

## **Лекция на тему: Сценические отношения**

**Составитель: преподаватель кафедры «Искусство эстрадных и массовых представлений» Исмаилова А.Ю.**

### **План лекции:**

1. Необходимое условие актерской игры
2. Сценическое оправдание — путь к вере
3. Случайности на сцене и их оправдание
4. Специфика актерского воображения
5. Суть понятия «сценические отношения»
6. Сценическое отношение — путь к образу
7. Оценка факта

### **Необходимое условие актерской игры**

Если актер хотя бы чуть-чуть усомнится в правильности своего сценического поведения, тотчас же в его актерском серьезе образуется трещина, он утрачивает сценическую свободу, его игра теряет убедительность и зритель перестает верить в правду вымысла.

Сценическая вера актера и его серьез являются следствием убежденности, с которой актер осуществляет свое сценическое поведение. Эта убежденность является необходимым условием убедительности актерской игры для зрителя. Только тогда актерская игра становится убедительной, когда сам актер до конца убежден в необходимости именно этих своих действий и поступков, именно этих слов и движений, именно этих интонаций и жестов и т.д.

Что значит — в необходимости? Это значит, что никакие другие действия, поступки, слова, движения и т.п. не годятся, а нужны именно эти и только эти.

Зритель верит тому, во что верит актер. Засомневался актер — сомневается и зритель.

Для этого необходимо, чтобы актер научился подчинять свое поведение на сцене требованию, которое Е.Б. Вахтангов формулировал так: «мне нужно». Это требование означает, что актер должен добиться такого внутреннего самочувствия на сцене, чтобы о каждом шаге своего сценического поведения, о каждом слове и движении он мог сказать: мне нужно сделать это движение, мне нужно произнести это слово, мне нужно выполнить это действие. Е.Б. Вахтангов указывал при этом, что формула «мне нужно» живет двумя смыслами, причем оба эти смысла дополняют друг друга и, соединяясь, образуют третий, заключающий в себе всю полноту предъявляемых к актеру требований. Все зависит от того, на каком слове сделать ударение. Можно сказать так: «Мне НУЖНО!» (ударение на слове «нужно») или: «МНЕ нужно!» (ударение на слове «мне»). И, наконец: «МНЕ

НУЖНО!» (ударение и на том и на другом слове). Рассмотрим все три варианта в их существенном значении. «Мне НУЖНО». Что это значит? Это значит, что актер до конца осознал (понял и почувствовал) необходимость именно этого действия, этого поступка, этих слов и т.д., в силу чего это действие, этот поступок и эти слова стали ощущаться актером как обязательные для образа, как НУЖНЫЕ ему.

Чтобы этого добиться, актер должен правильно с точки зрения идеи данного образа и того характера, который выведен драматургом, объяснить данное действие, данный поступок или слова, вложенные в уста героя автором пьесы. Объяснить — значит установить мотивы и цель, то есть ответить на два вопроса: почему и зачем (или для чего). Почему и для чего герой совершает данное действие, тот или иной поступок или же произносит данные ему автором слова?

Чтобы это ощущение необходимости сделать полным и абсолютно непререкаемым, надо призвать на помощь также и второй вариант вахтанговской формулы. «МНЕ нужно» — что это значит? Это значит, что актер почувствовал необходимость данных ему слов, действий и поступков не только для действующего лица пьесы, но и для самого себя в качестве этого лица. Это значит, что он в какой-то степени самого себя почувствовал этим лицом, внутренне отождествил себя с ним. «МНЕ нужно!» — это значит нужно моим нервам, моей крови, моему телу, моей душе — словом, всему моему существу.

Как же этого добиться? Для этого нужно найти такое объяснение поведения действующего лица, которое было бы не только верным для образа (то есть выявляло бы данный характер и соответствовало предлагаемым обстоятельствам), но было бы убедительным также и для самого актера, то есть насыщало бы его творчески, питало бы его чувство, связывало бы его с образом. Необходимо, чтобы в объяснении действий, слов и поступков героя заключалась не только объективная сторона роли, но и субъективно-актерская, момент соединения, слияния человеческой личности актера с образом.

Благодаря увлекательной для актера мотивировке ему становится «нужно» то, что нужно образу; в результате пробуждается темперамент актера, желание действовать, добиваться, бороться за достижение поставленной цели. Задачи, действия и стремления образа становятся задачами, действиями и стремлениями самого актера. Так реализуется третий вариант вахтанговской формулы: «МНЕ НУЖНО!»

### **Сценическое оправдание — путь к вере**

Путь к сценической вере — через убедительное для актера объяснение, через увлекательную для него мотивировку всего, что происходит на сцене и что он сам делает в своей роли.

Секрет актерской веры в хорошо найденных ответах на вопросы: «почему?», «зачем?», «для чего?». К этим основным вопросам можно

прибавить и ряд других: «когда?», «где?», «каким образом?», «при каких обстоятельствах?» и т.п. Ответы на такого рода вопросы К.С. Станиславский называл сценическим оправданием. Оправдать — значит объяснить, мотивировать.

Однако не всякое объяснение и не всякая мотивировка имеют право называться сценическим оправданием, а только такие, которые целиком реализуют формулу: «МНЕ НУЖНО». Для того чтобы стать сценическим оправданием, мотивировка, во-первых, должна быть верной (то есть соответствовать идее данного образа и всего спектакля) и, во-вторых, предельно убедительной или даже больше, чем убедительной, — увлекательной для самого актера.

Итак, сценическим оправданием мы будем называть верную для спектакля и увлекательную для самого актера мотивировку. Мотивировку — чего? Всего, что находится и происходит на сцене. Ибо ничего на сцене не бывает такого, что не нуждалось бы в верной и увлекательной для актера мотивировке, то есть в сценическом оправдании.

В.И. Немирович-Данченко, сетовал на то, что в актерском искусстве прижился неудачный термин - "искусство переживания". Он утверждал, что правильнее было бы назвать это направление актерского искусства, "искусством оправдания". Оправданно, значит верно! Если верно, значит верю!

Задача игрока-актера в том, чтобы находиться в игровом пространстве в нужное время, в нужном месте и сказать текст персонажа, с нужным словесным воздействием, исходя из задач художественного образа спектакля. Здесь присутствует двупланность, присутствуют формально противоречащие друг другу условия. Задача - привести противоречие в соответствие. Решения задачи - оправдание, как способ перевоплощения.

Позвольте напомнить, что перевоплотиться для актера значит вести себя не так, как это свойственно тебе в данной ситуации, а так, как это необходимо для ситуации в которой находится персонаж, которого ты играешь. Причем в процесс перевоплощения входит как внутренний, т. е. мотивационный момент новых связей, новых ценностей и их иерархии, так и внешний, т. е. вопрос формы, как буквально выглядит этот персонаж, как он двигается, как звучит его речь. Ведь любая содержательная связь имеет только ей присущую форму. Если вспомнить, что сценическое действие есть скелетно-мышечное движение, или перемещение в пространстве тела актера, с точки зрения цели персонажа, обусловленное художественным замыслом, то становится ясно, что изменения должны произойти как в форме движений, так и в их содержании. Изменение безусловных данных, которыми обладает актер, на условные данные, которыми обладает персонаж. Создание иллюзии, кажимости, или смещение "точки сборки", говоря словами Карлоса Кастанеды, заключается в игровом удержании условного и безусловного в едином процессе. Это и есть перевоплощение.

"Если артист - пишет Г. А. Товстоногов (1 том "Зеркало сцены", стр. 225.), - подчиняется закону переживания, идет от себя, верно, существует в

предлагаемых обстоятельствах, совершает в течение длительного времени поступки, ему не свойственные, а свойственные персонажу, и делает их своими, то на определенном этапе вживания в роль происходит огромный качественный скачок. Актер перестает быть собой и сливается с образом. Это и есть перевоплощение". Или у Станиславского: "Вы сами, - а поступки другого лица". (Беседы К.С. Станиславского. М. 1939, с. 355).

Перевоплощение это путь от себя к образу через оправдание игровых условий поведения и оно может быть частичным или полным.

Значит, цель актера - добиться через оправдание перевоплощения. Всем ли доступна эта цель, и в какой мере?

Цель это, прежде всего осознанный образ предвосхищаемого результата, на достижение которого направлены действия человека.

Основой формирования целей у человека является его предметно-материальная трудовая деятельность, направленная на преобразование окружающей действительности. Формирование целей у человека в онтогенезе идет в направлении от постановки целей и образования намерений в совместной деятельности с другими людьми к постановке человеком цели перед самим собой. Психофизиологической основой цели является закодированный в мозгу "образ потребного будущего". Воспользовавшись этими пояснениями, мы можем, в какой то степени, судить о том, на каком уровне дистанции целеполагания может работать такой-то исполнитель. Учитывая, этот психологический феномен мы можем рассчитывать на определенный уровень его перевоплощения, доступного ему в силу его возраста, жизненного опыта и осмысления действительности.

Внимательно присмотревшись к детской игре, мы можем увидеть, что дети в ролевых играх, а они ближе всего к актерской игре, все изображают и даже стремятся к пародии. Почему? Ведь определенный уровень правдоподобия им под силу. Думается причина в том, что одним из важнейших способов познания на первых порах становления личности является подражание. Для актеров это игра в "повтори". Через подражание хорошему или плохому в своей игровой окраске, в отношении к образу дети дают свою оценку явлению и через это выделяют и закрепляют некую норму отношения.

Игра детей, в этом смысле, сходна с игрой рассказчика. У рассказчика, отношение к объекту изображения, всегда внятно окрашено, выражено. Он должен пережить его и оценить, как явление личной жизни. Выражено - отсюда любовь к кривляньям, дразнилкам и тому подобное. Это игра. Она явно связана с риском, с наличием правил и имеет зону проявления личных способностей.

В ролевых играх дети как бы утверждают и закрепляют - "мне нравится быть таким, а таких я не люблю, или смеюсь над ними". Так работает природный механизм ролевой игры, как психодрамы. Об этом необходимо помнить, особенно на первых порах обучения актерской игре. Этап "кривляний" в процессе обучения естественен, как он естественен для начального этапа исторического развития театрального искусства и

актерской техники в смысле уровня ее правдоподобия. Это своеобразная болезнь роста. Ее можно использовать и ее можно лечить.

Задача режиссера-педагога вскрыть ситуацию игры в любом этюде и в любой сцене спектакля. Тогда актеры могут осознанно увидеть и открыть для себя игровой смысл актерской профессии. Можно назвать такие актерские игры, как "в нужном месте в нужное время", "повтори", "отличись", "дополни", "превращение предмета, пространства, своего тела, своего поведения", "память (цель) физических (движение) - действий". Все эти игры связаны с базовым умением оправдания, или превращения условного в безусловное. Тем, кто знаком с теорией действий П.М.Ершова, предлагается целая нотная грамота для актерских гамм игры "в сценическое действие". Это первый момент.

Второй же момент связан с адаптацией драматургического материала для дистанции целеполагания актеров данного возраста, данного интеллекта, культуры и данного театра. Материал драматургии должен непременно быть присвоен актерами, прожит на уровне идентификации со своим жизненным опытом. Только эта личностная позиция дает возможность исполнителю включиться в игру и быть в ней заинтересованным игроком и желать выиграть, или донести до зрителя философско-художественный смысл произведения.

Оправдать значит проверить логику персонажа своим жизненным опытом, убедиться в том, что в поступках персонажа присутствует общечеловеческая логика, понятная каждому, а затем увидеть причинно-следственную связь его индивидуальной логики. Затем на практике, в многочисленных повторах этюдов и читок за столом, запомнить необходимые игровые правила и логику последовательности действий, и научиться их безусловно, т.е. органично выполнять. Так логика персонажа, какая бы индивидуально причудливая она не была, становится правдой жизни, т.е. оправданной.

Возможно, на этом пути будут некоторые потери, связанные с уровнем вооруженности или компетентности исполнителей. Но в любом случае если это живой отклик души нашего современника - актера, сопряженный на душу автора, запечатленную в драматическом произведении, мы получим живое исполнение или живую игру. И именно потому это будет нас волновать как живое свидетельство человеческого духа.

Правила игры это те же самые предлагаемые обстоятельства и их обязательно нужно знать, чтобы ими умело манипулировать ради выигрыша. Именно они помогают актеру выигрывать, применяя свой жизненный опыт, свою смекалку и способности. И тогда актер это азартный игрок, как игрок в любой игре.

Но тут же приходит на ум первая и кажется непреодолимая сложность - ведь на сцене все запрограммировано... Да, запрограммировано, но не все! Как в любой игре есть зона обусловленного правилами и зона импровизации. Игра всегда связана с определенной долей риска, а это значит с определенной зоной безусловного. Что же в актерской игре не закрепляется? Где в ней зоны

безусловного существования? Давайте посмотрим: Я, как игрок-актер, выигрываю, когда моему партнеру по игре приходится каждый раз искать, искать на самом деле, все новые варианты предлагаемых обстоятельств и все новые приспособления, чтобы прийти в результате к запрограммированной логике поступков своего персонажа. Эта логика необходима и мне и моему партнеру, как творцам игры про определенное содержание и по обусловленным правилам. Именно на данный, известный заранее, поступок партнера должен отреагировать мой персонаж. Иначе игра не состоится.

Это знаменитые "петельки и крючечки", про которые говорят старые опытные актеры. Без них не возникнет сценическое общение потому, что суть его в обмене информацией ходов персонажей, которые необходимо логически породить. Здесь зона безусловного в игре актера. Именно она самоценна. Именно она делает процесс актерской игры живым. Я как игрок, для этого, каждый раз нахожу неожиданные приспособления в логике действий своего персонажа, и тем самым реально создаю проблемную ситуацию для своего партнера по игре, который должен успеть просчитать или оправдать ответный ход. Это и есть оправдание.

Этот процесс расчета нового хода создает зону безусловного или зону личного творчества и целеполагания исполнителя, который на глазах у зрителя, безусловно, порождает обусловленный поступок персонажа или его реплику. Эта зона лежит в процессе, который в актерской технике принято называть "оценка факта". Часто способности актера определяют именно по умению "живо" реагировать на новые предлагаемые обстоятельства, т.е. умению оценивать. И все это, не выходя за рамки правил игры или предлагаемых обстоятельств.

Именно в этом случае мне необходимо знать не только ситуацию моего персонажа, но и обязательно все предлагаемые обстоятельства моих соперников по игре. Я должен знать, чем мне придется играть. Иначе откуда мне черпать информацию, чтобы создавать все новые и новые варианты нюансов мотивировок моего персонажа для рождения оправдания, убедительности его причинно-следственных поступков? Откуда черпать неожиданный их вариант для атаки на логику персонажа, за оправдание которой отвечает партнер? Конечно, здесь важен и мой жизненный опыт играющего человека и весь комплекс предлагаемых обстоятельств пьесы.

Суть общего выигрыша здесь в создании реальной живой ситуации общения между персонажами спектакля, через создание ситуации тупиков для актера-партнера, в поисках оправдания логики поступков персонажа. В этом смысл задачной формы работы режиссера и актера. Для режиссера важно уметь облекать свои замыслы в актерские задачи, которые для актера становятся реальными проблемами. Актеру необходимо уметь реально, без поддавок, решать эти задачи и тем самым создавать партнеру по игре реальные проблемы по оправданию логики его персонажа. Охотиться за его незнанием логики и предлагаемых обстоятельств персонажа и пьесы! Задачная форма работы для режиссера и проблемная для актера. Причем

актеры в процессе работы на сцене постоянно оказываются по отношению друг к другу в роли режиссеров, ставящих реальную проблему друг другу.

Поэтому опытные актеры говорят, что с хорошим партнером всегда играть легко, он "живой". А "живость" его именно в этом умении сделать "живым" партнера, через создание для него реальных сечастных препятствий на пути к цели его персонажа. Так создается иллюзия реальности условных предлагаемых обстоятельств и условных целей персонажей. Это и есть "вера в предлагаемые обстоятельства". Она основана на двупланности внимания актера. Это происходит лишь тогда, когда актер полностью владеет набором правил игры и никогда, в течение действия, не нарушает их. Когда он реально воспринимает посылаемую ему информацию и реально, обработав ее с точки зрения цели персонажа и его правил игры, посылает ее в ответ партнеру. Этот своеобразный "актерский пинг-понг" и есть процесс сценического общения.

Игра должна всегда вестись по настоящему, серьезно, на грани проигрыша, на лезвии бритвы. Иначе это не игра жизненных сил, не борьба человеческих личностей. И здесь, парадокс игровой дисциплины заключается в том, что бы быть свободным абсолютно, быть самим собой, но в заданных границах правил. Насколько точно им следует актер, настолько точно создается иллюзия реального или границ реального в жизни им созданного образа.

В этом смысле актерская вера заключается в умении оправдать, т.е. мгновенно просчитывать различные логики поведения при данных целях и данных обстоятельствах в условной ситуации. Логично - значит верно! Верно, и верю однокоренные слова!

Прекрасно описал Станиславский в своей знаменитой книге "Моя жизнь в искусстве". И сделал для себя категорический вывод, что если он на самом деле желает освоить актерское мастерство, то от подражания необходимо отказаться. Оно годится лишь на первых порах обучения. Творческий акт всегда самостоятелен. "Я есмь!" - вот исходная позиция для любого творчества. Он открыл и базисную платформу для построения органического поведения актера в образе - ДЕЙСТВИЕ, что есть движение актера с точки зрения целей и нужд персонажа. Двупланность, как необходимое условие игры.

Цель актера в сценическом действии не сливается с целью персонажа, а стоит над ней. Она включает ее в свою цель, как средство воплощения художественного замысла. И сразу становится ясна причина фиаско способа актерского подражания. Цель такого актера не художественна. Она направлена напрямую на зрителя. "Посмотрите, как я, похоже, делаю! Как я хорош (а)!". Это и вызывает неловкость и чувство стыда за исполнителя, который наивно пытается заняться саморекламой.

Другое направление театров - играет в "свой театр". Это искусство уходит корнями в этнографический народный театр. Здесь нет доминирующего желания сделать все "как в театре". Здесь важно самовыражение, через те средства, которые есть в наличии. По уровню

правдоподобия это искусство может быть ни чем не выше предыдущего, но! И это главное! Оно целиком является самостоятельным творчеством. Самостоятельным выражением своего отношения к миру через наличную данность актерской игры. И за такое исполнение стыдно не бывает. Здесь актер не обманывает ни себя, ни зрителя. Он не претендует на игру и спектакль "как в театре". Он искренен и целесообразен в своем искусстве.

Актер любитель не обладает развитой техникой правдоподобия на сцене в условной ситуации. Но он будет обязательно убедителен в том произведении, где найдена адекватность его примитивных средств выражения (техники правдоподобия) и идейно художественного решения.

Адекватность уровня вооруженности средствами техники правдоподобия актерского ансамбля художественному режиссерскому решению - вот формула художественной целостности спектакля.

Это искусство оправдания в рамках всего спектакля.

Таким образом, это направление где в доминанту усилий ставится грамотность и духовный рост. Это театр где "играют, изучая жизнь". Здесь освоение актерской техники правдоподобия или оправдания и постоянный ее рост ставятся во главу угла. Изучение художественного произведения через его проживание и накопление духовного багажа личности исполнителя. Это обеспечивает рост объема художественного произведения, отражающего жизнь данного коллектива в мире людей.

Проблема, когда, режиссер обуян художественными великими замыслами, а его актеры не вооружены для их воплощения. Это всегда видно в спектакле. Видна подмена творчества актеров режиссерским самовыявлением, реализацией его амбиций. Режиссер стремится удивлять своей фантазией, своим умом, а носителей, равных со творцов нет... Решить эту проблему можно, лишь серьезно занявшись педагогическим процессом обучения и возвращения актеров. Воспитывать мастеров школы оправдания и самостоятельных художников. В другом случае режиссерская фантазия иногда не может реализовать того богатства средств, которые предоставляет грамотный и талантливый актер. В этом случае в спектакле вроде бы и все правильно и правдиво, но не интересно. Не художественно. Но в любом случае важно знать, что нарушение закона адекватности, владения выразительными техническими средствами уровню свободы идейно-художественного высказывания, ведет к разрушению целостности произведения и разрушению личности самого исполнителя. Разрушаются условия игры.

Обратите внимание, как в этом случае, возрастает роль режиссера. Уровень его вкуса, корректность в постановке задач, распределение инициативы в создании замысла. Все эти качества напрямую влияют на искусство владения данной формулой. Режиссер-педагог обязан вскрыть содержание художественного произведения таким образом, чтобы каждый участник работы сделал для себя действительное открытие не только в искусстве, но и в личной жизни. Открытие прямой взаимосвязи мира

художественного произведения и мира личности, реальных проблем данного живого человека.

Уместно будет процитировать здесь текст из романа Германа Гессе "Игра в бисер". Финальные строки романа показывают жертвенную глубину "проживания" истины таким путем.

"Боже мой, думал он, содрогаясь, выходит, я виноват в его смерти! И только теперь, когда больше не надо было сохранять гордость, и оказывать сопротивление, он почувствовал сквозь боль своей испуганной души, как полюбил он уже этого человека. И в то время как он, всем доводам вопреки, ощущал свою совинность в смерти учителя, его охватил священный трепет от предчувствия, что эта вина преобразит его самого и его жизнь и потребует от него куда большего, чем он когда-либо до сих пор от себя требовал".

Если нам хочется видеть в спектакле "живых" актеров, а не формально выполняющих должное, видеть актеров, азартно играющих в воплощение образа, нужно учиться у детей умению играть в игры.

Необходимо понять механизмы этих игр и использовать их в актерской игре, а не устраивать спектакли-похороны игрового творчества актеров.

Прежде всего, для возвращения в актерскую игру ее жизни, азарта детских игр, необходимо вспомнить и опираться на простую истину, что любое творчество может начаться только с исходной планки, которую необходимо постоянно корректировать и эта планка называется **"Я ЕСЬМ!"**. Кто мы? Где мы? Куда нам идти?

В этом необходимо определиться режиссеру-педагогу, что бы создать условия рождения духовной позиции актеров. Создать условия для определения позиции, а не навязывать свою, пусть даже "высоко духовную". Главная забота режиссера-педагога это рост духовного багажа коллектива. Растить актера, значит растить его душу. Смело вскрывать жизненные компромиссы и искренне и равноправно искать пути их разрешения.

Режиссеру-педагогу необходимо опираться в работе лишь на то, что у него есть, и на тех, кто у него есть. Необходимо давать себе трезвый отчет в уровне своей компетенции и грамотности своих актеров. В этой честной, критичной позиции заключается верная исходная точка работы. Если она не верна - вся работа изначально начинает крениться в сторону фальши.

Необходимо, трезво оценивая умения актеров, давать им посильные задачи в рамках художественного замысла. Растить актеров, а не эксплуатировать данность. Художественный замысел должен рождаться у режиссера на основе данностей актеров и, в этом смысле, быть вторичным по отношению к процессу.

Процесс создания спектакля есть средство познания себя и своего места в мире людей. Способ творческого освоения мира человеческой культуры. Через организованный процесс оправдания-проживания драматических ситуаций, возвращение духовного мира актера.

Главный педагогический критерий качества спектакля - рост духовного мира его участников. Начиная с элементарной рабочей

дисциплины в коллективе. Работа над спектаклем это организованный процесс самостоятельного осмысления философии жизни и обязательное его продуцирование на реальную жизнь через ответственные поступки. Можно сказать, что работа с актерами над спектаклем это своеобразный способ проживания культурных образцов человечества через уподобление, идентификацию и оправдание в актерской игре.

Идентификация, от латинского слова - отождествлять. Понимается нами как процесс познания через сопоставления, сличения одного объекта с другим на основании какого-либо известного признака, в результате чего происходит установление их сходства или различия. Благодаря идентификации происходит распознавание образов, образование обобщений и их классификация.

Режиссер-педагог призван создать условия для зоны расширенного сознания актера. Необходимо постоянно отслеживать реальные жизненные проблемы коллектива и на основе этих проблем выделять фундаментальные понятия категорий мировоззрения, которые необходимо прожить и присвоить. Эти понятия заложены в мировой классической литературе. Играя познавать мир и себя, а не ставить спектакли, пусть и хорошие, - вот задача! Иначе о спектакле, как о средстве трансляции культурных образцов, говорить не приходится, ибо транслировать будет нечего.

Игровая ситуация складывается из 1. наличия правил, 2. постановки цели выигрыша, и 3. наличия зоны проявления личных качеств, позволяющих обходить правила. Игровая ситуация включает в себе поставленную задачу. Важно уметь вскрыть содержание пьесы и, на основе вскрытых предлагаемых обстоятельств, сконструировать задачу. Она состоит из взаимоисключающих посылок-условий, которые необходимо примирить, найдя оправдание или решение, исходя из данных предлагаемых обстоятельств. Тогда актер - игрок!

Помнить, что жизнь игры гибнет от отсутствия правил. Волонтаризм, в предлагаемых обстоятельствах, сводит на нет, серьезность усилий в стремлении к выигрышу. Нет правил - нет напряжения творческих сил по их преодолению. Личности не в чем проявляться. И наоборот - перегруженность правилами, или предлагаемыми обстоятельствами сужает зону импровизации и может оказаться не под силу для объема внимания актера на данном этапе работы.

Игру губит отсутствие, общей для всех участников, генерализующей благородной цели или идеи. Желание соревноваться движется социальной потребностью и часто не "для других", а "для себя". Это путь развития эгоизма. Соревнование поэтому часто перерастает в ненависть к "чужому". Соревноваться, в конце концов, допустимо только с самим собой и ни с кем другим. Так как у каждого есть свой личный эталон и свой путь, и скорость развития. Отсутствие объединяющего духовного начала приводит соревнование к войне. Тогда театр превращается в "Террариум единомышленников".

От перемены мест слагаемых творческого процесса сумма меняется! "Ум, воля, чувство" - такую последовательность триумвирата процесса предложил нам Станиславский. Но это можно понять лишь в контексте его непримиримой борьбы с изображением чувств на сцене. Именно поэтому он на первое место поставил ум, тем самым, предупреждая актера от игры чувств. Но он прекрасно понимал, что в искусстве все начинается и должно заканчиваться большими, сильными чувствами. Действие лишь средство для рождения главного продукта творчества актера - больших и ярких чувств. Разум и расчет в искусстве нужны, когда чувства не рождаются, когда талант подводит. Но руководствоваться в искусстве можно только чувством, разум и расчет инструменты науки. Именно чувство рождает уникальную целостность произведения и охраняет его. Разум расчленяет целостность. Необходимо внимательно следить за дозировкой анализа и расчета в игре.

Для творчества губительно слепое подражание образцам. Хотя для актера на репетиции это один из распространенных способов освоения роли. У режиссеров он называется "Делай как Я!". Именно поэтому важно создать режим равноправия в общей поисковой работе учителя-режиссера и актеров. Режиссер обязан организовать поле благоприятных условий для работы актеров по поискам своих творческих задач и оправданий. Снять с себя роль последней инстанции по решению всех проблем. "Я САМ!" - это лозунг не для режиссера, а для актера, хотя на практике, к сожалению, все часто наоборот.

Воспитывает актера не слово, каким бы мудрым оно не было, а реальное дело. Как ты сам делаешь, так и думаешь на самом деле. Все же остальное "от лукавого"...

### **Случайности на сцене и их оправдание**

Всякая случайность на сцене немедленно должна быть оправдана — так гласит закон внутренней техники актерского искусства. При помощи оправдания случайность включается в логику сценической жизни. Больше того, она может быть использована как новое обстоятельство в жизни образа, для нахождения новых, интересных и ярких сценических красок. Всякая случайность или неожиданность на сцене должна быть, как говорят актеры, «обыграна». Но «обыграть» что-либо можно, только оправдав, обыгрываемое, то есть превратив его при помощи своей фантазии в элемент сценической жизни, в частичку той правды, которую создают на сцене актеры своим творчеством.

Настоящий мастер не только не боится никаких неожиданностей и случайностей на сцене — наоборот, он их любит. Вызывая в актере мобилизацию всех его творческих сил, эти случайности стимулируют фантазию актера и не только не разрушают его сценическую веру, как это бывает с дилетантами и новичками, но напротив того, усиливают и укрепляют ее, доставляя актеру большое творческое удовлетворение.

## **Специфика актерского воображения**

Актер может обладать не только актерским, но и другими видами воображения, и даже очень хорошо, если он ими обладает; искусство актера — сложное, и всякое воображение ему пригодится, но без специфически актерского воображения он в своей работе обойтись никак не может. Тот, у кого актерское воображение начисто отсутствует, не должен быть актером.

Для актера фантазировать — значит внутренне проигрывать. Воображая, актер не вне себя рисует предмет своего воображения (как это стал бы делать живописец или скульптор), а самого себя ощущает действующим в качестве образа.

Материалом в искусстве актера являются его действия. Поэтому для актера фантазировать — значит действовать, но не на самом деле, а пока еще только в воображении, в своих творческих мечтах.

Исходя из сказанного, мы можем установить следующий закон: для того чтобы в будущем слиться со своим образом на сцене, актер должен предварительно много раз «сливаться» с ним в своем воображении. Чтобы до конца понять специфику актерской фантазии, следует обратить внимание еще на одну ее особенность. Как известно, воображение человека может воспроизводить представления, создаваемые всеми пятью органами чувств, то есть зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные и вкусовые. Причем значение представлений, связанных с различными органами чувств, в различных искусствах неодинаково. Так, в искусстве живописи первостепенное значение имеют зрительные впечатления, в скульптуре — осязательные, в музыке — слуховые, в работе литератора участвуют представления, связанные со всеми пятью органами чувств.

Несомненно, что творческое воображение актера, так же как и воображение писателя, имеет дело с представлениями всех пяти видов. Однако не эти представления являются доминирующими в актерском воображении, а те, которые связаны с выполнением действий. Всякое же действие, как мы знаем, есть акт психофизический. Поэтому ни одно действие не может быть выполнено без участия мускулатуры нашего тела. И если мы в нашем воображении воспроизводим какое-нибудь действие, мы непременно приводим в деятельное состояние нашу мускульную память.

Актер, если можно так выразиться, фантазирует главным образом своими мышцами. Заметим, кстати, что он не только фантазирует, но и «наблюдает» мышцами, почему так важно для актера развивать свою мускульную память.

## **Сценические отношения**

Творческая сосредоточенность актера на сцене тесно связана с процессом творческого преобразования объекта в фантазии актера с процессом его превращения в нечто совершенно иное, чем то, что он есть на самом деле. Выражается это в перемене отношения к объекту. Ведь на сцене почти не бывает предметов, людей, фактов, событий, к которым актер имел бы право относиться так, как эти предметы, люди, факты и события сами по себе требуют.

Почти всякий объект, с которым актеру приходится иметь дело (то есть почти все, что он видит и слышит на сцене), он должен превращать во что-то другое и соответственно этому изменять к нему свое отношение. Перед глазами актера — написанный декоратором «задник». На нем изображено море. Но вблизи — это только размалеванный холст. Однако относиться к этому холсту актер обязан так, как если бы это было самое настоящее море.

Одна из важнейших способностей, которыми должен обладать актер, заключается в умении устанавливать и менять в соответствии с заданием свои сценические отношения.

Менять по заказу свои отношения — в этой способности проявляется наивность, непосредственность и профессиональная пригодность актера. Не обладая этой способностью хотя бы в самой зачаточной форме, настоящим актером сделаться нельзя.

Каким же законам подчиняется овладение этой способностью?

Этот закон гласит: воспринимать (то есть видеть, слышать, осязать и т. д.) актер должен всякий объект таким, каким он реально ему дан, относиться же к этому объекту он должен так, как ему задано. Это творческое преобразование окружающей среды и всего, что происходит на сцене, актер осуществляет при помощи своей творческой веры в правду смысла, а эта творческая вера, как мы выяснили, добывается при помощи фантазии, поставляющей необходимые сценические оправдания.

### **Сценическое отношение — путь к образу**

В творческом преобразовании объекта очень часто можно обнаружить два момента: первый — создание новой художественной реальности, второй — нахождение субъективного отношения к этой реальности данного персонажа пьесы.

Например, перед актером возникает задача: отнестись к бутафорской двери как к величественной монументальной, так, как отнесся бы к ней заданный ему образ. Иначе говоря, он должен данный ему в этом случае объект (дверь) превратить для себя в нечто, способное возбуждать в нем тот благоговейный страх, тот почтительный трепет, какие испытывал, например, маленький чиновник прошлого столетия перед входом в это святилище, и тем самыми превратиться (для себя и для зрителя) в то лицо, которое он должен сыграть. Усваивая отношения образа, актер тем самым становится другим, превращается в заданный ему образ. Это вполне закономерно,

поскольку сущность всякого человека, а следовательно, и сценического образа, определяется его отношениями.

Если мы хорошо знаем отношения человека (к вещам, людям, фактам, событиям), это значит что мы знаем человека в его внутренней сущности. Поэтому работать над ролью — это значит искать отношения. Если актер сделал отношения образа своими отношениями — это означает, что он овладел внутренней стороной роли.

### **Отношение— основа действия.**

Из отношений человека вытекает его поведение, то есть действие и поступки человека. Не имея отношений, нельзя действовать. А действия — это язык театра и материал актерского искусства. Пока актер не начал действовать, нет искусства, нет театра. Но действия коренятся в отношениях. Поэтому мы вправе сказать, что сценические отношения. — основа актерского искусства. Это искусство зарождается в отношениях и реализуется в действиях. Чтобы сыграть роль, актер должен верно определить отношения действующего лица, сделать эти отношения своими (то есть воспитать их в себе, вжиться в них) и на основе этих отношений логично, целесообразно и продуктивно действовать.

### **Два вида сценических отношений**

Методически нам кажется полезным различать два вида сценических отношений:

- 1) отношения, сложившиеся в процессе жизни образа до начала пьесы, и
- 2) отношения, возникающие в процессе сценической жизни образа (оценка фактов).

Ведь сознание человека, его психика хранят в себе следы огромного количества всякого рода воздействий окружающей среды, полученных на протяжении прожитой им жизни. Эти следы живут в сознании человека в форме определившихся, отстоявшихся, ставших привычными отношений человека ко всему, что его окружает. Вот почему мы всегда можем заранее предвидеть, как будет реагировать на тот или иной факт близкий нам человек, то есть такой человек, которого мы очень хорошо знаем. Поэтому, работая над ролью, актер прежде всего должен определить, понять и сделать своими отношения первой группы, то есть такие, которые сложились в результате жизни, прожитой данным персонажем до начала сценического действия. Тогда сами собой в процессе действия будут рождаться отношения второй группы. Иначе говоря, предварительная заготовка отношений первой группы является необходимым условием естественного, живого, органичного и произвольного возникновения отношений второй группы.

## Оценка факта

Отношения второй группы, то есть такие, которые возникают в процессе действования, называют также оценкой фактов. Всякий возникающий на сцене новый факт требует со стороны актера-образа определенной оценки.

Иногда эта оценка носит сознательный, в той или иной степени рациональный характер, иногда же она возникает в форме чисто эмоциональной и выражается в импульсивном, непроизвольно возникающем действии.

Отсюда требование: актер должен уметь правдиво и органично оценивать возникающие на сцене факты. Иногда это требование выражают так: актер должен уметь принять неожиданность. Ведь всякий возникающий на сцене факт — будет ли это не имеющая существенного значения реплика партнера или же, наоборот, какое-нибудь очень важное для данного персонажа событие — всегда в той или иной степени является неожиданностью для действующего лица. Следовательно, такой же неожиданностью каждый факт сценической жизни должен быть и для самого актера. Заранее известное воспринять как неожиданное — в этом главная трудность актерского искусства, но именно в этом, прежде всего, и проявляется талант актера.

Сосредоточенное внимание актера и его вера в правду вымысла рождают в актере нужные отношения, а эти отношения служат той почвой, на которой зарождаются действия.

### Актуализация знаний

#### Вопросы к теме:

1. **Объясните значение формулы Вахтангова «МНЕ НУЖНО»?**
2. **Назовите фактор, определяющий путь к сценической вере?**
3. **В чем заключается специфика актерского воображения?**
4. **Назовите два вида сценических отношений?**
5. **В чем заключается трудность актерского искусства?**

Для ответа на вопросы организуется блиц опрос. Слушаются ответы тезисно записываются основные понятия лекции и необходимые термины, а также список литературы.

### Глоссарий:

1. ***Предлагаемые обстоятельства*** – это воображаемые условия действия актера на сцене или съемочной площадке в спектакле или экранном произведении. /Термин «предлагаемые обстоятельства» возник от «предполагаемых обстоятельств» А.С.Пушкина./

2. **«Если бы...»** - вопрос, ответ на который является условием перехода актера из реальной жизни, из реальных обстоятельств в воображаемые, в обстоятельства, предложенные автором пьесы или сценария, режиссером или сценографом. **«Если бы...»** Станиславский называл калиткой в творчество». Актеру надо задать себе вопрос: «Что бы я делал если бы... оказался в обстоятельствах спектакля или экранного произведения?» и можно начинать действовать. «Если бы...?» способствует искреннему созданию актером правды жизни в творчестве – правды **органичной**, неповторимой, индивидуальной, художественной.

3. **Органичное** поведение на сцене – это поведение естественное, правдивое, оправданное.

4. Творчество актера требует от него особого **внимания** – то есть сосредоточенности на сценическом действии, его обстоятельствах, цели, **объектах**.

5. **Объекты** сценического **внимания** бывают **реальными и воображаемыми**.

6. Сценическое внимание актера – это его сосредоточенность на происходящем на сцене в спектакле или на съемочной площадке экранного произведения, на интересующих его объектах: партнерах, обстановке, вещах, музыке, звуках.

7. **Реальные объекты** существуют на сцене.

8. **Воображаемые** - в воображении и фантазии исполнителя роли.

### Литература:

1. Захава Б. «Мастерство актера и режиссера». М 1973 г
2. Кнебель М.О. «О действенном анализе пьесы и роли» М 1961 г
3. Кристи Г. «Воспитание актера школы Станиславского». М 1978 г
4. Станиславский К.С «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью» М. 1961г
5. Немирович-Данченко «О творчестве актера». - М., 1976.Нестеров К.А. Сцена. Творчество. Талант. - М., 2003.
6. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. - М: Мысль, 1989.
7. Теория и практика современной режиссуры. - СПб.: ПИТЕР, 2000
8. Горчаков Н., Режиссёрские уроки К. С. Станиславского, 3 изд., М., 1952;
9. А.М. Поламишев. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. :Изд. “Просвещение”, М., 1982
- 10.Э.Г. Чурилова Методика и организация театрализованной деятельности. Упражнения. М., 2001