

УТВЕРЖЕНО  
Учебно-методическим советом  
Воронежского государственного  
института искусств  
от 22.11.2018, Протокол № 4

**Методические рекомендации к дисциплине «Актерское мастерство»  
по теме: «Перемена сценического отношения – путь к созданию образа»  
(методика работы над разделом «Сценическое отношение») для  
обучающихся по специальности 52.05.01 Актерское искусство  
(специализация № 1 «Артист драматического театра и кино»)**

**Разработчик:**  
доцент кафедры мастерства актера  
Болотов Э.Н.

К разделу сценическое отношение следует приступать тогда, когда студенты уже усвоили навыки создания таких условий, при которых легче всего возникает творческое состояние. Что же это за условия? Прежде всего, это:

1. Точный объект внимания.
2. Мускульная свобода.
3. Творческая фантазия.
4. Оправдание.
5. Сценическая вера, выражающаяся в установлении нужного отношения к объекту.

Остановимся на каждом пункте отдельно.

### **Внимание**

Как можно определить задачу актера? Актер создает художественный образ путем воспроизведения на сцене действий поведения человека. Для того чтобы установить законы сценического поведения, мы должны внимательнейшим образом присмотреться и разобраться в поведении человека в реальной жизни. Необходимо наблюдать за собой и окружающими нас людьми в самых разнообразных обстоятельствах, как они ходят и говорят, смотрят, жестикулируют и т.д. Развитие наблюдательности – это та основа, без которой невозможно построить сценический образ. Поведение человека находится в непосредственной зависимости от окружающей его среды. Любая мысль, чувство, любой поступок являются результатом воздействия окружающей действительности. Каким же образом мы воспринимаем внешнюю среду, при помощи чего она, так сказать, «попадает» в наше сознание, вызывает те или иные мысли и чувства? Все это происходит с помощью наших органов чувств: зрение, слух,

осязание, обоняние, вкус. Через эти органы чувств познается окружающий нас мир. Всю работу для создания творческого самочувствия необходимо начинать с упражнений на развитие и умение произвольно владеть работой этих наших органов чувств, или, как мы будем их в дальнейшем называть, органов внимания.

Внимание бывает *непроизвольным*, то есть таким, при котором объекты как бы сами овладевают вниманием человека. К разделу *непроизвольного* внимания относится и рассеянное внимание, при котором объекты быстро сменяют один другой, случайно и неорганизованно.

Существует другой вид внимания – *произвольное*, при котором для овладения объектом необходимо усилие воли. Степень волевого усилия определяется степенью активности препятствующих моментов. Препятствия могут быть внешними (звуковые и зрительные раздражители) и внутренними (недостаточно развитое умение заинтересоваться необходимым объектом). В круге внимания человека могут быть одновременно несколько объектов, но какой-нибудь один объект всегда доминирует над остальными. Иногда эти, так называемые, второстепенные объекты начинают приобретать значительную силу воздействия, постепенно затевают главный объект и, в конце концов, вытесняют его. В сценической терминологии есть даже такое выражение: «*потерять объект внимания*». Умение усилием воли направить внимание только на один объект, а затем и увлечься этим объектом является самым ценным и самым необходимым качеством для актера. Для того чтобы владеть своим вниманием в условиях, когда ты сам являешься объектом усиленного внимания (актер и зритель), необходима специальная тренировка.

На что переключается внимание человека, за которым наблюдают? На самокритическую оценку самого себя, то есть, объектом внимания человека становится он сам. Это часто приводит к смущению или, как говорят, к «*зажиму*». Секрет борьбы с «*зажимом*» очень прост: надо заставить себя по-настоящему сосредоточиться на объекте, вне себя лежащим, надо заставить себя по-настоящему видеть его, захотеть понять суть и смысл этого объекта. Надо уметь органически сосредоточиться на взятом объекте на глазах у зрителя. Эту способность нужно тренировать в первую очередь, ибо она является первой, а может и главной, составляющей творческого самочувствия актера. Существуют специальные упражнения, посвященные этой тренировке. Если эта способность у актера не развита, то, оказавшись на сцене, он или смутится – «*зачахнет*», или начнет «*наигрывать*». Это будет выражаться либо в чрезмерной скованности всего организма либо в чрезмерной развязности, возникающей от страха обнаружить свое смущение. Итак, сценическое внимание должно быть:

1. Произвольным, то есть, подчинено воле;
2. Органичным, то есть естественным, жизненным;
3. Сосредоточенным на произвольно и верно взятом объекте.

Что же должно быть объектом внимания актера на сцене? То, то что составляет объект внимания играемого им образа.

Значительная часть работы актера над ролью в том и состоит, чтобы точно определить те объекты, которые интересуют образ, найти, чем живет образ в каждый данный момент своего существования на сцене. Сценическое внимание требует умения безразличной и неинтересный объект сделать интересным. Актер обязан уметь по-настоящему увлечь свое внимание тем объектом, которым живет образ. Этого нельзя добиться без достаточного волевого усилия, направленного к тому, чтобы сначала сосредоточиться на объекте, а затем творчески заинтересоваться этим объектом. Не приведя себя в творческое состояние, немислимо искренне, правдиво, просто и свободно действовать на сцене, то есть жить в сценических условных обстоятельствах так же естественно, как если бы это было в действительной жизни. Поэтому первый закон внутренней техники актерского искусства гласит: *внимание актера, находящегося на сцене, должно быть в каждый момент сосредоточено на определенном, верно найденном, правильно взятом объекте.* Объекты внимания актера, разумеется, беспрерывно меняются, подчиняясь логике внутренней жизни образа.

### **Мускульная свобода (свобода мышц)**

При разборе специфики актерского внимания. Уже говорилось о том, что человек испытывает чувство неловкости и смущения, когда замечает, что на него смотрят. Сознание того, что на тебя смотрит большое количество людей, вызывает инстинктивную бессознательную мышечную реакцию. Мускулы как бы зажимаются, становятся чересчур напряженными, движения делаются скованными, несвободными, голос хрипнет, лицо принимает несвойственное ему обычно в жизни «надутое» выражение, вообще человек перестает быть самим собой, теряет ту простоту, которая свойственна ему в жизни и уже ни к какому творчеству становится не способен.

Поэтому первый и самый верный способ освободиться от зажима - это увлечь свое внимание каким-либо объектом, исключая свою собственную личность. Но это не всегда удается: мускульное напряжение мешает актеру сосредоточить свое внимание. Поэтому следует научиться приводить свое тело в состояние относительной свободы еще до всяких попыток овладеть нужным объектом внимания. Для этого следует взять объектом внимания свои напряженные мышцы, усилием воли убрать, на сколько возможно, излишнее напряжение и затем искать необходимый объект внимания во внешней среде.

Помогает этот прием вот почему: если с одной стороны органическое внимание обуславливает мускульную свободу, то с другой стороны и мускульная свобода облегчает возникновение органического внимания. Оба эти момента - внимание и мускульная свобода нераздельно связаны друг с другом и находятся в состоянии взаимодействия.

Говоря об условиях творческого самочувствия, следует отметить, что без точного объекта внимания, во-первых, и без мышечной свободы, во вторых, невозможно органично и целесообразно действовать на сцене, то есть

принимать сценическую неправду как жизненную правду и относится к этой сценической неправде как к жизненной правде.

Что же следует понимать под термином «мышкульная свобода»? Мышкульная свобода – это отнюдь не состояние развинченности, вялости, разболтанности мускулатуры тела. Быть мышкульно-свободным значит целесообразно расходовать мышечную энергию, то есть расходовать ее столько, сколько надо для каждой конкретной физической задачи (стоять, ходить, сидеть, нести, поднимать, двигать, толкать и т.д.) Если проследить поведение любого живого существа в нормальном его состоянии, то можно без особого труда заметить, что в обычной жизни им затрачивается для каждой физической задачи столько мышечной энергии, сколько нужно – ни больше, ни меньше, при этом в полном соответствии с физической конституцией данного существа. Прекрасный пример подобного рационального распределения энергии приводит К. С. Станиславский, когда описывает мышечную свободу кошки и ее физическую гармоничность (Станиславский К. С. т.2, «Работа актера над собой»).

Итак, в природе, в жизни энергия затрачивается очень целесообразно. *Целесообразное распределение и целесообразную затрату энергии мы называем мышечной свободой.*

Без мышечной свободы и без органического внимания не может быть у актера творческого состояния. Отсюда второй закон внутренней техники актерского мастерства: *актер, находящийся на сцене, должен быть мышкульно-свободным, то есть целесообразно распределять и расходовать мышечную энергию.*

Упражнение на тему мышечной свободы преследуют следующие цели:

1. Приучить студента произвольно управлять своим мышечным аппаратом, чтобы всегда быть в состоянии создать максимально благоприятные условия для творчества.
2. Развить чувство естественной пластичности. Уметь вызывать в себе эту пластичность и «на ходу» исправлять ошибки путем постоянного самоконтролирования, которое должно, в конце концов, превратиться в механическую привычку.
3. Создать практические «заготовки» для целого ряда моментов сценического поведения, требующих умения привести свое тело в любое состояние, от «нуля» (пьяный, спящий, тяжело больной и т.д.) до предельного напряжения (условно движение тяжелого предмета, поднятие тяжестей и т.д.).

Начинать следует с того, чтобы сидя, все мышцы освободить совершенно: руки, ноги, плечи, должны стать совсем вялыми, мягкими, голова на шее еле держится, вообще человек должен превратиться в вытряхнутый мешок. Далее, оставаясь в том же положении, начинайте подтягивать мышцы поочередно. Скажем, мускулы правой ноги постепенно напрягаются и доводятся до предельного напряжения, а все остальные мышцы тела остаются по-прежнему в ослабленном состоянии. Конечно,

непроизвольная часть этого напряжения передается и другим мускулам, как бы разольется почти по всему телу. Однако стремиться нужно именно к раздельному напряжению мышц. Одним словом, необходимо в любой последовательности напрягать и освобождать мышцы своего тела. Необходимо владеть разными степенями мышечного напряжения и «переливать» мышечную энергию из одной части тела в другую. В будущем в работе над ролью, когда придется искать походку другого человека, манеру держаться, вообще выявлять образ в движении, умение владеть своим телом, окажет в этом весьма существенную помощь.

### **Творческое оправдание и фантазия**

Для того чтобы формулировать законы актерского творчества, необходимо базироваться на результатах изучения жизненного поведения человека. Наблюдая жизненное поведение человека, можно отметить следующие особенности в связи с разделом *о творческом оправдании и фантазии*.

1. В каждый данный момент поведения человека мотивированно какой-либо причиной. Эта причина, может быть, и не осознана человеком, но, тем не менее, он поступает так, а не иначе именно потому, что до этого произошло то-то.
2. Окружающие верят человеку именно тогда, когда его поведение или слова убедительны. Убедительность же возникает тогда, когда человек говорит и действует убежденно. Эти два условия: мотивированность поведения и убежденность того, кто действует, неразрывно друг с другом связаны. Убежденность возникает тогда, когда человек ясно сознает мотивы своих слов и действий. Поэтому и актер только тогда действует убежденно (а, следовательно, убедительно для зрителя), когда поведение его является ясно и четко мотивированным, или, как принято выражаться, сценически «то есть творчески» оправданным.

*Сценическое оправдание - это мотивировка сценического поведения актера.*

Это такое объяснение всех обстоятельств, связанных с пребыванием и поведением актера на сцене, которое является для него самого убедительным и в тоже время находится в полном соответствии с характером и обстоятельствами жизни данного сценического образа. Поэтому всякое сценическое оправдание требует известных творческих усилий со стороны актера.

В чем же выражаются эти творческие усилия? В том, чтобы, пользуясь услугами воображения, фантазии и памяти, создать убедительное объяснение какого-либо поступка. В обыденной жизни это не нужно, так как здесь слова и действия сами собой наполняются живым конкретным содержанием. По условиям сценического задания актеру часто приходится быть на сцене в «своей» комнате, надевать «свое» пальто, рассказывать о «своей» жизни и тому подобное. И вот тут нередко обнаруживается, что актер говорит и

действует формально, что все ему чужое. Игра получается не убедительной, зритель ему не верит. Обнаруживается это чаще всего по мелочам, по деталям, по тому, как актер обращается с предметом, как говорит и т.д. Такая фальшивая игра получается от отсутствия сценических оправданий. Актер не создает в своем воображении ряда обстоятельств, причин, деталей, делающих ему близких знакомым тот предмет, с которым ему приходится общаться. Его поведение и слова абстрактны, не конкретизированы. На сцене нельзя играть абстрактные понятия. Нельзя говорить “мой сын”, имея в виду лишь общее понятие о сыне «вообще». На сцене можно играть лишь конкретные представления (какой сын, как его зовут, сколько ему лет, какие у него привычки, и т.д.) Нельзя выходить на сцену, не зная, откуда пришел, зачем пришел, ни с чего встать с кресла и начать ходить и т.д. Надо знать все, что касается роли и ролей партнеров настолько, насколько это знание имело бы место в действительной жизни и подобных обстоятельствах. Необходимо ясно и конкретно представлять себе эти обстоятельства. *На театральном языке обстоятельства, которые заданы актеру, называются предлагаемыми обстоятельствами.*

Чем детальнее актер разберется в предлагаемых обстоятельствах, тем убедительнее, естественнее, будет его игра. Оправдание - это та основа, на которой держатся образы, играемые актерами. Путь к оправданию лежит через творческую фантазию актера. Что же такое актерская фантазия? Это особая способность воображения (образов и впечатлений, полученных в жизни) создавать самые разнообразные комбинации, образующие новые явления. Это комбинирование может быть не подчинено какой-нибудь определенной цели и тогда оно носит безответственный характер и не является художественной фантазией. Под творческой фантазией следует понимать такое комбинирование опыта, которое подчинено определенной цели. Для актера самым ценным является фантазирование, когда актер дорисовывает, уточняет, дополняет то, что задано ему авторским текстом. Актер должен направить свою фантазию в такое русло, которое выведет его на точное и единственно верное сценическое действие, потому что фантазирование «вообще» не приносит пользы в создании образа, а именно действие и есть материал работы актера. Значение воображения и фантазии в работе актера настолько огромно, что можно прямо утверждать, что без интенсивного и постоянного фантазирования не может быть никакого актерского творчества. Способность к творческому воображению необходимо всячески развивать, ибо как сказал К. С. Станиславский; «Сценическая работа начинается с введения в пьесу и роль магического «если бы», которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в плоскость воображения». (К. С. Станиславский. Собр. соч., т.2, М. 1954, стр. 69).

Необходимо также развивать и наблюдательность, так как материал для своего творчества актер может черпать только из жизни.

Свободную работу фантазии обуславливают уже известные нам элементы: *органическое внимание и мускульная свобода*. В состоянии «зажима» никакая работа фантазии не возможна. Итак, при помощи своей творческой фантазии актер создает необходимые сценические оправдания. Без оправданий, так же как и без сосредоточенного внимания и мускульной свободы творчество актера невозможно. Отсюда – третий закон внутренней техники актера. *Во время пребывания актера на сцене все его слова, поступки, предлагаемые обстоятельства должны быть творчески оправданы.*

Все вышесказанное имело своей основной целью добиться от студента умения создавать в себе такие условия, при которых легче всего возникает творческое состояние. В творческом состоянии актер легко и естественно реагирует на все заранее ему известное, как на неизвестное, неожиданное. Больше того, актер прекрасно знает, что все, что он и другие делают и говорят, все, что его окружает на сцене, все взаимоотношения, события, мысли, чувства – все это не есть подлинная жизнь, а только художественный вымысел.

В театре зритель и актеры как бы уславливаются между собой, что они временно, пока идет спектакль, будут к этой условной жизни относиться, как к безусловной. Обе стороны знают, что это лишь игра, но условно хотят считать ее настоящей жизнью. В силу этого безмолвного соглашения зритель и актеры хотят относиться к сценической неправде, как к жизненной правде. При этом, чем серьезнее актеры относятся к этой неправде как к правде, тем большее удовольствие испытывают как смотрящий, так и играющие.

В жизни мы имеем прекрасный образец такого серьезного отношения. Это – играющие дети. Вспомним, как серьезно, искренне и наивно они «верят» в то, что делают, в то, что изображают. Этому искусству, вернее «безыскусственности» актер смело может учиться у детей, хотя, разумеется, искусство актера во много раз сложнее и труднее детской игры.

Вот это до конца серьезное отношение к неправде, как к правде, и составляет первооснову сценического искусства. Условно назовем это отношение *«сценической верой»*. Без сценической веры убедительно действовать на сцене, хорошо играть, создавать полноценный образ – невозможно. Только тогда актеру удастся заставить зрителя верить в правду происходящего на сцене, когда он сам в нее поверит. Актер должен уверить себя в том, что все окружающее его на сцене есть живая действительность. Здесь завязывается «узел» системы работы актера. Для того, чтобы найти в себе серьезное отношение к окружающей на сцене актера искусственности, как к подлинной жизни надо это отношение оправдать, найти это оправдание нужно при помощи своей творческой фантазии. *Иными словами, творческая фантазия – есть путь к оправданию, оправдание – есть путь к отношению, отношение же на сцене - это все. Из ряда найденных актером отношений (к другим действующим лицам, событиям, предметам) слагается в целом сценический образ.*

Таким образом, возникает цепь уже известных нам элементов, составляющих последовательные этапы внутренней техники актерского искусства:

1. Точный объект внимания
2. Мускульная свобода
3. Творческая фантазия
4. Оправдание
5. Сценическое отношение к объекту.

Однако некоторые понимают отношение к *неправде как к правде*, не совсем верно. Пытаются вообразить вместо реального объекта другой, или вспомнить жизненные впечатления от объекта и механически переносят его на сценический объект. Ни «воображать», ни «вспоминать» ничего не надо. Это в корне не верно, это область нездоровой психики. Нельзя увидеть то, чего нет! Наоборот, надо совершенно отчетливо видеть то, что перед актером есть на самом деле. Актер должен по-настоящему видеть все таким, какое оно есть на самом деле, но относиться к этому он должен так, как это ему задано по роли. Отсюда закон актерской техники: *вижу то, что есть, отношусь, как задано*. В противном случае актер «замечается», взгляд его будет не взглядом видящего человека, а «задумчиво-нездешний», глаза будут смотреть «сквозь объект», а в результате – зрители ни за что не поверят ему.

Снова вспомним про детей, как они наивно и серьезно играют. Как сидя верхом на палке, они убеждены, что это лошадь. Видит-то ребенок палку (иначе он был бы психически ненормален), а относится к ней серьезно, как к лошади. Если спросить его, что это, что у него в руках, он скажет, что это палка, но в момент игры, когда он предоставлен самому себе, он убежден, что скачет на прекрасном коне. Предоставлен самому себе..., то есть *публично одинок*. Это очень важное обстоятельство для выполнения любого сценического задания. Это такое самочувствие, при котором исполнитель поступает так, как будто на него никто не смотрит. Разумеется, ощущение присутствия зрителя будет иметь место. Ощущение присутствия зрителя всегда есть и этому учиться не надо. Наоборот, необходимо преодолевать это смущение. Надо добиваться, чтобы исполнители *не показывали* то или иное чувство, действие, а действительно жили бы на сцене.

Объекты внимание у действующего актера на сцене все время меняются, так как сценическая жизнь его все время течет, развивается. Возникают новые обстоятельства, а в связи с этим и новые объекты. С появлением нового объекта тотчас возникает оценка этого нового объекта. Оценка – это отношение образа к явлению, человеку, событию, слову, предмету и т.д., возникающее тут же на сцене. Оценить факт – это значит установить к нему определенное отношение. Если возникла верная оценка нового обстоятельства, тотчас же меняется и ритм поведения. Без изменения ритма оценка либо вовсе не рождается, либо остается лишь в области неосуществленного актером намерения.



Почему «отношения» считаются центральным пунктом работы актера? Потому что всякий художественный образ в основе своей складывается в основе своей из различных отношений к окружающему, всякая роль как бы соткана из отношений. Работа актера над ролью в основном состоит в отборе и установлении этого ряда отношений и оправданий их при помощи своей творческой фантазии. Суметь верно определить эти отношения и сценически овладеть ими - значит верно сыграть роль.

### ***Список использованной литературы:***

1. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. Учебное пособие, М., 1964,.
2. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 тт., М., 1988,1969, 1973, 1978, 2008.
3. Мейерхольд. Лекции: 1918-1919/В.Э. Мейерхольд, М., ОГН, 2001.
4. Азы актерского мастерства: Сб ст. к 40-летию театрально-педагогической деятельности В.В. Петрова, СПб, 2002.
5. Фельштинский В. Открытая педагогика, СПб /Балтийские сезоны/, 2006.
6. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера, М., (любое издание).
7. Соснова М.Л. Искусство актера, М., 2005, 2007.
8. Захаров М. Контакты на разных уровнях, М., 2000.
9. Дундуков А.К. От этюда – к образу. Воронеж, 2003, 2006.
10. Дундуков А.К. Основы школы мастерства актера, Воронеж, 2001.
11. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли, М., 2005.
12. Шихматов Л.М. Сценические этюды: учебное пособие, М., (любое издание).
13. Основы системы Станиславского. Учебное пособие, Ростов на/Д., 2000.
14. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского: Учеб. М., 1978.
15. Гиппиус С.В. Актерский тренинг: гимнастика чувств, СПб, 2008.
16. Омельченко А.В. Актерское мастерство в этюдах: учебное пособие, Волгоград, 2009.
17. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т., М., 1988.
18. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие, М., 1964, 1969, 1973, 1978, 2008.
19. Кнебель М.О. Поэзия педагогики, М., 2005.
20. Труд актера и педагога: актер и образ, сверхзадача, режиссура, педагогика / под ред. П.Е. Любимцева /, М., 2007.
21. Георгий Товстоногов репетирует и учит: литературная запись С.М. Лосева / БДТ имени Г.А.Товстоногова, СПАТИ, РИИИ – СПб: Балтийские сезоны, 2007.
22. Омельченко А.В. Актерское мастерство в этюдах (учебное пособие), Волгоград, 2009.
23. Буров А.Г. Труд актера и педагога. ГИТИС, М., 2007.