

**А. Б. ДРОЗНИН**

*Театральный институт  
имени Бориса Щукина,  
Москва, Россия*

**ANDREY DROZNIN**

*The Boris Shukin  
Theatre Institute,  
Moscow, Russia*

## **УРОВНИ ВЛАДЕНИЯ ТЕЛОМ В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА**

### **АННОТАЦИЯ**

Телесная оснащенность актера исследована в статье как многоуровневая структура, выстраивающаяся по пирамидальному принципу. Базой пирамиды служит владение актера функциональными возможностями своего тела – способность совершать целенаправленное действие («продуктивное действие» по Станиславскому). Следующий уровень – владение выразительными возможностями тела – т. е. способность тела отражать внутреннюю жизнь человека, делать ее видимой. Затем следует уровень, позволяющий актеру зажить чужой жизнью, жизнью роли – т. е. выработать установку на основе воображения – и от имени персонажа совершать выразительные действия. Эти три уровня создают «телесный аппарат выразительности» актера. Но чтобы игра актера стала явлением искусства, его телесный аппарат должен обладать способностью выражать жизнь человеческого духа роли в ярких сценических формах. Это четвертый уровень телесной оснащенности актера. Он позволяет употребить по отношению к игре актера такую характеристику, как виртуозность. И, наконец, можно говорить о пятом, венчающем пирамиду телесной оснащенности актера, уровне – способности актера

## **THE LEVELS OF BODY FACILITIES IN THE DRAMATIC ACTOR'S ART**

### **ABSTRACT**

The actor's body opportunities is studied as a multi-level structure which built on a pyramidal principles. The pyramid's base is the actor's possession of the functional facilities of his body – the ability to perform a targeted action (“productive action” according to Stanislavskiy). The next level is the possession of the expressive body facilities – i.e. the ability of the body to reflect the inner life of a person, to make it visible. Then follows a level that allows the actor to live someone else's life, a life of his/her character – i.e. to develop an attitude based on imagination – and to perform expressive actions on behalf of the character. These three levels create the “expressive physical apparatus” of the actor. But in order to turn the performances into the art, the actor's physical apparatus must have the ability to express the life of the human spirit of the role in vivid stage forms. This is the fourth level of actor's body opportunities. It allows to use (speaking about the actor's performance) such a characteristic as virtuosity. And, finally, we can talk about the fifth level of body opportunities of the actor which is crowning the pyramid – the actor's ability to go beyond the bounds of everyday credibility, without losing

выходить за рамки бытовой правдоподобности, не теряя доверия зрителя. Именно этот уровень позволил Станиславскому и Вахтангову говорить о таком качестве актерской игры, как гротеск, а Вахтангову говорить о «фантастическом реализме».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театральная педагогика, пластика артиста, функциональность, сценическая выразительность, заразительность, система Станиславского, перевоплощение.

the viewer's trust. It was exactly this level that allowed Stanislavsky and Vakhtangov to talk about such characteristics of the acting as grotesque, and Vakhtangov to talk about "fantastic realism".

**KEYWORDS:** theatrical pedagogy, artist's plastic, functionality, stage expressiveness, infectiousness, Stanislavsky system, impersonation.

Ничто в мире не может вдруг объявиться в конце  
после ряда совершаемых эволюцией переходов  
(хотя бы и самых резких), если оно незаметно  
не присутствовало в начале.

Пьер Тейяр де Шарден [1, с. 66]

Если материалом актерского искусства является **действие**, а конечной целью творчества актера – **перевоплощение**, примем эту идею за основу наших рассуждений о том, чему нужно учить актера в сфере телесной подготовки. И сделаем это впрямую – примем в качестве ключевого понятия, определяющего наши требования к пластической культуре актера, слово «перевоплощение».

Разобьем его, как в школьные годы на уроке русского языка, по частям: пере-во-площ-ен-ие.

Начнем с корня. Корень определяет базовый элемент термина: **плоть**. Перевоплощение – некий процесс (на что указывают префикс, суффикс и окончание), происходящий с телом, а точнее, с плотью.

Следует заметить, что в русском языке термин «плоть» намного точнее отражает роль и место телесного компонента в творчестве актера, чем термин «тело». Ибо слово «плоть», в отличие от «тела», всегда подразумевает наличие некоего сущностного наполнения. «Плоть от плоти» – это не результат клонирования, т. е. воспроизводства телесно идентичного себе потомства, а нечто большее – указание на телесно-душевное родство.

Итак, **плоть**.

Плоть, т. е. *телесный аппарат актера*, – вместилище и хранилище человеческого духа, но, прежде всего, носительница жизни. Чтобы эту жизнь сохранять, **плоть** должна совершать многочисленные действия: дышать, пить и есть; перемещаться в поисках воды и еды, добывать еду охотой или собиранием; бороться с другими особями за территорию, за жизнь (свою и близких); строить укрытия и жилища, изготавливать инструменты и орудия труда и т. д. Чтобы все это осуществлять, **плоть** должна, прежде всего, обладать неким исходным, достаточно обширным набором свойств и качеств, позволяющих решать возникающие проблемы и задачи. Эту способность

плоти (тела) решать возникающие двигательные задачи мы называем **функциональностью**.

Указанная способность еще не превращает человека в актера. По сути, это общечеловеческая способность и даже больше – базовое свойство любого живого существа. Правда, в условиях постиндустриальной цивилизации и расцвета информационной цивилизации для большинства людей характерна урезанная, ограниченная функциональность, но это не создает для них особых проблем, ибо круг совершаемых ими действий предопределен ограниченными (обычно) требованиями профессии и достаточно однообразным монотонным бытом.

Но актер – человек, существующий в «сверхбытовом» пространстве сцены и к тому же не ведающий, «что день грядущий мне готовит», – нуждается в более расширенной и полноценной функциональности. Я бы только искал какое-то другое (или дополнительное) слово для определения этого свойства нашего тела. К сожалению, слово «функциональность» ассоциируется у современного растренированного человека с выполнением таких обыденных, привычных действий, как завязывание шнурков на обуви без помощи мамы, надевание пиджака или пальто, способность отрезать или подчерпнуть и донести до рта кусок пищи или, что важнее, способность отыскивать пальцами нужные буквы или картинки на клавиатуре всевозможных гаджетов... Поэтому имея в виду актерский тренинг, имеет смысл говорить о *гипер-функциональности* – повышенной готовности и способности осваивать любые новые двигательные действия, на основе которых и формируется сценическое действие, К. С. Станиславский определяет его как «целенаправленное продуктивное действие».

Назовем этот первый, базовый уровень владения телом (по аналогии с «телесным аппаратом воплощения») *«телесным аппаратом продуктивного действия»*.

Прибавим первую приставку «во-». Во-площение.

Процесс воплощения очевидно предполагает внедрение чего-то в плоть человека. Этим чем-то является внутренняя душевная жизнь, высшей формой которой является жизнь духовная. Процесс воплощения – процесс понижывания, пропитывания телесной жизни человека его духовной жизнью, процесс выявления этой жизни в телесных видимых и осязаемых формах, процесс реализации идей, планов, грез, потребностей, желаний... .

Процесс воплощения внутренней жизни человека предполагает наличие у него такого специфического свойства, как *целостность системы «душа-тело»*, тесная связь души и тела, обостренная «послушность» тела по отношению к внутренней жизни. Внешне эта целостность проявляется прежде всего в форме специфического качества психофизического аппарата человека – *телесной выразительности*, то есть способности естественно и органично делать видимой внутреннюю жизнь души, переводить ее в телесные проявления.

В труде «О выражении эмоций у человека и животных» Чарльз Дарвин пишет: «Выразительные движения лица и тела крайне важны для нашего благополучия. Они служат первым средством общения между матерью и ребенком; она одобрительно улыбается или неодобрительно хмурится, направляя его на правильный путь. <...> Выразительные движения придают живость и энергию нашим словам. Они часто выявляют наши мысли гораздо в большей степени, чем слова, которые могут солгать» [2, с. 919].

Но и эта способность сама по себе еще не является исключительно актерским свойством: выразительность – база общения любых живых существ и уж тем более людей. Конечно, по мере становления *Homo Sapiens*, Человека Разумного речь перехватила на себя функцию общения. Слово стало важнейшим инструментом человеческого общения и, соответственно, мощным средством выразительности – способом донести до другого человека свой внутренний мир. Настолько мощным, что упование на самодостаточность слова приводит многих актеров и театральных педагогов к недооценке телесной выразительности...

Но телесная выразительность сохраняет свою особую значимость.

Не могу не сослаться на Библию. Да, конечно, «В начале было слово». Но... Но для нас важно и то, что произошло дальше: «И Слово стало плотью» (Евангелие от Иоанна 1:1, 1:14). Божественное Слово (греч. Λόγος) восприняло в Себя весь состав человеческого естества (природы), основной особенностью которого является телесное существование, тело, плоть. Именно поэтому евангелист Иоанн делает смысловой акцент на слове «плоть» (греч. σαρξ), рассматривая принятие плоти как синоним реального вочеловечивания... «Плоть – это последний предел вочеловечивания: не только душа, но и тело Восприняты Логосом. Слово “плоть” обозначает здесь именно всю человеческую природу в ее целом», – утверждает православный богослов В. Н. Лосский [3, с. 495].

В театре значимость плоти, телесности усиливается тем, что актер воплощает не свои слова, а получает их от драматурга и вместе с ними получает и все таящиеся в них смыслы. И задача актера наполнить полученные слова своей плотью, внедрить в свою плоть. Но для того, чтобы чужое слово – слово драматурга – стало плотью, *способность актера переводить внутреннюю жизнь в телесные проявления должна быть на порядок выше, чем у любого другого человека.* А. Д. Попов очень точно охарактеризовал это качество актера как «просвечивание в теле всей внутренней жизни человека» [4, с. 457]. Сам Станиславский утверждал, что «тело, весь физический аппарат артиста непременно должен быть... в рабском подчинении у его души и творческой воли» [5, с. 181].

Валерий Кичин, автор книги «Людмила Гурченко. Танцующая в пустоте» пишет: «У нее свой способ рассказывать. Она и в устных рассказах прежде всего – актриса. В личной беседе я не раз жалел, что этого не увидят зрители – все сыграно для единственного слушателя. Расшифруешь запись – и понимаешь, что главный смысл был в мимике, пластике,

в интонациях. А в словах часто не связанные между собой обрывки: связкой была ее игра» [6, с. 27].

По сути, это важнейшее актерское качество, без которого любой актер любого театра, любого направления (кроме плохого и скучного) не имеет права выходить на сцену. Сошлемся на авторитет одного из самых вдумчивых исследователей феномена Театра – Эрика Бентли: «Актер... демонстрирует свое тело главным образом с точки зрения того, что оно способно делать. А то, что способно делать тело актера, характеризуется не столько изяществом, сколько экспрессией, причем оно может быть экспрессивным самым что ни на есть неизящным образом» [7, с. 144].

В применении к актерской технике предпочтительнее пользоваться именно терминами «**экспрессивность**» и «**экспрессивные возможности**», а не идентичными им, казалось бы, русскими аналогами – «выразительность» и «выразительные возможности», по той простой причине, что слово «экспрессивность» вошло в русский язык для усиления понятия «выразительность». В современном русском языке слово «экспрессивность» означает то, что слово «выразительность» приобретает лишь в паре со словами «повышенная», «обостренная», «яркая». Экспрессивное поведение, экспрессивная пластика, экспрессивная речь означают яркую, чрезвычайную степень выразительности, выходящей за пределы обыденности. А театр имеет дело именно с экстраординарными формами поведения, даже тогда, когда они кажутся бытовыми.

**Актер должен обладать повышенной «читаемостью», явностью, видимостью, понятностью, убедительностью внешних проявлений, отражающих его внутренние состояния во все моменты его сценического существования.**

Относительно чисто телесного обеспечения экспрессивности отметим, что она требует как минимум обостренной, повышенной чувствительности сенсорного аппарата и, прежде всего, обостренности суставно-мышечного чувства, тактильно-осязательных ощущений и чувствительности вестибулярного аппарата, создающих в сознании актера образ собственного тела.

Кроме того, необходима тщательная, нюансированная разработка целого ряда мышц – особенно множества мелких мышц, играющих важную роль в экспрессивных проявлениях, но, к сожалению, редко нами используемых, а потому зачастую атрофированных, хотя Станиславский заговорил о их важности чуть ли не столетие тому назад. «Произведенная работа оживила не только самые ходовые двигательные центры, но и более тонкие, которыми мы редко пользуемся. <...> С оживлением их вы познали новые ощущения, новые движения, новые выразительные, более тонкие возможности, которых не знали до сих пор» [8, с. 32 – 33].

Следует добавить, что очень важно оживить множество мелких мышц корпуса, обеспечивающих его «пантомимические» возможности – мы постоянно говорим о значимости рук как инструмента выразительности и настойчиво игнорируем выразительные возможности корпуса. Обратитесь

к мастерам живописи эпохи Возрождения. Посмотрите на их живописные или скульптурные изображения обнаженных мучеников и страдальцев – и вы лучше поймете меня. А то, что у актера корпус скрыт под одеждой, ничего не значит. Выдающиеся скульпторы всех времен и народов, создавая чьи-то портреты, лепили сначала обнаженную фигуру и только потом «одевали» ее. Им это было необходимо для максимальной точности в передаче всех нюансов облика изображаемого человека. Так и актеру нужна правда и полнота ощущения собственного тела, в том числе корпуса, чтобы быть правдивым и выразительным в передаче жизни создаваемого персонажа.

Для повышения выразительности необходимо добиться определенной автономности отдельных частей тела и достаточно высокой подвижности суставов. Скажем, если плечи по Дельсарту – «термометр чувств» [9, с. 85], то что могут измерить и, соответственно, выразить жесткие малоподвижные плечи?

По сути, именно этот уровень владения телом, обеспечивающий, с одной стороны, одушевление тела и, с другой, – «отелеснение» собственной души, правильно было бы назвать **«аппаратом воплощения»**. Но этот термин уже «занят» Станиславским для определения следующего, более высокого, уровня владения телесным аппаратом актера.

Когда мы с легкой руки Станиславского говорим об «аппарате воплощения», имея в виду способность и готовность актера к перевоплощению в иное лицо, мы не совсем точны. По мнению автора, этот термин возник до открытия «метода физических действий», в период увлеченности прежде всего внутренней техникой. И задачу телесного аппарата актера на этом этапе своих поисков Станиславский видел в том, чтобы найденную с помощью этой внутренней техники (психотехники) жизнь человеческого духа роли воплотить во внешних видимых формах.

**То есть, говоря о внешней технике актера, Станиславский под «аппаратом воплощения» подразумевал «аппарат воплощения чужой души» – «аппарат воплощения человеческого духа роли».**

Очевидно, Константин Сергеевич поначалу исходил из убежденности, что *воплощение самого человека*, человека-актера, состоялось еще до того, как он посвятил себя театру. Его душа пребывает в его теле, установила с ним контакт, реализует себя в его, человека-актера, жизненных действиях, выявляет себя в экспрессивных проявлениях, сопровождающих эти действия. И важно было только усовершенствовать тело – то есть «доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения так, чтобы все его части отвечали предназначенному им природой делу» [8, с. 28].

Но прошло столетие. И возникла новая проблема, которая заключается в том, что душа современного человека, хоть и пребывает по-прежнему в теле, но контакт с ним у души, о чем я уже много раз говорил, призрачный, нестабильный, ненадежный. **И человек, собирающийся посвятить себя театру, прежде всего должен заняться *восстановлением*, а зачастую**

и у-становлением, полноценных взаимоотношений собственной души и тела.

Для того, чтобы не вступать в конфликт с терминологией Станиславского, назовем результат такой работы «**телесным аппаратом воплощения собственной души**». Это второй уровень владения телом.

Прибавим вторую приставку: «пере-». Она предполагает перенос чего-то (скажем, какого-то свойства) с одного объекта (места, времени...) на другой. **Пере-воплощение**. Поскольку в процессе перевоплощения участвуют две стороны – актер-исполнитель и роль (персонаж), можно говорить о двух аспектах перевоплощения.

Во-первых, это процесс воплощения в телесности, в жизни тела не только своего внутреннего мира, жизни своего духа, но и жизни духа иного человека, а конкретнее – жизни человеческого духа роли. Посмотрите, как изящно формулирует проблему Станиславский: «Тело – ваше, движения – тоже, но задачи, их внутренние помыслы, их логика, их последовательность, предлагаемые обстоятельства заимствованы. Где же кончается вы и начинается роль?» [5, с. 331]. Поэтому родовое свойство актера, определяющее его сценическую выразительность, – это *способность выразить своим телом жизнь иной (чужой) души*.

Во-вторых, перевоплощение – это перенос на себя ощущений чужой плоти, примеривание ее на себя, вживание в чужую плоть, освоение ее особенностей, что проявляется в форме трансформации собственной плоти, ее преобразования, пластических метаморфоз.

К сожалению, способность выразить своим телом жизнь иной (чужой) души не вытекает напрямую из способности к выражению собственных внутренних душевных движений в «естественных», то есть несценических условиях. Я знаю многих актеров, беспредельно интересных и выразительных в дружеских собраниях и застольях – в бытовых обстоятельствах, и тоскливо никаких в обстоятельствах сценических.

Сценическая выразительность зависит прежде всего от способности не только сознания, но и тела откликаться на вымышленную ситуацию. «Чему-то должна поверить душа, чему-то должно поверить тело», – утверждает К. С. Станиславский [10, с. 126].

А способность тела откликаться на вымышленную ситуацию, в свою очередь, зависит от способности вырабатывать то, что психологи школы Д. Н. Узнадзе называют «**установкой на основе воображения**». В чем она заключается?

Поведение человека обусловлено,  
во-первых, *какой-либо потребностью*, выступающей в качестве источника активности, основы мотива его поведения,  
и, во-вторых, *данной ситуацией*, обуславливающей конкретную форму поведения.

При наличии потребности данная ситуация вызывает в субъекте «готовность к адекватному действию – соответствующую установку, то есть

такую координированную мобилизованность психофизических сил индивида как целого, которая способствует удовлетворению этой потребности именно в данной ситуации» [11, с. 7].

Но «одной из специфичностей человека, резко отличающей его от животного, является его способность действовать соответственно воображаемой, представляемой ситуации, что дает возможность человеку, в противоположность животному, сознательно преодолеть «ситуационную ограниченность», «скованность данной ситуацией», – т. е. вырабатывать установку на основе воображения» [11, с. 5].

Причем воображение как фактор поведения «стимулирует поведение субъекта и тогда, когда ему твердо известна нереальность воображаемого: если кто-нибудь обидит запеленатый деревянный обрезок, который нежно баюкает девочка, это может вызвать слезы и бурную реакцию ребенка» [11, с. 9].

Психолог Р. Г. Натадзе, экспериментально установивший факт возможности вырабатывать фиксированную установку на основе воображения, без восприятия соответствующих объектов и даже при условии восприятия противоположного содержания, трактует проблему сценического перевоплощения в противоположность известной дилемме (подлинное чувство или имитация) как *способность вырабатывать установку на основе воображаемой сценической ситуации*. (Вот откуда маниакальное «если бы» К. С.!) Воображаемая сценическая ситуация стимулирует убедительное для зрителя своей естественностью поведение актера на сцене, а иной раз, как известно, даже такие физиологические проявления, как побледнение и слезы на сцене.

Интересно, что суть установки на основе воображения очень доступно сформулировал (задолго до ее открытия учеными!) А. Таиров: «Ребенок не стул воображает лошадью, а себя скачущим – отсюда стул наделяется им свойствами лошади. Но стоит ребенку вообразить себя капитаном, плывущим по волнам, как тот же стул будет наделен им свойствами капитанского мостика и т. д.» [12, с. 476]. И как вывод: «Играть на сцене – это значит реально жить в воображаемом мире» [12, с. 478].

Для нас важен факт, что Р. Г. Натадзе обнаружил *упражняемость* этой способности, определенную роль в которой играют сенсорно-моторные впечатления и идеомоторные акты.

В спорте совершенствование этой способности осуществляется в форме идеомоторной тренировки: когда перед тем, как выполнить какое-то движение, спортсмен мысленно совершает его, «промысливает», как говорит спортивный психолог А. В. Алексеев.

«Перед тем, как сделать какое-либо движение, программа этого движения, его рисунок обязательно возникает в нашем головном мозгу, в нашем сознании. Головной мозг, по современной терминологии, заранее программирует любое движение, прежде чем «разрешает» опорно-двигательному аппарату, в частности скелетным мышцам, его выполнить.

Это происходит каждый раз, когда предстоит сделать какое-то новое движение или комплекс движений. Если же мы не сможем заранее четко

представить себе намеченное движение, то хорошо выполнить нам его, разумеется, не удастся. Вот почему полезно придерживаться такого правила: прежде, чем приступить к выполнению какого-нибудь нового упражнения, необходимо мысленно (лучше закрыв глаза) увидеть, как вы его будете выполнять. . .

Четкое мысленное представление «через себя» разучиваемых движений, повторенное 2–3 раза непосредственно перед физическим их исполнением, значительно облегчит и ускорит обучение» [13, с. 29].

Грех нам, педагогам по сценическому движению, не принять этот совет блистательного спортивного психолога. Помимо ускорения процесса обучения необходимым двигательным действиям, идеомоторная тренировка повышает способность будущего актера вырабатывать установку на основе воображения – основе способности к перевоплощению. Те студенты театральной школы в Тбилиси, у которых психологи под руководством Р. Г. Натадзе выявили отсутствие способности вырабатывать эту установку, спустя какое-то время были отчислены по профнепригодности.

Способность к перевоплощению зависит и от способности к *эмпатии* – способности воспринимать состояние другого человека не только разумом (аналитически), но и нутром, то есть почувствовать чужую душу, ее дыхание, движение, волнение всем своим естеством, всеми чувствами, плотью.

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

– в отчаянии восклицал Федор Тютчев.

А как «высказать» сердце другого?

В театр эту проблему принесла с собой психологическая драма. Попытка ответить на новые вызовы во многом предопределила мучительные поиски Станиславского. Но последние десятилетия принесли резкое обострение проблемы постижения «другого». Виной тому – общение в виртуальном пространстве Интернета, ускоренными темпами вытесняющее реальное общение. Эмпатия требует живого контакта в реальном пространстве с вовлечением максимального количества органов чувств: зрения, слуха, осязания и, главное, чувствительности к тому, что Станиславский называл «лучеиспусканием» и «лучевосприятием».

«Чувствуете ли вы, что, 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 влечение и излучение, которое наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании образуется ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку» [14, с. 269].

Развивается такая способность по мере накопления опыта взаимодействия с партнером в условиях любых форм невербальных контактов, начиная со всевозможных парных упражнений и кончая упражнениями

Станиславского на «излучение» и «влучение». Словом, эта способность тоже развивается и должна быть развита посредством упражнений, в том числе и физических.

Очевидно, каждый из элементов процесса перевоплощения требует своей технической обеспеченности, то есть наличия определенных свойств психофизического аппарата.

Скажем, чтобы «примерить» на себя чужую телесность, актер должен обладать **трансформационными способностями** – способностью менять внешние формы своего поведения – биомеханику, биодинамику – с целью приспособления своей телесности к необходимым формам; способностью переносить на себя чужую телесность (переносить на себя свойства, качества, особенности иной плоти) – способностью ходить, сидеть, стоять, двигаться, жестикулировать, и т. д., как кто-то другой.

В системе Станиславского на этой способности базируется такой элемент актерской игры, как *характерность*. «Ведь если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующей образу характерности, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа роли», – утверждает К. С. Станиславский [7, с. 201].

А Михаил Чехов пишет: «Жадно стремлюсь к идеальному образу, не только не считаясь с *моими* (курсив М. Ч.) внешними данными, но и стремлюсь непременно преодолеть их» [15, с. 67].

Есть еще одно свойство, которым должен владеть актер. Сцена имеет свою условность. Следовательно, актер должен обладать и **имитационными способностями**, то есть он должен убедительно совершать «понарошковские» (как дети!) действия: делать вид, что тащит тяжеленный чемодан (на самом деле пустой и легкий), делать вид, что душит Дездемону (на самом деле помогая партнерше принять финальную мизансцену), закалывает Тибальда, падает в обморок и т. д. Имитационные способности нужны актеру, чтобы создавать убедительные сценические *иллюзии*. На основе имитационных способностей актер должен выработать целый ряд специфических сценических умений и навыков, освоить стиль и манеры различных исторических эпох и т. д. (Именно этим, напомним, по мнению К. С. Станиславского, должен заниматься вспомогательный учебный предмет «сценическое движение».)

Но и это не всё. Актер должен быть готовым находить особые свойства своей пластической выразительности в зависимости от драматурга, жанра пьесы и спектакля, от режиссерского почерка, замысла, от сценографии. Не зря Е. Б. Вахтангов говорил о необходимости каждый раз создавать «студию вокруг спектакля», целью которой должен быть поиск уникального *пластического языка* данного спектакля.

Для реализации этой задачи, равно как и для совершенствования трансформационных и имитационных способностей и умений, актеру нужна, с одной стороны, определенная широта возможностей, даже некоторый перезапас возможностей собственного телесного аппарата (прежде всего, обостренное суставно-мышечное чувство и суставно-мышечная память),

его пластическая многогранность, его универсальность; с другой стороны, – хорошая наблюдательность, пластическое воображение и пластическая фантазия и, наконец, определенный опыт, навык такой работы.

Все эти качества формировались по ходу становления человека как вида и накапливались в его генетической памяти – именно из них выросли многие виды искусств.

Самой ранней формой преобразования человека в иное существо была охотничья маскировка. Убедившись на практике в том, что охота становится более успешной, если охотник охотится, одетый в шкуру животного, человек «изобрел» это новое средство труда, для того чтобы повысить его продуктивность. Африканские бушмены до сих пор прибегают к такому приему: из соломки, перьев, палки, шеи и головы мертвого страуса они делают «костюм» страуса, красят белой краской свои темные ноги и отправляются на охоту. Мастерски подражая движению страусов, бушмен приближается к страусам на расстояние выстрела. Он так искусно подражает птице, что производит впечатление страуса, щиплющего траву: поворачивает голову, как бы озираясь, встряхивает перьями, подвигается то шагом, то рысью, пока не подойдет к самому стаду. Если страусы пускаются бежать, когда он убьет одного из них, то он бежит вместе с ними и повторяет ту же игру [16].

Это уже маленький шаг к театру: *человек преобразается в новое существо и действует под его личиной.*

Маскировка и богатые имитационные способности послужили в свою очередь основой для возникновения так называемых охотничьих и тотемических плясок, в которых уже возникает *образное и действенное отражение действительности*, а затем и обрядов, церемоний и ритуалов, из которых постепенно прорисовывалось **искусство актера**.

*Театр представления* во многом базируется на этой имитационной способности, ее развивает и тренирует, культивирует. Тут все более-менее понятно. В *театре переживания* все более завуалировано и сложно. Но тот же Михаил Чехов «призывает внимательно вглядываться в образ, возникающий в воображении актера, и потом имитировать его», – пишет М. О. Кнебель, анализируя взгляды М. Чехова на технику актера [17, с. 13].

Нельзя не упомянуть еще об одном свойстве актера, если речь идет о его способности к перевоплощению: актер должен уметь перевоплощаться произвольно, т. е. по заказу, по расписанию. Другое дело, что в одних театральных системах он должен делать это, пробуждая на каждом спектакле необходимые внутренние состояния всевозможными манками, а в других – ему позволительно воспроизводить найденную на репетициях внешнюю форму этих состояний без переживания самих состояний. Но это уже спор теорий, творцы которых навеки примирены временем. В любом случае актер, в идеале, должен уметь в той или иной степени **фиксировать** (и при необходимости многократно повторять) **все формы поведения вместе с экспрессивным компонентом, а не только с функциональным**, – то есть фиксировать не только *что* он делает, но и *как* выражает то, что при этом происходит

с внутренним миром его персонажа. Для этого он должен, прежде всего, обладать хорошо развитой мышечной памятью, «памятью тела».

Радикальнее всех в этом вопросе выступает Ежи Гротовский, он говорит не просто о памяти тела, а о **теле-памяти**: «Тело-память. Считается, что память есть нечто независимое от всего человеческого тела. В действительности же – по крайней мере для актера – это совсем не так. И не в том дело, что тело имеет память. Оно само и есть память. Нужно разблокировать тело-память» [18, с. 132].

Все это вместе плюс еще многое и формирует третий уровень владения телом, который Станиславский называет «аппаратом воплощения», но который, по сути, можно было бы назвать «телесным аппаратом воплощения чужой души» или, еще точнее, – «аппаратом перевоплощения».

Но для возникновения феномена театра как вида искусства даже этого уровня владения телом еще недостаточно.

Возникает следующая проблема – насколько ярко и емко воплощается в теле актера жизнь человеческого духа роли. Заметьте – все Мастера театра, размышляя о сценическом поведении актера, говорят о специфической «сценической», «театральной», «яркой» форме этого поведения. «Творческое воплощение должно быть художественным, возвышающим, увлекательным, красивым, благородным. . . Поэтому **чем утонченнее переживание, тем совершеннее должен быть инструмент, его передающий**. Тем выразительнее должна быть его мимика, пластичнее движения, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения» [4, с. 182].

Для того, чтобы обеспечить эту яркость формы, и исполнительный, и выразительный аппарат актера должны обладать *сверхизбыточностью возможностей* – количественной и качественной – и опытом реализации этой сверхизбыточности в сценической ситуации.

Под **количественной сверхизбыточностью возможностей тела актера** подразумеваем его гиперфункциональность, о которой говорилось выше, т. е. повышенную готовность к совершению необходимых по роли продуктивных действий и вытекающую из нее более высокую готовность к совершению выразительных действий.

Расшифруем, что имеется в виду под качественной сверхизбыточностью выразительных возможностей телесного аппарата актера. Это такое состояние телесного аппарата, когда актер может с помощью тела не просто информировать зрителей о состояниях, намерениях и чувствах своего персонажа, а способен наполнить свою игру тысячью нюансов и деталей поведения, накопленных в ходе репетиций, реконструированных по всевозможным иллюстративным и литературным материалам, придуманных самим актером, взявшихся из ниоткуда – из глубин подсознания или озарений сверхсознания, полученных из ноосферы («сверху» – как говорил Михаил Чехов, «даденых» – по выражению М. Цветаевой). Именно эти детали и нюансы создают и несут весь объем чувственной информации о личности персонажа: о его характере, потребностях, чувствах и страстях, системе

ценностей, целях и т. д., – т. е. обо всем том, что делает каждого из нас живой неповторимой личностью.

Именно этот уровень владения телом запускает новый критерий оценки происходящего на сцене: важным становится не только *что* происходит на сцене, но и *как* это делается – насколько интересно, ярко, убедительно действует актер. То есть в актерской игре появляется такое качество, как **искусность** (как считает автор, неспроста слова «искусный» и «искусство» однокоренные!). А тело становится гарантом, обеспечителем этой искусности.

Имеет смысл говорить о «сенсорно-информационной емкости» актерской игры – того объема чувственной информации, который актер может донести до зрителя за некую единицу сценического времени.

Именно при достижении этого уровня телесной оснащенности можно говорить о **мастерстве** актера. С этого момента начинается Искусство, Театр, артистизм, а тело становится материальным носителем, инструментом этого искусства – той самой скрипкой, о которой мечтали Титаны театра.

Назовем этот уровень владения телом следующим образом: «*тело – материальный носитель и инструмент актерского искусства*».

Без освоения актером этого уровня владения телом мы получаем на сцене «однообразие и узкость форм» (Салтыков-Щедрин), отображение «быта бытом же» (Вахтангов).

Это четвертый уровень владения телом.

Но есть еще более сложный уровень.

Он обусловлен повышенной способностью создавать из обломков некогда пережитых, наблюденных или нафантазированных чувств, мыслей, движений, действий, жестов новый комплекс «душа – тело», обладающий подкупающей достоверностью и убедительностью независимо от степени остроты и даже фантастичности создаваемого образа. Поскольку эта способность трудно поддается четкому определению, определим ее столь же трудноопределяемым многозначным словом «заразительность».

**Заразительность** – одно из наиболее трудно вычленяемых и определяемых свойств личности. Как метко заметил кто-то, слово «заразительность» есть в орфографических словарях, но отсутствует в толковых словарях русского языка. Поэтому приводим несколько выписок из всевозможных источников, которые помогут очертить контуры этого свойства.

Заразительность – это когда зрители включаются в твою игру, полностью поддаются твоим эмоциям. Ты владеешь аудиторией! Ты как бы «заражаешь» их своей энергетикой.

Заразительность есть тогда, когда другим хочется тебя слушать, в голове живо представляется все, о чем ты рассказываешь.

Заразительность – способность увлечь кого-нибудь чем-нибудь, внушить кому-нибудь что-нибудь, передать кому-нибудь какую-нибудь склонность.

От себя добавлю, что для меня заразительность – это способность актера отключить у зрителя скептицизм и здравомыслие, вернуть ему доверчивость и наивность ребенка.

Достижение этого уровня игры можно считать вершиной актерского мастерства, а если говорить о телесном аппарате актера – вершиной его возможностей.

Не могу не привести описание игры Сальвини, оставленное нам К. С. Станиславским: «Сальвини приблизился к возвышению дождей, подумал немного, сосредоточился и незаметно для всех нас взял всю аудиторию Большого театра в свои руки. Казалось, что он сделал это одним жестом, он протянул свою руку, не глядя на публику, собрал всех нас в свою ладонь и держал нас так, как будто мы были муравьи или мухи. Он зажал свой кулак – и мы почувствовали веяние смерти. Он открыл его – и мы познали блаженство. Мы были в его власти и мы останемся так на всю нашу жизнь, навсегда» [8, с. 232].

Конечно, заразительность – родовое качество искусства, и уж тем более важнейший признак искусства актера – человека «вживую», в непосредственном контакте общающегося со зрителем, поэтому она в той или иной степени присуща любому уровню актерской одаренности. Но имеется в виду высочайший уровень ее проявления. «Мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, *степень заразительности* (курсив авт. – А. Д.) есть и единственное мерило достоинства искусства» [19, с. 79].

Существует целый слой актеров, хотя может быть и не очень внушительный по размерам, в переизбытке одаренных этим свойством; актеров, иногда остающихся самими собой, иногда меняющихся почти до неузнаваемости от роли к роли, но в любой из них потрясающих воображение зрителей завораживающим потоком не ежедневных, необыденных, зачастую парадоксальных макро- и микродействий, реакций, пристроек и приспособлений. Чарли Чаплин, Бастер Китон, Джульетта Мазина, Аль Пачино, Джек Николсон, Питер Селлерс, Михаил Чехов, Эраст Гарин, Сергей Мартинсон, Фаина Раневская, Николай Черкасов, Игорь Ильинский, Евгений Леонов, Ролан Быков, Юрий Никулин, Евгений Лебедев, Михаил Ульянов, Олег Табаков...

Назовем это качество актерской игры прекрасным и очень емким русским словом «**лицедейство**».

И хотя заразительность и дар лицедейства – целостное свойство, свойство личности, свойство всей психофизики актера, выделим его физический телесный компонент – и сделаем это лишь по одной причине: в общении актера со зрителем тело актера выступает в качестве некой «вещающей станции», несущей зрителю поток чувственной информации. И тело актера-лицедея должно обладать не просто способностью «просвечивать» жизнь человеческого духа роли, но *мощно излучать* ее в окружающее пространство, так, чтобы это излучение проникло в подсознание зрителя, минуя контроль сознания. Только в таком случае зритель может без раздумий принять и «проглотить» квадрат, выписываемый в воздухе руками Михаила Чехова-Хлестакова, расхваливающего арбуз: «Арбуз, ну, можете

себе представить... в 700 (!!!) рублей арбуз!». Или чаплиновского героя, со вкусом разделяющего и поедающего разложенный на блюде ботинок, или героя Евгения Лебедева, сражающегося в состоянии тяжелого похмелья с непослушной рукой и стаканом водки (в спектакле БДТ «Энергичные люди»), или Евгения Леонова, устраивающего завораживающее действо по ловле рыбки из комнатного аквариума (в кинофильме «Тридцать три»).

По мнению автора, лицедейство можно еще определить как владение *магией «действия»*: магией жеста, магией позы, магией паузы.

Много лет назад какая-то из телепрограмм советского телевидения устраивала встречи телезрителей с ведущими актерами. На одну из них был приглашен Михаил Ульянов. Кто-то из въедливых зрителей задал ему вопрос: «Что такое актер? Чем таким он выделяется, отличается? Что такое особенное он должен уметь?».

«Актер – это...», – начал отвечать Михаил Александрович, но на мгновение задумался, разведя руками (то ли в недоумении, то ли в раздумье) и устремив взгляд куда-то вверх. Потом перевел взгляд на аудиторию, оставив руки висеть в воздухе наподобие сферического экрана гиперболоида, сделал короткий вздох, сопровождаемый микроскопическим движением пальцев в сторону зрителей, и, затаив дыхание, застыл, как изваяние. Потом медленно, двигая лишь одной головой, начал обводить пытливым и слегка лукавым взглядом всю аудиторию. Очень медленно. Очень долго. Повисла какая-то невероятная, почти мистическая тишина. Зрители сидели, не шелохнувшись, и тоже перестали дышать, сидели, «подвешенные» на кончиках пальцев блистательного лицедея. Не буду врать – не помню, как долго это длилось, но ощущение – будто целую вечность. Наконец, Ульянов выдохнул, сбросил напряжение и опустил руки. «Вот это и есть актер», – сказал он. Поднялся шквал аплодисментов.

По мнению автора, телесный аппарат лицедейства – база той высочайшей техники игры, которую Станиславский и Вахтангов называли *гротеском*, а Вахтангов – еще и *фантастическим реализмом*.

Этот уровень – не норма, а скорее, некоторый отдельный Божий дар – «приданое» к таланту, которое Всевышний раздает очень экономно. Назовем этот уровень владения телом **«телесным аппаратом лицедейства»**.

Это пятый – высший – уровень владения телом.

Итак, следует говорить о нескольких уровнях владения телом и о некоей их иерархической структуре с точки зрения театральной практики.

Первый уровень – способность тела к выполнению целенаправленного продуктивного действия. Он обеспечивает функциональные возможности актера.

Второй – способность выражать в действии и эмоциональных реакциях свое внутреннее состояние. Он обеспечивает выразительные возможности актера.

Третий – способность тела зажить *чужими* действенными структурами, страстями, потребностями, мотивациями и, соответственно, их выражать.

Этот уровень делает возможным сам процесс перевоплощения, обеспечивает трансформационные и имитационные возможности актера.

Четвертый – позволяет осуществлять от имени образа, в который перевоплотился актер, действия в ярких, сценических формах. Этот уровень обеспечивает особое, тоже трудно определяемое, но всегда ощущаемое качество игры – **артистичность**, что и дает нам право говорить о театре как об искусстве, а об актере – как о творце. При таком уровне владения телом уже можно говорить о теле как о материальном носителе и инструменте искусства актера.

Остановимся подробнее на пятом уровне – когда тело готово выполнять все вышеописанные функции на более высоком уровне организации форм поведения, чем бытовые, жизненно достоверные, – иногда на парадоксальном. Владение именно этим уровнем игры дает нам возможность и право говорить об оценочном качестве, существующем во всех исполнительских видах искусств, но почему-то не употребляемом по отношению к актеру – о *виртуозности* его игры.

Как в многоступенчатых ракетах, **каждый уровень пластической оснащенности актера опирается на предыдущий и без него невозможен**. Как можно выразить себя, если ты не владеешь своим телом? Как можно выразить внутренний мир другого человека, если ты не можешь выразить себя? О каком творчестве может идти речь, если ты не владеешь выразительными возможностями своего тела?.. О каком искусстве можно говорить, если актер не может выйти за пределы бытового поведения?

Чем выше уровень стоящих перед телом ученика или актера задач, тем больше вопросов и проблем у педагогов и режиссеров и тем меньше энтузиазм в решении этих вопросов и проблем. Такая работа почти прекращена. Многие педагоги и режиссеры по аналогии с рассуждениями гоголевского попечителя богоугодных заведений Земляники («Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет») очевидно считают, что человек талантливый: если он застрянет на бытовом уровне, то и так застрянет; если пробьется выше, то и так пробьется.

Особенно драматическая ситуация сложилась с высшими уровнями телесной оснащенности. Может быть, потому, что на этих уровнях тело и душа уже намертво сращены и принципиально неразделимы, нерасчленимы. И педагог или режиссер должен обладать достаточно обширным кругом знаний, а точнее, – цельным комплексом знаний и о психике человека, и о его телесности, и об их взаимозависимости. Кроме того, он должен обладать мощными личностными резервами. Только неординарная личность может способствовать формированию неординарных учеников. И нужна смелость отказаться иногда от привычного опробованного и апробированного набора методических ходов и приемов и ввязаться во что-то смутное и не очень внятно формулируемое, неведомое. («Безумец тот, кто хочет поменять определенность на неопределенность», – предостерегал полтысячелетия тому назад поэт Бен Джонсон.) И нужно безграничное терпение и время. В условиях современного поточного образования это все труднее делать...

Но есть проблемы и с низшим (базовым) уровнем телесной подготовки. Скажем, защищая свое право на ничегонеделание с телесными проблемами, некоторые актеры периодически задают мне «коварные», как им кажется, вопросы типа: «А вот Евгений Леонов? Он, небось, не укладывается в вашу схему. Он же не владел на высоком уровне “функциональными возможностями” тела, а какой был выразительный».

Во-первых, бывают люди от Бога, от природы одаренные высочайшей выразительностью и той самой способностью к лицедейству; люди, которым иногда (да простят меня коллеги-мастера) и актерская школа не очень нужна – как отсутствие живописной школы не помешало Гогену или Ван Гогу реализовать себя в живописи.

Но не это главное, актеры, которые так защищают свою технологическую беспомощность, вынесли из театральной школы извращенную убежденность (до сих пор внедряемую некоторыми моими коллегами в сознание своих учеников) в том, что для актера владение телом – это умение крутить сальто, делать фляк, умение падать на правый бок и на спину, наносить удары всеми частями тела по всем частям тела партнера, умение танцевать как можно большее количество танцев и т. п. – до бесконечности. С этой точки зрения Евгений Леонов действительно не владел высоким уровнем функциональных возможностей тела: он вряд ли был способен выполнить каскад-кувырок через два стола, как могут некоторые мои студенты, но дай им Бог обладать его выразительностью и заразительностью. С профессиональной, актерской точки зрения Евгений Павлович владел своим телом в степени, достаточной для его неумной экспрессивности, что означает – владел блистательно. Для меня как для человека, который имел счастье видеть его в роли Креона в спектакле «Антигона» (Московский театр им. Станиславского) и работать с ним в качестве постановщика движения в фильме «Легенда о Тиле» (режиссеры Владимир Алов и Александр Наумов), – это аксиома. Не верите – пересмотрите внимательно этот фильм, а заодно и другие фильмы с его участием (например, «Джентльмены удачи»).

Вопрос, очевидно, не в том, нужно ли актеру осваивать базовый уровень телесной подготовки и ее более сложные формы – скажем, надо ли заниматься акробатикой. Вопрос в том, зачем ею заниматься актеру: чтобы уметь «при необходимости» кувыркнуться на сцене, как утверждают некоторые мои коллеги (не представляю себе большого количества спектаклей, в которых это умение будет востребовано), или, как утверждал Станиславский, чтобы научиться преодолевать трудные места в роли, или чтобы повысить свое чувство взаимосвязи пространства и времени, или чтобы научиться «разворачивать» в своем сознании короткое импульсивное действие, раскладывая его на целый ряд микродействий...

Именно такая многоуровневая структура телесного аппарата актера и может послужить одной из исходных идей при формировании методики воспитания пластической культуры драматического актера, исповедующего

систему Станиславского, – в любой ее модификации: Вахтангова, Чехова, Гротовского.

Вернемся к эпиграфу: «Ничто в мире не может вдруг объявиться в конце после ряда совершаемых эволюцией переходов (хотя бы и самых резких), если оно незаметно не присутствовало в начале» (Пьер Тейяр де Шарден).

Возможности даже самого высокого уровня владения телом должны закладываться в свернутом виде при формировании самого нижнего уровня (за исключением тех способностей, которые являются врожденными и на каждом следующем уровне просто «вступают в действие»). Поскольку описывается иерархическая структура телесной подготовки, очевидно, **то, что происходит в зале во время занятий по сценическому движению – прежде всего, при освоении раздела «физический тренинг актера», – должно служить закладыванию фундамента под все последующие этажи пластической культуры актера, а в результате – под все здание мастерства актера.**

На занятиях физическим тренингом актера должны подготавливаться и совершенствоваться те качества и высвобождаться те способности, которые обеспечивают учеников телесной психофизической базой, необходимой для завершения процесса собственного воплощения и освоения техники перевоплощения.

Очевидно, что, скажем, способность заражать других своим поведением человек получает прежде всего вместе с генами. Но, как и любая способность, она поддается развитию, совершенствованию. Подбираться ко всем тонкостям заразительности приходится множественными путями. И педагог по сценическому движению должен находить способы своего участия в процессе наращивания этого свойства. А такие возможности у него есть. Например, совершенно очевидно, что человек со скованным, негибким, одеревеневшим телом не может выйти за пределы своей утолщенной ороговевшей скорлупы, своего панциря и поэтому не имеет шанса «достать» и заразить своими действиями других. Как не имеет этих шансов человек с атрофированным суставно-мышечным чувством, не ощущающий своей телесности. Не станет заразительным человек, которому не привили радостного восприятия собственного телесного существования, не испытывающий «мышечной радости». А что делать на сцене человеку с разрушенной целостностью, если он недооволощен, если разрушена связь душа – тело, и душа не просвечивает в его теле?..

Уже на первых шагах, в простейших упражнениях надо закладывать «предрасположенность» к решению задач следующего уровня. Тренируя чисто физические качества надо думать об их универсальности, о широте диапазона этих качеств, о подчиненности движений тела воле, а затем и движениям души, о поощрении индивидуальных поведенческих проявлений, о выработке чувства формы, о высвобождении двигательного воображения и фантазии.

Итак. Первый уровень психофизической оснащенности формируется в зале во время занятий дисциплинами пластического цикла и прежде всего

сценического движения. Раздел «физический тренинг актера» прицельно направлен на развитие основных психофизических качеств актера, их интеграцию и подчиненность воле.

Второй уровень выявляется и формируется в классе на уроках по мастерству актера – прежде всего на этапе этюдов «я в предлагаемых обстоятельствах», которые выявляют собственную спонтанную экспрессивность актера, высвобождают и затем развивают ее, расширяя диапазон возможностей актера... Но параллельно такая же работа в более свернутой форме происходит на уроках сценического движения в ходе того же физического тренинга и освоения специальных сценических навыков, а затем более развернуто в работах над движенческими этюдами.

Третий уровень выявляется и совершенствуется в ходе репетиций, в «процессе воплощения». В школе – в работах над «отрывками», в театре – в работе над спектаклем актер приобретает опыт работы в области пластических метаморфоз (преображений тела).

Четвертый и пятый уровни частично выявляются в ходе репетиций, но прежде всего – на спектакле, в процессе воплощения на публике, на глазах у зрителей и связаны с вспышками вдохновения, подготовленными всей предыдущей работой.

Но, повторюсь, тропинки ко всем этим уровням должны «протаптываться» на уроках сценического движения. Мало того – хорошо бы, чтобы педагог по движению присутствовал в той или иной степени и на всех дальнейших этапах формирования актерской техники. И хорошо бы, чтобы он был достаточно компетентен для такой работы. А уж конкретные формы его соучастия в становлении полноценной актерской техники будущего актера – вопрос взаимопонимания и сотрудничества кафедры мастерства актера и кафедры движения.

Возможно, именно отсутствие такой углубленной дотошной систематизированной работы над телесным аппаратом актера (равно как и над психотехникой) – одна из причин кажущейся устарелости Системы и призывов отказаться от нее. Не система устарела – мы постарели, одряхтели, отяжелели, и она нам уже не по зубам. А может быть, мы все еще не доросли до нее...

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Автор не закончил разбор слова «пере-во-площ-ени-е» по составу – не добрался до суффикса и окончания. Они ориентируют нас на то, что данное слово означает некий процесс, происходящий с плотью, пребывание этой плоти в каком-то процессе. А любой процесс предполагает прохождение некоего пути. Темы процесса и пути столь обширны и столь значимы для формирования телесного аппарата воплощения, что требуют отдельного вдумчивого исследования.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1979. – 240 с.
2. Дарвин Ч. Соч.: В 9 т. М.; Л.: Изд-во Акад. мед. наук СССР, 1935–1959. М.; Л., 1953. Т. 5. – 1040 с.
3. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: СТСЛ, 2012. – 586 с.
4. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М.: ВТО, 1979. Т. 1. С. 309–503.
5. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге. – 552 с.
6. Кичин В. Людмила Гурченко. Танцующая в пустоте. М.: Амфора, 2015. – 287 с.
7. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. – 368 с.
8. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. – 502 с.
9. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту). М.: Книжный дом «Либроком», 2011. – 248 с.
10. Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1987. – 592 с.
11. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси: Изд-во Акад. наук Груз. ССР, 1961. – 210 с.
12. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси: Мецниереба, 1972. – 184 с.
13. Таиров А. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. – 604 с.
14. Алексеев А. В. Сам себе тренер. М: Физкультура и спорт, 1969. – 64 с.
15. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. – 424 с.
16. Чехов М. Ответы на анкету по психологии актерского творчества // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 65–75.
17. Авдеев А. Д. Происхождение театра. М.; Л.: Искусство, 1959. – 271 с.
18. Кнебель М. О. Михаил Чехов об искусстве актера // Чехов М. Литературное на-

## REFERENCES

1. Teilhard de Chardin P. P. *Fenomen cheloveka* [The Phenomenon of Man]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 240 p.
2. Darwin C. *Sochineniya: V 9 t. T. 5* [Works in 9 v. Vol. 5]. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo akademii meditsinskikh nauk SSSR [Publishing house of the USSR Academy of Medical Sciences], 1953. 1040 p.
3. Lossky V. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [The Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic theology]. Moscow: STSL Publ., 2012. 586 p.
4. Popov A. D. *Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya* [Artistic integrity of the play]. In: Popov A. D. *Tvorcheskoye naslediyе: V 3 t. T. 1* [Creative heritage: In 3 v. Vol. 1]. Moscow: VTO Publ., 1979. Pp. 309–503.
5. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 4* [Collected Works: in 8 v. V. 4]. Moscow: Iskusstvo. 1957. 552 p.
6. Kichin V. *Lyudmila Gurchenko. Tantsuyushchaya v pustote* [Lyudmila Gurchenko. Dancing in the Void]. Moscow: Amfora, 2015. 287 p.
7. Bentley E. *Zhizn' dramy* [The Life of the Drama]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 368 p.
8. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 3. Rabota aktera nad soboj* [Collected Works: in 8 vol. Vol. 3. Actor's work on himself]. Moscow: Iskusstvo, 1955. 502 p.
9. Wolkonsky S. M. *Vyrazitel'nyy chelovek. Stsenicheskoye vospitaniye zhesta (Po Del'sartu)* [Expressive person. Stage Gesture Education (By Delsarte)]. Moscow: Librocom Publ., 2011. 248 p.
10. *Stanislavskij repetiruet: Zapisi i stenogrammy repetitsij* [Stanislavsky rehearses. Rehearsal records and transcripts]. Moscow: STD, 1987. 592 p.
11. Uznadze D. N. *Eksperimental'nie osnovy psikhologii ustanovki* [Experimental Foundations Psychology of Installation]. Tbilisi: Publishing house of the Georgian Academy of Medical Sciences, 1961. 210 p.
12. Natadze R. G. *Voobrazheniye kak faktor povedeniya* [Imagination as a factor of behavior]. Tbilisi: Metsniyereba, 1972. 184 p.
13. Tairov A. I. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Notes of the Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: WTO, 1970. 603 p.

следие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 5–30.

19. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – 351 с.

20. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. – 436 с.

14. Alexeyev A. V. *Sam sebe trener* [Himself a coach]. М: Fizkul'tura i sport Publ., 1969. 64 p.

15. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij*: v 8 t. Т. 2 [Collected Works: in 8 v. V. 2]. Moscow: Iskusstvo. 1954. 424 p.

16. Chekhov M. *Otvety na anketu po psikhologii akterskogo tvorchestva* [Responses to the questionnaire on the psychology of acting]. *Chekhov M. Literaturnoye naslediyе*: V 2 t. Т. 2 [Literary heritage: In 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1995. Pp. 65–75.

17. Avdeyev A. D. *Proiskhozhdeniye teatra* [Origin of the theater]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1959. 271 p.

18. Knebel M. O. *Mikhail Chekhov ob iskusstve aktera* [Mikhail Chekhov On the Art of Acting]. In: Chekhov M. *Literaturnoye naslediyе*: V 2 t. Т. 2 [Literary heritage: In 2 v. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1995. Pp. 5–30.

19. Grotowski J. *Ot bednogo teatra k iskusstvu-provodniku* [From a poor theater to an art-conductor]. Moscow: Artist. Rezhissor. Teatr, 2003. 351 p.

20. Tolstoy L. *Sobranie sochinenij*: v 22 t. Т. 15 [Collected Works: in 22 vol. Vol. 15]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1954. 424 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дрознин Андрей Борисович – профессор, заведующий кафедрой пластической выразительности актёра Театрального института имени Бориса Щукина.

E-mail: drozninsr@yahoo.com

ORCID: 0000–0002–2220–8932

Дрознин А. Б. Уровни владения телом в искусстве драматического актёра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 122–142.

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–122–142

#### ABOUT THE AUTHOR

Andrey Droznin – Professor, Head of the Department of Plastic Expressiveness of the Actor of the Boris Shukin Theatre Institute.

E-mail: drozninsr@yahoo.com

ORCID: 0000–0002–2220–8932

Droznin A. B. *The Levels of Body Facilities in the Dramatic Actor's Art*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 122–142. DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–122–142