**Развитие творческих восприятий – «смотрю и вижу».**

Я глубоко убежден: настоящим режиссером-творцом может стать только тот человек, у которого есть свой личный, ориги­нальный взгляд на мир, людей и происходящие вокруг собы­тия. С личной точкой зрения режиссера можно соглашаться или спорить, но она обязательно должна быть. И тогда на эк­ране возникает мир Эмира Кустурицы или Отара Иоселиани, Луиса Бунюэля или Федерико Феллини, Герца Франка или Годфри Реджио. Этих режиссеров любят и ценят не только по­тому, что они прекрасно монтируют или хорошо работают с ак­терами. Главное - они интересно мыслят. Им есть что сказать. Поэтому их интересно смотреть и слушать. Хотя говорят они не всегда приятные и утешительные вещи.

Но для начала поговорим об одной из важнейших предпосы­лок режиссерского творчества, о принципиально необходимом для режиссера качестве - умении смотреть и видеть.

Острота глаза, оригинальность взгляда - это то, без чего ре­жиссера просто не существует. Все великие мастера, учителя и наставники без конца внушают начинающим одно и то же: прислушивайтесь к себе, говорите своим голосом, не копируй­те других, не повторяйте в сотый раз то, что до вас было сказа­но. Гораздо лучше отвечать за собственную глупость или наив­ность, чем безопасно повторять заезженные мысли или приемы кого-то другого. Если вы смотрите на мир чужими глазами, ничего интересного вы не расскажете, к каким бы сложным ком­пьютерным ухищрениям вы ни прибегали и какой бы большой ни была ваша смета! Настоящие режиссеры поражают публику не столько спецэффектами (что само по себе тоже замечатель­но), сколько совсем другими, более тонкими вещами.

Французский режиссер Франсуа Трюффо, кажется, первым стал начинать свои фильмы гордым вступительным титром: «Фильм Франсуа Трюффо». И правильно: это его идеи, его ход мысли, его способ думать - словом, это его фильм!

Другой знаменитый кинорежиссер - испанец Педро Альмодовар в своих ироничных советах начинающим режиссерам предлагал как можно быстрее выяснить: а есть ли вообще у вас дарование:

«КАК ОПРЕДЕЛИТЬ, ЕСТЬ ЛИ У ТЕБЯ ПРИЗВАНИЕ? В один прекрасный день ты рождаешься на свет и смотришь вок­руг недобрым, злодейским взглядом, который обычно бывает у существ невинных и неопытных. Ты обнаруживаешь, что не хочешь быть ни инженером, ни врачом, ни адвокатом. Ты даже не чувствуешь тяги к работе в почтовом отделении твоей деревни. Идея сделаться крестьянином тоже не заставляет тебя прыгать до потолка. Ты обнаруживаешь, не без боли, что ты -иной. Все это достаточно тревожные симптомы того, что у тебя есть какой-нибудь «тип» призвания. Но ты пока не можешь ут­верждать, что в тебе завелась червоточина киношника. Прежде тебе придется преодолеть гору трудностей, которые жизнь не замедлит швырнуть тебе под ноги»

Хорошо, когда тяга к кино видна с малолетства. Стивен Спил­берг уже в двенадцать лет показывал своим приятелям и сосе­дям снятые им восьмимиллиметровые фильмы (в это время его сестренка продавала зрителям попкорн, кока-колу и билеты по 25 центов).

На одном из мастер-классов, проходивших недавно в рамках Международного кинофестиваля документальных фильмов «Контакт», юная студентка спросила у знаменитого немецко­го продюсера: что нужно снимать, чтобы успешно это продать? Изумленный продюсер принялся пространно объяснять девочке, что она пока должна еще думать о творчестве, о своих чувствах, идеях, рефлексиях. Девочка не поверила и очень обиделась.

Уже давно замечена прямая зависимость между умением наблюдать и развитием фантазии. И еще: сделать что-то по-на­стоящему интересное можно только тогда, когда ты сам этим очень увлечен.

Федерико Феллини утверждал: добиться успеха может толь­ко тот режиссер, который ни под чьи вкусы не подстраивается, делает то, что лично ему доставляет удовольствие (он сравнивал себя с Пиноккио и подобно этому персонажу никогда не хотел быть чьей-то куклой, а изо всех сил старался стать «живым мальчиком»...). По этому поводу Феллини писал:

«Меня критиковали за то, что я снимаю фильмы для собс­твенного удовольствия. Эта критика основательна, потому что справедлива. Только так я и могу работать. Если вы снимаете картину, чтобы доставить удовольствие кому-то другому, вы не доставите его никому. У меня нет сомнений: в первую очередь вы должны удовлетворить себя. Создавая нечто, что доставляет вам удовольствие, вы выкладываетесь полностью - лучше вам ничего не сделать. А если это доставляет удовольствие еще и другим, то можно работать дальше. Тогда я счастлив. Если же то, что я делаю, меня не радует, это приносит муки и не дает двигаться дальше.

Стивену Спилбергу невероятно повезло: он любит то, что нра­вится очень многим людям. Он может быть искренним и одно­временно преуспевающим. Художник должен самовыражать­ся, делая то, что он любит, в собственном, одному ему присущем стиле и не идти на компромиссы. Те же, кто только и пытаются угодить публике, никогда не станут подлинными творцами»

Как правило, одна из первых работ студентов-режиссеров во многих киноинститутах мира так и называется: «Смот­реть и видеть» (или что-то в этом духе). И это не случайно. Прекрасно, если у вас от природы есть острый взгляд, уме­ние замечать выразительные детали и независимая точка зре­ния. Но любой талант нужно шлифовать и совершенствовать. Впрочем, это относится не только к режиссерам. Многие за­мечательные писатели, поэты, художники просто поражают своей зоркостью. Повторим еще раз: от тонкой наблюдатель­ности до ярких всплесков фантазии всего один шаг! Эти две вещи очень связаны.

Герой известного американского фильма «Большая рыба» не кинорежиссер и не писатель. Но невероятная фантазия позво­ляет ему жить сразу в двух мирах - реальном и вымышленном. И неизвестно, в каком из миров он лучше себя чувствует! Его фантазии о том, как он спас родной унылый провинциальный городишко от страшного великана, каким невероятным обра­зом появился на свет его сын, каким чудесным способом он поз­накомился с будущей женой, как поймал гигантскую рыбу, и многое другое делает героя фильма настоящим художником. Такой буйной и искрометной фантазии, увы, часто недостает настоящим режиссерам.

У писателя Джерома Дейвида Сэлинджера есть рассказ «До­рогой Эсме с любовью - и всякой мерзостью». В нем присутс­твует второстепенный (можно даже сказать, десятистепенный!) персонаж. Это пятилетний мальчик, который тоскует и мается в кафе во время долгого и непонятного ему разговора между взрослыми. То, как описано поведение ребенка, трудно забыть. Сперва малыш «с невозмутимым видом прирожденного мучи­теля» принимается методично изводить гувернантку. Он то вы­двигает свой стул, то снова его задвигает, не сводя при этом глаз с несчастной женщины. Потом он томно разваливается на стуле. Затем он хватает со стола салфетку и кладет ее себе на голову. Потом сползает со стула, делает под столом «мостик», положив голову на сиденье все того же стула. Затем он, закрыв глаза, ук­ладывается щекой на сиденье. После этого укрывается с головой скатертью. Наконец, он выходит из кафе, хромая с таким траги­ческим видом, как будто у него одна нога на несколько дюймов короче другой. К основной линии сюжета этот персонаж имеет очень далекое отношение. Но описано все это так точно и коло­ритно, что добавляет рассказу много новых красок и оттенков. Разумеется, главные персонажи рассказа, их чувства, мысли и слова выписаны с не меньшей наблюдательностью и блеском. Для настоящих мастеров неинтересных мелочей не существует. У писателя Сергея Довлатова есть целый цикл замечательных рассказов под названием «Чемодан». Когда он эмигрировал в Америку, ему разрешили взять с собой чемодан с вещами. Он сложил в него самое ценное, что у него было. Привез в Штаты. И забыл об этом чемодане. Случайно обнаружил его через три года в чулане. Раскрыл, рассмотрел сложенные в нем вещи. И написал о каждой из них (а точнее, о том, что с ними связано) по рассказу. В цикл «Чемодан» вошли такие новеллы: «Крепо­вые финские носки», «Номенклатурные полуботинки», «При­личный двубортный костюм», «Офицерский ремень», «Курт­ка Фернана Л еже», «Поплиновая рубашка», «Зимняя шапка», «Шоферские перчатки».

Кинорежиссер Леонид Трауберг в своей книге «Фильм начи­нается...» собрал целый ряд выразительных примеров по инте­ресующему нас вопросу: «Моим гостям в Вансе я часто задавал вопрос, - пишет Анри Матисс, - вы видели окант на откосе у дороги? Никто не заметил этого растения... Первый шаг к твор­честву состоит в том, чтобы видеть все, как оно существует в действительности, а это требует постоянного напряжения». Неизменный припев художников: «Глаза утратили привычку видеть» (Огюст Ренуар). «У многих неверный или косный глаз» (Эжен Делакруа). «Почему люди не видят? Впрочем, это величайшая загадка, почему вообще люди не видят, когда все ясно, как день» (Алек­сандр Бенуа. «Игрушки»)...

Появился автоматизм видения. Человек видит не то, что в действительности (это требует усилий), а нечто условное. Видит стереотип. (Впрочем, невидение существует испокон веков: люди столетиями «видели», как солнце вращается вок­руг земли).

У Честертона имеется рассказ «Человек-невидимка». В доме произошло убийство. Единственная дверь - с улицы. Люди, часами видевшие эту дверь, утверждают, что никто в нее не входил. Позже выясняется, что убийца - почтальон. Но он — «никто». Он слишком привычен, незамечаем...

Известен случай, рассказанный Константином Паустовским в «Золотой розе»: «Французский художник Моне приехал в Лондон и написал Вестминстерское аббатство. Работал Моне в обыкновенный лондонский туманный день. На картине Моне готические очертания аббатства едва выступали из тумана. На­писана картина виртуозно.

Когда картина была выставлена, она произвела смятение среди лондонцев. Они были поражены, что туман у Моне был окрашен в багровый цвет, тогда как даже из хрестоматий было известно, что цвет тумана серый.

Дерзость Моне вызвала сначала возмущение. Но возмущав­шиеся, выйдя на лондонские улицы, вгляделись в туман и впервые заметили, что он действительно багровый.

Тотчас начали искать этому объяснения. Согласились на том, что красный оттенок тумана зависит от обилия дыма. Кроме того, этот цвет туману сообщают красные кирпичные лондон­ские дома.

Но, как бы там ни было, Моне победил. После его картины все начали видеть лондонский туман таким, каким его увидел художник. Моне даже прозвали «создателем лондонского ту­мана»

Но перейдем собственно к кинематографу.

Что может быть отвратительнее городской свалки? Вид ужасный. Запах омерзительный. Однако латышский режис­сер Лайла Пакалниня присмотрелась к ней повнимательнее. И сняла фильм «Страна снов». В аннотации к своей картине она написала: «Существуют такие места, о которых мы не хотим ничего знать. Нам легче сделать вид, что таких мест нет вооб­ще. Одно из них - свалка. С точки зрения людей, это ужасное место, зловонная пустыня отходов. Но эта пустыня соревнует­ся с жизнью! Невероятное количество насекомых, змей, птиц, млекопитающих вовлечены в сложные взаимоотношения, ко­торые придают жизни какое-то удивительно привлекательное качество, близкое к сновидению...» Как только в небе появля­ется Луна, на свалке начинается жизнь. Появляются ее обита­тели. Тут и лисы, и ночные птицы. Но если приглядеться вни­мательнее, то и днем, казалось бы, безжизненная свалка полна обитателей. Бобры из каких-то обломков строят свои плотины. Появляется даже волк. Смотреть на все это очень интересно. Как всякая жизнь, существование на свалке опасно. Кто-то из животных гибнет. Кто-то рождается. Вся картина построена на длительных и внимательных кинонаблюдениях за живот­ными - это настоящая видеоохота. Только не в далекой, экзо­тичной и привлекательной Африке, а на обычной смердящей свалке. Очень мощный финал этого фильма. Ночь. И вдруг в темноте вспыхивают фары. Раздается гул дорожной техники. Это к свалке приехали бульдозеры, чтобы ее уничтожить. И это такое (казалось бы!) правильное и нужное дело внезапно вызывает чуть ли не сердечную боль у зрителей. Эти машины воспринимаются как инопланетные механизмы из спилберговской «Войны миров». Ничего хорошего они явно не несут. И что будет с животными?! Мы ведь уже с ними по-настоящему сроднились. Неужели сейчас будет уничтожен весь этот мир?

Все это нужно было увидеть. Осмыслить. И воплотить на эк­ране. Что прекрасно удалось Лайле Пакалнине.

Когда-то знаменитый английский кинорежиссер Линдсей Андерсон, снимая один из своих первых, еще документальных, фильмов, попал в городской парк. То, что он там увидел, легло в основу его картины «О, волшебная страна!». В этом десяти­минутном фильме перед зрителями представало дикое зрелище местного парка с аттракционами. Картина посетителям пред­лагалась жуткая. Опустив в кассу монету, можно было посмот­реть на повешенного. Был там и автомат, изображавший казнь супргов Розенберг, обвиненных в атомном шпионаже в пользу СССР. За небольшие деньги в этом же парке можно было насла­диться картиной пыток разных веков, посмотреть на сожже­ние Жанны д'Арк. Толпа безучастно глазела на погружение несчастных жертв в кипящее масло, на истязание испанскими сапогами и прочее. Не намного веселее было у музыкальных автоматов, исполнявших примитивные песенки. В уродливой пивной - грязь, мусор и объедки. Ничего, кроме презрения и отвращения, этот парк культуры и отдыха вызвать не мог. Но чем дольше вглядывался автор в лица посетителей этого мерз­кого парка, тем больше сочувствия и сострадания появлялось в его кадрах. Эти молодые и старые люди тоже ищут красоту и доступные им развлечения. И понимаешь: то, чего они ищут, они никогда не найдут. Их развлечения так безрадостны не по­тому, что они столь ограничены и примитивны. Им больше ни­чего не дано. Куда им еще деваться?... В финале камера взмы­вала вверх над этим парком. И, как заметил один из критиков, это было подобно мольбе о спасении.

Режиссер в данном случае увидел не только повод порезвить­ся и высмеять очевидную безвкусицу и глупость. Он сделал фильм, полный сострадания. А это уже шаг к настоящему ис­кусству. Кстати, стоило производство этого фильма всего около двухсот долларов...

Есть в центре старого Тбилиси знаменитый Майдан. Не­большой район. Несколько улочек, площадь. Каждый, кто приезжает в Тбилиси, не может там не побывать. Я тоже не­давно видел его и даже снял там несколько кадров для своего фильма. Но только посмотрев картину режиссера Дато Джа­нелидзе «Майдан - пуп земли», я понял, что ничего не видел, хотя все это было перед моими глазами. Площадь Майдан образовалась вокруг горячих источников. Это самая старая часть Тбилиси, древний центр торговли тканями, драгоцен­ными камнями и обмена всевозможными занимательными байками. Здесь встречается Запад с Востоком. Мусульмане, иудеи, христиане живут здесь рядом и говорят на языках друг друга. Как это так получается, что именно различия ста­новятся основой притяжения? Этим вопросом задался режис­сер и обрушил на зрителей просто каскад удивительных по яркости и зоркости кинонаблюдений. Тут и странный (явно криминальный) персонаж - «хозяин Майдана». Тип в черной кожаной куртке, который регулярно собирает дань с торгов­цев и руководит местными низами. А вот пожилой и благо­образный завсегдатай синагоги. Он представляет нам своего тоже уже немолодого брата. Оба в прекрасном настроении. Откупоривают бутылку шампанского. Завсегдатай синагоги (кажется, староста) сообщает нам, что у них в семье большой праздник: младший брат только что вернулся после двадца­тисемилетнего заключения. «Мой брат отлично поет! А ну-ка спой!» - просит он брата. И бывший узник тут же затягивает (очень профессионально) какую-то старинную песню. Режис­сер заводит нас в знаменитый здесь «итальянский дворик». Правда, никто из местных жителей не знает, почему он на­зывается итальянским. Тут мы увидим семью, которая соби­рается эмигрировать в Америку и беседует с чиновниками из какого-то иностранного фонда. А рядом - ковровая лавка с обаятельным хозяином. Банщик вдохновенно демонстриру­ет свое искусство... Что-то феллиниевское есть во всем этом фильме. По яркости взгляда, точности интонации, внимания к обычным, на первый взгляд, но страшно интересным при ближайшем рассмотрении людям.

Знаменитый классик мирового кино режиссер Жан Виго в своем первом и единственном документальном фильме «По по­воду Ниццы...» (1930 г.) увидел этот курортный город вовсе не так, как его обычно изображали на рекламных открытках. Он увидел игорную столицу как город мертвых, врата смерти. По­этому режиссер со своим оператором Борисом Кауфманом (род­ным братом Дзиги Вертова) поехал на местное кладбище. Они снимали странные и забавные кадры: нагую статую, между ног которой птицы свили гнездо, «оживший» с помощью движе­ния камеры голубок на мраморном памятнике, «сваливший­ся» благодаря наклону камеры ангел. В своей записной книж­ке среди планов съемок Жан Виго отметил: «Могилы, моги­лы, несколько примеров гротеска». Исследователь творчества Жана Виго П. Салес Гомес писал: «Виго хотел снять женщину в трауре, плачущую в самом конце ряда могильных плит, для сценки с самым странным памятником. Камера должна была медленно приближаться к ней. В тот момент, когда она долж­на была проходить мимо нее, на переднем плане возникала бы шляпа, которую чья-то рука, как бы в приветствии, двигала вверх-вниз... После ряда коротких кадров с приходящими в не­годность - по нарастающей - могилами она задерживается на почти полностью покрытом землей могильном камне, а где-то вдали, на заднем плане, виден освещенный огнями город»4

Когда-то в двадцатые годы знаменитый впоследствии гол­ландский документалист Йорис Ивенс снял свой первый де­сятиминутный фильм «Мост». Это был портрет самого обык­новенного разводного моста. Когда проходит по реке корабль, поезд останавливается. Мост разводят. Оказалось, что следить за всеми этими механизмами, шестеренками, семафорами страшно интересно. Почему-то раньше это никому не приходи­ло в голову. Правда, советские критики сделали автору строгое замечание: что-то «человека» нет в этом фильме. Одни заклеп­ки... Вторым фильмом режиссера стал «Дождь». Дождь для Амстердама - вещь обычная. А фильм получился уникальный. Учитывая, что дождь, по словам самого Ивенса, как падающая звезда, - появляется и исчезает внезапно, он попросил друзей, живущих в разных районах города, звонить ему, как только где-то начнется дождь. Ему звонили, и он выезжал на съем­ку на велосипеде. Ивенс впоследствии рассказывал о том, как тщательно он изучал дождь с точки зрения фотогеничности и анализировал некоторые моменты, подобно тому, как это де­лается при работе с новым актером. Ведь вся жизнь людей, их движения, походка меняются при дожде. Взрослые защища­ются зонтиками, дети продолжают играть, старики с трудом стараются от него спастись. Поэтические зарисовки туманного и дождливого Амстердама, симфония дождевых капель и струй воды, трогательные кадры радующихся проливному дождю детей и спешащих поскорее унести ноги стариков впечатляли. Была в фильме и определенная драматургия. Все по классике: три акта. Начало дождя. Ливень. Окончание дождя.

Мы уже упоминали о том, что многие студенты-режиссеры свои первые работы делают на тему: «Смотреть и видеть».

Несколько примеров.

Жаркий летний день в Киеве. Тысячи машин. Нескончае­мые толпы прохожих. Все мелькает и несется вокруг: и люди, и автомобили, и даже движущиеся механические рекламы. Асфальт плавится под ногами. Дышать нечем. И вдруг среди этого знойного, шумящего и кипящего ада мы оказываемся в настоящем оазисе. Здесь пустынно и безлюдно. Прохладно и спокойно. Это бутик, расположенный в самом центре горо­да. Ни души. Ни звука. Только легкий шорох кондиционеров. Шикарные предметы роскоши с умопомрачительными ценни­ками (количество нолей сразу и не сосчитаешь). Территория, куда практически не ступает нога человека. И одинокая фигу­ра спящего в дальнем зале охранника. А вокруг кипит бурная жизнь большого города. Этот смешной и забавный этюд так и называется «Оазис».

Утро. Открывается музей на месте знаменитой Полтавской битвы. Уборщица протирает экспонаты: огромную пушку, бюст Петра Первого. Нескончаемым потоком движутся к музею по­сетители. Пожилые и совсем юные. Они идут по-хозяйски, де­ловито. Странно только то, что почти все они несут на плечах сапки, косы и прочий сельскохозяйственный инвентарь. Они проходят мимо открытых дверей музея и направляются на со­седнее поле. Здесь, у подножия памятника, на месте Полтавс­кой битвы распаханы огороды. И все эти люди, раздевшись до пояса, склоняются над грядками, начиная свою «Полтавскую битву» с колорадскими жуками, засухой и прочими неприят­ностями, регулярно сваливающимися на них в этом знамени­том месте.

Крещатик времен «оранжевой революции». Сотни тысяч людей на заснеженной площади. На гигантских экранах речи политических лидеров сменяются зажигательными выступ­лениями эстрадных исполнителей. Но разговор не о них. Мы внимательно следим за молодым парнем. Его единственная и главная революционная задача - рубить и пилить дрова, под­держивать огонь, у которого греются, на котором готовят еду. Делает это он круглосуточно. С кратким перерывом на сон. И все политики и эстрадные звезды вдруг оказываются на даль­нем плане.

Во дворе музыкального училища в ясный весенний день множество девушек и парней. Кто-то репетирует на скрипке, кто-то играет на гитаре, на трубе, на баяне. Звуки музыки до­носятся из открытых окон училища (все это снято одним не­прерывным кадром с крыши соседнего высотного здания). Мы наблюдаем за беззаботными юными дарованиями. Затем сле­дует длинная панорама с отъездом на соседнюю улицу. Потом камера наезжает на одинокую фигурку, стоящую на углу. Это старый нищий музыкант играет на скрипке. Перед ним на ас­фальте - открытый футляр для пожертвований.

Залитое дождем оконное стекло. На нем капли. Мокрое лобо­вое стекло автомобиля. Ночь. На мокром стекле переливаются разноцветные блики реклам и уличных фонарей. Но главное -это струи дождя и капли. Мы становимся свидетелями того, как рождаются капли, сливаются вместе, уничтожают друг друга, испаряются. Это целая история о рождении, жизни, любви и смерти.

Утро в городе. Но мы видим просыпающийся город, как в теневом театре. На экране видны только появляющиеся и рас­тущие тени: колоколен, мостов, прохожих, детских колясок, машин, играющих детей, влюбленных...

Листопад. В осеннем парке люди сгребают желтые листья. Насыпают их в кузов грузовика. Машина мчится по шоссе, на­бирая скорость. Встречный ветер выдувает листья из кузова, и они вновь кружат вдоль шоссе. Это уже не студенческий фильм. Эта болгарская киноминиатюра в свое время была представле­на на Московский международный кинофестиваль.

Чезаре Дзаваттини, кинодраматург, один из создателей зна­менитого течения в итальянском кино «неореализма», горячо доказывал, что самые обычные вещи таят в себе тайну и загад­ку. Настоящий фильм можно снять о том, как женщина поку­пает пару ботинок, как молодые люди хотят снять квартиру и у них не хватает на это денег. (Напомним: замечательную книгу можно написать о скромном содержании самого обычного че­модана!). В статье «Некоторые мысли о кино» Чезаре Дзават­тини писал: «Несомнено, что первая и наиболее поверхностная реакция на повседневную действительность - скука.

До тех пор пока нам не удается преодолеть и победить свою умственную лень, действительность кажется нам лишенной всякого интереса...

Разумеется, кинематографическим зрелищем пора научить­ся считать показ не чего-то чрезвычайного, а самого обычного. Другими словами, поражать зрителя должно осознание откры­тия им важности того, что он видит каждый день и чего он ни­когда до этого не замечал»5

Драматург приводил шуточный пример того, чем отличают­ся американские фильмы от итальянских, сделанных в духе горячо любимого им неореализма. В американском фильме летит самолет, по нему бьют из пушек. Он падает. А в итальян­ском фильме самолет летит... потом опять летит... потом снова летит...

Когда мы говорим о наблюдательности, то имеем в виду не только пристальный и цепкий взгляд Эркюля Пуаро или мисс Марпл (почтенная старушка, замечая тончайшие нюансы вза­имоотношений жителей маленьких английских деревушек, лихо находила как мотивы убийств, так и самих хитроумных преступников). Очень важно личное, эмоциональное, творчес­кое отношение к увиденному.

Уже упомянутый нами Чезаре Дзаваттини писал о том, что всегда поражался, как журналисты могут бесстрастно и вроде бы точно описать некое происшествие в газетной рубрике, пос­вященной, например, городским событиям. Его удивляли скру­пулезные, сделанные с бухгалтерской точностью описания. У него был совсем иной ход мысли. Любые его наблюдения, подмеченные им мелочи и детали тут же теряли «объективную хроникальность», окрашивались его настроением, эмоциями. Он писал в своих «Дневниках жизни и кино»:

«Недавно я прочитал газетный отчет об обвале на виа Номен-тана и, так как в тот вечер я все видел своими глазами, должен признать, что хроникер продемонстрировал как раз ту конк­ретность в изложении происшествия, от имен до цифр, ту ес­тественную связь между собой и другими людьми, те качества, которым я всегда завидую. А я бродил между сотнями застыв­ших в молчании людей, ожидавших, что вот наконец появится рука или нога кого-нибудь из рабочих, погребенных под разва­линами, которые не спеша разбирали пожарные, и душа моя ни на секунду не находила себе покоя: то она воспаряла, и я витал в соображениях морального порядка, то падала, и я ощущал хрупкость человеческой судьбы, в частности и своей собствен­ной, то говорил себе, что я ничего не понимаю, что невозможно что-либо понять. Высокая пожарная лестница - подлинное чудо техники, - казалось, хотела заставить меня признать, что я, может быть, не прав, всю свою жизнь обвиняя всех и вся, мечтая о радикальных переменах, как будто вокруг ничего не сделано. Погляди, мол, на эту лестницу, - она плод упорного стремления к добру. Потом я подумал: нет, не к добру стремился конструк­тор, которому удалось увеличить ее длину на десяток метров, он работал «в себе», как математик. Видя скрещение жестов, движений рук, ног, спин спасателей, я не ощущал более пово­дов для протеста... И я подошел к другой кучке людей... Они го­ворили о том, что в цементе было слишком много песка, о том, что внутри пилястров из экономии было уменьшено количество металлических прутьев. Их надо линчевать! Я бы тоже линче­вал этих господ из строительной компании, я мысленно осыпал градом пощечин одного толстяка, которого почему-то в своем воображении представил подрядчиком. Просто удивительно, что его физиономия, по мере того как я награждал его пощечи­нами, принимала все более яростное выражение, хотя на самом деле я стоял спокойно вместе со всеми остальными. Я погрузил­ся с головой в эту жестокую схватку и очнулся, услышав, как кто-то говорит о велосипеде самого молодого из погибших ра­бочих. Минут десять вместе с другими рабочими он обсуждал, какой марки мог быть этот велосипед. Один из них, которому удалось уцелеть только благодаря тому, что он отошел по нужде за несколько секунд до обвала, говорит, что как-то раз он пове­сил на этот велосипед свой пиджак и поэтому хорошо запомнил его марку. Группа молодежи рассуждает о Боге: «Почему было суждено погибнуть именно этим троим? Один из них только что женился». Я подошел уже к концу спора, один, что постарше, качает головой: доводы собеседников его не убедили, вот так всегда все кончается болтовней, говорит он...»6

Настоящий художник замечает массу деталей. Прислушива­ется к своим субъективным ощущениям. В его сознании возни­кают неожиданные параллели. Он позволяет себе смелые срав­нения, отступления, парадоксальные выводы. Словом, мыслит творчески. Художнику это необходимо.

Можно ли научиться видеть то, что большинство окружаю­щих не замечает, чему не придают значения?

Можно ли, другими словами, научиться этому важнейшему элементу режиссуры?

Каждый режиссер не раз слышал от своих учителей в институ­те фразу: режиссуре научить нельзя, можно только научиться.

Великая актриса Фаина Георгиевна Раневская была еще ка­тегоричнее: «Получаю письма: «...помогите стать актером», отвечаю - Бог поможет»7

И все же...

Есть множество способов того, как тренировать и развивать наблюдательность и фантазию. Вот, например, один из них.

Много лет назад выдающийся театральный режиссер Все­волод Эмильевич Мейерхольд, обращаясь к молодым режис­серам, дал несколько очень важных, с его точки зрения, сове­тов. Речь он вел о том, как разбудить и развить режиссерскую фантазию: «Разбудить воображение, растормошить фантазию можно после постоянного тренажа...»

Существует множество различных видов тренажа воображе­ния. Мы остановимся только на четырех наиболее эффектив­ных способах:

1. Изучение биографий великих людей.
2. Путешествия.
3. Изучение произведений искусства прошлых мастеров.
4. Чтение композиционно острой литературы.

 **Развитие эмоциональной памяти**

Актер должен уметь пользоваться своей эмоциональной памятью, находя в предлагаемых сценических обстоятельствах аналогичные чувствования с ранее пережитыми в своей жизни.

В каждом воспоминании о пережитом надо уметь схватывать самую сущность, главное.

Каждый человек в своей жизни видел и пережил не одно, а много событий, вызывающих у него однородные чувствования. Большинство событий нашей жизни забывается именно потому, что они никогда не повторяются в совершенно одинаковой форме. А те, что сохраняются, остаются в нашей памяти не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах, деталях, более всего привлекших тогда внимание человека.

«Из многих таких оставшихся следов пережитого, — говорил К. С. Станиславский, — образуется одно — большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это — синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это — воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность».

И чтобы пользоваться этим «синтезом», необходимо развивать эмоциональную память. Актер должен научиться по своему желанию вызывать к действию заложенные в нем воспоминания. Вызванные повторные воспоминания переходят в чувства, которыми артист и начинает жить, перенося их в аналогичные предлагаемые обстоятельства.

Повторные чувства бывают разные по силе, которая зависит от того, насколько глубоко было потрясение в момент события, какова глубина впечатлений. Эта глубина обусловливается вниманием, степенью проявленного интереса, интенсивностью чувства, длительностью события, непосредственностью впечатления и т. д. Все это влияет на силу и качество эмоциональной памяти. Например:

Вы получили публичное оскорбление. Внутреннее потрясение при этом было так велико, что вам не нужна помощь психотехники, чтобы пережить аналогичные чувства на сцене.

На званом обеде вы сказали ложь о человеке, который, оказывается, присутствует здесь же. Переживания в этом случае тоже сильные, но они не заслонили собой того, что происходило кругом, и оживить эти чувствования не всегда удается сразу, как в первом случае (с публичным оскорблением), приходится вспоминать предлагаемые обстоятельства этого события.

Вы купили цветы, а при встрече с подругами сказали, что вам их подарил знакомый. Но одна из подруг видела, как вы покупали их в цветочном магазине. Здесь тоже ложь, но переживания в данном случае слабые. И чтобы восстановить их, на долю психотехники выпадает большая работа. «Слабая эмоциональная память вызывает едва ощутимые, призрачные чувствования. Они не пригодны для сцены, так как мало заразительны, мало заметны, мало доходят до зрительного зала», — замечает К. С. Станиславский.

Раздел I. Воспитание в актере умения вызвать к действию заложенные в нем повторные воспоминания, чувства, переживания

Актер должен научиться по своему желанию вызывать к действию заложенные в нем воспоминания. Вызванные повторные воспоминания переходят в чувства, которыми актер и заживает, перенося их в аналогичные предлагаемые обстоятельства. К. С. Станиславский говорил: «Артист может переживать только свои собственные эмоции. […] Всегда действуйте от своего лица человеко-артиста. От себя никуда не уйдешь. […] Всегда, вечно (нужно. — Л.Н.) играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. […] Зерно, задатки почти всех человеческих качеств и пороков в нем (актере. — Л. Н.) заложены».

В приводимых ниже упражнениях следует искать не самое чувство, а детально вспомнить предлагаемые обстоятельства, действия, вызывающие данное чувство.

Упражнения (на вызов повторных воспоминаний, переживаний).

Вспомнить случай, когда:

Собирались на приятное свидание.

Были чем-нибудь недовольны.

На что-то злились.

Достигли личного успеха.

Совершили поступок, вам было стыдно.

Получили приятные новости.

Получили секретное сообщение.

Завидовали кому-то.

Проявляли любопытство.

Сплетничали о ком-то.

Скучали где-то.

Обманывали кого-то, вас обманывали.

Над чем-то злорадствовали.

Торжествовали.

Вам было страшно, жутко.

Спасались от преследования.

Выздоравливали после долгой болезни.

Рассорились с дорогим и близким вам человеком.

19. Состоялось приятное знакомство., 20. Получили подарок.

Готовились сделать подарок любимому человеку.

Переживали горе, смерть близкого человека.

Была неприятная беседа.

Ожидали в доме приятного гостя.

Было первое объяснение в любви.

Посещали больного близкого человека.

Посещали больного малознакомого и т. д.

В дальнейшем, работая над спектаклями, после того как будет разбужена эмоциональная память и возникнут повторные чувства, надо продействовать сначала в этих пробужденных вами предлагаемых обстоятельствах, потом в созданных вновь сегодня — здесь, затем в предлагаемых обстоятельствах взятой в работу пьесы.

Пример: случай, когда вам было страшно, жутко: а) на предлагаемые обстоятельства, пережитые когда-то и воскрешенные эмоциональной памятью.

— Идем вечером с подругой по лесу, неся на длинной палке тяжелую сумку с продуктами. Лес густой, большой, заросший, сумрачный. Кругом тихо, ни души. И вдруг нам показалось, что вдали кто-то пробирается сквозь чащу. Нам стало страшно, мы остановились, посмотрели друг на друга и замерли. Шум продолжался. Посоветовавшись, конечно, не словами, а взглядами, жестами, мы на цыпочках, стараясь не производить никакого шума (не дай бог хрустнет сучок под ногами или задетый плечом), двинулись дальше, то и дело замирая и прислушиваясь. Отойдя на порядочное расстояние, мы бросились бежать и бежали, пока лес не остался далеко позади; б) на созданные вновь предлагаемые обстоятельства сегодня — здесь.

Вечер. Сидим с сестрой дома. Я читаю, она разгадывает кроссворд. Звонок. Я пошла открывать дверь. Спрашиваю кто? Молчат. Но я слышу, что за дверью человек. Спрашиваю вторично — молчат. Накидываю цепочку и приоткрываю дверь: стоит высокий парень, в руках у него связка ключей, он делает движение к двери, я мигом захлопываю ее и снова спрашиваю, что надо. Опять молчание, но чувствую — «он» там за дверью. Бросаюсь к сестре, торопливо рассказываю все ей. Мы с ней хватаем тяжелые предметы: она — пестик от ступки, я — топорик и идем к двери. Стоим и напряженно ждем. Через некоторое время я прикладываю ухо к двери и слушаю. За дверью тихо. Подождав еще немного, открываем дверь — его там кет, он ушел; в) этюд на ту же тему из пьесы. И. Штока и Я. Дрды «Чертова мельница».

«(К мельнице, крадучись, подходят Дишперанда и Кача.)

Кача. В такой темноте невинной девушке с дороги сбиться ничего не стоит.

Дишперанда. Страшно… Как страшно… Не буду бояться, ни за что не буду больше бояться…

Кача. Идите вперед, ничего не бойтесь, я сзади.

Дишперанда. Нет, я сзади.

Кача. Нет, я сзади.

Дишперанда. Но ведь я принцесса!

Кача. Вот и идите впереди!

Дишперанда. Ой, кажется, черт!

Кача. Это куст!

Дишперанда. А вдруг на нас нападут разбойники!

Кача. Если мы идем к чертям, неужели будем бояться разбойников?!

Дишперанда (натыкаясь на притаившегося Мартина). Ай-ай-ай!..» и т. д.

Можно сделать несколько упражнений на ту же тему, но в разных пережитых вами предлагаемых обстоятельствах и пробужденных эмоциональной памятью. Можно даже и не делать упражнений, а только вспомнить предлагаемые обстоятельства и действия данной темы, и если повторное чувство, воскрешенное эмоциональной памятью, крепко и ярко, переносить его в спектакль.

Эмоциональную память необходимо тренировать каждодневно, не только в часы занятий, но и дома.

**Сценическое действие, как процесс, логический, последовательный, продуктивный, целенаправленный, происходящий в тех или иных предлагаемых обстоятельствах**

Если бы актёры просто стояли или сидели на стульях на сцене, при этом рассказывая о предмете постановки – разве вы бы назвали это театром? Даже несмотря на то, что современное искусство приучило нас ко всякому – нет. Драматическое искусство – это действие, представление, активность образов, чувств, игра страстей. С течением времени менялся театр, но смысл, заложенный в самом слове древними греками, не изменился. Театр – это зрелище, а его основа – действие.

Сценическое действие – краеугольный камень и основа актерского и театрального искусства, который соединяет в себе все составляющие игры актера. В нём они объединяются в целостную систему мыслей, чувств, движений. В этой статье мы предлагаем вам небольшое разъяснение этого важного и объёмного понятия.

Природа сценического действия

Искусство как образное осмысление действительности существует в разных формах и видах. Отличительной чертой каждого, выдающей его специфику, является материал, который[использует творец](https://4brain.ru/tvorcheskoe-myshlenie/?ici_source=ba&ici_medium=link) для создания художественных образов. Для музыканта это звук, для писателя – слово. Для актёра таким материалом является действие. В самом масштабном понимании, действие – это волевой акт, направленный на достижение определённой цели. Актёрское или сценическое действие – одно из основных выразительных средств, единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-либо образом во времени и пространстве. Через него артист воплощает свой сценический образ, раскрывает цели, внутренний мир персонажа и идейный замысел произведения.

Говоря простыми словами, сценическое действие – это умение видеть, слышать, двигаться, думать и говорить в данных предлагаемых обстоятельствах для реализации образа. Таким определение кажется более понятным, но в то же время оно отсылает нас к выводу о сложности структуры составляющих частей. По сути, действие подразумевает их слаженную работу и является синтезом [сценического движения](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5/), [внимания](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5), [эмоциональной памяти](https://4brain.ru/blog/%D1%8D%D0%BC%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D1%8C/), [актёрской речи](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D1%80%D0%B5%D1%87%D1%8C/).

Исследователи [системы Станиславского](https://4brain.ru/akterskoe-masterstvo/sistema-stanislavskogo.php?ici_source=ba&ici_medium=link) обращают внимание на то, что её суть как раз и выражается в сценическом действии. На нём педагог построил своё учение, ведь с действием связано всё. Его природа такова, что процесс творчества совершается на грани реальности и искусства. Это называют «феноменом маятника»: актёр качается от правды жизненного случая к условности театра. Он вынужден работать «на грани» – между правдой и художественным вымыслом, точностью и импровизацией, перевоплощением и стремлением к самовыражению, сходством и несхожестью в разных ролях. Это и есть суть театра.

Основами сценического действия являются субъективная правда актёра-образа и импровизация. По поводу первого К. С. Станиславский требовал от своих учеников не копировать образ героя, а «оправдывать» его. Каждый шаг, каждое чувство, каждый поступок. «Играешь злого – ищи, где он добрый», – только так можно достичь субъективной правды.

Второе требование, выдвигаемое к действию – импровизация. Каждый раз, возвращаясь к однажды сыгранной роли, артист должен находить в ней новое: не играть механически заученный образ, а приспособляться к его нуждам по-новому. К. С. Станиславский утвердил в театральном искусстве примат жизни человеческого действия с бесконечной сменой приспособлений, пристроек к живому партнеру.

Физическое и психическое действие

Выше мы говорили, что любое действие – акт психофизический. Разделять его на составляющие, физическое и психическое, некорректно, и делается это лишь с целью детализации понимания. Итак, физическое действие приводит к переменам в окружающем нас материальном мире. На его совершение расходуется физическая (мускульная) энергия. К этому виду действий относятся: физическая работа (копать, косить, пилить); [спортивные занятия](https://4brain.ru/zozh/sport.php?ici_source=ba&ici_medium=link) (грести, плавать, играть с мячом); бытовые операции (одеваться, накрывать на стол, заваривать чай); действия по отношению к другому человеку (обнимать, целовать, бороться). О важности физического действия в творчестве актера, упражнениях на развитие этого навыка, можно прочитать в статьях, посвящённых [сценическому движению](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5/) и [чувству правды](https://4brain.ru/blog/%D1%87%D1%83%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B4%D1%8B/).

Психические действия характеризуются направленным влиянием на психику (чувства, сознание, волю) как другого человека, так и свою собственную. Уже с этого определения видно, что психические действия в профессии актёра – одна из главных категорий, ведь через неё реализуется роль. Они также разнообразны – просьба, шутка, укор, предупреждение, убеждение, признание, похвала, ссора – это лишь короткий список примеров.

Психические действия в зависимости от средств осуществления бывают словесными и мимическими. Они одинаково применяются в разных ситуациях. Например, человек вас разочаровал. Вы можете сделать ему выговор, а можете – посмотреть с укоризной и покачать головой, не произнося ни слова. Разница в том, что мимика более поэтична, но не всегда понятна со стороны, слово же – более выразительно.

Как было сказано выше, физическое действие невозможно без психического, ровно, как и наоборот. Для того чтобы утешить человека, выразить ему поддержку, нужно сначала подойти к нему, положить руку на плечо, обнять. Психическое действие в таком случае накладывает отпечаток на выполнение физического. Ведь никто не станет бежать, подпрыгивая, к человеку, чтоб утешить его в горе.

Но и физическое действие влияет на психическое. Представим такую ситуацию. Желая склонить человека к какому-то действию, вы хотите поговорить с ним наедине. Выбираете момент, заводите его в комнату, и, чтоб никто вам не помешал, хотите закрыть дверь на ключ. Но найти его ни в карманах, ни на журнальном столике рядом, не можете. Это приводит к раздражению, суетливости, накладывает отпечаток на разговор.

Из всего этого напрашивается простой вывод – хороший актёр должен одинаковое внимание уделять как физической, так и психической стороне предполагаемой роли и, соответственно, развивать необходимые навыки.

Органичное сценическое действие

Из самого определения видно, что действия актёра должны быть гармоничными, натуральными, правдоподобными, лишь в таком случае можно достичь органичности роли и представления. Чтоб быть достоверным, сценическое действие артиста должно обладать такими качествами как:

Индивидуальность. Личный характер и его неповторимость являются одним из тех качеств, которые придают сценическому действию достоверность. К. С. Станиславский писал: «Пусть актер не забывает, что нужно всегда жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства».

Уникальность. Мы уже писали о необходимости импровизации, которая каждый спектакль делает неповторимой. Лучше всего это отражает требование К. С. Станиславского каждый раз играть «сегодня, здесь, сейчас».

Эмоциональность. Действие должно быть не только логичным и последовательным, что необходимо для чувства правды, но и принимать [эмоциональную](https://4brain.ru/blog/%D1%8D%D0%BC%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D1%8C/) окраску, которая передаёт порыв и страсть, воздействуя на зрителя.

Многомерность. Как и в жизни, на сцене сосуществование различных поведенческих тенденций, их смена, даёт ощущение достоверности.

Как развить описанные способности? Ответы на эти вопросы имеются в предыдущих статьях блога. Вспомним основные положения.

Во-первых, актер должен всё время «находится на сцене». Не думать о зрителях, не замечать их, сосредотачиваясь на предлагаемых обстоятельствах постановки. Для этого нужно развивать [сценическое внимание](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5/).

Во-вторых, начинающему артисту важно уметь управлять своим телом. [Сценическое движение](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5/)  – важная составляющая [актёрского мастерства](https://4brain.ru/akterskoe-masterstvo/?ici_source=ba&ici_medium=link). Оно не только делает игру выразительной, но и способствует достоверности всего действия.

В-третьих, актёр должен научиться жить повторными чувствами, вызывать в себе эти чувства, несмотря на условность декораций и всего произведения.

В-четвертых, действие как психофизический акт невозможно без овладения мастерством слова. [Сценическая речь](https://4brain.ru/blog/%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D1%80%D0%B5%D1%87%D1%8C/) – необходимый и полезный навык.

# Чувство правды, логика и последовательность

Алексей Толстой в статье «Гений его живет» писал: «Станиславский призвал актера жить на сцене, жить, ища большую правду и передавая ее зрителям. Театр перестал быть развлечением, театр стал мудростью. [...] Константин Сергеевич, выпытывая у актера правду, не удовлетворяясь только приближением, только «похожестью», говорил обычно: «Не верю». Это было высшим критерием — «верю» и «не верю». Он знал эту правду высшего реализма и учил ей всех — всю свою жизнь — страстно, фанатически, сурово, безусловно. Художественная правда стала достоянием мировой сцены».

Ну а мудрость, как известно, держится на истине, на правде.

В жизни подлинная правда и вера создаются сами собой, в ходе развертывающихся событий, действий и поступков людей. Но на сцене, как говорит К. С. Станиславский, «...создание правды и веры требует предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на подмостки».

Что же такое сценическая правда? Сценической правдой мы называем то, во что верит артист во время своего творчества на сцене. Ведь артист не может да и не должен верить в действительность окружающей его декорации; он должен верить в подлинность своего ощущения, переживания и физического действия при данных предлагаемых обстоятельствах. Чем больше веры, тем искреннее живет артист на сцене.

В каждый момент нашего пребывания на сцене мы должны верить в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий.

Добиться правды производимых действий и переживаемых чувств и веры в них помогают нам логика и последовательность. Они создают в творчестве порядок, стройность, ясность цели, помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие и подлинное последовательное чувствование. «Сценическая правда должна быть подлинной, неподкрашенной,

но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по-реальному правдива, но опоэтизирована творческим вымыслом».

Изучение этих элементов — чувства правды, логики и последовательности следует вести по двум этапам:

первый этап — найти, вызвать и почувствовать правду и веру в области тела (в малых, простых физических действиях);

второй этап — развить логику и последовательность.

**ПЕРВЫЙ ЭТАП. НАЙТИ, ВЫЗВАТЬ И ПОЧУВСТВОВАТЬ ПРАВДУ И ВЕРУ В ОБЛАСТИ ТЕЛА (В МАЛЫХ, ПРОСТЫХ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЯХ)**

Физические действия создают жизнь нашего тела, а это» для актера составляет почти половину жизни роли, исполняемой им на сцене. К тому же вызвать правду и веру в области тела, так называемого физического аппарата, выполняющего' самые малые, простые, жизненные физические задачи и действия, для актера легче, чем в области чувств.

Физические действия подчиняются нашему сознанию, воле. Они доступны, весьма устойчивы, более понятны своей правдой и легче фиксируются: А правда физических действий непременно потянет за собой и правду чувств.

Мне часто задают вопрос, почему, мол, надо начинать именно с простых физических действий? Мне вспоминаются дни учебы в Оперно-драматической студии, где такие же вопросы неоднократно задавались К. С. Станиславскому, который отвечал, что если сказать актеру, что его роль, задача, действия психологичны, так он сразу начнет напрягаться, наигрывать самую страсть, «рвать ее в клочки»... Но если вы дадите актеру самую простую физическую задачу и окутаете ее интересными волнующими предлагаемыми обстоятельствами, то он примется выполнять действия, не пугая себя и не задумываясь над тем, скрыта ли в том, что он делает, психология, трагедия или драма. Тогда чувство правды вступит в свои права, а это один из самых важных моментов творчества, к которому приводит актерская психотехника.

Очень важно запомнить, что, если большое в искусстве не приходит само собой сразу, надо обратиться к маленькому и углублять его до последней возможности; из нескольких малых правд и моментов веры создается большая, а из нескольких больших — самая большая правда и целый период веры в нее; из больших периодов сплетается потом непрерывная лини» роли.

«Если не охватишь сразу всей большой правды целого, крупного действия, — писал К. С. Станиславский, — то надо делить его на части и стараться поверить хотя бы самой ма-

ленькой из них. [...] Если одна маленькая правда и момент веры могут привести актера в творческое состояние, то целый ряд таких моментов, логически и последовательно чередующихся друг с другом, создадут очень большую правду и целый длинный период подлинной веры».

В создании правды простого физического действия помогают упражнения на беспредметное действие (действие с «пустышкой», как назвал это К. С. Станиславский), то есть упражнения с воображаемыми предметами, потому что при работе с реальными предметами часть действий обычно проскакивает инстинктивно из-за жизненной механичности. Актер не успевает уловить эти упущенные моменты, нарушается логика, а с нею и правда. При беспредметном действии «приходится приковывать внимание к каждой самой маленькой составной части большого действия. Без этого не вспомнишь и не выполнишь всех подсобных частей целого, а без подсобных частей целого не ощутишь всего большого действия».

Педагог должен дать серию разных упражнений на беспредметные действия, выбирая «предметы», наиболее знакомые ученикам.

Упражнения.

1. Вдеть нитку в иголку и шить.

2. Чинить карандаш перочинным ножом.

3. Писать письмо, заклеивать конверт.

4. Надевать и снимать пальто, пиджак, кофту, носки, чулки, ботинки и т. д.

5. Доставать из кошелька деньги и считать их.

6. Кроить платье по выкройке.

7. Причесываться перед зеркалом.

8. Стирать белье — в тазу, стиральной машиной.

9. Месить тесто и делать пирожки.

10. Читать книгу.

11. Чистить картофель.

12. Мыть посуду — столовую, чайную.

13. Чистить ягоды (клубнику) и варить варенье.

14. Варить на плите щи, суп, борщ.

15. Жарить яичницу-глазунью.

16. Пить чай — с лимоном, сливками.

17. Стелить постель.

18. Укладывать вещи в чемодан.

19. Чистить ботинки, сапоги, туфли.

20. Подметать или мыть пол в комнате.

21. Играть на музыкальных инструментах и т. д.

Такие действия должно совершать логически, последовательно, не пропуская ни одной, хотя бы и маленькой ступень-

ки. Каждого надо заставить проделать данные упражнения (или подобные им) много раз, проверяя правильность действий на настоящем предмете. Вначале следует требовать замедленного действия, сосредоточенного внимания к предмету. Научите создавать сознательный самоконтроль над каждым малым подсобным действием. А когда выработаются навыки,, тогда надо ускорить действия, но не пропуская ни одного момента, ни одной его ступеньки. Работа с воображаемыми предметами, то есть с «пустышкой», создает не только правду физического действия и веру в него, но развивает логику и последовательность, вырабатывает правильное отношение к. реальным предметам.

Упражнения.

1. Взять те же упражнения на беспредметные действия, но наметить к каждому конкретные предлагаемые обстоятельства. Например, укладывать вещи в чемодан. В этом упражнении могут быть следующие предлагаемые обстоятельства: я укладываю в чемодан свои вещи, так как уезжаю в командировку на Север. Надо наметить, какая командировка, на какой срок и т. д.

2. Взять опять те же примеры упражнений на беспредметные действия, но в разных предлагаемых обстоятельствах. Например, легко познать физический процесс — снимать пальто. Пусть теперь участник проделает этот процесс в разных предлагаемых обстоятельствах:

а) снимать пальто, вернувшись с работы;

б) снимать пальто, придя из больницы, где находится; близкий друг в тяжелом состоянии;

в) снимать пальто в передней квартиры у знаменитого актера, к которому приехал с просьбой об участии в молодежном концерте;

г) снимать пальто в гардеробной театра, куда пришел с девушкой на спектакль.

В данных упражнениях при изменении предлагаемых обстоятельств логика и последовательность простых физических действий остаются те же. Возьмем, к примеру, действие: снимать пальто. Ведь при всех обстоятельствах — и вернувшись с работы домой, и придя из больницы, и находясь в передней квартиры знаменитого актера, — снимая пальто, вы должны обязательно расстегнуть пуговицы, вынуть руки из рукавов и; т. п. Меняется лишь ритм, отношение к вещи, манера поведения, то есть как вы будете делать.

Упражнения (групповые на беспредметное действие).

1. Кружок кройки и шитья (шить на машине, кроить, примерять на манекене, шить руками, делать выкройку, гладить детали платья и т. д.).

2. Часовая мастерская (осмотр часов, ремонт механизмов, выставка на витрину часов разных систем и т. д.).

3. Вечер. Студенческое общежитие. Каждый занят своим делом (читают, пишут письма, гладят костюмы, платья, пьют чай, пришивают пуговицы, играют на гитаре, поливают цветы и т. д.).

**Вера и сценическая наивность; предлагаемые обстоятельства.**

Конечно, замечательно, когда правда и вера у артиста в правильность того, что он делает на сцене, создаются сами собой. Но это не всегда и довольно не часто случается; тогда артисту приходится обращаться к психотехнике и с ее помощью искать и создавать правду действий и веру в нее.

«Каждый момент нашего пребывания на сцене, — пишет К. С. Станиславский, — должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий». Если артист, воздействуя на партнера, который является его главным судьей, заставил поверить правде своих чувств и общения с ним, значит цель достигнута — артист действовал творчески и правильно. «Какая радость, — писал К. С. Станиславский, — верить себе на сцене и чувствовать, что и другие тоже верят тебе».

Сценическая наивность поддерживает веру артиста в действительность и важность того, что происходит на сцене, в естественность того, что он ощущает; избавляет от скованности, зажатости. Чем больше наивности в актере, тем больше чувства веры, тем ему легче будет поверить сценической обстановке, забыть условности театра, парализующие веру в действительность происходящего на сцене.

Наивность и вера дают актеру возможность утрачивать скованность, неловкость. Чтобы развить сценическую наивность, необходимо вести жизненные наблюдения. Особенно наглядно можно видеть проявление наивности у детей, как они искренне и глубоко заживают в своих играх, изображая папу, маму, летчика, шофера, строителя, верят во все условности, как в действительность. «Они создают себе радость из всего, что попадается под руки, — говорил К. С. Станиславский, — стоит им себе сказать «как будто бы», и вымысел уже живет в них. [...] У ребенка есть еще одно свойство, которое нам следует перенять у него: дети знают то, чему они могут верить, и то, чего надо не замечать. [...] Пусть и актер интересуется на сцене тем, чему он может поверить, а то, что этому мешает, пусть останется незамеченным. Это поможет забыть о черной дыре портала и об условностях публичного выступления».

Рассудочность убивает чувство наивности как у детей, так и у взрослых. Наивность уживается с умом, но не с рассудочностью. Это, конечно, не значит, что актер не должен анализировать и критиковать свое исполнение роли. Он это обязан делать, но вовремя и в меру, к тому же лучше всего до спектакля или после него. Во время спектакля надо действовать, жить для своих партнеров, верить и быть наивным, как дети.

«Сценическую наивность надо оберегать, как нежный цветок, — говорил нам К. С. Станиславский, — ее можно сравнить с белым листом на котором можно писать что хотите».

Понятие метода как пути самовоспитания, саморазвития и самообучения. Техники и технологии тренировки актера (тренинг) – изучение природы актерского творчества, поиск способов приближение к природе. «Возбуждение бессознательного сознательным путем». Основная формула системы: «от сознания – к бессознательному и – сверхсознательному».

«Три кита» метода К.С. Станиславского: внимание, воображение, психоэмоциональная память – «Ум, Воля, Чувство» (физические ощущения и действия – мысли – воображение). Вера и наив. Если бы. Предлагаемые обстоятельства. «Я» в предлагаемых обстоятельствах: «Я и пространство» (место), «Я и физическое самочувствие» (время), «Я и физическая среда» (способ действия), «Я и обстоятельства, в которых я когда-то был».

Действие – основа сценического искусства. Через активное, целеустремленное органическое действие воплощается внутренняя жизнь образа и раскрывается идейный замысел пьесы. Действие – живой органический процесс, направленный на осуществление определенной цели. Борьба и преодоление препятствий, как необходимое условие активизации действия. Действие – единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и пространстве (Г.А. Товстоногов).

«Работа актера над собой» – воспитание в актере качеств необходимых для правдивого органичного действия на сцене. Основные элементы сценического действия и их значение. Принцип «быть, а не казаться» – основа тренинга психотехники. «Тренинг и муштра» – воспитание и тренинг внешней техники.