

Актёрская психотехника в подготовке педагогов: действие, взаимодействие и упражнения

М.П. Семаков, соискатель кафедры развития образовательных систем АПК и ППРО

ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ

«Сценическое искусство возникает тогда, когда актёр принимает за правду то, что он сам создал своей фантазией», — писал Е.Б. Вахтангов.

Когда на сцене возникает жизнь, созданная творческим воображением, то у актёра изменяется отношение к предмету, месту действия, событиям, партнёру. Перемена отношения — та внутренняя «перестановка», которая позволяет актёру относиться к условным предметам, условному месту действия и вымышленным событиям как к подлинным, а к партнёрам — как к действующим лицам. Основной путь для возникновения перемены отношения — магическое «если бы», создание предлагаемых обстоятельств и верного физического самочувствия.

Актёр как бы говорит себе: «Я знаю, что всё окружающее меня на сцене есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но *если бы* всё это было правдой, вот как я отнёсся бы к такому-то явлению, вот как я поступил бы». И с этого момента, как в его душе возникает это творческое «если бы», окружающая его реальная жизнь перестаёт интересовать его, и он переносится в плоскость иной, создаваемой им воображаемой жизни»¹.

В силу перемены отношения к предмету, месту действия, событию, партнёру меняется и самочувствие исполнителя, логика его действий и поступков, течение мыслей и чувств в соответствии с условиями, которые заданы.

ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К ПРЕДМЕТУ

На сцену ставится стул. Мы спрашиваем студента: «Как бы вы стали относиться к этому стулу и что стали делать, *если бы* перед вами был трон Петра Великого? Предположим, что студент отвечает: «Мне было бы интересно подробно рассмотреть его». Мы предлагаем

ему с тем новым отношением (интересом), которое возникло, осмотреть стул, относясь к нему, как к трону Петра. Студент не должен пытаться видеть трон вместо стула, вызывать галлюцинацию, вспоминать какой-нибудь виденный им в музее или на картине трон, стараться в своём воображении дорисовать форму трона. Ему нужно рассматривать именно стул, который стоит перед ним, со всеми подробностями полировки, структуры дерева, винтов, царапин. Он должен относиться к нему так, как *если бы* это была инкрустация, чеканная и резная работа, гербы, украшения и т.д.

Затем предлагаемые обстоятельства меняются. Исполнителю предстоит искать другое отношение к этому стулу. Например, такое, какое родилось бы у него, если бы он увидел кресло зубного врача. В этих упражнениях предмет даётся не настоящий, «подставной», но отношение к нему возникает подлинное. Предлагаемые обстоятельства упражнения должны быть созданы самими исполнителями.

«Это один из бесчисленных примеров того, как с помощью воображения можно внутренне переродить для себя мир вещей. Его не надо отталкивать. Напротив, его следует включать в создаваемую воображением жизнь. Такой процесс постоянно имеет место на наших интимных репетициях. В самом деле, мы составляем из венских стульев всё, что может придумать воображение актёра и режиссёра: дома, площади, корабли, леса. При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это дерево или скала, но мы верим в подлинность своего отношения к подставным предметам, если бы они были деревом или скалой»².

*Продолжение. Начало статьи см. в ШТ-2, 2007 г.

¹ **Станиславский К.С.** Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство.1953. С. 451–452.

² **Станиславский К.С.** Собр. соч. в 2 т.: Т. 2. С. 78.

Вот несколько примеров перемены отношения к предмету.

Взять книгу. Это: а) первое издание стихов Пушкина; б) семейный альбом; в) собрание карикатур.

Поставить стул. Это: а) скульптура; б) старинная напольная ваза; в) будка для собаки.

Взять несколько вещей (шляп, косынок, часов): а) выбираю вещь для себя; б) выбираю для подарка любимому человеку; в) выбираю, выполняя поручение неприятного человека.

Читаю: а) неинтересный материал для урока; б) смешной рассказ; в) страшный рассказ.

После того как студенты закончили упражнения, мы просим их рассказать, какие мысли у них возникали по поводу тех предметов, с которыми они действовали. Обычно верные предлагаемые обстоятельства вызывают правильное отношение к предмету. Иногда отношение к предмету возникает мгновенно, рефлекторно и сразу наполняется действиями и чувствами.

Упражнения выстраиваются в последовательности от простых к более сложным. Если в начальных упражнениях мы добивались того, чтобы исполнители на сцене видели, слышали, осязали, обоняли, думали и действовали так же, как и в реальной жизни, то с включением в работу вымысла, воображения происходит внутренняя перестройка. Она-то и позволяет им в воображаемой жизни без усилия над собой действовать по законам органической природы. Степень этой перестройки зависит от способностей каждого студента, его темперамента, характера и прочих человеческих свойств.

ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К МЕСТУ ДЕЙСТВИЯ

Отношение к месту действия меняется, когда перед исполнителем ставится вопрос: что бы вы делали и как себя вели, *если бы* вошли не на сцену, а, например, в картинную галерею. Своим отношением и поведением студент должен заставить нас поверить, что он находится именно в картинной галерее. Тут мы снова предупреждаем студентов, чтобы они не пытались видеть перед собой несуществующие картины. Нет, видеть они должны то, что есть на сцене в действительности, например, висящие сукна. Разглядывая эти сукна и видя на них реальные пятна, тени, детали выработки, складки, они должны относиться к

ним так, как *если бы* это были части картин, изображающие пейзажи, портреты. Тень на занавеске может напомнить лес, освящённая выпуклость — озеро, пятно — куст сирени. Что-то может нравиться, другое — нет. Пятно привлекло внимание схожестью с контурами предмета, мимо тени пройдёшь равнодушно.

Тут уместно вспомнить упражнения на ассоциации, помогающие выполнять упражнения на перемену отношения. Они вызывают воспоминания, от которых легко отталкивается наше воображение. Как и в упражнениях на перемену отношения к предмету, деятельность воображения преобразует впечатления от реальных вещей и реального места действия в художественный вымысел. В этих упражнениях студент находит подлинное, живое отношение к условному месту действия.

Перед выходом на сцену студент должен создать для себя предлагаемые обстоятельства для посещения галереи. Как он попал сюда: случайно или намеренно? Сколько у него времени для осмотра? Первый ли раз он здесь? Есть ли тут знаменитые картины? Что это за галерея? и т.д. Эти предлагаемые обстоятельства будут определять его поведение. Очень важно помнить о том, что логика и последовательность действий не должны нарушаться. После выполнения упражнения мы просим студентов рассказать, какие картины они осматривали.

Мы предлагаем такие упражнения:

Обдумав предлагаемые обстоятельства, найдите такое отношение, как *если бы* вы вошли:

- а) в мемориальный музей (комнату знаменитого писателя). Очень часто студенты, входя в комнату, например, Пушкина, начинают рассматривать комнату, вещи, не перенося на них своего отношения к личности писателя;
- б) в комнату, где нужно сделать ремонт.

Вот пример двух отношений к месту действия (выгородке, сделанной из стульев).

Первое. Нахожусь на крыше высотного здания. Я попал с экскурсией на верхний этаж Московского университета и вышел на площадку, откуда видна вся Москва. Здесь солнечно, хорошо. Видны Кремль, высотные здания, излучина Москвы-реки, стадион. Облокотясь на парапет, любуюсь видом города.

Второе. Палуба речного парохода. Осень. Холодный ветер. Пароход только что отошёл. Я смотрю на пристань, где остаются мои друзья.

Вот ещё несколько этюдов на различное отношение к месту действия.

У двери: а) звоню в дверь своей квартиры; б) звоню ночью в аптеку; в) звоню в дверь квартиры, из окна которой меня облили водой.

Вхожу в комнату; а) в которой живу; б) в которой потолок треснул и может обвалиться.

Вхожу в класс: а) в котором буду сдавать экзамен; б) через несколько лет после окончания школы.

У моря; а) летом; б) осенью.

В лесу: а) на отдыхе; б) на охоте.

Предлагаемые обстоятельства и сюжет этюда создаются самими исполнителями.

Место действия накладывает отпечаток на поведение человека, и этим необходимо пользоваться в своём творчестве. Нужно научиться вести себя на сцене так, как, скажем, исполнитель вёл бы себя в лесу, и убеждать в этом зрителя. В спектакле на сцене, возможно, будет декорация, которая покажет зрителю, что действие происходит в лесу, но она окажет своё воздействие только на начало сцены, а дальше, если не перевести внимание зрителя на происходящее в лесу действие, он почувствует, что декорация мертва, и, как её не освещай, вера в подлинность леса пропадёт. «Оживить» этот условный лес может только актёр своим отношением и действиями. В лесу ведь иначе дышится, чем в городе, иначе звучат голоса, иначе сидят и ходят. Или у себя дома, например, человек, иначе ведёт себя, чем в гостях или на работе.

Если исполнитель научиться находить верное отношение к месту действия, то это поможет ему в любых обстоятельствах создавать нужную атмосферу и настроение, которые являются возбудителями наших чувств.

ОТНОШЕНИЕ К ФАКТУ (ОЦЕНКА СОБЫТИЯ)

В своих воспоминаниях Ф.И. Шаляпин рассказывает, как к началу его гастролей в Париже в роли Бориса Годунова не прибыли декорации, обстановка и костюмы. Шаляпин решил провести генеральную репетицию для французских театральных деятелей без грима и в пиджаке. Вот что он пишет об этой репетиции: «Когда я проговорил: «Что это там, в углу, колышется, растёт?» — я заметил, что часть публики тоже испуганно повернула головы туда, куда я смотрел, а некоторые вско-

чили со стульев... Меня наградили за эту сцену бурными аплодисментами»³.

Великий русский артист без костюма и без грима заставил зрителей поверить в то, что обезумевший Борис Годунов увидел призрак царевича Димитрия.

Сценическая обстановка, костюм, грим — сильные возбудители воображения актёра и зрителей, но этот пример показывает, что вера в правдивость происходящих на сцене событий и их оценка являются главной силой воздействия актёра на зрителя.

В реальной жизни чувства сами овладевают нами в зависимости от важности события, которое с нами произошло. На сцене реального повода, который сам собой вызывает наши чувства не существует.

В жизни неприятности, связанные, например, с потерей денег, ещё долго будут причинять мне огорчения, и это жизненное чувство сразу пройти не может, если деньги не найдены. А на сцене истинное огорчение от мнимой потери денег сразу проходит без следа, как только закрывается занавес. Если бы мы переживали на сцене чувства также, как переживаем в жизни, то после спектакля нас пришлось бы утешать или лечить.

Вот что говорит об этом Е.Б. Вахтангов: «Если на сцене мы будем иметь дело с настоящими чувствами, то сцена престанет быть искусством. В самом деле, предположим, что какой-либо актёр, которому по роли нужно ударить своего партнёра, сделает это на самом деле. Тогда у партнёра появится ощущение боли и чувство обиды. Но как будет себя чувствовать в данном случае зритель? Без сомнения, ему станет жалко побитого актёра, но он будет жалеть не образ, исполняемый этим актёром, а самого актёра. Побитым окажется не образ, а актёр, и от искусства здесь не останется и следа. Другое дело, если этот второй актёр при помощи аффективных воспоминаний возбudit в себе чувство боли и обиды и первый, на самом деле не ударив второго, заживёт аффективно чувством стыда, — здесь и только здесь мы будем иметь дело с искусством»⁴.

Что же отличает сценические чувства от жизненных? То, что в жизни возникают по большей части первичные чувства, а на сцене — вторичные. Что же такое вторичные чувства?

³ Шаляпин Ф.И. Собр. соч. в 2 т.: Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 191.

⁴ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. С. 284.

Если мы в жизни глубоко пережили какое-нибудь событие, то запоминаем вместе с этим событием и те чувства, которые нас тогда охватывали. Например, все испытывали волнение, когда получали аттестат зрелости. Тут воедино сливались радость по поводу окончания и грусть по поводу расставания со школой, педагогами и товарищами, мечты и надежды на будущее. Вспоминая об этой минуте, мы невольно вспоминаем и то волнение, которое тогда переживали. Эти воспоминания о пережитом, оживлённые ассоциациями, являются источником наших переживаний на сцене. «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. Казалось, они совсем забыты, но вдруг какой-то намёк, мысль, знакомый образ, — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько изменённом виде»⁵.

Но как быть, если я никогда не переживал чувств, связанных, например, с получением аттестата зрелости, потому что вообще его не получал? Я мог испытывать похожие чувства, получая, скажем награду на конкурсе. Наконец, я мог радоваться за близкого человека, получившего аттестат зрелости, и это может явиться источником подобных чувств.

Сценическое (вторичное) чувство может возникнуть непроизвольно, само собой, в процессе действия при повторении похожих предлагаемых обстоятельств. Думать нужно не о чувстве, а о действии. Если же начать играть чувства, ничего, кроме наигрыша, не получится.

К этому нужно добавить, что действовать в упражнениях и этюдах нужно от своего лица в предлагаемых обстоятельствах.

«Никогда не теряйте самого себя на сцене. Всегда действуйте от своего лица: человека-артиста. Потеря себя на сцене является тем моментом, после которого сразу кончается переживание и начинается наигрыш», — говорил К.С. Станиславский.

В упражнениях на оценку факта особенно важно проверять себя: так ли я оценил событие, *если бы* оно в действительности произошло со мной?

обычно даём события, которые могли бы произойти в действительности. Это — первые этюды, в которых есть сюжет, т.е. небольшая завязка, кульминация и развязка.

Этюды строятся так, чтобы в них случалось какое-либо событие или неожиданность, изменяющая течение жизни в этюде, заставляющая оценить новое положение вещей и начать действие в новом самочувствии и ритме. Предлагаемые обстоятельства должны быть оправданы исполнителем ещё перед этюдом, но мы предлагаем ему не придумывать заранее, как он оценит событие, а находить выход из положения тут же, на сцене. Так происходит дальнейшее развитие воображения, находчивости, поисков правдивого отношения. Всё ранее пройденное: внимание, свобода мышц, предлагаемые обстоятельства, воображение, перемена отношения к предмету и месту действия, — как в фокусе, собирается в этих этюдах и является основой творческой импровизации.

Иногда студенты, боясь наиграть, быть фальшивыми, не доигрывают, не доносят своего отношения к событию. Этюд получается невыразительным, бледно сыгранным. «Боясь лжи, не доходят до правды», — говорил Е.Б. Вахтангов. В таких случаях надо разъяснять, что правда ищется смелыми штрихами и иногда можно и наиграть, чтобы осознать границу между правдой и наигрышем. Если в этюде при оценке факта рождается момент увлечения, когда студент забывает, что это этюд, и действительно ищет выход из создавшегося положения, — это и есть момент сценической правды, верной оценки факта.

Когда студенты придумывают темы этюдов, мы советуем им искать такие события, которые могли бы случиться с ними, и не перегружать действия сильными драматическими столкновениями. Этюды задуманы так, чтобы на сцене действовал один человек. Когда тема этюда готова, мы не допускаем студентов сразу на сцену, а требуем тщательной подготовки. Если они не успели оправдать предлагаемые обстоятельства, не обдумали свой этюд, мы переносим его на другое занятие. Если предлагаемые обстоятельства оправданы, то перед выходом на сцену о них надо забыть, то есть идти на сцену так, как мы в жизни приходим к себе домой, на работу, к товарищу.

«Актёр не должен знать, что с ним будет, когда он идёт на сцену», — говорил Вахтангов. Тогда он может принять сценический факт так же непосредственно, как если бы он случился с ним в жизни.

⁵ Станиславский К.С. Собр. соч. в 2 т.: Т. 2. С. 216.

В этюдах на отношение к факту мы

Некоторые педагоги считают, что одно упражнение надо тщательно отрабатывать до тех пор, пока студент не овладеет в совершенстве оценкой данного события. Но разнообразные упражнения на оценку различных событий развивают импровизационное самочувствие исполнителя, а это качество на первом этапе воспитания актёра трудно сохранить при многократном повторении одного и того же упражнения.

Если этюд не получился, мы его не повторяем, потому что при повторении оценка сценического факта будет лишена импровизационной непосредственности. Мы просим исполнителей не относиться к этюдам как к законченному сценическому произведению. Этюд — это проба, набросок, небольшой отрезок жизни, показанный на сцене. Главное, чтобы во время исполнения этюда на сцене возникала живая жизнь.

УПРАЖНЕНИЯ НА ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

Эти упражнения направлены на то, чтобы, не имея в руках никаких предметов, ощущая их лишь с помощью воображения, проделать физические действия так же, как *если бы* эти предметы были у вас в руках.

Например, не имея водопроводного крана, мыла и полотенца, вымыть руки и вытереть их полотенцем; шить, не имея в руках иголки и материи; курить, не имея сигареты и зажигалки; почистить ботинки, не имея в руках ни ботинок, ни щётки, ни гуталина и т.д.

В жизни мы не помним подробностей разных маленьких действий, потому что делаем их привычно, механически. Если начать беспредметно действовать по памяти, а затем произвести то же действие с настоящим предметом, то мы увидим, какое большое количество подробностей пропустили, как не почувствовали в руках предмета, его веса, формы, деталей. Поэтому вначале студентам предлагается взять какое-нибудь очень простое беспредметное действие. Например, налить воды из графина в стакан.

Работать над этими упражнениями нужно дома: сначала проделать упражнение с настоящими предметами, затем — без предметов, затем снова повторить с предметами. Это нужно повторить несколько раз, проверяя ощущения для того, чтобы запомнить своими мускулами, что значит — взять предмет, положить его, повесить, снять.

После выполнения простых упражнений мы просим студентов придумать небольшие этюды, в которых были бы несколько действий с разными предметами. На уроке предложения студентов обсуждаются, и наиболее интересные из них утверждаются для дальнейшей работы. Мы обращаем внимание на то, чтобы действия были крупными, выразительными. По заданию педагога студенты пишут логическую последовательность действий, определяют место действия, контролируют физическое самочувствие, отвечают на вопросы: для чего я совершаю эти действия? Где и когда это происходит? и т.д.

На следующих уроках мы смотрим этюды и корректируем их. Например, во время шитья студентка хорошо чувствует иголку и нитку, но шьёт на одном месте и материал не двигается. Мы указываем на необходимость вначале всё делать медленнее, чем в жизни, прививаем вкус к мельчайшим деталям физического действия.

Возникновению чувства правды помогают случайности. Например, во время шитья упала и размоталась катушка ниток. Исполнительница упражнения подняла её, вновь намотала нитку на катушку. Если эта случайность будет закреплена, она даст дополнительное ощущение правды на сцене.

В хорошо отработанных беспредметных действиях мы проверяем, насколько выполняющий упражнение овладел своим вниманием и удерживает его на объекте, почувствовал, что такое свобода мышц (т.е. прилагает ровно столько усилий, сколько нужно для данного действия), как работает его воображение, как он оправдывает предлагаемые обстоятельства, насколько он верит в правду своего действия и чувствует его логику.

Упражнения на память физических действий являются небольшими этюдами, включающими весь предыдущий материал. Вот несколько тем для этих упражнений: приготовление фарша для пельменей; причёсывание; оклеивание комнаты обоями; глажение; стирка белья; накачивание велосипедного колёса; набирание воды из колодца; подготовка к завтраку; столярная работа; мытьё под душем; рыбная ловля; настройка музыкального инструмента; игра в бильярд; фотографирование.

ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К ПАРТНЁРУ

Перемена отношения к партнёру — первое упражнение, в котором участвуют двое

и более исполнителей. Этот раздел упражнений воспитывает у студентов умение со всей серьёзностью относиться к своему товарищу как к незнакомцу, брату, сестре, невесте, врагу — в зависимости от заданного отношения в этюде или роли. В жизни отношение к человеку возникает само собой, а на сцене его надо создавать своим воображением. Снова студенту надо ответить на вопрос: что бы я сделал и как себя вёл, *если бы* со своим товарищем я был незнаком или находился в ссоре? Как и в предыдущих упражнениях, мы предупреждаем, что видеть и воспринимать нужно именно своих товарищей, а не воображаемых людей, но отношение к ним искать в соответствии с темой этюда.

Перед началом упражнения надо продумать, почему я здесь нахожусь, чем занят, какие у меня взаимоотношения с человеком, если я с ним знаком. В этих коротких упражнениях событие одно, и мы не вводим никаких новых обстоятельств, которые изменили бы течение сценической жизни. Это первые, начальные упражнения.

Вот пример упражнения. Летний день. На скамье в парке сидят он и она: 1) незнакомы, но интересуются друг другом; 2) брат и сестра поссорились; 3) муж и жена.

Упражнения выполняются без слов. Их отсутствие должно быть оправдано обстоятельствами этюда, но не надо молчать во что бы то ни стало и превращать молчание в неправду. Если захочется говорить — говорите. В упражнении «Незнакомы» надо иметь в виду, что в жизни, когда нас кто-нибудь интересуется, мы редко разглядываем его открыто, стараемся наблюдать за ним так, чтобы он этого не заметил.

Когда нам ясно, что отношения найдены верно, мы прерываем этюд и предлагаем этой же паре второе, а затем и третье задание. Если упражнение не получается, проверяем, как действовали учащиеся в предлагаемых обстоятельствах.

Короткие упражнения дают возможность понять, что такое перемена отношений к партнёру как к действующему лицу этюда или пьесы. Но как быть, если я не могу преодолеть своего жизненного отношения к партнёру? Например, он мне должен нравиться по условиям этюда, а я к нему равнодушен. Вопрос о том, как происходит перемена отношения, должен быть решён каждым студентом по-своему. Здесь никаких общих правил быть

не может, и в возникновении перемены отношения играют роль индивидуальные особенности творчества каждого исполнителя. Во всяком случае, внешнее изображение перемены отношений никого удовлетворить не может. Но ясно одно: если я не могу найти верного, живого отношения к партнёру, значит моё воображение недостаточно увлечено созданием оправдания этого отношения. Надо расшевелить своё воображение, помочь ему. Например, рассматривая своего партнёра, увидеть, что у него, скажем, красивые глаза или волосы. Или вспомнить о каком-нибудь его хорошем поступке и, развивая это отношение, прийти к тому, что он начнёт нравиться. Есть другой путь: вспомнить своё отношение к человеку, который нравится, и постараться перенести это отношение на своего партнёра. А вот как перенести это отношение — исполнители должны почувствовать сами. Тут никто помочь не может.

Первоначальные упражнения на перемену отношения к партнёру дают возможность установить лишь одно отношение между действующими лицами. В дальнейших этюдах это отношение будет изменяться на протяжении действия. В самом деле, в жизни бывает так, что друзья ссорятся, а враги мирятся; влюблённые расходятся и навек соединяются; дети причиняют огорчения родителям или, наоборот, родители понимают, что дети выросли и надо относиться к ним как к взрослым людям. Так же, как и в жизни, на сцене в столкновении интересов меняются отношения между людьми, и это изменение — одна из основ сценического действия.

ДЕЙСТВИЕ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ПОСТАВЛЕННОЙ ЦЕЛИ

Каждый человек стремится к какой-либо личной или общественной цели и совершает ряд действий ради её достижения, т.е. выполняет поставленную перед ним задачу.

Великая ли эта цель, как, например, у К.С. Станиславского, всю жизнь стремившегося найти самый совершенный реалистический метод для воплощения на сцене «жизни человеческого духа», или малая, как у ребёнка, собирающего цветы, чтобы подарить их матери, — достижение цели невозможно без ряда внутренних и внешних действий.

На сцене желание достигнуть поставленной цели возникает с помощью творческого воображения. Снова магическое *если бы*, и предлагаемые обстоятельства помогут студенту сделать

заманчивой и интересной ту вымышленную цель, которая перед ним поставлена. Тогда у него возникнет стремление её достигнуть — задача. Сценические задачи непременно определяются словом «хочу». (Например, хочу успокоить, хочу предостеречь, подразнить, помириться, хочу выяснить отношения). Если сценическая задача поставлена правильно, то можно найти точные действия для её выполнения.

Выполнение сценической задачи состоит из трёх элементов:

- из стремления к цели — чего я хочу?
- из действия — что я делаю для достижения цели?
- из приспособления (способа) достижения цели — как я это действие осуществляю?

«Этим словом — «приспособление» — мы будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, которые люди применяют друг к другу при общении и которые помогают им воздействовать на объект», — такое определение даёт К.С. Станиславский⁶.

Цель и действие обычно определяются исполнителем до выхода на сцену. Это сознательные части выполнения задачи. Например: моя цель — купить себе новый костюм; моё действие — занять недостающие деньги.

Приспособление возникает как способ преодоления тех препятствий, с которыми сталкивается исполнитель в процессе достижения цели (выполнения задачи). Другими словами, оно зависит от тех случайностей и неожиданностей, с которыми приходится сталкиваться на сцене, и проявляется в находчивости при выполнении задачи. Например, для того чтобы занять деньги, я прихожу к своему дяде, но оказалось, что он заболел и мне нужно найти способ попросить у него взаймы. В другом случае дядя может считать, что новый костюм — это ненужная трата денег, и мне надо убедительно и серьёзно доказать ему, что новый костюм мне необходим для дела.

При выполнении задачи цель накладывает свой отпечаток на характер действия, определяет самочувствие, в котором действует исполнитель. Для того чтобы объяснить студентам, как меняется самочувствие от перемены цели и как эта новая цель меняет характер действия, мы даём следующие несложные упражнения на *физическую задачу*.

«Условимся пока иметь дело только с физическими задачами, — пишет К.С. Станиславский, — Они легче, доступнее и выполнимее... Верное выполнение физической зада-

чи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую. Ведь...всякой физической задаче можно дать психологическое обоснование... Пользуйтесь неопределённостью границы между физическими и психологическими задачами»⁷.

Действие остаётся — меняется цель (желание).

Упражнения на изменение цели действия, так же как и предыдущие, должны быть тщательно и подробно составлены в предлагаемых обстоятельствах. Например. Одеваюсь: а) для того, чтобы идти на вечер; б) чтобы идти в больницу к больной матери. В первом случае надо знать, что это за вечер, кто там будет, важно ли мне туда попасть — словом, всё должно быть известно также подробно, как мы это делаем в реальной жизни. Если там будет человек, который для меня важен, я буду тщательно одеваться и особенно заботиться о своей внешности. Обдумаю и выберу, что мне нужно надеть; если замечу какой-нибудь дефект, то постараюсь его устранить — зашить что-нибудь, почистить туфли, поправить причёску. Задача осуществлена, когда я готов к тому, чтобы идти. Во втором случае мне важно знать, сколько времени мать лежит в больнице, тяжёло ли она больна или выздоравливает, давно ли мы не виделись. Если мать больна серьёзно, я могу проделать тот же процесс одевания, что и в первом случае, и выбрать, что мне надеть, но характер действия будет совсем другой. Мой вид должен успокоить мать. Мысли мои также сосредоточены на предстоящей встрече, но я полон опасений за судьбу матери, многие действия проделываю машинально.

Или же, например, прячусь: а) чтобы спастись от погони; б) чтобы в шутку напугать подругу.

Набираю номер телефона: а) чтобы пригласить девушку на день рождения; б) чтобы узнать результаты приёмных экзаменов. (Если номер телефона окажется занятым, это увеличит активность действия. Поэтому в подобных упражнениях лучше создавать для себя препятствия и неожиданности).

Убираю комнату для того: а) чтобы принять гостей; б) чтобы приготовить её к приходу маляров.

Разрываю письмо: а) чтобы избавиться от лишних бумаг; б) чтобы не иметь дело с посланным это письмо.

⁶ Станиславский К.С. Собр. соч. в 2 т.: Т. 2. С. 281.

⁷ Там же. С. 161.

Шагаю по комнате: а) чтобы определить её размер; б) чтобы разносить новую обувь.

Итак, перед выходом на сцену актёр должен знать, *для чего* он приходит (его цель, задача) и что он будет делать для достижения цели (выполнения задачи). Приспособления рождаются на сцене в зависимости от обстоятельств и преодоления препятствий. Следовательно, не надо заранее придумывать приспособления.

АКТИВНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Действие является основой всего происходящего на сцене. О людях, изображаемых на сцене, мы судим главным образом по их действиям и поступкам. Основная идея пьесы, её сверхзадача, становится понятной в результате развития и завершения сквозного действия. Если действие движется стремительно и полно неожиданных событий, мы с повышенным интересом следим за развитием сценических столкновений; если же оно течёт вяло, без конфликтов, наш интерес к происходящему резко падает. Таким образом, одним из основных элементов внутреннего и внешнего сценического действия является активная, энергичная последовательность преодоления препятствий.

«Жизнь, люди, обстоятельства, мы сами непрерывно ставим перед собой и друг перед другом ряд препятствий и пробираемся сквозь них, точно через заросли»⁸.

Таким образом, активное сценическое действие не может развиваться без столкновений, без преодоления препятствий. Борьба за достижение цели является той основой, без которой невозможна сценическая жизнь и актёрское творчество.

Начиная с первых упражнений, студенты совершали простейшие физические действия: слушали, смотрели, осязали, освобождали мышцы, упражнялись на память физических действий, меняли отношение и выполняли несложные задачи. Теперь мы подходим к упражнениям, в которых действие течёт более продолжительное время: начинается, развивается и приходит к развязке.

Например, одна из девушек выбрала такой этюд. Она вышла за город, в поле, чтобы со-

брать букет полевых цветов для украшения стола. Собирая цветы, она наткнулась на могилу. По

надписи она узнала, что здесь похоронен её школьный товарищ. Как только она прочла надпись, цветы выпали из её рук, слёзы градом покатились из глаз, и она упала на могилу, простирая руки и крича. Конец этюда она провела на коленях, громко рыдая и поднимая руки к небу. Когда после этюда мы спросили её, так ли она себя вела, *если бы* это случилось в действительности, она призналась, что об этом не думала, а старалась показать, какой у неё большой драматический темперамент. Как только она стала проверять, так ли она вела себя, если бы с ней это случилось в действительности, ей стало ясно, что её поведение было бы совсем другим.

В этом случае актёрское «играние чувств», наигрыш породили совсем неоправданную сцену, лишённую логики и подлинного действия.

«Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насилловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актёрским наигрыванием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь»⁹.

У исполнителя, который отвергает изображение страстей и стремится к тому, чтобы живые человеческие чувства произвольно, сами собой возникали заново на каждом спектакле при верном создании предлагаемых обстоятельств, достоверные переживания сами рождаются в процессе действия, преодоления препятствий. То чувство, которое возникло сегодня в эпизоде, может несколько отличаться от того, которое родилось в прошлом, т.к. исполнителю приходится сталкиваться со своим сегодняшним настроением и самочувствием партнёра, непохожим на прежнее. Эти небольшие изменения обновляют чувство и предохраняют от повторов, не дают заштамповать сценические переживания.

Сценическое действие приобретает наибольший интерес, когда оно протекает в общении с партнёрами (взаимодействии), которое чаще всего встречается в сценических положениях.

ОБЩЕНИЕ С ПАРТНЁРОМ (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ)

«Процесс отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц» — так опреде-

⁸ Станиславский К.С. Собр. соч. в 2 т.: Т. 2. С. 156.

⁹ Там же. С. 51.

ляет существо сценического общения (взаимодействия) К.С. Станиславский.

Когда двое или более исполнителей находятся на сцене, между ними возникает взаимодействие, каждый борется за достижение цели, выполняет свою задачу. «На своего партнёра, — говорил Е.Б. Вахтангов, — мы действуем силой своего «я», не только словами и внешностью, а всем своим существом. Это воздействие моего «я» на «я» моего партнёра мы будем называть «общением»¹⁰.

К.С. Станиславский указывает, что в процессе общения существует не только моё воздействие на партнёра, но и восприятие воздействия партнёра на меня (взаимодействие) — «...без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене».

В процессе общения я должен воздействовать на моего партнёра и воспринимать его противодействие в новых сценических отношениях так, как *если бы* он по условиям пьесы был моим братом или начальником, был мне незнаком. Но общаюсь я не с воображаемым братом, а с моим товарищем, с его живым «я», относясь к нему так, как *если бы* он был моим братом.

Процесс общения может быть живым только тогда, если он возникает «сейчас», «здесь», каждый раз по-иному, в зависимости от восприятия тех обстоятельств и противодействия, которые возникают в момент общения на сцене.

Если мы будем на сцене видеть, слышать, думать и действовать так же, как в жизни, то сможем уловить мельчайшие изменения в настроении партнёра, иногда выражающиеся в почти незаметных признаках.

Например, вы встречаете приятеля и видите, что он чем-то сильно расстроен. «Что с тобой?» — спрашиваете вы. «Ничего», — отвечает он и улыбается, показывая, что ничего не произошло, а вы за этой улыбкой чувствуете, что ему плакать хочется.

Таким образом, общение, тесно связанное со сценическим вниманием, умением заинтересоваться партнёром, даёт возможность собрать материал, опираясь на который можно преодолеть противодействие партнёра.

В начале общения необходимо привлечь внимание партнёра. Студенты иногда пропускают первый момент — начало общения. Если этот первый момент завоевания внимания партнёра пропал, общение не получится. Общения

не будет также, если студент, стремясь идти по сюжетной линии этюда, не оценивает живого отношения и состояния партнёра. Например, по условию этюда партнёр должен со мной поссориться, но он не накопил достаточных поводов для серьёзной ссоры и только дует на меня. Это живое отношение я должен преодолеть. Пусть этюд повернётся и пойдёт совсем не так, как это было условлено. Это — импровизация, в которой всё должно возникнуть живо, логически и последовательно здесь же, на сцене. Если же, не обращая внимания на оценку самочувствия партнёра, возникшую на сцене, я буду втискивать себя в заранее придуманную схему, то ничего, кроме неправды, не получится.

В жизни бывает по-другому. Вначале возникает оценка события, появляется догадка, предположение. И только после выяснения существа дела, его причин, деталей делаются выводы. Этот процесс — самое простое человеческое действие, которое нам приходится постоянно проделывать в жизни, но, как только мы попадаем на сцену, детали и последовательность привычных в жизни действий забываются. Поэтому исполнителем надо выходить на сцену так, как *если бы* они не знали того, с чем они там столкнутся, а знали бы только предлагаемые обстоятельства и то, ради чего они сюда пришли.

«Партнёр никогда не должен говорить партнёру, что он будет делать на сцене, — писал Е.Б. Вахтангов, — всё на сцене должно быть неожиданным и реагировать нужно так, как реагируется»¹¹.

Иногда студенты понимают общение как необходимость старательно смотреть друг друга в глаза. Надо объяснить им, что общаться можно и не глядя друг на друга, и такое общение бывает очень часто.

«Люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами, как это делают актёры на сцене»¹².

Кроме того, общение в жизни протекает обычно легко, без особого напряжения, без лишней старательности, кроме моментов большой опасности или важности. На это нужно обратить внимание студентов, чтобы они постарались с такой же малой затратой энергии общаться на сцене. Общение на

¹⁰ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. С. 286.

¹¹ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи С. 310.

¹² Станиславский К.С. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. С. 255.

сцене должно быть непрерывным. Ещё Щепкин заметил: «Помни, что на сцене нет совершенного молчания.... Когда тебе говорят, ты слушаешь, а не молчишь».

Очень часто актёры на сцене, закончив свой текст, не слушают партнёра и начинают говорить, услышав конец его реплики. Такое поведение совершенно неправильно. Необходимо воспринимать то, о чём говорит или что делает партнёр, и затем, в ответ на его мысль, согласиться или отвергнуть её. В момент речи или физического действия партнёра необходимо жить активной внутренней жизнью, искать решение, как поступить дальше. Чем глубже будет восприятие, тем сильнее затем будет ваше воздействие на партнёра.

Этюды на общение с партнёром проводятся от лица студента. В них ещё нет подхода к перевоплощению. Нужно от своего лица ответить на вопрос: что бы я сделал и как поступил, *если бы* оказался в таких-то предлагаемых обстоятельствах. Поэтому выбор тем должен соответствовать жизненному опыту студентов и не ставить их в такие предлагаемые обстоятельства, о которых они ничего не знают или которых не могут охватить своим воображением.

Эти этюды — по существу маленькие пьески, сюжет которых придуман самими студентами. Текст в них не установлен и должен родиться в процессе действия. Это — импровизации, т.е. в этюдах не оговорено поведение участников, и оно меняется в зависимости от обстоятельств, возникающих тут же на сцене. В них все ранее пройденные элементы собираются воедино и являются основой творческой импровизации. Цель этих этюдов — помочь студентам применить всё пройденное на практике в процессе сценического действия и общения.

Если во время исполнения этюда вы почувствуете, что «зажаты» и определите, где у вас зажим, то вам удастся освободить эти мышцы. Если вы поймёте, что ваше внимание ослабло, и вы не понимаете того, что говорит вам партнёр, проделайте упражнение на собирание внимания на объекте-точке, остановив на минуту течение действия или улучив момент. Один элемент потянет за собой другой, и вы снова «вправитесь» в верное сценическое самочувствие.

Такое раздвоение сознания исполнителя сопровождается сценическим действием. Он должен быть пре-

дельно увлечён происходящим на сцене, но какая-то часть сознания свободна от увлечения и контролирует качество исполнения роли.

«Я никогда не бываю на сцене один, — пишет Ф.И. Шаляпин. — На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слёз, брат, — говорит корректор актёру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь»¹³.

«Элементы самочувствия нуждаются в постоянном регулировании, которое, в конце концов, тоже приучаешься делать автоматически», — писал К.С. Станиславский. Этот автоматизм достигается практикой, привычкой и постепенным переходом от сознательного применения приёмов к подсознательному регулированию связи всех элементов.

ЭТЮДЫ НА ОБЩЕНИЕ В УСЛОВИЯХ ОПРАВДАННОГО МОЛЧАНИЯ

Начальные этюды на взаимодействие с партнёром мы проводим в условиях оправданного молчания, ставя учеников в такие предлагаемые обстоятельства, при которых общение может быть бессловесным или ограничивается минимумом слов, необходимых для поворота действия. Мы стараемся подвести учеников к моменту рождения слова, когда оно становится необходимым действием, направленным к достижению цели. Начальные этюды строятся так, что только в конце их возникает несколько слов. На этом этюд прерывается педагогом. В начальных этюдах бессловесное общение должно быть естественным, нарочно молчать не нужно — если захотелось, можно и говорить.

В этих этюдах мы придаём большое значение возникновению мыслей по существу происходящего, дающих толчок к действию.

Оправданное отсутствие слов в этюде должно приучить его участников к активному внутреннему действию. Когда внутренняя активность рождает слово, педагог разрешает говорить, но прекращает этюд, как только почувствует, что может начаться болтовня.

Владение элементами актёрского мастерства, выработанное на предыдущих занятиях, должно быть использовано во время исполнения этюдов. Вот примеры таких этюдов.

«У телефонной будки»

Девушка болтает по телефону в будке телефона-автомата. Подбегает молодой человек.

¹³ Шаляпин Ф.И. Собр. соч. в 2 т.: Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 303.

провождает сценическое действие. Он должен быть пре-

Ему надо срочно позвонить по телефону, и он с нетерпением ждёт, когда пройдут положенные три минуты разговора. Затем начинает стучать в дверь будки. Девушка увлечена разговором и возмущена его поведением. Молодой человек теряет терпение и наконец требует прекратить разговор. Девушке приходится уступить его требованию.

«У родильного дома»

Муж, находящийся на улице, знаками разговаривает с женой, сидящей у окна родильного дома. Она показывает ему, что чувствует себя хорошо, но боится строгой медсестры. Вдруг она исчезает в окне. Муж делает вид, что прогуливается по улице. В окне снова появляется жена и показывает ему новорождённого. Муж в восторге. В окне появляется строгая медсестра, уводит жену и требует, чтобы муж ушёл.

«В ложе»

Идёт концерт пианиста. В ложе сидит жена, ожидая мужа, который опаздывает. На месте мужа временно сидит консерваторка, проверяющая по нотам, как играется вещь. Сзади пара любителей музыки, восторженно оценивают игру пианиста. Появляется опоздавший муж. Консерваторка освобождает ему место. Муж пришёл прямо с работы, торопился и никак не может отдышаться и прийти в себя. Жена сердится, ей неловко перед соседями, а муж только разводит руками в ответ на молчаливые упрёки жены. Наконец жена успокаивается, и они начинают слушать музыку. В лирическом месте усталый муж начинает засыпать. Жена его будит и, чтобы он снова не заснул, даёт ему конфету. Конфета попадает не в то горло, и муж начинает кашлять, мешает всем слушать. Наконец он уходит, сопровождаемый негодующим шипением жены.

«У магазина»

Действие происходит на улице перед входом в магазин. Мужчина катит коляску со спящим ребёнком и оставляет её перед входом в магазин. Сам уходит за покупками. Ребёнок начинает плакать. Появляется женщина, идущая в магазин. Слышит плач ребёнка и начинает его успокаивать, оглядываясь, ища родителей. За витриной магазина она видит молодого человека, с которым у неё когда-то был роман. Он тоже её видит и знаками просит подождать его на улице. Она ждёт. Когда он выходит, ребёнок снова начинает плакать. Он быстро подходит к своему ребёнку, вешает сетку на ручку коляски и начинает его ус-

покаивать. Девушка понимает, что он женат и это его ребёнок, и быстро уходит.

«На аэродроме»

В зале ожидания на аэродроме. На скамье сидит молодой человек и читает газету. Приходит девушка и садится рядом. Она очень устала. Борется со сном, но не выдерживает и незаметно для себя засыпает и кладёт голову на плечо молодого человека. Он понимает её состояние, тихонько складывает газету и замечает, что сумочка девушки вот-вот упадёт с её колен. Стараясь не разбудить, он осторожно берёт сумочку и держит её. В это время девушка просыпается и видит свою сумочку в руках постороннего человека. Она быстро выхватывает её, думая, что он собирался присвоить деньги. Молодой человек всё это понимает и, оскорбившись, уходит. Девушка открывает сумку и, видя, что там всё на месте, бежит за молодым человеком, чтобы извиниться.

«В тире»

На сцене стойка тира, на которой лежат ружья. Рядом сидит заведующий, пересчитывает патроны. Приходит его приятель и приносит ему журнал со статьёй, которая того очень интересует. В это время в тир входят юноша и девушка. Молодой человек хочет продемонстрировать девушке своё умение стрелять. Он покупает патроны, уверенно заряжает ружьё и начинает стрелять. Но всё мимо. Уверенный, что дело в неисправности ружья, он просит его заменить. Приятель заведующего берёт якобы неисправное ружьё, стреляет и попадает во все мишени. Мало этого, он просит у девушки зеркальце и стреляет в мишень, стоя к ней спиной. Девушка ликует. Просит научить и её так стрелять. Видя, что дела плохи, молодой человек берёт зеркальце и хочет повторить удачный выстрел. Из этого ничего не выходит — он разбивает лампу, освещавшую мишень. Ему предлагают заплатить штраф. Он расплачивается и, расстроенный, уходит вместе с девушкой.

Владение элементами актёрского мастерства выражается у них в активном сценическом действии, непосредственности в оценке событий, интересном оправдании сценических неожиданностей, свободной пластике движений, импровизационной свежести красок и выявляет, насколько студенты увлечены сценическими задачами.

□