



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



ИНТЕРНЕТ МАГАЗИН
www.m-planet.ru

ОСНОВЫ И. Э. КОХ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ



К 75 Кох И. Э. Основы сценического движения: учебник / И. Э. Кох. — 10-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 512 с.: ил. — Текст: непосредственный.

ISBN 978-5-507-48866-7 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2963-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-019-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Сценическое движение — одна из важнейших дисциплин, воспитывающих внешнюю технику актера. О создании учебника по сценическому движению мечтал еще К. С. Станиславский. Книга И. Э. Коха и была первой попыткой создания такого учебника.

Сценическое движение автор рассматривает в тесной связи со сценическим действием, т. е. мастерством актера. Теоретическую и практическую стороны своей работы, методику преподавания И. Э. Кох основывает на учении Станиславского и трудах современных психологов и физиологов. Большую ценность представляет та часть учебника, которая знакомит с этикетом и правилами поведения в быту XVI–XIX веков на Западе и в России. Отсутствие серьезных работ по истории быта прошедших эпох делает эту часть книги особенно нужной и интересной.

Книга представляет собой в полном смысле слова энциклопедию по сценическому движению, начиная с общих теоретических вопросов и кончая мельчайшими практическими деталями. Учебник снабжен большим количеством рисунков, нотными примерами.

УДК 792
ББК 85.334

К 75 Kokh I. E. Fundamentals of stage movement: textbook / I. E. Kokh. — 10th edition, ster. — Saint-Petersburg: Lan: THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 512 pages: illustrated. — Text: direct.

Stage movement is one of the most important subjects, which trains the outer technique of an actor. K. S. Stanislavsky dreamed of the creation of a textbook on stage movement long ago. The book by I. E. Kokh was just the first try of doing it.

The stage movement is considered by the author in close connection with the stage action that is the stagecraft of an actor. Theoretical and practical aspects of the work and teaching methods are based by I. E. Kokh on Stanislavsky's approach and the works of modern psychologists and physiologists. The part of the book, which tells about the etiquette and the rules of conduct in 16th–19th centuries in the West and in Russia, is of great value. No serious works on the history of everyday life of the past ages were published earlier. It makes the reference part of the book especially useful and interesting.

The book is, in the true sense of the word, the encyclopedia on stage movement, beginning with the general theoretical questions and finishing with the minute practical details. The textbook is supplied with many pictures and note examples.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024
© И. Э. Кох, наследники, 2024
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024



ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю	3
От автора	4

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕОРИЯ

I. Анализ психических и психофизических качеств	10
Введение	10
Глава 1. Волевые действия (деятельность, действие, дробное действие; движения: локомоторные, рабочие, семантические, иллюстративные и пантомимические)	12
Деятельность	12
Действие	14
Движения	15
Глава 2. Воля и активность (стремление, желание, хотение, самостоятельность, инициативность, решительность, настойчивость, смелость, самообладание)	20
Глава 3. Внимание, память и контроль за движениями	24
Внимание	24
Память	26
Контроль	28
Глава 4. Сила	28
Глава 5. Скорость	29
Быстрота	30
Медлительность	31
Глава 6. Выносливость	31
Глава 7. Ловкость	32
Глава 8. Темпо-ритм физического действия	36
II. Анализ двигательных навыков и умений	44
Глава 9. Пластичность	44
Двигательные навыки	46
Появление нового навыка	46
Простые навыки	47
Сложные двигательные навыки	48
Привычки	49
Глава 10. Простые двигательные навыки (осанка, походка, позы сидя и жесты) ..	49
Правильная осанка	50
Правильная походка	53
Положение тела в позах сидя	56
Жесты	57
Глава 11. Целенаправленные физические действия (конкретность, экономичность, точность и освобождение мышц)	60

Глава 12.	Непрерывность и прерывность движения	65
Глава 13.	Характер движения	66
Глава 14.	Речедвигательные и вокальнодвигательные координации (умение соединять речь и движения в одинаковых и меняющихся по ходу исполнения темпо-ритмах действия)	68
Глава 15.	Частные двигательные навыки	72
Глава 16.	Стилевое поведение	75
Глава 17.	Скульптурность в сценическом действии	79

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРАКТИКА

	Введение	84
Глава 18.	Упражнения в ходьбе, беге и поскаках	84
	Упражнения в выпадах	86
	Упражнения в приседе	88
	Упражнения на развитие внимания	89
Глава 19.	Развитие гибкости и подвижности тела, укрепление мышц туловища	92
	I комплекс. Упражнения на полу: стоя, на коленях, сидя и лежа	94
	Упражнения стоя на коленях	96
	Упражнения сидя и лежа	97
	II комплекс. Упражнения на гимнастической скамейке	99
	III комплекс. Упражнения на гимнастической стенке	104
	IV комплекс. Упражнения стоя, на коленях, сидя и лежа	107
	V комплекс. Усложненные упражнения на гимнастической стенке	110
	VI комплекс. Упражнения с обычным стулом	112
	VII комплекс. Парные упражнения на гимнастической стенке	115
	VIII комплекс. Упражнения в лазании по стенке	118
Глава 20.	Совершенствование ритмичности	119
	Примеры упражнения «эхо»	121
Глава 21.	Развитие правильного дыхания	125
	Тренировочный бег	126
Глава 22.	Совершенствование осанки и походки	130
Глава 23.	Специальное совершенствование внимания и координации движений	140
Глава 24.	Совершенствование речедвигательных координаций	144
Глава 25.	Совершенствование вокальнодвигательных координаций	156
Глава 26.	Упражнения в равновесии (управление центром тяжести тела)	167
Глава 27.	Акробатические упражнения	174
Глава 28.	Воспитание выразительно действующей руки актера	184
	Моторные упражнения	186
	Образные упражнения	186
	Этюды	187
	Моторные упражнения для развития гибкости и подвижности рук	188
	Образные упражнения	197
	Этюды	208
	Методические указания к упражнениям «Пушилка», «Муха», «Смола»	220
Глава 29.	Сценические прыжки	223
Глава 30.	Сценические падения	227
	Подготовительные упражнения к падению	228
Глава 31.	Сценические переноски	241
Глава 32.	Приемы сценической борьбы без оружия	250

III. Особенности стилового поведения и правила этикета (обхождения), принятые в европейском и русском обществе

в XVI–XIX и начале XX столетия	267	
Глава 33.	Особенности в поведении русского боярства XVI–XVII веков	267

Глава 34. Особенности стилового поведения западноевропейского общества XVI–XVII столетия	274
Общие сведения	274
Женский костюм	275
Мужской костюм	279
Оружие	280
Нравы и обхождение	283
Этикет и хороший тон	284
Этикет в приветствиях	285
Этикет в беседе	285
Хороший тон во время еды	286
Хороший тон в музыке, танцах и пении	286
Церемония обетов и клятв	287
Правила вызова на дуэль	287
Осанки и походки	288
Школа большого плаща	294
Школа широкополой шляпы	300
Женская осанка и походка	303
Поклоны женщин и девушек	306
Обращение с веером (типа «опахало»)	308
Разновидности мужских поклонов	310
Глава 35. Стилевые особенности в поведении европейского общества XVIII столетия	312
Особенности мужского костюма	313
Особенности женского костюма	315
Мужская осанка и походка	316
Женская осанка и походка	317
Обращение с треуголкой и веером	324
Обращение с тростью	327
Глава 36. Стилевые особенности в поведении русского и западноевропейского общества XIX и начала XX столетия	330
Хороший тон в костюме	332
Хороший тон в поведении на улице	332
Хороший тон в приветствиях	335
Поцелуи	336
Принадлежности костюма и обращение с ними	338
Хороший тон в беседе	339
Хороший тон в визите	340
Хороший тон в поведении за столом	343
Хороший тон при курении	351
Хороший тон на балу	352
Как приготовить карточный стол	355
Хорошие манеры	356
Пластика русского офицера	361
Пластика русской барышни	368
Пластика светской дамы	373
Пластика светского мужчины	377
Школа обращения с цилиндром	378
Школа обращения с тростью	381
Пластика чиновника	385
Обязанности и поведение домашней прислуги	391
Глава 37. Этюды	393
Глава 38. Импровизации	405

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

МЕТОДИКА

Глава 39. Цели и задачи предмета	414
Общие цели и задачи	414
Конкретные педагогические задачи	418

Глава 40. Основные методические принципы педагогического процесса	423
Выполнение упражнения по словесному заданию	424
Контрастность в подборе упражнений, составляющих урок, и в каждом упражнении	426
Комплексность задач в уроке и в каждом упражнении	428
Последовательный переход от легких упражнений (если они хорошо выполнены) к трудным	429
Выполнение упражнений целенаправленно, экономично, точно и с верным мышечным напряжением	431
Глава 41. Методические приемы	435
Правильная последовательность задач в упражнении	436
Создание логической схемы при разучивании упражнения	437
Необходимость четырехкратного повторения упражнений при разучивании	437
Объяснение значения каждого упражнения в двигательной подготовке актера	437
Постепенное сокращение объяснений по мере усвоения техники упражнения	438
Словесное исправление ошибок по ходу выполнения упражнения	438
Собеседование как средство проверки знаний студентов о назначении упражнений	439
Исправление типичных ошибок на показе неверного индивидуального исполнения	439
Показ неверного исполнения упражнения самим педагогом (показ «от противного»)	439
Использование подготовительных упражнений в изучении сложных двигательных навыков	440
Контрольные упражнения как средство проверки	440
Внезапное применение новых заданий	440
Смена партнеров	440
Выполнение упражнения с воображаемым партнером	441
Изучение стиливых и этикетных действий (без разграничений пола)	441
Необходимость обязательно выполнять все упражнения	441
Привлечение посторонних наблюдателей на уроки	442
Воспитание этических и эстетических норм поведения	443
Требования к преподавателю предмета «Основы сценического движения»	443
Глава 42. Планирование и учет	445
Программа предмета по темам подготовки	445
Типовые планы на пять периодов	446
Учет качества подготовки учеников	455
Нотные приложения	458
Библиография	504



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕОРИЯ





• I •

АНАЛИЗ ПСИХИЧЕСКИХ И ПСИХОФИЗИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ

ВВЕДЕНИЕ

Знание жизни тела —
великолепная плодотворная почва.

К. С. Станиславский

Актер должен не только владеть аппаратом воплощения, но и постоянно его совершенствовать. Для этого нужно знать его возможности, законы управления этим аппаратом, законы движения на сцене.

Анализ «двигательной культуры актера» дает возможность ответить на эти вопросы; такой анализ необходим для успешного творческого процесса в театре, а также для подготовки актера в учебном заведении.

В основе подготовки любого спектакля лежит принцип единства формы и содержания. Форма — некая конкретизация содержания, содержание же диктует появление формы. Все это общеизвестно и не вызывает никаких возражений, однако мы иногда сталкиваемся с тем, что хороших экспозиций значительно больше, чем хороших спектаклей. Казалось бы, и замысел интересен, и актеры всё прочувствовали, а, между тем, зритель не откликается, остается равнодушным. В чем же дело?

Причин, по которым спектакль не обладает яркой выразительной формой, конечно, много. Одна из них та, что актеры не хотят или не умеют работать над созданием формы в спектакле и рассчитывают на то, что форма возникнет сама собой, как результат верного переживания. При этом огромная ставка делается на роль интуиции. Предполагается, что интуиция — и только она, а не владение техникой сценического движения, и умение верно использовать полученные навыки — поможет найти точную и образную пластическую форму. При этом актеры ссылаются на авторитет К. С. Станиславского. Станиславский действительно придавал интуиции исключительно большое значение. Но Станиславский никогда не отрицал и не мог отрицать необходимость познания законов, лежащих в основе техники сценического движения. Ведь сама интуиция, как показывают научные исследования, основывается на опыте и практике, ранее запечатленных в сознании человека, хотя механизмы «интуитивных озарений» еще не раскрыты до конца психофизиологической наукой. И все же, как показывает педагогическая практика, если мы

хотим, чтобы форма в актерском творчестве рождалась интуитивно, необходимо предварительно настроить аппарат воплощения артиста. Актер на сцене должен владеть техникой двигательных навыков и умений, как результатом знаний. Сочетание знаний о поведении людей в различные исторические эпохи и умение найти и обосновать форму выражения представит собой тот опыт и практику, на основе которых актер может верно существовать в роли.

Если в театре из спектакля в спектакль не ведется работа над воплощением жизни персонажа в его физическом поведении, то подобное явление постепенно приводит к потере двигательной квалификации, а в дальнейшем актер теряет и вкус к выполнению сложного движения, требующего подготовленности.

Если степень подготовленности к сценическому движению отстает от запросов профессии, это, в первую очередь, результат низкого уровня подготовки психофизических качеств, отсутствие необходимых для движения на сцене навыков и, наконец, недостаток знаний о некоторых внешних признаках культуры. В случаях недостаточной подготовленности актеров, даже при верной репетиционной работе, в спектакле трудно добиться выразительности!

Для создания пластически-выразительного образа необходимо, чтобы весь аппарат был специально подготовлен. Это должно дать актеру внешнюю технику, с помощью которой он может легко и правильно выполнять любые режиссерские задания.

Внешняя техника, при наличии творческой одаренности, всегда создает высокий сценический результат. Но для того, чтобы понять собственные возможности, актеру, в процессе физического воплощения, необходимо знать «законы тела на сцене».

Наблюдения показывают, что молодые актеры, как правило, движущееся играют слабее актеров с опытом, хотя общеизвестно, что молодому организму двигаться легче. Оказывается, мнение это верно только с точки зрения бытового движения в жизни. Молодой возраст сам по себе не создает качества в сценическом движении. Опытные мастера значительно выразительнее в форме воплощения на сцене, чем молодежь. Эта закономерность сохраняется даже в таком возрасте, когда общее снижение тонуса, казалось бы, должно отрицательно отразиться на качестве сценического движения.

Внешняя техника, как и все виды мастерства, приходит с годами, в процессе работы в театре. Возникает вопрос: нельзя ли в процессе воспитания и обучения в театральной школе заранее готовить физический аппарат? Практика показала, что на этот вопрос нужно ответить положительно.

Такая подготовка сводится к следующим этапам:

1. Только в профессии актера человек сталкивается с необходимостью знать свои физические возможности, с которыми он приходит и развивать эти данные. Он должен познать возможности полноценного использования своего тела для выразительного сценического действия.

2. Поскольку природные данные могут быть улучшены только соответствующей тренировкой, актер должен заниматься совершенствованием этих данных.

3. Актер должен довести эти умения до степени полуавтоматизированных навыков, а некоторые — до привычных повседневных действий. Привычные действия — автоматизмы, совершенные по форме, непроизвольно перенесенные на сцену, и создают в спектакле высокий пластический результат. Это особенно важно для молодых актеров, так как они, как правило, играют роли молодых, а молодость должна быть прекрасна.

Правильно подготовленный аппарат актера даст ему возможность безупречно выполнять на сцене задания физического порядка. Эти задания проявляются в физических движениях; и от того, на каком уровне будет находиться культура движения, зависит, поймет или не поймет зритель, что происходит на сцене. Следовательно, вопрос о культуре движения актера относится к числу важнейших проблем, связанных со сценической выразительностью.

Для того чтобы исследовать закономерности, управляющие движениями актера в роли, необходимо начать с разбора движений, совершаемых в жизни, поскольку искусство сцены творчески отображает реальную жизнь.

ГЛАВА 1

ВОЛЕВЫЕ ДЕЙСТВИЯ

*(деятельность, действие, дробное действие;
движения: локомоторные, рабочие, семантические,
иллюстративные и пантомимические)*

«Чем более... люди отличаются от животных, тем более их воздействие на природу принимает характер преднамеренных, планомерных действий, направленных на достижение определенных, заранее намеченных целей».³

Преднамеренные, планомерные действия могут возникать только при условии, если человек точно оценивает обстоятельства, в которых он находится. И намерение выполнить те или иные действия, и последующее его осуществление неразрывно связано с процессом мышления. Без мышления планомерные действия невозможны.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Если в процессе жизненной практики регулярно повторяется одинаковый комплекс преднамеренных действий, направленных на достижение одной и той же цели, то такое явление называется деятельностью.

Деятельность всегда совершенно сознательна, и в ее основе лежит план — определенная система действий, приводящих к конкретному результату. Деятельность всегда длительна по времени. Это означает, что отдельные движения и даже отдельные действия не могут называться деятельностью.

Примером наиболее характерных видов деятельности является труд. Кроме трудовой деятельности, наука выделяет самостоятельные виды: деятельность в искусстве, в учении и в игре.

³ Ф. Энгельс. Диалектика природы. М.: Госполитиздат, 1955. С. 139.

Трудовая деятельность. Труд — это, в первую очередь, процесс, в котором человек изменяет и совершенствует окружающий его мир.

Основным мотивом трудовой деятельности является удовлетворение насущных потребностей общества, развитие этих потребностей и совершенствование способов их удовлетворения. Трудовая деятельность очень разнообразна. Общая трудовая деятельность складывается из более частных видов: производственной, бытовой и общественной.

На протяжении одного спектакля актер не может сыграть деятельность своего героя; однако при решении образа актер должен учитывать всю совокупность явлений, влияющих на его поведение в роли. Особенности этого поведения складываются из совокупности содержания деятельности персонажа. Принять во внимание деятельность персонажа совершенно необходимо для возможности перевоплощения актера. Надо знать, чему была посвящена деятельность Платона Кречета, и только тогда можно правильно существовать в роли передового советского врача; надо точно знать все обстоятельства жизни Вассы Железновой, для того чтобы понять психологию этой женщины, ее дела и поступки, отношение к внуку, Рашели и Железнову.

Актеру приходится отображать тот или иной вид трудовой деятельности, присущей его сценическому герою; в то время, как сам создатель сценического образа, актер, занимается совсем другой деятельностью.

Деятельность в искусстве. Особенностью этого вида деятельности является творческий характер. Человек, занимающийся искусством, переносит существующую или вымышленную действительность в художественные образы. Произведения реалистического искусства не копируют жизнь, но представляют собой результат творческого вымысла художника. Они отображают не конкретное явление, случай или факт из жизни общества, но обобщают эти явления, показывая *типичное* в художественных образах. Однако, несмотря на обобщенный характер, произведения искусства *должны быть выражением полноценного живого явления.* Так, в частности, сценический герой должен быть наделен всеми чертами, свойственными тому или иному человеку, а это возможно только тогда, когда создаваемый образ мыслится не в абстрактных, оторванных от жизни условиях, а в конкретной связи с действительностью, во всей полноте конкретной деятельности данного персонажа. Именно поэтому для актера и режиссера очень важна работа над созданием не только логики и последовательности жизни героя на сцене, но предыстория этой жизни во всех видах его деятельности; при этом необходимо учитывать особенности его личной жизни, индивидуальные свойства организма, национальность, социальное положение, эпоху, в которую он жил. Только совокупность всех этих знаний позволяет сделать образ ярким и запоминающимся.

Чтобы создать подлинное произведение искусства, актер должен не только наблюдать жизнь, а владеть техникой своего искусства. Без навыков даже самый талантливый художник ничего создать не может.

В процессе обучения актер должен овладеть ремеслом, то есть технической оснащенностью профессии, которая дает ему возможность претворять замыслы в художественно сценические образы. Систематические занятия позволяют овладеть техникой искусства и в сценическом движении.

ДЕЙСТВИЕ

«В своей законченной форме произвольные действия являются сознательными поступками, совершаемыми человеком по определенным мотивам, в соответствии с обдуманном намерением и по намеченному плану. Мотивом называется всякое переживание, стимулирующее человека к действию или задерживающее это действие, благоприятствующее его совершению».⁴

Таким образом, возникновению произвольного действия предшествует процесс осмысления ситуации (оценка), в которую попал человек. Однако, после того, как он оценит ситуацию и захочет, приняв решение, действовать, может статься, что актер — исполнитель данной роли — не в состоянии их выполнить технически. Актер может играть только то, что им осмыслено и с помощью техники, которая ему известна.

Учитывая специфику профессии, рассмотрим действия волевого типа. Они лежат в основе создания жизни персонажа и отражают его отношение к предлагаемым обстоятельствам.

Предпосылкой к действию является конкретная задача (цель). Возникновение задачи в сознании всегда исходит из предлагаемых обстоятельств, которые и становятся главным побудителем к действию. Бывает, что причины, вызвавшие одинаковое действие, совершенно различны: иногда это общественный долг, а иногда честолюбие, стремление к обогащению. С другой стороны, бывает, когда одно и то же событие, в зависимости от мотива, может вызвать у разных людей противоположную реакцию, а значит, действия будут различные. Это обстоятельство важно учитывать при разборе поведения персонажа.

Правильная линия поведения в роли напрямую вызывает у зрителей эмоции и чувства, а чувства обязательно связаны с действием.

Обстоятельства, в которых действуют персонажи, мотивы, побуждающие к действию, рождают у актера пластический образ, ставя перед ним совершенно конкретные движенческие задачи. Правдиво действовать актер может только тогда, когда он в состоянии ответить на вопросы: кто? где? с кем? почему? зачем? и как? Ответом на последний вопрос будет пластическое или жанровое решение.

Понятие «действие» — в его многообразии, даже если рассматривать его только применительно к движению на сцене. Физические действия — это комплексы движений — длительные по времени отрезки сценической жизни. Для выполнения единой сценической задачи, актеру часто приходится выполнять большое количество более мелких задач частного характера. Даже такое простое бытовое движение, как вымыть руки, на самом деле сложный комплекс, состоящий из серии более мелких движений: взять мыло, намылить руки, положить мыло, размылить пену, взять щетку, потереть руки и т. д. К. С. Станиславский назвал эти мелкие части большого действия — «дробными действиями».

⁴ П. А. Рудик. Психология. М.: Изд-во «Физкультура и спорт», 1958. Стр. 239.

Дробные действия. Отличительная черта дробных действий заключается в том, что их нельзя поделить на еще более мелкие. Они всегда имеют смысловое содержание, но осуществляющие их элементы — движения — смыслового содержания уже не имеют. Дробное действие «намылить руки» осуществляется выполнением довольно большого количества движений. Если одному и тому же человеку предложить два раза подряд намылить руки и попросить его выполнить этот процесс одними и теми же движениями, он этого сделать не сможет. Каждый раз подбор движений будет произвольным.

На сцене должно происходить то же самое. *Подлинная органичность физического действия кроется в изменчивости и приспособляемости дробного действия к каждому данному моменту сценической жизни.*

ДВИЖЕНИЯ

Природа движений человека крайне сложна и многогранна. Исследуя психическую деятельность человека И. М. Сеченов писал: «Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности человека сводится к одному лишь явлению, — мышечному движению. Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девушка при мысли о первой любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге, — везде окончательным фактом является мышечное движение».⁵

Движения выражают состояние психики человека в каждый момент жизни, являются продуктом сознания человека, но их конкретные формы зависят от разнообразных и многочисленных факторов, физиологических свойств организма, его подготовленности, темперамента, характера, конкретных ощущений и восприятий, степени активности в данный момент и прочих признаков и обстоятельств.

Вся сложнейшая совокупность указанных обстоятельств рождает конкретные формы движений. Это означает, что физическое действие нельзя отделять от психического, что все виды движений, а в том числе и сценические, следует рассматривать только в единстве психического и физического начал.

Для удобства, все движения, выполняемые человеком в жизни (и актером на сцене) в зависимости от их назначения, можно поделить на пять групп: локомоторные, рабочие, семантические, иллюстративные и пантомимические. Следует отметить, что такое деление условно, поскольку одни и те же движения, в зависимости от конкретной формы и жанра, могут быть отнесены сразу к двум, или даже к трем группам; могут переходить из группы в группу; могут возникать произвольно и непроизвольно, выполняться сознательно, полуавтоматически и механически.

Для анализа отдельных движений, выполняемых на сцене, есть смысл систематизировать их по указанным выше группам.

⁵ И. М. Сеченов. Рефлексы головного мозга, т. I. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 9.

Локомоторные движения. К этой группе относятся движения, связанные, в первую очередь, с простыми бытовыми действиями. Выполняются они полуавтоматически, а иногда и совершенно механически. Этими движениями человек овладевает незаметно для самого себя в процессе роста и развития. К ним относятся обычные перемещения: ходьба, бег, прыжки и т. п.; движения, связанные с основным положением тела: сидеть, стоять, лежать и т. п.; простые бытовые действия: есть, пить, бросать, ловить, хватать, отдавать и т. п. Эти движения выражаются в осанке, походке, позах сидя и в простейших бытовых действиях, присущих персонажу, как человеку определенного сословия, национальности, пола, возраста, темперамента, характера.

К обстоятельствам, влияющим на пластическое поведение людей, относятся: народные обычаи, светский этикет, костюмы и моды, конструкция жилищ и их убранство, форма мебели и др. Это тот материал, из которого актеру приходится создавать основу пластической характеристики своего персонажа. Такой отбор возможен, когда у актера будет свое представление о форме. Применительно к локомоторным движениям, это может быть после того, как актер познакомится с этнографией, историческим и иконографическим материалом, с правилами этикета, с поклонами (если это персонаж исторический).

Локомоторные движения сами по себе — еще не действие, но его обязательная составная часть. Они могут быть сознательно подобраны и в процессе повторений полуавтоматизируются. Когда актер перестанет замечать их, когда они превратятся в необходимость, присущую данному моменту роли, когда есть логическая связь, то только тогда движение станет органичным, жизненно правдивым.

Рабочие движения. Это основная группа движений в жизни людей. Огромное количество этих движений и еще большее разнообразие в деталях совершенно исключают возможность их перечисления, тем более что движения эти повседневно повторяются, видоизменяются, создавая основу.

Рабочие движения вне зависимости от того, какой род деятельности они осуществляют, приходится делить на «главные» и «вспомогательные» (термин автора. — *И. К.*), т. е. фоновые.

Главные рабочие движения практически помогают актеру сохранять логику и последовательность физического поведения персонажа.

Вспомогательные же движения служат только для того, чтобы было удобно выполнять главные. Понятно, например, что рабочие движения рук токаря, обрабатывающего на станке деталь, есть главные, а различные положения тела и движения ног — вспомогательные, поскольку ноги не выполняют работу, а только помогают удобно работать руками.

Физическое поведение человека не может быть без вспомогательных движений. Они органично переплетаются (координируются) с главными. Мы в жизни никогда не замечаем их, но в логической привязанности «главных» и «вспомогательных» движений заложено проявление координации, свойственной человеческому организму.

Любое, самое незначительное физическое действие, такое, как взять, например, чашку чая, выполняемое как будто только рукой, на самом деле

требует вспомогательных движений туловища. Включаются различные группы мышц шеи и даже ног. Все тело участвует в действии «взять чай». В таком простом локомоторном действии, как ходьба, руки движутся в ритме шагов, а корпус разворачивается в разные стороны. Вся мускулатура человека, берущего чашку чая или идущего, занята выполнением этих простейших движений. Но можно взять чашку чая и идти, не помогая выполнению этих действий вспомогательными движениями, а выполняя только главные. И для наблюдателя такой человек будет выглядеть или крайне неуклюжим, или больным. В нормальных условиях вспомогательные движения никогда не исчезают, но *иногда они пропадают у актера на сцене*. Происходит это от волнения или страха: мускулатура зажимается, не делает вспомогательных движений, и в результате возникает весьма неловкое выполнение физических действий.

Когда в театральном быту говорят: «он не может пройти по сцене», — этим хотят сказать: «он не может нормально пройти по сцене». Такого страха, чтобы актер совсем не мог пройти по сцене или выйти на эстраду, практически не встречается, но бывает, что у плохого актера, идущего по сцене, пропадают почти все вспомогательные движения, и зритель видит на сцене вместо живого человека либо механически передвигающуюся куклу, либо больного.

Психологический зажим всегда вызывает у актера зажим физический, и в результате пропадает естественность движений. Актер пытается сознательно восстановить вспомогательные движения (что практически невозможно, ибо они всегда возникают произвольно). Как правило, в этих случаях он делает движеньческие нелепости, становится еще более неловким и, чувствуя это, совершенно теряется.

Именно эту значимость вспомогательных движений как в жизни, так и на сцене заметил В. Э. Мейерхольд. В основе мейерхольдовской биомеханики лежит принцип создания таких упражнений-этюдов, которые помогли бы актеру двигаться комплексно, подсознательно используя «вспомогательные» движения. Этот принцип можно определить как принцип *необходимости выполнять любое, самое большое движение с участием всего физического аппарата*. В этом принципе заложена подлинно научная основа, поскольку человеческий организм существует как согласованный механизм.

Бывают случаи, когда вспомогательные движения становятся особенно важны, — это касается движений, требующих специальной техники, иногда даже опасной для исполнителя. Верные вспомогательные движения в этом случае помогут актеру безопасно выполнить сценический трюк. При этом зритель совершенно не должен замечать вспомогательных движений.

Семантические движения. Движения этого типа заменяют людям слова: «остановись», «уйди», «да», «нет», «прошу вас», «тише» и т. п. Этих движений не так уж много, однако люди часто пользуются ими в жизни.

Движения этого типа довольно часто встречаются в сценической практике. Полная замена слов семантическими движениями *логически оправдана* только тогда, когда на сцене возникает «зона вынужденного молчания»,

а это происходит, когда обстоятельства сценической жизни *мешают произнесению слов*.

Семантические движения могут возникнуть у актера и в результате большого эмоционального возбуждения. В этом случае семантические движения активно усиливают впечатление; они обязательно имеют яркую эмоциональную окраску. Например, настойчивое словесное требование «подойди ко мне» может быть значительно усилено жестом рук и движением всего физического аппарата актера. В то же время семантические движения могут выражать и подтексты в роли; например, когда говорят «уйдите», но в интонации звучит «не уходите», то эта интонация может быть усилена за счет пластики.

Решая пластический образ своего персонажа актер может использовать движения семантического типа и тогда, когда герой находится в состоянии эмоциональной нерастрезоженности, правда такая техника применима только в том случае, когда нужно специально подчеркнуть возраст, национальность, социальную принадлежность. Типичные движения существуют у людей романского происхождения, африканцев, евреев, кавказцев. Активная жестикуляция этих народов — типичный пластический признак физического поведения, даже когда они в относительно спокойном состоянии; подобной жестикуляции нет у славян, англосаксов, скандинавов и финнов. И это наблюдение тоже должно идти в копилку, так как уже само может быть выразительным средством. Сочетание семантических движений со словами усиливает впечатление от сказанного только при верной технике. Техника эта изложена в описании иллюстративных движений (см. ниже), но она не применима к семантическим движениям, возникающим произвольно, под влиянием сильных эмоций и чувств. В этом случае они не контролируются актером.

Иллюстративные движения. Движения этого типа показывают (иллюстрируют) качество объекта: его размер, вес, объем, качество поверхности и т. д. Например: «У нас выход там!» — и рука показывает направление, где дверь. Или «хозяйка вынесла большой пирог» — и руки показывают размер пирога.

Иллюстративные движения (так же, как и семантические) в сценических обстоятельствах должны выполняться до реплики или после нее, т. е. не так, как в жизни, когда люди совершенно не думают о подобной последовательности. Выразительность требует освоения этой своеобразной техники, присущей только профессии актера.

Выполнение иллюстративного движения в момент произнесения слов отвлекает зрителя от текста. Зритель с удовольствием следит за всем тем, что делают актеры на сцене, отвлекаясь от реплик партнеров, а значит теряет нить происходящего. Причина кроется в том, что для большинства людей зрительное восприятие значительно сильнее, чем слуховое. Содержание пьесы — это ее текст, и актер всегда заинтересован в том, чтобы текст роли был правильно понят зрителем. Это означает, что актер должен играть так, чтобы его движения и речь, когда это касается очень значимых реплик, не совпадали по времени. Главным образом это относится к передвижениям в сценическом пространстве. Наблюдая за передвигающимся актером, большин-

ство зрителей пропускает смысл произносимого им текста. Особенно обидно, когда внимание зрителя переключается на семантические или иллюстративные движения, которые сами по себе не могут раскрыть жизненного содержания, а выполняют только функции усиления впечатления того, что было или будет сказано. Так, например, в комедии «Собака на сене» есть слова Тристана, обращенные к Теодоро: «А вы взлетели горделиво и возомнили, что вы граф!» Режиссер просил актера усилить издевательскую интонацию иллюстративными жестами. Актер это сделал так: во время произнесения первой строчки он взмахнул правой рукой вверх, как бы указывая, куда взлетел в мечтах Теодоро, а произнося слова второй строки, выполнил поклон XVII столетия, затем взмахнул плащом и встал в вызывающую позу. Зритель активно наблюдал за интересными движениями и текста не слушал. Режиссер предложил сказать: «А вы», затем выполнить жест взлета и на позе сказать «взлетели горделиво и возомнили», затем выполнить поклон и на поклоне докончить текст «что вы граф», а в заключение запахнуть в плащ, принимая нужную позу. При таких правилах игры зритель не пропустит ни единого слова. Если речь и движения идут в одном режиме, то впечатления, что текст прерывается, не будет, т. к. речь и движения здесь воспринимаются как единое целое, т. е. гармоничны.

Эмоциональные движения. Эмоциональные движения возникают как в жизни так и на сцене произвольно. При талантливом исполнении, при правильном отборе движений, через наблюдения зритель будет удовлетворен жизненной правдой.

Каждое «произвольно-выразительное» движение всегда является сознательно организованным актом движения телесного: мышечного и нервного аппарата. Речь идет о таком произвольно-выразительном движении, которое способно породить множество невольных движений, дающих всему мышечно-нервному комплексу единый выразительно-ритмический тон. Если сознательно организованные произвольно-выразительные движения должны определять логически стройную сценическую перспективу жизни человеческого тела, то порождаемые логикой физического действия невольные движения образуют непрерывную и как бы музыкально-зримую «скульптуру» сценического действия, в которой воплощается с наибольшей точностью внутренняя «жизнь человеческого духа» в той или иной роли.⁶

В подсознательном рождении «невольных движений», возникающих у актера, когда он подлинно увлечен сценическим действием, кроется заразительность, активно воздействующая на эмоции и чувства зрителей. Она делает зрителей как бы участниками спектакля. Заставить их зажить и заволноваться судьбами и чувствами сценических героев — основная задача актеров, играющих в спектакле.

В театральной практике и педагогике эти категории движений принято называть жестами.⁷

⁶ Л. Ф. Макарьев. Стенограмма выступления на конференции по сценическому движению в ЛГИТМиК (1962 г.).

⁷ См. главу «Простые двигательные навыки».

ВОЛЯ И АКТИВНОСТЬ

*(стремление, желание, хотение,
самостоятельность, инициативность,
решительность, настойчивость,
смелость, самообладание)*

Воля — самое существенное качество сознания. Выдающиеся достижения в науке и искусстве есть проявление не только знаний и таланта, но и воли ученых, изобретателей, художников, писателей, актеров. Подлинное творчество полно стремлений, исканий и связано с большим трудом.

Воля есть совокупность взаимодействующих и дополняющих друг друга качеств, присущих сознанию человека.

Воля (активность) формируется в процессе деятельности. Возникновение воли теснейшим образом связано с выполнением обязательств, принимаемых на себя людьми.

Качества, составляющие волю, помогают актеру как в процессе создания роли, так и в процессе ее исполнения. Наличие воли — активности — один из важнейших признаков профессиональной одаренности актера. «Активность в творчестве, — как указывал К. С. Станиславский, — что пар в машине. Активность, подлинное, продуктивное, целенаправленное действие, — самое главное в творчестве...»⁸

Известно, что одаренные, но безвольные актеры не могут создать художественный образ в тех случаях, когда воплощение требует активной работы. Они обычно становятся беспомощными там, где талант сам по себе почти не помогает, а это бывает во всех технически трудных ролях. Безволие мешает им трудиться, для того чтобы овладеть внутренней и внешней техникой, создающей высокий художественный результат. И были случаи, когда явно одаренный артист был снят с роли или отказывался сам, т. к. не удовлетворял режиссера нужным результатом.

«Только гении могут полагаться на „наитие свыше“ и пренебрегать техникой, которую они считают уделом бездарных».⁹ Овладение техникой требует напряженного труда.

В процессе создания сценического образа актер тщательно отбирает все детали, раскрывающие основную идею произведения. Актер, обладающий волей, может последовательно, сцена за сценой, искать и находить линию поведения персонажа.

«Волевая задача, объект и обстановка, которая все ярче вырисовывается перед актером благодаря деятельности его творческой фантазии, начинает захватывать, волновать его, выманивая из тайников его эффективной памяти необходимые по роли комбинации чувств, имеющих характер действенный и выливающийся в сценическое действие».¹⁰

⁸ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. С. 2.

⁹ К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М.: «Искусство», 1953. С. 411.

¹⁰ Там же. С. 495.

Как только прочитан текст пьесы, работа актера начнется с побудительного момента стремления «делать» роль, определив, в первую очередь, задачу роли, ее сквозное действие. Так перед актером возникает конкретная цель. По мере приближения цели, стремление перерастает в желание. Желание выражается в увлеченности как самой ролью, так и процессом работы над ней. При отсутствии процесса трудно рассчитывать на хороший результат. Однако только желанием работать не заканчивается проявление воли, поскольку еще не создается конкретного действия. Необходимо, чтобы активно развивающееся желание вызывало появление того самого «хотения», на которое указывал Станиславский. Хотение — это внутреннее стремление достичь цели, во что бы то ни стало, внутреннее действие, становится побудителем к внешнему проявлению чувств. Однако и призыв к действию еще не есть физическая завершенность. Принять решение еще не значит выполнить его. И только с того момента, когда за решением последует выполнение, начинается процесс осуществления сценической задачи. Таким образом, воля необходима и для внешнего воплощения внутреннего содержания.

Первым качеством воли в процессе воплощения является *инициативность*. Очень важно, чтобы актер, не дожидаясь предложений режиссера или, тем более, его показа, сам проявил бы инициативу и начал физически действовать. Он сам должен найти не только логику физического действия, но и верный *темпо-ритм*.¹¹

Личная инициатива выражается в проявлении *самостоятельности и независимости* — существенных особенностей воли. Эти качества предполагают сознательную мотивированность актерского исполнения; они должны приниматься во внимание в творческих спорах, возникающих между актером и режиссером при обсуждении образа.

В обязанность режиссера входит обоснованное разъяснение любого своего предложения.

Приказание и требование без мотивировки подавляют волю актера и уничтожают проявление самого ценного в творчестве — актерской индивидуальности. Немотивированное предложение, как правило, не вызывает у актера желания репетировать, а это ведет к тому, что актер не находится в процессе, что он в него не погружен, и, значит, не результативен.

С другой стороны, актер, предлагающий решение, с которым не согласны режиссер и партнеры, должен, в свою очередь, его обосновать. Если актер знает, почему, для чего и что он будет делать, он всегда будет достоверен и убедителен.

Проявление эмоций, т. е. внешнего воплощения чувств, должно возникнуть в результате сюжетных пережитий. Сценическое действие есть проявление воли, но «поскольку волевой акт выходит из побуждений, из потребностей, он несет более или менее ярко выраженный эмоциональный характер». ¹² Нет двух людей одинаково эмоциональных. Эмоциональность актера

¹¹ См. главу «Темпо-ритм физического действия».

¹² С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М.: Учпедгиз, 1940.

и режиссера зачастую различна, а стало быть, будут отличаться и мотивации их поступков. Именно это обстоятельство порождает споры о логическом решении сцены. Такие споры закономерны. Если предложение актера соответствует замыслу режиссера, он соглашается с актером в каждом конкретном случае. Решение предложенное самим актером, всегда будет органично, потому что оно — продукт его сознания, а не навязано со стороны.

Важным качеством актера является *решительность*. Это качество проявляется в уверенности и достоинстве, с которыми принимается то или иное решение, и твердости, с которой оно отстаивается. Решительность всегда свидетельствует о внутренних предпосылках, побуждающих действовать именно так, а не иначе.

Воля проявляется в энергии, с которой актер добивается осуществления замысла.

Настойчивость является качеством решающим в любом подлинно творческом процессе. Большая активность (т. е. сильная воля) в первую очередь предполагает наличие указанных выше качеств: решительности и настойчивости. От них зависит убеждение в верности принятого решения и настойчивого стремления это решение воплотить.

«Актеры должны ощущать свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения... Движения внешне должны быть связаны с внутренними движениями эмоций».¹³

Перед выходом на сцену огромную роль играет решительность. («Решимость» — по терминологии К. С. Станиславского.) Она способствует верному ощущению при выходе на сцену, а также сказывается на активности сцены, она нужна в эпизодах, требующих максимального проявления чувств, когда актер «подходит к самому сильному, кульминационному месту роли».¹⁴

Активная внутренняя жизнь актера в роли может быть понята зрителем, когда эта активность будет выражена через физическое действие, а значит, через движение. Для активного движения нужна решительность, а при подходе к трудной сцене она просто необходима. Физическое поведение в роли иногда представляет собой сложное и даже опасное по подбору движений действие. Это батальные сцены, падения и пр., например бой Ромео и Тибальда. Если зритель не увидит всей свирепости этой сцены, то он не поймет главного: как Ромео смог убить брата любимой им Джульетты. Возникающий у актера страх, боязнь за себя и за партнера в момент исполнения такой сцены порождает неверный характер, а это искажает смысл действия. Движения актера становятся менее активными и значительно менее правдоподобными.

Смелость — качество, обеспечивающее внешнюю активность актера в момент исполнения роли.

Решительность до начала сцены создает верный предварительный настрой всего физического аппарата; смелость в момент самого действия способствует

¹³ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. С. 394.

¹⁴ Там же. С. 34.

ет осуществлению исполнения. Оба эти качества создают *ту степень творческой активности актера, которая так нужна для подлинной сценической свободы.*

Смелость и решительность особенно необходимы при трюковых съемках в кинематографе. Прыжки, падения, батальные сцены и драки требуют от актера, точной техники, проявления этих качеств. Актерам приходится выполнять сложнейшие движущиеся трюки, зачастую явно рискованного характера. Практика съемок показала, что подмена актера куклой всегда неудачна, так как экран сразу же обнаруживает фальсификацию. Возможна подмена основного исполнителя дублером, который должен продолжать линию основного исполнителя, но найти такого дублера крайне трудно.

Два примера, приводимые ниже, покажут, как воля актера помогла великолепному исполнению труднейших эпизодов.

При съемках одного фильма актрисе нужно было сыграть эпизод, сидя на лошади. До этого она никогда не сидела в седле, и ей предложили предвзвешенно позаниматься верховой ездой. Актриса должна была сыграть знатную испанку, которая в совершенстве владеет верховой ездой, причем на лошади было дамское седло, а в нем удержаться значительно труднее, чем в мужском. В эпизоде надо было на полном скаку перепрыгнуть через каменную стену и стоящую за ней живую козу. Актриса стала настойчиво изучать технику верховой езды, не сходила с седла по нескольку часов в день, не раз падала, но в конце концов добилась хорошей посадки, овладела искусством управления конем и прекрасно сыграла все конные эпизоды в картине.

Актеру, игравшему главную роль в той же картине, по ходу действия пришлось вести сцену со львом. Сначала при съемках этой сцены применяли специальную технику, чтобы актер не подвергнулся опасности, однако эти попытки не дали на пленке нужного результата. Тогда актеру предложили играть эпизод в непосредственной близости ко льву. Актер должен был играть длительный «диалог» с опасным животным, сидя к нему боком, время от времени поворачивая к нему только голову, даже в тот момент, когда лев поднимался на задние лапы. На съемке получилось так, что в этот момент лев почти вышел из клетки. Только подлинное мужество и воля помогли актеру прекрасно сыграть этот эпизод.

Трюк, играемый в спектакле, всегда менее опасен, чем на съемке, но всегда более ответственен. В кинематографе можно снимать до тех пор, пока не будет получен нужный результат. Этот результат идет в картину. В театре же, как бы ни был отрепетирован трюк, он всегда требует смелости, потому что всякое замешательство создает ошибку в технике, а значит увеличивает опасность. Кроме того, ошибки в технике исполнения зритель, как правило, замечает.

Решительность, спокойствие и смелость при выполнении трюка помогают так его сыграть, чтобы зритель принял обман за правду. Выполняя движущийся трюк в театре, актер должен сохранять верное отношение к партнеру по сцене, иначе трюк окажется лишь вставным номером. Выполняя трюк, надо действовать в обстоятельствах, а не использовать его для

демонстрации своих умений. (Отметим, что у актеров часто не хватает *настойчивости* для того, чтобы довести эту часть работы до уровня действия.)

И, наконец, следует помнить, что на сцене возникают иногда неожиданности. Эти неожиданности могут исказить смысл идущей сцены. Актер должен мгновенно выйти из создавшегося положения, не нарушая логики сценического действия. Такого рода неожиданности могут появиться во многих моментах: если исполнитель опаздывает на выход (что недопустимо, но все же встречается); если случился непорядок в костюме исполнителя; если нет нужной фонограммы (которая не включилась вообще или раздалась раньше или позже). Нужно быть готовым не реагировать на лопнувшую осветительную лампу и на многие другие театральные неожиданности.

Существенные качества — *выдержка и самообладание*. Воля актера, проявившаяся в выдержке и самообладании, помогает ему достойно выйти из подобных, внезапно возникших, случайных обстоятельств.

Таким образом, *воля во всем ее многообразии является необходимейшим качеством актера в его профессиональной деятельности.*

ГЛАВА 3

ВНИМАНИЕ, ПАМЯТЬ И КОНТРОЛЬ ЗА ДВИЖЕНИЯМИ

ВНИМАНИЕ

Актер должен глубоко понимать содержание произведения, его идею, знать, что такое сверхзадача, сквозное действие, контрдействие. Лишь в результате понимания всех обстоятельств пьесы и роли у него возникнет верное представление о действии, а значит, и о физическом поведении героя. Естественно, что весь этот сложный комплекс, выражающийся в едином психологическом процессе, невозможен без полноценного внимания.

Внимание — это одно из качеств, составляющих ремесло актера. По замечанию К. С. Станиславского, внимание актера по своему профессиональному признаку должно быть многоплоскостным, т. е. распределенным. А так как всякий человек в каждый данный момент времени может быть подлинно внимательным только по отношению к одному объекту (поскольку человек действует как «одноканальная система информации»), то актер должен обладать способностью *мгновенного переключения внимания с одного объекта на другой.*

Применительно к профессии актера от внимания требуется такая степень совершенства, при которой будет создана необходимая скорость, легкость и непринужденность в самом процессе переключения внимания. Этот процесс должен быть *незаметен для самого актера*, при таком качестве многоплоскостного внимания актер получает возможность бессознательно, а в ряде случаев и сознательно, сосредоточиваться на том объекте, который в данный сюжетный момент ему всего важнее, но не снимая с контроля также и другие объекты. Так, оперный певец, контролируя одновременно четыре объекта, последовательно сосредоточивается на пении (когда надо

взять трудную ноту), на дирижере (когда впереди сложный ритмический кусок), на общении с партнером, на перемещении в сценическом пространстве. Таким же многоплоскостным должно быть внимание актеров и всех других жанров.

Многоплоскостное внимание — это качество, помогающее освободить энергию через общение с партнером, определяющее точность, экономичность, быстроту реакции, оценку и др. для того, чтобы исполнение сценической задачи — действия — было увлекательным, ибо только через действие лежит путь к органике на сцене и к появлению в творчестве актера такого нового качества как переживание.

На сцене артиста отвлекает от выполнения физических действий огромное количество факторов. Один из сильных посторонних раздражителей, как бы парадоксально это ни звучало, — зрители. Есть только одна возможность забыть о зрителях, — это перестать замечать все, что отвлекает, — то есть сконцентрировать внимание на физических действиях. «Однако сами физические действия нуждаются в сосредоточении внимания».¹⁵

Качество внимания должно быть таким, чтобы оно увлекало актера на выполнение даже самого обычного бытового действия. Способность погрузиться в роль, выполняя физические действия, позволяет актеру сосредоточиться на творческом процессе. Если актер будет подлинно внимателен к сценической задаче, он обязательно потеряет ощущение всего того, что не имеет отношения к сценической действительности. Так возникает возможность действовать в «малом круге внимания» — основе органичного существования в обстоятельствах роли.

Действия, выполняемые в «малом круге внимания», помогают актеру сосредоточиться, что важно для последующего расширения этого круга, для верного отношения к партнеру, общения с ним, словесного действия и т. п. Действуя в «малом круге», актер подбирает нужные дробные действия. Целенаправленное внимание в этом случае — фактор решающий, необходимый не только для выполнения дробных действий, но и движений, и умения эти движения корректировать. Однако обстоятельства действия требуют от актера еще и целенаправленного передвижения в сценическом пространстве. Так поневоле расширяется круг внимания. Действие в спектакле ограничено пространством сцены, актеру важно уметь оценивать особенности этого пространства применительно к поведению своего героя. Актер должен уметь находить свое место на сцене, уметь логически верно передвигаться в сценическом пространстве. Способность к быстрому и точному ориентированию, размещению и группировке в сценическом пространстве можно назвать «чувством мизансцены».

Но чувство мизансцены — это не просто способность к размещению в сценическом пространстве, т. е. заполнению свободного места в нем, но (и это главное) ощущение формы, жанровых особенностей и приближение к решению образа.

¹⁵ П. В. Симонов. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., Изд-во АН СССР, 1962. С. 91.

Станиславский мечтал о логическом размещении на сцене группы актеров — импровизационно и самостоятельно, но в полном соответствии с логикой действия. Естественно, что достижение подобной импровизационности в игре невозможно без внимания к себе, к пространству и к партнеру.

Внимание к партнерам должно давать самое главное в процессе общения — *оценку* всего того, что актер услышал и увидел. Если оценки (восприятия) нет, то не будет и органического действия, не будет верных жанровых оценок, определяющих физическое поведение в роли, т. к. жанр — это есть амплитуда (величина) оценки от тончайшей нюансировки чеховских персонажей до укрупненной в комедии дель арте и заостренной — в клоунаде.

Такова значимость внимания в творчестве актера.

ПАМЯТЬ

В основе памяти актера лежит преднамеренное запоминание, а оно возможно при соответствующем волевом посыле и имеет целенаправленный характер. Актеру необходимо иметь разностороннюю память. Все основные виды памяти — наглядно-образная, словесно-логическая, эмоциональная и мышечная необходимы актеру для заучивания, запоминания материала пьесы в зрительных, слуховых и осязательных представлениях. Актер должен обладать способностью запоминания мыслей, выраженных словами, т. е. смысловой памятью.

Память актера должна хранить ощущения тех эмоциональных состояний, которые были в прошлом. Наконец, память актера должна сохранять мышечно-двигательные образы заученных движений. Двигательная память, связанная с движением, является необходимой при создании физических действий в роли. Этот вид памяти создает у человека мышечно-двигательные представления о форме движений, т. е. об их направлении, размере, скорости, последовательности, ритме, характере и пр. признаках.¹⁶

В искусстве театра представления эмоциональные окраски всех движений и эмоциональные жесты, возникшие в репетициях и закрепленные актером, позволяют ему безошибочно пользоваться этими окрасками и жестами при последующих исполнениях роли. На этом принципе строятся отношения персонажей в комедии дель арте.

В искусстве театра переживания функции памяти иные. Разносторонняя память актера этого театра создает только базу для рождения чувства на каждом спектакле. Эта база заключается в том, что актер должен возможно скорее превратить движения, осуществляющие физическое поведение в роли, в полуавтоматизм. Достигается это неоднократным повторением их в репетиционном процессе. Возникающая таким образом логическая схема физического поведения и представляет собою ту основу, на которой в соответствии с темпо-ритмом спектакля проявляются те или иные чувства и эмоции. Чем быстрее актер запомнит схему поведения, тем быстрее он освободит свое

¹⁶ См. главу «Целенаправленные физические действия».

внимание для органического существования в роли, а это, в свою очередь, будет способствовать быстрейшему выявлению эмоций и чувств. Так, во время фехтовальной сцены невозможно играть бой, если в этот момент актер должен вспоминать технику приемов и их последовательность. Техника и последовательность приемов боя, т. е. *схема* физического действия, должны выполняться полумеханически.

Значение двигательной памяти в том, что она освобождает внимание актера в момент исполнения роли для основных задач творчества. К. С. Станиславский так характеризовал высвобождающую роль двигательной памяти: «Теперь подумайте, какое количество забот взваливается на артиста в момент его сценического творчества и публичного выступления... все время думать обо всех душевных элементах самочувствия: о внимании, воображении, о чувстве правды и веры... одновременно с этим он должен следить за своим телом... А сколько внимания берет регулирование дыхания... А произнесение словесного текста, который требует дословной передачи, и т. д. Сложите вместе все эти заботы артиста, и вы поймете, что ему необходимо разгружать внимание, чтобы оно поглощалось не мелкими делами и могло быть целиком отдано главной мысли произведения, основной цели творчества и создания спектакля. Что было бы, если бы им пришлось думать во время публичного выступления *о каждом движении мускула и производить их сознательно?*».¹⁷

Освободить актера для творческой деятельности на сцене может только отличная память всех видов, и в частности двигательная. Физическое поведение в роли следует превращать в полуавтоматизм, как только появится полная уверенность в том, что найденная схема поведения — правильная. Эту схему надо закрепить настолько, чтобы она стала как бы второй натурой актера, которая помогает ему верно действовать в роли.

Известно, что в репетиционном периоде для исполнения роли схема действия обрастает многочисленными деталями и порождает новые эмоции и чувства. Проявляется своеобразное взаимодействие внимания и памяти, а именно: поскольку невозможно все время думать о деталях физического поведения, К. С. Станиславский рекомендует: «Не лучше ли приучить самое внимание *подсознательно автоматически* постоянно производить проверку...»¹⁸ (правильного исполнения схемы поведения — *И. К.*). Внимание и память актера должны самопроизвольно наблюдать и отмечать ошибки, как только тело выполнит неверные, с точки зрения логики, движения.

Превращение движений в *органическую необходимость сценического действия* возможно только с того момента, когда созданная цепь drobных действий стала полуавтоматизмом, сопутствующим исполнению данной роли, стала ее необходимостью.

В этом значимость двигательной памяти в профессии актера.

¹⁷ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. С. 427–428. (Курсив мой — *И. К.*)

¹⁸ Там же. (Курсив мой — *И. К.*)