

СТАНИСЛАВСКИЙ • МЕЙЕРХОЛЬД  
ЧЕХОВ • ТОВСТОНОГОВ



# БИБЛИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА



УНИКАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ  
АКТЕРСКИХ ТРЕНИНГОВ  
ПО МЕТОДИКАМ ВЕЛИЧАЙШИХ РЕЖИССЕРОВ

Вера Полищук

**Библия актерского мастерства.  
Уникальное собрание  
тренингов по методикам  
величайших режиссеров**

«Издательство АСТ»

2014

## **Полищук В. Б.**

Библия актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров / В. Б. Полищук — «Издательство АСТ», 2014

Перед вами уникальное пособие для начинающего актера или маститого профессионала, для руководителя театральной студии, абитуриентов и студентов театральных вузов, для практикующих психологов, а так же для тех, кто хочет добиться мастерства в общении любого рода: публичных выступлениях, спорах, дискуссиях, лекциях и в каждодневных беседах между людьми. Книга, которая поможет на практике освоить опыт профессиональной подготовки под руководством великих режиссеров современности. Уникальные упражнения и авторские тренинги Константина Станиславского, Георгия Товстоногова, Всеволода Мейерхольда и Михаила Чехова - впервые под одной обложкой.

© Полищук В. Б., 2014

© Издательство АСТ, 2014

## Содержание

Часть первая	7
Настрой и состояние	9
Развитие внимания	10
Упражнения и этюды к главе «Развитие внимания»	12
Наблюдение за объектами ближнего круга	12
Наблюдения за объектами дальнего круга	13
Точки внимания при взаимодействии с партнером	15
Точки внимания при общении с самим собой	17
Воздействие. Выбор объекта общения. Установление	22
контакта. Передача информации	
Виды сценического общения. Выбор партнера	22
Установление контакта с партнером	23
Контакт с невидимым партнером. Безмолвное	24
общение	
Упражнения и этюды к главе «Воздействие. Выбор объекта	28
общения. Установление контакта. Передача информации»	
Сила сценического восприятия партнера	42
Лучеиспускание и лучевосприятие	44
Практика влечения и излучения	44
Упражнения и этюды к главе «Сила сценического	46
восприятия партнера»	
Секреты оценивания информации и персонажа	53
Упражнения и этюды к главе «Секреты оценивания	60
информации и персонажа»	
Конец ознакомительного фрагмента.	61

# **Вера Полищук, Эльвира Сарабьян**

## **Библия актерского мастерства. Уникальное собрание актерских тренингов по методикам величайших режиссеров**



Эта книга для всех, кто хочет добиться мастерства в общении любого рода.

В первую очередь – для самих актеров. А также для руководителей театральных студий, абитуриентов, поступающих в театральные вузы, студентов. Но не только. Все, кто профессионально занимается театром (или желает им заниматься), найдут в этой книге концентрированную практику, которая уже несколько десятилетий с успехом применяется во всем мире.

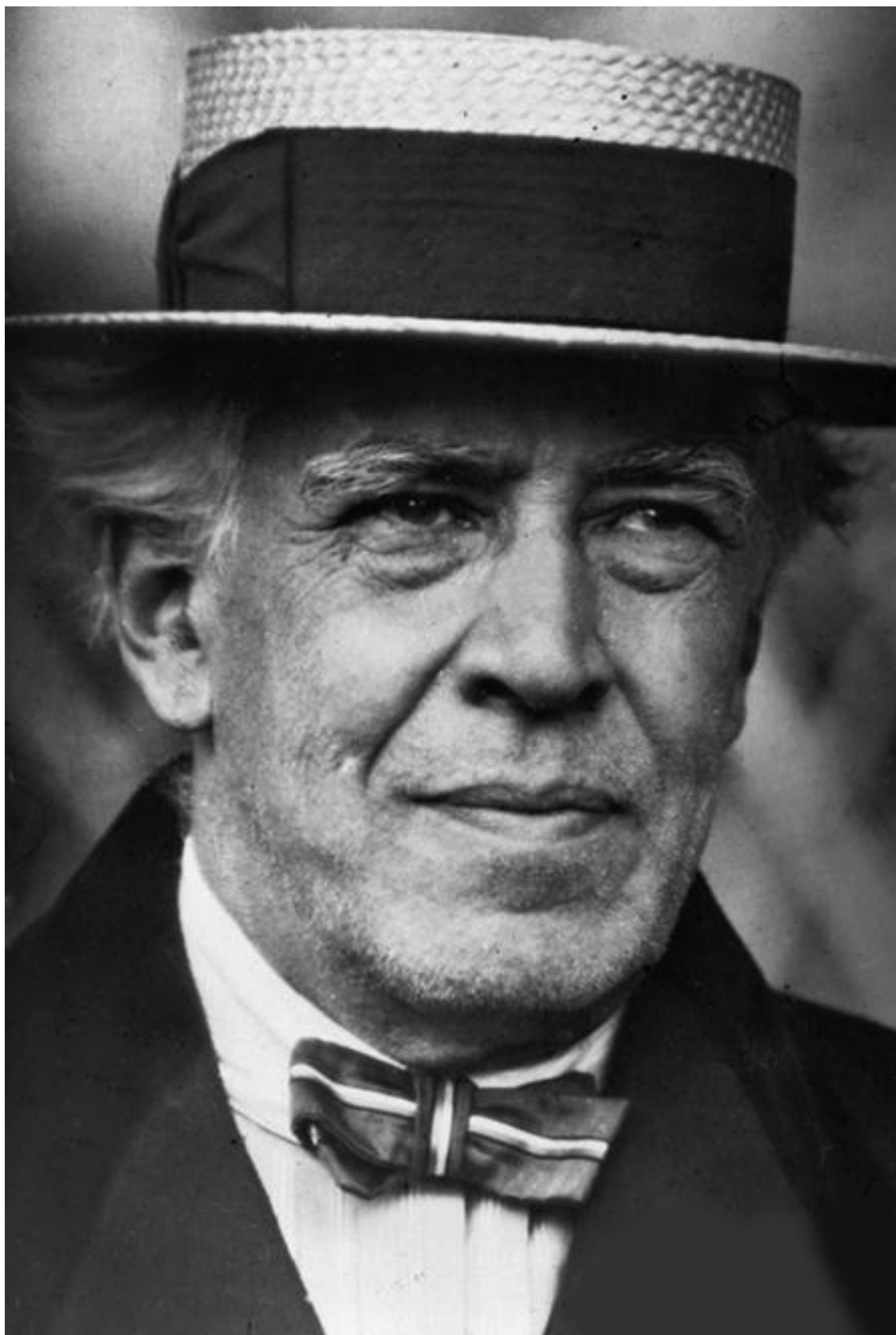
Предлагаемые в ней тренинги, основанные на уникальных творческих подходах знаменитых режиссеров – Станиславского, Мейерхольда, Чехова, Товстоногова – великолепное пособие для всех, кто хочет добиться мастерства в общении любого рода: публичных выступлениях, спорах, дискуссиях, лекциях и в каждодневных беседах между людьми. Рекомендуем эту книгу всем, кто хочет получить в руки инструмент для развития умения убеждать, быть интересным собеседником.

Системы обучения актеров и режиссеров, предложенные признанными классиками театрального искусства, откроют вам всю полноту удивительного мира театра. А цитаты из книги Эдда Хукса «Актерский тренинг для всех, кто хочет стать такими, как Брэд Питт и Анджелина Джоли» продемонстрируют, как классическое наследие может быть переосмыслено в мире современного театра и кино.

Бесценным пособием по исследованию человеческой души станет эта книга и для психолога. Ведь вместе с ней он получает в руки методический аппарат, который может применяться в тренингах и индивидуальных консультациях. Каждый, кого интересует сложное искусство общения людей между собой, найдет здесь ответы на самые сложные вопросы, касающиеся отношений между людьми и окружающим миром.

## **Часть первая**

### **Актерский тренинг по системе Станиславского**



Наследие Константина Сергеевича Станиславского велико и многогранно. Его знаменитая «система» завоевала весь мир и оказала громадное влияние на культурный облик эпохи. Тот облик, который мы знаем по кинофильмам, театральным постановкам и мемуарной литературе. Без всякого преувеличения можно сказать, что система Станиславского – явление эпохальное.

Несмотря на то что создавалась система Станиславского исключительно как инструмент обучения актерскому мастерству, она, как всякое великое явление, вышла за рамки театральной школы. Труды К. С. Станиславского, в которых изложены теоретические и практические основы «системы», до сих пор остаются незаменимыми пособиями для психологов, администраторов, менеджеров, коммуникаторов, продавцов, всех, кто по роду своей деятельности должен быть немного актером – должен уметь на телесном уровне психологически достоверно изображать чувства и эмоции.

«Система Станиславского» построена на овладении «инструментом веры». В ней нет ни одного упражнения или этюда, которые бы делались «просто так», для отработки навыка. Любое действие должно быть оправдано изнутри – то есть актер должен создать сам для себя такую правду, в которой бы он жил и действовал естественно и органично. Сценическая «вера» и «правда» были для Станиславского неременным условием работы актера, главным законом сцены. Открытие этого закона и сделало его систему столь эффективной и популярной.



## Настрой и состояние

Театральное представление – это всегда процесс взаимодействия партнеров. Причем партнером для артиста является не только другой артист, но и публика, и даже неодушевленные предметы (реальные или воображаемые). Часто артист сам для себя является партнером: любой монолог, в котором персонаж сомневается, мучается, задается неразрешимыми вопросами, обращен внутрь себя.

Взаимодействие с партнером, общение с ним – альфа и омега сценического бытия. На сцене не бывает моментов, когда артист ни с кем не общается. Не бывает таких моментов и в жизни.

Но если в жизни мы взаимодействуем с людьми совершенно естественно, часто непринужденно, то в условиях сцены настоящее, полное общение с партнером достигается с трудом. Так происходит не только от того, что актер вынужден произносить чужие слова, жить чужой жизнью. Для того чтобы начался процесс взаимодействия с партнером на сцене, нужно на время репетиции или спектакля остановить то внутреннее общение, которое совершается непрерывно. Артист же, по словам Станиславского, «человек, которому присущи человеческие слабости. Приходя на подмостки, он естественно приносит с собой присущие ему жизненные помыслы, личные чувства, размышления, рожденные реальной действительностью. Поэтому и в театре его житейская, обывательская линия не прекращается, а при первой возможности вкрапывается в переживания изображаемого лица. Артист отдает себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает. Тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается. Но стоит ему отвлечься от роли, и снова он захвачен собственной, человеческой линией жизни, которая уносит его или за рампу, в зрительный зал, или далеко за пределы театра, и там ищет для себя объектов мысленного общения. В эти моменты роль передается внешне, механически. От таких частых отвлечений линия жизни и общения поминутно прерывается, а опустевшее место заполняется вставками из собственной жизни артиста, не имеющими отношения к изображаемому лицу». [1]



Актерская игра это не «сначала говорите вы, потом я, сначала ваша реплика, потом моя». Это постоянное общение в режиме реального времени, чем-то похожее на секс. Когда ваш партнер по сцене говорит, вы должны активно его слушать, то есть, не перебивая, постоянно думать о том, как бы вы ответили на то, что он вам говорит. Вы придумываете ответы, но пока держите их при себе.

*Эд Хук. Актерский тренинг<sup>1</sup>*

Действие на сцене должно быть непрерывным, даже в те моменты, когда внешне ничего не происходит. Надо понимать, что действие – это, в первую очередь, воздействие на партнера и восприятие его контрдействия. Какой характер будет носить это взаимодействие, зависит от сюжета пьесы, ее интриги и событий. Главное, чтобы оно было взаимодействием людей, живущих в данных сценических обстоятельствах. Только в этом случае сценическое действие захватит и самих актеров, и людей, сидящих в зрительном зале. Но жить на сцене в предлагаемых обстоятельствах, к сожалению, часто оказывается для актеров непосильной задачей. Две самые распространенные ошибки: играть самого себя (то есть приносить на сцену свои личные

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты по книге: Эд Хук. Актерский тренинг для всех, кто хочет стать такими же, как Брэд Питт и Анджелина Джоли. 150 советов от мастера. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. 192 с. (Золотой фонд актерского мастерства).

проблемы, убеждения, интересы, конфликты); и изображать персонаж при помощи актерских штампов. Тренинговые упражнения и этюды, предложенные в этой книге, учат избегать этих опасных ошибок.



Драматург и режиссер Дэвид Мэмет считает сцены переговорами. В любых переговорах можно победить, а можно проиграть. А вы влетаете и объявляете партнеру по сцене, что будет дальше. Кажется, что бы он ни сказал и ни сделал, вы не передумаете. Другими словами, вы ставите себя на такое место, где возможность переговоров исключается. Я называю это актерской ошибкой.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

Как же «зажить жизнью роли»? Как не выпустить из своей власти внимания тысячной толпы, сидящей в зрительном зале? Как обеспечить непрерывность процесса общения с партнерами своими чувствами, мыслями, действиями, аналогичными чувствам, мыслям, действиям изображаемой ими роли? Что нужно делать для того, чтобы вовлечь в сценическое общение зрителя, сделать его своим партнером, участником действия? Ответом на все эти вопросы явилась система Станиславского.

## Развитие внимания

Любой театральный тренинг начинается с упражнений на **внимание**. Первое, чему учится актер – умению воспринимать и слышать окружающий его мир. Тренинг общения с партнером – это, прежде всего, тренинг внимания к партнеру. Такого внимания, которое Станиславский называл «бдительностью» чувств.

Актер должен стараться выработать в себе особую бдительность чувств именно на сцене и в репетиционном зале (ее можно развить!). Чтобы улавливать оттенки голоса партнера, которых он прежде не слышал. Чтобы открыть в лице партнера черты, которых он раньше не замечал. Чтобы видеть вокруг себя детали, слышать звуки и ощущать запахи, которых он никогда не видел, не слышал, не ощущал. Чтобы творчество каждый раз было новым, неповторимым, сегодняшним. Чтобы сегодня захватить внимание партнера так, как никогда раньше. Чтобы сцена служила не фальшивой игре, но открытию. Каждая вновь открытая на спектакле черточка, деталь, вновь завязанный контакт – это словно свежий ветерок, очищающий атмосферу постоянно повторяющегося представления. Одновременно это свидетельство того, что творческий аппарат актера в порядке. [7]

Внимание можно тренировать, наблюдая как мир в целом, так и отдельные явления и предметы. Когда какой-то предмет привлекает наше внимание, мы начинаем мысленно пытаться постичь его, то есть предмет становится объектом нашего внутреннего общения. Станиславский подчеркивал эту особенность наблюдений за предметами и явлениями.

Внимание к кому-либо или чему-либо есть начало общения. Но внимание может быть направлено и на себя, на ту внутреннюю сущность, с которым актер общается во время одиночных монологов. Взять, к примеру, знаменитый монолог Гамлета. Каким напряженным, сосредоточенным вниманием должен обладать актер, чтобы простые слова «Быть или не быть?» – пронзили сердце каждого сидящего в зале человека!



Внимание к кому-либо или чему-либо есть начало общения.

Обращение к самому себе на сцене, или самообщение требует особого внимания. Ведь в реальной действительности

мы очень редко говорим сами с собой, и если это происходит, то чаще всего сдержанно, тихо, так, как бы про себя. Когда в реальной действительности мы говорим громко сами с собой при самообщении? Тогда, когда мы возмущены или взволнованы настолько, что не в силах сдержать себя, или когда мы сами себе втолковываем какую-нибудь трудно усваиваемую мысль, которую не может сразу охватить сознание, когда мы зубрим и звуковым путем помогаем себе запомнить усваиваемое; когда мы выявляем наедине с собой мучающее или радующее нас чувство, хотя бы для того, чтоб облегчить душевное состояние. Все эти случаи самообщения встречаются очень редко в действительности и очень часто на подмостках.

В тех случаях, когда мне приходится там общаться с самим собой молча, я чувствую себя прекрасно и даже люблю этот вид самообщения, хорошо знакомый мне по реальной жизни, он выходит у меня естественно. Но зато, когда мне приходится стоять на подмостках глаз на глаз с самим собой и произносить длинные, витиеватые монологи в стихах, я теряюсь и не знаю, что мне делать. [1]

Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни мы почти не находим оправдания? Где надо искать при таком самообщении этого «я – сам?» Человек – многосложен. Куда обращаться? К мозгу, к сердцу, к воображению, к рукам, к ногам?.. Куда и откуда направлять внутри себя токи общения? Для этого процесса, говорит Станиславский, необходимы определенный субъект и объект. Однако где же они сидят в нас?

Лишенный двух общающихся внутри центров, я не могу удержать в себе разбегающегося, не направленного внимания. Неудивительно, что оно летит в зрительный зал, где нас всегда подкарауливает неотразимый объект – толпа зрителей. [1]

Первое, чему должен научиться актер – **умению собирать внимание в одну точку**. И не случайно тренинг внимания начинается с внимания к себе, с самонаблюдения и самообщения. Но где же находится точка, в которой должно сконцентрироваться внимание актера? Станиславский утверждал, что этим центром внимания является не головной мозг (обычный центр нашей нервной психической жизни), а другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение. Когда умственное внимание, исходящее из головного мозга, направляется в солнечное сплетение (или духовное сердце – согласно некоторым эзотерическим традициям), человек вступает в подлинное, полноценное общение со своим глубинным «я». Вот как описывал этот опыт сам Константин Сергеевич:

... я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра. Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили. Головной центр почувствовался мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения – представителем эмоции. Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством. «Что ж, – сказал я себе, – пусть общаются. Значит, во мне открылись недо-стававшие мне субъект и объект. [3]

Что же дает это общение ума и чувства? Станиславский продолжает:

С описанного момента, мое самочувствие при самообщении на сцене стало устойчивым не только при молчаливых паузах, но и при громком словесном самообщении. [3]

Когда речь идет о взаимодействии с партнером на сцене, кажется, что с процессом общения справиться намного легче, чем при общении с самим собой. Действительно, это так. Но как найти точку, куда следует направлять внимание, в том случае, если речь идет об общении с партнером? И тут мы встречаем трудности, которые надо знать и с которыми надо уметь бороться.

Например: мы с вами на сцене, и вы общаетесь непосредственно со мной. Но я большой. Видите, какой я! У меня нос, рот, ноги, руки, туловище. Неужели же вы можете сразу общаться со всеми частями тела, из которых я составлен? – допрашивал меня Торцов. – Если же это невозможно, то изберите какую-нибудь часть, точку во мне, через которую вы будете общаться.

– Глаза! – предложил кто-то. – Они – зеркало души.

Как видите, при общении вы, прежде всего, ищите в человеке его душу, его внутренний мир. Ищите же во мне мою живую душу, мое живое «я». [1]

Тренинг внимания проходит в три этапа:

- наблюдение за объектом общения (живым или неодушевленным),
- нахождение точки внимания при общении с самим собой,
- нахождении точки внимания при общении с партнером.



Вы на одной из первых репетиций, в руке у вас сценарий. В это время самое важное – найти эмоциональные магистрали. Эмоции побуждают нас действовать. Для того чтобы построить сцену и создать персонаж, важно с самого начала внимательно наблюдать за тем, какие эмоции возникают у вас в ответ на действия партнера по сцене. Вы замечали, что когда он произносит реплику, вы эмоционально отстраняетесь от него и смотрите в текст? Поднимите голову и слушайте. У вас должно появиться чувство, что он обращается к вам. Только после этого заглядывайте в текст, чтобы прочитать свои слова.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## **Упражнения и этюды к главе «Развитие внимания»**

### **Наблюдение за объектами ближнего круга**

#### **Упражнение 1**

Начинать развивать внимание следует с тех предметов, которые окружают вас в повседневной жизни. Они называются объектами ближнего круга. Выберите какой-нибудь предмет, который находится в вашей комнате, стоит всегда на одном и том же месте. Например, будильник. Рассмотрите его хорошенько. Начинайте разглядывать линии, цвет, форму. Проведите взглядом по его поверхности, «ощупайте» ее глазами, постарайтесь на расстоянии почувство-

вать, какая она – шероховатая или гладкая, пыльная, поцарапанная? Можете взять будильник в руки, повертеть его, осмотреть заднюю, верхнюю и нижнюю панели, подумать, зачем здесь все эти винтики и кнопки, для чего они служат. Рассмотрите циферблат, его форму, размер, цвет. Какого цвета и формы цифры на нем? Есть ли секундная стрелка? Если да, то в течение одной минуты следите глазами за ее ходом, постарайтесь уловить его ритм. Бывают и электронные будильники – тогда вместо циферблата рассматривайте экран, цифры, обозначающие часы и минуты, и мелькающее между ними двоеточие, которое отсчитывает секунды.

## Упражнение 2

Аналогичным образом рассматривайте предметы в своей комнате:

- Книгу
- Люстру
- Настольную лампу
- Телефон
- Фотоальбом
- Компьютерную мышь
- Комнатное растение
- Рисунок на обоях

Рассматривая эти предметы, постарайтесь проникнуть в их сущность, понять их назначение, оценить их необходимость.

## Упражнение 3

Возьмите в качестве объекта наблюдения любой объект из вашего ближнего круга, например, чайную ложечку, и придумайте его «историю». Не ограничивайте свою фантазию, выдумывайте, творите, даже если ваша история будет похожа на сказку.

### Наблюдения за объектами дальнего круга

Объекты дальнего круга – те, которые встречаются вам за пределами вашего дома. В первую очередь, это люди, с которыми вы общаетесь.



Из-за алкоголя не просто путается язык. Он также меняет восприятие. Вот вам домашнее задание: отправляйтесь на вечеринку, но пейте только лимонад или минеральную воду. Не притрагивайтесь к алкоголю. Наблюдайте за друзьями, которые будут пить горячительные напитки. Пусть это станет для вас уроком актерского мастерства.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## Упражнение 4

Актеры становятся друг напротив друга в два ряда. Первый делает какое-либо движение. Вторым (стоящим напротив него) повторяет это движение. Третьим (стоящим рядом с первым в противоположном ряду), наблюдая за вторым, делает то же движение. Так, движение, заданное первым, повторяется «зигзагом».

## Упражнение 5.

### «Зеркало»

Это упражнение предложено Л. М. Шихматовым. Два актера становятся друг против друга. Один как бы смотрится в зеркало, другой является «отражением» и повторяет все движения первого. Это упражнение имеет ту особенность, что «зеркало» проделывает движения левой рукой в ответ на движение правой руки смотрящегося (как в настоящем зеркале). В этом упражнении важна одновременность, поэтому первый должен начинать движения медленно, чтобы «зеркало» вовремя улавливало каждое движение. У «зеркала» движения должны точно совпадать с движениями смотрящегося. Можно делать перед зеркалом гимнастику, причесываться, пудриться, протирать стекло, завязывать галстук, бриться и т. п. Затем участники меняются местами. (Можно поставить пустую раму и делать упражнение через раму.) [4]

## Упражнение 6

Задание такое же, как и в предыдущем упражнении, но, совершая все эти действия, разыграйте этюд на основе диалога из книги Рута Мартона «Э. М. Ремарк. Береги себя, мой ангел. Интимный портрет писателя»:

- Гарбо жила тогда с Джоном Гилбертом. Как-то раз ей не спалось, и она рано утром спустилась к нему в номер, открыла дверь и увидела, как Джон лезет в комнату через открытое окно. Она была, конечно, вне себя.
- Где ты был? – потребовала она ответа.
- Я? Естественно, в кровати.
- Но ты только что прошмыгнул сюда...
- Нет, я крепко спал! Ты меня разбудила.
- Лучшая защита – это нападение, – прервал свой рассказ Бони [так Мартон называет Ремарка. – *Прим. ред.*], озорно подмигнул и продолжил свое повествование.
- Ты?! Крепко спал? Да я своими глазами все видела... и что означает губная помада на твоей физиономии?
- Откуда на ней может быть губная помада?
- Она продолжала эту ссору еще битый час, но ей не удалось заставить его признаться. В конце концов Гарбо пришлось просто сдаться.
- Это была одна из любимых историй Бони, и он утверждал, что она абсолютно правдива. Его собственный комментарий к ней был краток: «Никогда не уступать!»

## Упражнение 7

Актер ходит по комнате, за ним идет партнер. Задача партнера – повторять все движения актера, стать его «тенью». После окончания упражнения поменяться ролями.

**Слушайте другого актера всем телом, а не только ушами.**  
**Эд Хукс. Актерский тренинг**

## Упражнение 8

Задание такое же, как и в предыдущем упражнении, но при этом разыграйте диалог Петра I и шута Балакирева:

– Знаешь ли ты, Алексеич, – сказал однажды Балакирев го сударю при многих чиновниках, – какая разница между колесом и стряпчим, то есть вечным приказным?

– Большая разница, – сказал, засмеявшись, государь, – но ежели ты знаешь какую-нибудь особенную, так скажи, и я буду ее знать.

– А вот видишь какая: одно криво, а другое кругло, однако это не диво; а то диво, что они как два братца родные друг на друга походят.

– Ты заврался, Балакирев, – сказал государь, – никакого сходства между стряпчим и колесом быть не может.

– Есть, дядюшка, да и самое большое.

– Какое же это?

– И то и другое надобно почаще смазывать...

*(Полное и обстоятельное собрание подлинных исторических, любопытных, забавных и нравоучительных анекдотов четырех увеселительных шутов Балакирева, Д'Акосты, Педрилло и Кульковского)*

## Упражнение 9

Группа становится в круг. Каждому дается несколько букв алфавита. Ведущий задает какую-либо фразу, например, «Тиха украинская ночь». По знаку ведущего актеры начинают хлопать в ладоши – в порядке, в котором расположены буквы во фразе. Первым хлопает тот, у кого буква «Т», вторым – буква «И», и т. д. Надо передать всю фразу хлопками и не ошибиться.

## Упражнение 10

Участникам тренинга показывают рисунок с множеством предметов или карту неизвестной местности. Актерам дается минута на то, чтобы запомнить расположение предметов на рисунке или населенных пунктов на карте. Затем рисунок/карту убирают. Они должны сообща восстановить правильное расположение предметов/населенных пунктов.

## Упражнение 11

Актеры разбиваются по двое-трое. Каждой группе дается предмет, который они рассматривают в течение нескольких минут. За это время они должны не только хорошо рассмотреть предмет, но и заглянуть в его прошлое, придумать ему «родословную». В конце упражнения каждая группа рассказывает про свой предмет. На основе этих историй все вместе сочиняют мини-пьесу, в которой принимают участие все предметы.

## Точки внимания при взаимодействии с партнером

Каждый предложенный этюд разыгрывайте, стараясь найти точки внимания при взаимодействии с партнером.

## Упражнение 12

Молодожены в зале бракосочетания. Они только что расписались, надели кольца. Звучит музыка, они должны станцевать свой свадебный танец. Они долго репетировали этот вальс, брали уроки. Но невеста чувствует, что у нее качается каблук, и если она будет сильно наступать на ногу, каблук может отвалиться. А хромать в танце не хочется – тем более что все снимают на видео.

Когда мы несколько раз сыграли пьесу перед публикой, я наконец извлек для себя важный урок: подыгрывайте тому, что делает ваш партнер по сцене.  
*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## Упражнение 13

Группа туристов после тяжелого перехода решила сделать привал. Все очень устали, но надо ставить палатки, разжигать костер, готовить пищу. Усталость валит с ног, все выполняют свои обязанности через силу.

## Упражнение 14

Один из актеров выходит из комнаты. Остальным дается задание создать шум: разговаривать, напевать, ругаться и т. д. По сигналу руководителя актер входит в комнату. Его задача – привлечь к себе внимание остальных, чтобы сделать важное сообщение. Он должен сам продумать тему сообщения и способ привлечения внимания. Этюд можно усложнить – например, по условиям игры, у актера болит горло, и он не может громко разговаривать. Или же сообщить свою новость в виде четверостишия (он должен сочинить его за дверью).



### Будьте непредсказуемым

Один из самых ценных подарков, который вы можете преподнести своему партнеру по сцене – непредсказуемость. Даже если он знает, что будет дальше, потому что вы сто раз репетировали эту сцену, вам все же нельзя быть предсказуемым. Он никогда не должен знать наверняка, что вы собираетесь делать.

Мне не посчастливилось играть с Робертом Де Ниро, но у меня есть друзья, которым больше повезло, и они говорят, что это одно из его сильнейших достоинств. Вы можете играть с ним сцену, и хотя он повторяет слова роли, у вас возникает чувство, что он что-то замышляет. Конечно, из-за этого все ваши чувства напряжены, и вы прекрасно, очень убедительно играете! Есть старое и вполне справедливое правило: лучше играть с сильными актерами, потому что рядом с ними вы становитесь искуснее и сильнее.

Пожалуйста, не поймите меня неправильно. Я не предлагаю менять слова в сценарии или чувства, которые за ними скрываются. Я также не предлагаю вам не повторять то, чего вы добились на репетиции. Я имею в виду, что в жизни мы постоянно делаем выбор. Сейчас я пишу эти слова, но мог бы легко переключиться и начать сочинять письмо редактору «New York Times» или



сделать запись в дневнике. Но я не позволяю себе этого, потому что меня интересует то, что я вам сейчас говорю. Однако возможность существует, и это очень важно. Неопытные актеры часто учат роль, запоминают слова, работают над действием и намерением – и все на этом. Когда он играет на сцене, то забывает, что герой постоянно стоит перед выбором. Ему кажется, что выбор здесь ни при чем, потому что он помнит, как должна разворачиваться сцена. Понимаете?

Шекспир советовал актеру «держать зеркало перед природой». В реальной жизни мы постоянно делаем выбор. Это касается и персонажей, которых вы играете. Если вы будете об этом помнить, то сделаете ценный подарок партнеру по сцене.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## Упражнение 15

Двое воров в чужом доме рыщут в поисках ценных вещей. Внезапно возвращаются хозяева. Воры прячутся за диван, но убежище слишком ненадежно, в любой момент их могут обнаружить.

## Упражнение 16

Все стоят в кругу, держась за руки. Руководитель задает вопросы, на которые участники тренинга должны отвечать очень быстро, не думая, даже когда не знают ответа. Если кто-то задумается, за него должен ответить сосед. Если же и сосед не отвечает, оба выбывают из круга. Простые вопросы должны чередоваться с трудными, например:

- Как вас зовут?
- Ваш любимый цвет?
- Какова площадь Африки в квадратных километрах?
- Какого цвета трава?
- Какую болезнь вызывают малярийные комары?
- Кто автор «Комедии о птицах»?

## Точки внимания при общении с самим собой

При выполнении следующих упражнений и этюдов старайтесь концентрировать внимание внутри себя, в области солнечного сплетения.

## Упражнение 17

Руководитель дает звуковые сигналы (хлопает в ладоши или звонит в колокольчик), актеры по этому сигналу должны синхронно или по очереди:

- Менять положение тела
- Напрягать и ослаблять мышцы
- Быстро менять позы и оправдывать их изнутри
- Переносить внимание с объекта на объект
- Произносить слова роли и замолкать

## Упражнение 18

На сцене или в помещении для тренинга гаснет свет. Нужно добиться полной темноты. Темнота продлится всего одну минуту, за это время актеры должны без малейшего шума покинуть помещение. Свет зажигается – сцена пуста. Снова наступает минутная темнота. Когда появляется свет, актеры должны стоять на своих местах. Все это надо проделывать как можно более незаметно, без единого звука.

## Упражнение 19

Прочитайте монолог – несколько раз про себя, затем вслух. Читая, старайтесь направлять внимание внутрь себя, в область солнечного сплетения.

### **Клайв Стейплз Льюис. Пока мы лиц не обрели**

С тех пор как я стала старухой, месть богов более не страшит меня. Разве боги в силах повредить мне? У меня нет ни мужа, ни сына, ни друга, на которых мог бы обрушиться их гнев. Моя иссохшая плоть по привычке желает, чтобы ее мыли, питали и не по разу в день облачали в нарядные одежды, но мне не жаль моего тела – боги властны отнять у него жизнь, когда им заблагорассудится. Я уже позаботилась о наследнике – корона моя перейдет к сыну моей сестры.

Вот почему я не боюсь гнева богов, и вот почему я решилась написать эту книгу, ибо человек, которому есть что терять, никогда не осмелится написать подобную. В книге этой я буду обвинять богов: в первую очередь того, который обитает на Седой горе. словно перед строгим судьей, я расскажу без утайки обо всем том зле, что этот бог причинил мне. Увы! Нет в мире такого суда, который рассматривал бы тяжбы между богами и смертными людьми, а бог Горы – я уверена – не ответит на мои обвинения. Болезни и страдания, которыми он волен меня наградить, – разве это достойный ответ? Я пишу на греческом языке, которому меня обучил мой наставник. Может случиться, что какой-нибудь странник из Греции посетит наш дворец, прочтет эту книгу и перескажет ее у себя на родине, где людям не возбраняется вести вольные речи даже о бессмертных богах. И может статься, тамошние мудрецы разберутся, справедливы ли мои обвинения, и удалось ли бы оправдаться богу Седой горы, снизойди он до ответа.

## Упражнение 20

Сделайте этюд на основе диалога няни и Астрова из пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». Авторский текст заменяйте своими словами. При этом внимание должно быть направлено внутрь себя, в область солнечного сплетения.

**Марина.** (наливает стакан). Кушай, батюшка.

**Астров.** (нехотя *принимает* стакан). Что-то не хочется.

**Марина.** Может, водочки выпьешь?

**Астров.** Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно.

*Пауза.*

Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

**Марина.** (раздумывая). Сколько? Дай бог память... Ты приехал сюда, в эти края... когда?.., еще жива была Вера Петровна, Сонечкина мать. Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло. (Подумав.) А может, и больше...

**Астров.** Сильно я изменился с тех пор?

**Марина.** Сильно. Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та. Тоже сказать – и водочку пьешь.

**Астров.** Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь. (Закручивая свои длинные усы.) Ишь, громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудаком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю. (Целует ее в голову.) У меня в детстве была такая же нянька.

**Марина.** Может, ты кушать хочешь?

**Астров.** Нет. В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же... Возился я целый день, не присел, маковой росинки во рту не было, а приехал домой, не дают отдохнуть – привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его... Сел я, закрыл глаза – вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!

**Марина.** Люди не помянут, зато Бог помянет.

**Астров.** Вот спасибо. Хорошо ты сказала. Упражнение 21

## Упражнение 21

На основе предложенного отрывка сделайте этюд. При этом внимание актера, играющего ходока, должно быть направлено внутрь себя; внимание всех остальных – на него.

**Глеб Успенский. Записки одного лентяя**

– Гов-ворил он этта... – как бы смутно что-то припоминая и пристально приглядываясь к чему-то, с расстановкой начал ходок: – говорил он этта: «Что есть человек?»

– Как что?

– Да! Что такое?

Мы не могли отвечать.

– Прах! Больше ничего. Так, что ли?

– Ну прах, – ответили мы. – Ну?

– Ну вот! Мне бы с головой-то разобраться, а то я тебе объясню, погоди.

Поведем дело по порядку. Стало быть, прах – раз...

Ходок загнул один палец на руке.

– Раз, – повторил он. – Ладно. А земля? По-твоему, земля что будет?

Мы не знали, что сказать.

– Опять же прах! – радостно сказал ходок. – Видел? И земля, стало быть, тоже прах, – вот и два. Теперь гляди...

Ходок остановился.

– Гляди теперь... Ежели я, к примеру, пойду в землю, потому я из земли вышел, из земли. Ежели я пойду в землю, например, обратно, каким же, стало быть, родом можно с меня брать выкупные за землю?

– А-а! – радостно произнесли мы.

– погоди! Тут надо еще бы слово... Видите, господа, как надо-то.

Ходок поднялся и стал посреди комнаты, приготавливаясь отложить на руке еще один палец.

– Тут самого настоящего-то еще нисколько не сказано. А вот как надо: почему, например... – Но здесь он остановился и живо произнес: – душу кто тебе дал?

– Бог.

– Верно! Хорошо! Теперь гляди сюда...

Мы было приготовились «глядеть»; но ходок снова запнулся, потерял энергию и, ударив руками о бедра, почти в отчаянии воскликнул:

– Нету! Ничего не сделаешь! Все не туды... Ах, боже мой! Да тут, я тебе скажу, нешто столько! Тут надо говорить вона откуда! Тут о душе-то надо – эво сколько! Нет, нету!

– Да ты припомни, пожалуйста, просто, покойно.

– Да нет, нету! Ивану бы Митричу надо это. Говорил я старичку: «потрудишься, пойдешь за мир, постоишь...» Н-ну!.. да и стар, да и дома надобен... Нет, тут нешто так надо-то? Э-эх, господа!

Ходок намеревался уходить.

– Куда ж ты? – сказал я; но ходок не слышал и, поворачиваясь медленно к двери, говорил:

– За этакое дело не один человек стал!.. Глянь! куда хошь, не отступим. Д-да!..

– Куда ж ты уходишь?

– Д-да! За это дело помереть, и то ничего... Нам дана душа – тоже и об этом надо подумать... Вот что! Прощения просим!

Говорил он это каким-то отчаянным голосом и, не слушая нас, направился к двери и ушел.

– Куда же ты пойдешь? – спросил я, высунувшись в окно. Ходок остановился.

– К угоднику теперича я пойду. Помолюсь, чтобы дал мне бог понятие... Батюшка! Отец небесный!

В голосе его звучали слезы.

– Прощайте! – сказал он тихо и пошел. Так ничего мы и не добились.

– Зацепка в уме, – сказал Лукьян, все время молчавший и тарасивший на мужика глаза. – Должно быть, и ему до мозга голову-то прошибли, – прибавил он в виде остроты.

Но мы не могли ответить на нее.

Гость в задумчивости торопливо ходил из угла в угол и торопливо курил. Я смотрел в окно вслед ходоку и тоже думал.

## Упражнение 22

В этом упражнении внимание должно быть «вынесено» вовне. Актеры разыгрывают диалог, однако центром внимания для них является руководитель, который находится за рамками пьесы. Он – «дирижер», руководящий актерами. Говорить свою реплику каждый из актеров должен только после того, как руководитель подаст условный сигнал, незаметный другим участникам тренинга (например, едва щелкнет пальцами). Сигнал должен быть звуковой, так как текст диалога актеры будут читать по бумажке.

**М.А. Булгаков. Кабала святош**

Мольер входит, издает кланяется Людовику, проходит при величайшем внимании придворных. Он очень постарел, лицо болезненное, серое.

**Мольер.** Сир.

**Людовик.** Господин де Мольер, я ужинаю, вы не в претензии?

**Мольер.** О, сир.

**Людовик.** А вы со мной? (*В пространство.*) Стул, прибор.

**Мольер** (бледнея). Ваше величество, этой чести я принять не могу. Увольте.

Стул появляется, и Мольер садится на краешек его.

**Людовик.** Как относитесь к цыпленку?

**Мольер.** Любимое мое блюдо, государь. (*Умоляюще.*) Разрешите встать.

**Людовик.** Кушайте. Как поживает мой крестник?

**Мольер.** К великому горю моему, государь, ребенок умер.

**Людовик.** Как, и второй?

**Мольер.** Не живут мои дети, государь.

**Людовик.** Не следует унывать.

**Мольер.** Ваше Величество, во Франции не было случая, чтобы кто-нибудь ужинал с вами. Я беспокоюсь.

**Людовик.** Франция, господин де Мольер, перед вами в кресле. Она ест цыпленка и не беспокоится.

**Мольер.** О, сир, только вы один в мире можете сказать так.

**Людовик.** Скажите, чем подарит короля в ближайшее время ваше талантливое перо?

**Мольер.** Государь... то, что может... послужить... (*Волнуется.*)

**Людовик.** Остро пишете. Но следует знать, что есть темы, которых надо касаться с осторожностью. А в вашем «Тартюфе» вы были, согласитесь, неосторожны. Духовных лиц надлежит уважать. Я надеюсь, что мой писатель не может быть безбожником?

**Мольер** (испуганно). Помилуйте... Ваше Величество...

**Людовик.** Твердо веря в то, что в дальнейшем ваше творчество пойдет по правильному пути, я вам разрешаю играть в Пале-Рояле вашу пьесу «Тартюф».

**Мольер** (*приходит в странное состояние*). Люблю тебя, король! (*В волнении.*) Где архиепископ де Шаррон? Вы слышите? Вы слышите?

*Людовик встает.*

Голос: «Королевский ужин окончен».

## **Воздействие. Выбор объекта общения. Установление контакта. Передача информации**

### **Виды сценического общения. Выбор партнера**

Исключительная важность процесса общения на сцене заставляет нас отнестись к нему с особым вниманием и поставить на ближайшую очередь вопрос о более тщательном рассмотрении наиболее важных видов общения, с которыми нам придется встречаться. Виды общения зависят от объекта общения, с которым в данный момент взаимодействует артист.

**Первый вид** – взаимодействие на сцене с другим актером.

**Второй вид** – взаимодействие с неодушевленным предметом (это могут быть как предметы реквизита, так и воображаемые предметы, которые существуют только в фантазии артиста).

**Третий вид** – взаимодействие со зрителями.

**Четвертый вид** – взаимодействие с самим собой.

Надо сказать, что на сцене практически не бывает ситуаций, при которых существует только один вид общения. Кто бы ни был его партнером, актер всегда общается и с самим собой, и с сидящими в зале зрителями. Виды общения взаимопроникают друг в друга – только в этом случае процесс общения становится живым, подлинным, художественным. Когда актер пользуется лишь одним видом общения, он перестает чувствовать партнера (который, в отличие от объекта общения, всегда реален: либо это другой актер, либо зритель).



Виды общения взаимопроникают друг в друга – только в этом случае процесс общения становится живым, подлинным, художественным.

Вот почему ни в коем случае нельзя заниматься данным тренингом индивидуально, только в группе. Тренинг общения возможен только в том случае, когда артист чувствует поддержку и отклик от реальных, живых людей.

Часто начинающие актеры пытаются разыгрывать диалоги в одиночку, произнося свой текст вслух, а текст партнера – про себя, в воображении. Станиславский предостерегал своих учеников от подобных занятий. Он писал:

...в свою очередь некоторые артисты и особенно начинающие ученики, при их домашних занятиях, также прибегают к воображаемому объекту, за неимением живого. Они мысленно ставят его перед собой, а потом пытаются увидеть и общаться с пустым местом. И в этом случае много энергии и внимания уходит не на внутреннюю задачу (что нужно для процесса переживания), а лишь на то, чтобы пыжиться увидеть то, чего нет на самом деле. Привыкнув к такому неправильному общению, артисты и ученики невольно переносят тот же прием на сцену и в конце концов отвыкают от живого объекта и привыкают ставить между собой и партнером мнимый, мертвый объект. Эта опасная привычка нередко так сильно внедряется, что остается на всю жизнь. [1]

Какая мука играть с актерами, которые смотрят на вас, а видят кого-то другого и применяются к нему, а не к вам! Такие партнеры отделены стеной от тех, с кем должны были бы общаться непосредственно; они не принимают ни реплик, ни интонаций, никаких приемов

общения. «Их завуалированный глаз смотрит в пространство и галлюцинирует. Бойтесь этого опасного и мертвящего актерского вывиха! – предупреждал Станиславский. – Он легко вкореняется и трудно поддается исправлению». [1]



Актерская игра подразумевает, что вы подходите к другим людям и касаетесь их. Вы не должны общаться сами с собой. Уделяйте больше внимания партнерам по сцене.

*Эд Хук. Актерский тренинг*

Однако, как же быть, когда нет живого объекта для общения? Общаться с самим собой или же не общаться совсем.

Я усиленно настаиваю на том, говорил Константин Сергеевич, чтобы ученики не общались с пустышкой, а упражнялись с живыми объектами и притом под присмотром опытного глаза. [5]

## Установление контакта с партнером

В реальной действительности установление контакта с другим человеком – дело довольно простое. Стоит двум лицам сойтись друг с другом, и тотчас же между ними естественно рождается взаимное общение. Главное, чтобы нашелся общий интерес, тема для разговора. Понаблюдайте, как легко общаются люди, сидящие в очереди к врачу. Достаточно малейшего импульса, чтобы между пациентами установился контакт, и началось общение. Каждый старается передать собеседнику свои мысли, а тот слушает его, и делает усилия, чтоб воспринять исходящую от него информацию.



Нужно, чтобы ваша игра оказывала на партнера по сцене реальный эффект. Иначе вы играете сами с собой.

*Эд Хук. Актерский тренинг*

В условиях сцены установление контакта – особая задача. Здесь недостаточно общего интереса; нужно полное погружение в партнера. Мы уже говорили о том, что внимание к объекту – начало общения. Взаимодействие партнеров на сцене должно начинаться задолго до того, как будет произнесена первая реплика или сделан первый жест. После того, как вы сосредоточили внимание на объекте, нужно установить с ним контакт. Это можно сделать при помощи глаз или внутреннего чувства, когда объект общения все время находится в поле вашего интереса, даже если в данный момент вы его не видите. Но самым сильным импульсом к установлению контакта является все же взгляд.

Я... говорил не раз, что на сцене можно смотреть и видеть, и можно смотреть и ничего не видеть. Или, вернее, можно на сцене смотреть, видеть и чувствовать все, что там делается, но можно смотреть на сцене, а чувствовать и интересоваться тем, что делается в зрительном зале или вне стен театра.

Кроме того, можно смотреть, видеть и воспринимать то, что видишь, но можно смотреть, видеть и ничего не воспринимать из того, что происходит на сцене.

Словом, существует подлинное и внешнее, формальное, или, так сказать, «протокольное смотрение с пустым глазом», как говорят на нашем языке.

Чтоб замаскировать внутреннюю пустоту, есть свои ремесленные приемы, но они только усиливают выпучивание пустых глаз.

Нужно ли говорить о том, что такое смотрение не нужно и вредно на сцене. Глаза – зеркало души. Пустые глаза – зеркало пустой души. Не забывайте же об этом! [1]

Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали большое, глубокое внутреннее содержание его творящей души. Для этого нужно, чтобы в нем было накоплено это большое внутреннее содержание, аналогичное с «жизнью человеческого духа» роли; нужно, чтоб исполнитель все время своего пребывания на подмостках общался этим душевным содержанием со своими партнерами по пьесе.

Помните о том, какой видит реальность ваша партнерша по сцене. Когда вы смотрите на нее, перед вами не героиня, а актриса! Актерская игра не заключается в том, чтобы галлюцинировать и видеть персонаж.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

### **Контакт с невидимым партнером. Безмолвное общение**

Как же установить контакт с несуществующим объектом общения – воспоминаниями, мыслями или даже видениями персонажа? Например, что делать артисту, играющему Гамлета? Как ему общаться с воображаемым, ирреальным, несуществующим объектом – тенью отца? Ведь его не видит ни сам артист на сцене, ни смотрящий в зале зритель. «Неопытные люди, – пишет Станиславский, – при таких объектах стараются галлюцинировать, чтоб подлинно увидеть не существующий, а лишь подразумеваемый объект. На это уходит вся энергия и внимание на сцене». [1]

Но опытные артисты понимают, что дело не в самом «привидении», а во внутреннем отношении к нему, и потому они ставят на место несуществующего объекта («привидения») свое магическое «если бы» и стараются честно, по совести ответить себе: как бы они стали действовать, если бы в пустом пространстве перед ними оказалось «привидение».

– До сих пор мы имели дело с процессом внешнего, видимого, телесного общения на сцене, – говорил на сегодняшнем уроке Торцов. – Но существует и иной, притом более важный вид: внутреннего, невидимого, душевного общения, о котором сегодня будет идти речь.

Трудность предстоящей задачи заключается в том, что мне придется говорить вам о том, что я ощущаю, но чего не знаю, что испытал лишь на практике, для чего у меня нет ни теоретической формулы, ни готовых ясных слов, о том, что я могу объяснить вам лишь намеком, стараясь заставить вас самих испытать те ощущения, о которых будет идти речь.

«Он крепко за руку меня схватил  
И, отпустив потом на всю длину  
Руки своей, другою осенил он  
Глаза и пристально смотрел в лицо мне,  
Как будто бы хотел его писать,  
Так долго он стоял. Потом, слегка  
Пожавши руку мне, он покачал  
Три раза головой и так глубоко,  
Так жалобно вздохнул, как будто тело  
На части распадется с этим вздохом,



И жизнь из груди улетит. Вдохнувши,  
Он отпустил меня, через плечо  
Закинув голову; казалось, путь свой  
Он видел без очей: без их участия  
Он вышел на порог и до конца  
Меня их светом озарял».

– Не чувствуете ли вы в этих строках, что речь идет о безмолвном общении Гамлета с Офелией? Не замечали ли вы в жизни или на сцене, при ваших взаимных общениях, ощущения исходящего из вас волевого тока, который как бы струится через глаза, через концы пальцев, через поры тела?  
[1]

Этот невидимый путь и средство взаимного общения Станиславский называл *лучеиспусканием* и *лучевосприятием*, или *излучением* и *влучением*. Эти термины, изобретенные великим реформатором сцены, ныне используются повсеместно, так как они образно иллюстрируют процесс общения, при котором партнеры обмениваются невидимыми токами, которые Станиславский называл лучами энергии.

При спокойном состоянии так называемые *лучеиспускания* и *лучевосприятия* едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти *излучения* и *влучения* становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает. Обнаружить эти токи можно, наблюдая за собой и окружающими людьми.

*Лучеиспускание и лучевосприятие* – процесс, не терпящий никакого физического насилия. Нельзя прямо «с места в карьер» внешне, механически «влучать и излучать», без всякого смысла и повода. Такого подхода надо особенно бояться в этом нежном, щепетильном процессе, каковыми являются лучеиспускание и лучевосприятие. При мышечном напряжении не может быть речи о влучении и излучении.



Предполагается, что вы подруги, однако ваши отношения кажутся мне затхлыми. Представьте, что вы сестры. Публика никогда не узнает о вашем уговоре, а сцена покажется более теплой. Друзья и возлюбленные общаются друг с другом более фамильярно. Они заканчивают фразы друг за друга, предвосхищают шутки, радуются тому, что разделяют одни и те же ценности.  
*Эд Хукс. Актерский тренинг*

Способность к лучеиспусканию и лучевосприятию нельзя развить при помощи внешнего усилия. Это достигается лишь вниманием к себе и наблюдением за своими чувствами и эмоциями. Всякий раз, когда вы будете разговаривать с кем-либо, постарайтесь почувствовать, как кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс, взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз.

Вот это невидимое общение через влучение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку.

– Помните, я говорил вам на одном из предыдущих уроков, что можно смотреть, видеть, ничего не воспринимать и не отдавать. Но можно и смотреть, видеть, воспринимать и отдавать лучи, или токи общения.

Теперь я сделаю новую попытку вызвать в вас лучеиспускание. Вы будете общаться со мной, – решил Аркадий Николаевич, садясь на место Говоркова.

– Устройтесь поудобнее, не нервничайте, не торопитесь и не насилюйте себя. Прежде чем передавать что-либо другому, надо самому запастись тем, что хочешь отдавать. Нельзя отдавать того, чего сам не имеешь. Запаситесь каким-нибудь материалом для внутреннего общения, – предложил нам Аркадий Николаевич.

– Давно ли вся наша работа и ее психотехника казались вам сложными, а теперь вы ее делаете шутя. То же будет и с лучеиспусканием и лучевосприятием, – рассуждал Аркадий Николаевич, пока мы готовились.

– Передайте мне ваши чувства, без слов, одними глазами, – приказал мне Аркадий Николаевич.

– Одними глазами невозможно передать всех тонкостей моего ощущения.

– Делать нечего, пусть пропадут тонкости.

– Что же останется? – недоумевал я.

– Чувства симпатии, уважения. Их можно передать молча. Но нельзя без слов заставить другого понять, что я люблю его за то, что он умный, дельный, работоспособный, благородный.

– Что я хочу передать вам? – уставился я глазами на Аркадия Николаевича.

– Не знаю, не интересуюсь знать, – ответил Торцов.

– Почему? – удивился я.

– Потому что вы пялите глаза, – сказал Аркадий Николаевич. – Для того чтобы я почувствовал общий тон переживаемого вами чувствования, необходимо, чтоб вы сами жили его внутренней сущностью.

– А теперь? Вы поняли, чем я общаюсь? Я не могу яснее передать того, что чувствую, – сказал я.

– Вы меня за что-то презираете, но за что именно, не узнаешь без слов. Но не в этом дело. Важно: почувствовали ли вы ощущение исходящего из вас волевого тока или нет? – интересовался Торцов.

– Пожалуй – в глазах, – ответил я и стал снова проверять почудившиеся ощущения.

– Нет, сейчас вы думали только о том, как бы вытолкнуть из себя ток. Вы мышечно напрягались. Подбородок и шея вытянулись, глаза полезли из орбит... То, чего я от вас добиваюсь, передается гораздо проще, легче, естественнее. Для того чтобы «облить» другого лучами своих желаний, не надо мышечной работы. Физическое ощущение исходящего из нас тока едва уловимо, тогда как от того напряжения, которое вы сейчас испытываете, может лопнуть сердце. [1]

С помощью лучеиспускания между партнерами устанавливается крепкая связь, которая помогает им органично существовать на сцене. Если излучение и влечение происходит беспрерывно, актерам легко поддерживать постоянное общение между собой, они не пропускают ни одного, даже незначительного звена в процессе сценического взаимодействия. Лучеиспускание – основное средство воздействия как на партнера, так и на публику. Это неуловимые вещи, которые трудно тренировать, но еще труднее о них говорить.



Лучеиспускание – основное средство воздействия как на партнера, так и на публику.

Одна из моих учениц, – писал Станиславский, – сравнила его с «ароматом, исходящим из цветка», другая же добавила, что «бриллиант, отбрасывающий от себя блеск, должен был бы испытывать такое же ощущение лучеиспускания». Можете ли вы себе представить ощущение цветка, испускающего аромат, или ощущение бриллианта, отбрасывающего от себя лучи? Сам я вспомнил об ощущении исходящего волевого тока, когда я смотрел в темноте на волшебный фонарь, льющий на экран потоки ярких лучей, и еще когда я стоял на краю кратера вулкана, из-рыгающего горячий воздух. В этот момент я почувствовал могучий внутренний жар земли, вырывающийся из ее недр, и вспомнил об ощущении исходящего из нас душевного тока в моменты интенсивного общения. Когда я сижу в концертах и музыка не действует на меня, я придумываю развлечения от скуки. Так, например, я намечаю себе кого-нибудь из публики и начинаю гипнотизировать его взглядом. Если это красивое женское лицо, я стараюсь передать ей свой восторг; если лицо мне противно, я передаю ему свое отвращение. В эти минуты я общаюсь с избранной жертвой и обливаю ее лучами исходящего из меня тока. При этом занятии, которое, может быть, знакомо и вам, я испытываю именно то физическое ощущение, которое мы ищем теперь. [2]

Гипноз, телепатия – все это частные случаи лучеиспускания. По сути, актеры на сцене все время занимаются телепатией: они передают мысли и чувства персонажа и другим актерам, и зрителю.

– Когда гипнотизируешь другого, тоже испытываешь это ощущение? – спросил Шустов.

– Конечно, если вы занимаетесь гипнозом, то вы должны отлично знать то, что мы ищем! – обрадовался Аркадий Николаевич.

– Так это же простое и хорошо знакомое нам ощущение! – обрадовался я.

– А разве я сказал, что оно необыкновенно? – удивился Торцов.

– Но я-то искал в себе – особенного.

– Так всегда бывает, – заявил Торцов, – Стоит заговорить о творчестве, и все тотчас же напрягаются и становятся на ходули. [1]



Гипноз, телепатия – все это частные случаи лучеиспускания. По сути, актеры на сцене все время занимаются телепатией: они передают мысли и чувства персонажа и другим актерам, и зрителю.

Установление контакта, воздействие и передача информации – все это должно происходить совместно с процессом лучеиспускания и лучевосприимчивости. Выполняя упражнения и этюды, представляйте, как ваши внутренние чувства и желания испускают лучи, которые просачиваются через глаза, через тело и обливают других людей своим потоком.

## **Упражнения и этюды к главе «Воздействие. Выбор объекта общения. Установление контакта. Передача информации»**

### **Упражнение 23**

Простые действия:

- Вытолкайте партнера за дверь.
- Возьмите книгу (воображаемую), раскройте ее на определенной странице и прочитайте партнеру фрагмент из нее.
- Поставьте стул и предложите партнеру присесть.
- Подойдите к партнеру, по стойте рядом с ним, вернитесь на свое место.
- Минут пять разговаривайте с партнером о своих делах, а затем резко прервите разговор.
- Налейте стакан воды и подайте партнеру (стакан воображаемый).
- Вытрите пот с лица партнера.

### **Упражнение 24**

Милиционер останавливает прохожего, чья внешность совпадает с описанием внешности серийного убийцы. Разыграйте этот этюд, представляя, что:

- прохожий – обычный законопослушный гражданин, при этом:

а) У него прекрасное настроение: он только что сдал экзамен или успешно прошел собеседование; сделал предложение любимой девушке; выиграл пари; за кончил долгий проект; узнал, что страшный диагноз, который ему поставили при первичном осмотре – просто ошибка (в регистратуре перепутали результаты анализов).

б) У него отвратительное настроение: он завалил экзамен; не прошел собеседование; поссорился с любимой; горят сроки по проекту, а нужных материалов не достать; узнал, что серьезно болен.

в) Он опаздывает на работу; на поезд/самолет; спешит в больницу к умирающему другу; ему очень нужно в туалет; необходим укол инсулина, иначе может случиться приступ; спешит в банк за деньгами, а банк закрывается через пятнадцать минут.

- Прохожий действительно престопок, однако совсем не тот, кого разыскивает милиция. Это угонщик/мошенник/квартирный вор/брачный аферист.

- Прохожий – именно тот, кого ищет милиция, однако он видит, что фоторобот, который ему показал милиционер, совсем не похож на него. Он пытается оправдаться, и ему это

а) удастся,

б) не удастся.

Этот этюд можно разыграть не только вдвоем. Если в тренинге принимает участие несколько человек, можно представить, что группа граждан пытается задержать человека, похожего на престопока.

### **Упражнение 25**

Представьте, что вы с партнером только что познакомились. Что вы хотели бы сообщить о себе новому знакомому? Расскажите о себе так, как если бы вы рассказывали случайному встречному, к которому вдруг почувствовали неизъяснимое доверие.



Одна из самых сложных задач, стоящих перед молодым актером, – научиться ничего не ждать. В конце концов, актерская игра представляет собой заучивание и повторение реплик, не правда ли? Если вы знаете, что через минуту кто-то влезет в окно, то ощущение должно быть такое, будто вы сидите на рельсах и видите, что приближается поезд. Вы начинаете напрягаться, прежде чем что-то произойдет, и это неправильно. Важно, чтобы вы помнили только о настоящем моменте. Если вы хотя бы раз задумались о том, что произойдет в следующей сцене, считайте, вам это не удалось. Чтобы избавиться от ожидания, нужно полностью раствориться в игре. Думайте только о том, что вы сейчас играете, и вы окажетесь в настоящем моменте настолько, насколько это возможно. Вы должны обмануть себя, чтобы удивиться, когда другой актер с грохотом ворвется внутрь через окно.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## Упражнение 26

Для этого упражнения понадобится два музыкальных проигрывателя (или же два человека, играющие на разных инструментах). Актеры делятся на две группы, которые становятся в разных концах комнаты. Руководитель дает знак, и включается музыка, для каждой группы – своя. На начальном этапе задача каждой группы – поймать свой ритм, создать единую энергетику группы и выразить ее в общем танце. Затем группы, танцуя, начинают идти к центру зала, как бы наступая друг на друга. Цель каждой группы – перетанцевать соперников, втянуть их в свой ритм, заставить «плясать под свою дудку».

## Упражнение 27

«Один против всех». Суть этого упражнения в том, что все участники тренинга находятся в одном настроении/состоянии, а кто-то один – в противоположном. Его задача – перебить общий настрой группы.

Возможные варианты состояний:

- Всем участникам группы холодно, а одному – жарко. Он требует открыть окна.
- Всем жарко, а одному – холодно. Он требует закрыть окна.
- Все веселятся, а один грустит.
- Все спят, а одному не спится.
- Все бодрствуют – разговаривают, танцуют, поют, работают – а один хочет спать.

## Упражнение 28

«Случайно» прикоснитесь к партнеру и оправдайте свое движение какими-либо обстоятельствами. Прикосновения могут быть любого рода, например:

- Толкните партнера
- Положите руку ему на плечо
- Наступите на ногу
- Поцелуйте
- Ущипните

- Щелкните по носу
- Дерните за волосы
- Погладьте по голове
- Обнимите

Главное в этом упражнении – внезапность и непредсказуемость. Прикасаясь к партнеру, не забывайте про лучеиспускание.



Вам не нужно знать, что вы будете делать в этой сцене. Обстоятельства подскажут. Главное – выйти на сцену. У вас должна быть на это причина. После этого играйте от момента к моменту, от действия к действию. Удивите сами себя!

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## Упражнение 29

Повторите предыдущий этюд, но при этом разыграйте диалог из пьесы М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

**Лермонтов М. Ю.**

**Маскарад**

*Князь и женская маска*

*Одно домино подходит и останавливается. Князь стоит в задумчивости.*

**Князь.**

Все так, – рассказывать легко...

Однако же я все еще зеваю...

Но вот идет одна., дай господи!

Одна маска отделяется и, ударив его по плечу:

Маска.

Я знаю... Тебя!

**Князь.**

И, видно, очень коротко.

**Маска.**

О чем ты размышлял, – и это мне известно.

**Князь.**

А в этом случае ты счастливей меня.

(Заглядывает под маску)

Но если не ошибся я,

То ротику нее прелестный.

**Маска.**

Я нравлюсь тебе, тем хуже.

**Князь.** Для кого?

**Маска.**

Для одного из нас.

**Князь.**

Не вижу отчего?..

Ты предсказанием меня не испугаешь,

И я хоть очень не хитер,  
Но узнаю, кто ты...

**Маска.**

Так, стало быть, ты знаешь,  
Чем кончится наш разговор?..

**Князь.**

Поговорим и разойдемся.

**Маска.**

Право?

**Князь.**

Налево ты, а я направо...

**Маска.**

Но ежели я здесь, нарочно с целью той —

Чтоб видеться и говорить с тобой;

Но если я скажу, что через час ты будешь

Мне клясться, что вовек меня не позабудешь,

Что будешь рад отдать мне жизнь свою в тот миг,

Когда я улечу, как призрак, без названья,

Чтоб услышать из уст моих

Одно лишь слово: до свиданья!..

**Князь.**

Ты маска умная, а тратишь много слов!

Коль знаешь ты меня, скажи, кто я таков?

**Маска.**

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный.

Самолюбивый, злой, но слабый человек;

В тебе одном весь отразился век.

Век нынешний, блестящий, но ничтожный.

Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.

Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;

Людей без гордости и сердца презираешь,

А сам игрушка тех людей.

О! знаю я тебя...

**Князь.**

Мне это очень лестно.

**Маска.**

Ты сделал много зла.

**Князь.**

Невольно, может быть.

**Маска.**

Кто знает! Только мне известно,

Что женщине тебя не надобно любить.

**Князь.**

Я не ищу любви.

**Маска.**

Искать ты не умеешь.

**Князь.**

Скорей устал искать.

**Маска.**

Но если пред тобой  
Она появится и скажет вдруг: ты мой!  
Ужель бесчувственным остаться ты посмеешь?

**Князь.**

Но кто ж она?., конечно, идеал.

**Маска.**

Нет, женщина... а дальше что за дело.

**Князь.**

Но покажи ее, пусть явится мне смело.

**Маска.**

Ты хочешь многого – обдумай, что сказал!

*(Некоторое молчание)*

Она не требует ни вздохов, ни признанья,  
Ни слез, ни просьб, ни пламенных речей...

Но клятву дай оставить все старанья

Разведать – кто она... и обо всем

Молчать...

**Князь.**

Клянусь землей и небесами

И честию моей.

**Маска.**

Смотри ж, теперь пойдем!

И помни, шуток нет меж нами...

*(Уходят под руки.)*

### Упражнение 30

Двое студентов в комнате. Один пытается подобрать подходящую песню для роли, другому ужасно скучно, он ищет, чем бы себя занять, и этим мешает первому.

### Упражнение 31

Вы вернулись в дом своего детства. Теперь там живет другой человек. Вам хочется вновь пройти по комнатам, вспомнить обстановку, но хозяин не расположен к общению.

### Упражнение 32

В антикварной лавке разговаривают двое: хозяин магазинчика, такой же старый, как то, что он продает, и покупатель (на самом деле случайный прохожий, укрывшийся от дождя). Хозяин пытается продать прохожему какую-либо из вещей; прохожий делает вид, что его интересует нечто вполне определенное, чего здесь нет.

### Упражнение 33

Актеры делятся на несколько групп: военный оркестр с воображаемыми инструментами, майоры, лейтенанты, рядовые. Группа стоящих в стороне генералов «принимает» парад.



### Упражнение 34

Группа делится на две части и изображает кулачный бой «стенка на стенку». Помните, что каждый удар должен быть условным: несмотря на то, что вы вкладываете в него всю энергию, он не должен причинять никакого вреда противнику.

### Упражнение 35

Руководитель раздает каждому из актеров листочки с текстом, который они должны произнести только при помощи жестов. Актеры по одному выходят на середину, и пытаются «разговаривать» при помощи рук и мимики. Остальные стараются «прочитать» немое послание. Предпочтительнее всего брать известные всем тексты, например, короткие сказки («Курочка Ряба», «Колобок» и т. д.).

### Упражнение 36

Примерка свадебного платья. Портниха делает необходимые поправки прямо на невесте. Невесте все нравится, а стоящий рядом жених постоянно делает критические замечания. Невеста расстраивается, портниха пытается уговорить жениха, но он еще больше критикует. На самом деле ему очень нравится, как сидит платье на его будущей жене; но стоимость наряда кажется ему непомерно большой. Своей критикой он пытается сбить цену, но так, чтобы портниха сама предложила скидку.

### Упражнение 37

Бизнесмен прилетает в другую страну для заключения контракта. Берет такси в аэропорту, едет в центр столицы. Приехали на место, стал расплачиваться с таксистом, и выяснилось, что пропал кошелек с деньгами, документами и кредитными карточками. Ситуация осложняется тем, что бизнесмен не знает языка этой страны, а таксист владеет всего несколькими фразами на английском.

### Упражнение 38

Н в парке на скамейке, у него на коленях учебник: готовится к экзамену. К нему подходит NN, начинает всячески отвлекать. Н хочет, чтобы NN ушел, а у того здесь встреча с девушкой. В конце концов Н уходит сам.

### Упражнение 39

Два абитуриента в одной комнате общежития. Один готовится к экзамену по пению, другой – по истории. Последнего страшно раздражают рулады певца, он придумывает способы, как выгнать его из комнаты.



Если у вас есть чувство, что вы должны что-то сделать на сцене, лучше последовать призыву, даже если вы не делали этого на репетиции, и никто не ждет подобного от вашего персонажа. Цензурируя и редактируя свои устремления, вы не принесете себе пользы. Лучше рискнуть и довериться своим импульсам, даже если вы не уверены, чувствуете вы импульс или нет.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

### **Упражнение 40**

Вернисаж. Зрители рассматривают картины. Входит группа детей с учителем. Детям на выставке не слишком интересно, они отсидели полдня в школе на занятиях, а потом их потащили в музей. Дети ведут себя отвратительно, учитель не может с ними справиться. Посетители пытаются уговорить детей.

### **Упражнение 41**

Стучат в дверь, вы открываете и здороваетесь. Вы это делаете, чтобы:

- Гостеприимно поприветствовать;
- Дать понять, что гостей здесь не ждут;
- Добиться расположения пришедшего высокопоставленного лица;
- На вас не обратили ни малейшего внимания;
- Привлечь к себе внимание, покрасоваться перед всеми;
- Ободрить пришедших, расстроенных печальным событием;
- Поскорее перейти к делу.

### **Упражнение 42**

Актеры встают и садятся. Руководитель каждому дает задание – вставать и садиться, чтобы:

- Поприветствовать женщину или тех, кто старше;
- Чтобы обратить на себя внимание;
- Что-то сказать с места, но так, чтоб слышали;
- Покрасоваться перед противоположным полом;
- Потянуться, размяться, так как клонит в сон;
- Подать условный знак;
- Выразить протест.

### **Упражнение 43**

Вам нужно поговорить с одним человеком, влиятельным политиком. Но его постоянно сопровождает охрана. Но вот вам удалось нелегально проникнуть на закрытый вечер, где присутствует этот политик. Но он все время с кем-то разговаривает. Наконец выдался удобный момент: политик остался один. Вам нужно подойти к нему, обратить на себя внимание, задать вопрос и добиться ответа. Помните, что в любой момент политик может вызвать охрану, и вас выведут отсюда.

## Упражнение 44

Разыгрывайте этюд на основе диалога князей Шуйского и Воротынского из пьесы А. С. Пушкина «Борис Годунов». От авторского текста можно отойти, главное, чтобы смысл реплик соответствовал истинным желаниям героев. Основная посылка этюда должна быть такой: каждый хочет сесть на царский престол, но сделать это руками другого.

### **Воротынский**

Наряжены мы вместе город ведать.  
Но, кажется, нам не за кем смотреть:  
Москва пуста; вослед за патриархом  
К монастырю пошел и весь народ.  
Как думаешь, чем кончится тревога?

### **Шуйский**

Чем кончится? Узнать не мудрено:  
Народ еще повоет да поплачет,  
Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина,  
И наконец по милости своей  
Принять венец смиренно согласится;  
А там – а там он будет нами править По-прежнему.

### **Воротынский**

Но месяц уж протек,  
Как, затворясь в монастыре с сестрою,  
Он, кажется, покинул все мирское.  
Ни патриарх, ни думные бояре  
Склонить его доселе не могли;  
Не внемлет он ни слезным увещаньям,  
Ни их мольбам, ни воплю всей Москвы,  
Ни голосу Великого Собора.  
Его сестру напрасно умоляли  
Благословить Бориса на державу;  
Печальная монахиня-царица  
Как он тверда, как он неумолима.  
Знать, сам Борис сей дух в нее вселил;  
Что ежели правитель в самом деле  
Державными заботами наскучил  
И на престол безвластный не взойдет?  
Что скажешь ты?

### **Шуйский**

Скажу, что понапрасну  
Лилась кровь царевича-младенца;  
Что если так, Димитрий мог бы жить.

### **Воротынский**

Ужасное злодейство! Полно, точно ль  
Царевича сгубил Борис?

### **Шуйский**

А кто же?

Кто подкупал напрасно Чепчугова?  
Кто подослал обоих Битяговских  
С Качаловым? Я в Углич послан был  
Исследовать на месте это дело:  
Наехал я на свежие следы;  
Весь город был свидетель злодеянья;  
Все граждане согласно показали;  
И, возвратясь, я мог единым словом Изобличить сокрытого злодея.

**Воротынский**

Зачем же ты его не уничтожил?

**Шуйский**

Он, признаюсь, тогда меня смутил  
Спокойствием, бесстыдностью неожиданной,  
Он мне в глаза смотрел, как будто правый:  
Расспрашивал, в подробности входил —  
И перед ним я повторил нелепость,  
Которую мне сам он нашептал.

**Воротынский**

Не чисто, князь.

**Шуйский**

А что мне было делать?  
Все объявить Феодору? Но царь  
На все глядел очами Годунова,  
Всему внимал ушами Годунова:  
Пускай его б уверил я во всем,  
Борис тотчас его бы разуверил,  
А там меня ж сослали б в заточенье,  
Да в добрый час, как дядю моего,  
В глухой тюрьме тихонько б задавили.  
Не хвастаюсь, а в случае, конечно,  
Никая казнь меня не устрасит.  
Я сам не трус, но также не глупец  
И в петлю лезть не соглашуся даром.

**Воротынский**

Ужасное злодейство! Слушай, верно  
Губителя раскаянье тревожит:  
Конечно, кровь невинного младенца  
Ему ступить мешает на престол.

**Шуйский**

Перешагнет; Борис не так-то робок!  
Какая честь для нас, для всей Руси!  
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,  
Зять палача и сам в душе палач,  
Возьмет венец и бармы Мономаха...

**Воротынский**

Так, родом он незнатен; мы знатнее.

**Шуйский**

Да, кажется.

**Воротынский**

Ведь Шуйский, Воротынский...  
Легко сказать, природные князья.  
**Шуйский**  
Природные, и Рюриковой крови.  
**Воротынский**  
А слушай, князь, ведь мы б имели право  
Наследовать Феодору.  
**Шуйский**  
Да, боле,  
Чем Годунов.  
**Воротынский**  
Ведь в самом деле!  
**Шуйский**  
Что ж?  
Когда Борис хитрить не перестанет,  
Давай народ искусно волновать,  
Пускай они оставят Годунова,  
Своих князей у них довольно, пусть  
Себе в цари любого изберут.  
**Воротынский**  
Не мало нас, наследников варяга,  
Да трудно нам тягаться с Годуновым:  
Народ отвык в нас видеть древнюю отрасль  
Воинственных властителей своих.  
Уже давно лишились мы уделов,  
Давно царям подручниками служим,  
А он умел и страхом, и любовью,  
И славою народ очаровать.  
**Шуйский** *(глядит в окно)*  
Он смел, вот все — а мы.... Но полно. Видишь,  
Народ идет, рассыпавшись, назад —  
Пойдем скорей, узнаем, решено ли.

## Упражнение 45

Сидя спиной к спине, разыграйте диалог.

**Александр Островский.**

**Таланты и поклонники**

**Бакин.** Вот мы и съехались, князь.

**Дулебов.** Ну, что же, здесь не тесно и для двоих.

**Бакин.** Но, во всяком случае, один из нас лишний, и этот лишний — я.  
Уж такое мне счастье; заехал к Смельской, там Великатов сидит, молчит.

**Дулебов.** А вы бы разговаривали. Вы разговаривать умеете, значит, шансы на вашей стороне.

**Бакин.** Не всегда, князь. Великатов и молчит-то гораздо убедительнее, чем я говорю.

**Дулебов.** Да почему же?

**Бакин.** Потому что богат. А так как, по русской пословице: «С богатым не тянись, а с сильным не борись», – то я и ретируюсь. Великатов богат, а вы сильны своей любезностью.

**Дулебов.** Ну, а вы-то чем же хотите взять?

**Бакин.** Смелостью, князь. Смелость, говорят, города берет.

**Дулебов.** Города-то, пожалуй, легче... А впрочем... уж это ваше дело. Коли не боитесь проигрыша, так отчего ж и смелость не попробовать.

**Бакин.** Я лучше готов потерпеть неудачу, чем пускаться в любезности.

**Дулебов.** У всякого свой вкус.

**Бакин.** Ухаживать, любезничать, воскрешать времена рыцарства – уж это не много ли чести для наших дам!

**Дулебов.** У всякого свой взгляд.

**Бакин.** Мне кажется, очень довольно вот такой декларации: «Я вот таков, как вы меня видите, предлагаю вам то-то и то-то; угодно вам любить меня?»

**Дулебов.** Да, но ведь это оскорбительно для женщины.

**Бакин.** А уж это их дело, оскорбляться или нет. По крайней мере, я не обманываю; ведь не могу же я, при таком количестве дел, заниматься любовью серьезно: зачем же я буду притворяться влюбленным, вводить в заблуждение, возбуждать, может быть, какие-нибудь несбыточные надежды! То ли дело договор.

**Дулебов.** У всякого свой характер. Скажите, пожалуйста, что за человек Великатов?

**Бакин.** Я об нем знаю столько же, сколько и вы. Очень богат; великолепное имение в соседней губернии, свеклосахарный завод, да еще конный, да, кажется, винокуренный. Сюда приезжает он на ярмарку; продавать ли, покупать ли лошадей, уж я не знаю. Как он разговаривает с барышниками, я тоже не знаю; но в нашем обществе он больше молчит.

**Дулебов.** Он деликатный человек?

**Бакин.** Даже очень: никогда не спорит, со всеми соглашается, и никак не разберешь, серьезно он говорит или мистифицирует тебя.

**Дулебов.** Но он очень учтивый человек.

**Бакин.** Уж слишком даже: в театре решительно всех по именам знает, и кассира, и суфлера, и даже бутафора, всем руку подает. А уж старух обворозил совсем; все-то он знает; во все их интересы входит; ну, одним словом, для каждой старухи сын самый почтительный и предупредительный.

**Дулебов.** А из молодых он, кажется, никому особого предпочтения не дает и держится как-то в стороне от них.

**Бакин.** С этой стороны, князь, будьте покойны, он вам соперник не опасный; он как-то сторонится от молодых и никогда первый не заговаривает: когда обратятся к нему, так у него только и слов: «Что прикажете? что угодно?»

**Дулебов.** А может быть, это рассчитанная холодность, он хочет заинтересовать собою?

**Бакин.** Да на что ему рассчитывать! Он завтра или послезавтра уезжает.

**Дулебов.** Да... разве?

**Бакин.** Наверное. Он мне сам говорил; у него уж все приготовлено к отъезду.

**Дулебов.** Жаль! Он очень приятный человек, такой ровный, спокойный.

**Бакин.** Мне кажется, его спокойствие происходит от ограниченности; ума не скроешь, он бы в чем-нибудь высказался; а он молчит, значит, не умен; но и не глуп, потому что считает за лучшее молчать, чем говорить глупости. У него ума и способностей ровно столько, сколько нужно, чтобы вести себя прилично и не прожить того, что папенька оставил.

**Дулебов.** В том-то и дело, что папенька оставил ему имение разоренное, а он его устроил.

**Бакин.** Ну, прибавим ему еще несколько практического смысла и расчетливости.

**Дулебов.** Пожалуй, придется и еще что-нибудь прибавить, и выйдет очень умный, практический человек.

**Бакин.** Как-то верить не хочется. А впрочем, мне все равно, умен ли он, глуп ли; вот что богат очень, это немножко досадно.

**Дулебов.** Неужели?

**Бакин.** Право. Как-то невольно в голову приходит, что было бы гораздо лучше, если бы я был богат, а он беден.

**Дулебов.** Да, это для вас лучше, ну а для него-то?

**Бакин.** А мне черт его возьми; что мне до него! Я про себя говорю. Однако пора и за дело. Уступаю вам место без бою. До свиданья, князь!

**Дулебов** (подавая руку). Прощайте, Григорий Антоныч!

## Упражнение 46

Актеры становятся в круг друг за другом, кладут руки на плечи впереди стоящего. По знаку руководителя каждый из участников тренинга произносит только одну строчку стихотворения, представляя, как невидимые лучи входят через руки в партнера.

Холодной буквой трудно объяснить  
Боренье дум. Нет звуков у людей  
Довольно сильных, чтоб изобразить  
Желание блаженства. Пыл страстей  
Возвышенных я чувствую; но слов  
Не нахожу, и в этот миг готов  
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь  
Хоть тень их перелить в другую грудь.

(Лермонтов М. Ю.)



Актерская игра основана на доверии. Вы должны показать партнеру по сцене, что он должен быть честным, даже если его честность может обидеть.  
*Эд Хукс. Актерский тренинг*

## Упражнение 47

Подобным же образом прочитайте другое стихотворение:

**В. С. Курочкин**  
**Рассказ няни**

– «Няня, любила ли ты?»  
– «Я, что ли, барышня? Что вам?»  
– «Как что?.. Страдания... мечты...»  
– «Не оскорбить бы вас словом.  
Нашей сестры разговор  
Все из простых, значит, слов...  
Нам и любовь не в любовь,  
Нам и позор не в позор!

Друг нужен по сердцу вам;  
Нам и друзей-то не надо:  
Барин обделает сам —  
Мы ведь послушное стадо.  
Наш был на это здоров...  
Тут был и мне приговор...  
Нам и любовь не в любовь,  
Нам и позор не в позор!

После... племянник ли... сын...  
Это уж дело не наше —  
Только прямой господин —  
Верите ль: солнышка краше.  
Тоже господская кровь...  
Лют был до наших сестер...  
Нам и любовь не в любовь,  
Нам и позор не в позор!

Раньше... да что вспоминать!  
Было как будто похоже,  
Вот как в романах читать  
Сами изволите тоже.  
Только уж много годов  
Парень в солдатах с тех пор...  
Нам и любовь не в любовь,  
Нам и позор не в позор!  
Там и пошла, и пошла...  
Все и со мной, как с другими...  
Ноне спасаюсь от зла  
Только летами своими,  
Что у старухи и кровь  
Похолодела, и взор...  
Нам и любовь не в любовь.  
Нам и позор не в позор!  
Барышня, скучен рассказ?  
Вот и теперь подрастает  
Девушка... девка для вас...



А уж господ соблазняет...  
Черные косы да бровь  
Сгубят красавицу скоро...  
Господи! Дай ей любовь  
И огради от позора!»

## Упражнение 48

Сделайте этюд на основе пролога пьесы М. Рошина «Валентин и Валентина». На кого должно быть направлено лучеиспускание – на себя, на партнеров по сцене или на зрителя?

**М. Рошин.**

**Валентин и Валентина**

**ПРОЛОГ**

Скамья в городском сквере. На нее внезапно, словно стая птиц, оседает мимоходом группа молодых людей, по виду вчерашних школьников. Папки, книжки, сигареты, транзистор. Гомонят, смеются, острят. Они молоды, на дворе весна, за деревьями контур города, машинный грохот улицы, солнце. Разговор быстр, перебивчив, небрежен, но спор не так прост,

и, в сущности, он станет нервом нашей истории. Мы пока даже не выделим никого из героев, а только послушаем, о чем и как они говорят.

– Да бросьте, какая еще любовь в наше время! И зачем она?

– А мне дико хочется влюбиться! Не могу!

– Не надоело вам?

– Нет, братцы, скоро все будет запросто: понравилась – подошел – спросил: да? И все, вся любовь...

– Дайте мне-то сказать!

– Глупая ты, пойми: любовь закрепощает, начинаются всякие мучения, то, се; любовь – кабала, а секс – свобода...

– Правильно, современному человеку некогда!

– Да отстаньте, само слово-то какое гнусное: секс, секс!..

– Послушайте лучше анекдотик, люди. Приходит муж домой...

– Влюбиться хочу!

– Чес-слово, ты как тот верблюд, который идет по пустыне и думает: что бы там про нас ни говорили, а ужасно хочется пить.

– Минутку, стая! Тише! Я сейчас иду и беру у прохожих интервью: есть любовь или нет и с чем ее вообще едят?

– Ну хорошо, если любовь есть, чего ж я до сих пор не влюбился?..

– Господи, да что вы знаете о любви!..

Постепенно среди всех должны выделиться парень и девушка, которые не отрывают глаз друг от друга, но тоже острят, иронизируют в общем тоне.

**Он.** Конечно, правильно, правильно: любовь надо душить в зародыше! А?

**Она.** Конечно. Все это романтика.

**Он.** Точно. Я, может, и влюбился бы, да времени нету.

**Она.** Да. Со временем кошмар.

**Он.** Между прочим, еще Наполеон говорил: на женщину не более получаса.

**Она.** А на мужчин и пятнадцати минут много.

**Он.** Ну-ну уж! Пятнадцать, может, уделите?..

И снова общий разговор – его завершает паренек, изображающий репортера.

– Любовь, братцы, психическая аномалия!..

– Если я умру из-за женщины, то только от смеха!..

– Айда, ребята, чего расселись!..

– А Экзюпери, помните, гениально сказал?..

– Надоели вы с этой любовью...

– Братцы, тихо. Есть интервью. Спокойно!.. Интервью первое. Лукерья Фоминишна, по профессии бабушка, семьдесят три года. На вопрос: «Есть ли на свете любовь?» – ответила: «Чаво такое?» Тише! А ее внучка, Саша, четыре года с половиной, на тот же вопрос потупилась и стала ковырять землю ногой... Тихо! Еще одно. Гражданин, пожелавший остаться неизвестным, когда мы его разбудили на скамейке, на вопрос: «Есть или нет?» – ответил загадочными словами: «На маленькую наберем...»

Все смеются и также внезапно, как пришли, срываются, уходят, летят. Парень и девушка тоже идут за всеми.

## Упражнение 49

Группа становится в круг, один в центре. Прочитайте текст про себя, а затем вслух, направляя внимание в область солнечного сплетения, и одновременно стараясь излучать поток энергии на людей в круге. Можно разбить текст на короткие отрывки, и каждому из участников дать свой отрывок. Это упражнение должен проделать каждый.

**Августин Блаженный.**

**Исповедь**

Меня увлекали театральные зрелища, они были полны изображениями моих несчастий и служили разжигой моему огню. Почему человек хочет печалиться при виде горестных и трагических событий, испытать которые он сам отнюдь не желает? И тем не менее он, как зритель, хочет испытывать печаль, и сама эта печаль для него наслаждение. Удивительное безумие! Человек тем больше волнуется в театре, чем меньше он сам застрахован от подобных переживаний, но когда он мучится сам за себя, это называется обычно страданием; когда мучится вместе с другими – состраданием. Но как можно сострадать вымыслам на сцене? Слушателя ведь не зовут на помощь; его приглашают только печалиться, и он тем благосклоннее к автору этих вымыслов, чем больше печалится. И если старинные или вымышленные бедствия представлены так, что зритель не испытывает печали, то он уходит, зевая и бранясь; если же его заставили печалиться, то он сидит, поглощенный зрелищем, и радуется...

## Сила сценического восприятия партнера

При словесном и бессловесном общении между артистами образуется невидимая связь, которую Станиславский называл «*внутренней сцепкой*». Она часто создается из случайных, отдельных моментов – и тогда процесс общения становится непредсказуемым, спонтанным, прерывистым. При таком общении зритель то вдруг заинтересуется происходящим на сцене,

то утратит интерес. Но если воспользоваться длинным рядом логически и последовательно связанных между собой переживаний и чувствований, то эта сцепка будет крепнуть, расти и, в конце концов может вырасти до той силы общения, «*хватки*», по выражению Станиславского, при которой процессы лучеиспускания и лучевосприятия становятся крепче, острее и более осязательными.

Эта «*хватка*» – не что иное, как восприятие партнера. На сцене она должна быть во всех пяти органах чувств. «Коли слушать, так уж – слушать и слышать, – утверждал Станиславский. – Коли нюхать, так уж – нюхать. Коли смотреть, так уж – смотреть и видеть, а не скользить глазом по объекту, не зацепляя, а лишь слизывая его своим зрением. Надо вцепляться в объект, так сказать, зубами. Но это не значит, конечно, что надо излишне напрягаться». [1]



Произносить реплику – все равно что бросать мячик. Нужно убедиться, что второй актер сможет ее поймать.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

В жизни не всегда нужна эта сплошная хватка-восприятие, но на сцене, особенно в трагедии, она необходима. В самом деле. Как течет жизнь? Большая часть ее проходит в мелких повседневных делах. Люди встают, ложатся, исполняют те или иные обязанности. Это не требует хватки и производится механически. Но такие моменты – не для сцены. Есть другие

куски жизни, когда в повседневность врываются моменты или целые полосы ужаса, высшей радости, подъем страстей и других важных переживаний. Они вызывают борьбу за свободу, за идею, за существование, за право. Вот эти моменты нужны нам на подмостках. Но они-то и требуют для их воплощения как внутренней, так и внешней хватки. Таким образом, из действительной жизни надо откинуть девяносто пять процентов, не требующих хватки, а лишь пять процентов, для которых она необходима, стоит взять на подмостки. Вот почему в жизни можно жить без хватки, а на сцене она нужна почти сплошь, постоянно, во всякую минуту возвышенного творчества. И тут не следует забывать, что хватка отнюдь не чрезмерное физическое напряжение, а большое, активное внутреннее действие.



Из действительной жизни надо откинуть девяносто пять процентов, не требующих хватки, а лишь пять процентов, для которых она необходима, стоит взять на подмостки.

Кроме того, не забывайте, что условия публичной работы актера очень тяжелы и требуют постоянной энергичной борьбы с ними. В самом деле: в жизни нет черной дыры портала, тысячной толпы зрителей, ярко освещенной рамп, необходимости иметь успех и, во что бы то ни стало, нравиться смотрящим. Все эти условия для нормального человека следует признать неестественными. Надо уметь побеждать или не замечать их, отвлекаться от них интересной, творческой задачей, создаваемой на самой сцене. Пусть такая задача привлекает к себе все внимание и творческие способности всего человека, то есть создает хватку, или правильное сценическое восприятие.

## Лучеиспускание и лучевосприятие

Актерская *хватка* тесно связана с *лучеиспусканием* и *лучевосприятием*. Это единый процесс, в котором излучение и влечение тесно связаны между собой. Одно без другого не бывает.

Надо понимать, что лучеиспускание и лучевосприятие не являются особенностями только актерской профессии. В реальной жизни все люди воздействуют друг на друга невидимыми токами, но полноценного процесса излучения и влечения не происходит. Дело в том, что у каждого из нас есть собственные психические защитные механизмы, буфера, которые позволяют нам блокировать чужое излучение, и не принимать его. В первую очередь это, конечно, касается негативных излучений. Полная открытость миру и всем приходящим извне токам может привести к психическому сдвигу. Восприятие чужих токов, подобное актерскому лучевосприятию бывает лишь в моменты сильного стресса. «Мне приходилось читать в каких-то книгах, – писал Станиславский, – за научность которых я отнюдь не отвечаю, что будто бы у убитых иногда запечатлевается в глазах лицо убийцы. Если это так, то судите сами: какова же сила процесса влечения». [3]



В реальной жизни все люди воздействуют друг на друга невидимыми токами, но полноценного процесса излучения и влечения не происходит. Восприятие чужих токов, подобное актерскому лучевосприятию, бывает лишь в моменты сильного стресса.

На сцене же искусственно создается такая «стрессовая» ситуация, при которой актеры полностью открыты для излучения и приема излучений. Когда актерам удастся заставить и зрителя открыться – между сценой и зрительным залом образуется мощная энергетическая связь, которая становится своеобразным каналом подпитки и зрителей, и актеров. Когда этой связи нет, все участники спектакля (включая зрителей) очень устают от представления. «Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влечения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи

живых организмов, сидящих в партере! Как нас хватает, чтобы наполнять своими излучениями огромное помещение вроде нашего Большого театра! Непостижимо! Бедный артист! Чтоб овладеть залом, ему надо наполнить его невидимыми токами своего собственного чувства или воли...» [3]



Когда актерам удастся заставить и зрителя открыться – между сценой и зрительным залом образуется мощная энергетическая связь, которая становится своеобразным каналом подпитки и зрителей, и актеров.

## Практика влечения и излучения

Многие начинающие актеры признаются, что им невероятно трудно играть в обширном помещении. Это происходит совсем не потому, что нужно напрягать голос или как-то особенно двигаться. Тому, кто владеет сценической речью, нетрудно «пробить» голосом любой зал, так

что даже в задних рядах будут слышны малейшие нюансы звука. Труден процесс излучения. В небольшом помещении внутренние токи быстро достигают партнера, тогда как в большом зале от актера требуется огромная мощь излучения.

Процессы лучеиспускания и лучевосприятия играют в сценическом общении важнейшую роль. Станиславский утверждал, что технически овладеть этими процессами не только возможно, но и нужно. Существуют особые приемы, возбуждающие в нас невидимые процессы лучеиспускания и лучевосприятия, и через них усиливающие само переживание. Станиславский учил: «если нельзя идти от внутреннего к внешнему, то идут от внешнего к внутреннему. И в этом случае мы пользуемся органической связью между телом и душой. Сила этой связи так велика, что она воскрешает почти мертвых. В самом деле, утопленнику, без пульса и признаков жизни, придают определенные, установленные наукой положения и насильственно производят движения, заставляющие

дыхательные органы механически вбирать в себя и выпускать из себя воздух. Этого достаточно, чтоб вызвать кровообращение, а за ним и привычную работу всех частей тела. При этом, по неразъединимой связи с ним, оживает и сама «жизнь человеческого духа» почти умершего утопленника». [5]



Если нельзя идти от внутреннего к внешнему, то идут от внешнего к внутреннему. И в этом случае мы пользуемся органической связью между телом и душой. Сила этой связи так велика, что она воскрешает почти мертвых  
*К. Станиславский*

При искусственном возбуждении лучеиспускания и луче-восприятия на сцене пользуются тем же принципом, предложенным Станиславским: если внутреннее общение не возбуждается само собой – к нему подходят от внешнего. Эта помощь извне является манком, возбуждающим сначала процесс влучения и излучения, а потом и само переживание. Этот манок поддается технической выработке, прежде всего – с помощью воспоминаний, переживаний и эмоций.

Константин Сергеевич предложил два основных упражнения, которые помогают выработать процессы лучеиспускания и лучевосприятия.

**Первое упражнение** заключается в том, чтоб с помощью манков вызывать в себе какую-нибудь эмоцию (чувство) и передавать ее другому лицу. При этом прислушивайтесь к своему физическому ощущению. Таким же способом приучайте себя и к ощущению лучевосприятия, естественно вызывая и замечая его в момент общения с другими.

**Второе упражнение:** постарайтесь вызвать в себе одно физическое ощущение лучеиспускания или лучевосприятия, без эмоционального переживания. Необходимо большое внимание при этой работе. Иначе можно принять простое мышечное напряжение за ощущение влучения и излучения. Когда физический процесс будет налажен, подставьте изнутри какое-нибудь чувство для его излучения или влучения.

Но только... бойтесь при этом насилия и физической потуги. Излучения и влучения производятся непременно легко, свободно, естественно, без всякой затраты физической энергии. К слову сказать, новый прием поможет вам направлять внимание на объект и укреплять его, так как без устойчивого объекта лучеиспускать нельзя. [1]

Эти упражнения можно делать как сами по себе, так и в каком-нибудь этюде. Единственное условие – ни в коем случае нельзя проделывать эти упражнения в одиночку, сами с собой или с воображаемым лицом. Общаться нужно только с живым объектом, действительно суще-

ствующим в жизни, действительно стоящим рядом с вами и действительно желающим воспринимать от вас ваши чувства. Общение требует взаимности. Не делайте также упражнений одни, без партнера, а еще лучше – в группе, под контролем руководителя.

Нужен опытный глаз, чтоб не дать вам вывихнуться, приняв простую мышечную потугу за ощущение влечения и излучения. Это опасно, как и всякий вывих. [1]



Общение требует взаимности.

*К. Станиславский*

На первый взгляд может показаться, что лучеиспускание и лучевосприятие – физически трудный процесс. На самом же деле, и это уже было сказано, это совершенно естественно для человеческой психики. Все мы влучаем и излучаем энергетические токи постоянно, каждый день и даже каждую ночь, во сне. Как утверждал Станиславский,

...естественное дается легко... гораздо труднее приучить себя вывихивать свою природу. Поэтому познавайте ее законы и требуйте от нее того, что для нее естественно. Предсказываю вам, что придет время, когда вы не будете в состоянии, стоя на сцене с партнерами, не связываться с ними током внутреннего общения, сцепкой или хваткой, которые теперь кажутся вам трудными. [1]

## **Упражнения и этюды к главе «Сила сценического восприятия партнера»**

Во всех упражнениях на восприятие старайтесь направлять внимание в область солнечного сплетения. Представьте, что вы вбираете в себя энергетику партнера, красоту окружающего мира, впечатления, чувства, атмосферу, предложенные обстоятельства, в которых существует ваш персонаж.

### **Упражнение 50**

Вы на экскурсии, находитесь на вершине самого высокого здания в городе. Отсюда весь город виден как на ладони.

### **Упражнение 51**

Молодые люди в зале ожидания, стоят у стены. Что они делают:

- Ожидают поезда;
- Ждут, когда откроется касса;
- Позируют перед камерой;
- Оперативные работники, наблюдают за вокзальной публикой;
- Стоят, потому что уступили место семейству с маленькими детьми.

### Упражнение 52

Очередь в ломбарде. Люди приносят драгоценные украшения, золотые часы, серебряную посуду. Что заставило каждого из них пойти в ломбард? Вот стоит старушка, худая, бедно одетая. Принесла сюда последнюю золотую вещицу. Вряд ли у нее найдутся деньги, чтобы выкупить ее. За ней – молодая женщина в роскошном манто. Что она делает здесь? Быть может, проигралась в казино? Двое молодоженов: им нужно срочно платить за съемную квартиру, иначе их выселят. Чтобы этого не произошло, они решились на отчаянный шаг: заложить обручальные кольца.

### Упражнение 53

Несколько человек в приемной директора. Они пришли устраиваться на вакансию заместителя, но возьмут только одного. Собеседование с каждым кандидатом длится долго, чувствуется, что каждый в очереди напряжен и сильно недоволен присутствием конкурентов.

### Упражнение 54

Парочка прогуливается по бульвару. По их походке и смеху заметно, что они «подшофе». За ними следит воришка, выгадывает момент, когда можно будет что-то украсть.

#### Упражнение 55

Супруги после сильной ссоры. Каждому хочется примирения, но никто не хочет заговорить первым.



Вы не играете. Вы играете, как будто вы играете. А это не одно и то же.  
*Эд Хукс. Актерский тренинг*

### Упражнение 56

Стол на открытой веранде, рядом – кусты сирени. Две соседки за чаем, обсуждают третью. За кустами притаилась третья соседка, про которую они и сплетничают. Услышанное не столько расстраивает, сколько смешит ее: слишком уж невероятные сплетни распускают эти две кумушки!

### Упражнение 57

Один актер играет на воображаемом рояле, другие танцуют под эту музыку. В конце упражнения все делятся своими ощущениями: совпадает ли музыка, которую играл актер, с тем, что танцевали остальные?

### Упражнение 58

Актеры – инструменты в оркестре. Они могут выбрать свой инструмент сами, либо же их назначает руководитель, который играет роль дирижера. «Сыграйте» известное классическое

произведение. Но сыграть его надо не вслух, а про себя. При этом вам нужно слышать внутренним ухом не только, как звучит партия вашего инструмента, но и то, как звучат соседи.

### Упражнение 59

Один из участников получает письмо. Остальные придумывают, что за письмо он получил:

- от разгневанного мужа любовницы;
- рекламная рассылка, предлагающая роскошные вещи за смешные деньги: явное мошенничество;
- анонимка с угрозами;
- судебное предписание с требованием освободить квартиру;
- известие о получении наследства;
- известие о том, что любимая девушка вышла замуж.

### Упражнение 60

Один «излучает» сигнал «я здесь!», остальные с завязанными глазами стараются найти его, настроившись на прием этого сигнала.

### Упражнение 61

Актеры сидят в кругу с завязанными глазами, руководитель по очереди дает им разные предметы, которые они должны угадать по осязанию.

### Упражнение 62

Разыграйте диалог так, словно в комнате абсолютная темнота. Вы не видите партнера, а только воспринимаете токи, исходящие от него.

**Арбузов А. Н.**

**Таня**

**Таня** (входя). Это доктор ошибся квартирой. Он к соседям. Там ребенок болен.

**Герман.** Опасно?

**Таня.** Кажется. *(Садится к Герману на тахту. Включает приемник.)*

*Музыка.*

Слышишь? Песенка Миньоны... ее всегда пела мама. Она преподавала пение у нас в школе, и было очень смешно, когда она вызывала меня: Рябинина, к роялю. А по вечерам, когда со службы приходил отец, она садилась за пианино и пела:

Знаешь ли ты тот край, где все блеск и краса,  
Анемоны цветут и лавры зеленеют...

А за окнами падал снег, как сейчас, и весь Краснодар белый-белый, точно игрушечный городок в сказке... *(Пауза.)* Вот и кончилось детство: каток, школьная стенгазета, пионерский клуб и наш знаменитый шумовой оркестр. Знаешь, Герман, мне всегда кажется, что я оставила детство в другом



городе, далеко-далеко, но оно не кончилось, оно продолжается, но без меня. (Помолчав.) А помнишь, как мы познакомились год назад?

**Герман.** Бродили по Тверской...

**Таня.** Ели пирожные...

**Герман.** Были в трех кино...

**Таня.** И смотрели одну и ту же картину. А потом снова бродили по Москве, всю ночь, до первых трамваев. А потом я опоздала в институт...

**Герман.** А ты... ты не жалеешь, что бросила институт? Этой весной ты была бы уже врачом: ведь тебе оставался всего год до выпуска.

**Таня.** Ну вот, опять! Ты никогда не должен говорить мне этого... Ведь я люблю тебя, а любить – значит забыть себя, забыть ради любимого. Целые ночи я готова сидеть над твоими чертежами, потому что твои работы стали моими, потому что ты – это я.

**Герман.** Но ведь не можешь ты вечно жить моей жизнью. Пойми, это скучно, Таня!

**Таня.** Скучно? Кому?

*Герман молчит.*

Ну вот мы и поссорились... и в такой вечер!

Молчание.

Погоди, погоди, вот я возьму и уйду от тебя и никогда не вернусь. Ты будешь плакать?

**Герман.** Буду.

**Таня.** То-то! *(Пауза.)* Проси прощения. И никогда меня больше не обижай, слышишь?

**Герман.** Слышу.

**Таня.** И никогда мне не лги. Никогда, что бы ни случилось.

*Герман горячо ее целует.*

Не целуй меня так.

**Герман.** Почему?

**Таня** (показывает на клетку). Семен Семенович смотрит, а он еще совсем молодой, наш вороненок. *(Шепотом.)* Выпьем за него и за себя... и за все, что нам нравится.

*Тишина. Они молча сидят, прижавшись друг к другу.*

**Герман.** Как тихо.

**Таня.** Как будто во всем мире никого нет.

**Герман.** Только ты и я.

**Таня.** Ты, да я, да мы с тобой.

**Герман.** Ты, и я, и Семен Семенович.

**Таня.** Снег идет. Ты любишь, когда идет снег?

**Герман.** Да.

**Таня.** Очень любишь?

**Герман.** Очень.

**Таня.** И я очень. Пусть идет.

**Герман.** Пусть.

### **Упражнение 63**

Судебные приставы описывают имущество. Разорившийся хозяин дома уныло ходит рядом. Каждая вещь вызывает в нем массу воспоминаний.

### **Упражнение 64**

Двое (или больше) детей пробираются в гостиную, где накрыт праздничный стол. Гости соберутся только к вечеру, а детям до ужаса хочется вкусенького. Их цель – блюдо со сладостями. Надо украсть его так, чтобы никто из взрослых ничего не заметил.

### **Упражнение 65**

Студент-первокурсник в комнате общежития учит роль, в это время входит его сосед, который учится на последнем курсе и уже играет в театре. Он только что вернулся со спектакля, который прошел с большим успехом, и ему не терпится поделиться впечатлениями. Первокурсник отчаянно завидует своему успешному соседу, радость актера злит его; он изо всех сил пытается сосредоточиться на роли.

### **Упражнение 66**

Участники тренинга – публика, они сидят в зрительном зале и смотрят спектакль. Руководитель сообщает группе, какую пьесу разыгрывают перед ними актеры (пьеса должна быть хорошо всем знакома, например, «Гамлет»). Для удобства можно договориться об определенной сцене пьесы (например, диалог Гамлета с могильщиком). «Публика» должна настроиться на единый ритм игры, почувствовать атмосферу пьесы, единодушно реагировать на игру воображаемых актеров.

### **Упражнение 67**

Двое разговаривают, при этом один из них «как бы» одет в королевские одежды, а другой – в лохмотья нищего. Тема для разговора может быть любой, главное, чтобы каждый воспринимал своего партнера адекватно его роли.

### **Упражнение 68**

Начертите на полу линию мелом так, чтобы она разделила комнату на две части. Если не хочется портить пол – положите палку или веревку. Одна часть комнаты – зона «влучения», другая – зона «приема». Участники тренинга делятся на две группы, каждая из которых находится в своей зоне. Группа «влучения» выстраивается шеренгой вдоль черты, а группа «приема» становится к ним спиной. По предварительной договоренности члены группы «влучения» начинают излучать определенные состояния, мысли, эмоции – любовь, гнев, утешение, сочувствие, ненависть, презрение, поддержку, экстаз и т. д. Задача группы «приема» – принять это состояние и разгадать его.

### Упражнение 69

«Скульптор и статуя». Представьте, что один из актеров – скульптор, а другой – кусок мрамора. «Скульптор» должен изваять из мрамора статую. Если в упражнении принимают участие более двух человек, то вместо единичной статуи скульптор должен «изваять» скульптурную группу.

### Упражнение 70

Пожмите руку партнеру в следующих состояниях:

- гнев,
- враждебность,
- любовь, ожидание,
- брезгливость,
- дружелюбность,
- открытость,
- замкнутость,
- рассеянность.

### Упражнение 71

Актеры разбиваются на пары. Каждая пара садится друг напротив друга (можно на пол, можно за стол). Начинается диалог. Говорить нужно о том, что вы видите, слышите, ощущаете в данный момент. Когда один говорит, другой слушает очень внимательно и старается проникнуться ощущениями партнера. Диалог должен быть примерно таким:

– Я слышу шум дождя за окном.

(Другой вслушивается в звуки за окном, кивает, некоторое время актеры вместе слушают дождь.)

– А я вижу, как трепещут листья под тяжелым струями. (Оба смотрят в окно, на листья.)

### Упражнение 72

«Эхо». Двое актеров выходят на середину комнаты, остальные сидят на полу, образуя круг. Двое в центре становятся спиной друг к другу, так, чтобы каждый служил для другого «стенкой», к которой прислонился партнер. Один из актеров начинает рассказывать о себе – все, что посчитает нужным. Другой повторяет за ним каждое слово. Первый должен говорить медленно, чтобы «эхо» успело за ним повторить. Затем роли меняются.

### Упражнение 73

Участники тренинга становятся в круг, кто-то один стоит в центре. Круг должен быть очень тесным – каждый из стоящих должен дотянуться до человека в центре. По знаку руководителя актеры кладут руки на плечи человека и начинают «влучать» в него эмоции любви, одобрения, поддержки. Актер, стоящий в кругу, при этом должен быть максимально открыт, настроен на «прием» положительной энергии. Упражнение выполняется в течение 2–3 минут, после чего стоящий в центре становится в круг, а на его место приходит другой, и упражне-

ние выполняется сначала. Чтобы актерам было легче настроиться на эмоции симпатии, можно включить приятную мелодичную музыку, лучше классическую.

### **Упражнение 74**

Актеры должны встать в круг, взяться за руки, а ноги расставить таким образом, чтобы краем стопы касаться стопы соседа. (Желательно выполнять это упражнение босиком.) Глаза полуприкрыты. Ведущий задает ритм, шумно вдыхая и выдыхая. Все остальные подстраиваются к его дыханию. Сначала вдох и выдох надо делать со звуком, чтобы все слышали единый ритм. Затем звук постепенно убирается, и люди в кругу дышат бесшумно, естественно, однако сохраняя при этом общий ритм дыхания.

### **Упражнение 75**

После того как будет достигнуто общее дыхание, надо снова подключить звук, но на этот раз – только на выдохе. Первым звук «включает» руководитель, за ним вступают все остальные. Сначала выдыхать надо не очень шумно, затем звук усиливается, и в конце упражнения последний выдох заканчивается громким общим криком «ХАА!».

### **Упражнение 76**

«Угадай, кто». Группа становится в круг. Одному из актеров нужно плотно завязать глаза. Его задача – угадать, кто перед ним стоит, исследуя лицо партнера при помощи пальцев. Представьте, что на кончиках пальцев расположены невидимые сканеры, передающие информацию на внутренний экран.

### **Упражнение 77**

«Сочини судьбу». Это упражнение – разновидность предыдущего. Ощупывайте пальцами лицо партнера, и постарайтесь вообразить, что за человек стоит перед вами. Сочините ему судьбу – где он родился, что пережил, чем занимается в настоящее время, что будет с ним потом. Вы как бы «лепите» персонаж, исходя из тактильных ощущений.

### **Упражнение 78**

«Телепатия». Актеры разбиваются парами, садятся напротив и смотрят в глаза друг другу. По знаку руководителя один из актеров начинает «влучать» мысль или чувство в глаза своему партнеру. Задача принимающего «взгляд» – догадаться, что хочет сообщить ему партнер. Затем актеры меняются ролями. Усложните упражнение: попытайтесь общаться одними глазами.

### **Упражнение 79**

Участники тренинга разбиваются на пары. Каждая пара садится на пол – спиной к спине. Цель каждого – почувствовать все точки соприкосновения со спиной партнера.

## Упражнение 80

Сидя спиной к спине, поговорите с партнером о чем-нибудь, интересном для вас обоих.

## Упражнение 81

Погасло электричество: вылетел предохранитель на щитке. Чтобы починить его, нужно зажечь свечи, но они лежат где-то в кладовке. Как выйти из положения?

## Упражнение 82

Разыграйте этюд по рассказу, опубликованному в газете «Южная Сибирь» в начале XX века. Старайтесь выстроить общение так, чтобы внутренняя сцепка между персонажами не прерывалась ни разу.

...Матрена вернулась домой с ковригой ржаного хлеба под шубой и сияющим лицом сказала обступившим ее детям: «Погодите, мои несчастные, сейчас сварю похлебку из картошки, нарежу хлеба, и вместе покушаем».

Только она начала чистить картошку, как в избу зашла ее соседка и сообщила, что по селу ходит поп с постной молитвой и вот-вот будет у нее. Бедная Матрена засуетилась: что бы дать батке за молитву? Не было у нее ни мяса, ни сала, ни масла, ни яиц... И она решила деньгами рассчитаться с батюшкой: у нее был спрятан гривенник, на который она давно собиралась поставить Богу свечку. Достав монету, Матрена стала ждать гостей.

Не прошло и пяти минут, как в избу вошли сам батюшка, диакон, псаломщик, у дверей встал церковный сторож. Маленький сын Матрены Петька и его сестренка Дуня с радостью смотрели на этих наряженных людей в надежде, что они принесли что-нибудь вкусное.

По окончании молитвы Матрена поцеловала крест и положила в руку батюшке серебряный гривенник. Она уже собиралась вернуться к своей картошке, как ее остановил сердитый голос батюшки:

– Что ты гривенник суешь, нищий я, что ли? Хоть ковригу хлеба дай, если ничего больше не имеешь!

Слова эти громом поразили бедную Матрену. Растерянная и испуганная, она машинально взяла с полки принесенную ковригу и подала псаломщику. Тот передал ее церковному сторожу со словами:

– На, скоту на корм пригодится.

Бедные дети, Петька и Дуня, с недоумением смотрели на гостей, не понимая, куда и зачем забирают они их ковригу...

*«Южная Сибирь», 19 июня 1916 года, Минусинск*

## Секреты оценивания информации и персонажа

Перед тем как отреагировать на любую поступающую извне информацию (интеллектуальную или эмоциональную), мы ее оцениваем, чтобы выбрать способ реагирования. Иногда процесс оценки происходит очень быстро, почти мгновенно, в других случаях он длится дольше – от нескольких минут до нескольких дней. Все зависит от обстоятельств, в которых была получена информация, и от личных качеств получившего ее человека. В условиях сцены

процесс оценки протекает точно так же, как и в жизни, только все это сжато во времени, ограниченном рамками спектакля.

Несмотря на то что актеру на оценку информации дается мало времени, эта психическая работа сама по себе довольно сложна. Характер ее зависит от всего комплекса предлагаемых обстоятельств роли: атмосферы жизни, биографии, воспитания, привычек, взаимоотношений, вкусов, физического самочувствия и т. д. Одну и ту же информацию разные персонажи оценивают по-разному. Когда Чичиков предлагает продать ему мертвые души, каждый из помещиков оценивает это по-своему. Процесс восприятия у Манилова «так чрезмерно замедлен, как бы заторможен, оценка предложения Чичикова... расшатана и многозначительно неопределенна, а его ответная реакция выглядит по сравнению с восприятием такой неожиданно короткой, куцей и смазанной; Собакевич, наоборот, воспринимает странную и неожиданную сделку с равнодушно-незаинтересованным покоем; оценка его коротка и деловита, и почему его внимание становится цепким и пристальным в дальнейшем, когда обсуждается вопрос цены». [12]

Чтобы найти оценку, соответствующую характеру роли, нужно освоить логику мышления персонажа, принять ее как единственно возможную в данных обстоятельствах роли. Обратимся к разбору одной из решающих сцен I акта пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». После убийства татуированного матроса, подосланного Вожак, встречаются Комиссар, Вожак, Сиплый и Алексей.



Чтобы найти оценку, соответствующую характеру роли, нужно освоить логику мышления персонажа, принять ее как единственно возможную в данных обстоятельствах роли.

Разбирая эту сцену, О. Л. Кудряшов связывает процесс общения с событийным рядом пьесы, то есть с предлагаемыми обстоятельствами. При этом рассматриваются не только события, происходящие в данный момент, но и события прошлого, случившиеся в жизни каждого из героев. При разборе сцены О. Л. Кудряшов предлагает также обратить внимание на особо важную роль ремарок-пауз в этой сцене. Паузы четко делят сцену, создавая медленный, напряженный ритм прощупывания, это первая серьезная встреча противников. В этих паузах и выстраивается в основном оценка каждого героя. Попробуем расшифровать в самых общих чертах содержание оценок.

Когда лишние вышли, Вожак встал и неспешно двинулся к Комиссару.

**Вожак.** Поговорим?

**Комиссар.** Поговорим.

*Четверо заняли свои места. Тягостное молчание.*

**Алексей.** Поговорили. Неудачный выбор ваш ЦК сделал. Не для флота вы. В армии вы бы подошли.

**Комиссар.** Работала я и в армии.

*Вожак, Сиплый и Алексей переглянулись.*

Итак, первое событие — предложение Вожака принято. Он пошел на переговоры после выстрела в подосланного матроса. Но что таит разговор, куда он пойдет и чем кончится, никто не знает. Оценка Комиссара в этом «сверлящем» общении, под тремя парами глаз, строится чрезвычайно трудно. Здесь характер общения теснейшим образом связан с внутренним монологом.

Никто не хочет начинать первым. Не разобравшись в ситуации, легко поставить себя под удар. Интересно отметить

и другой элемент, предельно связанный с общением, – психофизическое самочувствие крайне напряженное. Что последует – удар, нападение или глухая защита? Действительно, будет разговор или жестокая расправа? Внешне очень приторможено воздействие друг на друга и чрезвычайно увеличено восприятие – они будто впитывают друг друга. Тут слова второстепенны – ловится и фиксируется самое мельчайшее движение, интонация, жест, поворот глаз.

Первым не выдерживает Алексей, он пока осторожно предлагает Комиссару уйти с корабля. Следующее событие – отказ Комиссара последовать совету и ее сообщение о том, что она работала в армии. Она, оказывается, совсем не так проста. Ситуация усложняется, усложняется и выбор следующего хода. Трудность в том, что все время молчит Вожак. Крутятся Алексей и Сиплый. Но общение и оценки Комиссара строятся через них к Вожаку – важно его понять, его разгадать. Она понимает: решает здесь только он, то есть главный объект общения – не прямой партнер. Общение как бы расщепляется на несколько объектов, дифференцированных по степени важности. Это также касается Алексея и Сиплого. Они тоже должны угадать замысел Вожака. Новую атаку начинает опять Алексей.

**Сиплый.** Ага, вот как.

**Алексей.** Молоды вы. С няней в садик ходили. А вот он (фамильярно-почтительный жест в *сторону* Вожака) по аграрным делам на каторге сидел.

Четверо в *паузе оценивают этот факт*.

Новый факт-событие – Вожак – истинный революционер в прошлом. У него за плечами царская каторга. Но сам Вожак молчит. Теперь для Комиссара крайне важно правильно оценить это сообщение – ведь от него просто так не отмахнешься. За плечами Вожака стоит опыт, практика революционной работы, авторитет. Мы понимаем, это эта информация совершенно новая, усложнившая ее положение. Комиссар молчит. Ей невероятно трудно сразу ответить что-либо. Алексей и Сиплый воспринимают это молчание за слабость Комиссара и мгновенно подхватывают это.

**Алексей.** Трудно – не пойми только плохо, не пойми только плохо – психологически трудно этакий контраст (жест) – ты и мы – переварить, (вытянулся во весь свой *крупный рост*.) Сравни действительно: ты и мы. Бродяги у нас, в хорошем морском смысле – вокруг света бродили, из крепости бежали, прошли войны, плен...

**Сиплый.** По два раза сифилисом болели.

**Комиссар.** Ну что ж, работать приходится с теми людьми, которые есть, а не с теми, которых воображаешь. Но, в общем, туту нас в полку народ хороший, боевой такой народ...

**Алексей** (перебивает)... такой народ, который раз навсегда разучился перед кем бы то ни было тянуться и козырять... (*Пародирует.*) «Да, товарищ комиссар». «Всем довольны, товарищ комиссар». «Виноват, товарищ комиссар». «Ура, товарищ комиссар»... Может, ты этого ожидаешь?

Молчание Комиссара рождает у Алексея и Сиплого ощущение победы – Алексей встает, Сиплый острит с дамой.

И неожиданно новый поворот – новый отказ Комиссара. Обратим внимание – она говорит: «У нас в полку». Оценка Сиплого и Алексея молниеносная и взрывчатая. Она рождает яростное нападение на Комиссара. Оценка спрессована, в ней скрыт весь тот бешеный внутренний ритм, в котором они живут, то нетерпение, в котором они пребывают. Изменилась интонация разговора – он стал короче, произносится значительно больше слов, контроль за собой стал меньше. И в этой говорливой несдержанности открылось истинное желание – эти люди пришли сюда не говорить, не пытаться как-то наладить отношения, а откровенно запугивать, провоцировать, убрать Комиссара с корабля.

**Сиплый** (снова трогая руку *Комиссара*, интимно). У нас вся жизнь искалеченная. Казарма и тюрьма нас поломали... Нас за-татуировали и проспиртовали на кораблях, а вы нам знательную кашку хотите дать. Чего вы ищите у нас, дамочка, когда нам только хочется по-своему дожить свой век? И пулю получить для спокойствия. [*Помолчал.*] Вот тут (трогает себя за ключицы), только тут еще остается желание, чтобы люди были чище – и телом и духом. А вы тут нас учить, судить будете, когда нам подыхать пора.

**Комиссар**. И я непрочь у вас поучиться... было бы чему.

**Вожак**. Вот это хорошо.

Комиссар в оценке фиксирует этот срыв – она сделала правильный ход, заставив их открыться и подставить себя под удар. Но молчит Вожак, и ситуация далеко не разрядилась. И поэтому она делает неожиданный ход – она соглашается признать авторитет Вожака. Мы помним, что Вожак – главный объект для Комиссара, поэтому в определение события мы стараемся ввести его как фигуру, многое определяющую.

Но это согласие строится на сложной, многоплановой основе – она понимает, что выступать против Вожака открыто сейчас невозможно. Но и принять его авторитет безоговорочно она не может. Поэтому ее согласие происходит с оговорками. Сложная оценка ситуации и противника рождает соответствующее воздействие на них – она ни на секунду не отказывается от своего права иметь свою позицию, принимать свое решение. И тут вступает в борьбу Вожак. В этой сложной и беспрерывно меняющейся ситуации его поведение, собственно, одна развернутая оценка. Прикрытый своими соратниками он может долго и подробно изучать своего противника. Он не позволяет себе действовать, пока не сложит для себя достаточно полной картины. Он уже промахнулся один раз, послав матросов запугать Комиссара. Второй ошибки он позволить себе не может. Поэтому оценка ситуации и противника становится длительной и скрупулезной. Его молчание чрезвычайно действенно, его оценка развернута и многоступенчата. У него тоже «расщепленное» общение, имеющее несколько объектов. Он не только изучает Комиссара, но и следит за Алексеем и Сиплым. Они должны «разрыхлить» для него почву, сделать его воздействие победоносным. [8]



Не нужно сразу пытаться играть. Постарайтесь сохранить свежий взгляд, когда впервые читаете сцену вместе с партнером. Слушайте, что он говорит; обращайтесь на нюансы, экспериментируйте, продумывайте небанальный подход. Характер персонажа нужно создавать так же, как строят дом. Не нужно раскрашивать детали, прежде чем у вас появится устойчивый фундамент.

*Эд Хукс. Актерский тренинг*

А теперь возьмем отрывок из повести В. Распутина «Последний срок».

У кровати умирающей матери собрались ее взрослые дети, которых она видит вместе впервые за многие годы.

Она набралась духу и подняла глаза. Они были здесь, на прежнем месте, старухе показалось, что они подошли ближе. Теперь она видела их яснее...

Старуха смотрела на Илью долго, до неловкой устали, она искала в нем своего Илью, которого родила, выходила и держала в памяти, и то находила его в теперешнем, то опять теряла его. Он был, но далеко...

Старуха дала глазам отдохнуть и нашла Варвару, которая сидела у нее в ногах... Увидела, и качнулось старухино лицо, едва приметно кивнула и



вздохнула она, кивнула – словно благословила Варвару на спокойную старость, единственное счастье, которое ей могло еще достаться, а вздохнула потому, что знала: нет, не достанется, нечего и думать... Она не пропустила и Михаила, хоть и помнила его лучше себя. Старуха хотела знать, какой он рядом с ними со всеми, а не один...

На Люсю она только взглянула и отвела глаза, а потом посматривала на нее осторожно, украдкой, как бы подглядывая. При Люсе старуха стыдилась себя, что она такая старая и слабая, ни кожи, ни рожи... У Люси была какая-то другая, непонятная, неизвестная старухе жизнь, в которой много делается по-новому, может, даже умирают по-другому, старуха не знала...»

В. Распутин пишет просто, выпукло строит поведение человека, вскрывая весь узел, говоря театральным языком, самочувствия, внутреннего монолога, второго плана, общения. На этом небольшом примере мы видим, как тесно связан характер общения со всем внутренним миром человека. Писатель передает тончайшие оттенки напряженного, бессловесного общения матери с каждым из своих детей, определяя не только его характерные особенности, но даже ритм. На Илье она задерживается долго и подробно, пытаюсь разгадать его сегодняшнего, с Варварой общение коротко – тут все так, к сожалению, определено, с Люсей еще короче. [8]

А. М. Поламишев описывал, как К. С. Станиславский работал над сценой из пьесы Шекспира «Отелло». Ему важны были, в первую очередь, верные оценки всех участников сцены.

**Брабанцио**

Что значит этот громогласный оклик?

Что тут случилось?

**Родриго**

Синьор, все ваши налицо?

**Яго**

И двери

Затворены?

**Брабанцио**

К чему такой вопрос?

**Яго**

Вас обокрали. Все ж халат накиньте.

Разбито сердце, полдуши погибло.

Вы – здесь, а вашу белую овечку

Там кроет черный матерой баран.

Скорей! Набатов кличьте сонных граждан,

Не то вас этот черт оставит дедом.

Скорее же!

**Брабанцио**

Вы что, с ума сошли?

**Родриго**

Почтеннейший синьор, вы узнаете

Мой голос?

**Брабанцио**

Нет, не узнаю. Вы кто?

**Родриго**

Меня зовут Родриго.

**Брабанцио**

Тем прискорбней.

Я запретил тебе шататься тут;

Открыто заявил, что дочь моя —

Не для тебя; а ты, в своем безумье,

Раздутый ужином и пьяной влагой,

Являешься, с преступным дерзновеньем,

Нарушить мой покой.

**Родриго**

Синьор, синьор, синьор...

**Брабанцио**

Но будь уверен:

Мой нрав таков и званье таково,

Что ты раскаешься.

**Родриго**

Синьор, спокойней.

Сначала Брабанцио просто сердится и бранит нарушивших его сладкий сон. Причем Станиславский не позволял пользоваться текстом Шекспира, а требовал действовать при помощи импровизированного текста: «Помните же крепко мой завет и не позволяйте себе до моего разрешения раскрывать экземпляр пьесы... Пусть сами слова станут для вас лишь орудием действия – убеждение Брабанцио... Вы не понимаете еще природу убеждения. С природой чувств надо считаться... Если известие неприятное, то человек инстинктивно выставляет все имеющиеся у него внутри защитные «буфера», чтобы оградиться от наступающей беды. Так и Брабанцио не хочет верить тому, что ему объявляют... По чувству самосохранения ему легче приписывать ночную тревогу пьяному состоянию кутил. Он ругает их... гонит прочь...

**Брабанцио**

Придумал тоже – кража! Здесь – Венеция;

Мой дом – не хутор.

**Родриго**

Доблестный Брабанцио,

Я к вам пришел с простым и чистым сердцем.

**Яго**

Честное слово, синьор, вы из тех людей, которые не желают служить Богу, хотя бы сам черт велел. Из-за того, что мы явились оказать вам услугу, а вы принимаете нас за буянов, вашу дочь покроет берберийский жеребец; ваши внуки будут ржать на вас; у вас окажутся кузены-рысаки и родственники-иноходцы.

**Брабанцио**

А ты кто, сквернослов?

**Яго**

Я – человек, пришедший вам сказать, что ваша дочь и Мавр сейчас изображают двуспинного зверя.

**Брабанцио**

Ты дрянь.

**Яго**

А вы – сенатор.

**Брабанцио**

Мне за это

Ответишь ты, Родриго; мы знакомы.

**Родриго**

За все, синьор. Но дайте мне сказать,  
Что, если вы решили соизволить, —  
Как склонен думать я, — чтоб ваша дочь,  
В такой слепой и неживой час ночи,  
Отправилась, под столь плохой охраной,  
Как нанятый случайно гондольер,  
В объятия разнузданного Мавра,  
То, раз вы это знали и согласны,  
Мы с вами очень нагло обошлись.

Это усложняет задачу убеждающих. Как вызвать к себе доверие и уничтожить создавшееся предубеждение?.. Как сделать факт похищения реальным фактом в глазах несчастного отца? Ему страшно поверить действительности... Он возмущается тем, что пьяные бредни порочат доброе имя его семьи!.. Но некоторые слова и фразы дошли до сердца и больно ранили его. При этом еще сильнее «отпихиваешь» от себя надвигающееся несчастье.

Но если вы не знали, ваши речи  
Я вправе счесть обидными. Поверьте,  
Я все же не настолько чужд приличьям,  
Чтоб так шутить с почтенною особой.  
Дочь ваша — повторяю: если в этом  
Нет вашей воли — прегрешила тяжко,  
Связав свой долг, судьбу, красу и ум  
С бродячим иноземцем, колесящим  
То здесь, то там. Удостоверьтесь тотчас.  
И если у себя она иль в доме,  
То на меня обрушьте правосудье  
За мой обман.

**Брабанцио**

Эй! Запалите трут!  
Свечу подайте! Разбудите слуг!  
Мне и во сне похожее приснилось.  
Уже меня предчувствие гнетет.  
Огня, огня!  
(Уходит наверх.)

*(Шекспир. Отелло. Пер. М. Лозинского).*

Новое убедительное доказательство. Нет возможности отстранить его от себя, слишком оно несомненно... Человека точно подвели к пропасти... Совершается последняя роковая борьба прежде, чем поверить известию... Он поверил, он бросается на дно пропасти.

Попробуем проанализировать тот метод работы, который Станиславский применил в работе над первой сценой «Отелло».

Прежде всего было определено событие, давшее повод для действий Яго и Родриго: «Дездемона сбежала к мавру, Отелло!» Далее. Станиславский добивался, чтобы исполнители Яго и Родриго устроили тревогу и разбудили Брабанцио. Вспомним, что у исполнителей при этом рождались разные целенаправленные физические действия: искали, в каком окне горит свет, бросали камушки в окошко... При появлении Брабанцио Станиславский потребовал, чтобы исполнители Яго и Родриго действовали, импровизируя при этом текст в одном направлении:

«убеждений Бранцио в устройстве погони». Более того: Станиславский добивался, чтобы процесс убеждения со стороны Яго и Родриго и процесс восприятия нового события со стороны Бранцио были психологически верны и последовательны. Следовательно, Станиславский добивался

подлинного общения, центром общения был факт, порождающий это общение: «Дездемона сбежала с мавром!»

Станиславский остался удовлетворенным только тогда, когда в результате этого общения Бранцио побежал искать дочь. [8]

## **Упражнения и этюды к главе «Секреты оценивания информации и персонажа»**

Прежде чем приступать к этюдам, разберите все предлагаемые обстоятельства, составьте портрет каждого из персонажей. Добивайтесь, чтобы все действия персонажа соответствовали его оценке.

### **Упражнение 83**

В музее была выставлена уникальная находка – древняя статуя, сохранившаяся в почти первозданном виде. И эксперты, и публика в восторге. Но приехавший из Вены профессор – лучший в мире специалист, заявил, что это – подделка. Разгорелся скандал, и репутация музея оказалась подмоченной. Однако, изучив статую получше, профессор понял, что его первоначальный вывод был ошибочным. Это действительно древняя статуя, которой несколько тысяч лет. Признать свою ошибку перед коллегами – значит расписаться в некомпетентности. С другой стороны, профессиональная совесть не дает ему солгать. Сыграйте этюд, как профессор будет объясняться с коллегами.

### **Упражнение 84**

Молодой человек прождал свою возлюбленную три часа, но она так и не пришла на свидание. Волнуясь о том, что с ней что-то случилось, он приехал к ней домой, и там выясняется, что она просто забыла о назначенной встрече.

### **Упражнение 85**

Студенты оформляют стенгазету. Приходит староста группы и говорит, что завтра касса института, где выдают стипендию, не работает. Послезавтра – выходной день. Надо срочно бежать за стипендией, но стенгазета должна быть готова через час.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.