людьми различного уровня, бродит ли он по улицам Петербурга, бегает ли он по кабинетам канцелярий, волочится, таскается, бредёт, прыгает или марширует, как он сидит, встаёт, в каких событиях как меняется, как оценивает вновь возникающие обстоятельства, как движутся его руки, как он манипулирует простыми вещами (очки, трость, блокнот, часы, карманы, шляпа, портфель, телефон, цветы, чашка кофе, кукла, салфетка), как он неподвижно пребывает в пространстве и думает…

В зависимости от личностного восприятия роли определяем тему. Если понятие «тема» не возникает спонтанно и сразу, мы можем взять за основу ответ на вопросы: в чём сущность этого человека? Или в чем его «зерно»? Или что он из себя представляет? Не нужно уходить в многословие и долгие рассуждения. Нужно уметь задать такие вопросы роли, ответы на которые вскрывали бы стимулирующий и возбуждающий смысл и провоцировали на практические импровизационные пробы.

Далее мы ищем доминирующее качество, сопрягаемое с каким-либо из актёрских элементов, которые мы тренировали на первичном этапе. Надо заметить, что при тщательном и небыстром исследовании, «всматривании» в текст роли, допуская те или иные варианты

нестандартных, но оправданных логикой автора смысловых и эмоциональных трактовок (всей роли или её конкретного законченного эпизода), мы можем обнаружить и сформулировать такое качество, которое приведёт нас к новому элементу актёрской психотехники.

К примеру, Бальзаминов из трилогии А.Н. Островского может быть наивным и трогательным мечтателем, вызывающим сочувствие и жалость. Здесь надо тренировать на материале роли воображение, «киноленту видений», фантазию, магическое «если бы». Но он же может быть глупцом «со вкусом» и самонадеянным аферистом. Манера актёрской игры исполнителя может основываться на действии, темпоритме, энергетике актёрского темперамента, оценке факта. Если же сущность главного героя мы определим так: ничтожный человек, не имеющий ничего, хочет получить всё, не прилагая к этому особых усилий и талантов, и верит в это, то замысел роли коренным образом меняется. Его уверенность основана на иллюзии собственной исключительности и умении проявить свой «вкус» и сыграть в страстную любовь. Помимо известных нам сценического общения, внешней характерности, «зерна» роли (харизмы), веры и наивности, являющихся доминирующими элементами актёрской психотехники, нам необходимо и что-то ещё. Лёгкость и наглость, с какой Бальзаминов вступает в «мир дармовых денег», его увлечение игрой в любовь, удовольствие от приключений и готовность без обид и особых переживаний «проглотить» оскорбления, посрамления, насмешку, скандал и бесцеремонность иных сообществ – всё это требует особых актёрских умений. Например, особое чувство «театра в театре», актёрскую смелость и непосредственность, «психологические жесты» (по Михаилу Чехову). И, главное, особые приёмы театра представления – маска (как компонент актёрской техники), гротеск комедийный, актёрская интуиция, способность к адекватной импровизации, элементы клоунады и игровой виртуозности. Как видим, всё определяется, с одной стороны, личным актёрским решением роли, с другой – режиссёрским замыслом. Но всё это должно соответствовать природе чувств автора пьесы.

Мы привели наиболее обобщённый пример разной трактовки роли, которую можно разрабатывать в формате тренинга, определив приоритетные элементы актёрской психотехники, составляющие

основу её природы чувств и манеры актёрской игры. Роль Бальзаминова является материалом с ярко выраженной жанровой спецификой, поэтому именно жанровые поиски решения этой роли могут подсказать подходы к её воплощению. Если же далее развивать тренинговый процесс разработки той или иной роли, мы можем перейти к упражнениям и этюдам в рамках действенного анализа. Следует заметить, что в данном случае, как и в предыдущем примере с ролью Бальзаминова, основополагающей целью является не собственно действенный анализ роли, а ***тренинг роли на основе метода действенного анализа.***

Действенный анализ роли и тренинг в системе этого метода предполагает активное включение психофизики актёра в действенный процесс. По сути – это рабочий синтез застольного периода и этюдных импровизационных проб. Метод возник в процессе непрестанных поисков Станиславским оптимальных приёмов работы режиссёра с актёром и продуктивных практик «присвоения» роли актёром в сопряжении с органической спецификой сценического искусства. Метод сформировался в результате непроизвольного протеста действенной, эмоциональной, темпераментной и игровой природы психофизики актёра против длительного и часто рутинного застольного периода. Когда актёр долго сидит за столом и активизирует только своё аналитическое сознание, совершает длительную интеллектуальную работу, а его психофизика остаётся пассивной, его тело застаивается, а чувства стынут, совершается неестественный акт блокировки природы актёрского творчества.

Действенный анализ позволяет, коротко, но конкретно, сформулировав смысловые и событийные аспекты малого круга предлагаемых обстоятельств, действенные задачи и конфликт, жанровые краски и приспособления, сразу перейти к этюдным пробам, в которых всё, определённое за столом, должно быть проверено и прозондировано в живой актёрской импровизации. Тренинг – это не репетиция, в которой после точно найденных подходов, приспособлений и смыслов этюды фиксируются и утверждаются как верно попадающие в роль и замысел режиссёра эпизоды будущего спектакля. Тренинг – это «разминание» роли, накопление материала в кладовых психофизики актёра, процесс усвоения и овладения навыками разработки той или иной роли без намерения сделать спектакль. Тренинг – это учебный

процесс. В тренинге роли по методу действенного анализа режиссёрский замысел только предполагается, фантазируется, а не существует реально. В тренинге мы можем зондировать роль на основе разных, самых неожиданных «режиссёрских концепций», придуманных педагогом или самими исполнителями. Специфика действенного анализа связана с уникальностью, сущностью и природой чувств роли. Выбрав пьесу для тренинга ролей, мы в первую очередь намечаем «режиссёрскую концепцию» или, другими словами, актуальную трактовку пьесы. Затем за столом определяем в соответствии с этой трактовкой основные параметры ролей – тему (смысл, сущностную характеристику), идею (умозаключение, вывод по поводу темы), сквозное действие роли (цель персонажа в рамках всей пьесы и процесс её достижения), конфликт роли (внутреннее противоречие человека, ведущее к столкновению и борьбе), жанр роли, «зерно» роли. Выбираем сценическое событие, смыслово и эмоционально насыщенное, возможно, кульминационное. Это должно быть неделимое событие, структуру которого определяет малый круг предлагаемых обстоятельств. Все параметры малого круга нам уже известны. Это название события – что происходит здесь, сейчас, на наших глазах и каков смысл этого процесса. Малый круг предлагаемых обстоятельств (одно неделимое сценическое событие) включает в себя следующие компоненты: действие персонажей, которое у каждого своё, неповторимое; ведущее предлагаемое обстоятельство события – его первопричина, обстоятельства-препятствия, конфликт события, место события в контексте пьесы; актёрская задача, то есть какими актёрскими средствами выразительности и через какие элементы актёрской психотехники мы будем реализовывать это событие в актёрских импровизационных пробах или этюдах.

Для примера рассмотрим две известные пьесы: «Чайку» А.П. Чехова и «Тартюф» Ж.Б. Мольера.

В пьесе Антона Павловича смысловая концепция, актуальная для нашего времени, может заключаться в следующем. Существует искусственный мир театра, где люди заигрались и потеряли осознание и переживание реальной действительности. Люди этого мира заражены игрой в жизнь, которую они не осознают. Они могут быть творчески талантливы, обаятельны, таинственны, но всё это происходит вне

связи с трепетной и экспрессивной реальностью, которая взывает их к естественным нравственным обязанностям и истинным духовным ценностям. Им дана способность играть и манипулировать людьми не как природный дар, а как форма испытания, как соблазн, который человек должен преодолеть. Рядом существуют люди, их близкие, связанные с ними родственными, любовными, необъяснимо притягательными устремлениями. Они не обладают их талантами, они чисты и наделены глубокими человеческими качествами – искренностью, душой, энергией и жаждой творчества, неистребимой потребностью любить. Они стремятся попасть в театральный и вымышленный мир первых. Но им это не дано. И в этом их трагизм и незащищённость. Аркадина и Тригорин относятся к первым. Они наделены способностями к творчеству, искусству. Треплев и Нина Заречная – ко вторым. Они наделены человеческим талантом. Аркадиной и Тригорину нужно то, что дано Треплеву и Заречной. И наоборот, Костей и Ниной владеет страсть к искусству, реализовать которую им не дано. Эта дилемма становится основой внутреннего и сюжетного конфликта. Неразрешимость противоречий внутри человека и трагическая объективная невозможность гармонии человеческого и потустороннего, куда всегда устремляются души людей, неудовлетворённых реальностью, – вот общая смысловая составляющая в нашем тренинге ролей. Столкновение этих двух начал – искусственного безнравственного и настоящего человеческого, одухотворённого, кончается окаменелостью первого и катастрофой второго. В этом художественная и жизненная правда Чехова.

Стоит обратить внимание на самое начало пьесы, где озеро, которое потом назовут колдовским, перед усадьбой Сорина заслонено эстрадой, сколоченной для домашнего спектакля, «так что озера совсем не видно». Маша и Медведенко возвращаются с прогулки. На его вопрос: «Отчего вы всегда ходите в чёрном?», Маша отвечает: «Это траур по моей жизни. Я несчастна». И в том, что озеро – часть природы, свидетельство естества – заслонено «наскоро сколоченной» эстрадой – искусственным сооружением, и в пафосном признании Маши инфальтивному и ограниченному Медведенко, и в его нескрываемых жалобах на нищенское существование, и в кашле и стуке работников, скрытых занавесом, и в отсветах зашедшего солнца чув-

ствуется атмосфера напряжённой искусственности и пошлости убогого быта.

Тема роли Нины Заречной – ложное понимание счастья и смысла жизни. В сцене с Тригориным во втором действии она в неосознанном порыве признаётся в том, что может отдать свою жизнь толпе, только бы быть уверенной в её поклонении ей, тешиться тем, что толпа возит её на колеснице. Она готова терпеть нужду, страдания, отсутствие любви ради шумной и громкой славы. Её сквозное действие – во что бы то ни стало, любыми средствами добиться признания сильных мира сего и поклонения толпы. Чехов не зря вкладывает в её речь слово «толпа». Нет людей, есть безликая масса. За это Нине пришлось заплатить изменой себе самой, утратить свой человеческий талант, чистоту, искренность и в итоге довольствоваться «успехом» обывательской публики захудалого провинциального театра. Тема роли Треплева – трагическая несовместимость трепетной человеческой души и уязвлённого самолюбия начинающего литератора, лишённого писательского дара. Его сквозное действие – добиться любви Нины, в которой он видит весь смысл своей жизни.

Но весь конфликт в том, что его любовь слепа, и он не понимает и не способен понять, что его любовь безответна. Параллельно и любовь Медведенко к Маше безответна. И мы видим, к чему привела его женитьба на ней. Оба, и он, и она, стали ещё более несчастны. Отсюда следует мысль, связанная с общей концепцией, что человек не способен понять и принять невозможное, признать неизбежность смирения с отсутствием в его жизни любви того, кого он любит. Треплев не может принять отсутствие у себя таланта писателя, Нина находит иллюзорные и ложные подкрепления своего призвания актрисы. Чехов как тонкий психолог и глубокий философ замечает, что людям легче жить иллюзиями и создавать «легенды» своей состоятельности и всеобщего признания. При этом они утрачивают свои истинные ценности, данные им свыше. Вся история Нины и Треплева – это погоня за ложным призванием и утрата своего истинного предназначения. Аркадина и Тригорин свою человеческую, нравственную несостоятельность «успешно» камуфлируют маской тленной славы и слепым поклонением толпы.

Для тренинга возьмём сцену Нины Заречной и Треплева во втором действии. После сцены Дорна и Полины Андреевны, нелепой, смешной и странной, где незаметная Нина рвёт цветы, а затем почему-то отдаёт их Дорну и остаётся одна, мы слышим её откровение о «странностях» знаменитых людей, купающихся в славе, но не лишённых простых человеческих слабостей – плачут по пустякам, радуются пойманной рыбке, «смеются и сердятся, как все...». Появляется Треплев с ружьём и убитой чайкой. Он сообщает: «Я имел подлость убить сегодня чайку. Кладу у ваших ног». Нина почему-то берёт мёртвую чайку в руки и глядит на неё. В эмоциональном неосознанном порыве Костя обвиняет её в охлаждении к нему, признаётся в ужасном своём состоянии и язвит по поводу Тригорина: «Вот идёт истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) “Слова, слова, слова...” Это солнце ещё не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь...» Нина не понимает его, пытается уйти от его навязчивых признаний, он явно тяготит её. Это первый план сцены. Попытаемся рассмотреть, что же скрывается за ним, то есть второй план сцены.

Если мы анализируем роль в контексте нашей концепции, то здесь сталкиваются искусственный мир театра, игры, изображения и человеческий мир реальных страстей. Есть талант в искусстве (Аркадина, Тригорин) и есть духовное богатство и человеческая одарённость (Треплев, Нина Заречная). В сцене с мёртвой чайкой мы видим трагический разрыв Кости и Нины. Чайка – это символ осознанно убитой любви. Костя, будучи не в силах выдерживать холодность Нины и её явные симпатии к Тригорину, пытается физически подавить в себе зависимость от своей любви к ней. Он убивает ту чайку, о которой Нина говорила в самом начале первого действия: «Меня тянет сюда к озеру, как чайку... Моё сердце полно вами». Нина, вероятно, понимает, значение убитой чайки, но не может открыто отвергнуть любовь Треплева, которого она не любит, да и никогда не любила. Её заблуждение в том, что своё стремление к театру, славе, недоступному миру «повелителей толпы» она принимает за любовь к Косте, который увлекается театром.

Заметим, что театр Треплева – это предельно условный, не насыщенный трепетной жизнью и напряжённым нервом символический феномен. Мы знаем, что Чехов подразумевал под концепцией

театра Треплева пародию на футуристические тенденции в сценическом искусстве. Зрители первых спектаклей по пьесе «Чайка» (не провального первого в Александринском театре Санкт-Петербурга) в МХТ хохотали над монологом «мировой души», узнавая амбициозные, но бесперспективные эксперименты футуристического театра. Это обстоятельство – «неживой театр» Кости Треплева и его живые, нервные, неудержимые порывы к предмету своей любви, порождает внутренний конфликт Треплева, который не в силах понять и принять провал своего театра и нелюбовь Нины. Происходит смешение того, что в нашей теме предполагаемого спектакля противопоставляется одно другому – искусственное человеческому. Несмотря ни на что, Костя Треплев, убив чайку и откровенно выложив Нине свою боль и бросив ей в лицо обвинения в холодности, не может отказаться от неё и смириться с утратой. Ведь тогда же она сама произнесла сакральные для Кости слова: «Моё сердце полно вами».

Теперь же, когда Нина влюблена в Тригорина, и это в ней так же непреодолимо, как любовь Треплева к ней, Костя теряет всякую её заинтересованность и тяготит её. В момент, когда она рвёт цветы, возможно, для Тригорина и в ожидании Тригорина, она по физическому самочувствию находится в трепетной атмосфере предвкушения встречи со своим кумиром. А тут Костя со своими символами и постылой любовью. Таким образом вся сцена, её смысл и второй план определяются подтекстами, обоснованными внутренним конфликтом Треплева и неудержимым стремлением Нины увидеть своего «Гамлета» (Тригорина).

Приступая к тренингу роли в этой сцене, мы определяем прежде всего само сценическое событие, а точнее, его допустимые варианты:

1) разрыв отношений;

2) обвинение Нины Заречной Костей Треплевым;

3) провокация нервного срыва;

4) попытка избавиться от безответной любви;

5) игра жизни в театр.

Далее формулируем актёрскую задачу, то есть психофизическое действие каждого участника события. В контексте всего определённого выше мы намечаем несколько вариантов действия Треплева в этой сцене:

1) излить, высвободить своё предчувствие катастрофы и тем самым вызвать в Нине хоть какие-нибудь чувства;

2) бросить в лицо незаслуженные обвинения и тем самым спровоцировать в ней гнев, чтобы и она получила свою дозу боли;

3) вызвать в Нине Заречной протест, довести её до эмоционального взрыва и самому себе устроить высвобождение через нервный срыв;

4) мёртвой чайкой, сообщением вскоре «таким же образом убить себя», упрёками в адрес Нины Треплев пытается подавить в себе зависимость от безответной любви, избавиться от проклятого «гвоздя в мозгу» и от своего самолюбия, «...которое сосёт мою кровь, сосёт как змея...»;

5) сыграть самому в свой символический театр, насытиться при этом реальными переживаниями.

Ведущее предлагаемое обстоятельство роли в этом событии одно – больное самолюбие бездарного литератора, лишающее (по мнению Кости) его ответной любви. Конфликт – в трагическом противоречии намерений и возможностей. Костя страстно стремится стать известным признанным писателем, но, увы, способностей у него к этому нет. Холодность Нины и её увлечение беллетристом составляют его личную драму. Угас источник вдохновения...

У Нины Заречной действие определим в следующих вариантах:

- избавиться от притязаний Треплева;
- уйти от общения с ним;
- внушить своё иное отношение к нему: «я вас не понимаю и не хочу понимать».

Диалог Нины и Кости обостряется тем, что она явно «вылавливает» Тригорина и не хочет, чтобы Треплев помешал ей. Поэтому она быстра и немногословна. Но Костя сам уходит, увидев приближающегося беллетриста. Надо сразу придать значение тому, что эта сцена довольно символична и содержит в себе элементы мистики. Это содержится в природе понимания Треплевым направленности творчества. Его театр условен, его застреленная чайка – символ убитой любви и признания своей авторской несостоятельности.

Этюдные импровизационные пробы, как формат тренинга роли, мы начинаем с вариантов определённых нами действий. Перед

каждой пробой нужно прочитать текст сцены, пытаясь через речь персонажей осуществить тот или иной вариант психофизического действия (актёрской задачи). Текст должен быть импровизированным, а не читающимся с листа. После каждой пробы возвращаемся к тексту и проверяем неточности. В каждой этюдной пробе пытаемся точно следовать варианту действия. Обостряем конфликт. Далее решаем, какие элементы актёрской психотехники здесь доминируют. К примеру, физическое самочувствие Кости – напряжённая опустошённость, демонстративное представление убитой птицы как жест отчаяния. Ни в коем случае нельзя допускать нытьё, жалость, самоуничижение, мольбу и т. д. Это ведёт работу к тривиальной мелодраме и снимает высокий смысл всей пьесы.

Аскетичность в выражении физического самочувствия Треплева, сдержанность и даже жёсткость, необходимые нам в тренинговых пробах, мы можем найти в семиотике этой сцены. Ружьё, убитая чайка, действия – Треплев кладёт чайку у ног девушки, Нина *«поднимает чайку и глядит на неё»* (ремарка автора), после слов «я не понимаю...» кладёт чайку на скамью – всё это подсказывает нам манеру актёрской игры и подтекст жестов. Это не просто физические действия и предметы. Это та мера условности и те знаковые элементы, которые являются средствами выражения атмосферы и тона общения. В этом экстремизм и физиология отчаяния Кости Треплева, отрешение и конфронтация Нины по отношению к Треплеву. Важно найти, «как» эти действия произвести. В этюдных импровизационных пробах исполнители отрабатывают версии психофизического действия, второй план, физическое самочувствие, подтексты, развитие конфликта, сценическое общение, внутренний монолог.

В первой развёрнутой реплике (до входа Треплева) исполнительницы роли Нины Заречной определяющим будет подтекст. Пытаясь внутренне проникнуть в недосягаемый для неё мир большого искусства, понять его, она не может допустить, что этим избранным людям присущи самые простые, низменные с её точки зрения чувства и переживания – слёзы по пустякам, рыбалка, маленькие радости и суета будней. Подтекст будет таков: «Не могу понять, как эти люди могут размениваться на мелочи. От этого блёкнет их ореол, тускнеет легенда, исчезает таинственность. Может быть, они такие среди

своих, когда на отдыхе, а перед толпой они неприступны и высоки? Или они играют в «простоту жизни», играют ту роль, которую им не дано сыграть на сцене и в литературе? Не нравится мне это, не понимаю...». Другой подтекст: «Удивительно! Великие могут быть такими же, как и обычные люди. Они близки мне, они доступны и просты. Значит, я могу общаться с ними на равных? Как я ошибалась, видя их неприступность и недосягаемость. Да, они выше толпы и их талант – это вызов толпе. Но при этом я могу говорить с Тригориным о самых простых человеческих вещах. Я могу проникнуть в их кружок. Только быть верной своей мечте и добиться успеха...». Здесь действие Нины связано с открытием, которое она делает для себя и которое даёт ей ключ к тайне великих людей.

Мы привели пример тренинга роли на основе небольшого, но очень важного фрагмента пьесы. Но возможны и другие форматы и подходы к тренингу. Если разбить всю роль на микроэпизоды, в которых мы определим доминирующие элементы актёрской психотехники, то такой локальный тренинг будет очень полезен в разработке словесного действия, мизансцен тела, актёрских приспособлений к партнёру, подтекста, внутреннего монолога, оценки факта или вновь возникающих предлагаемых обстоятельств, перспективы артиста и роли. С другой стороны, мы можем тренировать крупные, составные элементы роли – сквозное действие, «зерно» роли, конфликт, второй план, характерность, темп и ритм. Осознавая, что эти элементы могут охватывать всю роль, мы выбираем соответствующие эпизоды-события, кульминационные фрагменты или поворотные моменты в смысловом развитии сквозного действия. Текст анализируется, определяются значимые компоненты роли и через импровизированный текст, близкий к авторскому, разрабатываются этюды. В следующих пробах мы можем испытывать иные формулировки комплексных элементов актёрской психотехники.

В комедии Мольера «Тартюф» возникают во многом иные задачи. Всё определяется принадлежностью этой великой пьесы к театру представления. Хотя при желании и в силу замысла режиссёра в ней можно найти и элементы театра переживания. Так же, как и в первом случае, мы определяем общую концепцию модели будущего спектакля.

Повторяем, что это необходимо для смысловой ориентировки при поиске доминирующих элементов актёрской психотехники, которые мы будем тренировать. Определим это через историю-анекдот пьесы. Напоминаем, что история-анекдот – это изложение сущности пьесы с использованием элементов сюжета. Здесь уже может быть заложена основа режиссёрского замысла спектакля.

Итак, история о том, как в мире, ослеплённом поклонением перед иллюзией благочиния, праведности и смирения, за которыми прячется (почти не скрываясь) лицемерие, ханжество и разврат, начинается война за любовь и справедливость. Добро, благородство и честь не могут пользоваться средствами зла, порой они просто беззащитны. Поэтому в доме Оргона воцаряется ложь в обличии благолепия и «высокого духа». А по сути разыгрывается спектакль, где главный и единственный актёр – Тартюф, а все остальные – зрители, восторженные или негодующие.

Всё кончается откровенным приёмом автора пьесы – чудом, которое в жизни невозможно, а в театре – запросто. Справедливый король, мудрый монарх вершит праведный суд, и зло наказано. Тартюф получил по заслугам, а в доме Оргона торжествуют любовь и счастье.

Какие в этой пьесе преобладают элементы актёрской психотехники? Жанровая яркость, фарсовая выразительность, тяготение к гротеску и те компоненты пьесы, которые сразу дают о себе знать, позволяют построить тренинг ролей, не погружаясь в недра глубины этого произведения. Это не психологическая драма, как «комедия» Чехова. Здесь необходима иная методика приёмов в тренинге. Театр представления требует яркой внешней выразительности и активного актёрского темперамента, энергетических посылов и внутренней загруженности внешним конфликтом. Столкновение Тартюфа, который сумел ослепить своим «обаянием» и игрой Оргона, с домочадцами происходит почти открыто, эмоционально и энергично. Поэтому здесь нужны следующие выразительные средства: точное и крупное «зерно» роли, пластическая выразительность и динамика мизансцены тела (отсюда определяется и телесная выразительность групповых мизансцен), темп и ритм действия, речевая и пластическая характерность, стремительность и динамика сценического общения, утрированная мимика...

Для внутренних качеств роли необходимо точно найти подтекст, который очень недалёк от текста, так как герои почти не скрывают своих истинных чувств и мыслей, кроме Тартюфа, с удовольствием играющего свою роль, впрочем не очень-то заботясь о достоверности. Ему достаточно того, что Оргон уже им ослеплён. Также важен ***психологический жест из методики техники актёра Михаила Чехова.*** Не последнюю роль играет разработка оценки факта. Она должна быть активной, импульсивной, пластически гротесковой, а в сценической речи точно выражающей прозрачный крупный подтекст. Зоны молчания должны быть мизансценически яркими, неожиданными, подготавливающими очередной всплеск темперамента в конфликтном процессе.

Пьесы «Тартюф» и «Чайка» по своей общей эстетической, стилистической, жанровой, темпоритмической структуре, по природе чувств, манере актёрской игры, способам общения со зрительным залом почти полярно контрастны. «Тартюф» ближе к театру представления, и при определённом режиссёрском решении спектакль может быть поставлен в этом направлении. «Чайка» – классический пример психологической драмы, относящийся к театру переживания Станиславского, и поставить её в стиле театра представления, значит пренебречь замыслом автора и пойти по пути постдраматического театра.

Поэтому на примере тренинговой разработки ролей этих двух шедевров мировой драматургии, строго следуя природе чувств, эстетике и жанровой принадлежности этих пьес, студенты смогут глубже, эффективнее и прочнее овладеть основными внешними и внутренними элементами актёрской психотехники.

Заключение

Современный театральный процесс в XXI веке развивается стремительно и разнообразно. Множество крупных и менее значимых сценических течений, плодотворные поиски, режиссёрские эксперименты, творческие прорывы и неудачи, новые средства выразительности, жанровое смешение и инновационные механизмы создания спектакля – всё это не освобождает искусство театра от его главной миссии, его предназначения. Какие бы сложные и противоречивые процессы ни происходили, какие бы мнения ни возникали – одобряющие, низвергающие или спорные – искусство должно нести доброе, разумное, светлое.

Искусство всегда отображало в своих произведениях не только прекрасное и возвышенно духовное, но и страшное, уродливое, безобразное. Мы должны чётко понимать, что искусство своими средствами ***отображает проблемные явления*** жизни, актуальные или всегда, или в данный промежуток времени. Отображение – это не иллюстрация и не смакование, не злорадствование по поводу и не натуралистическая выкладка безобразного на полотне, в книге, музыке и на сцене. Это отражение, трансформация, эстетическая деформация, метаморфоза жизни по законам красоты на языке художественных образов.

В зависимости от направления искусства, его стиля или индивидуальности художника система художественных образов может быть реалистической, где материалом является жизнь как таковая, предельно условной, знаковой, метафорической, символической, синтетической. Из всего этого важно, что люди при восприятии того или иного произведения искусства должны усваивать позитив, даже если смотрят фильм ужасов или лёгкий водевиль. Позитив этот – не примитивный, развлекательный, бытовой или безликий результат восприятия. Это глубокое потрясение от искусства – эмоциональное и интеллектуальное, приводящее к размышлениям, переживаниям и мысли – конкретной, захватывающей, мучащей несколько дней, но позитивной, а значит призывающей к отрицанию и преодолению в жизни безобразного, безнравственного, нечеловеческого. Конечно, не всё так просто и однополярно. Искусство чаще всего рассматривает

и отражает сложнейшие жизненные процессы и темы, отношение к которым у разных людей может быть разное. Да и разобраться в этом непросто. Но разбираться нужно.

Суть замысла режиссёра, его человеческая и морально-духовная позиция, креативность мировосприятия, комплекс выразительных средств и форма их организации в спектакле таятся в глубинах природы и магии театрального искусства. И сделать восприятие зрителя продуктивным, позитивно наполненным, волнующим, вызвать даже эмоциональное потрясение сможет только актёрское вдохновение и осмысленное живое существование в образе роли, которые возникают не сами по себе, а благодаря владению актёрской психотехникой, системой, дающей мощный толчок зарождению жизни человеческого духа. Владеть актёрской психотехникой – это значит владеть профессией. Конечно, без таланта никакая техника, ремесло, умения и навыки не помогут создать произведение искусства. Но сколько примеров в истории театра известно, когда талант, не оснащённый навыками профессии, техникой и методами осознанных поисков, механизмами и последовательными этапами работы, элементарно расточался, рассыпался, угасал в беспорядочных и хаотичных метаниях и отдельных прорывах, растрачиваясь в конфликте с художественной целостностью произведения – спектакля.

Начинающему актёру необходимо понимать, что освоение системы актёрской психотехники должно быть органически и логически последовательным. Изучив теоретические основы системы Станиславского, ознакомившись с положениями учения Немировича-Данченко, будущий актёр осознанно принимает ту сущностную позицию, которая отражается в идеологии театра переживания. Он воспринимает основной комплекс упражнений, направленность этюдов и творческих заданий из тренинговой практики К.С. Станиславского и репетиционного опыта Вл.И. Немировича-Данченко как профессиональную базу реалистического театра.

Первый этап освоения актёрского тренинга является общим и элементарным, без внесения в исполнение упражнений сложных предлагаемых обстоятельств.

Но обучающийся актёрскому мастерству должен знать, с чего начинается практическое освоение элементов актёрской психотех-

ники. Такие первичные элементы, как внимание, воображение, свобода мышц, актёр начинает осваивать в комплексе. Для этого, как мы знаем, очень полезны и эффективны упражнения на память физических действий и ощущений. Это гаммы нашего искусства, актёр-профессионал выполняет их всю свою жизнь. На материале роли можно изобрести различные физические действия с воображаемыми предметами и аксессуарами. Главное достоинство этих универсальных упражнений в том, что если их выполнять по-настоящему, то они формируют веру в предлагаемые обстоятельства роли. Великая вещь – внимание. Умение глубоко сосредоточиться на верно отобранных предлагаемых обстоятельствах, выполнять действия с воображаемыми предметами и при этом ***включить*** внутреннюю речь, затем добавить жест с эмоциональной окраской, далее чередовать процесс зонами молчания, где можно ***мизансценировать*** своё тело в разных вариантах и через увлечённость действием вызвать нужную индивидуальную атмосферу…

Далее необходимо научиться чётко разделять и ощущать упражнения и этюды, тренинги на материале роли и тренинги самой роли. Студент-актёр должен научиться ***видеть внешние и внутренние элементы актёрской психотехники, понимать, в каком случае одни и те же элементы могут выполнять внешнюю или внутреннюю функцию.*** К примеру, когда необходимо внешнее внимание и соответствующий ему внешний объект, а где внимание становится внутренним глубоким сосредоточением на объекте второго плана, а внешне лишь формально обозначается первый план. Или чётко различать физическое раскрепощение мышц и психическое и в то же время понимать, что одно от другого неотделимо. ***Сценическое действие***, которое мы считаем основным элементом системы, тренируется на первых этапах в вымышленных простейших предлагаемых обстоятельствах. Чаще всего оно имеет ярко выраженную физическую форму. Важно суметь увлечь себя физическим процессом, а когда появится правда существования, вера и органика, мы усложняем действие его внутренним психологическим грузом, вносим в тренинг художественный текст, являющийся, как мы уже говорили, результатом предыдущей зоны действенного молчания. Здесь уже начинается переход к тренингу элементов на материале роли.

Разумеется, весь этот процесс связан с отбором предлагаемых обстоятельств роли в контексте режиссёрского замысла. Чёткое осознание классификации элементов актёрской психотехники, умение обнаружить и отрабатывать доминирующие компоненты актёрского мастерства в тех или иных комплексах предлагаемых обстоятельств, видение и понимание их внутреннего смыслового предназначения и продуктивные поиски материальных форм их воплощения в виде выразительных актёрских средств – вот к чему может и должен привести в конечном итоге тренинг на материале роли.

И так – от элемента к элементу, в зависимости от предлагаемых обстоятельств роли, переходить к более сложным параметрам, углублять и усложнять проникновение в сложнейший человеческий материал, в каком бы жанре ни была создана пьеса. И в итоге, когда роли распределены, актёр знает, что ему предстоит перевоплотиться в роль, он совместно с режиссёром, самостоятельно или в форме «домашнего театра» погружается в ежедневную, кропотливую и системную работу по тренингу самой роли. По сути – это действенный анализ роли, с которым мы уже познакомились в основной части учебного пособия. Тренинг роли – это способ её разработки и процесс её присвоения. ***«Стать другим, оставаясь самим собой»*** – вот формула погружения в ***«жизнь человеческого духа».***

Сущность актёрской психотехники, принципы её освоения и сами тренинги, предложенные в учебном пособии, направлены не только на практическое эффективное освоение азами актёрского мастерства. Отдельные комплексы упражнений, знакомство с разными тренинговыми направлениями, изложенный принцип и реалии синтеза театра переживания, театра представления и современных продуктивных течений сценического искусства позволяют утверждать тезис об универсальности тренингового комплекса Станиславского и Немировича-Данченко. Тренировка основных элементов внешней техники актёра, которой никогда не пренебрегал русский театр переживания – голос, речь, пластика, мимика, манеры и этикет, танец, вокал, психологический жест, взаимодействие с костюмом, актёрская энергетика и темперамент – всё это заложено в тренинговой системе наших мастеров и в самой природе театра. Поэтому изложенные в учебном пособии теоретические положения и практические указания приемлемы

для любого классического или современного направления театрального искусства. Какой бы экстравагантной, модернистской, актуальной или необычной ни была идея нового театра, на сцене или в ином художественном пространстве актёр – живой, действенно развивающийся человек, должен быть выразительным, осознающим себя, эмоционально заразительным и позитивно воздействующим на зрителей.

Метод действенного анализа, методика применения принципа физических действий, биомеханика Мейерхольда или психологический жест Михаила Чехова, эксперименты Ежи Гротовского, идеи постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана – всё происходит, возникает и развивается от неистребимой и сущностной природы театра, а значит от основ метода Станиславского и Немировича-Данченко.

Список литературы

Основная

1. Вислова, А.В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX – XXI веков / А.В. Вислова. – Москва: Университет. книга, 2020. – 272 с.
2. Давыдова, М.Ю. Конец театральной эпохи / М.Ю. Давыдова. – Москва: ОГИ, 2005.
3. Захава, Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра / Б.Е. Захава. – Москва: ГИТИС, 2008.
4. Иванова, А. Актерский тренинг. Демидовский подход / А. Иванова. – Москва: ГИТИС, 2021.
5. Кнебель, М.О. О том, что мне кажется особенно важным / М.О. Кнебель. – Москва: Искусство, 1971.
6. Немирович-Данченко, Вл.И. Театральное наследие / Вл.И. Немирович-Данченко. – Москва: Искусство, 1952. – Т. 1.
7. Немирович-Данченко, Вл.И. Театральное наследие / Вл.И. Немирович-Данченко. – Москва: Искусство, 1954. – Т. 2.
8. Психогимнастика в тренинге / под ред. Н.Ю. Хрящевой. – Санкт-Петербург: Речь; Институт тренинга, 2004.
9. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – Москва: Искусство, 1985.
10. Товстоногов, Г.А. Беседы с коллегами / Г.А. Товстоногов. – Москва, 1988.
11. Чехов, А.П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 5 / А.П. Чехов. – Москва: Худож. лит., 1962.
12. Чехов, М.А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2 / М.А. Чехов. – Москва: Искусство, 1986.

Дополнительная

13. Альшиц, Ю.Л. Тренинг Forever! / Ю.Л. Альшиц. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2009.
14. Алякринский, Б.С. По закону ритма / Б.С. Алякринский, С.И. Степанова. – Москва: Наука, 1985. – 176 с.
15. Баженова, В.Г. Актёрский тренинг / В.Г. Баженова. – Москва: Галарт, 2022.
16. Базанов, В.В. Техника и технология сцены / В.В. Базанов. – Ленинград: Искусство, 1976.

17. Бармак, А.А. Художественная атмосфера. Этюды / А.А. Бармак. – Москва: ГИТИС, 2004. – 320 с.
18. Богданова, П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / П. Богданова. – Москва: Новое лит. обозрение, 2007.
19. Богданова, П.Б. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post / П.Б. Богданова. – Москва: Академ. проект, 2017.
20. Бонди, С.М. О ритме / С.М. Бонди // Контекст-1976: сб. ст. – Москва, 1977.
21. Брук, П. Пустое пространство. Секретов нет / П. Брук. – Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 2003.
22. Брук, П. Нити времени / П. Брук. – Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 2003.
23. Буткевич, М.М. К игровому театру / М.М. Буткевич. – Москва: ГИТИС, 2005.
24. Вахтангов, Е.Б. Материалы и статьи / Е.Б. Вахтангов. – Москва: ВТО, 1969.
25. Вахтанговская театральная школа. Воспитание драматического актёра в театральном институте имени Бориса Щукина. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2019.
26. Виноградская, И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4-х томах / И.Н. Виноградская. – Москва, 2003.
27. Владимиров, С. К истории понятия режиссуры / С. Владимиров // Театр и драматургия: сборник. – Ленинград, 1976.
28. «Второй план» и «физическое самочувствие»: сб. ст. / сост. Д.Г. Ливанов. – Москва: ГИТИС, 2022.
29. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва, 1968.
30. Георгий Товстоногов репетирует и учит: литературная запись С.М. Лосева. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2007.
31. Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2006.
32. Гиппиус, С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С.В. Гиппиус. – Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009.

33. ГИТИС: Жизнь и судьба театральной педагогики. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2003.
34. Гладков, А.К. Мейерхольд: в 2 т. / А.К. Гладков. – Москва: СТД, 1990.
35. Гладков, А.К. Театр Мейерхольда / А.К. Гладков. – Москва: Искусство, 1980.
36. Голованова, В.С. Мастерство актёра / В.С. Голованова. – Хабаровск: ХГИИК, 2011.
37. Горчаков, Н.М. К.С. Станиславский о работе режиссёра с актёром / Н.М. Горчаков. – Москва: ВТО, 1958.
38. Горчаков, Н.М. Режиссёрские уроки К.С. Станиславского / Н.М. Горчаков. – Москва: Искусство, 1952.
39. Горчаков, Н.М. Режиссёрские уроки Е.Б. Вахтангова / Н.М. Горчаков. – Москва: Искусство, 1957.
40. Грачёва, Л.В, Актёрский тренинг: теория и практика / Л.В. Грачёва. – Санкт-Петербург: Речь, 2003.
41. Грачёва, Л.В, Актёрский тренинг. Жизнь в роли и роль в жизни. Тренинг в работе актёра над ролью / Л.В. Грачёва. – Москва: АСТ, 2011.
42. Грачёва, Л.В. Психотехника актёра / Л.В. Грачёва. – Санкт-Петербург: Лань, 2015.
43. Гротовский, Е. К бедному театру / Е. Гротовский. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009.
44. Гротовский, Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Е. Гротовский. – Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 2003.
45. Гусев, В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века / В.Е. Гусев. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1980.
46. Давыдова, М.Ю. Конец театральной эпохи / М.Ю. Давыдова. – Москва: ОГИ, 2005.
47. Далькроз, Ж. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства / Ж. Далькроз // Театральное искусство. – 1912.
48. Додин, Л. Репетиции пьесы без названия / Л. Додин. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2004.
49. Евреинов, Н.Н. Демон театральности / Н.Н. Евреинов. – Санкт-Петербург, 2002.

50. Зверева Н.А., Ливнев Д.Г. Создание актерского образа: слов. театр. терминов / Н.А. Зверева, Д.Г. Ливнев. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008.
51. Иллюстрированная история мирового театра. – Москва: БММАО, 1999.
52. Ильин, И.П. Постмодернизм: слов. терминов / И.П. Ильин. – Москва, 2001.
53. Карпушкин, М.А. Уроки мастера / М.А. Карпушкин. – Москва: ГИТИС, 2005.
54. Карпушкин, М.А. Размышления о театральной педагогике / М.А. Карпушкин. – Самара: Самар. Дом печати, 2001.
55. Карпушкин, М.А. Работа над этюдами (поиски режиссёрской выразительности в сценическом этюде): учеб. пособие / М.А. Карпушкин. – Москва: ГИТИС, 1979.
56. Кипнис М. Актёрский тренинг / М. Кипнис. – Москва: АСТ; Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК; Владимир: ВКГ, 2009.
57. Кнебель, М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко / М.О. Кнебель. – Москва, 1966.
58. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли / М.О. Кнебель. – Москва: ГИТИС, 2005.
59. Кристи, Г.В. Основы актёрского мастерства / Г.В. Кристи. – Москва: ВЦХТ, 2012.
60. Кузнецова, Л.Н. Об актёрских штампах / Л.Н. Кузнецова. – Москва: ГИТИС, 2014.
61. Куриленко, Э.Р. Методология и методика актёрского тренинга: учеб.-метод. пособие для театр. педагогов / Э.Р. Куриленко. – Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2015.
62. Куценко, С.Ф. Мастерство актёра от первых уроков к дипломному спектаклю: учеб.-метод. пособие / С.Ф. Куценко; Ярослав. гос. театр. ин-т. – Ярославль, 2014.
63. Лотман, Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Театр. – 1980. – № 1.
64. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студентов / Ю.М. Лотман. – Ленинград, 1972.
65. Любимов, Б. Заметки о пространстве в театре и драме / Б. Любимов. – Москва: ВТО, 1986.

66. Малочевская, И.Б. Режиссерская школа Товстоногова / И.Б. Малочевская. – Санкт-Петербург: СПбАТИ, 2003.
67. Мальцева, О. Поэтический театр Юрия Любимова. Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке 1964-1998 / О. Мальцева. – Санкт-Петербург: Рос. ин-т истории искусств, 1999.
68. Марков, П.О. О театре: в 4 т. / П.О. Марков. – Москва, 1974.
69. Мацкин, А. Дело и мысли Вахтангова / А. Мацкин // Театр моих современников. – Москва: Искусство, 1982.
70. Мейерхольд, В.Э. Статьи, беседы, речи, письма: в 2 т. / В.Э. Мейерхольд. – Москва: Искусство, 1968.
71. Мейерхольд репетирует: в 2 т. – Москва: Артист. Режиссёр. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1993.
72. Мерлим, Б. Актёрское мастерство. Теория и практика / Б. Мерлим; пер. с англ. А. Чепалова. – Харьков: Гуманитарный центр, 2017.
73. Михеева, А. Народные театры в Западной Европе / А. Михеева. – Москва: Искусство, 1973.
74. Михеева, А. Когда по сцене ходят носороги (о театре абсурда) / А. Михеева. – Москва: Искусство, 1967.
75. Немирович-Данченко, В.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки / В.И. Немирович-Данченко. – Москва: Правда, 1989.
76. Новицкая, Л.П. Изучение элементов психотехники актерского мастерства. Тренинг и муштра / Л.П. Новицкая. – Москва: NRSS, Ленанд, 2015.
77. Новицкая, Л.П. Уроки вдохновения. Система Станиславского в действии / Л.П. Новицкая. – Москва: ВТО, 1984.
78. Основы актёрского мастерства по методике З.Я. Корогодского / авт.-сост.: Е.Е. Копылова, Ю.М. Качалов. – Москва, 2008.
79. От «живой газеты» до театра-студии. – Москва: Молодая гвардия, 1989.
80. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – Москва: Прогресс, 1991.
81. Петров, В.А. Нулевой класс актера / В.А. Петров. – Москва, 1985.

82. Плоткин, В.И. Сценическая деятельность подростков и проблема способностей / В.И. Плоткин // Режиссура театральной самодеятельности. – Ленинград, ЛГИК, 1981.
83. Подготовка режиссеров народного творчества: учеб. пособие. – Ленинград, 1978.
84. Поламишев, А.М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы / А.М. Поламишев. – Москва: Просвещение, 1982.
85. Поляков, М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы / М.Я. Поляков. – Москва: Междунар. агентство «А.Д. и Театр», 2000.
86. Попов, А.Д. Художественная целостность спектакля: учебник / А.Д. Попов. – Москва, 1959.
87. Попов, А.Д. Творческое наследие / А.Д. Попов. – Москва, 1979.
88. Пэнет, Б. От «Гамлета» до «Чайки». Настольная книга-практикум по актёрскому мастерству от педагога Лондонской академии RADA / Б. Пэнет; пер. с англ. О. Благодатских. – Москва: ЭКСМО, 2021.
89. Режиссёрский театр. От Б до Ю. Разговор под занавес века. – Москва: МХАТ, 1999.
90. Режиссёрский театр. От Б до Я. Разговоры на рубеже веков. – Москва: МХАТ, 2001.
91. Режиссерский театр. От А до Я. Разговоры в начале века. – Москва: МХТ, 2004.
92. Режиссёрские экземпляры К.С. Станиславского: в 6 т. – Москва: Искусство, 1988.
93. Рудницкий, К. Мейерхольд / К. Рудницкий. – Москва: Искусство, 1981.
94. Русская театральная школа. – Москва: ПанЪинтер, 2004.
95. Русский драматический театр: энциклопедия. – Москва, 2001.
96. Сарабьян, Э. Актёрский тренинг пол системе Георгия Товстоногова / Э. Сарабьян. – Москва: АСТ; Владимир ВКТ, 2010.
97. Сарабьян, Э. Большая книга тренинга по системе Станиславского / Эльвира Сарабьян. – Москва: Астрель, 2012.
98. Силюнас, В. Стиль жизни и стили искусства / В. Силюнас. – Санкт-Петербург, 2000.
99. Симонов, П.В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций / П.В. Симонов. – Москва, 1962.

100. Смелянский, А. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века / А. Смелянский. – Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 1999.
101. Советский энциклопедический словарь. – Москва: Совет. энцикл., 1987.
102. Современная зарубежная театральная школа. – Москва: ГИТИС, 1987.
103. Создание актёрского образа: Теоретические основы. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008.
104. Создание актёрского образа: хрестоматия. – Москва: РАТИ – ГИТИС, 2008.
105. Спектакли XX века. – Москва: ГИТИС, 2004.
106. Спесивцев, В. Моей памяти поезд / В. Спесивцев. – Москва: Совет. Россия, 1980.
107. Станиславский, К.С. Собр. соч.: в 9 т. / К.С. Станиславский. – Москва: Искусство, 1990.
108. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – Москва: Искусство, 1962.
109. Станиславский репетирует. – Москва: МХАТ, 2000.
110. Станиславский, К.С. Из записных книжек: в 2 т. / К.С. Станиславский. – Москва: ВТО, 1986.
111. Стрелер, Д. Театр для людей / Д. Стрелер. – Москва: Радуга, 1984.
112. Строева, М. Режиссёрские искания К.С. Станиславского: 1898-1917 / М. Строева. – Москва: Наука, 1973.
113. Строева, М. Режиссёрские искания К.С. Станиславского: 1917-1938 / М. Строева. – Москва: Наука, 1977.
114. Студии и студенты. Ленинградский театр-студия в конце 80-х годов // Современная драматургия. – 1990. – № 1.
115. Сулимов, М.В. Микроспектакли в процессе воспитания режиссера / М.В. Сулимов. – Санкт-Петербург: Изд. Дом СПбГУ, 2004.
116. Сулимов, М.В. Посвящение в режиссуру / М.В. Сулимов. – Санкт-Петербург: Изд. дом СПбГУ, 2004.
117. Сценическая педагогика. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1976.
118. Таиров, А.Я. О театре. Записки режиссёра. Статьи. Письма. Речи. Беседы / А.Я. Таиров. – Москва: ВТО, 1970.

119. Театр во времени и пространстве: сб. науч. тр. – Москва: ГИТИС, 2002.
120. Театр. Живопись. Кино. Музыка. – Москва: ГИТИС, 2004.
121. Театральная энциклопедия. Т. 4 / гл. ред. П.А. Марков. – Москва: Совет. энцикл., 1965. – 1152 стб. с ил., 76 л. ил.
122. Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Вып. IV / Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург, 2020.
123. Театр: энциклопедия. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
124. Теория театра. Академические тетради. Вып. 7. – Москва, 1988.
125. Товстоногов, Г.А. Беседы с коллегами / Г.А. Товстоногов. – Москва, 1988.
126. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены: в 2 т. / Г.А. Товстоногов. – Ленинград, 1980.
127. Товстоногов, Г.А. В спорах о профессии. Вопросы театра-10 / Г.А. Товстоногов. – Москва: ВТО, 1986.
128. Туманишвили, М.И. Введение в режиссуру / М.И. Туманишвили. – Москва: Театр «Школа драматического искусства», 2005.
129. Фольклорный театр. – Москва: Современник, 1988.
130. Фольклорный театр народов СССР. – Москва, 1985.
131. Шихматов, Л.М. От студии к театру / Л.М. Шихматов. – Москва: ВТО, 1970.
132. Шихматов, Л.М. Сценические этюды / Л.М. Шихматов. – Москва: Граница, 2010.
133. Элсам, П. Мастер-класс для начинающего актёра / П. Элсам; пер. с англ. А. Ковалёва. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008.
134. Эсслин, М. Театр абсурда / М. Эсслин. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010.
135. Эфрос, А.В. Репетиция – любовь моя / А.В. Эфрос. – Москва: Панас, 1993.
136. Эфрос, А.В. Профессия – режиссёр / А.В. Эфрос. – Москва: Панас, 1993.
137. Эфрос, А.В. Продолжение театрального рассказа / А.В. Эфрос. – Москва: Панас, 1993.
138. Эфрос, А.В. Книга четвёртая / А.В. Эфрос. – Москва: Панас, 1993.
139. Юткевич, С. Поэтика режиссуры / С. Юткевич. – Москва: Искусство, 1986.

Приложение 1

Структура элементов актёрской психотехники по системе К.С. Станиславского:

- внутренняя этика и дисциплина;
- сценическое внимание;
- сценическое воображение;
- сценическая фантазия;
- свобода мышц;
- сценическое действие и приспособление;
- вера и наивность, чувство правды;
- магическое «если бы»;
- предлагаемые обстоятельства;
- оценка факта, перемена отношений к обстоятельствам;
- отношение к предлагаемому обстоятельству, перемена отношения;
- актёрское событие;
- логика и последовательность;
- сценическое общение;
- двигатели психической жизни: ум, воля и чувство;
- темпоритм;
- эмоциональная память;
- внутреннее сценическое самочувствие;
- упражнения на память физических действий и ощущений;
- этюды на наблюдения;
- этюды на веру и наивность: мир животных, мир вещей, мир растений, мир сказки;
- сценическая импровизация;
- внутренняя характерность:
- сценическое обаяние и манкость.

Комплекс принципов, понятий и элементов актёрского мастерства режиссёрской школы Вл.И. Немировича-Данченко:

- три волны восприятия театрального представления: социальная (мысль, тема, проблема), жизненная, театральная;
- «зерно» роли, характера, спектакля;

– внутренний монолог, внутренняя речь;
– физическое самочувствие;
– второй план;
– внутренняя (личная) атмосфера;
– подтекст;
– мизансцена тела;
– характерность.

Приложение 2

Параллели и альтернативы освоения актёрского мастерства

Известны иные приёмы и методики в системе тренингов актёрской психотехники. Многие аналитики считают, что это некий отход от принципов системы Станиславского, но в учебном процессе мы должны следовать той объективной истине, которая свидетельствует о сугубо природных, сущностных основах театрального искусства, на которых формировалась и развивалась актёрская психотехника по версии Константина Сергеевича Станиславского. Знакомясь с другими подходами к тренинговым системам актёрской психотехники, мы точкой отчёта, идеологической базой и практической парадигмой любого иного, нетрадиционного или даже представляющегося альтернативным взгляда на проблему должны считать систему Константина Сергеевича Станиславского. И, исходя из этого, трансформировать в своей практике использование иных методик.

Метод Николая Васильевича Демидова. Николай Демидов, режиссёр, педагог, ученик и «конфликтный» соратник Станиславского, воспитатель его сына. Главное, что отличало позицию Демидова от идеи Станиславского: он был категорически против понятия «система», которое предполагало поступательное овладение актёром элементами актёрской техники. Демидов был за то, что актёр должен целиком, сразу, комплексно и целостно воспринимать предлагаемые обстоятельства. Возбуждая в себе рабочее сценическое самочувствие, через активизацию творческой интуиции и внутренней энергетики пробиваться к роли как к единому, неделимому и уникальному миру другого человека. Основной его опубликованный

труд – это книга «Искусство жить на сцене». Мысль метода в том, чтобы обнаружить, «завести» и научиться управлять сценическими способностями актёра-студийца. Необходимо найти пути к пробуждению дарования. Существование актёра-персонажа должно быть естественной реакцией человека на предлагаемые обстоятельства и поведение партнёра. Импровизационное самочувствие – главный стимулятор творческой свободы действующего актёра. Подлинная правда, искренняя вера в характер, поступки, обстоятельства, как бы реально существующие, свобода и непринуждённость в целостном действенном процессе – основные критерии глубокого и эмоционального проживания на сцене. Проживание каждый раз происходит заново как в первый раз.

Цитаты из книги: Иванова А. Актерский тренинг. Демидовский подход. – Москва: ГИТИС, 2021. «Поверил ли он в Бога? Не знаю. Знаю, что глубоко интересовался древними эзотерическими знаниями – мистическими традициями Персии, Индии, Японии, Китая, прославленного *исихазма*. Учился на медицинском факультете Московского университета и изучал тибетскую медицину. Занимался йогой. <…> Пространство актёрской школы Демидова пронизано знанием о человеке – сложном и неделимом. Как искусство жить на сцене вырастает из сакральных глубин человеческой сущности и как “слабые токи” помогают воплотиться призрачному, что зреет в актёрской душе. Наверное, этого же хотел и учитель Демидова Константин Сергеевич Станиславский. Во всяком случае “мистическое” и “магическое” было Станиславскому не чуждо. Если коротко – в какой-то момент Демидов понял, что нельзя делить на элементы неделимый творческий процесс, как считал Станиславский. И стал искать способы погружения актёра в целостное творческое состояние. Станиславский его идей не принял, возмущался, негодовал. Потом, посмотрев результаты работы одной из учениц Демидова по новой технике, смягчился и пригласил Демидова редактировать свой великий труд» [с. 8-9].

«Станиславский мечтал проникнуть в тайну творчества гениев. Разгадать, почему весь зал вместе с Мочаловым поднимался с мест, когда в трагический момент роли тот привставал с места посмотреть, что написано в письме, лежащем на столе. Мечтал овладеть этой тайной и передать актёрам своего театра. Всем актёрам. Цепко следя

за игрой гениальных современников… Станиславский заметил, что все они попадают в особое творческое самочувствие – общее, родственное им всем, всем им присущее. Что оно снисходит на них неведомо откуда, причём в высочайшей степени и полноте» [с. 11].

«Это “неведомо откуда” Станиславский называл “сверхсознанием” и упорно искал к нему ключи. Каким образом? Это был знакомый, выработанный им ещё в юности “лабораторный” способ. Тогда, будучи начинающим актёром-любителем, он тщательно по кусочкам рассматривал каждый нюанс исполнения актёра, которому хотел подражать, а после методом проб и ошибок эти нюансы осваивал. В науке, как известно, подобный способ исследования называется аналитическим. Позже по этому же принципу Станиславский создаст свою систему» [с. 12].

«Приёмы, которые находил Станиславский, давали возможность актёру избавиться от так называемого актёрского самочувствия – наигрыша, изображения, страха “чёрной дыры портала”. Но по-настоящему, тотально пережить себя другим, подняться до высокого обобщения, как это случалось у великих актёров, – нет, не помогали. И вот тут-то, на мой взгляд, таится главное противоречие в его поисках. Станиславский прекрасно понимал и многажды об этом писал, что единственный верный путь в творчестве – путь интуиции и чувства. Сверхсознательным ведают интуиция и матушка-природа – записано у Станиславского. Он признавался, что все люди искусства – и гении, и люди, просто способные к творчеству – в большей или меньшей степени способны доходить “какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия”» [с. 13].

«Вот тут-то, казалось бы, и начать погружаться и исследовать, что же это за неведомые интуитивные пути! Но Станиславский по каким-то своим причинам был убеждён, что творческое самочувствие актёры получают случайно: “от Аполлона в качестве небесного дара” и “нашими человеческими средствами мы не можем вызвать его в себе” и уж тем более “распоряжаться и владеть им по собственному произволу” (К.С. Станиславский). И потому следует искать “технических путей” для создания творческого самочувствия, а “если невозможно овладеть им сразу, то нельзя ли это сделать по частям – так сказать, складывая его из отдельных элементов? Если надо, каждый из них

вырабатывать в себе отдельно, систематически, целым рядом упражнений, – пусть!" (К.С. Станиславский). <…> И в конце концов мы получили то, что получили, – систему Станиславского, по которой сегодня учится актёрский мир. В первой и самой известной его книге – "Работа актёра над собой в творческом процессе переживания" – творческий процесс разделен на элементы, и их, шаг за шагом, от главы к главе изучают ученики драматической школы. Так в чем же противоречие? Желая твердо поставить "грамматику актёрского творчества" на научные рельсы, Станиславский создавал систему, руководствуясь идеями, господствующими в современной ему науке. Это были в основном механистические, редукционистские идеи, гласившие, что любая система есть производное её частей. Поэтому, если изучить ее элементы, то можно понять и овладеть всей системой целиком. Но не тут-то было. Потому что, как известно, "целое всегда есть нечто большее простой суммы его частей" (Лао-цзы, Аристотель). Конечно, если разобрать стиральную машину, а потом умудриться собрать, не оставив "лишних" деталей – мы получим ту же стиральную машину. То же с автомобилем, строением, заводским станком и др. Но это срабатывает лишь в отношении простых механических вещей, там, где действуют законы *линейной зависимости*. Творчество же и тем более интуиция относятся к явлениям сложным, и к ним применяются иные законы – законы *нелинейной зависимости*, *или нелинейной динамики*. Если яблоню разделить на ствол, ветки, листья и плоды, а потом собрать воедино – мы не получим живое плодоносящее дерево: листы не заколышутся и соки не потянутся вверх… Так вот, по моему мнению, главное противоречие в поисках Станиславского заключается в том, что, разгадывая законы творческого процесса, Станиславский *применял неприменимые к сложной нелинейной системе механистические, линейные законы*. Веруя в то, что интуиция – единственный верный путь в творчестве, он тем не менее постигал её законы при помощи аналитического, рационального инструмента, несовместимого с интуитивным поиском и даже разрушительного для него» [с. 14-16].

Приложение 3

Практикум по тренингу элементов актёрской психотехники

Упражнения по методике Ларисы Грачевой

Физика. Творческий полукруг. Цель: сосредоточенность, оптимальность напряжения мышц, коллективность. Хождение по кругу со стульями, изменения направления, составление разных позиций – полукруг, внутренний круг, просмотровая – две параллельные линии стульев по бокам сценической площадки; главное – расширение восприятия, то есть научить себя обращать внимание на то, на что раньше внимание обращать не требовалось. Хождение по кругу со стульями и без них: хождение с приветственными словами; хождение на пятках, пальцах, внешних и внутренних рёбрах ступней; свободный ход с позитивным рассказом; рассказать в ходе анекдот.

Группы мышц. «Кулак» – сжать кулак до боли, удерживать напряжение сколь возможно долго по нарастающей, остальные мышцы свободны, контролировать их свободу, сбросить напряжение, должно быть ощущение вибрации пальцев и покалывание в кистях. Далее переходим к другим мышцам – предплечья, плечи, таз, ноги и т. д. Осознавать разделённость групп мышц. Поэтапное напряжение групп мышц, в итоге все тело сжимается в единый «кулак». Пролезаем внутри узкой трубы, она постепенно сужается и в итоге мы «застреваем» в максимальном напряжении. Продвигаемся в тесном подземелье – повороты, вертикальные препятствия, ямы, в итоге выходим через очень узкий проход на свободное пространство – сброс напряжения. Вибрации: трясти кистями рук до боли; локти, руки, плечи, голова, бедра, ноги – все вибрирует по нарастающей, сбросить напряжение. Бетонная плита опускается с потолка, раздавливает тело. Игра с воображаемым воздушным шариком. В одной руке держим вверху рабочий стул, другой играем настоящим воздушным шариком. Левой рукой гладим голову, правой – живот; делаем это в разных темпах. Левой ладонью семь хлопков по бедру, правой проводим пять раз по груди. Левой ладонью ударяем по коленке, плечу, макушке головы, правой – касаемся лба, живота, затылка, щиколотки. Правой ногой

удар по полу, левой – пинок вверх. Жесты с эмоциональной окраской. Воображаемое фехтование.

Уши (снятие напряжения, вызов настроя на творческую работу): взять себя за мочки ушей и подёргать их вниз 15-20 раз, то же с верхними частями ушей, захватить пальцами ушные раковины, дёргать их в разные стороны, крутить по часовой стрелке и обратно 15-20 раз, растереть уши ладонями, в результате уши должны стать красными, горячими, покалывать – тепло и лёгкость заполнят голову, она станет как воздушный шарик. Должны исчезнуть усталость, сонливость, апатия, появится энергичность и готовность к работе. ***Главное: максимальная внутренняя сосредоточенность и настрой на работу.***

Электрический ток: все стоят «стайкой», руки опущены, в пальцах рук начинаются вибрации, как будто бьёт электрическим током. Через минуту постепенно от рук ко всему телу переходит воздействие электрического тока. Длится это 5-6 минут. В результате в теле должно появиться ощущение тепла, покалывания кожи, расслабленность мышц. Расслабление достигается избыточным напряжением. Внимание при этом концентрируется только на внутренних ощущениях. Бессмыслие – освобождение достигается само собой.

Нитка (упражнения для освобождения позвоночника): участники садятся на корточки, обхватывают колени руками, голова прячется в колени. Вы – клубок ниток. Вас разматывают. Кто-то тянет за нить и заставляет кувыркаться вперёд и назад и в стороны с разной скоростью. Клубок становится все меньше и меньше. Перекаты и кувырки не менее трёх минут, пока клубок полностью не разматывается в нить: все лежат на спине… После кувырков головокружение и напряжение околопозвоночных мышц приведут к глубокому бессознательному расслаблению. Сопутствующий эффект – при систематическом выполнении снимаются остеохондрозные проявления.

Энергия звука (поднять себя ввысь энергией звука из положения лежа): все стоят. Расслабить все мышцы. Резко падаем на пол, где стояли. Максимально расслабить все мышцы, растечься по полу, «как медуза». Чтобы сказать хоть одно слово, нужно напрягать какие-то мышцы, а этого делать не хочется и не надо. Начинать надо с шёпота в расслабленном теле – читать любимые стихи. Есть только слово – звук, который постепенно наполняется энергией. Далее нарастание

звука, энергии, движение тела в вертикаль. В финале подскок, максимальное звучание и движение – вы «осевой человек», полный энергии и силы. Можно вместо стихов дать звук а-а-а-а, который по нарастанию доходит до максимума, крика вместе с движением вверх до подскока – вы «осевой человек».

Брюшное дыхание: 1) Лежа на полу, расслабив мышцы, набирать воздух в лёгкие, субъективно ощущая, что он заполняет все тело до паха. Мышцы живота подтягиваются при вдохе, как бы помогая воздуху пройти вниз от лёгких к низу живота. При выдохе мышцы живота расслабляются, воздух выходит из всех пор тела. Спустя пять минут можно, не напрягая мышцы, начать озвучивать выдох любым звуком. 2) «Звучащее тело». Воздух проходит по всему телу до самых пяток, все тело наполняется воздухом, а при выдохе воздух со звуком медленно выходит из всех пор кожи, согревая её. С каждым выходом-звуком тепло от ног поднимается выше, тело постепенно от ног до головы начинает вибрировать и звучать.

Ускоренный ритм дыхания и задержка дыхания: 1) При вдохе воздух заполняет только верхнюю часть лёгких – интенсивный короткий вдох через нос и активный выдох через рот. Делать это 2-3 минуты. Становится трудно дышать, возникает головокружение, но дышим так ещё 1-2 минуты. 2) Прерываем дыхание, сомкнув губы и зажав нос пальцами. Следим за секундомером. Кто сколько выдержит (40 секунд – хорошо). Могут в «чистом листе» сознания (в «киноленте видений») возникнуть картинки. Поначалу делать это упражнение не более 5-ти минут.

Скафандр: снять с себя тугой обтягивающий и сжимающий все тело и голову резиновый костюм – скафандр. Поверить, что тело скован жёстким скафандром, сжато, напряжено до последней мышцы. Постепенно высвободить мышцы кистей рук, затем, помогая себе руками, стянуть его с головы, освободить все до кончиков пальцев ног. Главное: не давать студентам уйти в изображение, показ, игру: «как трудно мне снять скафандр», должна достигаться вера в предлагаемые обстоятельства.

Пластилиновые люди: сесть на корточки, сгруппироваться, представить, что тело – ком пластилина, упругого, жёсткого и клейкого. Внутренним усилием «вытащить-вылепить» из кома руку, потом вто-

рую, далее голову, плечи и так далее. Должен получиться пластилиновый человек. Здороваетесь за руку с таким же пластилиновым человеком. Склеились? Расцепитесь. Напряжение в теле максимальное. Объясните что-нибудь партнёру. Слов нет – есть звук такой же вязкий и неподдающийся, как тело. Далее: жаркое солнце растапливает пластилин, и вы становитесь вязкой лужицей, растекающейся полужидкой массой по полу – полное расслабление.

Вчерашний день или посещение выставки: стоя на одной ноге или в одной из арок Лоуэна, вслух проговаривать свои мысли о вчерашнем дне или о ещё каком-то событии: предельная подробность, детализация, ассоциации, отвлечения от основной линии с обязательным возвращением к теме. Увлечься рассказом по-настоящему, тогда вы выдержите первоначальную позу сколько нужно. ***Данное упражнение тренирует три вида внимания:*** мышечное, интеллектуальное и сосредоточенность на «киноленте видений». ***Главное преимущество:*** упражнение постепенно приучает к подсознательному, естественному напряжению определённой группы мышц, что позволяет студенту владеть трудной позой и при этом внутренне действовать.

Переключение телесного внимания, воображения: идти босыми ногами по воображаемому горячему песку, по льду, крупной гальке, по битому стеклу, по траве. По команде тренера переключаться с одной воображаемой поверхности на другую. ***Главное:*** не только «войти» в физическое самочувствие, а в сам момент переключения внимания нужно успевать «погружаться» за короткое время и так же быстро переключаться на другое физическое самочувствие.

Пробить стену: разбежаться и броситься на «стену» – реальную или затем воображаемую – не касаясь её, но «ударившись» и рухнув рядом с ней. Максимально достоверно пытаться пробить «стену, или сдвинуть её» до полного мышечного изнеможения. Последующее мышечное расслабление снимает психологические барьеры. Лучше делать это со звуком, нарастающим по мере приближения к «стене». Если крик возникает интуитивно, значит студенты научились «позволять себе быть».

Контрапункты ритма: на вас много одежды: две-три майки, рубахи, трико, свитера, штаны, плащи, пальто, шапки, ремни, кушаки. Нужно: 1) медленно раздеваясь, быстро рассказывать какую-то

небылицу, сочиняемую на ходу, сказку в сегодняшней версии, свою биографию (фантастическую), свои приключения на другой планете, свои необычные сны, подробно, не снижая скорости, удивляя всех. 2) Быстро раздеваясь, медленно, будто с трудом вспоминая, рассказывать. ***Главное:*** возникает разделение ритмов действия тела и мыслительного действия**.** Данное упражнение направлено на целесознательную полушарную дестабилизацию. «Состояние, именуемое вдохновением, равно как и другие психологические эффекты, свойственные творческому мышлению и творческой деятельности, возможно, связаны с целенаправленной дестабилизацией полушарной активности» (Ю.М. Лотман).

Здесь важно учитывать три этапа:

1) тест на разделение тела на левую и правую половины. Упражнение от К.Н. Чернозёмова: ноги на ширине плеч, руки опущены вниз; правая рука начинает совершать движения вперёд, вверх, в сторону, вниз на четыре счета (четверти); левая рука делает то же на восемь счетов (восьмушки). Здесь нужна муштра и длительная тренировка, чтобы тест стал сознательно и автоматически выполнимым. Левая рука даёт одно движение, в то время как правая делает за это же время два разных движения;

2) психофизическое разделение тела на две разные половины. Лечь на пол после выполнения активного упражнения на напряжение и расслабление мышц («электрический ток», «нитка», «пробить стену»). Поначалу поверить, что левая половина тела лежит на льду. Через некоторое время поверить, что правая половина тела лежит на горячем-горячем песке. Нужно очень достоверно вспомнить и воспроизвести физические самочувствия и ощущения – холодное/горячее. Если не получится с первого раза, можно начать с кистей рук: поверить, что одну руку опустили в кипяток, другую положили на лёд. ***Эффективность упражнения***: тело должно вибрировать, дрожать, но при этом одна половина ощутимо нагревается, другая – ощутимо остывает. Механизм упражнения основан на самовнушении и воспроизведении через эмоционально-физическую память физических ощущений;

3) психологическое разделение тела на две разные половины. Разделяем тело на двух разных людей; мужчина – женщина, любовь –

ненависть, одна половина хватает, другая – отбрасывает, одна – красивая, другая – уродливая.

Пробуждение воображения. В актёрском тренинге существует зона, остающаяся самой неисследованной и почти не задетой как теоретическими размышлениями, так и открытиями практической педагогики. Эту зону специалисты называют «пробуждением воображения». Актёры осваивают важнейшие элементы актёрской психотехники: внимание, мышечная свобода, память физических действий и ощущений, физическое самочувствие, характерность. Понятие «воображение» тоже употребляется довольно часто, но тренируется оно или нет при отработке иных элементов актёрской психотехники в смежных упражнениях сказать и убедиться сложно, если осознанно не осуществлять параллель овладения тем или иным элементом с воображением. Ибо, если говорить о тренировке, о «пробуждении», то нужно знать, что пробуждать – «слона или божью коровку». Энергетические, возбуждающие упражнения дают некоторый общий подъём, разогрев психофизики, как бы снимающий шоры «средненормального» сознания и подготавливающий организм к творчеству. Но они не позволяют настроить воображение на специфический актёрский лад, потому что пока нет ответа на вопрос, что такое «актёрский лад», актёрское воображение и как с ними управляться.

Упражнение на пластическую ритмостимуляцию воображения. Эта методика может быть применена в работе над ролью. Имеются в виду все танцевальные вариации: «Танцую монолог», «Танцую мысль», «Танцую внутреннюю речь», «Танцую событие». Можно попробовать «танцевать атмосферу». Зачастую выразить словами, точно сформулировать столь тонкое понятие, как «атмосфера», не получается. Тогда можно попросить станцевать своё ощущение о сцене. В качестве примера: тот же «доклад» Серебрякова из третьего акта «Дяди Вани» и весь последующий скандал можно протанцевать всем его участникам. У каждого из них свои ритмы. Вначале это индивидуальный танец, своё ощущение о смене атмосфер, чтобы тело откликнулось на ритмы-ощущения, потом можно позволить объединить все «танцы», разрешить танцевально взаимодействовать и воздействовать друг на друга. Режиссёр, вероятно, может репетировать при помощи изменения танцевальных ритмов участников, это может оказаться более

понятным, чем словесное уточнение обстоятельств (хотя, конечно, не отменяет последнего). Осознание обстоятельств, таким образом, придёт через тело, которому предложены иные ритмы, возбуждающие иное воображение, которое можно не переводить в слова.

Танцуем монолог. ***Цель:*** освобождение от подавленных чувств, изливающихся в накопление хронических мышечных напряжений. Танцевальная терапия ведёт своё происхождение от ритуального танца как средства выражения мыслей и чувств, которые трудно перевести в слова. В актёрском тренинге, помимо названного эффекта, упражнение помогает осознанию выразительных средств тела. Задание выполняется индивидуально: скажите монолог танцем, расскажите о своих мыслях и чувствах за сегодняшний день под «музыку души». Остальные члены группы могут разгадать монолог. На более позднем этапе обучения актёров упражнение может использоваться для ролевого тренинга: передайте внутреннюю речь своего персонажа в этом событии с помощью танца, станцуйте несколько событий. Как меняются ритм и характер движений танца?

Танцуем тему. ***Цель:*** увеличение эмоциональной подвижности, провоцируемой подвижностью телесной; взаимодействие с партнёром, осуществляемое на уровне внутреннего ощущения общей темы. Перед началом упражнения руководитель задаёт тему индивидуального танца, выраженную словесной формулой: «любить человека», «осенние сумерки», «восход солнца» и т. д. Участники стоят на площадке «стайкой»; выслушав тему, они должны закрыть глаза и попытаться пластически выразить тему, ассоциации, которые возникают по этому поводу; можно напевать про себя, но не вслух. Через некоторое время (3 мин.) руководитель предлагает объединиться в общий танец, не открывая глаз. Нужно сохранить характер своего танца, но вместе с тем «почуять» партнёров, высказывающихся на эту же тему. Если руководитель видит, что многие участники танцуют что-то резко выбивающееся из общего характера танца, то можно помочь, задавая ритм. Когда общий танец получился, руководитель предлагает участникам открыть глаза и продолжать танец с открытыми глазами.

Оправдать танец. ***Цель:*** тренировка воссоздания состояния участника и вслед за этим – воображаемой ситуации. «Между мышечной последовательностью напряжения и расслабления (включённой

во все выразительные движения) и психической установкой столь тесные взаимоотношения, что не только психическая установка связана с мышечным состоянием, но также каждая последовательность изменяет внутренние состояния установки и даже вызывает воображаемую ситуацию, которая соответствует мышечной последовательности» (Schilder, 1950, p. 208). Не правда ли, это похоже на изложение метода физических действий? Не совсем так, потому что количество мышечных усилий в физических действиях не регламентировано и не контролируемо, поэтому ожидаемый эффект происходит отнюдь не всегда. В данном упражнении при помощи совершения последовательности регламентированных танцевальных движений тренируется воссоздание состояния участника и вслед за этим – воображаемой ситуации. Упражнение может выполняться парами или индивидуально, всем участникам задаётся индивидуальный ритм и последовательность пластических движений. ***Задание:*** начать движение в танце, идти от тела, анализировать свои чувства, вообразить ситуацию, адекватную этим чувствам и характеру движений, погрузиться в эту ситуацию (для этого танец можно прекратить).

«Арки» Лоуэна

Это упражнение заимствовано из дзенских психотехник и «телесной терапии» А. Лоуэна. Его выполнение заключается в приятии предельно напряжённой позы. Напряжённые позы составляют основу биоэнергетического тренинга. Они позволяют высвободить напряжение через дрожь и непроизвольные движения. Тело в позах максимально сбалансировано.

Первая арка: встать, расставить ноги на 45 см, носки внутрь, кулаки на поясницу и прогнуться назад так, чтобы линия, соединяющая точки между лопатками на позвоночнике и середина расстояния между ногами была перпендикулярна полу. Удерживать позу 2-3 минуты. Если поза правильна, то начинаются вибрации в тех группах мышц, которые имеют очаги хронических напряжений. Регулярность применения этих и других поз ведёт к освобождению мышечных групп и частичному снятию хронического возбуждения в соответствующих зонах коры головного мозга.

Вторая арка: «обратное кольцо». Лечь на пол на спину, согнуть колени и расставить ноги на расстоянии 30 см, прогнуть спину, притягивая себя к лодыжкам руками, только макушка плечи и ступни касаются пола. Положить кулаки под пятки, колени выдвигаются вперёд. Дышать максимально глубоко. Таз начинает дрожать. Для усиления ощущения качните таз вверх 3-4 раза. Цель арки та же, только задействованы другие группы мышц. Обострить: в позе «арка» ученики должны мысленно проследить подробный путь из дома в институт. Это тренирует внимание и отвлекает от болевых ощущений.

Упражнения по методике С.В. Гиппиуса

Смотреть – видеть. Смотреть – пассивное, видеть – активное жизненное действие. Это значит соединить зрение с мыслью, действием в одном фокусе и на одном объекте внимания. Рассмотреть предмет, ладонь с определённой целью; рассмотреть свои пять пальцев, старинную вещицу, чье-то лицо, всмотреться в глаза; глаза в глаза – передать информацию глазами.

Пассивное созерцание: сидящие с завязанными глазами прислушиваются к ходящим вокруг них. Хлопок – каждый из ходящих замирает за стулом сидящих. Протягивает руку над головой сидящего и пытается мысленно передать информацию или элементарное задание. Сидящий должен понять, кто за его спиной и выполнить задание.

Психофизическая совместимость: один стоит спиной ко всем в углу, ведущий медленно идёт от стоящего по диагонали комнаты, мысленно посылая энергетически насыщенные сигналы стоящему спиной, в момент наивысшего посыла делает знак жестом для всех, стоящий спиной оборачивается или пропускает сигнал. Расположить вещи (спички) в определённой композиции на столе – запомнить, изменить композицию, вернуть в прежнее положение. Группа сидит на стульях в определённых позах – изменить позы 3-4 человек. Ведущий отмечает изменения. Положение стула – каждый вносит своё изменение в его положение, следующий повторяет всю композицию и вносит свою позицию.

Колпак мой треугольный, треугольный мой колпак, а если не треугольный, то это не мой колпак: упражнение на замену слов жестами;

слово «колпак» заменяется хлопком, а всё остальное произносится в словах; слово «треугольный» заменяется хлопком по коленям, слово «мой» заменяется лёгким ударом ладонями по плечам; и в финале все остальные слова заменяются вздохом. В итоге ни одного слова не произносится, а лишь жесты и вздохи. Упражнение выполнять в заданном ритме, не сбиваясь, одновременно всей группой.

Лабиринт: ведущий ведёт группу по воображаемому лабиринту. Проходка по скользкому льду, болоту, горячему песку, стеклу, траве, воде, канату, вязкой грязи… Прыжки через канавы, лужи, бугры. Мы у берега моря – усиливающийся шторм; идём по льдине сквозь ветер; ураган с дождём; ливень, бежим в поисках убежища, прячемся в сарае или под навесом, снимаем мокрую одежду, отжимаем, вновь одеваем; идём по болоту, проваливаемся, засасывает, зовём на помощь.

Назвать максимум предметов, понятий, явлений на букву «с», «п», «ш», «я» в аудитории и в контексте занятий. Три круга внимания – большой, средний, малый. Переходить от одного к другому. Максимум сосредоточения.

Упражнения по методике В.Г. Баженовой

Растирание рук, лба, ушей, ног, спины с озвучкой голосом.

Моё тело: разные позиции – на одной ноге, «на старт», подглядывание в щель, тянемся за яблоком, за бильярдным столом, за мячиком в яме.

Вдавливать пяткой, пальцами ног кнопку в пол (еловую шишку в землю).

Мускульная энергия – перенос напряжения от одной группы мышц к другой, меняем мизансцены тела.

Гоняем по телу ртутный шарик; играем с воздушным шариком.

Ты – «дотянуться» до товарища жестом, пальцем, звуком.

Тазик полный воды – пронести его на голове, в руках.

Регулировать баланс: центр тяжести тела (движение) и точка опоры (чтобы не упасть); баланс на стопах, пятках, пальцах ног, передвижение «особым» шагом (разновидности шага); проходка через препятствия – «чуть не упал».

Групповой баланс – трое: между двумя третий как маятник «падает» то к одному, то к другому – поддержки и отталкивания.

Воображаемый волейбол, перетягивание воображаемого каната, голова и хвост «дракона» – голова ловит хвост.

Полоскание – качаться с ноги на ногу, переносить центры тяжести с одной области тела в другую, развороты, наклоны, смены ног.

Оживить марионетку на пружинах, напряг, ослабление – ломается, падает.

Летание дельтапланов с музыкой, прыжки через скакалку, кукла-неваляшка.

Сорвать яблоко на высокой ветке, дотянуться до стакана воды через большой стол, выпить воды.

Стоп-кадр, по хлопку педагога застыть в разных позах, оживить и оправдать позу (без спорта и танца).

Части тела обозначаются цифрами от 1 до 7, по мере оглашения цифр напрягаются части тела, соответствующие номеру, в результате напряжено все тело до максимума, вибрации тела, по команде педагога скинуть напряжение.

Лежим на полу, полное расслабление, медленно по нарастанию поднять себя звуком «а-а-а-а», выброс энергии в небо.

Ногами месим глину, давим виноград, утаптываем снег; полоскаем белье вдвоём; пилим дрова, бревна вдвоём; молотобойцы.

Волейбол, футбол, баскетбол, фехтование, плавание в разных стилях.

Лианы обвивают партнёра нежно, агрессивно, гипнотически, пронизывают его, прорастают в нем.

Сиамские близнецы; канатоходцы; лыжники.

Три грации с медитативной музыкой.

Фигурное катание – парное или групповое; бокс с перебежками; рапидная драка; движение на коньках с использованием музыки.

Тает кусок льда, растекаемся в лужицу.

Лежим на смоле: отклеиваемся от неё, вновь приклеиваемся разными частями тела; я – мокрая тряпка, мою собой пол; я – медуза: прилив, отлив, я в глубине воды.

Метаморфозы: человек от младенца до старика.

Ветхая избушка превращается в царский дворец; лягушка превращается в царевну-лебедь.

Броуновское движение, рукопожатия, приветственные реплики.

Движения по кругу по часовой стрелке; хлопок – против часовой стрелки; два хлопка – перестройка в квадрат; три хлопка – перестройка в эллипс; четыре хлопка – остановка; пять хлопков – скорость движения убыстряется…

Пересказать басню жестами; рассказы на заданную тему в разных жанрах – импровизационно.

Зеркало.

Дракон: цепочка учеников, все обхватывают друг друга руками за пояс, «голова» дракона ловит свой хвост; перемена головы с хвостом; движение в рапиде; распад на две части – «головы» гоняются за хвостами друг друга; пластический ансамбль, осознанно контролируем тело, плавность и гибкость движения, общее тело «дракона» изгибается, приседает, закручивается в стороны, взлетает; менять направления без резких рывков и поворотов.

Змея: группа в цепочке, руки на поясе партнёра, двигается в разных музыкальных фрагментах и темпоритмах; сложная причудливая траектория, тело «змеи» по указу «головы» прогибается, покачивается, приседает, наклоняется, вибрирует, перемещает руки и т. д. Музыка может быть медитативная, эксцентричная, волнообразная, камерная…

Корабли: движение группы спинами вперёд с закрытыми глазами – мы корабли, вокруг айсберги, не допустить столкновения, всё внимание сконцентрировано на органах чувств: зрении («кинолента видений»), слуховой, вкусовой (эмоциональная память), обонятельной, осязательной (тактильной), мышечно-кинетической. Темпоритм замедленно слабый, постепенно нарастает. При нечаянном столкновении – реакция как угроза катастрофы. Важно: чувство партнёра, тоже блуждающего в потёмках, ощущение опасности и осторожности, сосредоточенность на приближении иного объекта, уход от него, стремление к равномерному распределению в пространстве. Важно учуять «айсберг» или иной «корабль», вовремя притормозить и уйти от столкновения.

Корабли в тумане: двигаемся с закрытыми глазами вперёд (не спинами), ищем другие «корабли» для осторожного соединения,

в финале собраться всем (соединение руками, плечами, спинами) и отойти в «тихую гавань». Задача – почувствовать партнёра, услышать его, создать контакт. Активно работает «кинолента видений».

Зачин. Дышащее морское дно: мы – безграничное морское дно – вода, растения, скаты, медузы – всё дышит и колеблется, почти полное расслабление, вдох – подъём, выдох – опускание, общее дыхание, медленная завораживающая музыка, чувство общего темпа и ритма, активная работа воображения и «киноленты видений». Возможны контакты с партнёром.

Домашнее задание: заблудился в лесу, хожу аукаю, вдруг…; собираю полевые цветы для близкого человека, неожиданно нахожу…; бег в марафоне, захотел пить, на бегу открываю бутылку, пью, а это оказалось…; катаюсь на коньках, вдруг лёд проваливается и я плыву, вдруг все застывает и я в смоле, вдруг смола превращается в застывающий бетон…; лечу на дельтаплане, вдруг в меня врезается птица…

Дурацкие сказки: ведущий или двое ведущих импровизационно рассказывают сказку, сочиняя её на ходу. Остальные участники её импровизационно разыгрывают, точно инсценируя текст ведущих. Какие бы фантазии ни предлагали ведущие, актёры должны все это оправдывать своей игрой, включая активно фантазию, воображение и пластически иллюстрировать. Задача ведущих – вести сюжет и задавать актёрам интересные, порой противоположные характеристики, провоцируя их на неожиданные действия, сталкивать в немыслимых ситуациях. Задача актёров – оправдывать все выдумки, даже самые парадоксальные, в том числе паузы-простои, когда событие протекает мимо них – при этом пауза не должна быть пустой, а заполняться продолжением действия в зоне молчания. Сказки могут быть фольклорные (народные), фантастические, современные, по мотивам известных произведений в жанре фарса, анекдота, сатиры. Абсурдность, безудержная фантазия, импровизация – главные элементы рассказа и актёрской игры в этом упражнении.

Музыка в пластике: ведущий двигается в стиле и темпоритме музыкального фрагмента, за ним двигаются остальные 7-10 человек, в точности повторяя характер и лексику движений. По хлопку педагога меняется музыка и ведущим становится участник, замыкавший

цепочку в первом эпизоде – ведёт группу в обратном направлении в стиле и темпоритме новой музыки.

Метаморфозы: я – лужица клея: ищу добычу, кого бы склеить, свернуть в комок, отвратительный запах, расползаюсь, обволакиваю, засасываю – вся пластика сопровождается озвучкой голоса; я – редкие духи: одариваю ароматом всех присутствующих, испаряюсь; я – грязная лужа: растекаюсь, булькаю, чавкаю, засасываю, испаряюсь, наполняюсь водой от дождя; прорастание зерна из влажной почвы; из спящего семени прорастает жизнь, набухает росток; преодоление препятствий; пробивание жёсткой оболочки, пульсирующие и скручивающиеся толчки ввысь; рождается росток; я – лилия, я – роза, я – крапива, я – кактус; надувные игрушки (процессы надувания и спускания, то есть последовательное напряжение и расслабление тела под воздействием воображаемого насоса); оживление нэцке (японские фигурки из кости, глины, гипса, пластмассы), выражающих разные состояния: детство, озарение, радость, размышления, боль, увядание, испуг, катастрофу, старость, насмешку, любовь.

Музыкально-пластические импровизации: интуитивно погружаться в музыку, действуя и создавая на ходу сюжет, сделать тело послушным музыке, включать воображение в действенный процесс, создавать личную атмосферу, выстраивать взаимодействие с партнёром; пластика не бытовая – в зависимости от жанра и темпоритма музыки тело существует в пространстве в синтезе театральности, абстракции и жизненных обстоятельствах. Можно определить (задать) тему импровизации: одиночество, ирония, преодоление, провокация, игра, ссора и примирение, признание, столкновение, разоблачение, бой, человеческие комплексы, зерно характера, манипуляция, мольба, высвобождение, отказ, выбор, любовь.

Музыкально-пластические импровизации по мотивам литературных произведений, драматических образов (ролей из пьес), произведений живописи, портретов, аллегорий, цвета, времён года.

Музыкально-пластические импровизации абстрактные: перевести музыку на сценический язык через пластику исполнителя. ***Главное:*** точно уловить в пластике характер, стиль, жанр, настроение, создать атмосферу, не повторяться, пластический процесс должен быть развивающимся, несмотря на музыкальные повторы.

Этюды на музыкальные ассоциации. Студийцы, учащиеся, студенты слушают предложенную педагогом музыку. По мере восприятия и воздействия звуков кто-то выходит на сценическую площадку и начинает импровизировать – двигаться в атмосфере, темпоритме музыки, интуитивно отдаваясь характеру и видениям внутреннего экрана. Можно совершать физические действия, взаимодействовать с пространством, предметами, другими участниками тренинга. ***Главное:*** уловить характер и атмосферу музыки, заразиться ими и войти в событийно-действенный процесс.

Предлагаемые композиторы: Бах, Моцарт, Бетховен, Вивальди, Паганини, Перголези, Россини, Беллини, Доницетти, Марчелло, Альбинони, Сибелиус, Шопен, Дворжак, Лист, Глинка, Чайковский, Рахманинов, Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Щедрин, Гаврилин, Свиридов, Пендерецкий, Айвз, Курёхин, Шнитке, Булошкин, Шварц, Калнинш, Астор Пьяццолла. Музыкальные композиции флейтиста Гиоры Фейдмана.

Упражнения по методике Н.Ю. Хрящевой «Психогимнастика в тренинге»

Мотивация и тренинг креативности. В случае если в процессе репетиции участники быстро устают, теряют творческое самочувствие, концентрацию и внимание, мотивацию и интерес или возможно, что нет понимания и осознанного проживания творческого процесса в ходе работы над спектаклем или ролью, можно провести следующее практическое упражнение.

Участники группы сидят по кругу. У тренера в руках мяч. ***Инструкция:*** сейчас, бросая друг другу мяч, будем, не повторяясь, называть качества, особенности поведения, присущие с нашей точки зрения, креативному или творческому человеку. Постараемся быть внимательными, запоминать названные характеристики, а также и то, у кого уже мяч побывал. Будем стараться, чтобы все принимали участие в работе. После того, как мяч побывает два-три раза у каждого, тренер изменяет инструкцию: а теперь, продолжая бросать мяч, будем называть качества, особенности поведения антипода креативного человека. Это упражнение способствует осознанию проявлений кре-

ативности, что даёт возможность режиссёру-педагогу в дальнейшем предложить участникам группы ориентировочную основу с перечнем этих проявлений и на следующем этапе работы перейти к их развитию, тренировке [8, с. 204].

Участники группы сидят по кругу. В центре круга лежит бумага, краски, фломастеры и т. д. – всё, что необходимо для рисования. ***Инструкция:*** сейчас я предлагаю каждому из нас взять лист бумаги и нарисовать креативность так, как вы её понимаете. У нас будет достаточно времени для рисования, мы подождём, когда все закончат свои рисунки. После того как все завершат рисунки, каждый рассказывает о своём рисунке, о том, как он(а) понимает, что такое креативность. Упражнение позволяет сформулировать многие сущностные характеристики креативности как свойства личности, творческого процесса, а также отличительные особенности именно творческих продуктов деятельности [8, с. 205].

Участники группы сидят по кругу либо в подгруппах по 4-5 человек. ***Инструкция***: каждому из нас по очереди надо будет, пользуясь только невербальными средствами, изобразить любого выбранного им литературного героя или реального жившего или живущего сейчас человека. Это должен быть известный всем человек. Все остальные будут внимательно смотреть и постараются понять, кого изображает выполняющий задание участник. Если группе сразу не удаётся понять, кто изображён, надо будет найти другие выразительные средства. Это упражнение существенно повышает активность участников группы, вовлекая их всех в деятельность, требующую, с одной стороны, большой сосредоточенности на происходящем, а, с другой стороны, гибкости мышления, быстрой переработки получаемой информации и поиска различных способов выражения. Каждый участник группы может изобразить несколько персонажей [8, с. 226].

Приложение 4

Практикум по самостоятельной работе. Этюды на веру и наивность в процессе простейшего сценического общения:

- гвоздь и молоток;
- роза и крапива;
- комар и корова;
- сапог и щётка;
- кукла Барби и мячик;
- пылесос и пух;
- лягушка и журавль;
- гусеница и яблоня;
- паук и муха;
- щенок и мячик;
- пчела и цветок;
- скрипка и барабан;
- костёр и дождик;
- сосулька и солнце;
- козёл и капуста;
- котёнок и воздушный шарик;
- Мальвина, Буратино и Пьеро.

Приложение 5

Методика освоения актёрской психотехники М.А. Чехова

Мы выделяем в отдельное приложение фрагменты из книги гениального русского актёра Михаила Александровича Чехова «О технике актёра», так как его методика уникальна и значительно отличается от традиционных принципов и подходов к освоению актёрского мастерства. Отличие заключается прежде всего в теснейшей и неразрывной связи внешнего (телесного, физического) и внутреннего (духовного, психологического). Нельзя тренировать внимание, воображение или даже свободу мышц только внешне, без внутренних энергетических и психических затрат. Весь комплекс упражнений по Михаилу Чехову – это единая, последовательно и логически связанная система разделов, принципов, категорий и понятий, содержащая в себе механизм действия природы и сущности актёрского искусства. Эффективное

и продуктивное освоение методики и практики актёрского тренинга по Михаилу Чехову во многом зависит от индивидуального дарования, актёрских способностей и особенно от творческой природы сценического воображения ученика.

В книге «О технике актёра» автор излагает свою философию, особую позицию и практическую методику освоения системы элементов актёрской психотехники, представляя её как шесть способов репетирования. Основной приём авторского изложения – это индуктивный способ рассуждений и описаний упражнений.

Чехов, Михаил Александрович (русский и американский актер; 1891-1955).
Литературное наследие: в 2 т. / Михаил Чехов; [сост. И.И. Аброскиной, М.С. Ивановой, Н.А. Крыловой; ред., вступ. ст. М.О. Кнебель; Центр. гос. архив. лит. и искусства СССР; Моск. худож. акад. театр им. М. Горького, Музей]. – Москва: Искусство, 1986.
Т. 2: Об искусстве актера. – 1986. – 557 с.: ил., портр. – В содерж.: О системе Станиславского; **О технике актера.** – С. 179-309.
(Второй том настоящего издания включает статьи, интервью, лекции М. Чехова, связанные с проблемами актерского мастерства, а также его книгу «О технике актера». Входит сюда и «Летопись жизни и творчества М.А. Чехова».)

ВООБРАЖЕНИЕ И ВНИМАНИЕ
Первый способ репетирования

Не то, что есть, побуждает к творчеству,
но то, что может быть; не действительное,
но возможное.

Рудольф Штейнер

Все моложе и моложе чувствует себя тот,
кто вступает в мир воображения.
Теперь он знает: это рассудок старил его
душевно и делал таким негибким.

Р. Мейер

Образы фантазии живут самостоятельной жизнью

Вечер. После долгого дня, после множества впечатлений, переживаний, дел и слов вы даёте отдых своим утомлённым нервам. Вы садитесь, закрыв глаза или погасив в комнате свет. Что возникает из тьмы перед вашим внутренним взором? Лица людей, встреченных

вами сегодня. Их голоса, их разговоры, поступки, движения, их характерные или смешные черты. Вы снова пробегаете улицы, минуете знакомые дома, читаете вывески… вы пассивно следите за пёстрыми образами воспоминаний проведённого дня. Но вот незаметно для вас самих вы выходите за пределы минувшего дня и в вашем воображении встают картины близкого или далекого прошлого. Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже «подменены» кем-то, кто фантазировал над ними в то время, как вы «забыли» о них, но все же вы узнаете их. И вот среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзывает образ совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начитаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план – новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнением следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнь живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них, ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии…

Власть над образами

Но если в вас достаточно смелости, чтобы признать самостоятельное существование образов, вы все же не должны довольствоваться их случайной, хаотической игрой, как бы много радости она ни доставляла вам. Имея определённую художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда, подчинённые вашей воле образы будут являться перед вами не только в вечерней тишине, но и днём, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот…

«Кинолента видений»

Но образ, застывший в вашем воображении должен развиваться и расти, он должен быть в процессе движения и развития. Для этого ему нужно задавать правильные вопросы и видеть их на своей «киноленте видений». Задавая вопросы, вы хотите *увидеть* то, о чем спрашиваете. Вы *смотрите* и ждёте. Под вашим вопрошающим взглядом образ меняется и является перед вами как *видимый* ответ. В этом случае он – продукт вашей творческой интуиции. И нет вопроса, на который вы не могли бы получить ответа. Все, что может волновать вас, в особенности в первой стадии вашей работы: стиль автора и данной пьесы, её композиция, основная идея, характерные черты действующих лиц, место и значение среди них вашей роли, её особенности в основном и в деталях, – все это вы можете превратить в вопросы...

«Видеть» внутреннюю жизнь образа

По мере того как вы будете прорабатывать и укреплять ваше воображение, в вас возникает чувство, которое можно выразить словами: то, что я вижу моим внутренним взором, те художественные образы, которые я наблюдаю, имеют, подобно окружающим меня людям, внутреннюю жизнь и внешние её проявления. С одной только разницей: в обыденной жизни за внешним проявлением я могу не увидеть, не угадать внутренней жизни стоящего передо мной человека. Но художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаёнными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я «вижу» его внутреннюю жизнь...

Внимание

По мере того как путём систематических упражнений вы развиваете своё воображение, оно становится все более гибким и подвижным. Образы вспыхивают и сменяют друг друга со все возрастающей быстротой. Это может привести к тому, что вы будете терять их раньше, чем они успеют воспламенить ваше творческое чувство. Вы должны обладать достаточной силой, чтобы быть в состоянии остановить их движение и держать их перед вашим внутренним взором так долго, как вы этого захотите. Сила эта есть способность

сосредоточивать своё внимание. Все мы обладаем ею от природы, и без неё мы не могли бы выполнить ни одного даже самого незначительного повседневного действия (за исключением действий привычных). Но сила концентрации, которой мы пользуемся в обыденной жизни, недостаточна для актёра с развитым воображением. От этой силы в значительной мере зависит и продуктивность изображения. Вы должны развить её в себе. Успех этого развития будет зависеть столько же от упражнений, сколько и от правильного понимания природы и сущности внимания.

Внимание есть *процесс*

Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случалось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течение дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели ещё и другую – внутренне деятельную и напряжённую. Что бы вы ни делали, куда бы ни шли, о чем бы ни говорили – вы непрестанно представляли себе ожидаемое вами событие. Даже и тогда, когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали связи с ним. Внутренне вы были в непрестанно деятельном состоянии. Эта *деятельность* и есть внимание. Рассмотрим её подробнее.

В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы *держите* незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы *притягиваете его к себе*. В-третьих, сами *устремляетесь к нему*. В-четвёртых, вы *проникаете в него*. Все четыре действия, составляющие *процесс* внимания совершаются одновременно и представляют собой большую душевную силу. Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души. Даже в том случае, когда объектом вашего внимания является видимый предмет и вы принуждены физически пользоваться вашим зрением, все же процесс сосредоточения внимания лежит за пределом физического восприятия зрением, слухом или осязанием *(внимание обеспечивает и развивает мозг, сознание и усиливает попытки проникнуть в подсознание **Я**)*. Часто упражнения на внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха,

осязания и т. д.), вместо того чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, лишь предшествующую процессу внимания. В действительности органы внешних чувств *освобождаются* в тот момент, как начался процесс внимания. Ожидая предстоящего события, то есть будучи сосредоточены на нем, вы можете, как я уже сказал выше, днями и неделями вести вашу повседневную жизнь, свободно пользуясь вашими органами чувств: внимание протекает за их пределами. И даже (вы заметите это при дальнейших упражнениях) чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила. Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего.

Внимание

Упражнение 1. Выберите простой предмет. Рассмотрите его. Чтобы избежать «гляденья» на предмет – опишите для себя его внешний вид. Проделайте внутренне (психологически) все четыре действия, составляющие процесс внимания: *держите* предмет, *притягивайте* его к себе, *устремляйтесь* к нему, *проникайте* в него, как бы стараясь слиться с ним. Каждое из этих действий проделайте сначала отдельно, потом вместе, соединяя по два, по три и т. д. Продолжайте упражнение, следя за тем, чтобы ни органы ваших чувств, ни мускулы тела не напрягались излишне. Меняйте объекты вашего внимания в такой последовательности:

1. Простой, видимый предмет.
2. Звук.
3. Человеческая речь.
4. Простой предмет, вызванный в воспоминании.
5. Звук, вызванный в воспоминании.
6. Человеческая речь (слово или одна фраза), вызванная в воспоминании.
7. Образ человека, которого вы хорошо знаете, вызванный в воспоминании.
8. Образ, взятый из пьесы или литературы.
9. Образ фантастического существа, пейзажа, архитектурной формы и т. п., созданный вами самими.

Упражняйтесь до тех пор, пока внимание с его четырьмя действиями не станет для вас легко выполнимым *единым* душевным актом.

Сосредоточив внимание на объекте, начните одновременно выполнять простые действия, не имеющие к объекту внимания прямого отношения: держа, например, в сфере внимания образ человека, в данный момент отсутствующего, начните убирать комнату, приводить в порядок книги, поливать цветы или делать любое легко выполнимое действие. Постарайтесь уяснить себе при этом, что *процесс* внимания *протекает в душевной сфере и не может быть нарушен внешними действиями, одновременно с ним совершаемыми.*

Следите, чтобы внимание по возможности не прерывалось. Не доводите себя до утомления, в особенности вначале. Регулярность в упражнениях (два-три раза в день) важнее, чем их длительность. Время от времени возвращайтесь к первоначальным, более простым упражнениям...

Воображение и внимание

Упражнение 2. Начните упражнение с простых воспоминаний (предметы, люди, события). Старайтесь восстановить возможно больше деталей. Рассматривайте вызванный в памяти объект, по возможности, не отвлекая вашего внимания. Выберите небольшую законченную сцену из хорошо знакомой вам пьесы. Проиграйте её несколько раз в вашем воображении. Поставьте перед действующими лицами ряд задач (вопросов) общего характера, например: ярче выявить ту или иную черту характера; полнее отразить атмосферу сцены; усилить или ослабить то или другое чувство; сыграть сдержанно, сыграть темпераментно; ускорить или замедлить темп сцены и т. п. проследите изменения, которые произойдут в игре актёров под влиянием ваших вопросов. Возвратитесь к той же сцене на следующий день. Снова просмотрите её. Изменения в связи с вашими вопросами могут оказаться значительнее, чем накануне. *Оцените самостоятельную обработку образами ваших вопросов.* Поставьте новые вопросы или повторите прежние и ждите результата на следующий день.

При многократном просмотре сцены не пренебрегайте теми «советами», которые образы будут давать вам по их собственной инициативе. Меняясь и влияя друг на друга, они могут вдохновить вас

на новые идеи, вызвать новые чувства и навести на непредвиденные вами средства выразительности. Принимайте или отвергайте их, но не держитесь деспотически за ваши первоначальные желания.

Перейдите к работе над игрой актёров в деталях. Спрашивайте их о мельчайших нюансах: о взгляде, движении руки, паузе, вздохе, о мимолётном чувстве, желании, страсти, мысли и т. п. Задав вопрос, следите за реакцией на него. Если под влиянием ответов вы почувствуете, что в вас вспыхнуло творческое состояние, что вы сами хотите сыграть тот или иной момент, – прекращайте упражнения и отдавайтесь творческому импульсу. Конечная цель всякого упражнения (как и всего предлагаемого метода) есть пробуждение творческого состояния, умение вызвать его произвольно.

Переходите к упражнениям, развивающим гибкость вашего воображения. Возьмите образ, рассмотрите его в деталях и затем заставьте его превратиться в другой: молодой человек постепенно превращается в старого и наоборот; молодой побег развивается в большое ветвистое дерево; зимний пейзаж превращается в весенний, летний, осенний и снова зимний и т. п. То же с фантастическими превращениями: заколдованный замок постепенно превращается в бедную избу и наоборот; старуха нищенка превращается в красавицу ведьму; волк – в царевича, царевна – в лягушку и т. п. Продолжайте это упражнение с образами, находящимися в движении: рыцарский турнир; пламя лесного пожара; возбуждённая толпа; бал; фабрика; железнодорожная станция и т. п.

Ещё до того, как началась ваша регулярная работа на сцене с партнёрами, вы сможете систематически проигрывать вашу роль исключительно в воображении. Положительная сторона таких репетиций заключается в том, что без фактического участия вашего тела и голоса, без внешних затруднений, связанных с партнёрами и мизансценами, вы можете целиком отдаться игре, как вам подсказывает ваша творческая интуиция...

На втором этапе этого тренинга вы можете дать волю своему телу и эмоциям – телесно-аффективная регуляция – и выйти на рабочую площадку: импровизировать с воображаемым или реальным партнёром, который тоже проходит этот тренинг и играет иную роль в том же спектакле; такие импровизации могут проходить без тек-

ста или с импровизированным своим текстом: главное – выпустить на волю накопившуюся энергию воображения и реализовать её в психофизическом процессе.

Но и позднее, уже во время работы с режиссёром и партнёрами, вы можете в часы, свободные от общих репетиций, продолжать вашу игру в воображении. Теперь вы вносите в неё советы и указания режиссёра, мизансцены и игру ваших партнёров. И хотя то, чего вы можете достигнуть, играя таким образом, может оказаться неизмеримо богаче и тоньше всего, чего вы можете достигнуть, репетируя на сцене, однако многое из того, что вам удалось создать в воображении, перейдёт постепенно и в вашу фактическую игру на сцене. Благодаря тому, что ваше тело, оставаясь пассивным и свободным в то время, как вы репетируете в воображении, получает тонкие импульсы, исходящие из ваших переживаний, оно прорабатывается не меньше, чем во время репетиций на сцене. Оно готовится стать телом вашего образа, усваивает его характер и манеру движений. Пробужденные вашим воображением творческие чувства, проникая в тело, как бы ваяют его изнутри.

АТМОСФЕРА
Второй способ репетирования

> Дух в произведении искусства – это его идея. Душа – атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, – его тело.

Атмосфера

Я едва ли ошибусь, если скажу, что среди актёров существует два различных представления о сцене, на которой они проводят бóльшую часть своей жизни. Для одних – это пустое пространство. Время от времени оно заполняется актёрами, рабочими, декорацией и бутафорией. Для них все, что появляется на сцене, видимо и слышимо. Другие знают, что это не так. Они иначе переживают сцену. Для них это маленькое пространство – целый мир, насыщенный *атмосферой*, такой сильной и притягательной, что они нелегко могут расстаться с ней… Она даёт им вдохновение и силу на будущее. В ней они чувствуют себя артистами, даже когда зрительный зал пуст и тишина царит на ночной сцене… Она одинаково волнует и актёра, и зрителя.

Разве не ходит публика, в особенности молодая, в театр часто только для того, чтобы побыть в этой атмосфере нереальности?

Атмосфера связывает актёра со зрителем. Тот актёр, который сохранил (или вновь приобрёл) чувство атмосферы, хорошо знает, какая неразрывная связь устанавливается между ним и зрителем, если они охвачены одной и той же атмосферой. В ней зритель сам начинает играть вместе с актёром. Он посылает ему через рампу волны сочувствия, доверия и любви. Зритель не мог бы сделать этого без атмосферы, идущей со сцены. Без неё он оставался бы в сфере рассудка, всегда холодного, всегда отчуждающего, как бы тонка ни была его оценка техники и мастерства игры актёра...

Атмосфера и игра

Замечали ли вы, как непроизвольно меняете вы ваши движения, речь, манеру держаться, ваши мысли, чувства, настроения, попадая в сильную, захватившую вас атмосферу? И если вы не сопротивляетесь ей, влияние её на вас возрастает. Так в жизни, так и на сцене. Каждый спектакль отдаваясь атмосфере, вы можете наслаждаться новыми деталями в вашей игре. Вам не нужно боязливо держаться за приёмы прошлых спектаклей или прибегать к клише. Пространство, воздух вокруг вас, исполненные атмосферой, поддерживают в вас живую творческую активность. Вы легко убедитесь в этом, проделав в вашем воображении простой опыт...

Воспроизведите в вашем воображении сцену с женихами в комедии Гоголя «Женитьба». Первый вариант атмосферы – напряжённость смотрин, неловкость, унижение невесты, притворство и кривлянье мужчин, натужная «непринуждённость» и абсурдность ситуации. Второй вариант атмосферы – все всё понимают и едва сдерживают смех, женихи ведут себя нагло, глупо соперничают, оспаривают своё первенство, всем весело и забавно, невеста развлекается и демонстративно кокетничает как бы в издёвку претендентам. Третий вариант атмосферы – вялое равнодушие всех и изображение светского псевдоприёма, всё направлено на пиар манер и этикета. При развитом воображении исполнителей такие пробы разных атмосфер могут эмоционально заразить актёров и подсказать нестандартное решение сцены. Здесь атмосфера может стать носителем смысла и жанра

сцены. Или представим себе массовую сцену из «Мухи-Цокотухи» Корнея Чуковского. После победы над пауком – настоящий праздник, песни, пляски, беспечность и беззащитность пред злом мира обывателей. Второй вариант – пафос освобождения народа от ига злодея и истязателя, политическое и социальное торжество, прославление героя. Третий вариант – все в страхе перед новым правителем – комаром, который встаёт на возвышенность в позу короля; праздник именин мухи проходит в атмосфере страха и показного веселья. Эти примеры атмосферы, возможно, несколько упрощены, но для тренинга и понимания её возможностей в воплощении мысли и как возбудителя верного сценического самочувствия актёра приемлемы различные контрастные определения.

Две атмосферы

Две различные атмосферы не могут существовать одновременно. Одна (сильнейшая) побеждает или видоизменяет другую. Представьте себе старинный заброшенный замок, где время остановилось много веков назад и хранит невидимо былые деяния, думы и жизнь своих забытых обитателей. Атмосфера тайны и покоя царит в залах, коридорах, подвалах и башнях. В замок входит группа людей. Извне они принесли с собой шумную, весёлую, легкомысленную атмосферу. С ней тотчас же вступает в борьбу атмосфера замка и либо побеждает ее, либо исчезнет сама. Группа вошедших людей может принять участие в этой борьбе атмосфер. Своим настроением и поведением они могут усилить одну и ослабить другую, но удержать их обе одновременно они не могут. Борьбу атмосфер и неизбежную победу одной из них надо признать сильным средством художественной выразительности на сцене…

В то время как две враждующие друг с другом атмосферы не могут существовать одновременно, индивидуальные чувства и противоположная им атмосфера не только могут уживаться вместе, но они создают обычно эффектные моменты на сцене, доставляя зрителю эстетическое удовлетворение. Между индивидуальным чувством и атмосферой, если они противоречат друг другу, происходит такая же борьба, как и между двумя враждующими атмосферами. Эта борьба создаёт напряжение сценического действия, привлекая внимание

зрителя. Если борьба разрешается победой атмосферы над индивидуальным чувством или наоборот, победившая сторона возрастает в силе и публика получает 7 новое художественное удовлетворение как бы от разрешившегося музыкального аккорда. Само собой разумеется, когда индивидуальные чувства *действующего лица* на сцене находятся в конфликте с общей атмосферой, *актёр*, как исполнитель роли, в полной мере сознает и переживает эту атмосферу. Он целиком включён в неё. Если бы это было не так, как мог бы он убедительно, с художественной правдивостью и тактом передать *конфликт действующего лица* с господствующей на сцене атмосферой?

Постепенное зарождение атмосферы или её внезапное появление, её развитие, борьба, победа или поражение, вариации её оттенков, её взаимоотношения с индивидуальными чувствами действующих лиц и пр. – все это сильные средства сценической выразительности, которыми не должны пренебрегать ни актёр, ни режиссёр. Даже в тех случаях, когда атмосфера вовсе не дана в пьесе или только слабо намечена, режиссёр и актёры должны сделать все, чтобы или создать её, или развить намёк, данный автором...

Актёры, принимающие и любящие атмосферу на сцене, знают, что значительная часть *содержания* спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме атмосферы. Ни слова, произносимые актёром со сцены, ни его действия не выразят того, что живёт в атмосфере. Спросите себя, как вы, сидя в зрительном зале, воспримете содержание одной и той же сцены, сыгранной перед вами один раз без атмосферы и другой раз – с атмосферой? В первом случае вы ясно *поймёте* рассудком смысл виденной сцены, но едва ли глубоко проникнете в её психологическое содержание. Во втором – ваше восприятие будет более глубоким по своему психологическому значению. Вы не только поймёте содержание сцены, вы *почувствуете его*. Такое восприятие может пробудить в вашей душе ряд вопросов, догадок и проблем, ведущих далеко за пределы рассудочной ясности. Каково, например, содержание первой сцены «Ревизора» без атмосферы? Взяточники чиновники обсуждают, как встретить ревизора, чтобы избежать наказания. Иначе явится вам это содержание, воспринятое через атмосферу катастрофы, почти мистического ужаса, подавленности, заговора и пр. Не только тонко-

сти души грешника (и притом русского грешника!), осмеянные Гоголем, встанут перед вами, но и городничий и чиновники превратятся для вас в символы и, оставаясь живыми людьми, получат общечеловеческое значение. И гоголевский эпиграф к комедии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» – станет для вас *переживанием*, волнующим и смешным. Или, может быть, предостерегающим и страшным…

Атмосфера не есть состояние. Но действие, процесс. Внутренне она живёт и движется непрестанно. Попробуйте пережить, например, атмосферу радости как действие, и вы убедитесь, что в ней живёт жест раскрытия, распространения, расширения. Подавляющую атмосферу вы воспримете, наоборот, как жест сжатия, закрытия, давления. Это – воля атмосферы. Она побуждает и вашу волю к действию, к игре. В таких атмосферах, как ненависть, восторг, героизм, катастрофа, паника, их внутренняя динамика, воля очевидны. Но как обстоит дело с такими атмосферами, как, например, тишина заброшенного кладбища, покой летнего вечера, молчаливая тайна лесной чащи? В этих случаях динамика не так очевидна, и тем не менее для тонко чувствующего актёра она имеется и здесь…

Спектакль, лишенный атмосферы, неизбежно носит на себе отпечаток *механичности*. Зритель может рассуждать о таком спектакле, понимать его, ценить его технические совершенства, но он останется холодным – спектакль будет «бессердечным» и не сможет захватить его целиком. Очевидность сказанного часто затемняется тем, что индивидуальные чувства актёров, вспыхивая на сцене то тут, то там, как бы заменяют собой атмосферу…

Произведение искусства должно иметь *душу*, и эта душа есть атмосфера. Великая миссия актёра: спасти душу театра и тем самым спасти будущий театр от механизации.

Упражнение 3. Представьте себе *пространство* вокруг вас наполненным атмосферой (как оно может быть наполнено светом или запахом). Представляйте вначале простые, спокойные атмосферы, например: уют, благоговение, одиночество, предчувствие (радостное или печальное) и т. п. не прибегайте ни к каким отвлекающим ваше внимание воображаемым обстоятельствам, якобы создающим данную атмосферу. Представляйте себе *непосредственно* то или иное чувство разлитым вне вас в вашем окружении. Продолжайте это с целым

рядом различных атмосфер. Выберите одну атмосферу. Сделайте лёгкое движение рукой *в гармонии с окружающей вас атмосферой*. Повторяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука *пронизана* атмосферой и в движении своём выражает и отражает её.

Остерегайтесь возможных ошибок; не «играйте» вашим движением атмосферу. Повторяя упражнение, терпеливо ждите результатов. Ваше чутье подскажет вам правильный путь. Не старайтесь также почувствовать атмосферу. *Представляйте* себе её с возможной ясностью. Когда она появится в вашем окружении – вы почувствуете её. Она пробудит также постепенно ваши индивидуальные чувства.

Перейдите к более сложным движениям: встаньте, сядьте, лягте, возьмите предмет, положите его и т. п. Добивайтесь тех же результатов, что и в предыдущем случае.

Произнесите одно слово (сначала без движения) в созданной вами атмосфере. Следите за тем, чтобы оно прозвучало в гармонии с ней. Произнесите короткую фразу в определённой атмосфере. Соедините эту фразу с соответствующим ей простым движением. Проделайте это упражнение в различных атмосферах. Снова проделайте все вариации описанного выше упражнения с такими атмосферами, как экстаз, отчаяние, паника, ненависть, пламенная любовь и т. п.

Перейдите к следующему варианту упражнения. Окружите себя атмосферой. Вживитесь в неё. Найдите простое движение, *органически вытекающее из атмосферы*. Проделайте его несколько раз.

Перейдите к более сложному движению, исходя из той же атмосферы. Выполните простое бытовое действие. Присоедините к нему слова. Сделайте их более сложными и продолжайте упражнение, пока оно не примет вид законченной импровизации. Создайте вокруг себя атмосферу и, побыв в ней некоторое время. Вызовите в своей памяти соответствующие ей образы из жизни. Атмосфера *душевного холода*, например, может вызвать образ официального учреждения и т. п.

Читайте пьесы и литературные произведения, интуитивно (не рассудочно) определяя атмосферы, сменяющие одна другую. Создайте мысленно «партитуру» следующих одна за другой атмосфер. Вживаясь в различные атмосферы, старайтесь осознать динамику, волю каждой из них. Начните двигаться в гармонии с этой динамикой. Постепенно усложняя ваши движения, перейдите к импровизации.

Если вы упражняетесь не один, делайте импровизации двоякого рода:

1. Все участники, охваченные определённой атмосферой, живут индивидуальными чувствами, *родственными* атмосфере.

2. Один из участников живёт чувствами, *противоположными* общей атмосфере.

С группой партнёров приготовьте небольшой отрывок. При работе над ним старайтесь исходить из атмосферы не только в игре, но и в выборе мизансцен. Обсудите с партнёрами возможные декорации, свет и сценические эффекты, соответствующие атмосфере отрывка. Старайтесь в повседневной жизни замечать атмосферы, в сферу которых вы вступаете. Слушайте их, как музыку.

Атмосфера как способ репетирования

Наряду с воображением атмосфера становится для вас вторым способом репетирования. Живя в атмосфере пьесы или сцены, вы будете открывать в них все новые психологические глубины и находить новые средства выразительности. Вы будете чувствовать, как гармонично растёт ваша роль и устанавливается связь между вами и вашими партнёрами. Когда в течение репетиции атмосфера действительно будет вдохновлять вас, вы переживёте счастливое чувство: вас ведёт невидимая рука, чуткий, мудрый, правдивый «режиссёр»! и много эгоистического, мешающего творческой работе волнения, много ненужных усилий отпадут сами собой, когда вы доверитесь вашему «невидимому режиссёру». Вы можете организовать целый ряд репетиций, где, как с музыкальной партитурой в руках, вы пройдёте по всей пьесе, переходя от одной атмосферы к другой.

При составлении такой партитуры нет надобности считаться с делением пьесы на сцены или акты – одна и та же атмосфера может охватывать много сцен или меняться несколько раз в одной и той же сцене. Организованная таким образом работа приведёт вас к тому, что ни вам, ни вашим партнёрам не нужно будет ждать случайно пришедшего настроения. Оно по вашему желанию будет возникать в качестве атмосферы.

Но ещё до того, как вы приступили к репетициям на сцене, уже при первом знакомстве с ролью и пьесой вашу душу охватит общая

атмосфера. Вы переживёте её как род *предвидения* вашего будущего сценического произведения в *целом*...

Вы много теряете, если, недооценивая эту первую творческую стадию – жизнь в общей атмосфере, – сосредоточиваете своё внимание исключительно на работе над деталями вашей роли. Как зерно невидимо заключает в себе все будущее растение, так и атмосфера скрывает в себе все будущее вашего произведения. Но, как и зерно, она не может принести плода раньше времени. Игнорируя период радостного пребывания в общей атмосфере, вы неизбежно уродуете свою роль, как уродуете растение, с первых же дней лишая его света, тепла, влаги.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЧУВСТВА. ДЕЙСТВИЯ С ОПРЕДЕЛЁННОЙ ОКРАСКОЙ

Третий способ репетирования

> Истинные творческие чувства
> не лежат на поверхности души.
> Вызванные из глубин подсознания,
> они поражают не только зрителя,
> но и самого актёра.

Действия с определённой окраской

Я описал атмосферу как объективные чувства, принадлежащие скорее спектаклю, чем актёру. Теперь я хочу сказать об *индивидуальных* чувствах, возникающих в душе самого актёра.

Как я уже упомянул выше, атмосфера способна пробуждать творческие чувства актёра. Но есть и другой путь, которым вы можете проникнуть к вашим чувствам, не насилуя их и не подвергая рассудочному анализу. Следуйте за мной, практически выполняя то, о чем я буду просить вас. Я попробую предложить вам технический приём для пробуждения ваших творческих чувств.

Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое *действие*, сделали простой *жест*. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое *действие*, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас снова произвести то же действие, придав ему на этот раз определённую *окраску*. Пусть этой окраской будет *осторожность*. Вы выполнили ваше действие с прежней лёгкостью. Однако теперь в нем уже был некоторый душевный оттенок:

может быть, вы почувствовали лёгкое беспокойство и настороженность, может быть, в вас появилось нежное и тёплое чувство или, наоборот, холодная замкнутость, может быть, в вашей душе зародилось удивление или любопытство и т. п. что же, собственно, произошло? *Окраска осторожности*, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были, всё же связаны с *осторожностью*, вызвавшей их. Выбранная вами окраска заставила звучать в вашей душе целый *аккорд* чувств в тональности «осторожность». Насиловали ли вы свою душу, для того чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на *действие*, но не на чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали ему *окраску* осторожности. Чувства сами проскользнули в ваш жест. Если бы вы *бездейственно* ждали появления чувств или, наоборот, действовали без того, чтобы придать вашему действию *окраску*, чувства ваши, вероятнее всего, остались бы пассивными. Творческим чувствам нельзя приказать непосредственно. Они не лежат на поверхности души. Они приходят из глубин подсознания и не подчиняются насилию. Их надо *увлечь*. Своим действием, которому придана определённая *окраска*, вы вовлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заключить, что *действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведёте его, придав ему определённую окраску (характер), вызовет в вас чувство*»...

Действие с определённой окраской как способ репетирования

Наряду с воображением и атмосферой *действия с определённой окраской* как третий способ репетирования освобождают интуицию, и от необходимости насиловать ваши чувства. Репетируя, вы можете брать целые сцены, установив для них окраску, кажущуюся вам наиболее подходящей. Одна или две простые окраски могут служить основой для репетирования значительных по размеру сцен.

Упражнение 4. Произведите простое, естественное действие (возьмите со стола предмет, откройте и закройте дверь, сядьте, встаньте, пройдитесь по комнате и т. п.). Сделайте это движение привычным. Соедините его с одной окраской (спокойствие, уверенность,

раздражённость, печаль, хитрость, нежность и т. п.). Повторяйте его, пока ваше чувство не отзовётся.

Соедините *две окраски*. Путём повторений добейтесь того, чтобы они слились в одно целое. Не присоединяйте новых окрасок, пока не усвоите прежних.

Снова возьмите *одну* окраску и к вашему действию присоедините два, три слова. То же с двумя и больше окрасками.

Выберите окраску, не думая о действии. Подберите действие к окраске (например: окраска – задумчивость, действие – перелистывание страниц книги. Окраска – спешка, действие – укладывание вещей в саквояж и т. п.).

Присоедините несколько слов. Возьмите слово или короткую фразу. Подберите к ней сначала окраску, потом действие.

Каждое упражнение повторяйте, пока действие, слово и возникшее чувство не сольются для вас *в одно целое переживание*. Следите за тем, чтобы не насиловать своего чувства и не торопить нетерпеливо его появления.

Если вы работаете с партнёром, делайте простые, короткие импровизации со словами (например: продавец и покупатель, гость и хозяин, портной или парикмахер и клиент и т. п.). Условьтесь предварительно об окрасках, которым будет следовать каждый из участников упражнения.

Не употребляйте лишних, ненужных слов. Излишние слова часто вводят в заблуждение, создавая иллюзию действия, в то время как на самом деле они парализуют действие, подменяя его своим рассудочным, смысловым содержанием.

Психологический жест
Четвёртый способ репетирования

> Душа хочет обитать в теле, потому что без него она не может ни действовать, ни чувствовать.
>
> *Леонардо да Винчи*

Жест и воля

Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в действиях – к воле. Жесты говорят о желаниях (воле). Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным. Если же желание слабо и нео-

пределённо – жест также будет слабым и неопределённым. Таково же обратное соотношение жеста и воли. Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест – в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание. (Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который сначала топнул ногой, потом рассердился.) Вы не можете захотеть по приказу. Ваша воля не подчиняется вам. Но вы можете сделать жест, и ваша воля будет реагировать на него.

Психологический жест

Существует род движений, жестов, отличных от натуралистических ***(реальных, физических = Я)*** и относящихся к ним, как ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ. Из них, как из источника, вытекают все натуралистические, характерные, частные жесты. Существуют, например, жесты отталкивания, притяжения, раскрытия, закрытия *вообще*. Из них возникают все индивидуальные жесты отталкивания, притяжения, раскрытия и т. д., которые вы будете делать по-своему, я – по-своему. *Общие* жесты мы, не замечая этого, всегда производим в нашей душе.

Вдумайтесь, например, в человеческую речь: что происходит в нас, когда мы говорим или слышим такие выражения, как:

ПРИЙТИ к заключению.

КОСНУТЬСЯ проблемы.

ПОРВАТЬ отношения.

СХВАТИТЬ идею.

УСКОЛЬЗНУТЬ от ответственности.

ВПАСТЬ в отчаяние.

ПОСТАВИТЬ вопрос и т. п.

О чем говорят все эти глаголы? О *жестах*, определённых и ясных. И мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, *касаемся* проблемы, мы касаемся её не физически, но *душевно*. Природа же душевного жеста касания та же, что и физического, с той только разницей, что один жест имеет общий характер и совершается невидимо в душевной сфере, другой, физический, имеет частный характер и выполняется, видимо, в физической сфере. В повседневной жизни мы не пользуемся общими жестами, разве только в случаях, когда мы чрезмерно возбуждены, или когда

хотим говорить с пафосом. Впрочем, такими жестами нередко можно любоваться, беседуя с итальянцами, евреями или русскими. Но жесты эти все же живут в каждом из нас как *прообразы* наших физических, бытовых жестов. Они стоят за ними (как и за словами нашей речи), давая им смысл, силу и выразительность. В них, невидимо, жестикулирует наша душа. Это – ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ...

Невидимый психологический жест вы можете сделать видимо, физически. Вы можете соединить его с определённой окраской и пользоваться им для пробуждения ваших чувств и воли. Как жест, имеющий *общий* характер, он, естественно, проникает глубже в вашу душу и воздействует на неё с большей силой, чем жест частный, случайный, натуралистический. Ясной, чёткой формы и большой внутренней силы потребует такой жест, чтобы воспламенить вашу творческую волю и пробудить чувства. Путём упражнений вы научитесь делать его правильным образом...

Упражнение 5. Найдите ПЖ на следующие действия: тащить, волочить, давить, бить, ломать, разделять, поднимать, бросать, трогать, открывать, закрывать, разрывать, мять, брать, давать, подпирать и т. п. Выполняйте их с возможной чёткостью и силой, но без излишнего мускульного напряжения. Сначала делайте их без определённой окраски.

Соблюдайте следующие четыре условия: 1. Не «играйте» ваших жестов, то есть не делайте вид, что вы тащите, например, что-то тяжёлое, устаёте, отдыхаете, снова тащите и т. д. Пусть ваши жесты останутся беспредметными, не натуралистическими. Пусть они будут широкими, красивыми и свободными (как «наброски углем на большом полотне»). 2. Делайте движения всем телом, стараясь использовать по возможности все окружающее вас пространство. 3. Производите движения в умеренном темпе. Спокойно заканчивайте жест, перед тем как снова повторить его. Небрежность, спешка или чрезмерная медленность вредят упражнению. 4. Упражнение должно производиться активно. Лучше прервать его, чем делать вяло.

Проделайте те же жесты с *окраской*.

Сделайте простой, повседневный жест. Найдите его идеальный прообраз (ПЖ). Проделайте его несколько раз с различной окраской. Терпеливо добивайтесь того, чтобы ПЖ и его окраска пробудили в вас

волю и чувства. Проделайте *мысленно* все ПЖ предыдущего упражнения. Добейтесь, того, чтобы мысленный жест воздействовал на ваши чувства и волю так же, как и фактический.

Фантастический ПЖ

Вы можете придать ПЖ большее или меньшее сходство с натуралистическими. Но вы можете также создать и *фантастический* ПЖ. Через него вы в состоянии будете выразить для себя ваши самые интимные, самые оригинальные художественные замыслы. Путём упражнений вы разовьёте в себе способность создавать такие жесты.

Упражнение 6. Начните с наблюдения форм цветов и растений. Спросите себя: какие жесты и какие окраски они навевают вам? *(при этом понимаем, что психологический жест – это что я делаю, а окраска – как я это делаю: Я).* Кипарис, например, *устремляясь вверх* (жест), имеет *спокойный, сосредоточенный* характер (окраска), в то время как старый ветвистый дуб *широко и безудержно* (окраска) *раскидывается в стороны* (жест). Фиалка *нежно, вопросительно* (окраска) *выглядывает* (жест) из массы листиков, а огненная лилия *страстно* (окраска) *вырывается* (жест) из земли... Проделайте сами подмеченные вами при этих наблюдениях ПЖ. (Но не воображайте себя цветком, не имитируйте его. В этом нет надобности: *психология* жеста принадлежит вам, а не цветку.) Помните, что ПЖ должен быть *прост*.

Перейдите к наблюдению архитектурных конструкций: лестниц, колонн, арок, сводов, крыш, башен, форм окон и дверей в постройках различных стилей. Они также вызовут в вашем воображении композиции известных сил и качеств. Создайте соответствующие им ПЖ...

Ищите ПЖ с их окрасками для пейзажей. (Можете пользоваться для этого картинами и фотографиями.) Создавайте ПЖ для фантастических образов (мифы, легенды, сказки).

Практическое применение ПЖ...

Возможны пять случаев применения ПЖ в практической работе.

1. Вы можете использовать ПЖ для усвоения *образа роли в целом*.

Сценический образ имеет волю и чувства. Вглядываясь в действия, желания, настроения, переживания вашего героя, вслуши-

ваясь в его речь, подмечая его внутренние и внешние особенности, прослеживая его отношения к другим героям пьесы, вы приходите к моменту, когда в вас интуитивно зарождается первое представление об основном характере его воли и чувств. Не анализируя вашего первого впечатления, вы воплощаете его в ПЖ, как бы примитивен он ни казался вам вначале...

В движении вы выражаете волю героя, в окрасках – его чувства. Работая над ролью городничего, например, вы можете найти, что воля его имеет тенденцию *трусливо* (окраска) *устремляться вперёд* (жест). Вы создаёте простой, соответствующий вашему первому впечатлению ПЖ... Ваша интуиция может подсказать вам: вниз к земле (жест), *тяжело и медленно* (окраска). Новое переживание ПЖ ведёт к новым движениям. Теперь он может быть, например, таков: жест получает уклон в сторону (хитрость), руки сжимаются в кулаки (напряжённая воля), плечи приподняты, все тело слегка пригибается к земле, колени сгибаются (трусость), ноги слегка повёрнуты вовнутрь (скрытность).

Так, прорабатывая и совершенствуя ваш жест, вы достигаете двух целей: во-первых, вы проникаете в сущность роли *интуитивным* путём, минуя рассудочный анализ. (И рассудок может предъявлять свои права – судить, проверять, вносить изменения, поправки, дополнения, давать советы и пр., но только *после* того, как художественная интуиция сделала своё дело.) Во-вторых, вы усваиваете роль как актёр, которому предстоит *выполнять* эту роль, а не только знать её и уметь говорить о ней.

При такой работе вы не зависите ни от случайностей, ни от настроения, но с самого же начала стоите на твёрдой почве: вы знаете, *что и как* вы делаете... Усвоив путём многократных повторений созданный вами ПЖ, вы пробуете сыграть то или иное место роли со словами. Вначале, может быть, только один незначительный момент, одну фразу, не больше, Вы повторите этот момент, пока ПЖ не начнёт вдохновлять вас при каждом движении, слове или даже в молчаливом, неподвижном положении. Продолжая работу таким образом, вы приходите постепенно к моменту, когда *вся* роль оживает в вас и вы начинаете играть её со всеми возможными деталями, уже не думая больше о ПЖ. Он уходит в ваше подсознание и оттуда «следит» за вашей игрой. *Найти ПЖ всей роли – значит, в сущности, найти*

*(**пластический образ роли.** – Авт. примеч. В.В. Петров) роль*. Вы можете создать ПЖ сами, или вам может подсказать его режиссёр, но вы не должны *обсуждать* этого жеста...

Обсуждать ПЖ с режиссёром, значит, прийти к тому, что он «сдуется» и потеряет прелесть новизны и импровизационную свежесть *(Авт. примеч. В.В. Петров).*

2. Для отдельных моментов роли

Одновременно с работой над всей ролью вы можете искать и специальные ПЖ для отдельных её моментов. Этот процесс, по существу, тождествен с предыдущим, с той только разницей, что вы держите в поле своего внимания *один* момент, рассматривая его как законченное и завершённое целое.

Предположим, что вы уже имеете ПЖ для всей роли и теперь находите ряд жестов для отдельных её моментов. Все они в большей или меньшей степени отличаются друг от друга. Как следует вам поступить в таком случае? Должны ли вы пытаться соединить их в один? Нет. Вы оставляете их в том виде, в каком нашли, и пользуетесь каждым из них в отдельности, предоставляя им свободно воздействовать на вас. Поступая так, вы скоро заметите, что, несмотря на различия жестов, они все же служат одной цели, дополняя и обогащая друг друга. Вы заметите также, что они *сами* начнут меняться: постепенно, в деталях и нюансах. Вы следуете *их* желаниям, не навязывая им своих. ПЖ, как живые, одушевлённые существа, будут *сами* расти и развиваться, если вы не убьёте их жизни своим нетерпеливым рассудочным вмешательством. Через них с вами будет говорить ваше творческое подсознание.

3. Для отдельных сцен

При помощи ПЖ вы можете также проникнуть в сущность каждой *отдельной сцены* независимо от вашей роли. Характер сцены складывается из действий героев, их взаимодействий и характеров, атмосферы, стиля, её композиционного положения в пьесе и т. п. И здесь вы обращаетесь к вашей художественной интуиции, шаг за шагом создавая ПЖ для сцены. Несмотря на многообразие и сложность элементов, составляющих её, благодаря ПЖ она предстанет перед вами как *единство*. Вам станут ясными основной характер её воли и чувств.

Возьмём пример из «Женитьбы» Гоголя (женихи и Агафья Тихоновна, акт 1, сцена 19). С приходом последнего жениха, после того как наступило неловкое молчание, перед вами начинает вырисовываться жест сцены. В большом, как бы пустом пространстве тяжело и неуклюже поднимаются и опускаются волны надежды и страха. Напряжённая атмосфера окружает участников с самого же начала. Ища жест для сцены, вы можете прийти к желанию охватить как можно больше пространства вокруг вас. Руки ваши слегка колышутся, как бы держа большой, наполненный воздухом шар. Лёгкое напряжение в руках, плечах и груди. Окраски надежды и страха пронизывают ваш жест. Судьба всех участников должна решиться в течение пятидесяти минут. Пустота и неопределённость становятся невыносимыми. Женихи затевают разговор о погоде. Напряжение растёт, и пространство как будто суживается; ваши руки сжимают шар и становятся устойчивее. Возрастающее напряжение угрожает взрывом. Женихи, как в воду бросаясь, подходят к теме вплотную. Прежде большое и пустое, пространство становится до крайности сжатым и напряжённым: руки ваши опустились ниже и уже совсем сдавили пространство вокруг тела. Невеста, не выдержав срама и напряжения, сбежала – атмосфера взорвалась.

4. Для партитуры атмосфер

Вы можете пользоваться ПЖ для усвоения партитуры атмосфер. Я уже говорил, что атмосфера имеет волю (динамику) и чувства и, следовательно, легко может быть воплощена в жесте с его окраской…

5. Для речи

Наконец, вы можете пользоваться ПЖ при работе над *текстом* вашей роли…

Каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определённый жест. Он может быть вскрыт и произведен, видимо, в качестве жеста человеческого тела. Жесты эти различны между собой так же, как и самые звуки. Звук «а», например, заключает в себе невидимо жест раскрытия, принятия, отдачи себя впечатлению, приходящему извне, жест изумления, благоговения. Расходясь под углом из груди, как из центра, руки раскрываются, принимая вид

чаши. Жест «у», напротив, стремится закрыться, замкнуться от внешнего впечатления. Он настораживает сознание, в нем живёт страх. Вытянутые руки стремятся принять параллельное положение, так же как и ноги, плотно прилегающие одна к другой. Согласный звук «м», например, углублённо, медитативно проникает в явление, постигая его сущность. Руки, одна за другой, устремляются вверх, как бы все глубже погружаясь в объект познания. «Н», напротив, касается впечатления легко, скользит по его поверхности, не проникая в него глубоко. Оттенок иронии живёт в жесте «н»: кисти рук и кончики пальцев только слегка, на мгновение прикасаются к объекту познания. Гласные звуки интимнее связаны с внутренней жизнью человека, с его душевными переживаниями, чувствами, симпатиями, антипатиями. Звуки же согласные отражают в себе, в своих жестах, мир внешних явлений. В них в далёкие времена человек подражал этим явлениям сначала в жестах, потом в звуках. Выполняя эти жесты эвритмически, то есть видимо, вы пробуждаете в себе чувства, силы и образы, соответствующие содержанию каждого звука-жеста. Будучи пробуждены в вашей душе, они проникают в самый звук вашего голоса и делают вашу речь содержательной, живой и художественной. Звуки, комбинируясь в слоги, слова и фразы, влияют друг на друга, вызывая бесконечное разнообразие нюансов, обогащая и изменяя друг друга. Актёр должен заново учиться произносить каждый звук в отдельности (как в детстве он учился писать каждую букву в отдельности), для того чтобы позднее иметь право, забыв свою кропотливую подготовительную работу, отдаться свободно своей творческой речи…

Упражнение 7. Выберите для вашего упражнения одно из произведений Диккенса или Достоевского. (Оба они писали как *актёры*, и их образы дают наилучший материал для упражнения на ПЖ.) Вы можете, разумеется, работать и над пьесами, в особенности для речи.

Делайте упражнение на ПЖ в следующем порядке:

1. Для всего выбранного вами образа в целом.
2. Для отдельного момента того же образа.
3. Для атмосферы. (Диккенс и Достоевский богаты атмосферами.)
4. Для отдельной сцены.
5. Для речи.

Следите за тем, чтобы ваш ПЖ был всегда прост. Работайте над ним так долго, как это нужно для того, чтобы он действительно пробудил в вас волю и чувство. Тогда он сольётся с вами и не будет присутствовать в вашем сознании отдельно, развлекая внимание.

Ваши упражнения для речи стройте таким образом: сначала упражняйтесь в жесте только. Затем делайте жест и произносите слова (или слово) одновременно. И, наконец, произносите слова, *не* делая жеста.

Упражняйтесь в обратном порядке: сначала сделайте полный, хорошо сформированный жест и затем начните воображать: какая сцена могла бы быть сыграна на основе этого жеста? Какой образ? Какая атмосфера? Какая фраза могла бы быть произнесена?

Сделайте другой ПЖ и, усвоив его, начните импровизировать короткие сцены со словами (одни или с партнёрами).

Попробуйте найти ПЖ: 1) для лиц, известных вам из истории, 2) хорошо известных вам в жизни, 3) мимолётно встреченных на улице, 4) для фигур фантастических (сказки), 5) для фигур, изображённых на картинах, 6) на карикатурах. (Не старайтесь быть смешным. Чем серьёзнее вы будете искать ПЖ, тем больше шансов, что он пробудит у вас юмор и станет смешным.)

Проделав предложенные упражнения, попробуйте усвоить себе технику чтения пьесы, как она была описана выше. При этом я рекомендую вам не задерживаться слишком долго на том или ином моменте пьесы, выжидая, когда появится ПЖ. Идите дальше, если он даже не появится сразу. В вас постепенно разовьётся способность быстро улавливать вспыхивающие то тут, то там жесты. Помните, что цель ваша – выработать новую манеру чтения пьесы.

Восприимчивость к ПЖ

Я перехожу к некоторым особенностям ПЖ, имеющим важное значение при его практическом применении. ПЖ только тогда будет в совершенстве выполнять для вас своё назначение, когда вы путём упражнений разовьёте свою восприимчивость по отношению к нему до такой высокой степени, что малейшее изменение в нем будет тотчас же вызывать реакцию ваших чувств и воли.

Упражнение 8. Возьмите простой ПЖ. Не определяйте его окраски. Подберите короткую фразу, соответствующую ПЖ. Например, жест закрытия и фраза: «Я хочу остаться один…» Сделайте этот жест и постарайтесь «услышать» внутренне, какая окраска возникает в вашей душе. Предположим, что этой окраской будет покой. Сделайте жест с этой окраской. Усвойте его. Сделайте жест, произнося фразу. Произнесите фразу, не делая жеста.

Теперь проделайте снова тот же ПЖ, *слегка* изменив его. Если, например, положение вашей головы было прямым – наклоните слегка голову вперёд и опустите глаза. Какое изменение произошло в вашей душе? К покою присоединился, может быть, оттенок лёгкой *настойчивости*. Снова проделайте (неоднократно) изменённый ПЖ, пока вы не будете в состоянии произнести выбранную вами фразу в полной гармонии с ним.

Внесите новое изменение: согните, например, слегка колено правой ноги. Постарайтесь уловить оттенок *безнадёжности*. Произнесите фразу.

Соедините руки несколько выше, чем прежде (ближе к подбородку). Прежние окраски усилятся, и появится новый оттенок *необходимости* одиночества.

Поднимите голову и закройте глаза: боль и мольба.

Поверните ладони рук вовне, от себя: самозащита.

Слегка склоните голову на сторону: *сентиментальная жалость к себе*.

Согните три средних пальца каждой руки (ладони вовне): лёгкий оттенок юмора и т. д. (Повторяю: все это не больше как примеры возможных переживаний психологического жеста.)

Продолжайте, легко варьируя все тот же жест, прислушиваться к изменениям, происходящим в вас. Произнесите все ту же фразу. *Чем незначительнее изменения, тем тоньше восприимчивость.* Упражняйтесь до тех пор, пока все ваше тело, положения и движения вашей головы, плеч, шеи, рук, пальцев, локтей, корпуса, ног, направление вашего взгляда и т. д. будут вызывать в вас душевную реакцию.

Проделайте предложенное упражнение в вашем *воображении*. Добейтесь реакции вашей воли и чувств, как если бы вы делали жест фактически.

Прослушайте (или вспомните) хорошо известную вам музыкальную фразу. Создайте соответствующий ей ПЖ с окрасками. Проделайте его. Возьмите следующую музыкальную фразу. Найдите и для неё ПЖ. Сделайте оба жеста один за другим, гармонично переходя от одного к другому. Свяжите таким образом целый ряд ПЖ, созданных под влиянием музыки. Следите, чтобы жесты ваши не принимали характер танцевальных, или так называемых пластических. По-прежнему они должны быть простыми и чистыми по форме.

Теперь перейдите к натуралистическим, бытовым движениям и положениям. Выберите фразу и произносите её различным образом в различных положениях, например: сидя, лежа, стоя, прохаживаясь по комнате, прислонившись к стене, глядя в окно, открывая и закрывая дверь, входя в комнату и выходя из неё, беря, кладя и отбрасывая предметы, и т. п. Следите, чтобы интонации произносимой вами фразы были подсказаны вам позой или движением и звучали в гармонии с ними.

Проделайте то же упражнение, *быстро* сменяя ваши позы и действия. Старайтесь выработать способность *мгновенной* внутренней реакции на внешнее действие или положение.

Кроме тонкой восприимчивости к производимым вами жестам два последних упражнения пробудят в вас чувство *гармонии* между внутренним переживанием и внешним его проявлением. Сценическая правда станет для вас внутренней необходимостью.

ПЖ выходит за пределы физического тела

Я уже сказал, что слабый, безвольно сделанный ПЖ не может в достаточной мере пробудить ваших чувств и волевых импульсов. Но как сделать ПЖ сильным? Производя упражнения, вы могли заметить, что чрезмерное напряжение мускулов скорее ослабляет силу жеста, нежели увеличивает её. Нужна сила другого рода.

Вашему физическому движению предшествует *душевный* импульс, желание, решение сделать то или иное движение. Этот импульс есть душевная сила. Она продолжает жить в вашем физическом движении и после того, как вы его сделали. Делая физическое движение, вы можете или сохранить эту внутреннюю душевную силу, или истощить её преждевременно. Чрезмерное физическое напря-

жение истощает её. Наоборот, физическое движение без излишнего напряжения сохраняет её.

Но вы можете не только сохранить эту силу, производя жест, но и увеличить её. Предположим, вы делаете острое, сильное движение, выбрасывая вперёд ваше тело и руки. Сделав его, вы, естественно, достигаете предела вашего физического движения...

Упражнение 9. Начинайте с простых движений: поднимите руку, опустите её, вытяните вперёд, в сторону и т. д. Делайте это движение без излишнего мускульного напряжения, представляя себе излучение, идущее в направлении сделанного движения.

Проделайте те же движения с большей физической силой, но без излишнего мускульного напряжения и в более быстром темпе, как и прежде представляя себе силу излучения.

Те же движения – с чрезмерным физическим напряжением. Ослабляйте постепенно мускульное напряжение, в то же время представляя себе, что физическая сила заменяется все возрастающей душевной. Встаньте и сядьте, пройдитесь по комнате, опуститесь на колени, лягте и т. п., стараясь проделывать эти движения при помощи вашей внутренней силы. Закончив движение внешне, продолжайте его внутренне.

Проделайте ПЖ с окрасками, стараясь отвлечься от физического тела и сосредоточить ваше внимание исключительно на внутренней силе жеста. Ваши излучения сами собой наполнятся окрасками ПЖ.

Сделайте простой этюд (уберите комнату, накройте на стол, приведите в порядок библиотеку, полейте цветы и т. п.). При всех движениях старайтесь уловить связанную с ними внутреннюю силу и излучение.

Снова проделайте ряд простых движений, но только в вашем воображении. В этом случае вы будете иметь дело с чистой формой внутренней силы и излучения. Проделайте таким же образом ПЖ.

Путём подобных упражнений вы познакомитесь с той силой, которая одна передаётся зрителю со сцены, привлекая его внимание.

Воображаемые пространство и время

Следующая особенность ПЖ связана с переживанием пространства и времени.

Наша душа по природе своей склонна жить в нереальных пространстве и времени. Она повседневно вносит элемент фантастичности в нашу повседневную жизнь. Вспомните минуты, когда ваша душа была настроена счастливо и радостно. Не становилось ли для вас в эти минуты пространство шире, а время короче? И, наоборот, в часы тоски и душевной подавленности не замечали ли вы, как давило вас пространство и как медленно текло время? Наш рассудок, налагая запрет на все фантастическое и нереальное, скрывает от нас и эти, столь часто встречающиеся в жизни отклонения от «нормального». Но художник, актёр, не должен забывать о них. Мир, в котором он живёт, есть мир воображаемый. Вся его деятельность теряет свой смысл, как только он выключает из неё элемент фантастичности. Без него нет искусства.

Наш ПЖ (так мало общего имеющий с рассудком!) уже вносит этот элемент в сценическое искусство и даёт возможность актёру развить и пробудить в себе любовь к фантастичному. Благодаря воображаемым пространству и времени актёр пробуждает в своей душе творческие чувства, образы и волевые импульсы, которые иначе остались бы не вскрытыми для него...

Упражнение 10. Начните с простых жестов: поднимите спокойно руку, представляя себе, что при этом проходит много времени. Сделайте тот же жест, сопровождая его представлением о кратчайшем промежутке времени. Делайте подобные простые упражнения до тех пор, пока не почувствуете, что ваше воображение приобрело для вас силу убедительности. Сделайте спокойно широкий жест раскрытия. Продолжайте его в вашем воображении бесконечно долго, распространяя в бесконечные дали. Тот же жест сделайте мгновенно, в ограниченном пространстве, фактически делая его в прежнем спокойном тоне. То же – с жестом *закрытия*.

Начните с открытого жеста и затем закрывайте его, сжимая первоначальное беспредельное пространство до точки. Делайте жест сначала долго, потом скоро. Тот же жест: сначала – долго, в беспредельном пространстве, к концу – быстро, в ограниченном пространстве. Затем: вначале – быстро, в беспредельном пространстве, к концу – долго, в ограниченном пространстве. Найдите сами несколько вариаций с ПЖ.

Перейдите к несложным импровизациям. Например: застенчивый человек входит в магазин. Выбирает и покупает нужную ему вещь. Пусть застенчивость явится в результате *уменьшения*, *сжатия* пространства в воображении в течение импровизации. В магазин входит развязный человек. Постарайтесь получить развязность, мысленно *расширяя* пространство во время импровизации. Скучающий, ленивый человек перед книжной полкой выбирает книгу для чтения. Скука и лень получатся в результате «растянутого времени». То же делает человек, ищущий определённую книгу с большим интересом. «Сокращённое время» даст вам в результате переживание интересующегося человека. Внешне постарайтесь во всех случаях сохранить приблизительно ту же длительность импровизации. Делайте то же с образами из пьес и литературы.

Наблюдайте свои «фантастические» переживания времени и пространства в повседневной жизни. Наблюдайте людей, с которыми вы встречаетесь, стараясь угадать их переживания пространства и времени.

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА И ХАРАКТЕРНОСТЬ
Пятый способ репетирования

Единственные честные ипокриты – актеры.
Хазлит

Воплощение образа

В то время как вы, делая упражнения, сосредоточенно следите в вашей фантазии за жизнью создаваемого вами образа, вы замечаете, что тело ваше непроизвольно и еле заметно начинает двигаться, как бы принимая участие в процессе воображения. Такое же легкое движение вы ощущаете и в голосовых связках, когда вслушиваетесь в слова, произносимые вашим образом. Чем ярче видите и слышите вы его в вашей фантазии, тем сильнее реагирует ваше тело и голосовые связки. Это свидетельствует о вашем желании воплотить создание вашей творческой фантазии и указывает вам путь к простой, соответствующей актерской природе технике такого воплощения.

Предположим, работая над образом роли, вы достигли того, что ясно видите и слышите его в вашем воображении. Внешний и вну-

тренний облик вашего героя стоит перед вами во всех деталях. Как следует вам приступить к его воплощению?

Было бы ошибкой, если бы вы захотели воплотить (сыграть) ваш образ сразу. Как бы тонко ни были развиты ваши чувства, тело и голос, они все же могут получить шок от слишком больших требований, внезапно предъявленных к ним. Они не будут в состоянии верно передать характер, созданный вашим воображением. Актеры слишком хорошо знакомы с такого рода шоком и часто ищут спасения от него в старых, избитых сценических привычках.

Если вы хотите идти верным и более легким путем – приступайте к воплощению вашего образа по частям. Вы видите его движения, слышите его речь, проникаете в его душевную жизнь. Из всего, что стоит перед вашим внутренним взором, вы выбираете одну черту: движение рук, походку, наклон головы, слово, фразу, взгляд, характерный жест, душевное состояние и т. п. и со вниманием изучаете эту черту в воображении. Затем вы воплощаете только ее одну, как бы имитируя созданное и проработанное вами в вашей фантазии. Теперь ваше тело, голос, чувства без излишнего напряжения или привычного клише (штампа) легко выполняют эту посильную для них задачу. После одной или нескольких попыток воплощения вы снова вглядываетесь в ваш образ, снова имитируете его и т. д. Вы повторяете этот процесс до тех пор, пока выбранная вами для воплощения деталь не станет близкой вам, пока вы не достигнете легкости в ее исполнении.

Переходя таким образом от одной черты к другой, прорабатывая и воплощая шаг за шагом вашу роль, вы приходите, наконец, к моменту, когда чувствуете, что весь образ живет в вас и вам уже нет больше надобности воплощать его по частям. Позднее вы всегда можете вернуться к описанному приему, если почувствуете, что в силу тех или иных причин отклонились от правильного пути.

При работе над воплощением роли вы можете пользоваться техникой вопросов и ответов, о которой я говорил выше. Вместо догадок или рассуждений о том, что следует сделать в данный момент изображаемому вами на сцене лицу, вы, задав ему вопрос, заставляете его тем самым сыграть перед вами сцену во многих вариациях и, сделав свой выбор, приступите к воплощению увиденного.

Характерность

Нет *нехарактерных* ролей, как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей. То, что различает их друг от друга, есть, говоря актерским языком, их *характерность*, как бы слабо ни была она выражена. Тот, кто неизменно изображает на сцене только самого себя, едва ли знает, какую творческую радость дает актеру перевоплощение, то есть принятие на себя характерных особенностей другого лица. Радость эта будет для вас тем больше и совершеннее, чем яснее и проще средства, при помощи которых вы усваиваете себе характерные особенности вашей роли.

Работая над ролью, вы совершаете два процесса: с одной стороны, вы приспосабливаете образ роли к себе, с другой – себя к образу роли. Так вы сближаетесь с ним. И хотя есть предел, за который вы не можете перейти (ваши внутренние и внешние актерские данные определяют этот предел), вы все же можете достичь многого, если будете применять правильные средства.

Обычное разделение характерности на внутреннюю и внешнюю справедливо только отчасти. Вы не можете усвоить манеры внешнего поведения другого лица, не проникнув в его психологию, как не можете не выразить внешне его внутренних особенностей. Всякая характерность есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с большим уклоном в ту или другую сторону.

Воображаемое тело

Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии правдиво и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе. Представьте себе, что вам нужно изобразить на сцене человека, характерные черты которого вы определяете как лень, неповоротливость (душевную и телесную), медлительность и т. п. Тело его вы видите полным и неуклюжим, рост – низким, плечи и руки – опущенными и т. п. Вы создали этого человека в своей фантазии. Что делаете вы для того, чтобы воплотить его со всеми его душевными и телесными особенностями? Вы *воображаете на месте вашего тела другое тело*, то, которое вы создали для вашей роли. Оно не совпадает с вашим; оно ниже, полнее вашего, руки его, может быть,

длиннее ваших, оно неспособно двигаться с такой быстротой и ловкостью, как ваше, и т. д. В этом «новом теле» вы начинаете чувствовать себя другим человеком. Оно постепенно становится привычным и знакомым для вас, как ваше собственное. Вы учитесь ходить, говорить в соответствии с его формами. Эта увлекательная и легкая работа шаг за шагом приводит вас к тому, что вы свободно и правдиво начинаете действовать и говорить уже не как вы, но как изображаемое вами лицо. Причем воображаемое тело – это как продукт вашей творческой фантазии есть *одновременно и душа и тело* человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене. В нем объединяется для вас и внутреннее начало и внешнее. Скоро вы по-новому переживете и ваше собственное, пронизанное новой психологией тело, и уже больше не будете нуждаться в *воображаемом* теле. Никогда рассудочный анализ не раскроет перед вами психологии роли с такой правдивостью, глубиной или юмором, как созданное вами воображаемое тело. Малейшее изменение, которое вы пожелаете сделать в нем, совершенствуя его, будет раскрывать перед вами новые душевные нюансы роли.

Воображаемый центр

Еще глубже и тоньше овладеете вы характерностью роли, если к созданному вами телу присоедините и воображаемый центр. Я сказал выше, что центр этот, помещенный в груди, делает ваше тело гармоничным, приближая его к идеальному типу. Но как только вы хотя бы несколько переместите его из середины груди и прислушаетесь к новому ощущению, вы тотчас же заметите, что вместо идеального тела вы обладаете телом характерным. Соответственно изменится и ваша психология. Если вы, например, перенесете центр из груди в голову – мысль начнет играть характерную роль в вашем исполнении на сцене. Однако вы различным образом ощутите характерное участие мысли в вашей игре в зависимости от того, какую роль вы играете. Для Фауста, например, центр, помещенный в голове, придаст вашей игре характер мудрости, в роли же Вагнера, наоборот, он поможет вам изобразить фанатизм и узость мысли. В зависимости от особенностей роли будет меняться и ваше представление о центре, если вы дадите волю вашей творческой фантазии. Центр в голове Фауста вы можете, например, вообразить большим, сияющим и излу-

чающим, в то время как центр в голове Вагнера – небольшим, напряженным и даже жестким. Вы можете поместить небольшой, похожий на кристалл центр в плечо или глаз для таких характеров, как Квазимодо или Тартюф. Мягкий, теплый, не слишком маленький, в области живота – для Фальстафа или сэра Тоби Бэлча. Хрупкий и прозрачный центр в коленях – для сэра Эндрю Эгьючика. Даже вне пределов тела можете вы вообразить центр. Для Гамлета, Просперо или Отелло, например, вы можете поместить его перед телом. Для Санчо Пансы – сзади, пониже спины, и т. п.

Найдя воображаемые тело и центр и вжившись в них, вы заметите, что они становятся подвижными и способными меняться в зависимости от сценического положения. Вы заметите, что не только вы играете созданными вами телом и центром, но и они играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении.

Возьмите пример. Вы готовите роль Дон Кихота. Ваше воображение давно уже нарисовало вам его внешний и внутренний облик. Теперь вы ищете для него тело и центр. Видите ли вы его влюбленным и тихим, или он является вам строгим, закованным в латы, верхом на тощем коне, в душной пустыне, или в бою, или за книгами в минуты страстных мечтаний о шлеме Мамбрена – вы знаете: тело его – прямое, худое, тонкое, нежное. Центр – сияющий, маленький, беспокойный, горячий – вращается высоко-высоко над его головой. Вы вошли в это тело и поместили центр над своей головой. «Ты стоишь на страже оружия», – говорите вы Рыцарю Печального образа (то есть себе самому). «Шорох… враг приближается!..» Послушный вашему приказу, рыцарь в шлеме и в латах (вы сами) приходит в движение: его плечи упали, длинные руки повисли и пальцы по-детски раскрылись. Шея, худая и длинная, как у испуганной птицы, хочет поднять беспокойную голову к центру, но центр уходит все выше, вращаясь и искрясь. Чем упорнее тянется вверх худая фигура, тем больше гнутся в коленях старые слабые ноги. Сбитые в сторону латы носков на веревках звякают тихо… рыцарь крадется. «Теперь – нападай!» Все изменилось! В мгновение ока центр падает вниз и застывает в верхней части груди, спирая дыхание! Плечи взлетают, рыцарь сутулится, ноги становятся длинными, тонкими. Пика направлена в тьму, в пустоту… Прыжок на врага, и центр, теперь маленький, темный, как мяч на резинке, летает

вправо и влево, вперед и назад. Вслед за ним мечется рыцарь, то пригибаясь всем телом к земле, ширясь в плечах, то на мгновение худея и устремляясь вверх на цыпочках...

Так, забавляясь, вы незаметно вживаетесь в роль, в ее характерные особенности, все время оставаясь в сфере творческой фантазии. Ваша работа легка и артистична. Вы все больше и больше отходите от грубости и тяжести плоского натурализма с его требованиями «точности, как в жизни».

Упражнение 21. Представьте себе какое-нибудь воображаемое тело с центром в том же пространстве, где находится ваше собственное тело. Начните двигаться, говорить и выполнять простые действия, стараясь вжиться в характер, возникший от случайно взятых вами тела и центра. Проработайте этот характер так, как будто бы вы готовили роль. Возвращайтесь к нему в течение нескольких дней, совершенствуя и детализируя его.

Создайте другой такой же случайный характер. Начните вносить легкие изменения в воображаемое тело.

Меняйте характер центра, представляя его себе, например, большим, маленьким, сжимающимся, расширяющимся, удаляющимся, приближающимся, излучающим, светлым, темным, тяжелым, легким, жестким, мягким, теплым, холодным и т. п. Следите, какие изменения возникают в характере от перемен, производимых вами в теле и центре.

Выберите характер из пьесы или литературы и найдите для него воображаемые тело и центр. Упражняйтесь в разработке и усвоении их.

Когда вы почувствуете некоторую уверенность и легкость при выполнении предыдущих упражнений – поставьте себе задачу: в кратчайший срок (в несколько минут) создать и разработать в деталях характер, исходя из случайно взятых вами тела и центра. Постарайтесь в этот же короткий промежуток времени выработать также и манеру речи созданного вами лица. Затем, после упражнений, попробуйте представить себе его биографию и образ жизни.

ИМПРОВИЗАЦИЯ
Шестой способ репетирования

Усвоить психологию
импровизирующего актёра –
значит найти себя как художника.

Все, что в игре актёра принимает застывшую, неподвижную форму, уводит его от самой сущности его профессии – *импровизации*. Импровизирующий актёр пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как *предлогом* для свободного проявления *своей* творческой индивидуальности. Его психология существенно отличается от психологии актёра, неспособного к импровизации на сцене. В то время как последний педантически держится за найденные им однажды удачные приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главной своей задачей произнесение текста, данного ему автором, импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он ни исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене.

Путём соответствующих упражнений вы можете усвоить себе *психологию и технику* актера-импровизатора.

Упражнение 22. Наметьте исходный и заключительный моменты для своей импровизации. Они должны быть точны и просты. Например: вначале вы быстро встаете с места и твердо произносите «Да!». В конце вы безвольно опускаетесь на стул и говорите «Нет!». Всю среднюю часть, весь переход от исходного момента к заключительному вы импровизируете. Не придумывайте *заранее* оправданий вашим действиям, не берите никакой определённой темы, но, отдавшись впечатлению от вашего же собственного движения и слова (исходный момент), свободно, с доверием к себе начните играть то, что подскажет вам ваше подсознание. Пусть каждый последующий момент будет *психологическим* следствием предыдущего. Так, не имея заранее намеченной темы, вы продолжаете импровизировать, продвигаясь от начала к намеченному вами концу. Все, что вы делаете при этом, приходит целиком из области вашего творческого подсознания и является неожиданностью для вас самого. Это *чистая форма*

импровизации. В эту минуту вы – актёр в настоящем смысле этого слова. Импровизируя таким образом, вы проходите целую гамму разнообразных чувств, настроений и волевых импульсов. Вы знакомитесь с богатствами вашей собственной актёрской души, о которых вы, возможно, не подозревали раньше. Ваше воображение пробуждается, и вы, может быть, создаёте неожиданный и новый для вас образ. Вы чувствуете, как освобождается в вас истинный художник: актёр *импровизатор*.

Но вы не блуждаете бесцельно; вами руководит заключительный момент импровизации. Он направляет вашу игру, не связывая ни ваших действий, ни вашей фантазии. Вы импровизируете свободно, но не бесцельно.

Упражняйтесь таким образом до тех пор, пока ваша душа не разовьёт полного доверия к самой себе. Пока вам не станет чуждой мысль: «Что же я буду делать без темы и слов, данных мне автором?» При импровизации ваше творческое подсознание (не рассудок) заменяет вам автора. Затем перейдите к упражнению, где вы кроме заранее намеченных начала и конца берете ещё и определённую основу для вашей импровизации. Такой основой могут быть, например: лёгкость, форма, красота («эстетическая совесть»), завершённость, атмосфера, психологический жест, характерность (воображаемые тело и центр), излучение и т. п. Даже определённый род движений может быть основой для вашей импровизации, например: формирующие, плавные, реющие или излучающие движения. Не берите вначале больше одной основы…

Импровизация как способ репетирования

Теперь представьте себе, что между исходным и заключительным моментами вы установили ещё один переходный момент в середине. Ничего не изменится для вас от этого в процессе импровизации. Вы свободно пройдёте через средний момент и направитесь к заключительному. Представьте себе теперь, что вы установили много таких моментов и что вы переходите от одного к другому. Что напомнит вам такое упражнение? Разве не то же делаете вы, репетируя или играя пьесу, написанную автором? Разница заключается только в том, что, приступая к работе над готовой пьесой обычным путём, вы забываете *себя* как импровизатора и предполагаете бессознательно,

что автор *уже* сделал за вас всю творческую (импровизационную) работу и вам остаётся только в точности выполнить его указания. Вы снижаете значение *своего* творческого процесса, сводя его на степень второстепенного. Но если вы устраните эту чисто *психологическую* ошибку и разовьёте путём упражнений свою способность импровизации, вы скоро придёте к убеждению, что *театральное искусство есть непрестанная импровизация*, что нет такого момента на сцене, когда вы, как актёр, были бы лишены возможности импровизировать. Едва ли следует упоминать о том, что импровизация не должна переходить в *произвол* актёра на сцене. Актёр не должен искажать ни текста автора, ни мизансцен режиссёра. Без них его импровизация не имела бы основы. Свобода импровизирующего актёра выражается в том, как он произносит слова автора, как следует мизансценам режиссёра, как нюансирует интерпретацию роли, найденную в период репетиций. Опыт показывает: чем бережливее относится актёр к общей композиции спектакля, тем свободнее он чувствует себя как импровизатор.

Импровизация может быть одним из способов репетирования. Вы выбираете сцену, с которой хотите начать ваши репетиции. Если сцена длинна, вы берете небольшую часть ее и, установив, по автору, начало и конец, вместе с партнёрами начинаете импровизировать. В этом случае вами руководит и направляет ваши действия не только конец, как в предложенном выше упражнении, но и содержание сцены, тема, которую даёт вам автор. Проделав несколько раз такую импровизацию, вы прибавляете к исходному и заключительному моментам один или два момента для средней части импровизации, также заимствуя их из сцены, над которой вы работаете. Автор даёт вам для этого и текст, и психологический рисунок. Постепенно, все больше заполняя пробелы между намеченными вами моментами, вы, не теряя *психологии импровизирующего актёра*, будете в состоянии легко провести всю сцену так, как она написана автором. Но вы будете переживать все, что вы делаете на сцене, как *ваше собственное* творение. Написанная автором пьеса будет *предлогом* к вашему творчеству. Она даст вам направление, вдохновит вас, но не лишит самостоятельности: Во всем оставаясь верным авторскому замыслу, вы вместе с тем в полной мере будете его сотворцом.

Усвоив таким образом сцену, вы берете теперь одну за другой различные *основы* для вашей репетиции-импровизации (лёгкость, форма, излучение, атмосфера, характерность, психологический жест, игра с окраской и т. п.). Это избавит вас от манеры репетирования *вообще*, *бесцельно*, что задерживает обычно как рост отдельных ролей, так и всего спектакля в целом. Кроме того, вы скоро заметите, что, взяв ту или иную основу для репетиции, вы благодаря её воздействию на вас пробудите в вашей душе больше, чем могли бы ожидать от неё. Она действует как ключ, отпирающий не одну только, но многие двери, ведущие в тайники вашего творческого подсознания...

Важное место в театральном искусстве занимает композиция спектакля. Отметим лишь некоторые принципы композиции, которые являются существенными для актёрской психотехники в методике Михаила Чехова (В.В. Петров).

Ритмический повтор

Он встречается везде в жизни мира, земли и человека во многих вариациях. Но в применении к сценическому искусству я ограничусь только двумя его видами. I. Явление повторяется с регулярностью в пространстве или во времени (или вместе) и при этом остаётся неизменным (например, волны, биение сердца, дыхание, смена времён года и т. д.). II. Явление меняется при каждом повторе качественно и количественно (например, листья известных растений, повторяясь на стебле, становятся тоньше, меньше и проще по форме по мере удаления от поверхности земли). Повторы эти вызывают в зрителе различную реакцию. В первом случае зритель получает впечатление «вечности» (если повторы происходят во времени) или «бесконечности» (если повторы происходят в пространстве). Этот род повторов, применённый на сцене, помогает также создавать известную атмосферу (например, повторяющиеся удары колокола, тиканье часов, прибой волн, порывы ветра и т. п. Декоративные повторы, как, например, ряд однородных окон, колонн или, наконец, регулярно проходящие через сцену фигуры). Эффект, производимый вторым типом повтора, иной. Он или ослабляет, или усиливает определённое впечатление, делает его более духовным или материальным, увеличивает или ослабляет юмор или трагизм положения и т. п.

Ритмические волны

Перейдём к следующему и последнему закону композиции. Жизнь в своём развитии не всегда идёт по прямой линии. Она совершает подобные волнам ритмические движения. Как дыхание, они пронизывают жизненный вопрос. Человеческие культуры возникают, достигают своей кульминации и исчезают. Земля выдыхает свои творческие силы весной, достигает кульминации летом и снова вдыхает их осенью. Жизненные силы человека совершают одно волнообразное движение между рождением и смертью. В связи с природой явления этой волны принимают тот или иной характер: расцвет – увядание, появление – исчезновение, расширение – сжатие, выхождение на периферию (вовне), ухождение к центру (вовнутрь) и т. п. В применении к театральному искусству мы можем рассматривать эти волны как смену между внешним и внутренним действием. Все средства выразительности на сцене колеблются между этими двумя полюсами: с одной стороны, они достигают наибольшего напряжения в своей внешней выразительности (речь, жесты, мизансцены, обращение актёров с предметами, световые и звуковые эффекты и т. п.). С другой стороны, они становятся чисто душевными, внутренними (излучения отдельных исполнителей, их настроения и атмосферы).

Пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности исчезают и сила излучения возрастает. Пауза может быть *полной и неполной*. В последнем случае внешнее действие на сцене не прекращается, но происходит «под сурдинку», имея лишь большую или меньшую *тенденцию* стать паузой. На зрителя такая пауза производит тот же эффект, что и полная: он чувствует её настораживающую и будящую внимание силу. (Выше, в четвёртом примере ритмического повтора, имелись в виду именно такие, *неполные* паузы.)

Существуют два рода пауз: *предшествующие* действию и *следующие* за ним. Паузы первого рода подготовляют зрителя к восприятию предстоящего действия. Они пробуждают внимание зрителя и благодаря излучениям (а часто и атмосфере) подсказывают ему, как он должен пережить предстоящее сценическое событие. Второй род пауз суммирует и углубляет для зрителя полученное им впечатление от действия уже совершившегося. Поэтому действие, не сопрово-

ждающееся паузой (полной или неполной), оставляет в зрителе лишь поверхностное впечатление...

Темп

Наше обычное представление о темпе на сцене не всегда различает две его особенности.

1. Темп бывает *внутренним и внешним*. Внутренний темп может быть определён как быстрая (активная) или медленная (пассивная) смена образов (мыслей), чувств и волевых импульсов (желаний). Внешний темп выражается в быстром или медленном образе действий и речи. Оба вида темпа могут проявляться на сцене одновременно. Человек может, например, нетерпеливо ожидать чего-нибудь. Образы, быстро сменяя друг друга, могут проноситься в его сознании. Его чувства и воля могут быть возбуждены, и в то же время человек может владеть собой настолько, что его внешнее поведение, его движения и слова будут спокойными и медленными. Внешний медленный темп будет сосуществовать с быстрым внутренним. То же может происходить и в обратном смысле. Два противоположных темпа, показанных на сцене одновременно, обычно производят на зрителя сильное, приковывающее впечатление. (Здесь опять видна сила контраста.)

Но медленный (внешний или внутренний) темп не следует смешивать с *пассивностью актёра* на сцене. Актёр может изображать пассивное состояние действующего лица, но *сам* он должен всегда оставаться активным. С другой стороны, быстрый темп не должен становиться спешкой, напряжением душевных или физических сил. Какой бы быстрый темп актёр ни избрал для изображения своего героя, сам он должен всегда оставаться спокойным, но не пассивным на сцене. Подвижное, проработанное, послушное тело и хорошо усвоенная техника речи помогут актёру избежать ненужного напряжения и спешки, с одной стороны, и пассивности, с другой.

2. Второй особенностью темпа, имеющей важное практическое значение для актёра, является следующий факт: *различные темпы для одного и того же действия вызывают в актёре различные душевные нюансы*. Попробуйте спросить, например: «Который час?» в различных темпах, и вы увидите, как непроизвольно вы придадите различные психологические оттенки вашему вопросу. Из этого вы можете заключить, что темп не только служит целям композиции, но явля-

ется также средством к пробуждению верных переживаний на сцене. Случайный, неверный или однообразный темп искажает смысл происходящего на сцене. Способность находить правильные темпы актёр может развить путём соответствующих упражнений.

Упражнение 30. Выполните (индивидуально пли в группе) простое, обыденное действие, не слишком короткое, в определённом темпе, ещё не различая темпов внутреннего и внешнего. Проделайте то же действие в различных темпах, отдаваясь тем душевным нюансам, которые будут возникать в связи с переменой темпов. Выполните то же действие, меняя темп в то время, как вы действуете, так же, как и прежде, свободно отдаваясь душевным нюансам, возникающим в вас. Пусть под влиянием этих нюансов ваше простое действие разовьётся в импровизацию. Перейдите к импровизациям для различения внутреннего и внешнего темпов. Например: операционная комната. Хирург, ассистент, сестры. Сложная и опасная операция должна быть проведена в кратчайший срок. Напряжённая атмосфера. *Внутренний темп быстр*. Необходимость владеть собой, осторожность, точность и экономность в движениях и словах делает *внешний темп медленным*. Или: большой отель. Ночь. Слуги и носильщик быстрыми, ловкими, привычными движениями выносят из лифтов, сортируют и погружают на автомобили багаж пассажиров, спешащих на ночной поезд дальнего следования. Внешний темп служащих быстр. Но они равнодушны к волнению отъезжающих – их *внутренний темп замедлен*. Отъезжающие, наоборот, стараясь сохранить внешнее спокойствие, внутренне возбуждены, боясь опоздать на поезд. *Внешний темп медленный, внутренний – быстрый*. Читайте пьесу, сцена за сценой, представляя себе темпы со всеми их вариациями. Старайтесь найти интуитивно для каждой сцены правильный темп.

Комбинированное упражнение

Упражнение 31. Создайте свободное, широкое, ненатуралистическое движение. Используйте всё имеющееся в вашем распоряжении пространство. Можете пользоваться площадками, ступеньками и т. п. Движение не должно быть слишком коротким.

Постройте ваше движение так, чтобы в нем были три части: начало и конец (с их полярностью) и средняя, переходная часть. Усвойте движение в этой стадии и затем переходите к следующей.

Создайте в каждой из трёх частей по одной кульминации. Выполняйте их с большей внутренней интенсивностью. Постройте первую и последнюю кульминации по закону полярности.

Выберите три атмосферы для начала, переходной части и конца. Пусть атмосферы начала и конца (так же как само движение и его кульминации) будут по возможности построены по принципу контраста. Не спешите переходить к новой стадии упражнения, пока не усвоена предыдущая.

Подберите для каждой кульминации слово, или фразу, или строчку стихотворения, которые будут соответствовать характеру кульминаций и атмосфер.

Введите в ваше упражнение *ритмический повтор*. Не меньше трёх: по одному для каждой части. Повторы можете сопровождать словами или фразами.

Установите на протяжении всего движения определённые темпы, руководясь вашим художественным вкусом. Введите полные паузы (внутреннее действие с излучением) и чередуйте их с моментами внешнего действия. При каждом новом усложнении вы можете, разумеется, менять первоначальную форму вашего движения.

Проделывайте упражнение последовательно: с чувством лёгкости, формы, красоты и завершённости. Постарайтесь постепенно достигнуть того, чтобы все четыре окраски одновременно присутствовали в вашем упражнении.

Когда движение сформировалось окончательно и при его выполнении усилие сменилось эстетической радостью начните проделывать его в различных стилях. Теперь постепенно, день за днём, начните вносить лёгкие изменения в ваше уже готовое движение. Меняйте атмосферы, темпы, кульминации, повторы и т. д. и соответственно этому меняйте постепенно и основную форму первоначального движения. Видоизменяя таким образом ваше движение, вы можете продолжать работу над упражнением до тех пор, пока все принципы композиции и все приёмы внутренней и внешней техники не станут *новыми способностями* в вашей душе.

Когда вами достигнута и эта стадия – начните строить новые движения по указанному выше принципу, но на этот раз исходя из *характерности*. Сначала создайте характерный образ (пользуясь

воображаемыми телом и центром или психологическим жестом) и затем постройте и разработайте движение, характерное для созданного вами образа. Однако и в этом случае постарайтесь по возможности избегать натуралистических движений. Никакая характерность, даже юмористическая, не требует для своего выявления непременно натуралистических форм. Введение в упражнение таких форм может приблизить его к обычной импровизации и тем ослабить его специфическую ценность.

Перейдите теперь к отрывкам из пьес. Не старайтесь применить предложенный метод *целиком* в каждом отрывке. При выборе того или иного принципа руководствуйтесь характером выбранного отрывка...

Несколько практических замечаний

Пустой человек верит
в счастливый случай.
Эмерсон

Положите в основу вашей практической работы над методом упражнения на внимание и воображение. Делайте их систематически ежедневно. Остальные упражнения делайте в порядке, который покажется вам правильным *для вас*, для вашей творческой индивидуальности. Проработав некоторое время над выбранными вами упражнениями, переходите к другим. Вы скоро заметите, что все они *органически* связаны друг с другом, и вы без труда сможете сделать правильный выбор дальнейших упражнений.

Делая упражнение, представьте себе по возможности ясно, *каков должен быть их идеальный результат*. Если вы будете держать этот идеал в вашем сознании, он будет направлять вашу практическую работу. Не торопите наступления результата. Нетерпеливое отношение к работе отдалит вас от намеченной цели.

Выполняйте вначале упражнения, *точно* следуя их описанию. По мере того как ваша душа начнёт усваивать их, вы научитесь пользоваться ими свободно и, возможно, внесёте в них свои индивидуальные изменения.

На репетициях, в моменты, когда вспыхивает вдохновение, метод должен быть забыт. Но возвращайтесь к нему тотчас же, как только почувствуете, что вдохновение оставило вас.

Не анализируйте излишне результатов вашей работы над методом, но делайте все новые и новые усилия.

Когда появятся настоящие результаты, вы безошибочно узнаете их, без того чтобы преждевременным вмешательством рассудка убить непосредственное отношение к методу.

Чем сознательнее и сосредоточеннее вы работаете над методом, тем вероятнее возможность, что в вас возникнет чувство: я теряю прежнюю непосредственность. Но часто незнание и поверхностность принимают вид непосредственности. *Истинная* непосредственность, присущая талантливому актёру, вспыхивает и расцветает в нём с новой силой после систематической, сознательной и упорной работы.

Вы лучше поймёте и легче усвоите сущность каждого упражнения, как и всего метода в целом, если скажете себе: меня, как артиста, отличает от обывателя (не артиста) моя способность *видеть и передавать* явления окружающего мира так, как этого не может сделать обыватель, – и если затем спросите себя: в каком смысле «открывает мне глаза» каждое данное упражнение и в какой мере оно увеличивает мою способность передавать увиденное средствами моего искусства? Вы не должны смущаться, если в процессе усвоения метода вам будет казаться, что применение его в практической работе требует от вас больше времени и сил, чем это было прежде, когда вы работали без метода. После того как метод будет *усвоен* вами, вы будете достигать больших результатов в кратчайший срок. То, что вы делали прежде наугад, полагаясь на «счастливый случай», вы будете делать теперь целесообразно и в силу приобретённых вами новых способностей.

Старайтесь рассматривать каждое упражнение как маленькое, законченное в себе произведение искусства. Выполняйте каждое упражнение *ради него самого*. «Недостаточно сделать шаг вперёд, ведущий к определённой цели, – сказал Гете, – нужно, чтобы каждый шаг сам по себе был целью». То же имел в виду и Леонардо да Винчи, когда говорил: «Надо любить вещь ради неё самой, а не ради чего-то другого».

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

В. В. Петров

АКТЕРСКАЯ ПСИХОТЕХНИКА: МЕТОДИКА И ПРАКТИКА

Учебно-методическое пособие

Редактор Л.В. Кузьмина
Верстка: Н.А. Зимина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
443010, г. Самара, ул. Фрунзе, 167
e-mail: rio@samgik.ru

Формат 60x90/8. Объем 11,9 усл. п. л.
Подписано в печать 25.07.2025
Тираж 100 экз. Заказ № 1142

Отпечатано в РИЦ СГИК