**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».

**Действие в условиях вымысла:**

**«если бы», «предлагаемые обстоятельства», «а вдруг»**

Действие – шаг движения к цели. Магическое творческое «если бы» – мнимая воображаемая правда. Вера, увлечение и наив. Отношение. Плоскость иной воображаемой жизни. «Если бы» – рычаг действия. «Если бы» правдоподобного вымысла. Слово «если бы» – толкач, возбудитель внутренней творческой активности. Развитие «если бы» в «предлагаемых обстоятельствах» (обоснование).

«Предлагаемые обстоятельства» – вымысел воображения, дополняющие душевную жизнь «роли». Непрерывная линия предлагаемых обстоятельств (видения).

Внешние предлагаемые обстоятельства: факты, события, фактура, внешний уклад и устои. Подробный рассказ содержания (Немирович-Данченко). Внутренние предлагаемые обстоятельства: искание и создание. «Я есмь», т.е. начинаю быть, существовать – поиск сценического самочувствия. Возвращение к внешним обстоятельствам при новом самочувствии. Физические действия в предлагаемых обстоятельствах – фиксаж чувств.

Цепочка «маленьких физических действий» есть цепочка «психических импульсов» – реакций (Е. Гротовский).

Предполагаемые обстоятельства – волшебно-фантастическое «А вдруг!» (Вахтангов). Неправдоподобное правдоподобие. Вымысел вымысла. Закон обострения предлагаемых обстоятельств. Импровизационное самочувствие.

*Упражнения:* небывалые события, странные позы, привидение, небывальщина, обычное в необычном, кто вы? лилипуты–великаны, есть ли жизнь на Марсе, оркестр, музыкальная табакерка, игры игрушек, ожившие предметы, живые руки, алмаз в темной комнате, зазеркалье, птичий рынок, птичий двор и др.

Пожалуй, стоит признать, что художественное кино без человека не стоит ни гроша. Весь сюжет, в конце концов, призван рассказать историю о каких-то людях, с которыми произошли некие события, приведшие к изменению самих этих личностей или мира вокруг них. Потому странно было бы предположить, что для создания качественного кино достаточно лишь научиться писать сценарии и работать с техникой.

Опыт моего общения с теми, кто пробует свои силы в создании первых собственных фильмов показал, что Craftkino несколько не дорабатывает в теме того, как режиссер работает с актерами. И нужно постараться провести работу над ошибками, заполнить образовавшийся пробел. Поэтому сегодня мы поговорим о еще одном важном понятии во взаимодействии с артистом, а именно — о том, **что такое оценка**.

Когда я снимал свои самые первые любительские короткометражки еще в конце нулевых годов на обычную видеокамеру, то долго не мог понять, почему происходящее на экране кажется совсем искусственным, ненастоящим. В чем могла быть причина? Ответа не было — во многом, потому что я не имел практически никаких теоретических знаний. Однако в какой-то момент я выяснил, из-за чего во многом возникает такая неестественность поведения людей в фильме — **отсутствие оценок**.

Что имеется в виду? Когда мы в реальной жизни сталкиваемся с каким-то событием, мы так или иначе реагируем на него. Представьте, что вы по обыкновению приходите на работу так, как вы это делаете каждый день по будням. У вас вполне удовлетворительное настроение, да и в принципе жизнь течет привычным, нормальным образом. И вот, директор вызывает вас к себе в кабинет для некоего разговора. В ходе беседы он заявляет, что вы уволены. В тот же миг все ваше внутреннее состояние изменяется: по телу пробегает дрожь, сердце уходит в пятки, дыхание перехватывает. На несколько секунд вас берет оторопь, и вы не знаете, что сказать. И ваш внешний облик в это мгновение тоже заметно преображается. Это и есть оценка — **реакция на изменение обстоятельств**.

Впрочем, вся сложность оценки и заключается в том, что в реальной жизни мы «оцениваем» меняющуюся реальность непроизвольно, в силу собственной человеческой природы — это естественный процесс. Живой человек **не может** **не отреагировать** на смену реальных жизненных обстоятельств. Иное дело с актером.
Актеру приходится существовать в вымышленных, предлагаемых обстоятельствах, заданных сценарием. И так как речь идет о искусственно смоделированной ситуации, оценка не проистекает из нее естественным образом — **артисту необходимо сделать ее**. Для этого ему вместе с режиссером нужно подробнейшим образом погрузиться в психологию персонажа, в мир и обстоятельства сценария, после чего в рамках каждого отдельного эпизода проработать оценки. Короче говоря, **оценка напрямую зависит от того, как режиссер работает с актерами**. Вопрос совсем непростой.

Чтобы представлять, о чем идет речь, предлагаю взглянуть на сцену из знаменитой ленты Джона Эвилдсена «Рокки». Провинциальный боксер Рокки Бальбоа приходит на собеседование к спортивному промоутеру, уверенный в том, что его нанимают спарринг-партнером для чемпиона мира Аполло Крида. В ходе беседы он понимает, что ему предлагают не спарринг, а чемпионский бой с самим Аполло.

Видно, что в момент, когда промоутер объясняет Рокки суть встречи, герой выдерживает паузу, будто пытается губами что-то пролепетать, а потом, испугавшись, отказывается. Но на этом оценка не заканчивается. Она продолжается все то время, пока промоутер убеждает Рокки.

Вот что пишет об оценке великий Константин Станиславский, известный на весь мир театральный актер, режиссер и педагог:

«Оценка фактов — большая и сложная работа. Она выполняется не только умом, а главным образом с помощью чувства и творческой воли. И эта работа протекает в плоскости нашего воображения.
Для того чтобы оценить факты собственным чувством на основании личного, живого к ним отношения, артист внутренне задает себе такой вопрос и разрешает такую задачу: «какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, — спрашивает он себя, — какие мои личные, живые, человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям пьесы так, как относилось изображаемое мною действующее лицо?»

Проблема работы с оценкой многократно усложняется, когда взаимодействовать предстоит с непрофессиональным исполнителем. Ведь актер-дилетант не обладает никакими ремесленными знаниями и навыками, позволяющими эффективно на практике вызывать у себя творческое состояние, способствующее перевоплощению в другого человека. Между тем, для многих кинематографистов, особенно в провинции, чрезвычайно остро стоит вопрос подбора актеров, потому как профессионалы нередко отвергают некоммерческие проекты (что очень зря, с моей точки зрения) — работать приходится именно с любителями.

Непрофессиональный актер далеко не всегда сумеет сделать убедительную оценку исключительно глазами или микромимикой, как это способны осуществить опытные профессиональные исполнители. Поэтому режиссеру необходимо искать приемы, которые помогли бы человеку в кадре.
На мой взгляд, одним из лучших помощников в данном случае (да и вообще в работе с непрофессионалом) будет то самое **физическое действие**, о котором мы говорили в [статье, вышедшей не так давно](http://craftkino.ru/rabota-rezhissera-s-akterom-i-fizicheskoe-dejstvie/). Скажем, можно попробовать найти для артиста некое действие, занимающее его в части сцены, и прекратить это действие в момент оценки (как один из примеров: герой в течение эпизода что-то жует, а в качестве реакции на изменение обстоятельств — прекращает жевать). Или попробовать сделать оценку на резком движении: мгновенной перемене позы, повороте головы, выразительном жесте. Как мы уже говорили, правильно найденное физическое действие в принципе позволяет актеру легче почувствовать нужную эмоцию, а любителю — тем более.

Нечто подобное мы можем увидеть в сцене отличной мелодрамы Сидни Поллака «Какими мы были». Голливудский сценарист (персонаж Роберта Рэдфорда) и его жена (Барбара Стрейзант), работающая редактором, на кухне беседуют о сценарных заявках. В ходе этого бытового диалога женщина решает сообщить герою о своей беременности.

Обратите внимание, что Роберт Рэдфорд в первой части фрагмента довольно активно что-то ест (что оправдано локацией — персонажи находятся на кухне), но как только понимает, о чем на самом деле идет речь, сразу же прекращает. И, как бы переходя в другое состояние, герой забегает за стойку, на сторону жены. Все это весьма наглядно дает зрителю понять, что Рэдфорд действительно отреагировал на случившееся изменение.

И конечно, для того, чтобы оценка могла сработать, **необходима четкая постановка задачи**. Артист должен понимать, в каком эмоциональном состоянии находится герой до момента оценки и как изменившиеся обстоятельства воздействуют на чувства персонажа.
Давайте посмотрим фрагмент из культовой криминальной драмы Брайана Де Пальмы «Лицо со шрамом». Бандит Тони Монтана (Аль Пачино) заходит в клуб, в котором бывает регулярно, и видит свою сестру, самозабвенно отплясывающую с каким-то типом — учитывая, что Тони страшно ревнует ее ко всем, эта картина вызывает у него злость. И тут же Монтану настигает продажный полицейский Бернштейн, принимающийся его шантажировать.

Можно заметить, как Аль Пачино делает оценку за счет напряженного взгляда, устремленного точно к цели. Все его тело вытягивается, словно струна. Затем, когда внезапно ему на плечо ложится ладонь Бернштейна, он отскакивает из-под нее, как ошпаренный, готовый тут же наброситься на противника, но сбавляет обороты, когда понимает, кого видит перед собой — даже пытается придать себе некоторую развязность. И уже в ходе диалога снова включается этот пристальный, сверлящий взгляд. Как видите, здесь сразу три оценки на короткий эпизод. И их возможно сыграть лишь в том случае, когда режиссер ставил точные задачи, правильно рассказал артисту предлагаемые обстоятельства. Но также Брайан Де Пальма усиливает оценку при помощи [монтажа](http://craftkino.ru/montazh-filma/) и камеры (использование наезда на сверхкрупный план глаз).

Вообще говоря, работа с оценкой — это **в первую очередь проблема режиссера, а не актера**. Естественно, профессионал легче понимает, как с точки зрения техники исполнить оценку, отыграть реакцию, но эта техника ему не поможет, если режиссер не обговорит с ним как следует все эмоциональные аспекты того, что происходит в эпизоде. Любитель же, даже обладающий некой природной предрасположенностью, вовсе растеряется без заботливого, терпеливого и точного содействия постановщика.

То есть режиссеру нужно всегда точно знать, какую реакцию вызывает то или иное событие в жизни героев фильма. Значит ли это, что оценка может осуществляться актером исключительно так, как изначально потребовал режиссер? Совсем необязательно. Вполне возможно, что для конкретного исполнителя тот вид оценки, которую замыслил постановщик, не подходит — не естественен. Тогда вместе с артистом постановщику нужно найти иной подход к той же самой оценке, но уже более естественный для этого актера.

Безусловно, нельзя в небольшую статью уместить весь процесс того, как режиссер работает с актерами и неактерами — это сложнейшее, отличающееся множеством тонкостей, искусство. И я даже не надеюсь, что мне удастся более или менее исчерпывающе рассказать об этом. Но дать какие-то минимально полезные практические рекомендации, указать направление для поиска ответов на некоторые вопросы мне вполне по силам.

**Темпо-ритм сценического действия.**

Выразительным средством сценического искусства признано действие, которое представляет собой психофизический процесс, т.е. всегда имеет две стороны: психическую и физическую. С точки зрения психофизиологии волевое действие (а сценическое действие является таковым) — это сознательный поступок, совершенный на основе обдуманного намерения и по определенному плану; в процессе действия можно различить этапы его развития.

Начинается оно с побуждения к совершению действия, которое связано с восприятием какого-либо объективного факта, ибо, как определил И.М.Сеченов, «...первая причина всякого человеческого действия всегда лежит вне его» .

Далее возникает представление о цели действия и о средствах ее достижения; за намерением совершить действие следует волевое усилие, в результате чего происходит выполнение соответствующего действия.

Восприятие — это отражение в сознании человека предметов и явлений окружающего мира при непосредственном воздействии их на наши рецепторы; оно состоит в анализе и синтезе одновременно, поэтому является процессом осмысленного отражения и имеет всегда целостный характер. Обязательным спутником восприятия является эмоция; или, как говорят, восприятие и мотивация действия составляют его «эмоциональный ореол». Поэтому система Станиславского считает восприятие первым необходимым этапом сценического действия.

Представление цели действия и средств, намерение совершить действие и волевое усилие составляют второй этап процесса. И, наконец, выполнение соответствующего действия — третий, завершающий этап.

В соответствии с этим в театральной теории принята трехчленная формула действия, где устанавливается последовательность этих трех этапов. Для их определения используются разные термины: восприятие называют также оценкой; второй этап определяют как подготовку к действию или установку позиции, или пристройку; третий этап называют выполнением действия или воздействием. Но все эти термины близки по смыслу и могут быть сравнимы с психофизиологической формулой реакции (ответного действия): восприятие — осознание — выполнение.

Первые два этапа действия протекают в сознании человека, третий этап представляет собой внешнее проявление мозговой деятельности. Таким образом, трехчленная формула действия, принятая в театре, полностью соответствует теории рефлексов головного мозга в физиологии.

Отсюда вытекает взгляд современной теории актерского искусства на два вида сценического действия: словесное и двигательное (пластическое). При таком взгляде словесное действие не отрывается от его физиологической основы, так как признается психофизическим процессом, а двигательное действие рассматривается в связи с его психической обусловленностью с точки зрения его цели, а не только как функция скелетной мускулатуры.

Таким образом, формула действия, как психофизического процесса, охватывает три этапа, три «ступени» действия, где первые две трети протекают в сознании, а третья часть есть внешнее проявление мозговой деятельности в слове или в движении — т.е. в словесном или двигательном действии актера.

Эта формула справедлива для действия, взятого в любом объеме. Так, все поступки Арбенина с момента опознания браслета можно рассматривать как три этапа одного действия большого объема: восприятие факта измены — решение уничтожить зло — убийство жены. Поведение баронессы в момент нахождения браслета тоже имеет три этапа: восприятие потерянного кем-то браслета — решение воспользоваться им — вручение его Звездичу. Во втором примере действие взято в очень небольшом объеме и может быть разделено на еще более мелкие отрезки, каждый из которых в свою очередь должен содержать эти три обязательных этапа действия как психофизического процесса. Отсюда возникает вывод, что мельчайший отрезок действия с его трехчленной структурой и есть та элементарная единица длительности, которая лежит в основе ритма сценического действия.

Ясно, что по временной продолжительности восприятие, подготовка к действию и осуществление самого действия не равноценны, и необходимая их пропорция определяется в каждом конкретном случае смыслом, содержанием данного действия, общей логикой поступков действующего лица, его характером, целями и всеми прочими предлагаемыми обстоятельствами. И все же возникает предположение, что существует некая закономерность временных соотношений между этапами действия: они не равны между собой, но взаимно дополняют друг друга, стремясь сохранить оптимальную длительность действия в целом. Например, за долгим восприятием следует быстрое решение, за быстрым решением — продолжительное исполнение действия и т.д. В этом предположении особенно важно стремление к оптимальной длительности, так как сценическое время не может быть измерено единицами реального времени.

Сценическое время условно по определению: время подавляющего большинства действий, совершаемых на сцене, не равно реальному времени, затрачиваемому на такие же действия в жизни. Значит, его нельзя измерить ни в минутах, ни в секундах, ни в часах. Сценическое время — это время протекания сценического действия, взятого как в его полном объеме (спектакль), так и в самом малом, элементном, отрезке действия, имеющем все признаки психофизического процесса. Иначе говоря, время, необходимое актеру на совершение простейшего действия (восприятие, подготовку и осуществление) — это и есть мера сценического времени. Всякая же единица должна сохранять неизменную величину, независимо от изменений ее составных частей. Следовательно, потеря времени при восприятии наверстывается при подготовке к действию или при его осуществлении. И здесь легко усмотреть аналогию с такими единицами, как такт в музыке и стопа (или крата) в стихосложении.

Сценическое действие представляет собой отнюдь не простой аналог реальному действию человека в жизни. Сценическое действие — выразительное средство актерского искусства, и как таковое, оно должно быть специально построено и организовано.

Свой ритм имеет любое человеческое действие, но уловить этот ритм невозможно в силу его единственности, неповторимости.

Правда, человек умеет из массы единичных явлений извлекать нечто общее и на основе этого общего создавать некоторую всеобъемлющую формулу, схему, действительную и для частного случая. Так, уловив объективную закономерность движения материи, а именно — его подчиненность ритму, человек получил возможность сознательно ритмизовать многие свои действия: трудовые процессы, игры и т.д. Вполне закономерно и стремление ритмизовать сценическое действие — это стремление отвечает как объективному свойству действия вообще, так и эстетической потребности театрального искусства. Но ритмизовать — значит установить некоторую единицу измерения ритма, с которой можно было бы соотносить все однородные элементы.

Поскольку установлена известная аналогия между понятиями ритма в таких динамических искусствах, как музыка и поэзия, можно допустить наличие такой аналогии с этими понятиями и в искусстве сценическом, так как око также обладает динамикой.

Остается только провести их сравнительный анализ.

Музыкальный ритм складывается из последовательности звуков одинаковой или различной длительности. Ритм стиха складывается из последовательности элементных количественных групп. Очевидно, ритм сценический — из последовательности элементных отрезков действия. В музыкальном ритме последовательность звуков организована по смыслу, что выражается в образовании ритмических комбинаций из нескольких звуковых длительностей, причем каждая такая комбинация отделяется от других и в то же время составляет с ними нечто целое. В стихотворном ритме мы также имеем дело с организацией различных ритмических фигур — в одно целое по смыслу. И точно такая же организация по смыслу мелких отрезков действия в крупные наблюдается в сценическом действии, причем и здесь они остаются отдельными друг от друга, образуя вместе один целостный процесс.

В музыкальном такте есть сильная доля, в группировке слогов в стихе есть опорная доля: это акцент, или ударение. В группе сценических действий самого малого объема есть всегда одно, важнейшее для этой группировки, и оно всегда акцентируется, выделяется.

В музыке такты равны по величине, но не одинаковы по строению. В поэзии стопы (краты) количественно равны, но качественно разнообразны. Такт в музыке и крата в стихе — те элементные единицы, соизмеримость и повторяемость которых обеспечивают стройность ритмического процесса, его единство в вариациях и развитии.

Если за такую единицу в сценическом искусстве принять действие самого малого объема с его трехчленной формулой, то оно должно отвечать (по аналогии с другими искусствами) требованиям кратности и количественного постоянства при качественных модификациях, Как можно убедиться, предложенная единица сценического ритма этим требованиям отвечает.

Малые действия складываются в большие, большие всегда можно разложить на малые. В любом спектакле, в любой сцене, в любой роли различаются события, складывающиеся из поступков; в поступках различаются действия, которые в свою очередь можно разделить на более мелкие части — и так вплоть до действия, именуемого дробным, при делении которого части уже носят характер простейших движений. Следовательно, кратность этой единицы налицо. Количественное постоянство тоже налицо — три составных части, три этапа действия. В этом отношении все действия равноценны, т.е. количество составных частей одинаково для всех действий. Значит, количественный состав действия — величина постоянная. Наконец, налицо и качественные модификации внутри ритмической фигуры: пропорция распределения времени между тремя ступенями действия — восприятием, подготовкой и осуществлением — есть величина переменная, особая в каждом отдельном случае. Это непостоянство пропорций соответствует различию в комбинациях длительностей в музыкальных тактах и различию в слоговом составе стихотворных стоп (крат).

Итак, можно считать доказанным: элементарный отрезок действия, именуемый «дробным действием», является той простейшей ритмической фигурой, которая лежит в основе сценического ритма.

Приняв это определение, можно получить систематизированную картину ритмического процесса в спектакле. Она выглядит следующим образом:

1. Если распределение времени между оценкой, подготовкой и осуществлением есть единица ритма, то пропорция этого распределения может быть относительно постоянной для отдельного образа — тогда она определяет ритм сценической жизни образа, или постоянной для эпизода, сцены — тогда она определяет ритм эпизода или сцены.

2. Так как строгое равенство во времени протекания всех трех частей порождает монотонность, оно противопоказано правильному ритмическому процессу. И напротив, разнообразие пропорций во временном соотношении частей действия делает ритм подвижным, развивающимся, а потому — отражающим многообразные оттенки сценической жизни; при этом разнообразие не разрушает ритмической стройности произведения в целом.

Здесь действует тот же закон, который сформулировал Ю.Тынянов для стихотворного ритма: «...единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции».

3. Количество времени, затрачиваемое на все действие в целом, независимо от распределения его по трем ступеням и от пропорции этого распределения, есть единица сценического времени, определяющая темп сценического действия. Актер может сегодня затрачивать на каждое действие в целом больше времени, чем вчера, но это новое количество времени должно быть распределено в прежней пропорции — тогда ритмический процесс не нарушится, а лишь получит некоторое изменение общего характера, обычно незначительное, поскольку на долю каждого этапа действия приходится мелко-дробная часть изменения темпа. Если же во имя сохранения прежнего темпа изменить пропорции внутри ритмических фигур (например, свести до минимума время оценки, оставив неизменным время подготовки и осуществления действия), ритмический процесс сломается, сместятся акценты, а действие, эпизод, спектакль утратят стройность, а часто и смысл.

Поэтому нельзя придать действию «плотность» за счет простого ускорения темпа, без распределения этого ускорения между частями ритмических фигур.

4. Четкость ритмического построения действия зависит не от количества затрачиваемого времени, а от распределения его между составными частями ритмической фигуры; и напротив, количество затрачиваемого времени часто зависит от четкости построения простейшей фигуры: чем точнее, яснее соотношение ее частей, тем меньше нужно времени на ее верное восприятие партнерами и зрительным залом. Поэтому ритм определяет собой темп, а не наоборот.

5. Ритм и темп связаны между собой, поскольку характеризуют одну элементную единицу действия, взятого на протяжении одной элементной единицы сценического времени. Ритм определяет собой темп, но изменения темпа (при сохранении структуры ритмической единицы) влекут за собой изменения в характере ритма. Поэтому оба явления практически существуют одновременно, составляя вместе единое понятие темпо — ритма.

Развитие темпо-ритма спектакля — волнообразный процесс, где нарастания и спады складываются из суммы темпо-ритмов действий, эпизодов, сцен. В целом темпо-ритм спектакля есть показатель интенсивности его сквозного действия. К.С. Станиславский утверждал: «Темпо-ритм всей пьесы — это темпоритм ее сквозного действия и подтекста».

Условность сценического времени выражается в его особой уплотненности, концентрации: герои спектакля за два-три часа должны совершить поступки, пережить чувства и мысли, на которые в реальной жизни люди тратят дни, месяцы, годы. При этом их действия должны быть подлинными. Противоречие между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени как раз и разрешается в темпо-ритме, ибо благодаря точному, расчетливому построению ритмической фигуры действия оно как бы сжимается во времени, сохраняя все признаки подлинности. Итак, понятие темпо-ритма в сценическом искусстве можно определить как систему разрешения противоречий между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени.

**Общение с партнером как процесс взаимодействия.**

Взаимодействие с партнером — основной вид сценического действия. Оно вытекает из самой природы драматического искусства. В процессе сценического взаимодействия раскрываются идея пьесы и характеры действующих лиц, то есть достигается главная цель творчества. Поэтому момент перехода в учебной работе от неодушевленного к живому объекту общения знаменует собой новый, более высокий этап в овладении артистической техникой.

Сейчас никто не отрицает огромного значения общения в творчестве актера. Это понятие прочно вошло в современную театральную педагогику и сценическую практику. Однако сценическое общение по-разному понимается и по-разному преломляется в актерском творчестве. Не добиваясь живого, органического общения, некоторые довольствуются общением условным, театральным, то есть внешним изображением процесса. Другие подменяют общение с партнером общением со зрителем. В результате общение, как живой органический процесс, является у них скорее счастливым исключением, чем правилом. Это огрубляет артистическую технику, мешает достигать подлинной правды в раскрытии на сцене «жизни человеческого духа».

Современное понимание процесса сценического общения сложилось не сразу. Оно явилось результатом длительного исторического развития. Было время, когда слова роли адресовались актером не партнеру, а непосредственно в зрительный зал. Стоять спиной к публике считалось верхом неприличия. Позднее актер стал делить свое внимание между зрительным залом и партнером. «Актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и между своими слушателями»,— писал Гёте.

Дальнейшее развитие театральной реалистической эстетики все больше приводило к убеждению, что наилучший способ воздействия на зрителя идет через общение с партнером. Правда, долгое время общение понималось упрощенно, как поддержание общего тона спектакля, как условная связь с партнером, и лишь в творчестве больших актеров стихийно создавалось на сцене подлинное, живое общение.

Общение актеров в момент творчества приобрело особое значение, когда в театральном искусстве на первый план выдвинулась проблема сценического ансамбля. Осуществление единства художественного замысла в спектакле потребовало от актеров особой согласованности и взаимной зависимости в процессе творчества. Задача актера заключалась теперь не только в том, чтобы адресовать партнеру предназначенные ему слова, улавливать и поддерживать общий тон исполнения, но и в том, чтобы установить внутренний контакт с действующими лицами, чутко отражая малейшие изменений в их сценическом поведении. Не случайно, разрабатывая систему актерского творчества, Станиславский уделил такое большое внимание проблеме сценического общения. Он считал живое органическое общение важнейшей отличительной особенностью искусства переживания.

Ни в искусстве представления, где форма поведения актера на сцене раз и навсегда зафиксирована, ни тем более в ремесле живого общения как органического взаимодействия не происходит. Для искусства представления типична игра актера вне сегодняшнего, живого ощущения партнера и обстановки, игра, при которой главным объектом внимания становится он сам, демонстрирующий себя в образе. В искусстве переживания актер отдает все свое внимание сценическому объекту, находясь от него в прямой и непосредственной зависимости. Станиславский говорил, что для ремесла характерна «игра на публику», для искусства представления — «игра для себя», а для искусства переживания — «игра для партнера», непрерывное взаимодействие с ним.

Из этого не следует, что всякое обращение к зрительному залу есть признак ремесла. Иногда оно используется как сознательный художественный прием. Этим приемом, как известно, пользовались и Станиславский и Немирович-Данченко. Инсценируя, например, романы Ф. М. Достоевского («Братья Карамазовы»), Л. Н.Толстого («Воскресение») и других писателей, они вводили в спектакль действующее лицо — От автора, которое, комментируя действие, выступало как бы посредником между сценой и зрительным залом. В финале спектакля «Ревизор» Станиславский заставил исполнителя роли городничего И. М. Москвина выключиться из действия, подойти к рампе и слова «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..» адресовать прямо в зрительный зал. На этот момент в зале зажигался полный свет. Таким образом, ради заострения гоголевской сатиры режиссер не боялся отступить от жизненного правдоподобия и смело шел на публицистическое обнажение идеи.

Прямое общение актера со зрителем получило в наши дни широкое распространение. Но это частный прием, не опровергающий общего правила: основой сценического действия как в прошлом, так и в настоящем является общение партнеров между собой.

Живому взаимодействию партнеров на сцене Станиславский придавал исключительное значение. Но, разрабатывая свою систему, он не сразу подошел к правильному пониманию природы сценического общения. Долгое время он рассматривал общение как элемент внутреннего творческого самочувствия актера. Он допускал возможность чисто духовного общения вне конкретного действия.

В книге «Работа актера над собой» утверждается, что «прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души в душу» происходит «без видимых для зрения физических действий» (т. 2, стр. 268) и представляет собой процесс обмена душевными токами.

Внутреннее общение Станиславский считал высшим видом общения. Вместе с тем он не исключал необходимости и внешнего, «телесного общения» на сцене с помощью движений, жестов, мимики и всех физических органов чувств, но рассматривал его как самостоятельный и притом второстепенный вид сценического общения. Правда, в главе «Общение» говорится и об органической связи души и тела, физического и психического в творчестве актера, но эти правильные мысли не стали определяющим принципом построения главы, не получили в ней развития.

В результате глава «Общение» оказалась противоречивой и наиболее уязвимой с точки зрения позднейших взглядов Станиславского.

В том виде, как эта глава изложена в книге «Работа актера над собой», она не удовлетворяла и самого автора. Вот почему, сдав книгу в печать, Станиславский вскоре же приступил к ее переработке. В новом варианте главы общение он определяет как органический процесс, который «требует участия всего внутреннего и внешнего творческого аппарата артиста» (т. 2, стр. 393). Он по-прежнему более всего дорожит духовной стороной творчества, но, чтобы вызвать в себе этот процесс, предлагает отталкиваться от физической природы действия. В новом варианте главы Станиславский переводит элемент «общение» из плоскости статического пребывания актера в самочувствии («излучение и влучение» эмоциональных токов) в плоскость активного действия, борьбы партнеров за достижение своих целей.

Внесенные Станиславским коррективы позволяют теперь более точно определить природу общения — как взаимодействие партнеров в процессе сценической борьбы.

Взаимодействие с живым объектом существенно отличается от взаимодействия с объектами воображаемыми и объектами реальными неодушевленными, с которыми мы уже встречались в предыдущих разделах программы. Тут мы сталкиваемся с активной волей партнера, с его противодействием, с различными, подчас неожиданными изменениями в его поведении, что в свою очередь заставляет и нас действовать по-другому. Происходит тончайший процесс взаимодействия, сценической борьбы, посредством которой разрешается тот или иной драматургический конфликт. Борьба может вызываться различными поводами, принимать самые различные формы, однако во всех случаях она предполагает органическое взаимодействие, а взаимодействие — борьбу.

Но поскольку в спектакле исход борьбы заранее предрешен, процесс ее точно зафиксирован и уже не таит в себе неожиданностей, то реальная потребность в ней исчезает. Здесь законы сцены вступают в противоречие с законами жизни, и нужна высокая артистическая техника, чтобы не утерять на сцене жизнь, восстановить ее нарушенные законы.

Органичность взаимодействия утрачивается иногда совершенно незаметно для актера. От частого повторения роли внутренняя связь с партнером притупляется и остается неизменной лишь внешняя сторона процесса, то есть воспроизводимые по мышечной памяти мизансцены и привычные приспособления. Каждый чуткий актер это остро испытывает на себе. А. К. Тарасова вспоминала интересный случай, происшедший с ней на спектакле «Дядя Ваня». Она играла роль Сони, а ее партнером был К. С. Станиславский. Во втором акте есть момент, когда Соня уговаривает Астрова больше не пить и по ремарке автора «мешает ему» это сделать. По установленной мизансцене в ответ на страстную просьбу Сони Астров — Станиславский возвращал ей наполненную рюмку, которую та торопливо прятала в шкаф. Но на одном спектакле, когда она пыталась взять рюмку, Станиславский продолжал удерживать ее. Актриса поняла, что на этот раз ей не удалось убедить партнера. Все слова были уже произнесены, а действие так и не состоялось. Тогда она умоляюще посмотрела на Станиславского, и в этом взгляде было больше правды, чем в ее словах. Станиславский — Астров медленно разжал пальцы и отдал рюмку. Он как чуткий барометр отражал правду и ложь в поведении партнеров и тем самым помогал им возвращаться на путь живого органического творчества.

Но что делать актеру, когда партнер не стремится устанавливать органический процесс взаимодействия, а удовлетворяется внешним, формальным его изображением? Как быть, если партнер должен был по пьесе меня убеждать, но по-настоящему не убедил, должен был удивить, испугать, но не удивил и не испугал, так как его внимание было направлено на зрителя, а не на меня. В результате обрывается нить живого .общения, нарушается ансамбль. Но актер не может из-за этого остановить спектакль. Он должен уметь находить выход из трудного положения. Тут на помощь приходит воображение. В таком случае нужно поставить перед собой вопрос: а если б он меня убедил, удивил, испугал и т. п., и постараться ответить на него действием. Такой прием помогает до некоторой степени возместить художественный ущерб, причиненный партнером.

Но и тогда, когда оба партнера стремятся к подлинному общению, им приходится преодолевать серьезные препятствия. Главное из них заключается в повторном характере сценического действия. Органичность творчества — это тот идеал, к которому надо стремиться, но абсолютное его достижение на всем протяжении спектакля, как уже было сказано, практически неосуществимо. Станиславский по этому поводу говорит: «Не бывает в полной мере правильного или неправильного общения. Сценическая жизнь актера на подмостках изобилует как теми, так и другими моментами, и потому правильные чередуются с неправильными.

Если б можно было сделать анализ общения, то пришлось бы отметить столько-то процентов — общения с партнером, столько-то — общения со зрителем, столько-то — показов рисунка роли, столько-то — доклада, столько-то — самопоказа и прочее и прочее. Комбинация всех этих процентных отношений определяет ту или иную степень правильности общения... Задача каждого артиста — избежать указанной пестроты и всегда играть правильно.

Для этого лучше всего поступать так: с одной стороны, учиться утверждать на сцене объект — партнера и действенное общение с ним, с другой стороны, хорошо познать неправильные объекты, общение с ними, учиться бороться с этими ошибками на сцене в момент творчества» (т. 2, стр. 264).

Утверждать на сцене объект — это прежде всего научиться по-настоящему видеть, слышать, остро воспринимать партнера и его действия. Это значит отдавать преимущественное внимание не тому, «как действую я», а «как действует он» на сцене, чтобы, верно приспособившись к нему, откорректировать и свое поведение. Для тренировки указанного навыка нужны упражнения, которые давали бы возможность точно проконтролировать, куда направлено внимание каждого из партнеров, требовали бы для своего успешного выполнения острой взаимной «слежки», точного учета поведения.

Таким требованиям лучше всего отвечают упражнения, в которых партнерам неизвестны истинные намерения друг друга. Ставится какая-нибудь простая задача, например вернуть товарищу деньги, взятые в долг на определенный срок. Тот, кому возвращается долг, зная о затруднительном материальном положении товарища, отказывается сейчас взять у него деньги. Но должник из самолюбия настаивает. Оговорив обстоятельства действия, педагог дает еще каждому из партнеров в отдельности дополнительное задание: ни в коем случае не оставлять денег у себя. Если партнер не захочет их принять, то незаметно подсунуть их ему в карман. По результату упражнения можно судить, кто оказался внимательнее к поведению партнера и действовал более точно. Чтобы выполнить скрытое от партнера действие, нужно быть очень внимательным к нему, находчивым и точно учитывать его поведение. Но чтобы при этом обнаружить и его скрытый поступок — нужно быть вдвойне внимательным. Вне подлинного, жизненного взаимодействия такого упражнения не выполнишь, и в этом его несомненная польза.

Чтобы овладеть процессом живого взаимодействия, надо тщательно изучить его, проследить, как он зарождается и протекает в жизни, через какие обязательные стадии проходит.

Исходный момент всякого органического действия — процесс ориентировки. Не сориентировавшись в обстановке, не обнаружив партнера, не поняв, чем он занят, в каком состоянии находится, не оценив, как это может отразиться на осуществлении моего замысла,— нельзя начать правильно действовать. Нарушение ориентировки неизбежно повлечет за собой и дальнейшую ложь в поведении актера, и, наоборот, верная ориентировка может сразу поставить взаимодействие на правильные рельсы.

Пусть ученики воспроизведут процесс ориентировки, подсмотренный ими в жизни. У кабинета ректора школы они могли видеть старшекурсника, которого пригласили сниматься в кинофильме. Он несколько раз заглядывал в кабинет, но ректор был занят каким-то срочным делом, казался раздраженным. Старшекурсник так и не решился обратиться к нему со щекотливой просьбой, и, таким образом, все его действия свелись к процессу ориентировки.

Другой пример: юноша впервые приехал в Москву, чтобы держать экзамен в театральную школу. На вокзале его должен встретить родственник, которого он никогда прежде не видел. В многолюдной толпе незнакомых людей необходимо отыскать нужного человека. Для этого потребуется активная ориентировка как с той, так и с другой стороны.

Новый пример: педагог сообщает, что ему стало известно от начальника милиции, будто один из студентов курса совершил мужественный поступок: спас тонущих людей, но не пожелал открыть своего имени. А другой ввязался в драку и отсидел ночь в милиции. Те, кому будут поручены эти роли, не должны ничем выдавать себя. Присутствующим же предоставляется решить, кто из их товарищей нарушитель, а кто спаситель.

Чтобы завязать общение с партнером, после предварительной ориентировки необходимо привлечь к себе его внимание. Привлечение внимания может превратиться в активное действие, если партнер избегает общения либо отвлечен чем-то другим. Пусть ученики попробуют незаметно привлечь внимание педагога или кого-либо из товарищей, чтобы попросить их о чем-нибудь, или передать им что-либо, или договориться о чем-нибудь. Пусть проверят, что означает привлечь внимание незнакомого человека, знаменитости, ребенка, расшумевшейся аудитории, которая к тому же не желает вас слушать, привлечь внимание начальника, который спешит или умышленно уклоняется от разговора, и т. п. Какие для этого надо совершить физические действия?

Другой важный момент органического процесса — приспособление или пристройка к объекту. Характер пристройки (или приспособления) зависит от многих обстоятельств: от моих взаимоотношений с партнером, от намерений по отношению к нему, от поведения самого партнера и условий, в которых протекает наше взаимодействие. В упражнениях можно поставить задачу: пристроиться к партнеру с целью заставить его выполнить просьбу, приказ, для сообщения ему приятного или неприятного известия, для установления дружеских связей; или, наоборот, перестроиться для разрыва отношений, для интимного или официального разговора со старшим, младшим, симпатичным или неприятным человеком и т. п.

По ходу взаимодействия партнеров приспособления не будут оставаться неизменными. В зависимости от перемены обстоятельств и развития взаимоотношений они будут постоянно меняться с целью подготовки к новому наступлению или обороне, если рассматривать взаимодействие как борьбу.

Выразительный пример такой перестройки поведения мы находим в рассказе А. П. Чехова «Толстый и тонкий». На платформе железной дороги происходит встреча двух чиновников, бывших школьных товарищей. Обменявшись приветствиями, «приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ошеломлены». Но стоило только одному из них, мелкому чиновнику, узнать, что его друг дослужился до тайного советника, как с ним произошло необыкновенное превращение: «Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился...» Дружеское общение оказалось совершенно нарушенным. Разница общественных положений воздвигла между бывшими школьными товарищами непреодолимый барьер.

Если органический процесс правилен, приспособления как в жизни, так и на сцене чаще всего возникают непроизвольно. Если же они придуманы актером, подсмотрены им со стороны или предложены режиссером, то и в этом случае, как советует Станиславский, надо уметь оживить их с помощью психотехники, чтобы влить в них хотя бы «долю подсознания». Сознательно повторяемые сценические приспособления постепенно мертвеют, перестают быть выразителями внутренней жизни артиста: вместо приспособлений к партнерам они незаметно превращаются в приспособления к зрителям, то есть в штампы, парализующие органику жизни роли.

Для постоянного обновления старых и нахождения новых приспособлений необходимо постоянно бередить свою фантазию, обогащать запас эмоциональных воспоминаний. Если для каждого момента роли актер будет располагать не одним, а множеством приспособлений, он не станет цепляться за однажды найденное и сможет смело довериться своему сегодняшнему ощущению. С этой целью следует вернуться к ранее исполненному действию и испробовать на практике различные приспособления к нему. Предположим, актер должен пристроиться к партнеру, чтобы убедить его выполнить просьбу. Станиславский рекомендует составить список различных человеческих состояний, настроений, чувствований; например: «спокойствие, возбуждение, добродушие, ирония, насмешка, придирчивость, упрек, каприз, презрение, отчаяние, угроза, радость, благодушие, сомнение, удивление, предупреждение...

— Ткните пальцем в этот листок,— говорил он,— и прочтите то слово, на которое вам укажет случай. Пусть состояние, указываемое этим словом, станет вашим новым приспособлением» (т. 2, стр. 292).

При этом случается, что самое, казалось бы, неподходящее, противоречащее на первый взгляд логике действия приспособление оказывает на партнера самое сильное воздействие. Обращение к человеку с просьбой трудно совместить, например, с насмешливым и презрительным отношением к нему. Однако именно такие неожиданные контрасты между прямым смыслом слов и характером выполняемого действия нередко приводят к наибольшей его эффективности и выразительности.

Ориентировка, привлечение внимания объекта, пристройка к нему — все эти необходимые стадии живого органического процесса нужны для того, чтобы подойти к самому главному, к воз действию на партнера.

В общении людей преобладает словесное воздействие. Но в особых случаях, когда того требует обстановка или слова делаются ненужными, возможно взаимодействие с помощью одних лишь физических действий. Они проявляются через жесты, мимику, прикосновения, взгляды, интонации. Именно с этих исключений и следует начинать изучение органического процесса взаимодействия, который легко нарушается при взаимодействии словесном. Поэтому с самого начала важно прочно закрепить самый процесс органического взаимодействия, который всегда проявляется во взаимодействии физическом. Физическое действие лежит в основе словесного. Словесное взаимодействие вне физического невозможно, тогда как физическое при известных обстоятельствах может осуществляться и без слов.

Упражнения и этюды на бессловесное взаимодействие обычно называют этюдами на органическое молчание. если молчание не будет абсолютным — это не играет существенной роли, важно лишь, чтобы физические действия на первых порах преобладали над словесными.

С этой целью можно предложить ученикам обстоятельства, которые исключают или делают излишним словесное общение. Предположим, что действие происходит у постели тяжелобольного, который задремал после нескольких бессонных ночей. Близкие ему люди желают навестить его и узнать о здоровье. Дежурящие у постели больного оберегают его покой и пытаются мимикой и жестами объяснить пришедшим, в каком он находится состоянии.

Можно найти и другие предлагаемые обстоятельства, в которых молчание является непременным условием совершения действия. Например, выполнение ответственного задания разведчиками в тылу врага, в непосредственной близости от противника; момент подкрадывания охотников к хищному зверю; проведение экскурсии по шумным цехам завода, где не слышно слов; ликвидация недоразумения в радиостудии при включенном микрофоне; разговор при отходе поезда через закрытое окно вагона; объяснение с иностранцем при незнании языка; общение глухонемых и т. п.

Задача подобных упражнений—осуществить со всей тщательностью и последовательностью процесс органического взаимодействия без слов. Важно, чтобы ученики познали на собственном опыте, что значит при помощи одних лишь физических действий привлечь внимание партнера, пристроиться к нему, установить с ним контакт, воздействовать на него, уметь воспринять его ответную реакцию, оценить ее и найти наиболее целесообразную логику своего поведения в изменившихся обстоятельствах.

Ученики должны почувствовать силу воздействия на партнера при помощи логики физических действий, научиться управлять его поведением, уметь заставить его молчать, замереть в неподвижности, приблизиться или, напротив, держаться в отдалении и т. д.

Само собой разумеется, что речь идет не о грубом физическом воздействии, а о воздействии на психику и сознание партнера с помощью мимики, глаз, жестов, интонаций и других средств. Сведение физического взаимодействия к примитивным грубым формам (хватание, толкание, свалка, драка) идет обычно от неумения актера пользоваться всем богатством внешних выразительных средств и допустимо только в исключительных случаях.

Чтобы в совершенстве овладеть этими выразительными средствами, целесообразно обратиться к тренировке каждого из них в отдельности. Упражнения могут быть построены на том, чтобы процесс взаимодействия между партнерами осуществлялся с помощью одних только глаз или интонаций, пальцев, кистей рук или в различной комбинации этих средств общения. Так, например, нужно объясниться при помощи глаз и пальцев.

Допустим, умирает парализованный человек, у которого действуют только кисть руки и глаза. К нему приглашают нотариуса для составления завещания. С помощью взглядов и движения пальцев он выражает свое различное отношение и волю к окружающим его членам семьи. То же упражнение может быть выполнено и в других обстоятельствах: больной лишен зрения и речи, но может действовать с помощью жестов и интонаций и т. п.

Можно перенестись в обстановку военного госпиталя, где раненому разведчику только что сделали операцию и забинтовали лицо. Лишь движениями рук он передает командиру части добытые им важные сведения.

Взаимодействие предполагает не только умение активно воздействовать на партнера, но и правильно воспринимать это воздействие. Между тем процесс восприятия часто нарушается или вовсе отсутствует на сцене. «Большинство актеров если и пользуется им,— говорит Станиславский,— то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступает молчание и реплика другого лица, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера, а перестают играть до следующей своей очередной реплики. Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз» (т. 2, стр. 256). Нельзя правильно воздействовать на партнера, не воспринимая и не оценивая его реакции.

Существует педагогический прием, который помогает наладить органическое взаимодействие и проконтролировать его. После исполнения упражнения или этюда актеру предлагается во всех подробностях рассказать о поведении партнера. Если он был действительно внимателен к партнеру, то сделать это не так трудно. Если же он был внимателен только к самому себе, то есть шел по линии представления роли, то он не сможет рассказать о том, как действовал партнер. У Станиславского существовала даже такая формула. Если актер ответит: «Не помню, как играл (что делал) партнер, но я играл хорошо», значит, я играл плохо. А если: «Не помню, как я играл, но помню, как играл партнер»,— значит, я играл хорошо.

Наилучшими упражнениями на взаимодействие являются те, в которых возникают активные задачи, приводящие партнеров к столкновению и борьбе. Если активность действия не создается сама собой, ее можно вызвать путем обострения предлагаемых обстоятельств. Допустим, учащимся дается задание воспроизвести момент прихода зрителей в театр. Поначалу такое задание может показаться малоинтересным. В самом деле, не составляет особого труда подойти к дверям театра, протянуть контролеру билеты, дать оторвать корешок и войти в помещение. Но это было бы лишь формальным решением задачи. Жизнь куда интереснее и богаче такой бездейственной схемы. В жизни нельзя «вообще» идти в театр, не зная, в какой именно, на что и при каких обстоятельствах.

Например, сегодня на сцене Большого театра состоится заключительный спектакль итальянской труппы. «Ла Скала», составленной из мировых знаменитостей. Прежде чем достать билеты, пришлось за полмесяца занять очередь и ежедневно являться на перекличку. При таких обстоятельствах посещение театра становится событием. Желающих попасть всегда оказывается больше, чем способен вместить зал. Многие безбилетники пытаются любым способом проникнуть в театральное здание, у входа создается давка. Зрители не просто проходят в двери, а штурмуют их. В толпе всегда есть ожидающие и опаздывающие, уступающие и приобретающие билеты, лица, перепутавшие дату, потерявшие билеты или забывшие их дома, уговаривающие контролера пропустить их к администратору и т. д.

Среди посетителей встречаются влюбленные, наскучившие друг другу супруги, одинокие командированные провинциалы, страстные поклонницы и поклонники артистов, зарубежные туристы, иностранные дипломаты и т. п. Если присмотреться повнимательней, то у каждого посетителя свой особый характер, своя линия поведения, отличная от других.

Все это может дать ученикам интересный материал для выполнения заданного упражнения. Образуется цепь небольших эпизодов, в которых по-разному раскроются отношения зрителей между собой и с контролером.

В одном из эпизодов мы видим парня, который поглядывает по сторонам, то и дело переходя с места на место. Он ожидает девушку, опаздывающую по неизвестным причинам. За ним наблюдает блондинка, которая обращается к проходящим с вопросом: нет ли лишнего билетика? Чтобы попасть на спектакль, она специально приехала в Москву из другого города, но знакомые, обещавшие достать билет, оказались бессильными ей помочь. Раздается последний звонок. Контролер торопит публику, предупреждая о начале спектакля. Тогда блондинка обращается к молодому человеку с просьбой уступить ей второй билет. Оглядевшись еще раз по сторонам, он протягивает ей билет. Она стремительно хватает его и открывает сумочку, чтобы расплатиться. Но парень решительно отказывается от денег и, взяв ее под локоть, ведет к входу. Она благодарно улыбнулась, а потом замерла на месте: к ним подбежала запыхавшаяся брюнетка и окликнула парня. Он остановился в растерянности...

Завязался конфликт. Дальнейшее его развитие зависит от того, как будет происходить взаимодействие между тремя партнерами. А это, в свою очередь, определится обстоятельствами, которые необходимо будет уточнить. Может быть, обнаружив, что ее кавалер уступил билет другой девушке, обиженная брюнетка откажется идти с ним в театр. Быть может, блондинка, поняв, в какое затруднительное положение попал парень, вернет ему билет или он предложит им пойти вдвоем. Возможно, что контролерша, сжалившись, пропустит в дверь всех троих, и т. п.

Импровизационный характер упражнения может подсказать самую различную его развязку. Здесь неизбежен момент случайности, который не всегда приводит к самому удачному решению. Но это не умаляет большой пользы импровизации. Она активизирует фантазию, волю и находчивость учеников. Не зная, что произойдет в следующую секунду их пребывания на сцене, исполнители должны по-настоящему следить друг за другом, находить выход из неожиданных положений, в которые ставят их партнеры. Свойственная импровизации первичность процесса взаимодействия помогает достигать наибольшей органичности поведения.

После исполнения импровизационного упражнения педагог разбирает его, обращая внимание учеников на их удачи и ошибки, на возможные нарушения жизненной логики и органического процесса взаимодействия. Если по ходу работы возникло несколько вариантов развязки конфликта, непременно встанет вопрос: какой из них интереснее и выгоднее? Для ответа на вопрос потребуется определить свое отношение к создавшемуся конфликту между тремя партнерами и дать ему оценку. Можно просто разыграть курьезный случай, происшедший у входа в театр, а можно извлечь из этого случая какую-то мысль, мораль — показать, например, чуткость и воспитанность людей, оказавшихся в затруднительном положении, или, наоборот, осудить их поведение.

Любое разрешение конфликта приведет к переосмыслению всего, что было создано в ходе импровизации. Нельзя подойти к заранее намеченной развязке, если не готовить ее с самого начала, не уточнить в соответствии с ней всех обстоятельств происшествия, взаимоотношений действующих лиц, всех стадий органического процесса их взаимодействия.

Но решение всех этих вопросов относится уже к следующему этапу программы первого курса, где упражнение перерастает в этюд.