

Н. А. Зверева
Д. Г. Ливнев

Словарь Театральных Терминов

**Создание актерского образа
«ГИТИС» – СТУДЕНТАМ**
Учебное пособие

Российская академия театрального искусства
ГИТИС
Москва
2007

От издательства

В первой половине XX века усилиями великих мастеров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и их ближайших учеников и последователей была предпринята попытка, увенчавшаяся успехом, найти пути воспитания актёра и работы над ролями. Эти пути дают возможность добиваться серьёзных результатов не только гениям и не иногда, а талантам, работающим в театре регулярно, в условиях репертуарного театра.

По мере творческой работы над постановками и экспериментальной работы великих реформаторов сцены родилось много терминов, в основном взятых из обиходного языка. Не будучи закрепленными в каких-то формулировках, они на практике стали иногда неточно применяться и толковаться, так, как удобно данному режиссеру или актеру.

Это стало причиной того, что мы попытались, используя и оставленный, закрепленный в книгах и стенограммах материал, и театральную практику, дать понимание большинства, наверное, не всех терминов по мастерству актера и режиссуре в области создании образа, сложившееся к началу XXI века.

Авторы составители словаря и издательство будут рады всем замечаниям и пожеланиям читателей

АКТЁР. АКТРИСА. АРТИСТ. АРТИСТКА

Актёр (актриса) - это слово обозначает профессию исполнителя, предполагающую, как правило, наличие некоего произведения других творцов (писателя, композитора, балетмейстера и т.д.), создающих текст, партитуру и другие произведения, которые актёр своими данными и своей техникой доносит до зрителя.

Слово «актёр» применяется преимущественно в драматическом театре, в других исполнительских искусствах чаще используется слово «артист», в этом смысле являющееся синонимом слова «актёр».

Актер в драматическом театре в известном смысле - профессия уникальная. В музыкальном театре (в оперном, балетном, камерном, в эстрадных жанрах) кроме артиста на сцене звучит музыка - как материальная данность вне творца, т.е. ещё один инструмент воздействия. У драматического актёра инструментом создания нового качества - образа - является только он сам, его психофизический аппарат, его сознание, его эмоциональная система. Творец является носителем и составной частью образа.

Слово «актёр» происходит от английского глагола «act», что означает действовать. Поэтому одним из основных средств создания актёром образа является «сценическое действие» (см.: *Действие. Контрдействие. «Линия*

действию» роли).

Слово «артист» происходит от английского слова «art», что означает искусство. Поэтому это слово чисто употребляют не только как синоним слова «актёр», но и как выражение особо высоких качеств и достижений, которыми наделён или которых достиг тот или иной актёр в своём творчестве.

Д. Л.

АКТЁРСКИЕ ШТАМПЫ

Слово «штамп» происходит от итальянского слова «stampa», что значит «печать».

«Под штампом в науке об искусстве актёра, - пишет в своей книге «Актёрские штампы и их преодоление» Л. Заславская, - принято понимать внешнее актёрское приспособление, с помощью которого живые человеческие чувства, действия, характеры подменяются их формальным изображением посредством раз и навсегда выработанных приемов».

Фактически, штампы - это подмена того, что должно происходить на сцене каждый раз заново (конечно, по установленной и репетициях логике) - осмысление происходящего и поведение в адрес партнёра, - тем, что привычно, хорошо знакомо, т.е. подмена того, что должно происходить «здесь, сегодня, сейчас», тем, что уже было. Всякий штамп есть подражание кому-то, чему-то или самому себе. То, что актёр где-то видел или у него самого родилось на каком-то спектакле и имело успех, он хочет повторить завтра, потом еще раз и т.д. Так и рождается штамп в этом месте роли, затем еще в одном и т.д. И может получиться, что вся роль будет сыграна на штампах.

Штампы - но есть нечто свойственное только актёрскому искусству и по признак отсутствия талант». Штампы возникают у режиссеров, у театральных художников, художников по костюмам, у музыкальных оформителей спектаклей.

«Штампы рождаются незаметно и в очень большом количестве. Поэтому актёр должен быть всегда настороже и не думать, что вырвав один штамп, он навсегда избавился от него. Нет, он появится в другом месте роли, а на месте прежнего может появиться новый, и так до бесконечности», - писал великий русский актёр Михаил Чехов.

Говоря об актёрском искусстве, можно говорить по крайней мере о четырёх группах штампов, хотя их, наверное, больше.

К первой группе отнесём штампы, возникшие в результате механического заимствования у других актёров тех или иных приемов игры, манеры говорить, ходить, выражать свои эмоции, заимствования решения образа.

Вторая группа штампов - это личные актерские штампы, когда актер переносит те или иные приёмы, удачные интонации, имевшие успех

трюки, манеру поведения, получившие одобрение зрителя в одной из ролей, в свои другие сценические работы. Начинается эксплуатация однажды удачно найденного при воплощении совершенно другого характера, в неподходящей ситуации, в спектакле той же, а часто и другой стилистики.

Третья группа штампов - это штампы обще актёрские. Это формальное прикрытие внешним приёмом того места в роли, где не найдено точного логического решения, искренности в действии, точного внутреннего монолога. Это форма, осуществляемая актёром раньше, чем он накопил содержание.

К четвёртой группе можно отнести штампы, очень распространённые при постановке, как правило, классических спектаклей, особенно в так называемых костюмных пьесах. Это штамп чеховских пьес, пьес Мольера, Гольдони и т

Д. Л

АМПЛУА

Этим словом принято обозначать определённый круг ролей, наиболее соответствующих внутренним и внешним данным актёра.

В этом смысле, конечно, слово «амплуа» и сейчас могло бы употребляться, ибо, безусловно, есть роли, наиболее близкие данному исполнителю. Хотя вернее было бы сейчас говорить о ролях, круге ролей, которые тому или иному артисту несвойственны.

В XIX веке в драматическом театре были распространены амплуа трагических актёров и актрис, драматических любовников, фатов, драматических и комических старух и стариков, благородных отцов, инженерю-драматик и инженерю-комик (молоденькие девушки) и т.д.

Деление на амплуа возникло потому, что актёрам средних и малых способностей часто удавались некоторые, как правило, однотипные роли, на которых они и специализировались.

Борьбу с амплуа начал ещё в начале XX века К. С. Станиславский, который считал, что амплуа - удел плохих артистов. Истинный артист не признаёт амплуа, учил Константин Сергеевич, все роли должны обладать характером, т.е. быть характерными. Поэтому он признавал только одно амплуа - характерный артист, ибо всякая роль, писал он, не заключающая в себе характерности, - это плохая роль.

Конечно, Станиславский не отрицал того, что надо учитывать и внешние данные, и человеческие качества, необходимые для той или иной роли, но здесь речь идет не об амплуа, не о специализации на определённых ролях, а о внутренней сущности актёра.

В настоящее время театр все дальше уходит от деления актёров на амплуа. Как часто мы видим исполнение роли тем или иным артистом, не подходящим ни по своим внешним, ни даже внутренним данным тому стандарту, который существует для данной роли. Но выбор этот продикто-

ван решением, взглядом на эту роль режиссёра. И на этом пути театр очень часто одерживает победы. Хотя заблуждаться по поводу наличия тех

или иных данных для избранной роли дело тоже очень опасное. Как писал К. С. Станиславский

Д. Л.

АНСАМБЛЬ

Слово «ансамбль» пришло в русский язык из французского. В толковом словаре В. И. Даля читаем: ансамбль - это «художественная общность, совместность, общее согласие картины, музыки; взаимное соответствие, стройная полнота».

Из этого определения видно, что это слово употребляется, когда речь идет о явлениях художественного порядка, а слово «совместность» указывает на применимость его к группе людей, занимающихся художественным творчеством, и к группе объектов - результату художественного творчества людей: ансамбль солистов, вокальный или инструментальный ансамбль, ансамбль зданий Эрмитажа, ансамбль зданий того или иного архитектора и т.д.

Если несколько музыкантов (или певцов) играют (или поют) вместе, этот коллектив называют ансамблем вне зависимости от того, хорошо они исполняют произведение или нет. Слово «ансамбль» употребляется как обозначение группы музыкантов, играющих вместе.

Когда речь идет об ансамбле применительно к театральному спектаклю, имеется в виду нечто иное, это тупик па многие годы, пока актёр не осознает своего заблуждения. На сцене в спектакле тоже, как правило, участвует несколько, а иногда много артистов. Но когда говорят: «в спектакле есть ансамбль», это «ансамблевый спектакль» и т.д., в слове «ансамбль» здесь заключается высокая оценка его. Характеристика спектакля как произведения, в котором все исполнители объединены единой целью, играют в одном стиле, в одной актёрской манере; усилия всех актеров направлены на реализацию в спектакле одной мысли, все роли, и большие и маленькие, играют на высоком уровне мастерства.

Великий режиссер и педагог А. Д. Попов особо подчеркивал, что тщательный подход режиссуры и актёров к второстепенным ролям в пьесе, как к главным, и порождает ансамбль.

До создания К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко в 1898 году Московского Художественного театра, где ансамблевость игры впервые стала одним из главных принципов, спектакль представлял собой зрелище, в котором никакой речи о «совместности», о единой стилистике в актерской работе, об устремленности всех исполнителей к единой цели не было. Центром спектакля были один или два-три великолепных актера, а вокруг - посредственные или молодые актеры, и всё было подчинено работе этих главных актеров, а остальные как бы подыгрывали им.

К XX веку стремление к ансамблю - а слиянности, которой он требует, не так легко добиться - стало одним из серьезнейших устремлений в театре. Но только появление режиссёра как одной из основных профессий в театре, человека, осуществляющего творческое и организационное единение всех работающих в спектакле, и актеров, и представителей других профессий, способствовало результативности в достижении ансамблевости.

Возникновение ансамблевости в спектаклях, безусловно, стало серьезным шагом вперед в развитии театрального искусства, ибо, как говорил К. С. Станиславский, понятие сценического ансамбля необходимо вытекает из самой природы театрального искусства как коллективного творчества.

Д. Л.

АТМОСФЕРА СПЕКТАКЛЯ

А. Д. Попов в книге «Художественная целостность спектакля» писал: «...атмосфера - это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей». Хотелось бы добавить: люди, погруженные в (ной) обстоятельства и события.

Автором понятия сценической атмосферы как выразительного средства спектакля можно считать Московский Художественный театр, который искал атмосферу создаваемых им спектаклей исходя из «лица автора», т.е. из образной выразительности, только ему присущей. Это стало особенно ясным уже при постановке первых чеховских пьес, новаторская драматургия которых предъявляла свои требования.

Понятие атмосферы сложно и многослойно, но в нем можно выделить несколько важных аспектов: пространственный, временной и психологический. Среда пьесы: время действия, быт, характеры, ритмы, события - все это и рождает атмосферу спектакля, создаваемую и художником, и композитором, и режиссером, и актерами. У каждого из них свои разительные средства.

Но главным носителем атмосферы, конечно, является актер. Поскольку сценическая атмосфера неразрывно связана с событиями спектакля, с его конфликтами, именно актер создает и поддерживает атмосферу этих событий и конфликтов через отношение к ним, физическое самочувствие, ритм, взаимоотношения с окружающим бытом и т.д.

Такие необходимые; для создания атмосферы элементы, как музыка, шумы, освещение, бытовые детали превращаются в сценические украшения, если они не связаны с психологической жизнью персонажей, и только если они неразрывно соединены с ней, спектакль может эмоционально увлечь и захватить зрителя. А. Бармак в своей книге «Художественная атмосфера» справедливо отмечает, что «без атмосферы спектакля невозможно добиться сопереживания зрителя».

Н. З.

БЕЗПРЕДМЕТНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

или

УПРАЖНЕНИЯ на «ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ»

Одно из упражнений, предложенных К. С. Станиславским для воспитания актёра, - это упражнения на «память физических действий». Иногда их называют «упражнения на аффективную память». Суть их заключается в том, что актёр выполняет какое-то внешнее физическое действие или ряд действий, но предмет, с которым он якобы работает, - воображаемый.

Эти упражнения в настоящее время делают не на всех курсах. Ибо многие считают, что собрать внимание, выполнить логику поведения при обращении с можно и с настоящим объектом, что всё равно с настоящим предметом всё происходит немного по-другому, да и сам предмет лучше помогает актёру.

Можно ставить и другие цели в этих упражнениях. Некоторые педагоги обращают больше внимания на внутренний монолог, который необходим для выполнения учения, на первом курсе, то это первая встреча с внутренним монологом, и она очень полезна. Если на втором, когда в этюдах студент уже сталкивался с внутренним монологом, эти упражнения могут быть хорошей тренировкой его.

Д. Л.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

На протяжении ста лет развития многие понятия «системы» Станиславского получили новые названия и в театральной теории, и в практике, появились новые названия привычных понятий. В статье «Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли» можно найти разные названия, которые употребляют, имея в виду «органическое действие», и разные словосочетания для обозначения «линии действий».

То же происходит и с термином «взаимодействие», который пришёл в теорию и практику позднее термина «общение», но имеет то же значение. К. С. Станиславский во всех своих работах писал об «общении». Сейчас всё чаще употребляют слово «взаимодействие», особенно в педагогике. Может быть, потому, что слово «общение» обозначает в нашем быту очень широкий круг взаимоотношений, тогда как «взаимодействие» точнее выражает процессы сценические, хотя взаимодействие между людьми, конечно же, происходит и на бытовом уровне.

Сценическое взаимодействие - это процесс воздействия партнёров друг на друга, их взаимосвязь. Причём не тогда, когда оно обозначается, а когда происходит фактически «здесь, сегодня, сейчас». Тогда мы говорим, что партнёры подлинно взаимодействуют.

В том, что эти действия взаимны и взаимосвязаны и есть природа театра. Ибо театр - это события, в которых сталкиваются участвующие в

развитии пьесы персонажи или, как они называются в программках, действующие лица. Пьеса - это то, что происходит между живущими в её пространстве людьми. И выявляется это происходящее в их взаимодействии друг с другом и с окружающим миром. Если действия персонажа не направлены на партнера, присутствующего или отсутствующего в данный момент на сцене, то говорят, что на сцене ничего не происходит.

Имитация, обозначение взаимодействия вместо подлинного, к сожалению, встречается на сцене часто. А может быть, сейчас еще чаще актёры делают видимость взаимодействия, а на самом деле заняты собой и выражением своих переживаний, которые при отсутствии направленности на партнёра тоже имитируются, ибо подлинные эмоции могут возникнуть только тогда, когда они направлены на кого-либо. Когда эмоции направлены на что-либо, то всё равно их объектом является не предмет (например, когда он уничтожается кем-то), и гот, кто стоит за этим предметом (чей он).

Взаимодействие - процесс непрерывный, постоянный, двусторонний, обоюдный, многоступенчатый. К. С. Станиславский в книге «Работа актера над собой» - первый, кто подробно останавливается на его составляющих, формулируя пять стадий органического процесса общения. В сжатом виде он выглядит так: Внимание - Действие - Восприятие - Внутренний монолог (принятие решения) - Ответное действие.

И далее всё так же у партнёра. Отсюда и непрерывность взаимодействия.

Из этой схемы видно, что без внимания, действия, восприятия, непрерывного внутреннего монолога взаимодействия быть не может (см.: *Внимание сценическое, Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли, Восприятие, Внутренний монолог*). Взаимодействие - некий вечный двигатель сценической жизни. Оно не может остановиться, прерваться. Любой обрыв линии взаимодействия (общения) автоматически оборачивается неправдой, подделкой, а од-па подделка влечёт за собой другую и т.д.

Д.Л.

ВНИМАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ

Психологи определяют внимание как произвольную или непроизвольную направленность и сосредоточенность психической деятельности.

Если говорить о непроизвольной направленности, то таковая бывает в жизни. Тот или иной процесс или объект может помимо наших планов привлечь наше внимание.

Применительно к сцене можно говорить только о произвольной направленности и сосредоточенности по волевой команде, которую даёт себе актёр.

Внимание актёра на сцене носит творческий характер, ибо он выбирает объект внимания в соответствии со своей целью или задачей, своими предлагаемыми обстоятельствами (см.: *Сверхзадача и сквозное действие, Предлагаемые обстоятельства*). Очень важно добиться на сцене устойчивого внимания - не формального в виде устремлённого взгляда, а сосредоточенного на объекте, на том, что происходит с ним. С подлинного внимания начинается и процесс восприятия (см.: *Восприятие*). Самым сложным является требование полной сосредоточенности мысли актёра на партнёре и его действиях, его «физическом самочувствии» и т.д. (см.: *«Второй план» роли*).

Объектом сценического внимания может быть партнер, как присутствующий, так и отсутствующий на сцене, процессы, с мим происходящие, неодушевленные предметы, имеющие значение для персонажа, нечто происходящее за пределами сцены и т.д. Отметим, и это очень существенно: когда речь идет о внимании к живому объекту-персонажу, исполнитель очень часто держит во внимании своего партнера в общем. Между тем внимание должно быть сосредоточено, как в жизни, на чём-то конкретном в партнере-персонаже, в зависимости от того, что ты ждёшь от него, чего добиваешься. Если ты, например, добиваешься ответа на любовное признание, то всё внимание в этот момент сосредоточено на процессе созревания отпета, если уличаешь во лжи, то внимание сосредоточено на процессе поиска партнёром решения - сознаваться или нет, а не на том, красив он или нет, и т.д.

Линия внимания должна быть непрерывной, иначе не будут непрерывными линия восприятия и линия действий (см.: *Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*).

Большая часть главы о внимании в книге К. С. Станиславского «Работа актёра над собой» (ч.1) посвящена «кругам внимания». Это комплекс упражнений на внимание, которым очень много занимались в первой половине XX века. И сейчас, наверное, кто-то ещё занимается, но есть много других упражнений для достижения того же результата.

Если представить себе сосредоточенность внимания актёра на маленькой световой точке, затем расширить немного световое пятно, затем больше и, наконец, всё осветить вокруг (так К. С. Станиславский в своей книге демонстрирует этот приём), когда актёр будет чувствовать себя в этих малом, среднем, большом и совсем большом кругах внимания как бы изолированным от всего остального и прежде всего от зрителя, тогда можно будет говорить о том, что он испытывает состояние «публичного одиночества» или что он находится в верном «сценическом самочувствии» человека, никоим образом не работающего на публику (см.: *Сценическое самочувствие*). В процессе работы актёр непрерывно создает для себя эти «круги внимания», то расширяя, то сужая в зависимости от предлагаемых и целей пространство и находящееся в том пространстве поле, которому он уделяет своей волей внимание.

Конечно, актёр должен быть внимательным и в жизни, пытаться

проникнуть в суть того, что он видит, что привлекло его внимание, пытаться понять увиденное и нафантазировать то, что не видимо. Всё это и даст актёру материал для будущих ролей, свяжет его с жизнью, с правдой жизни. Для этого актёру необходимо развивать творческую наблюдательность.

Д. Л.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

Внутренний монолог при всей ясности этих слов и понимании его необходимости для актёра при создании образа (см.: *Сценический образ*) - один из самых сложных элементов актерского мастерства, поскольку у актёра всегда подспудно есть желание ограничиться только внешними выразителями, привычными в данной сцене.

Внутренний монолог и в жизни, и на сцене - это внутренняя речь, произносимая не вслух, а про себя, ход мыслей, выраженный словами, который сопровождает человека всегда, кроме времени сна.

Процесс непрерывного внутреннего монолога в жизни знаком всем. Он рождается от происходящего, от целей, стоящих перед человеком, от поступков жизненного партнёра и т.д. Он вызывает те или иные наши деяния, из него рождаются во вне те слова, которые кажутся самыми точными, самыми сильными в данной ситуации. В острые моменты жизни эти монологи становятся интенсивными, эмоциональными, конфликтными. И всегда внутренний монолог идёт в той степени напряжения, в которой живёт человек.

То же самое и на сцене, если говорить о характеристике этого сценического процесса. Разница только одна, но существеннейшая. В жизни внутренний монолог у человека рождается сам, кроме моментов, когда он сознательно разбирает ситуацию внутри себя. На сцене это внутренний монолог не артиста, а персонажа. Этот монолог артист должен создать, предварительно поняв, о чём он, его природу и степень напряжения, и присвоить его себе, сделав для себя привычным. Следует подчеркнуть, что внутренний монолог артисту необходимо выстраивать в той лексике, тем языком, который специфичен для данного персонажа, а не для артиста.

Первоисточником работы актёра над ролью является литература - инсценированная проза или поэзия и драматургия. Коли в прозе в большинстве произведений писатель, создавая сцену, даёт внутренние монологи своих персонажей, и артист может использовать их, конечно, не дословно, а приспособив к своему решению, своим данным, то в драматургии, как правило, внутренних монологов нет. Есть паузы, многоточия, текст партнера - то, что в театральном процессе называют «зонами молчания». Актёр должен, как уже говорилось выше, сам стать автором внутренних монологов персонажа. Поставив себя в предлагаемые обстоятельства жизни своего героя, определив его сверхзадачу и

конкретные цели в каждой сцене, изучая текст партнёра, а не только свой, актёр должен думать от имени своего героя нафантазированным монологом (см.: *Предлагаемые обстоятельства, Сверхзадача и сквозное действие*).

Исходя из того, что внутренний монолог, как и в жизни, только тогда достигает своих целей, когда он непрерывен, строго разделять его на внутренний монолог в моменты произнесения текста и в «зонах молчания» нет необходимости. Разница в том, что, во-первых, в «зонах молчания» удержать внутренний монолог значительно труднее и возможно только тогда, когда он хорошо подготовлен и когда актёр полностью поглощён тем, что говорит и делает партнер. Во-вторых, при произнесении текста сам текст помогает удержать ход мыслей, а иногда весь или частично внутренний монолог высказывается персонажем вслух. Как говорят: что думаю, то и говорю.

Внутренний монолог как процесс, происходящий и в жизни, придаёт исполнению достоверность, помогает актеру увлечься образом и требует от него глубокого проникновения во внутреннюю жизнь своего героя. Без внутреннего монолога невозможно восприятие и взаимодействие на сцене, он помогает овладеть «вторым планом» роли, ритмом роли, меняет даже тембр голоса (см.: *Восприятие, Взаимодействие, «Второй план» роли, Ритм. Темп. Темпо-ритм*). Вл. И. Немирович-Данченко утверждал, что от внутреннего монолога зависит как рассказать, а от текста - что рассказать.

В идеале на спектакле наработанный внутренний монолог вариативно приходит к актеру в процессе развития сцены. Но было бы заблуждением думать, что он вообще приходит к актёру сам.

Как и всё на сцене, его возникновение во время исполнения зависит от подготовительной работы в процессе репетиций, особенно во время репетиций дома, и на первых порах даже подготовленный внутренний монолог приходит к актёру волевым усилием, как и всё, что он делает на сцене.

Особую роль, по мнению Вл. И. Немировича-Данченко, играют монологи - наговаривание, как он их называл.

Д. Л.

ВООБРАЖЕНИЕ

К. С. Станиславский писал: «...задача артиста заключается в том, чтобы превращать замысел пьесы в художественную сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет наше воображение».

Основные обстоятельства и события пьесы, конечно, предложены автором, но режиссер и актер должны развить, обогатить, оживить их своим воображением. Без работы воображения невозможны ни рождение режиссерского замысла спектакля, (см.: *Замысел режиссерский*), ни создание живых, интересных сценических

характеров. Настоящее и прошлое действующих лиц, их устремления, вкусы, привычки, острота и значимость проживаемых ими событий — все это результат работы творческого воображения. Волшебная власть творческого воображения позволяет артисту не просто изучить обстоятельства роли, но и как бы «присвоить» их себе, сделав собственными, личными, т.е. по-настоящему их воспринять. «Только тогда, - пишет Станиславский в «Работе актера над собой», - артист сможет зажить всей полнотой внутренней жизни изображаемого лица и действовать так, как повелевает нам автор, режиссер и наше собственное живое чувство».

Воображение каждого актера обладает своими особенностями, только этому актеру свойственными причудами. Из широкого круга предлагаемых обстоятельств актер выбирает сначала свои, наиболее близкие манки, возбуждающие его образное мышление.

Богатое, гибкое воображение и, как следствие этого, эмоциональная возбудимость и подлинный сценический темперамент - это редкий и счастливый дар, которым одни наделены меньше, другие больше. Станиславский писал, что воображение актеров обладает разной степенью инициативы. Инициативное воображение будоражит артиста, легко увлекая его за собой в мир предлагаемых обстоятельств. Воображению, лишенному инициативы, нужны режиссерские подсказки, его надо как бы подстегивать, увлекать. Станиславский предлагал три главных условия, способствующих активизации творческого воображения артиста. Во-первых, воображение нельзя насиловать, его можно только увлекать. Вторым важным условием, необходимым для того, чтобы разбудить воображение, Станиславский считал наличие важной цели для действующего лица, мобилизующей возможности человека, т.е. речь идет о теснейшей связи воображения со сверхзадачей всей роли (см.: *Сверхзадача и сквозное действие*), уже нашедшей отклик в душе артиста. И наконец, воображение должно быть связано с действием, а значит, направлено на конфликт. Ведь и в жизни именно в ситуации конфликта воображение, часто помимо нашей воли, работает особенно интенсивно. Воображение, направленное на конфликт, рождает у актера эмоциональные стимулы к активным сценическим действиям.

Н.З.

ВОПЛОЩЕНИЕ

См.: *Перевоплощение, Выразительность*

ВОСПРИЯТИЕ

Восприятие - один из основополагающих моментов всей актёрской деятельности. Именно с восприятия начинаются все процессы, происходящие в актере при создании роли, успех его деятельности как профессионала.

В толковом словаре В. И. Даля значение слова «восприятие» объясняется так: брать, принимать, получать, усваивать себе.

Есть много определений этого понятия - и простых, и сложных психологических. Можно сказать, что восприятие - это непосредственное чувственное (при помощи пяти органов чувств) отражение действительности человеком, способность воспринимать, различать и вбирать в себя, в своё сознание явления внешнего мира.

Кажется удачным определение, данное психологами Р. Конечным и М. Боухалом в книге «Психология в медицине». Восприятие здесь определяется как совокупность «психических процессов, с помощью которых мы можем непосредственно осознавать явления, находящиеся вне нас, на основе деятельности наших органов чувств». Психологи считают, что в восприятии участвуют не только пять органов чувств (зрение, слух, обоняние, осязание и вкус), но и вся биопсихосоциальная личность человека. То есть и его прошлый опыт, его память, в том числе и эмоциональная (см.: *Эмоциональная память*). Поэтому каждое внешнее явление разные люди воспринимают несколько по-разному.

Возможности восприятия обусловлены, конечно, строением органов чувств, но необходимо, чтобы человек вступил в определенные отношения с предметом восприятия, дабы в голове его сложился образ предмета. Восприятие есть процесс активный, ибо в конечном счёте воспринимают не органы чувств, а человек при посредстве с коих органов чувств.

Эмоциональная сторона восприятия, его личностный оттенок и активность этого процесса - очень важные качества его для сценического восприятия актёрами происходящего на сцене сейчас и происходившего до этого момента (см.: *Предлагаемые обстоятельства*).

Восприятие - это, наравне с предлагаемыми обстоятельствами, «горючее», на котором работает аппарат актёра. Причём актёр воспринимает не только нечто осязаемое (человек, предметы), но и свои предлагаемые обстоятельства, вбирая их в себя.

Восприятие связано и с наблюдательностью актёра и режиссёра в жизни — это восприятие ими жизни как материала дл* творчества.

Сценически же восприятие означает умение по-настоящему, подлинно видеть, слышать, осязать, ощущать всё происходящее в каждую минуту своего бытия. Непосредственность, непрерывность восприятия на сцене дают подлинность всему существованию актёра, подлинность жизни человека-актёра в сценической ситуации. Чем богаче личность актёра, в силу личностного характера восприятия, тем ярче, богаче, неожиданнее будет процесс ее сиюминутных восприятий, тем заразительнее они (процесс, а стало быть, и актёр) будут для зрителя.

В заключение надо оговорить, что ранее для процесса восприятия употреблялось слово «оценка». Его употребляют и сейчас. Однако понятие «восприятие» больше ориентирует на непрерывность процесса, тогда как

при «оценке» невольно происходит зачастую ориентация на одномоментность, и может быть нарушена непрерывность.

Д. Л.

«ВТОРОЙ ПЛАН» РОЛИ

На пути артиста к «живому человеку» на сцене (выражение Вл. И. Немировича-Данченко), не вообще «органичному», от себя, просто говорящему авторские слова .лицу, а к «живому человеку» во всей его неповторимости - к образу, - существенную роль играет работа по освоению «физического самочувствия» и «второго плана» роли.

Понятия «самочувствие простоты» и «сценическое самочувствие» (см.: *Сценическое самочувствие*), которые обозначают верное творческое самочувствие свободы актёра как условия его работы, и понятие «физическое самочувствие» не идентичны, поскольку под первыми мы понимаем самочувствие актёра, а под последним - самочувствие роли, которую актёру предстоит воплотить.

Трудно представить себе человека в жизни вне какого-либо самочувствия — и в узком, бытовом плане, и в плане общего самоощущения. Поэтому Вл. И. Немирович-Данченко считал основным в процессе нахождения образа наживание актёром психофизического самочувствия, условно называемого «физическим самочувствием».

Искреннее выполнение «линии действий» ещё не создаёт образа (см.: *Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*). Условно разделив процесс создания образа на ряд составляющих - «линия действий», «физическое самочувствие», «второй план» и др., - мы употребляем понятие «линии действий», а не линии поведения. Второе понятие значительно шире, оно включает в себя, помимо цепочки действий, ещё и то, как, каким образом эти действия выполняются - в каком самочувствии, с каким «вторым планом» и т.д. Одинаково определенные действия разными людьми могут выполняться по-разному в различных предлагаемых обстоятельствах (см.: *Предлагаемые обстоятельства*), а ими и питаются и «физическое самочувствие», и «второй план» роли.

Эти понятия очень настойчиво разрабатывал Вл. И. Немирович-Данченко в последние годы жизни: он боялся снижения эмоциональной стихии в творчестве актёра за счёт голого выполнения актёром цепочки действий.

Понятия «физическое самочувствие» и «второй план» находятся в неразрывной связи. У Вл. И. Немировича – Данченко, который ввел их широко в театральную практику, они всегда соседствуют, а иногда он их прямо соединяет, говоря о «самочувствии второго плана».

«Второй план» - это тот психофизический груз, с которым актер живет в роли, подспудный ход жизни, непрерывный (что очень важно) ход мысли и чувства образа. Это результат деятельности актера, который сказывается, как бы «выплёскивается» при исполнении роли, в от-

дельных местах явно, в других - более (*крыто, но в идеальном случае он есть у актёра всегда. Во время спектакля, если он нажит при подготовительной работе, он течёт помимо воли исполнителя, так, как это происходит в жизни: человек несет в себе что-то свое непрерывно. Подчеркнём, что «второй план» не играется, его надо иметь к моменту публичного творчества.

«Физическое самочувствие» - нечто более осязаемое, конкретно выраженное в поведении артиста в роли. Его можно искать на репетиции, добиваться, даже тренировать, чтобы воспитать в себе для данной роли, сцены, научиться непосредственно ощущать его, а не изображать ощущения. Условно можно сказать, что «физическое самочувствие» является конкретным выражением «второго плана».

Термин «физическое самочувствие» нельзя понимать только в буквальном смысле - тепло, холодно, больно, голодно и т.д., хотя такие физические ощущения часто помогают проникновению во внутренний мир образа. Всё гораздо сложнее. Речь идет о самочувствии в сцене и даже, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, о «сквозном самочувствии» во всей роли, которое он иногда называл «синтетическим», а то и просто «самочувствием роли». Ибо «физическое самочувствие» включает в себя не только обстоятельства данной минуты и данной сцены. Оно включает в себя всё прошлое действующего лица и его мысли о будущем, всю жизнь, вплоть до той минуты, в которую актёр действует от лица своего героя.

«Физическое самочувствие» рождает у актера желание действовать, придаёт исполнению жизненность, достоверность, помогает найти верный ритм роли (см.: *Ритм. Темп. Темпо-ритм*), это серьёзное средство борьбы со штампами (см.: *Актерские штампы*).

Главное, определяющее в понятиях «физическое самочувствие» и «второй план» - не их различия, а общность, их связь. Прежде всего это родство заключается в том, что источником, питающим процесс их наживания актёром, являются предлагаемые обстоятельства роли, которые и определяют характер «физического самочувствия» и «второго плана» и их глубину.

Кроме того, пути и средства воспитания к себе этих важнейших составляющих образа одни и те же: преимущественно через освоение предлагаемых обстоятельств и через внутренний монолог (см.: *Внутренний монолог*).

Но не через внутренний монолог, который фантазируется и осваивается для конкретной сцены, для «зон молчания», а через монолог в процессе освоения роли, монолог-наговаривание, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко. Это монолог, который наговаривает себе артист как средство воспитания в себе верного «самочувствия» и «второго плана» на пути к роли: «я такой-то такой, у меня такие-то планы, я хочу того-то и т.д.» Наговаривание это должно носить не рассудочный, а эмоциональный характер, чтобы возбудить природу артиста.

Конечно, это не единственный путь, каждый артист вырабатывает свои приёмы. Но главное - чтобы актёр в процессе репетиций нашел «физическое самочувствие» и «второй план» в своей природе, а не играл их результативно.

Д. Л.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Если первый период работы над ролью - период познания - К. С. Станиславский уподоблял встрече и знакомству будущих влюбленных, второй - слиянию и зачатию, то третий период - воплощения (см.: *Перевоплощение*) - он сравнивал с рождением и ростом молодого создания.

К. С. Станиславский в своих поисках и теоретических обобщениях исходил из следующего (и это современно до сих пор, а может быть, в связи с увлечением многих режиссеров вопросами выразительности, ещё более современно, чем раньше): чтобы приводить в исполнение наработанные в процессе репетиций цели, стремления и желания, необходимо действовать не только «душевно», но и «внешне» — говорить, двигаться, чтобы передавать свои мысли и чувства, или просто выполнять чисто физические внешние задания: ходить, здороваться, переставлять вещи и многое другое. И всё это ради какой-то цели.

Можно считать исключением, и об этом писал К. С. Станиславский, когда живая жизнь актёра на сцене, или внутреннее воплощение характера, «жизнь человеческого духа», хоть она и зафиксирована в «линии действий» (см.: *Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*), сама собой выявлялась бы в слове и движении. Гораздо чаще, подчеркивал он, «приходится возбуждать физическую природу, помогать ей воплощать то, что создало творческое чувство... Не только пережить роль, этого мало, но и воплотить её в прекрасной форме - такова задача артиста». Здесь речь идёт уже не о внутреннем, а о внешнем воплощении.

Конечно, на форму, в которой воплощается характер, влияют внутренние процессы - и поиск «физического самочувствия», и воспитание «второго плана», и особенно восприятие (см.: *«Второй план» роли, Восприятие*), ибо восприятие включает в себя и процесс выражения. Глядя на человека, мы почти всегда, если он сознательно не скрывает этого, можем определить, как он воспринимает партнера, или, как говорят, выражает партнёра. Это и есть рожденные внутренним движением выразители.

Хотя процесс этот происходит импульсивно при взаимодействии с партнёром (см.: *Взаимодействие*), линия выразителей должна быть результатом и сознательного поиска их в своей природе артистом. Можно привести в пример великого артиста-певца Ф. И. Шаляпина: из сотен возникавших во время репетиций выразителей он выбирал три-четыре, которые ярче проявляли происходящее с его героем.

Внешнее должно не только выражать внутренний образ, внутреннее

движение, но и быть его опорой. Точное выражение внутренней жизни героя, его характера - главная задача всей работы внешнего воплощения, поиска выразительных средств.

Внешний выразитель может не только верно передать сущность внутренней жизни персонажа, но и помочь найти более точное и эмоциональное объяснение действия или пропуск в действенной линии. Пробы различных выразителей в репетиционной работе могут привести артиста и к более полному пониманию персонажа, которого он играет.

Идти от внутреннего к поискам внешнего выражения - это не значит ждать. «Толкать» своё тело, свой аппарат - без этого не родится образ.

Нарушение связи внутреннего и внешнего в ту или иную сторону ведет к штампам (см.: *Актерские штампы*). Если не создана внутренняя жизнь, у артиста возникают общие штампы (вообще плачет, вообще радуется). Если же он освоил внутреннюю жизнь своего героя, но помещает её в привычную, удобную для себя и, что ещё страшнее, выгодную для показа зрителю, одинаковую для всех ролей форму, рождается штамп индивидуальный, который ещё опаснее, ибо бывает не сразу заметен.

Одно из сильнейших выразительных средств актёра - внешняя характерность. Это манера поведения, какие-то физические особенности его, создание неповторимого, необычного внешнего облика персонажа. Она проявляет одновременно и внутренний мир героя, и рисует его внешний облик, тем самым помогая актёру создать образ, а зрителю понять и ощутить его в целом, в его единстве (см.: *Сценический образ*).

Безусловно, для этой стороны творческой работы актёра - поиска и осуществления в роли внешней характерности - остаются непреложными требования и правила, общие для всех видов актёрской выразительности: сама по себе, если она не отражает внутренний мир человека-роли, характерность не нужна, но исключение её из средств создания образа сильно обедняет театр, ослабляет силу его воздействия. Хотя следует оговорить, что острые внешние обозначения, без опоры на внутренний мир героя, являются следствием недостатка внутренней техники или лени артиста.

Главным в поисках внешней характерности в театре «живого человека» является понимание её как «тропы», ведущей своё начало от внутреннего. Цель поисков внешней характерности не в том, чтобы оказаться в очередной раз неузнанным зрителем, а в том, чтобы найти в ней опору для внутреннего содержания.

Как и все другие грани образа, которые ищет актёр при подготовке роли, внешняя характерность тесно связана с предлагаемыми обстоятельствами, в которых его персонаж существует (см.: *Предлагаемые обстоятельства*).

У каждого актёра в рамках единой методики вырабатывается свой приём подхода к роли. Некоторые идут прежде всего от внутреннего, другие в своём приёме чаще зависят от представления о внешнем облике своего героя. Это вопрос приёма, а не метода.

Создаётся ли внешняя характерность изнутри, интуитивно или привносится выдумкой артиста или режиссёра, а потом срачивается с внутренней жизнью, - питает её в любом случае сама жизнь, происходящая в артисте и вокруг него. И реальность, в которой существует артист, наблюдения над собой и окружающими, литература, жизненный опыт - всё это та почва, на которой произрастает внешняя характерность, впрочем как и вся роль.

Таким образом, внешняя характерность - одно из необходимых средств связи артиста в своей профессиональной деятельности с жизнью. В этом тоже её огромная роль.

Особенно важным представляется умение отбирать наиболее точное, ёмкое и выразительное решение внешнего проявления внутреннего рисунка роли. Это относится не только к внешней характерности, но и ко всем выразителям артиста при создании того или иного образа.

Д. Л.

ДЕЙСТВИЕ. КОНТРДЕЙСТВИЕ. «ЛИНИЯ ДЕЙСТВИЙ» РОЛИ

Сверхзадача роли требует не думать о ней, а полной отдачи, как писал К. С. Станиславский, страстного стремления, всеисчерпывающего действия (см.: *Сверхзадача и сквозное действие*).

Действие - это воздействие на партнера с определённой целью. Артист (его персонаж) стремится заставить партнера думать как он, поступать, как считает он. По образному выражению одной выдающейся актрисы, актер как бы хочет проникнуть в голову партнера и переставить ход мыслей и желаний персонажа-партнера так, как он мыслит и желает, по-своему (так характеризовала Т. В. Доронина способ существования в роли О. Н. Ефремова).

Теперь принято говорить о том, что действие должно быть органическим, т.е. соответствовать тем обстоятельствам, в которых оно осуществляется. Под органическим надо понимать не механические действия (ищу, достаю, выкладываю, утираю слёзы и т.д.) и тем более не мизансценические (перехожу, сажусь, передвигаю) и физиологические (слушаю, говорю).

Осуществление потребности персонажа изменить или утвердить что-то в партнёре, присутствующем на сцене или находящемся сейчас в объекте его внимания, хоть и отсутствующем физически, в более редких случаях - изменить или утвердить что-то в себе (заставить себя собраться, убедить себя в необходимости какого-либо поступка и т.д.) - это и есть воздействие на партнера с определённой целью, о котором мы говорили выше. Происходить этот акт воздействия должен по сути взаимоотношений с партнёром. Это и называется, повторимся, органическим действием.

Органическое действие должно быть целенаправленным,

целесообразным и продуктивным, т.е. иметь своей задачей достижение определённого результата, необходимого для персонажа, хотя этого не всегда удаётся добиться.

Как в жизни движение есть форма существования материи (т.е. и человека), так и в театре действие есть способ существования актёра, средство, при помощи которого актёр выносит на сцену все размышления персонажа, его страсти и эмоции, его цели и желания.

Актер оправдывает своё существование на сцене только тогда, когда он действует, писал великий трагик Художественного театра Л. М. Леонидов. Ведь само слово «актер» происходит от английского «act!», что значит действовать.

Но смысл существования актёра-персонажа на сцене не в самом действии, а в побудительных мотивах его, рожденных предлагаемыми обстоятельствами, целью, страстями и эмоциями, также рождёнными предлагаемыми обстоятельствами пьесы и роли.

Как мы говорили, акт воздействия должен быть направлен на партнера, т.е. на персонаж, которого играет партнер. Но ведь у того тоже есть свои цели, своё желание утвердить или переделать что-то в партнёре. Для этого он совершает свои действия в адрес персонажа-партнера. Эти действия рождают в сцене контрдействие, отчего и возникает конфликт между действующими лицами.

Очень часто то, что вернее называть органическим действием, называют «физическим действием», «психофизическим действием». Эти названия появлялись на разных этапах развития метода Станиславского, но обозначают они одно и то же, то, что мы сейчас называем «органическим действием» или просто «действием».

Любое сценическое действие - это только определенный этап борьбы на пути к сверхзадаче. В возникновении каждого нового действия играют роль новые побудительные мотивы - новые предлагаемые обстоятельства, которые возникают по ходу пьесы.

Действие за действием складывается «линия действий» роли. Она возникает в результате эмоционального восприятия артистом предлагаемых обстоятельств роли в процессе репетиций. «Мы с помощью природы, её подсознания, инстинкта, интуиции, привычки и проч. вызываем ряд физических действий, сцепленных друг с другом», - писал К. С. Станиславский. Во время многочисленных репетиций режиссёр и актер вырабатывают «линию действий», «утаптывают её», по выражению К. С. Станиславского.

«Линия действий», «линия физических действий», или «партитура действий», «схема действий», как её ещё называют, доступна фиксации актером, в отличие от линии чувств и переживаний, возникающих в процессе работы. Если точно следовать этой линии, то можно быть уверенным, что играешь правильно. Родившаяся из обстоятельств, зафиксированная актёром, она в момент публичного творчества является тем компасом, который поведёт актёра по линии роли, тем «манком»,

как говорил К. С. Станиславский, «для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актёра живёт в его душе».

Выходя на сцену, продолжает Константин Сергеевич, и выполняя одну за другой ближайшие задачи (цели) созданной им «линии действий», актер «помимо своей воли вспоминает о всех «магических если бы» и предлагаемых обстоятельствах, которые создавались в длинном процессе работы... конечно, всё дело в этих обстоятельствах: они - главный манок» (см.: «Если бы...», *Предлагаемые обстоятельства*).

Вся огромная работа по раскрытию и освоению предлагаемых обстоятельств, по созданию «второго плана», поиску «физического самочувствия», верных темпо-ритмов, внешней характерности и других компонентов роли, многие из которых с трудом поддаются фиксации, идёт параллельно (см.: «*Второй план*» роли, *Ритм. Темп. Темпо-ритм, Выразительность*). Организационно же почти весь репетиционный процесс строится вокруг поиска действия, построения «линии действий» и всей действенной основы спектакля как более конкретной и фиксируемой области работы актёра над ролью.

Д. Л.

«ЕСЛИ БЫ...»

«Если бы...» - это удивительные слова, которые, после того, как человек скажет их себе, начинают активизировать его мышление, эмоциональную сферу и даже внешнее действие по пути создания в его мозгу, сердце и вообще в нем во всём той ситуации, в которую он хотел бы себя поставить, но которой нет в действительности, может быть, никогда и не будет, хотя человек хотел бы, чтобы она была.

Он эту ситуацию воображает, чувствует, проживает и проигрывает внутри себя, практически не проявляя ничего вовне. Только может меняться лицо, могут возникать какие-то легкие самопроизвольные движения. Сама ситуация в жизнь не переходит, она остаётся в воображении (см.: *Соображение*).

Поэтому слова «если бы» в жизни, а следовательно, и на сцене прежде всего связаны с воображением. После мысленного произнесения этих слов человек создает в голове те обстоятельства, которые он видит для решения того или иного вопроса. «Если бы я был директором...», «если бы мне дали возможность решить что-то...» и т.д. — это всё обстоятельства, в которые ставит себя человек. И далее он мысленно и внутренне эмоционально действует в той сцене, которую рисует в своём воображении.

К. С. Станиславский, открывая для себя свой «метод» в творчестве великих актёров и в глубоком постижении жизни, взял «если бы...» или, как он часто говорил, «магическое «если бы...» на вооружение для того, чтобы помочь актёру уйти от изображения чувств, показа, для того, чтобы действия, самочувствие рождались у актёра легче, активнее, достовернее.

Разбирая этюд, великий мастер говорил своим ученикам: «...в слове

«если бы...» скрыто какое-то свойство, какая-то сила... Эти свойства и сила «если бы» вызвали внутри вас мгновенную перестановку - сдвиг... И как незаметно это совершается!» (см.: *Этюд*).

«Если бы...» не говорит о реальном факте, ничего не утверждает, а ставит вопрос на разрешение. И актёр на этот вопрос отвечает своим поведением - своим действием, своим самочувствием, всем своим существом. При помощи этих слов сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана.

Ещё одно свойство «если бы...» - оно вызывает в актёре внутреннюю и внешнюю активность. То, что в жизни чело-пек проигрывает в своём воображении - совершает поступки, говорит монологи - актёр осуществляет вовне, на сцене, в своей роли.

С «магического если бы...» начинается освоение и присвоение актёром предлагаемых обстоятельств роли (см.: *Предлагаемые обстоятельства*), что является краеугольным камнем процесса освоения им всех её составляющих. Это первый толчок для дальнейшего созидательного творчества.

Д. Л.

ЗАДАЧА

См.: *Сверхзадача и сквозное действие*.

ЗАЖИМ

Зажим - это мышечное и умственное напряжение, мешающее органической, достоверной жизни на сцене, возможности думать и действовать на сцене свободно, целесообразно и продуктивно, то есть иметь задачей достижение определённого результата. Это напряжение мускульное, в той или иной точке тела, а иногда и общее напряжение всего тела.

К. С. Станиславский писал, что самый ничтожный зажим в каком-нибудь одном месте, который и не сразу отыщешь в себе, может парализовать творчество. Всякий нажим сигнализирует о том, что актёр не находится в верном «сценическом самочувствии» (см.: *Сценическое самочувствие*) и не готов к плодотворной работе на репетиции, тем более в спектакле.

Возникает зажим от множества причин - потеря цели, воздействия на партнера, внимания к нему и т.д. То есть от нарушений во внутренней технике.

Полной гарантии избавления от зажимов нет, но чем лучше владеет актёр всеми элементами внутренне В большей безопасности он от появления зажимов.

Профессионально воспитанный и подготовленный артист, ощутив мускульный зажим, обратит прежде всего усиленное внимание на партнёра, на то, чего он хочет добиться от него и на прочие задачи, кото-

рые стоят перед его персонажем на сцене.

Д. Л.

ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРСКИЙ

Замысел - это идейное и художественно-образное предвидение будущего спектакля во всей его целостности, рождаемое воображением режиссера. «Залогом художественной целостности спектакля прежде всего является точность, стройность и ясность режиссерского замысла», - писал Л. Д. Попов, подчеркивая, что создание замысла невозможно «без точного ответа, во имя чего ставится данная пьеса», т.е. какая мысль пьесы воспринимается режиссером как наиболее волнующая, важная, современная. Эта главная, эмоционально-увлекающая мысль пьесы, во имя которой режиссер начинает ее ставить, называется сверхзадачей спектакля. Сверхзадача спектакля должна быть выражена в каждой его сцене и роли. Действенное стремление к воплощению сверхзадачи называется сквозным действием спектакля (см.: *Сверхзадача и сквозное действие*).

Процесс создания (созревания) замысла имеет у каждого режиссера свои индивидуальные особенности и состоит из нескольких этапов. Он складывается из анализа пьесы, ее идеи, ее быта, ее персонажей, происходящих между ними конфликтов, анализа, обогащенного эмоциональным восприятием и воображением режиссера, а также его жизненным и театральным опытом. Сверхзадача спектакля диктует отбор и развитие наиболее важных предлагаемых обстоятельств пьесы (см.: *Предлагаемые обстоятельства*), которые превращаются в события будущего спектакля. Одновременно обдумываются вопросы художественного и музыкального оформления. В результате этого сложного процесса происходит как бы «моделирование» будущего спектакля и рождается его художественный образ.

М. И. Туманишвили в своей книге «Введение в режиссуру» писал, что «модель (план) спектакля составляется из идей, точно найденных элементов действия, событий, желаний, декораций и музыки, костюмов, грима, света и реквизита и - что самое главное - из систем сквозных действий и сверхзадач, из элементов событийного ряда».

Когда такая «модель» создана, начинается процесс реализации замысла, и первым моментом реализации становится распределение ролей, так как от его правильности зависит успех будущего спектакля, ибо замысел выражается прежде всего через актеров.

Н. З.

«ЗЕРНО» СПЕКТАКЛЯ И РОЛИ

«Подобно тому как из зерна вырастает растение, - писал К. С. Станиславский, - так точно из отдельной мысли и чувства писателя

вырастает его произведение». Это «зерно» пьесы, рожденное эмоциональными устремлениями писателя и развитое образным мышлением режиссера, должно лечь в основу создания режиссерского замысла (см.: *Замысел режиссерский*).

Большое внимание понятию «зерна» спектакля уделял Вл. И. Немирович-Данченко, определяя его как эмоциональную суть спектакля, его главный эмоциональный конфликт, на который направляется темперамент и образное мышление режиссера. При этом нельзя не заметить сходство между «зерном» спектакля и таким понятием, как сверхзадача спектакля.

Верно найденное эмоциональное «зерно» спектакля, проявляясь в каждой отдельно взятой сцене и роли, создает его художественную целостность. Например, «зерно» спектакля «Три сестры»

Немирович-Данченко определял как «тоска, тоска по лучшей жизни. И еще нечто важное, что создает драматическую коллизию, это чувство долга. Долга по отношению к себе и другим». Понимая так «эмоциональное «зерно» спектакля, Немирович-Данченко тем самым вскрывает самое существо драматического конфликта, а также принцип отбора и анализа предлагаемых обстоятельств каждой сцены и роли, т.е. «зерно» спектакля напрямую влияет на определение «зерна» каждой роли как главной направленности темперамента каждого характера пьесы. А точно найденное и возвращенное воображением актера «зерно» роли рождает целостность и убедительность создаваемого характера. По воспоминаниям М. О. Кнебель, Немирович-Данченко говорил, что в «Лесе» Островского миру разврата, невежества, ханжеских нравов противопоставлен «гигантский образ актера - поэта, несмотря на все присущие ему штампы провинциального трагика того времени... Эмоциональное «зерно» Несчастливцева - вдохновенность».

При обретении «зерна» внутренняя жизнь роли, ее мысли, цели, желания, как правило, органично сочетаются с внешней характерностью, образ оживает, обретая жизненно-достоверные черты и особенности: свой взгляд, ритм, манеры и т.д., т.е. художественную целостность.

Н.З.

ИМПРОВИЗАЦИЯ. ИМПРОВИЗАЦИОННОЕ САМОЧУВСТВИЕ

На многих языках слово «импровизация» звучит примерно одинаково (по-латыни - *improvisus*, по-итальянски – *improvvisazione*, по-французски - *improvisation*) и переводится как неожиданный, внезапный.

Искусство импровизации было известно с незапамятных времён. Ещё в V в. до н.э. выступали актёры-мимы, исполнители сценок путём импровизации. В русском театре импровизаторами были бродячие скоморохи.

Развитию импровизации во всём мире способствовал устный характер народного творчества. В истории театра импровизацию связывают прежде всего с комедией дель арте XVI - XVII вв. Пьес не было, и за кулисами вывешивали схему и порядок эпизодов. Текст, шутки, диалоги сочинялись каждый раз заново от имени знакомых зрителям масок, переходивших из одной комедии в другую, и имели актуальное содержание.

К. С. Станиславский и его ученик и последователь Евг. Б. Вахтангов, имея идеалом для себя комедию дель арте, тем не менее коренным образом изменили принципы импровизации в русском театре.

Отказавшись от старой импровизации, которую он презрительно называл «отсебятиной» или «грязью», Станиславский сделал новое открытие - соединил импровизацию с принципами психологического театра. Он был убеждён в том, что творчество актёра само по себе импровизационно, и, желая вернуть театр к его первоисточнику - импровизации, хотел сделать импровизационным сам процесс актёрского исполнения роли, превратить импровизацию из средства внешней выразительности и виртуозности в процесс духовного обновления жизни роли.

Новая трактовка Станиславским этого понятия была основана на том, что подлинные и продуктивные действия человек в жизни, а следовательно, и актёр на сцене не могут повторить дважды совершенно одинаково. Таким образом, если актёр искренен в выполнении своих действий на сцене, как словесных, так и без слов, если действия его «подлинны, продуктивны и целесообразны» и действует он «здесь, сегодня, сейчас», то при каждом повторении роли в процессе репетиции и на спектакле он будет творить импровизационно или, как говорят, будет играть роль в «импровизационном самочувствии».

Новое понимание Станиславским театральной импровизации узаконивало импровизацию подготовленную, что раньше считалось отрицающим существо её.

Продолжатель великого мастера Евг. Б. Вахтангов считал, что «актёр непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант». Он создал спектакль «Принцесса Турандот», который по форме был театральным импровизационным представлением. Вахтангов, вслед за Станиславским, утверждал, что «импровизационный характер современного спектакля не в том, чтобы импровизировать на сцене, а в том, чтобы всё сделать заранее, сделав, отлить в точную, определенную, на работе найденную, не случайную, единственную форму, но преподнести так, чтобы всё казалось зрителю возникающим здесь на месте. Как бы нечаянно, произвольно, бессознательно, совсем непреднамеренно. Самый текст пьесы должен звучать так, как если бы он вовсе не был заранее выучен наизусть, а создавался бы актёрами на глазах у публики». Вот блестящее определение «духовного обновления роли» и импровизационного самочувствия артиста в роли, которое является идеалом исполнения.

ИНТУИЦИЯ

Термин «интуиция» применяется по отношению к очень разным явлениям и процессам. Некоторые из них происходят явно, другие очевидно не проявляются.

Интуиции отводили роль и простейшей психической функции, и провозглашали высшей психической функцией.

Это слово имеет много значений. История исследований этого загадочного явления измеряется веками, даже тысячелетиями.

Отметим важные для нашего театрального аспекта положения: а) интуиция - это вывод или оценка, основанные на частичной или неясной информации; б) это процесс, подверженный ошибкам, и выводы, и оценки, рождённые интуицией, необходимо проверять логическим анализом.

Роль интуиции в театре трудно переоценить. «Вы не смеете умереть, пока не напишете книги о интуиции», - писал К. С. Станиславский своему соратнику Вл. И. Немировичу-Данченко .

Книгу Владимир Иванович не написал, но его интереснейшие мысли об интуиции сохранились на страницах многих его работ.

Во вступительном слове на открытии в 1918 году школы при 2-й Студии МХТ он говорил: «Как богата наша духовная память! Из этой духовной памяти не устаёт бессознательно черпать материал для творчества наше духовное зрение, наш: духовный слух, то есть наша интуиция. Вот о развитии этого духовного зрения - о развитии интуиции и надо главным образом заботиться.

Что такое талант? Талант - это способность удержать и закрепить в тех или иных формах откровения Духа».

Но интуиция - это не некий врождённый ген, который развивается сам по себе, из себя. Безусловно, какие-то определенные физиологические процессы имеют значение для развития в человеке его интуиции. Но на развитие интуиции можно влиять, что и делается в театральной школе. Как? Дело в том, что интуиция может расти, и если человек, а особенно артист, заботится об этом, его интуитивные прозрения, прозрения его духа, могут повторяться всё чаще и быть всё мощнее. Ибо интуиция питается жизненным опытом, знаниями.

Вл. И. Немирович-Данченко считал интуицию результатом напряжённой деятельности сознания по накоплению и освоению жизненного материала и материала искусства.

Культура дела важна, но ещё важнее культура духа. Эстетическое воспитание особенно важно для молодого поколения. Во-первых, у него пока мало жизненного опыта. Во-вторых, оно много слышало и видело, но не научено видеть и слышать глубинно. Поток новой информации, возможности новой техники захлёстывают молодых людей, но эта

информация не проникает глубоко в их мысли и чувства, не становится для них жизненным опытом.

Обогащение личности, своей личности - это задача прежде всего самого человека. Остальные могут только помогать ему. Помимо всего прочего, обогащение личности - это залог развития и интуиции.

Д. Л.

ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ И ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Станиславский считал, что в театре существуют два основных течения: искусство переживания и искусство представления. Он полагал, что главная и высшая цель искусства переживания «заключается не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души».

Путь к такому сценическому существованию достаточно сложен и начинается с освоения предлагаемых обстоятельств роли (см.: *Предлагаемые обстоятельства*), событий, а главное - действий, которые ими порождаются.

Лишь после того как актер сможет в роли логично, последовательно воспринимать, мыслить и действовать, он может приблизиться к ее чувствам. Такое неразрывное - как в жизни! - соединение действий и чувств является той основой, которая и позволяет, как говорил Станиславский, переживать роль, т.е. испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и на каждом повторяемом спектакле. Только живое, согретое чувствами актера искусство переживания способно эмоционально воздействовать на зрителя.

В отличие от актера театра переживания актер театра представления, продолжает Станиславский, «может пережить роль однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю сторону естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически». Такое искусство, не требующее органичного соединения действия с чувством, лишенное непосредственности и импровизационности, холодно и чаще всего оставляет зрителя равнодушным, хотя оно может быть эффектным и выразительным по форме.

Разумеется, четкое разделение театрального искусства на эти виды возможно только в теории, на практике в одной и той же роли у актера могут чередоваться элементы переживания с элементами представления. Вопрос в том, какие элементы преобладают и какова ведущая тенденция актера, к чему он стремится в принципе: к созданию

«жизни человеческого духа» на сцене или к поискам внешних, иногда эффектных, но формальных приемов.

Н.З.

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

В последний период жизни Станиславский пришел к мысли о необходимости пересмотреть способ репетиций, уже много лет существовавший в практике МХТ, и решил отменить, а точнее - сильно сократить долгий застольный период чтения и очень подробного разбора пьесы, который, по его мнению, приводил актера к рассудочности и пассивности, и предложил новый репетиционный прием. М. О. Кнебель, бывшая непосредственным участником нового творческого эксперимента, писала впоследствии в своей книге «О том, что мне кажется особенно важным», посвященной этой проблеме: «Суть этого приема очень проста и, если изложить ее в двух словах, заключается в том, что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизированным текстом. Эти этюды как бы служат ступеньками, подводящими актера к творческому усвоению текста».

Под определенным предварительным разбором понимается, прежде всего анализа пьесы по основным событиям, то есть основным конфликтным фактам, определяющим взаимоотношения и поведение действующих лиц.

Только поняв событие сцены (классическим примером которого может являться, например, известие в «Ревизоре» Гоголя о неожиданном прибытии в город чиновника с ревизией) и определив цепочку действий, которые необходимо предпринять каждому из действующих лиц в связи с названным событием, учитывая характер взаимоотношений между ними, актеры могут попробовать сделать этюд на данную сцену пьесы.

После этюда актерам вместе с режиссером следует вернуться к тексту, чтобы разобраться, нет ли ошибок в определениях действий и насколько верно они осуществлялись.

Такой способ репетиций делает актеров более инициативными и активными, а кроме того, держит их в постоянном импровизационном тренинге в процессе подготовки спектакля.

Другая важная причина, побудившая Станиславского изменить начальный период своей репетиционной практики, заключалась в том, что новый метод устранял неестественный разрыв между интенсивным проникновением актера в психологию роли и его внешне статичным физическим поведением, соединяя эти неразрывные составляющие - психику и «физику» - уже в самом начале работы над ролью.

Н.З.

МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

В последние годы жизни К. С. Станиславский (1863 - 1938) продолжал, как и всю свою жизнь, изучать природу актерского творчества, пути воспитания актёра и пути создания образа.

Одно из последних его увлечений -поиски возможностей строить образ и закреплять его создание, используя только действенную основу роли: сверхзадачу, сквозное действие и особенно «линию действий» (см.: *Сверхзадача и сквозное действие. Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*).

Станиславский искал основное звено в сложно сплетённой цепи актёрского искусства, ухватившись за которое актёр вернее всего чувствует твёрдую почву под ногами, успешнее идёт к овладению ролью.

В 30-е годы XX века он, всегда шедший вперёд и часто отвергавший то, что говорил и писал ранее, посчитал, что таким «основным звеном» в процессе репетиций может стать не линия психологии и чувства, не линия фабулы, а «линия физических действий».

Способ овладения этой, конечно же, важной линией он назвал даже «методом физических действий». Хотя, надо сказать, что слово «метод», впрочем, как и некоторые другие, родившиеся в сценической практике термины, по большому счёту неточно, но вместе с ними оно вошло в профессиональную жизнь и менять его, как и другие неточные термины, было бы неверно, ибо дело не в словах, а в их понимании.

«Метод» актёрской работы в русской психологической школе - один. Это «метод (Станиславского)», тот, что называют «системой Станиславского», так как метод - это всегда нечто общее, основополагающее в какой-либо деятельности. Между тем «метод физических действий», «метод действенного анализа» и другие, как писал великий режиссёр и педагог А. Д. Попов, -то различные способы репетирования (см.: *Метод действенного анализа*).

Но некоторые последователи Станиславского (подчас и нынешние) объявили тот метод репетирования высшей ступенью в развитии его учения об искусстве актёра, «вершиной теории и методологии театрального искусства» (П. Ершов). Другие же довели эти совершенно верные пути к роли до абсурда. Они утверждали, что стоит только построить верную линию простейших действий, - например, вошёл, подошёл вплотную к партнёру, взгляделся в глаза, пожал руку и т.д., - и чувства и переживания придут сами собой.

Апологеты этой работы Станиславского по поиску путей к роли, которые возвели ее к единственно верной и возможной, предлагая репетировать без текста, по памяти, полностью от себя, не обращали внимание на то, что говорил Константин Сергеевич (а это было опубликовано в 1948 году в неизданных ранее главах III тома «Работы актёра над собой»): «...для того, чтобы только войти на сцену, по-человечески, а не

по - актёрски, вам пришлось узнать, кто вы, что с вами приключилось и т.д. ...только для того, чтобы выйти на сцену, необходимо познание жизни пьесы...» Считая этот способ репетирования вершиной «метода Станиславского», они, вольно или невольно, игнорировали другие составляющие в работе актёра над ролью - «физическое самочувствие», «второй план» и другие (см.: *«Второй план» роли*). Недаром Вл. И. Немирович-Данченко, боясь снижения эмоциональности и образности в актёрском творчестве за счет голого действования, столь активно в эти годы и до конца жизни в своих репетициях и выступлениях обращал внимание актёров на эти грани при создании образа.

Кроме того, Станиславский всегда считал, что в каждом внешнем физическом действии есть большая доля психологии.

В дискуссии по поводу «метода физических действий», развернувшейся на страницах газеты «Советская культура», большинство выдающихся режиссёров того времени выступило против превращения этого способа репетирования в краеугольный камень «метода Станиславского».

Работа по поиску действия и созданию «линии действий» выполняет в числе прочего и организующую роль, но на базе поиска «линии действий» формируются и иные размышления о роли. И без других составляющих роли, прежде всего тех, которые упоминались в других статьях, перевоплощения в образ не произойдёт (см.: *Перевоплощение*).

Д. Л.

МИЗАНСЦЕНА

Мизансцена - есть расположение актеров в пространстве сцены в отдельные моменты спектакля. Можно говорить и о массовых, групповых мизансценах, и о мизансценах тела отдельно взятого актёра.

Мизансцена - одно из важнейших выразительных средств режиссера и актёра в процессе реализации замысла. По своему композиционному построению мизансцены могут быть чрезвычайно разнообразны: фронтальные, диагональные, круговые и т.д. Учиться композиции необходимо, не только внимательно наблюдая жизнь, но и познавая скульптуру и живопись: формы, объёмы, цвет, линии, ритмы и контрасты этих объёмов и линий, их ритмическое разнообразие, их статику или динамику и т.д. Вс. Мейерхольд говорил, что его, часто отмечаемая зрителями, изобретательность в области мизансценирования «есть результат упорной большой работы, работы над воображением».

Многое дает в этом смысле подробное рассматривание таких известных картин, как, например, «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове» Сурикова или «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

Искусство режиссера, как и актёра, - это во многом умение мыслить пластическими образами, видеть действия персонажей пьесы в живой выразительной пластике. Интересная мизансцена всегда создается как результат конфликтов разнообразных характеров, их поведения,

физического самочувствия и т.д. А. Д. Попов писал, что художественным идеалом для режиссера являются мизансцены, «которые, конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в то же самое время в своей образной пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля».

Н.Э.

ОБЩЕНИЕ

См.: *Взаимодействие*.

ОРГАНИЧНОСТЬ

См.: *Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*.

ОЦЕНКА

См.: *Восприятие*.

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

С точки зрения языка слово «перевоплощение» происходит от глагола «перевоплотиться», т.е. воплотиться во что-то иное, принять новые, иные формы, принять новый вид, новый образ, превратиться в

кого-что-нибудь. Как видим, в этих толкованиях речь идёт больше о форме. Но слово «перевоплощение» восходит к слову «воплощение». Здесь и надо искать более емкое значение рассматриваемого нами понятия.

Наиболее глубоким и точным пониманием процесса «воплощать, воплотить ко-го-что...» представляется толкование В. И. Даля. Сначала - «даровать плоть, плотской вещественный образ; снабжать телом...», а затем - «влагать духовное, невещественное в плоть, тело...». В этом разъяснении есть то главное, что ведёт к будущим словам Станиславского о «создании жизни человеческого духа» как цели актёрского искусства.

Воплощение надо рассматривать как создание духовной жизни нового лица в конкретной форме, включающей и телесный образ.

Перевоплощение - это явление временного перехода актёра «в действительность» этого нового лица.

Самый ранний источник, из известных в настоящее время, в котором мы встречаем термин «перевоплощение» - «Искусство актёра» великого практика и теоретика театра Коклена-старшего, и употребляется этот термин по отношению к выдающемуся актёру Фредерику Леметру.

Понимание перевоплощения шло от толкования его Кокленом-старшим в духе «представления» к тому, что этот процесс стал главным в школе «переживания», которая стала основой метода Художественного театра (см.: *Искусство переживания и искусство представления*).

Основой, определяющей возможность перевоплощения в образ (см.: *Сценический образ*), является перевоплощаемость - феномен, трудно

объяснимый. Это проникновение в чужое «Я» - речь идёт о проникновении не умозрительном, а чувственном, - в психику и психологию другого человека. В отличие от принятия только внешнего облика - умения, основанного на способности человека к подражанию и потому понятного, хотя и требующего каких-то специальных данных.

В даре «перевоплощаться» во внутренний мир изображаемых лиц психологи видят загадочную особенность энергии «творящей природы» художника (всякого, в том числе и актёра). В актёре происходит переживание всей полноты душевной жизни другого лица, причём не реальной индивидуальности, а вымышленного персонажа.

Перевоплощаемость проявляется прежде всего в так называемом «вчувствовании» в чужое «Я» посредством воспроизведения его в форме конкретного образа - в исполнении данной роли (в картине и т.д.). Эта активная перевоплощаемость заключена в способности к психической ассимиляции с воспроизводимым образом творческой фантазии, способности, замеченной и психологами, и историками литературы, театра, и самими творцами. Известный психолог И. И. Лапшин называл это явление «тенденцией к перевоплощению».

Перевоплощаемость у представителей актёрской профессии реализуется и в подготовительной работе, на репетициях, но главным образом на спектакле, причём на каждом спектакле заново. Это требование предъявляется только в театре, к актёру, и предопределяет тот факт, что на сцене перевоплощение возможно в наибольшей полноте, а сам этот процесс, наиболее зримый в театре, воздействует на зрителя как сильнейшее выразительное средство.

Подлинное перевоплощение достигается за счёт накопления и точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств (см.: *Предлагаемые обстоятельства*), овладевая которыми артист естественно подходит... к скачку от «Я» актёра к образу. Зритель не теряет его из виду, но одновременно узнаёт и новое - образ.

Д. Л.

ПЕРСПЕКТИВА

Когда в театре идёт спектакль, главным впечатлением от которого является впечатление однообразия происходящего, когда артист, играя роль, производит такое же впечатление, то говорят, что артист играет без перспективы, или спектакль не развивается, в нём не читается перспектива.

Под перспективой подразумевается гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли.

Применительно к режиссуре это слово употребляется реже, обычно говорится о перспективе актёрского исполнения. Хотя аналогичное толкование этого понятия можно отнести и к построению спектакля режиссёром.

И действовать, и передавать мысли, и эмоционально идти по линии всех составляющих роль, сцену, акт, целую пьесу нельзя без перспективы, ведущей к конечной цели - сверхзадаче (см.: *Сверхзадача и сквозное действие*).

Когда актёр продумает, проанализирует, в процессе репетиций найдёт «линию действий», прежде всего (см.: *Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*), только в том случае, когда перед ним откроется и он ощутит ясную, дальнюю, «манящую» к себе перспективу, как говорил Станиславский, всё время будет ощущать её в себе, не забывать - его игра станет «дальнозоркой, а не близорукой», он будет играть не отдельные задачи, говорить не отдельные фразы и слова, а идти вперёд к сверхзадаче, к своей цели. И действие будет развиваться, и не будет однообразия. Так и в жизни: человек всегда ощущает в себе перспективу - что будет дальше, какие у него планы, какая цель сейчас, сегодня, завтра, что впереди (это уже зависит от человека, масштабов его личности).

Говоря о перспективе, надо иметь в виду, что практически в работе над ролью есть две перспективы: перспектива роли и перспектива артиста.

Перспектива роли - это развитие действия в роли по направлению к конечной цели, к сверхзадаче. Закон перспективы роли - важный закон в работе артиста. Он помогает артисту стремительно двигаться по сквозному действию пьесы и роли к конечной цели - к сверхзадаче пьесы в целом и отдельного образа в частности. Эта перспектива скорее от персонажа. Хотя действующее лицо не знает в подробностях, как всё произойдет, оно только знает свою цель и ближайшие задачи, но актер, готовя роль, знает и как будут развиваться события. И это даёт уверенность и силу в осуществлении им сквозного действия.

Другая перспектива - перспектива артиста - принадлежит самому артисту. Это распределение выразительных средств, которыми пользуется актёр, с учётом охвата всей роли. Вот что писал Станиславский: «Вторая перспектива - это перспектива актера, по которой он должен расположить свои силы художника, чтобы как можно лучше сыграть роль. Актёр распределяет свои силы по пьесе, себя в роли, выразительные средства и краски максимально разумно, расчётливо, умело».

Д. Л.

ПОДТЕКСТ

Говоря о подтексте, мы имеем в виду не тексты, которые произносит человек в жизни или актёр на сцене, а то, что слышит и ощущает зритель и партнер «за текстом», не в самих словах, а как бы в их музыке.

Довольно часто в театральной практике, для того, чтобы добиться в тексте определенного интонационного звучания, краски, отношения к партнеру, пытаются искать, как можно выразить этот текст другими

словами, чтобы они окрасили данную конкретную фразу, и называют это поисками подтекста. Это неверно.

Подтекст, писал К. С. Станиславский, «это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течёт под словами текста, всё время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетённые из магических «если б», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания... из приспособлений и прочих элементов» (см.: *Внимание сценическое, Воображение, Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли, «Если бы...», Предлагаемые обстоятельства, Приспособление*).

Таким образом, подтекст надо искать не в отдельно взятой фразе, а во всей сцене и во всей роли. Освоенные предлагаемые обстоятельства, действия, «самочувствие «и «второй план» (см.: «Второй план» роли, Сценическое самочувствие) сами дадут словам окраску, родят точную и яркую интонацию, дадут возможность зрителю за словами услышать внутренние голоса персонажей.

Можно сказать, что подтекст - это самопроявляющееся звучание «багажа», с которым живёт актёр, т.е. его «второго плана», который, как и остальные составляющие роли, рождается из предлагаемых обстоятельств.

Д. Л.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Возникновение сценического термина «предлагаемые обстоятельства» связано с аналогичным понятием в грамматике, обозначающим место действия, время действия, образ действия и т.д. Так же и сценические предлагаемые обстоятельства являются теми обстоятельствами, в которых происходит действие пьесы, всех ее персонажей.

Впервые применительно к литературе, искусству этот термин возник у Пушкина в его заметке «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина». Александр Сергеевич писал: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического писателя». Того же, считал К. С. Станиславский, требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для артистов будут уже готовыми - предлагаемыми, ибо в главном они уже предложены драматургом. На сложнейшем пути к образу главным средством, которое призвано всколыхнуть чувства актёра, привести в движение цепь ассоциаций, разбудить память прошлого и повести актёра к перевоплощению, что и есть создание образа, является освоение предлагаемых обстоятельств.

Одновременно предлагаемые обстоятельства, эти, по выражению К. С. Станиславского, «вымыслы, дополняющие душевную жизнь роли...»,

являются теми рельсами, тем путем, которым идет приближение себя к образу и образа к себе. Это путь накопления, тончайшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист подходит к скачку от «Я» актера к «Он» - образу.

Благодаря этим процессам возникает знание о роли, без которого невозможно создание образа.

«Знание о роли» есть комплекс обстоятельств её, которым, по выражению великого режиссёра и педагога А. Д. Попова, определяется «всё на сцене», в том числе и создание образа.

Человек, а следовательно, и образ находятся в сложной взаимосвязи с природой и обществом. Отсюда необходимо рассматривать предлагаемые обстоятельства не как театральные, не как сценические, а как обстоятельства самой жизни.

Трудно перечислить все пласты предлагаемых обстоятельств, ведущих актера к результату. Но прежде всего надо иметь в виду исторические предлагаемые обстоятельства - эпоха, её события, её основные признаки; социальные - принадлежность героя к тому или иному социальному слою, кругу общения, его происхождение и воспитание; возраст героя, его физическое состояние, его взаимоотношения с окружающими; место и время действия, временной отрезок, в который происходит действие пьесы, физическое окружение в каждой сцене (жара, стужа и т.д.), уклад жизни, окружающей героя, его костюм и т.д.

Существенным обстоятельством в процессе работы над ролью является глубокое проникновение в творчество писателя, что помогает артисту ощутить стиль автора.

Все предлагаемые обстоятельства можно условно разделить на четыре группы: обстоятельства прошлого - то, что происходило до начала пьесы или первого выхода персонажа на сцену; обстоятельства, возникающие по ходу пьесы, о которых знает персонаж или которые с ним случаются; обстоятельства режиссера и актёра - вымыслы, дополняющие обстоятельства,

данные автором, как правило, связанные с режиссёрским и актёрским решением роли, с их идейными и формальными приоритетами в ее толковании; обстоятельства сегодняшнего спектакля - когда персонажа, с которым ты общаешься на сцене, актёр или актриса играют в очередь с другим исполнителем, когда у тебя другой партнёр, у которого своё движение в роли, свои выразители и т.д.

В процессе отбора, накопления и присвоения предлагаемых обстоятельств все стадии важны, но, естественно, без последней первые три стадии бессмысленны, ибо речь идёт не о декларировании предлагаемых обстоятельств, а об их комплексном освоении как наивернейшем пути к образу.

Д. Л.

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ

Слово «приспособление» происходит от глагола «приспосабливать». В толковом словаре В. И. Даля среди прочих значений - применять, приложить и др. - есть очень подходящее для актёрского дела - «приноровить». А применительно к самому себе - «приноровиться» к чему-то или кому-то. Для театра - к кому-то.

Это слово многозначно, оно употребляется и в технике, и в отношениях между людьми, и вообще по отношению к жизни. Мы говорим о технических приспособлениях, о приспособлении к климату, к условиям жизни и т.д.

Но в сценической работе нас интересует та область применения этого слова, которая связана с отношениями между людьми. В жизни мы часто говорим о приспособлении результативно - я приспособился к кому-то, реже - процессуально: я ещё приспосабливаюсь. На сцене при подготовке роли это слово употребляется как обозначение процесса поиска персонажем пути к достижению своей цели, достижению того, чего он хочет от партнера. И употребляется оно, как правило, не в форме глагола, а как существительное.

Приспособление - это способ осуществления действия, психологический ход, применяемый друг к другу в процессе воздействия одного человека на другого. Как, каким путём мы идём к партнёру при осуществлении своего воздействия на него, (см.: *Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли*).

В театральной практике часто под приспособлением понимают и называют так различные механические действия, например, какие-то механические движения, никак не относящиеся ни к партнёру, ни к тому, чего хотят добиться от него. Очень часто такие движения помогают актёру обрести некую свободу и прийти к верному «сценическому самочувствию» (см.: *Сценическое самочувствие*), но к приспособлениям эту механическую помощь себе отнести нельзя, хотя в практике она имеет право на существование, но только как некий ход к свободному поведению.

Приспособление же всегда направлено на партнёра. В спектакле поиск приспособления и сами приспособления входят к «линию действий». Это поиск и осуществления персонажа. Конечно, ищет эти ходы, эти приспособления актер в процессе репетиций.

Чем богаче набор приспособлений, как говорят, ходов к партнеру, тем ярче исполнение, тем больше оно будет захватывать зрителя.

К этому процессу примыкает и другой очень важный процесс, который в театре называют «пристройкой». В жизни без пристройки человек не начинает ни одного разговора - если даже он, например, врывается к кому-то и сразу начинает скандал, то пристраивается к этому ходу, ещё не войдя.

Пристройка - это начальный этап хода к партнёру. Это определение

настроя партнёра, его состояния, его готовности к разговору, выбор хода, приспособления к нему, если персонаж не определил этого заранее. Отсутствие пристройки (а она может быть любой - и за кулисами, хотя в большинстве случаев происходит в начале общения с партнером на сцене) есть нарушение процесса, это всегда будет мешать актёру вести сцену, мешать органическому воздействию на партнёра.

Д. Л.

ПРИСТРОЙКА

См.: *Приспособление*.

ПУБЛИЧНОЕ ОДИНОЧЕСТВО

См.: *Внимание сценическое*.

РЕЖИССУРА

Режиссура - художественное руководство постановкой спектакля, включающее в себя следующие аспекты: создание и развитие замысла (см.: Замысел режиссерский), работа с актерами, художником и композитором, а также решение некоторых организационных и художественно-технических проблем.

Н.Э.

РЕМАРКА

Ремарка - это авторское пояснение для режиссера, актера или читателя, дающее краткую характеристику места действия или особенностей поведения персонажей. Авторская ремарка может быть очень краткой, например: «Гостиная в доме Большова», так начинается пьеса А. Н. Островского «Свои люди - сочтемся!». Но бывают ремарки и значительно более подробные, как, например, ремарка А. П. Чехова перед началом второго действия «Вишневого сада», где не только описано само место действия, пейзаж и время дня, но и указано, чем конкретно заняты герои: «Шарлотта, Яша и Дуняша сидят на скамье; Епиходов стоит возле и играет на гитаре; все сидят задумавшись. Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружьё и поправляет пряжку на ремне». Многочисленными короткими ремарками Чехов сопровождает и дальнейший текст: «Шарлотта достает из кармана огурец и ест», Дуняша - «глядится в зеркало и пудрится» и т.д. Есть авторы, например Б. Шоу, у которых ремарки занимают целые страницы.

Ремарка - важная часть авторского текста, и если режиссер или актеры хотят точнее понять мысли автора, они должны внимательно изучить предлагаемые им ремарки, которые раскрывают атмосферу действия (см.: *Атмосфера спектакля*), характеры персонажей, их внутренний мир и их конфликты. Это вовсе не значит, что режиссер обязан послушно выполнять каждую ремарку, он может менять их или развивать в соответствии со своим замыслом. Но прежде чем менять или

отменять данные авторские указания, следует попытаться вникнуть в эту важную часть пьесы. Иногда ремарки имеют огромное смысловое и событийное значение, как, например, знаменитая финальная ремарка Гоголя к «Ревизору:» «почти полминуты окаменевшая группа сохраняет такое положение».

Прекрасная книга Б. Г. Голубовского «Читайте ремарку!» заканчивается словами: «Читайте ремарку - она может быть верным помощником, она может подтолкнуть вашу фантазию к неожиданным открытиям».

Н.З.

РИТМ. ТЕМП. ТЕМПО-РИТМ

Понятие ритма очень сложное для объяснения. Прежде всего, оно исходит из толкований, связанных с музыкой и поэзией, хотя ритм присутствует даже в искусствах внешне статичных - в живописи, скульптуре и т.д.

Попробуем начать с происхождения слова и с толкования его в музыке. Ритм в переводе с греческого языка означает размеренность, стройность, хотя в некоторых источниках берут значение «теку», «течь», что, как видно будет дальше, более важно для нашего понимания.

В музыкальном творчестве ритм очень часто определяют как соразмерность, согласованность во времени и пространстве, мерное движение, чередование и соответствие всех элементов и выразительных средств. И это относят и к сценическому действию.

Но чаще в музыке ритм связывают с трудно объяснимым «чувством жизни», энергией и т.п. Ритм, по Э. Курту, - стремление вперёд, заложенное в нём движение и настойчивая сила. Здесь подчёркивается эмоциональная и динамичная природа ритма.

И в поэзии (интересно высказывание В. Маяковского) «ритм - это основная сила, основная энергия стиха».

В 20-е годы XX столетия, когда Станиславский писал свою книгу «Работа актёра над собой», он толковал ритм как согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия. Всё развитие теории и практики театра XX века показало, что к сценическому действию более применимо толкование «ритма», связанное с эмоциональной и динамичной природой его.

Под ритмом сейчас понимается напряжение сцены, акта, спектакля, рожденное глубоким проникновением в предлагаемые обстоятельства и присвоением их актёрами и режиссёром, острым восприятием событий (см.: *Восприятие, Предлагаемые обстоятельства*).

Станиславский в своей книге указывал, что ритм и темп не нужны сами по себе, а только в связи с предлагаемыми обстоятельствами. Он уделял много внимания возможности схватить ритм, чуть ли не механически, а

там он поможет появиться другим элементам, из которых складывается роль. Конечно, иногда можно помочь себе в процессе репетиций, попробовав механически схватить напряжение и тем более темп. Но это не основной путь, он опасен возможностью обретения привычки насиловать свою природу.

Что касается темпа, то здесь понимание его в сценической практике близко к толкованию в музыке - скорость развёртывания музыкальной ткани в процессе исполнения или прослушивания внутренним слухом. И в сценическом действии темп (от латинского *tempus* - время) означает скорость развёртывания сценического действия.

Но в театре особенно часто употребляется термин «Темпо-ритм», который означает соединение ритма и темпа в том, как ведет артист сцену, как строит её режиссёр. Предполагается, что в процессе репетиций и на спектакле должен возникнуть Темпо-ритм, который соединяет в себе и верное внутреннее напряжение сцены и скорость развития действия. Причём огромное напряжение не обязательно сопровождается быстрым темпом развивающегося действия, и наоборот.

Верный темпо-ритм спектакля означает не механическое чередование сцен более или менее напряженных, а также смену скоростей, с которыми говорят и двигаются актёры, а подлинное напряжение в связи с событиями и обстоятельствами каждой сцены в отдельности и решением внешнего движения сцены, также в зависимости от обстоятельств. Но здесь играет роль и задумка режиссёра и актёра. Если внутреннее напряжение всех сцен будет адекватно обстоятельствам и событиям, в них происходящим, то можно быть уверенным, что родится верный и напряжённый ритм спектакля.

Д.Л.

СВЕРХЗАДАЧА И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Сверхзадача - одно из самых сложных методологических понятий, предложенных Станиславским. Сложность заключается уже в самом термине, в надбавке «сверх» по отношению к слову «задача», так как речь идет не просто о главной действенной задаче роли, но о главном ее эмоционально-действенном устремлении, «непременно возбуждающем отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста», - писал Станиславский.

Сверхзадача одной и той же роли, исполняемой двумя артистами, должна находить в душе у каждого свой эмоциональный отклик, будь то стремление «сохранить любовь», «добиться власти», «обрести веру» и т.д. Во все эти устремления актер должен вкладывать свои личные переживания, свой жизненный опыт, свои наблюдения, наполнить их своими образными ассоциациями. Только тогда он может сделать сверхзадачу своей собственной и полюбить ее. (Несомненно, что любовь Ромео и

Джульетты и стремление сохранить ее должны у разных актеров наполняться своими эмоциональными нюансами).

Только такая, ставшая личной, сверхзадача рождает у актера эмоциональные побуждения к действиям, необходимым для ее осуществления. Этот действенный путь к осуществлению сверхзадачи Станиславский называл «сквозным действием артисто-роли». Сквозное действие проходит через всю пьесу, определяя задачу каждой отдельной сцены и наполняя действия, необходимые для ее осуществления, эмоциональным содержанием. Без сверхзадачи и сквозного действия и роль, и спектакль распадаются на отдельные сцены, лишённые единого, объединяющего их замысла.

Сквозное действие роли обязательно сталкивается со встречным, препятствующим ему контр сквозным действием (как, например, любовь Ромео и Джульетты сталкивается с взаимной ненавистью их семей). Это конфликтное столкновение вызывает еще большую активность сценического поведения, позволяющую ярче и эмоциональнее выразить замысел роли и спектакля в целом.

Н.З

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Если наука оперирует понятиями, то в искусстве, которое познаёт эмоциональную жизнь человека, его внутренние побуждения, человеческие связи в мире, это познание происходит через образное. Выдающийся режиссёр и артист С. М. Михоэлс сравнивал образное с молнией, на мгновение раскрывающей нам внутренний мир человека.

Хотя само слово больше говорит о качествах наглядности, характеристике внешнего облика предмета или явления, суть этого понятия претерпела значительные изменения по сравнению с происхождением слова.

Дать законченное определение категории «художественный образ» невозможно, ибо любое из них будет страдать неполнотой и схематичностью. В каждом определении, которое дают учёные, подчёркиваются некоторые стороны этого понятия.

От Гегеля идёт понимание образа как выражения абстрактной идеи в конкретной чувственной форме.

Поскольку образ есть средство познания, как уже говорилось, а познание не может быть без интереса и страсти, то невозможен образ - конечный результат деятельности актёра - вне интереса, как говорил С. М. Михоэлс, «без образно выраженной идеи».

Некоторые эстетики подчёркивают, что образ - это «художественная целостность». Образ, творимый актёром на сцене, существуя в общей системе спектакля и входя в другую художественную целостность - спектакль, - имеет и свою самостоятельную целостность как произведение творца (актёра), которое существует по своим определенным законам,

имеет своё пространство и время, служит инструментом познания того или иного явления и средством самостоятельного, хотя и в общей структуре спектакля, воздействия на зрителя, следовательно, и на жизнь.

Когда речь идёт об актёрском образе, то имеется в виду тот вид художественного образа, который создаётся посредством типизации путём отбора, сравнений, вычленения из жизни многих прообразов и т.д.

Актёр в известном смысле - профессия уникальная. У драматического артиста инструментом создания нового качества — образа - является только его психофизический аппарат, его сознание, его эмоциональная система. В то время, когда у музыканта есть музыка и инструмент, у балетного и оперного артистов - музыка.

На драматической сцене артист является создателем и составной частью образа. Образ создаётся артистом непосредственно в момент спектакля; репетиции - это только подготовка к творческому акту перехода актёра в новое качество во время представления.

Поскольку в результате деятельности по созданию образа всегда составной частью входит сам создатель, то образ предстаёт перед зрителем одновременно с процессом.

На зрителя действует и сам создаваемый образ, и процесс его создания, который происходит в присутствии зрителя, в этом процессе участвующего. Публичность процесса перевоплощения - что и есть создание образа - имеет существенное значение и для актёра, и для аудитории спектакля (см.: *Перевоплощение*).

Поскольку актёр всегда ощущает, что он находится перед зрителем, внутренне контролирует себя, то в его сознании идёт параллельно и одновременно поток сознания роли и своего сознания.

Это соединение двух потоков в актёре точно сформулировано выдающимся режиссёром и педагогом А. Д. Поповым: «В органическом процессе перевоплощения актёра в образ все равно актёр будет находить себя в роли или роль в себе (это вопрос приёма. -Д. Л.).

Ведь образ это диалектическое единство: я - актёра. И он - образа».

Д. Л.

СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

В своём изложении пути поиска образа Вл. И. Немирович-Данченко на первое место поставил «самочувствие простоты», хотя непосредственного отношения к созданию образа, конкретного образа в спектакле, оно не имеет.

Слово «самочувствие» употребляется и в других сочетаниях - «физическое самочувствие», «самочувствие роли» и т.д. Но речь в данном случае идет о разных вещах (см.: «*Второй план*» роли).

По мысли Вл. И. Немировича-Данченко, «самочувствие простоты» - это только отправная точка в работе, тот плацдарм, на котором начинается деятельность актёра по созданию образа.

К. С. Станиславский называл это верным «сценическим самочувствием», психофизическим состоянием актёра, ничего не «играющего», ничего не «представляющего», идущего к образу «от себя», от своей психофизической природы. От простого жизненного самочувствия оно отличается тем, что должно возникнуть в условиях сцены, т.е. публичности. Ибо в условиях публичного творчества скрывается ложь. С ней надо не просто мириться, но постоянно бороться. Сценическая ложь ведёт на подмостках непрерывную борьбу с правдой, толкая артиста на наигрыш, на внешний показ чувств.

Воспитание в себе верного «сценического самочувствия» и есть средство борьбы с этой ложью, когда актёр внешне показывает то, что не чувствует в себе, - это К. С. Станиславский называл «актёрским вывихом».

Д. Л.

«ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ» И «ВТОРОЙ ПЛАН» РОЛИ

См.: *«Второй план» роли.*

ХАРАКТЕРНОСТЬ. ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ

См.: *Выразительность.*

ЭКСПЛИКАЦИЯ

Экспликация - это краткое письменное или устное (для участников спектакля) изложение основных тезисов режиссерского замысла будущего спектакля (см. *Замысел режиссерский*).

Н.З.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

На сложнейшем пути к образу огромную роль играет эмоциональная память собственного прошлого актёра, или, как ее называли раньше, - аффективная память.

Какое-то воспоминание детства, юности может служить отправной точкой, фундаментом, на котором зиждется произведение художника, созданное в зрелом возрасте. Это общее положение для всякой творческой индивидуальности действует и применительно к актёрскому процессу.

То, что в процессе театрального представления, в силу совпадения личности актера и персонажа, происходит художественное отождествление актёра с изображаемым лицом, абсолютно наглядно (см.: *Сценический образ*). Как один из источников перевоплощения (см.: *Перевоплощение*) в будущие роли для артиста, впрочем, как и для любого творца, существенно накопление моментов отождествления «...себя с чуждыми положениями», по выражению Гёте. Немецкий поэт и мыслитель описывал, как заходил в мастерские, и у него проявлялся инстинкт отождествлять себя с чуждыми ему положениями,

чувствовать каждую специфическую форму человеческой жизни и с наслаждением принимать в ней участие.

Эти воспоминания и отождествления себя с происходившим не с тобой всегда носят не умозрительный, а эмоциональный характер. Человек в жизни как бы заново проживает ту или иную сцену, которая с ним была или которую он наблюдал. Если эта сцена в то время взволновала его. Если нет - она не остаётся в его эмоциональной памяти и не годится в дело при создании образа.

Кроме багажа, хранимого памятью собственного прошлого, копятся впечатления, часто воспринятые бессознательно. Известный исследователь театра Л. Я. Гуревич так характеризовала их в своём труде «Творчество актёра»: «...целые миры ощущений и чувств, казалось бы, безвозвратно позабытых, зародышей чувств, не имевших случая развернуться, и - что особенно важно подчеркнуть - отголосков чувств, испытанных нами за других людей в силу так называемого вчувствования по симпатии».

Чем обширнее эмоциональная память, тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и полнее творчество актёра. Пережитые вчувствования и эмоциональные впечатления становятся возбудителями новых процессов, возбуждают воображение, которое досоздаёт забытые подробности (см.: *Воображение*).

Как важно поэтому для актёра чувство окружающей жизни, выражающееся не только в конкретном знании, а скорее в ощущении своей причастности к ней, своего единства с людьми, сопереживании и сострадания им. В процессе работы над образом и спектаклем в целом роль этих ощущений, впечатлений, в том числе и тех, что находятся за пределами сознательного опыта, огромна.

Всколыхнуть чувства актёра, привести в движение цепь ассоциаций, фантазию, разбудить память прошлого, чтобы повести исполнителя по пути перевоплощения, призвана глубокая работа по освоению предлагаемых обстоятельств (см.: *Предлагаемые обстоятельства*).

Д. Л.

ЭТИКА

Этика - наука, относящаяся к философским. Это наука о морали (нравственности). Как термин восходит к Аристотелю, впервые встречается в названии всех трёх его сочинений, посвященных проблемам нравственности.

К. С. Станиславский ввел этот термин в систему понятий театрального искусства. В «Заметках об артистической этике и дисциплине» он писал: «Конечно, артист должен как член общества подчиняться всем этическим законам, принятым в этом обществе. Но помимо общих устоев нравственности, есть ещё артистическая этика». И далее: это «узкопрофессиональная этика сценических деятелей». (Надо

отметить, что профессиональная этика есть и у представителей других специальностей, у врачей, например).

Основы профессиональной этики сценических деятелей те же, что и общественной этики, но она приспособлена к условиям театрального искусства. А условия эти разнообразны и сложны.

Главное среди них - коллективность работы в театре. Спектакль создают драматург, режиссёр, артисты, художники, музыканты, гримеры, костюмеры и люди многих других профессий. Этика нужна, чтобы урегулировать работу многих самостоятельных творцов в процессе подготовки и выпуска спектакля.

Для этого необходимы нравственные правила, создающие уважение к чужому творчеству и атмосферу общей работы.

Требования, которые этика театра предъявляет к сценическим деятелям, частью - чисто художественного характера, частью - профессионального или ремесленного.

Если говорить о художественных требованиях, их, конечно, очень много, но прежде всего следует упомянуть, что задачей артистической этики является устранение причин, влияющих на охлаждение чувств, страстности, и препятствий, мешающих деятельности творческого таланта, увлечению и стремлению творческой воли каждого из коллективных творцов. Как правило, эти препятствия создают своим поведением сами сценические деятели из-за непонимания физиологии творчества, непонимания задач искусства, а то и просто из эгоизма. Сюда можно отнести и шутки по поводу готовящегося спектакля, остроты в адрес отдельных исполнителей и многое другое.

Нарушает коллективное творчество, задерживает работу всех инертность некоторых исполнителей. Причем эта инертность или апатия в работе заразительны. Они могут развиваться с необыкновенной быстротой, разрушая общую работу и отдаляя коллектив от результата.

Наоборот, каждый росток творческого желания у каждого из коллективных творцов должен быть поддержан всеми и оберегаться всеми для общей пользы.

Коллективность творчества, основанная на сочетании в единое целое усилий всех участвующих в создании произведения искусства, требует препятствовать всякой задержке общей работы по любой причине. Всякая приостановка работы и стремление к личной пользе в ущерб общему делу должны считаться противоречащими артистической этике.

Внезапно возникшая у того или иного актера или режиссёра известность, иногда не соответствующая истинным достижениям, необычные условия работы в театре, особенно у артистов, и другие нелюбимые стороны театрального дела толкают артиста, режиссера по опасному пути соблазнов, что может оказаться губительным для них как для творцов и как людей вообще. Артистическая этика, ее требования помогают творцу удачно пройти искушения и очиститься от них, оставив себя в пределах чистого искусства.

Кроме требований художественного характера, есть ряд чисто профессиональных требований артистической этики для работающих в театре, ибо условия работы в нем отличаются от условий на всяком другом производстве, а театр - это тоже производство. Связаны эти требования с тем, что спектакль должен начаться при любых обстоятельствах в точно назначенное время. Поэтому приход на спектакль и на репетицию вовремя есть условие творческое - не нарушать атмосферу работы, но и организационное, ведь зритель купил билет на этот спектакль, на это время, иногда именно на этого актёра.

Знание текста - одно из условий театральной этики, ибо путающийся в тексте актер мешает и своим партнерам, и зрителю.

Говоря об артистической этике, особо надо отметить необходимость определенных отношений между актёром и режиссёром. Как необходимо строгое подчинение администрации по всем вопросам театрального производства, также необходимо сознательное, для своего же успеха, подчинение воле режиссёра и других художественных руководителей спектакля. Они управляют иногда сотнями лиц, работающими над пьесой. Поэтому важно, как писал К. С. Станиславский, «чтоб каждый сознавал (это. - Д. Л.), подчинялся, поддерживал авторитет художественной власти. Оркестр только тогда может стройно играть, когда он беспрекословно подчиняется мановению палочки капельмейстера». Заканчивает Константин Сергеевич свои «Заметки об этике» следующими словами: «Имея дело с человеческим талантом, и человеческими чистыми стремлениями, и с нервами человека, надо обращаться с ними осторожно».

В этом, пожалуй, суть артистической этики.

Д. Л.

ЭТЮД

В переводе с французского слово «этюд» означает изучение, разработка, учение, учебные занятия, исследование, знание.

В толковом словаре В. И. Даль относит это слово к творческой деятельности и объясняет как опыты, попытки, образчики для обучения, для «наторенья» (от «натореть» — получить навык, сноровку, т.е. научиться).

Обе эти группы значений работают на понимание слова «этюд» как попытки, пробы, а при обучении - знания и «наторенья», особенно.

Этюды можно разделить на три вида:

а) Этюды первого курса, начального этапа обучения профессии актёра и режиссёра.

После упражнений, которые имеют своей целью воспитание в актёре и режиссёре (по мастерству актёра) верного сценического самочувствия (см.: *Сценическое самочувствие*) в условиях публичности, педагоги со студентами переходят к работе над этюдами, сперва одиночными, потом парными, групповыми и массовыми. В этюдах проявляется всё, что

удалось достичь, занимаясь упражнениями, чтобы пойти дальше.

Этюд первого курса - это завершённый драматургически, организованный по этапам отрезок сценического действия, в котором цель, действия, главное - событие (а позднее текст и взаимоотношения с партнёрами) разрабатываются студентами, а не педагогами (упражнения задают педагоги), и осуществляются от первого лица («Я в предлагаемых обстоятельствах», студентом созданных и присвоенных).

Этюды «Я в предлагаемых обстоятельствах» - это учебное приспособление начального обучения, только первого курса.

В процессе подготовки и попытки выполнить этюд, каждый раз заново, студент должен иметь первоначальную цель, препятствие, которое мешает выполнить эту цель, поиск решения для выбора пути преодоления препятствия, принятие решения и выход на поступок.

И всё это в нафантазированных им острых и жизненных предлагаемых обстоятельствах (см.: *Предлагаемые обстоятельства*). Так в этюде рождается логика поведения студента в этих обстоятельствах и вокруг им придуманного события.

б) Этюды к пьесе (или к отрывкам при обучении).

В пьесе или отрывке уже появляется автор и его логика. Логика студента может не совпадать с логикой автора. Этюды к пьесе или отрывку не обязательно должны быть законченными отрезками сценического действия. Молено делать отдельные этюды на то или иное предлагаемое обстоятельство, на «физическое самочувствие», на поиск действия как отдельно взятого, так и на поиск действия и взаимодействия между партнёрами во всей сцене (см.: *«Второй план» роли, Действие. Контрдействие. «Линия действий» роли, Взаимодействие, Метод действенного анализа*).

в) Этюды » на прошлое».

Этюды «на прошлое» - очень результативный способ освоения и присвоения актёром предлагаемых обстоятельств роли (см.: *Предлагаемые обстоятельства*). В жизни, думая о том, что произошло, о том событии, которое нас волнует, мы никогда не вспоминаем о нем словесно, в виде суждений, а видим его своим внутренним зрением в виде картинки, сцены, вспоминаем, как всё было, причём заново проживаем это эмоционально. Так и в театре можно сделать этюд на сцену из прошлого, если она играет существенную роль в жизни персонажа, которого играет актёр (даже если событие произошло с человеком, когда он был один).

Конечно, в театре режиссёры редко пользуются такими этюдами. Но актёр может проигрывать их в своём воображении, причём не формально, а эмоционально. Разница только в том, что не будет спонтанного поведения партнёра, его поведение будет тоже плодом воображения актёра, делающего этюд, но всё равно эта проигранная в воображении сцена войдет в эмоциональную память исполнителя и станет фактом биографии героя. Особенно это полезно в том случае, если персонаж рассказывает

что-то очень важное, что с ним было. Сыгранная в воображении сцена станет знанием о роли, значительно более эффективным, чем подробный рассказ об этом событии.