**Внутренняя свобода – как основа творчества!**

 **Первое:** творчество актёра на сцене и вне её (например – в репетиции), характерные признаки творчества, что из чего складывается, правильное творческое самочувствие. Переход в Образ.

**Второе:** свобода внутри актёра, грани этой свободы, как в момент сценической жизни, так и повседневная особенность актёрской личности.

**Третье:** какую роль играет внутренняя свобода в творчестве. Их взаимодействие, взаимовлияние.

  **Постановка проблемы:**

 Что такое творчество? Парадокс – с одной стороны мы достаточно конкретно чувствуем смысл этого слова, понимаем его суть на уровне восприятия, с другой стороны сформулировать его значение на словах задача довольно абстрактная. Разумным было бы попытаться начать с признаков творческого состояния актёра, так как они видны в актёре «невооружённым глазом». По Станиславскому – это творческое состояние характеризуется такими особенностями: первое – «Душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества»; второе – «Начинается жизненная человеческая правда, вера и «Я ЕСЬМ»; третье – «Внутри, помимо воли самого артиста, в работу включается органическая природа с её подсознанием». Всё верно, здесь есть и отсутствие мышечного зажима, и душевное освобождение, и правдивое существование, вера во все предлагаемые обстоятельства, возникновение образа,

 - 1 -

подключение подсознания. Кстати, стоит напомнить, что Станиславский разделял актёрское искусство на два типа: «переживания» и «представления». Вряд ли стоит перечислять все достоинства проживания и скрупулёзно растолковывать, чем эти два вида актёрского искусства отличаются друг от друга. Но вот, что интересно, все выше перечисленные признаки верного творчества актёра на сцене можно полностью отнести только к искусству «переживания» или, если хотите, «проживания», ну, а к «представлению», пожалуй, лишь малую часть. Значит, хочу сделать предположение, что Станиславский вообще не считал «представление» творчеством, ведь творить – это создавать, а представлять – только искусно показывать внешнюю форму. То есть, творчество артиста – это «проживание». Какие же пути избрал К.С. Станиславский к постижению жизни внутри актёра: «психологические задачи», «куски», «сквозное действие», «физическая задача», «действие» - в начале психологическое, а потом и физическое. Вообще, сравнивая цель, к которой стремился Константин Сергеевич и методы достижения, возникает сомнение, уж больно они императивны и структурированы, чтобы создавать такую тонко-изящную материю, как жизнь. На самом деле – это были лишь первые попытки заглянуть за кулисы человеческого сознания, в подсознание. Наряду с ошибочными воззрениями, всё новые и новые пробы разных «элементов системы» приближали настоящий переворот в научном понимании актёрской психотехники и творчества в целом.

 **Предметом будущего исследования являются:**

 Состояния, связанные с изменением сознания, повышенная активность бессознательного при правильном творческом

 - 2 -

самочувствии, двухсторонняя взаимосвязь подсознания и сознания, воздействия на подсознательные процессы через самовнушение, а так же роль педагогики особого рода, берущей за основу завуалированные методы воздействия на психику обучаемого, сообщаясь с его подсознанием «на прямую», избегая при этом рационального анализа.

 **Цели будущего исследования:**

 Выявление более точных методов обучения актёрскому мастерству, но не через накопление знаний и умений студента, а путём высвобождения его внутренних творческо-эстетических резервов-желаний-потребностей, заложенных природой и Культурой ценностей индивида. Так же задачей будущего исследования станут попытки доказать чрезвычайную важность «этюдной свободы» актёра, а именно его подсознания, которое должно иметь возможность беспрепятственного перехода во внешнюю среду и выразительность.

  **Актуальность**:

 **Творчество** уже давно перешло за рамки абстрактного понятия, сродни вдохновению, и стало научно изучаемым процессом. Однако вопрос о значимости беспрепятственной связи сознательного мышления и бессознательного «чувствования» остаётся открытым. И не по причине игнорирования исследований на эту тему, а скорее из-за индивидуализированности происхождения тех сил, которые участвуют в процессах обмена психической информации. ***Творческое вдохновение***, как пример – вещь сугубо индивидуальная, тем не менее, суть общего подхода для возникновения благоприятных

 - 3 -

условий ведущих к творческому самовыражению остаётся неизменной и общей для всех.

 Скажем, что актёр переживает в спектакле смерть близкого человека, но смерти то нет, есть только вполне живая и здоровая партнёрша, вместо кладбища – декорации, а зрительный зал – конкретное напоминание о том, что это ТЕАТР – УСЛОВНОСТЬ, ИЛЛЮЗИЯ, здесь всё не по-настоящему! Фактически, правдивое существование в образе, вера в обстоятельства, восприятие и ответная реакция – это можно охарактеризовать как состояние изменённого сознания, ведь в основе лежит работа развитого - натренированного воображения. Хотя актёр психически здоров и знает об иллюзорности происходящего, но в моменты творчества способен переключать своё сознание реальности в воображаемую реальность. Вот тут-то нам и надо остановиться и разобраться в глубинах человеческой психики, её законах, почему можно чувствовать то, чего нет на самом деле. Как работает один из основных инструментов актёрского аппарата – его величество ВООБРАЖЕНИЕ. «Работа актёра на сцене почти полностью состоит из реакций на воображаемые факты и на воображаемые обстоятельства»\* - пишет Н.В. Демидов, вот только как реагировать? Можно ли мастерски скопировать жизнь, передразнить правду, сам К.С. Станиславский называл это искусством «представления», и при этом «не противоречить» данному высказыванию? Вряд ли. Другой же путь предлагает актёру отдаваться воображаемым обстоятельствам, абсолютно верить в них, создавая внутри себя, и даже вне, иную реальность жизни. Находясь на сцене, необходимо возводить в ранг существующего факта, фантазию, для этого просто необходима большая смелость и свобода творца. С научной точки зрения такие удивительные метаморфозы нашего сознания разъясняет И.П. Павлов. В обычной жизни мы всегда рефлекторно

 - 4 - \* Н.В. Демидов «Искусство жить на сцене»2004,т-2,с.46

отзываемся на любые «раздражители», причём любое действие есть ответная реакция на воспринимаемое, значит ли это, что в основе всего лежит естественность восприятия. Однако на сцене, какое же оно естественное, если многое воображаемое? И тем не менее оно таково! Сталкиваясь в жизни с реально существующими фактами, наша реакция естественно рождена самим фактом, это соответствует «первой сигнальной системе» по терминологии Павлова, в случае же восприятия воображаемого факта, происходят такие же процессы в организме человека, как и при непосредственном воздействии, вот только надо дать себе волю ощутить это. Я не случайно, или по неосторожности, использовал слово «организм», ибо происходят не только явные изменения (вообразил сочное красное яблоко – слюнки потекли), но даже перемены в составе крови, её химической структуре, будто вы и вправду съели настоящее сочное яблочко! Уникальная хитрость природы человека в том, что информация об любом знакомом объекте, вкусе, чувстве, всё и вся хранится до поры до времени у нас в подсознании, в состоянии покоя, но стоит коснуться этого участка памяти, как ощущения всплывут и станут частью сознания, в котором ***Творец***-актёр уже властен и способен не только идти на поводу, но, что принципиально важно, направлять самого себя в роли, иногда подбадривая, порой одёргивая, не уходя в бесконтрольный полёт подсознания. А ведь там просто уйма самой разнообразной информации, а ведь всё это багаж актёра, его неисчерпаемые запасы опыта жизни, а не к ней ли мы так стремимся на сцене. Итак, в итоге надо понимать, что ***воображаемый факт также существует***, а точнее существовал в прошлом, и тут наступает ключевой момент для актёра: либо отдаться и пустить себя на разрастание этой естественной отзывчивости, либо остановить себя – «нет никакого яблока, и

 - 5 -

вообще я не в лесу, а на сцене!». Конечно, подобные мысли достойные только Фомы – неверующему, они разрушат все ощущения, веру и проку в них ни на грамм! Разумеется, было бы чрезвычайно опасно и неразумно давать ход всем нашим реакциям, вызванным словом или мыслью в повседневной жизни. И всё-таки! Этот закон второй сигнальной системы – непременно рефлекторно ***отзываться*** на слова и мысли – является основой творчества актёра на сцене. «Поэтому в первую очередь надо развивать в себе – *умение свободно отдаваться реакции, рефлекторно возникшей от восприятия воображаемого*».\* И не бояться её, а это соответственно значит доверять себе, при том, что ответственность целиком и полностью сохраняется. И всё-таки, нет страха, бросьте себя в обстоятельства, отдайтесь свободной, живой реакции и, поверьте, в ней вы найдёте огромную силу.

 Примечательны по этому поводу слова Н.В. Демидов: «Иметь смелость отдаться этой реакции до конца – тут разрешение многих вопросов актёрского творчества».\* И правда, как часто мы видим на сцене актёра, ещё страшнее – режиссёра, который «властной головой» пытается управлять всей жизнью на сцене, делая её несвободной, то есть – мёртвой, а ведь вспоминая прошлые выводы, а именно – причиной того или иного действия является воспринятое обстоятельство, а в следствии пущенная на свободу реакция. Получается – это ЖИЗНЬ управляет нами и в нас! И противиться ей глупо, не профессионально! Не «действовать», а воспринимать изначально.

 **Разработка проблемы:**

 Что же мы воспринимаем, находясь на сцене? Зрительный зал – сложнейший объект внимания, ведь от него абстрагироваться сложно, а бывает, что надо чередовать общение между партнёрами

 \*Н.В. Демидов «Искусство жить на сцене»2004,т-2,с.46-47

по спектаклю и зрителями, обращаясь к ним с монологом, взывая к их сочувствию и пониманию, в некоторых вариантах происходят даже диалоги со зрителем. Так же вполне естественными объектами внимания являются все декорации и утварь сцены. А вот дальше идёт самое интересное, в дело вступают воображаемые обстоятельства жизни персонажа-роли-человека, они то чудесным образом и превращают – подмостки в средневековый замок или в парижские улицы, а ваших друзей – коллег в других, точнее, почти в других людей, персонажей. Хочу заострить своё внимание на том, как человек, оставаясь самим собой, живёт чужой жизнью, и такая уж ли она ему чужая?! Нет, она та, как раз для него очень родственная, а по другому и быть не может! Ведь, если, в первую очередь, актёр отталкивается от вполне конкретных окружающих его реальностей, то в дальнейшем он всё больше и больше начинает обрастать воображаемыми обстоятельствами, люди и вещи в его глазах приобретают новые нафантазированные свойства-характеры. Таким образом, только причудливая смесь настоящей жизни и воображаемой создают простор для творчества перевоплощения.

 Некоторое время назад мне довелось принимать участие в театральных проектах, один из которых посвящался совсем молодым ребятам, погибшим в Афганистане и Чечне.

 В финале номера молодой человек гибнет, девушка подбегает, обнимает его как живого, но через пару секунд становится ясно – это объятия скорби по их несостоявшемуся семейному будущему, беспомощность, досада, что всё так глупо оборвалось, что-то злое, противоестественное этим любящим душам, украло их счастье прямо из рук. Перед финальным моментом объятий мне нужна была какая-нибудь зацепка, что я мог бы увидеть, оно становилось чем-то вроде болевого импульса, пущенного в мою душу, и отзывалось всегда

слезами. А смотрел я в небо, к сожалению, на партнёршу до ключевого момента глядеть не имел права. Казалось бы, что такого в облаках, плывущих над верхушками очень старых деревьев, пролетит чайка, вот и вся картинка, но какая тонкая боль перехватывала дыхание, когда вмешивалось воображение! Я вижу эту земную гармонию, а через минуту меня уже нет, облака так же монотонно скользят по небу, но меня вот-вот не станет, секунды остались до того, как всё вокруг исчезнет! И так жадно стараешься не упустить последние лучики света, даже не представляю – как ещё возможно описать словами такие объёмные ощущения. Хочу заметить, что с первой же репетиции и вплоть до последнего показа, выше описанные мной переживания и связанные с ними слёзы возникали всякий раз, что говорит не только о верности данной психотехники, но главное о её высокой надёжности и эффективности. Однако один важный нюанс мы всё-таки упустили, какой? Кто я был в тот момент? «Роман» или может всё-таки кто-то другой? С одной стороны я никуда не делся, наоборот: моё тело, мои мысли, мои чувства только обострились, но жил ли я своими обстоятельствами? Нет! Точнее, они стали моими в процессе, а до этого у меня были совершенно иные, те, которые относятся исключительно к моей обычной жизни, вне персонажа. Значит, всё, что относится к настоящей жизни актёра – это «Я», остальное добавленное из вне является уже «*творческим сдвигом в перевоплощение*». В этом сдвиге всё и дело! Он подобен молнии! Стоит актёру воспринять, как тут же происходит ответная, непроизвольная реакция: «вдруг взгляд партнёрши стал жизненно необходимым для меня взглядом любимой девушки. Смелее, теперь главное не бояться этого сдвига, а подчиниться ему». Существуя в подлинной жизни, актёр использует её как благодатную почву для своего воображаемого мира, а он в свою очередь всё сильнее и глубже затягивает актёра, и всё больше преображая его в персонаж.

Однако, стопроцентный уход в воображаемую реальность своего героя вряд ли возможен, если, конечно же, вы не гений и психически здоровы. Скорее наоборот, благодаря тому, что актёр-персонаж живут в удвоенном сознании, их миры смешаны и поэтому полноценны. Демидов утверждает: «Для актёрского процесса творческого переживания обязательно это единовременное соприсутствие этих двух чуждых друг другу проявлений: с одной стороны его личного «Я», с другой – творчески созданной личности, с её качествами, способностями и всей полноценной её жизнью». Но эту двойственность необходимо понимать только как условное разграничение, ибо образ – это фантазия, помноженная на личную близость к актёру. Близко ко мне? Можно ли играть лично от себя? Можно и нужно! Если вы правильно понимаете смысл фразы. В чём он: «играть от себя – это один из способов приблизить к себе обстоятельства, сделать их более ощутимыми для себя. И в этом есть конкретная необходимость: нет никакого толка от всего выше сказанного, если подходить к воображаемым обстоятельствам, не вбирая их в себя, в этом случае элементарно не произойдёт «сдвиг» к перевоплощению. Связующее звено воображаемого мира и настоящего человека из плоти и крови – это применительность обстоятельств лично к себе, переживая их как собственные, мы наделяем персонаж способностью глубоко, а главное, искренне чувствовать. Да, в результате зритель увидит на сцене чувства вымышленного героя, но созданы они в *собственной душе* актёра. Это ему больно, это его охватило волнение. «Быть собой, полностью отдаться всем обстоятельствам сцены и жить в них – это уже и есть перевоплощение».\* Из всего этого ясно, что верное творческое самочувствие – способ приближения себя к образу, к другой личности. Но, к великому сожалению миф о том, что можно «играть себя» пустил крепкие корни в театральной среде, и когда вы слышите слова «будь

 \*Н.В. Демидов «Искусство жить на сцене»2004,т-2,с.470

собой», то это совершенно не означает, что за этим подразумевается верная трактовка.

 Упрощённое понимание, скорее всего, пришло из кино и учебного процесса, так как набор актёров в кино чаще происходит по типажу, а студенту легче учиться на ролях, имеющих с ним возрастные, характерные и другие «внешние» сходства.

 Многие термины, выражения, несущие важный для творчества «переживания» смысл, были исковерканы временем и людьми, которые, подчас, понимали слова мэтров, таких как К.С. Станиславский, чересчур формально, и поверхностно их использовали. В итоге, сейчас не всякий педагог и режиссёр, а уж тем более актёр, уверенный в том, что применяет систему Станиславского, относя своё творчество к искусству «**проживания**», действительно, имеет на это право. Хотя, в этом есть и часть вины самого Станиславского. Кто-то может, конечно, со мной не согласиться, но: создавая свою «СИСТЕМУ», Станиславский фактически разбивал единую жизнь на сцене, на элементы, придумывал, подсматривал способы поддержки творческого, свободного, правдивого самочувствия актёра. Но эти приёмы давали только временный эффект, ради каждой новой роли приходилось начинать путь заново. Для разных сцен требовались разные способы поддержать актёра в его жизни на сцене. Например: физическим действием, но стремясь воссоздать жизнь в её естественной непосредственности, был избран путь упрощения бытия, нормальное существование человека во времени и пространстве было разорвано на структурные элементы. Это во многом способствовало упрощению в кругах, считающих себя его последователями, сухому догматизму в понимании и применении. Истинная цель поисков Станиславского затерялась, самое главное – творческое самочувствие было

отодвинуто на второй план: психотехника самого актёра, его личное «Я», умение жить в условиях сцены самостоятельно, с тем, что у него уже есть от природы!!! В силу не достаточно развитой научной базы, и материалистично-рациональных воззрений того времени, ему пришлось отказаться от «чувственного» периода своих изысканий, в них он рассматривал возможности использования восточных психотехник, Йоги – «Ирреальное начинается там, где естественное, живое, человеческое переживание достигает своего полного, естественного развития, там, где природа выходит из-под опеки разума»\*, но как уже было сказано, эти верные поиски остались неразвитыми, до уровня методов работы с творческим аппаратом актёра. И вот уже Г.В.Кристи, будучи одним из последователей Станиславского рассматривал феномен верного сценического самочувствия, как «счастливую случайность, на которой нельзя основывать правила»\*, существования актёра на сцене. Тем не менее, мы не должны недооценивать его изысканий, как первый серьёзный шаг к попытке изучить и систематизировать процесс творческого переживания. Он то и привёл в дальнейшем к открытиям, сделанным Н. Демидовым. «Сам Станиславский в первое время своей деятельности, видя скованность актёров, часто раздражался ею и нередко относился к ней, как к недостаточной одарённости. В своей более поздней практике, сталкиваясь многократно с подобной несвободой, он стал её считать вполне нормальной и приписывал причину отвлекающе-пугающему влиянию зрительного зала. Тогда он стал планомерно бороться с нею при помощи разного рода «отвлечений» актёра от публики. Верхом же этих отвлечений стал его труд на тему «физических действий»\*. Однако, это создавало всего лишь хрупкое подобие той душевно-психологической свободы, которую мы испытываем в обычной жизни. \*К.С. Станиславский «Из записных книжек» 1986,т-1,с.157

 \*Г.В. Кристи «Воспитание актёра школы Станиславского»1968,с.30 \*Н.В. Демидов «Искусство жить на сцене»2004,т-2,с.52

 Это была свобода, поставленная на рельсы, возможно лёгкая, непринуждённая, в силу ясности и накатанности, но применительная только в конкретном случае – во-первых, и не дающая возможность актёру меняться в своём внешнем и внутреннем существовании – во-вторых. Думал ли Станиславский об истоках свободы внутри актёра? Чувствовал ли он её бесспорную необходимость для процесса творчества? Да, но его поиски было суждено продолжить уже другим. Одним из его прямых последователей был Демидов, блестяще развивший уровень понимания актёрской психотехники до небывалых высот. Но будучи педагогом в студии Станиславского, ему пришлось испытать немало разочарований в процессе обучения «системе». Вот, что он пишет: «Мы рассудочным расчленением на элементы неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность и непроизвольность жизни на сцене, то есть убивали самый творческий процесс»\*. Звучит печально, но уж лучше горькая правда, чем сладкая ложь. В последствии он направил все свои усилия на выработку у студийцев именно той свободной психотехники, о которой мы говорили выше. Примечательны слова Демидова вновь набранным студийцам, в них суть его отношения к жизни актёра на сцене, во всей своей простоте, а ведь всё гениальное просто: «Учить мне вас, собственно говоря, нечему: вы всё уже знаете и всё умеете». Каждый человек, в течении многих лет, двадцать четыре часа в сутки – ЖИВЁТ, он: ест, спит, любит, боится, общается с другими людьми и в этом для него нет ничего сложного, мы гармоничны с окружающим миром и сами с собой. Всё это должно быть бережно перенесено на сцену, и тогда правда жизни станет естественной спутницей театральных подмостков. Эти слова подобны формуле: «Жизненности на сцене можно достичь только тогда, когда научишься быть там совершенно естественным,

 \*Н.В. Демидов «Искусство жить на сцене»2004,т-2,с.72

а это значит: свободно пускать себя на то, чтобы у тебя делалось и говорилось само собой»\*. Свобода, живущая внутри актёра-творца, оказывается ключевым условием для создания воображаемой реальности театра, изюминка, без которой не было бы правды. Именно внутренняя свобода – это основа творчества! Но есть один нюанс, который меня беспокоит и в котором я желал бы разобраться. Мы очень тщательно выискивали истоки, признаки и плоды личной свободы в актёре – это правильно, но театр – искусство коллективное! Нет ли более широкого понимания свободы и её ценности, скажем, при создании уже не просто верного творческого самочувствия - образа, а гораздо большего – целого спектакля. Давайте рассуждать последовательно: предположим, что все актёры и актрисы, занятые в репетиционном процессе, либо уже играют в поставленном спектакле, живут свободно, творчески, по всем законам проживания, но они же не существуют сами по себе, между персонажами, образами постоянно поддерживается энергетическая связь, их психика, подобно радиоприёмнику, настроена друг на друга. Из множества переплетённых невидимых связей складывается нечто общее. Можно назвать это по-научному – «энергетическое поле общего творчества», можно попроще – «общий настрой на репетицию или спектакль». Вообще, называть этот коллективный порыв в творческом самочувствии можно по-всякому, но суть его всегда остаётся неизменна: жизнь образа у одного артиста, а свобода – это неотъемлемая часть жизни, способствует подпитке, разрастанию, а если надо, укреплению образа у другого его коллеги на сцене. Вспомните, сколько раз вам приходилось видеть, как вначале спектакля актёр играет «не очень», вспоминает, не настроен, а потом в один из моментов резко преображается и всё у него вдруг становится правдивым, свежим, талантливым. Почему

 \*Н.В. Демидов «Искусство жить на сцене»2004,т-2,с.78

такое происходит? Не потому ли, что можно воспринимать не только своих партнёров и их персонажей, но самое весомое: подсознательно улавливать их творческое состояние, настраиваясь в его ощущении, впитывая и заражаясь обстоятельствами, верой, всей художественной жизнью спектакля через его участников. Таким образом, можно сделать соответствующие выводы: существует некая общность жизни на сцене, связывающая всех её участников, а где жизнь – там и внутренняя свобода, только теперь она разрослась, окрепла, буквально пропитала атмосферу спектакля. Общая свобода, оказавшаяся уже внутри самого спектакля, покрыв его своим ореолом, создаёт бесценные условия для мощнейшего взрыва творчества у каждого из его создателей, при - чём вне зависимости от изначальных способностей. В этих условиях они растут и крепнут, как на дрожжах, в последствие не исчезая бесследно, а становясь прочным залогом их дальнейшего роста. Вот мы и затронули тему совершенствования своего актёрского мастерства, а где есть стремление к совершенствованию, там совсем недалеко и до обучения.

 **Итак, подведём итоги:**

 Приведённые ниже примеры были почерпнуты в ходе наблюдений за творческим аппаратом студентов второго курса СПб ГАТИ класса В.М. Фильштинского и студентов первого курса, класс В.В. Норенко. В ходе наблюдений и экспериментов, большая часть базовой, руководящей информации бралось из книг: В.М. Фильштинского «Открытая педагогика» и А.В. Эфроса «Книга четвёртая».

 Что же такое «Этюдная СВОБОДА»? Физическая свобода, свобода воображения, мыслей и души. Как этюдная свобода выражена на - сцене? Что ей присуще: реальное восприятие всего происходящего здесь и сейчас, пространства партнёров ощущений-чувств. Этюдность! Способность отдаться на сцене; быть единым с персонажем.

 Звучит просто, однако многое может помешать актёрской свободе, незаметно поработить, как физическую жизнь человека, так и его психику? Ответов несколько, и хоть они стары, как мир, их власть не ослабевает. Страх, Ограничения воздвигнутые другими, Неверие.

 Страшиться актёр может очень многого! Его гибкое воображение, богатый внутренний мир открывают огромные просторы для внутренних страхов, которые естественно отражаются на творческом самочувствии и всей сценической жизни. Представьте себя на месте актёра введённого на важную роль за очень короткий срок. Кроме

естественного премьерного волнения, будет присутствовать чувство тревоги: (Как бы чего не забыть или не перепутать). Овладев человеком, страх сразу ограничит воображение, таким образом, повлияв на внутреннюю импровизацию и ощущения. Страху чуждо всё новорождённое искреннее, он довольствуется заготовленным и правдоподобным! Только профессиональные качества актёра способны обуздать излишнее волнение, тем самым давая возможность проживать, а не изображать проживание. Вы ответите: «Если провести ещё несколько репетиций, то страх уйдёт, это лишь вопрос времени». Но ведь есть же и другие, более сложные тревоги, относящиеся скажем к периоду обучения, когда молодой человек или девушка ищут: творчество вокруг себя, в себе, познают свой творческий организм, формируют собственное творческое мироощущение, в этот период студенты сильно восприимчивы, но и ранимы. Чего же боятся они? Того же самого, как любой ученик боится получить плохую отметку. Сам факт публичности театра подразумевает стороннюю оценку, и для каждого неокрепшего творца важно, чтобы его работа вызывала положительные отклики у педагогов, однокурсников, других зрителей. Поэтому очень важно ещё во время обучения привить актёру чувство «доверия» самому себе, в противном случае бесчисленные сомнения: «А правильно ли я всё делаю? Верит ли мне зритель?» Будут с завидной переодичностью всплывать в голове, выдавливая искреннюю веру во всё происходящее. Гамлет будет не выплёскивать бурю переживаний, а больше вслушиваться, «хорошо ли я, правдоподобно ли я её выплёскиваю». Такой самоконтроль уничтожает проживание и правильное творческое самочувствие, лишившись внутренней основы, персонаж вдруг станет актёром. Конечно актёр постарается исправить ситуацию, но рискует только усугубить своё положение, так как сомнения в правдивости собственной сценической жизни –

это замкнутый круг! Как видите, недоверие себе порождает недоверие у зрителя. Бороться с такого рода зажимом должен в первую очередь педагог, взяв обязательства сторонней объективной оценки на себя, студент как бы доверяет ему все эти мучительные и вредоносные вопросы, освобождаясь от них сам. Главные условия здесь: внимательность, чуткость и этичность педагога. Важно изучать личность будущего актёра, как его лучше хвалить и как указывать на ошибки. И то, и другое должно быть объективно-справедливым, от этого зависит, ни много ни мало качество и продуктивность творческого процесса обучения! Другая сложность связана со спецификой драматического театра, литературное – произведение, будучи уже написанным, представляет из себя уже готовую «форму», оно результат долгих трудов автора, и ещё достаточно молодому актёру необходимо стать Со-творцом, чтобы наполнить текст жизнью, а написанные ситуации смыслом, взятым из своего жизненного опыта. Однако рамки заданные драматургом препятствуют этому! Опять несвобода, всё чужое, но должно быть своим. Как освободиться? Практика показывает, что этюды с собственным текстом помогают понять суть происходящего между героями, сюжетные переходы, попробовать пожить в заданных обстоятельствах. Происходит сроднение-сближение с персонажем. «Если бы я оказался в такой ситуации?», дальше больше, «Чем мы похожи?». «Какие черты во мне можно вытащить или усилить, дабы приблизиться к образу?» Использование личного опыта в этюдах на ассоциации помогают найти точки соприкосновения с героем пьесы, если же таковой отсутствует, можно через «этюд-провокацию» попытаться его приобрести и главное ощутить. С вашего позволения расскажу пример: Репетирую отрывок, а суть его в том, что после унизительного обыска молодая постоялица собирается съезжать с квартиры. А муж, он же хозяин дома, просит её остаться одновременно жалуясь на характер своей жены, совсем загнавшей его под каблук, в конце признаётся в краже брошки у собственной

супруги, которая и явилась причиной обыска. У девушки плохо получалось ощутить униженность, задетую гордость, чувство беспомощности от такого безцаремонного вторжения. Необходимо было сложное духовное потрясение в женщине, из-за которого она бы решила уехать подальше от мерзкого дома, где всё напоминает о переживаемом бесчестии. Видя несмелые попытки актрисы собирать вещи, вдруг почувствовал, что неправда лезет от того, что это мерзкое чувство просто ей незнакомо, ни разу в жизни её таким образом не оскорбляли. Мне пришёл в голову этюд-провокация, начать сцену не после обыска, а с самого обыска, но главным было в идее, чтобы собираемые вещи были не реквизитом, а принадлежали актрисе. Попросив её выйти и зайти через пару минут, мы с партнёром взяли из гримёрки три пакета с её костюмами, париками, вещами для других отрывков, и сговорившись начали нагло, по хамски искать среди вещей эту брошь. Войдя, она даже не сразу поняла, что происходит, потом опешила, признаюсь мы тоже немного струхнули от её реакции, но через несколько отрезвляющих секунд все приняли обстоятельства этюда, мы копались в тряпках стараясь быть максимально хамами, она же смогла в полном объёме прожить сложнейшее душевное самочувствие. Закончив обыск мы вышли оставив её будто «у разбитого корыта» , и совершенно спонтанно родилось предложение продолжить этюд отрывком безо всякой остановки, и это было правильно. Я увидел совсем другой отрывок, где девушка готова зарыдать от нанесённой и главное незаслуженной обиды, муж стал мерзок в своём безволии, в общем, сцена пошла! Опыт этой интереснейшей репетиции надолго запал мне в душу, как яркий пример глубокого проживания, способностью отдаваться и свободного существования в настоящем времени!

 Итак, мы выяснили: Этюдность, освобождает, создаёт реальность на сцене. Вот она, Свобода! Но всё ли учтено? Всё, кроме

«человеческого фактора», а проще говоря, актёра, который будет играть роль, актёр-творец – это в первую очередь индивидуальность. В каждом герое обязательно будут отражены личностные качества характера и души актёра. Но что если обстоятельства роли вступают в конфликт с духовными воззрениями человека. Как поверить, что я братоубийца, если сам на это СОВСЕМ не способен, если всё существо сопротивляется, не даёт поверить. И немудрено, ведь между человеком и ролью лежит целая пропасть. Неприятие такого поступка кроется в непонимании причин, подтолкнувших к нему. В этих «маленьких» причинах и состоит разгадка для любого большого добра или зла! Все мы в большей-меньшей степени испытывали: гнев, затаённую злобу, ревность, комплексы, жажду к первенству, любовь, волнение, воодушевление и многое другое, в нас всё это уже есть, а если есть значит можно вообразить: Силу ненависти, Пустоту отчаяния, Полноту счастья. Отдаться этим чувствам и проживать их до конца, тогда правдивый процесс жизни приведёт актёра-персонажа к нужным результатам, отдавшись всем обстоятельствам жизни, он и сам станет естественной частью этой жизни! И обретёт, наконец, всю полноту «Этюдной свободы»!!!

 Реферат. Аспирантура СПб ГАТИ. Анушин Роман (2008 г.)