

*На правах рукописи*

**Василики Велтсиса**

**Феномен актерского восприятия и его значение  
в процессе профессионального воспитания актера**

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Специальность 17.01.01 – Театральное искусство

Москва, 2019

Работа выполнена на кафедре режиссуры драмы федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего и послевузовского профессионального образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

**Научный руководитель:**

**Зверева Наталья Алексеевна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры драмы федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российского института театрального искусства – ГИТИС».

**Официальные оппоненты:**

**Дунаева Елена Александровна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова».

**Пименова Наталья Вячеславовна** – кандидат искусствоведения, художественный руководитель и режиссер постановщик театра «Галатеея» муниципального бюджетного отделения культуры города Солнечногорска.

**Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России».

Защита состоится 17 декабря 2019 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д.6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства – ГИТИС и на сайте института [www.gitis.net](http://www.gitis.net)

Автореферат разослан

2019 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук,  
профессор

**Ястребов Андрей Леонидович**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Современный театр, к сожалению, становится все более формально-режиссерским, теряя живого человека в богатстве и своеобразии его индивидуальности. Это замечают многие театральные критики, аналитики текущего театрального процесса и рядовые ценители театрального искусства. Поэтому поиск новых подходов к развитию актерского восприятия как эмоционального стимула к сценическому действию, выражающего задуманный характер, становится предметом серьезного изучения педагогов и режиссеров.

Профессия актера антропоцентрична и требует постоянного наблюдения за собой и изучения особенностей своей личности. Поэтому с первого дня обучения студент должен стремиться к познанию самого себя, своих творческих возможностей, особенностей своего характера, воображения, темперамента, помогающих овладеть избранной профессией.

Всестороннее изучение восприятия особенно важно для театра переживания, цель которого – подлинное перевоплощение актера.

Восприятие – процесс глубоко индивидуальный, зависящий от особенностей личности каждого человека, а артиста – в особенной степени. Формирование творческой индивидуальности студента-артиста начинается с первых занятий, и активизация процесса его восприятия чрезвычайно необходима. Ведь актер – это тонко чувствующая, откликающаяся на впечатления личность, отмеченная активным воображением, вызывающем различные психофизиологические ощущения. Сочетание множества характеристик в актере свидетельствует о том, что он остро реагирует не только на реально происходящие с ним или вокруг него события, но и на воображаемые, что немаловажно в контексте выбранной темы. В настоящее время в свете возрастающей пассивности актера проблема раскрытия его эмоциональной природы стоит особенно остро. Необходимость поиска новых способов работы над сценическим восприятием предлагаемых обстоятельств и особенно событий является насущной задачей театральной педагоги-

ки. Это делает чрезвычайно актуальным исследование процессов сценического восприятия.

**Новизна исследования** заключается в сосредоточении внимания на таких важных и малоисследованных компонентах психологии в целом и актерской психотехники в частности, как восприятие, взаимосвязь актерского восприятия, воображения, энергии действенной природы человека-актера и эмоциональной памяти. Работа основывается на трудах К.С. Станиславского, М.А. Чехова, М.О. Кнебель, И.И. Судаковой, М.А. Захарова, Н.А. Зверевой, Л.В. Грачевой, Н.В. Назаровой и др. Большое внимание уделяется психологическим аспектам сценического творчества.

**Объектом исследования** являются аспекты современной методологии театрального искусства, связанные с восприятием и воображением актера.

**Предмет исследования** – психофизиологическая природа актерского восприятия во взаимосвязи со сценическим действием.

**Цель исследования** состоит в том, чтобы найти различные методы развития эмоциональной природы артиста и особенностей его сценического восприятия для обретения им активного органичного импульса к сценическому действию. Достижение целей оказывается возможным при обращении к основным принципам сценического перевоплощения, заложенным в системе К.С. Станиславского, методике М.А. Чехова и развитым их учениками, а также к современным психологическим исследованиям теории подсознания.

Сформулированная цель предполагает выполнение следующих **задач**:

- выявление связи основных компонентов системы Станиславского (сценический конфликт, сценическое действие, предлагаемые обстоятельства, сценическое событие, сверхзадача, сквозное действие) с проблемой актерского внимания, восприятия и воображения;

- раскрытие элементов методики М.А. Чехова, направленных на непосредственный выход актера к подсознанию;
- методическая разработка упражнений и импровизаций, направленных на активизацию актерского восприятия;
- анализ базовых упражнений на развитие активности сценического восприятия в аспекте современных психологических методик.

**Степень разработанности проблемы.** Такие аспекты актерского восприятия, как внимание, воображение и память впервые освещались в трудах основоположников русской сценической педагогики К.С. Станиславского<sup>1</sup> и М.А. Чехова<sup>2</sup>. Специфика восприятия как важнейшее свойство актерской природы, которым непросто овладеть, явилась предметом особого внимания их продолжателей – М.О. Кнебель<sup>3</sup> и ее ученика А.А. Васильева<sup>4</sup>.

Проблемы технологии актерского творчества и психотехники актера с разных сторон рассматривали П.Е. Ершов и Н.В. Демидов<sup>5</sup>. Вопросы актерского тренинга анализировали С.В. Гиппиус и Л.В. Грачева<sup>6</sup>.

О важнейших проблемах психологии сценического творчества, к которым относится и специфика актерского восприятия, писал П.В. Симонов<sup>7</sup>.

Различные аспекты актерской психологии затрагивал С.Д. Черкасский<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2: Работа актера над собой. С. 69–131, 212–249.

<sup>2</sup> Чехов М. А. О технике актера. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 372–380; Михаил Александрович Чехов: [сборник]. М.: АСТ, 2019. С. 65–83.

<sup>3</sup> Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1961. С.81–91; Она же. О том, что мне кажется особенно важным: статьи, очерки, портреты. М.: Искусство, 1971. С. 62–65.

<sup>4</sup> Васильев А.А. Семь или восемь уроков театра. Афины, 2010. С. 249–267.

<sup>5</sup> Ершов П. Е. Технология актерского искусства. Очерки. М.: ВТО, 1959. С. 205–240; Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М.: Искусство, 1965. С. 64–68, 75–87, 105–116, 197–217, 287–349.

<sup>6</sup> Гиппиус С. В. Гимнастика Чувств. Тренинг творческой психотехники. М.: Искусство, 1967. С.81–159, 225–231, 233–238, 281–285; Грачева Л. В. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: Теория и практика : Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2005. С. 100–163, 286–297.

<sup>7</sup> Симонов П. В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. М.: АН СССР, 1967. С. 16–24, 69–121.

<sup>8</sup> Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 331–333, 339–344, 514–522, 644–667.

Немаловажное значение в раскрытие феномена актерского восприятия имеет разработанная выдающимся ученым Д.Н. Узнадзе теория установки<sup>9</sup>.

Вопросы психологии восприятия отчасти затрагивал и Л.С. Выготский в своем классическом труде, посвященном психологии искусства<sup>10</sup>.

Особенно важны театральному педагогу исследования эмоциональной и эпизодической памяти, проводимые учеными Гарвардского университета и имеющие самое непосредственное отношение к проблеме актерского восприятия<sup>11</sup>.

**Материал исследования.** В основу диссертационного исследования положены (1) труды классиков русской театральной педагогики, связанные с проблематикой профессионального воспитания и обучения актера; (2) личный практический опыт и записи автора, сделанные на занятиях по актерскому мастерству и режиссуре в мастерской профессора Л.Е. Хейфеца (Москва, Россия), (3) записи автора, сделанные на творческих семинарах А.А. Васильева, проведенных в Театре Де Ла Лемонайя, Сесто Фиорентино, Флоренция, Италия (Teatro della LEMONAIA, Sesto Fiorntino, Florence, Italy); (4) личный практический опыт автора, полученный в институте Архи (Αρχή) (Афины, Греция), а также на семинарах, обучающих современным психологическим подходам к подсознанию в Центре психологических наук «СуСт» (SySt®-Institute) (Мюнхен, Германия).

**Методология и теоретическая основа** настоящего исследования основана на источниковедческом анализе и логической интерпретации опубликованных результатов трудов классиков русской сценической педагогики по проблемам специфики актерского восприятия. Опора на принятые в сценической педагогике принципы преемственности позволила орга-

---

<sup>9</sup> Узнадзе Д. Н. Общая психология. М.: Смысл, 2004. С. 400–414.

<sup>10</sup> Выготский Л. С. Психология искусства / Предисл. А.Н. Леонтьева; Коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; Общ. ред. В.В. Иванова. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 245–330.

<sup>11</sup> См., например: Шактер Д. Л., Мэдор К. П. Вспоминая прошлое и воображая будущее: выявление и усиление эпизодической памяти // Исследования памяти. Том: 9 номер: 3, С. 245-255, статья впервые опубликована в интернете: 30 июня 2016 года. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5289412/> (дата обращения 05.01.2018 г.)

нично соединить сценическую теорию и педагогическую практику К.С. Станиславского, М.А. Чехова, А.Д. Попова, М.О. Кнебель, Н.В. Демидова с методиками современного актерского преподавания. Научные открытия Л.С. Выготского, Д.Н. Узнадзе, П.В. Симонова в области психического бессознательного выступают в качестве опорных для анализа процессов актерского восприятия и творчества. Рассмотрение актерского тренинга с точки зрения психофизиологии ведется в опоре на труды американских психофизиологов Фухса Д. (Fuchs D), Бойда Б. (Boyd B.), Джентнера Д. (Gentner D).

**Научная новизна диссертации.** В работе рассматриваются практически значимые и аргументированные этапы обучения, имеющие теоретическую основу. В оборот российской науки о театре вводятся новые факты и сведения относительно выявленных в исследовании показателей актерской одаренности. Впервые в процессе психофизиологического исследования сценического восприятия

- установлена сопряженность направлений актерского тренинга с особенностями актерской индивидуальности;
- определены психофизиологические характеристики, которые развиваются в процессе целенаправленного обучения, с применением специальных упражнений для развития определенных актерских качеств;
- разработаны новые положения и направления для совершенствования тренировочных занятий в процессе обучения актера;
- эффективность воздействия элементов актерского тренинга обоснована с точки зрения психофизиологии.

Результаты проведенного исследования призваны расширить представления о возможностях развития психофизического аппарата актеров в процессе обучения, углубить методологическое обоснование направлений актерского тренинга.

**Апробация результатов исследования.** Основные выводы и положения были апробированы в федеральном государственном бюджетном

образовательном учреждении высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС» и в институте театрального искусства «Архи».

**Публикации.** Основное содержание диссертационного исследования отражено в 4 научных статьях общим объемом 2,1 п. л. в рецензируемых ВАК при Минобрнауки России журналах.

**Объем и структура диссертационного исследования.** Структура диссертационной работы соответствует целям и задачам исследования и состоит из Введения, двух глав, Заключения и библиографического списка, включающего 157 наименования.

## **II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во введении дано обоснование актуальности исследования, поставлены цели и задачи работы.

Первая глава **«Основные педагогические техники развития восприятия в процессе воспитания актеров»** посвящена научному обоснованию и анализу понятий «внимание» и «восприятие» не только как психологических терминов, но и как важнейших элементов театральной педагогики. Глава состоит из четырех параграфов.

Восприятие – процесс глубокого индивидуальный, зависящий от особенностей личности каждого человека и артиста особенно. Не случайно великие русские исследователи актерского творчества К.С. Станиславский и М.А. Чехов, совпадая в основных взглядах на процесс восприятия, указывают на различные пути формирования восприятия.

Разработавший теорию установки как некой жизненной доминанты психолог и философ Д.Н. Узнадзе утверждает, что процесс восприятия и ответных реакций на воспринятое непрерывен и составляет суть жизни человека, её проживания и «переживания».

Процессы внимания выполняют функции фильтров информации для ее последующей обработки, что, в итоге, приводит к целостности восприятия. Информация собирается органами чувств, из которых семь внешних



(зрение, слух, обоняние, осязание, вкус, ощущение температуры, восприятие боли) и два внутренних (вестибулярный и кинетический аппарат)<sup>12</sup>. Ученые Гарвардского университета полагают, что есть еще одно чувство, которое можно считать наиболее важным - чувство равновесия. Так, Д. Фухс из Исследовательского центра Алгау (Allgäu, FZA) Университета прикладных наук Кемптен в статье «Танцы с гравитацией - почему смысл баланса является фундаментальным» утверждает, что «чувство равновесия охватывает весь телесный опыт. Мы не только действуем телом, мы можем также думать и чувствовать посредством него»<sup>13</sup>. Данная гипотеза, разумеется, пока еще не принята в театральной педагогике, но, отчасти была полезна нам в качестве прояснения некоторых понятий.

Очевидно, что восприятие – многоаспектное явление, относящееся к различным областям человеческой деятельности. В актерском творчестве восприятие – это активный действенно-энергетический процесс, протекающий в неразрывной связи с индивидуальным воображением человека, бесконечно развивающим и расширяющим границы воспринимаемого и оказывающим непосредственное влияние на его эмоциональную природу.

Исследование восприятия связано с личностью человека. В психофизиологическом аспекте восприятие может быть определено как психический механизм, с помощью которого происходит рецепция, интерпретация и, соответственно, реакция на получаемую сенсорную информацию, необходимую для последующего взаимодействия личности с миром.

Наблюдения психологов подтверждают: желая воспринять тот или иной предмет максимально однозначно, человек сознательно фокусирует на нем свое **внимание**. Можно сказать, что всякий процесс подробного

---

<sup>12</sup> Традиционно считается, что у человека имеется пять чувств, однако современная наука считает, что их гораздо больше, некоторые источники даже говорят о 33 чувствах, однако мы придерживаемся теории о том, что у человека семь чувств, помимо традиционных пяти (зрения, слуха, осязания, обоняния и вкуса) можно выделить также ощущение температуры и восприятие боли.

<sup>13</sup> Фухс Д. Танцы с гравитацией - почему смысл баланса является фундаментальным // Поведенческая наука. Том: 8 номер: 1, номер статьи: 7, опубликовано: 5 января 2018 года. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29303967> (дата обращения 05.01.2018 г.)

восприятия некоего явления начинается с элементарного внимания к одной из его составляющих.

Чрезвычайно значима роль процесса восприятия в творчестве, особенно актерском. В тексте диссертации приведены упражнения, с которыми автор диссертации познакомилась в центре психологических и философских исследований СуСТ (Германия).

Сложно определить, когда внимание превращается в восприятие, так как ощущение различных телесных изменений уже есть процесс восприятия.

Ассортимент инструментов восприятия широк и включает даже дыхание. Не случайно в настоящее время в театральных вузах актеры занимаются им все более активно. По этой причине в процесс обучения актера постепенно входит йога, которая становится одним из предметов во многих театральных вузах, в частности в Германии, где с ней познакомилась автор диссертации. В тексте приводятся некоторые из упражнений, с помощью которых доказывалась связь между дыханием, вниманием и восприятием соответствующих телесных изменений. В диссертации также приводится пример упражнения «Дыхание в разных обстоятельствах», органично соединяющего внимание и восприятие, за которым автор наблюдала на семинарах профессора Л.В. Грачевой.

В дыхательных упражнениях, используемых в институтах Германии, у студентов не только активизируются телесные ощущения, но постепенно развивается навык «непрерывности» дыхания - постепенного перехода от вдоха и выдоха к «дыхательному потоку».

В России студенты с первого курса также начинают свое обучение с тренировки восприятия с помощью простых упражнений на внимание. Подход к проблемам восприятия лишен искусственной механистичности и основан на точных законах жизненной психологии, где процессы восприятия, действия и воображения неразрывно связаны друг с другом, причем особенности этих взаимосвязей разнообразны и сугубо индивидуальны в

зависимости от психофизического склада личности. Как известно, подходы к основам органичного сценического существования актера у К.С. Станиславского и М. Чехова отличаются, хотя и базируются на утверждении неразрывного единства трех начал: действия, внимания и воображения. При этом, употребляя термин «внимание», оба они – что чрезвычайно важно – имеют в виду восприятие во всей сложности этого процесса.

Разговор об основах актерской психотехники в «Работе актера над собой» начинается у К.С. Станиславского с главы под названием «Действие. «Если бы», «Предлагаемые обстоятельства». К.С. Станиславский утверждает, что драматическое искусство актера «зиждется на действии»<sup>14</sup>, «внутреннем и внешнем»<sup>15</sup>, порождаемым предлагаемыми обстоятельствами и неразрывно связанными друг с другом, и лишь далее следует глава о внимании, а затем о воображении.

В «Работе актера над собой» К.С. Станиславский начинает разговор об «обоснованном целесообразном и продуктивном»<sup>16</sup> действии с магического слова «если бы». По мнению М.О. Кнебель, это замечательное слово ничего не утверждает, не требует, ни на чем не настаивает, давая свободу. Однако, если перед человеком встает необходимость именно такого действия, оно органично подключает и его восприятие необходимых конфликтных обстоятельств, и воображение.

В процессе восприятия конфликт, всегда вызывающий действие, работает как «пружина», которая сжимается и разжимается с возникновением новых обстоятельств. Каждое её сжатие укрепляет и усиливает эмоции актёра.

В греческом переводе книги К.С. Станиславского «Работа актера над ролью» такое важное понятие, как «если бы» переведено как «если», обнаруживая довольно существенные различия. В грамматическом плане союз

---

<sup>14</sup> Станиславский К.С. Работа актера над собой. Чехов М.А. О технике актера. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 53.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Работа актера над собой. В творческом процессе переживания. М.: Эксмо, 2013. С. 61.

«если бы» обозначает неосуществленное, но желательное намерение или желаемое действие, в то время как союз «если» выражает условия совершения или существования чего-либо. Таким образом, уже на грамматическом уровне при произнесении «если бы» возникает интенция к действию в определенных обстоятельствах – желанию чего-либо, тогда как условие, обозначаемое простым «если», статично.

Пробуждая воображение актера, «если бы» одновременно вызывает в нем психологические изменения, дающие импульс к физической реакции, то есть «если бы» переводит психологические действия в физические.

«Сценическое действие, - писал К.С. Станиславский, - должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности»<sup>17</sup>. Данное требование не только обозначает диапазон поиска, но, главное, указывает на приоритет воображения и восприятия. Акцент прежде всего на действии и вызывающих его обстоятельствах обусловлен, вероятно, профессиональным режиссерским мышлением К.С. Станиславского.

Среди многочисленных упражнений Станиславского, развивающих актерское восприятие, особенно интересным автору диссертации видится упражнение «круги внимания». В разных вариантах упражнение «Круги внимания» используется для тренировки восприятия во многих театральных институтах мира. Такие сложные упражнения редко могут быть выполнены сразу, поэтому студентам полезно многократно повторять их, каждый раз подмечая все новые детали.

Важным моментом упражнения является состояние «мы готовы», где готовность определяется прежде всего открытостью энергетической природы участников упражнения, когда тело их расслаблено и, следовательно, готово «работать» в процессе восприятия.

---

<sup>17</sup> Из наших конспектов по актерскому мастерству на первом курсе, мастерская Л.Е. Хейфеца (Разговоры о К.С. Станиславском).

Классическое упражнение «Круги внимания» в условиях возрастающей пассивности восприятия можно использовать в разнообразных вариациях: мысленный переход границ кругов от малого к большому и наоборот с разными скоростями, а также работа над расстоянием между ними; варианты упражнения с разными звучаниями и свето-цветовыми переходами – все это дает эффект неожиданности, активизируя работу восприятия и воображения. Таким образом, классические упражнения, адаптированные под разнообразные современные ситуации, наилучшим образом стимулируют воображение, мышление и восприятие.

В арсенале театрального педагога множество тренингов на воображение и восприятие. К сожалению, многие из них выполняются торопливо или полужформально. Н.А. Зверева вспоминает, что ее педагог М.О. Кнебель в связи с этим частенько повторяла: «Любое упражнение можно делать на уровне упражнения, а можно на уровне искусства», и в качестве примера приводила своего учителя М.А. Чехова.

М.А. Чехов многократно утверждал важность термина «внимание» в психотехнике актера, называя его «элементом, помогающим творческому состоянию»<sup>18</sup>, и также, как К.С. Станиславский, понимая под ним восприятие.

Гений М.А. Чехова не позволил ему отделить внимание от воображения даже в теории, и в его книге «О технике актера» первая из глав имеет название «Воображение и внимание», в то время как у Станиславского каждое из этих понятий занимает отдельную главу. При этом отметим, что у М.А. Чехова воображению отведено первое место. «Внимание есть процесс» - утверждает М.А. Чехов: в самом слове «процесс» заключена динамика, дающая импульс активной деятельности, открывающей пространство воображению и рождаемым им ощущениям, и приводящая в результате к проникновению в объект внимания.

---

<sup>18</sup> Чехов М.А. О технике актера: [сборник] / Михаил Александрович Чехов. М.: АСТ, 2019. С. 9.

М.А. Чехов начинает как бы с простых объектов внимания (к какому-либо предмету) и постепенно их усложняет. Именно в таких простых упражнениях студенты постепенно развивают наблюдательность – первый шаг к рождению «подробного» (то есть объемного и глубокого) восприятия.

Сила упражнений в активизации внутреннего энергетического импульса, меняющего в соответствии с объектом внутреннюю энергетику тела и, следовательно, инициирующего подлинный процесс восприятия. Ведь энергия тела человека, сосредоточившегося на восприятии огромного камня-валуна, и воспринимающего летящее в небе облако, естественно, различны по своей силе и концентрации. Но в театре это часто требует большой сосредоточенности и физической свободы исполнителя, и он часто ограничивается лишь внешним обозначением восприятия.

Лучше всего связь восприятия-воображения с концентрацией энергии М.А. Чехов доказывает в своих упражнениях на «воображаемые центры». Студенты, овладевшие работой с воображаемым центром, навсегда убеждаются в связи получаемого при восприятии впечатления с изменением сосредоточения энергии в их теле, что помогает им в дальнейшем при восприятии различных ситуаций пьесы.

На вероятность возможности изменений энергетической природы актера в процессе восприятия обращает внимание и А.А. Васильев: «драматический артист изучает возможности своего тела (и психофизики), чтобы энергией, от него исходящей, менять пространство: сужать его или, наоборот, расширять, давать ему другой тон, цвет, свет, температуру вообще. Ответственность эту несет на себе актер»<sup>19</sup>.

Обмен энергией актеров на сцене на сознательном и подсознательном уровне оказывается главным в действенном процессе восприятия, в котором органично соединены внимание и воображение.

---

<sup>19</sup> Васильев А.А. / Парашутизм / 3. Абдуллаева. – М.: ABCdesign, 2016. С. 193.

Потребность в психотехнике М.А. Чехова особенно остро ощущается в упражнениях – наблюдениях за животными, а также за людьми.

Упражнения-наблюдения за животными формируют у студентов способность менять пластику, энергетику тела, ритмы, самочувствие, энергетические центры, а в целом и способность работать над внешней (да и над внутренней) характерностью роли.

**Вторая глава «Подлинное восприятие – основа возникновения активных эмоциональных импульсов к сценическому действию»** состоит из трех параграфов, в которых в контексте феномена восприятия рассматриваются основополагающие понятия (предлагаемые обстоятельства, сверхзадача и сквозное действие), а также сценическое событие как основа эмоциональных импульсов к сценическому поведению актера в роли.

Предлагаемые обстоятельства – элемент системы Станиславского, известный во всем мире людям, занимающимся театральным искусством. Однако, к сожалению, в современном театре, в том числе греческом, не многие понимают важность работы над ними. В Греции, как и в большинстве театров Европы и Америки, актер, как правило, начинает сразу работать над ролью на сцене с текстом, подыскивая выразительные интонации (или мизансцены), нередко подсказываемые режиссером. Да и в большинстве театральных школ предлагаемым обстоятельствам роли, к сожалению, не уделяется достаточно внимания. Между тем, уже в Древней Греции считалось, что главной целью театра является «пробуждение характера человека».

Познать характер человека и его поступки без знания обстоятельств его жизни невозможно. Не случайно А.А.Васильев на своих мастер-классах в Италии постоянно подчеркивает: «Правильный выбор предлага-

емых обстоятельств дает импульс эмоциональному действию актера. Их главная задача одна – родить сценическое действие»<sup>20</sup>.

Предлагаемые обстоятельства – это сложный комплекс различных фактов сюжета, острых взаимоотношений, меняющихся контрастных атмосфер, влияющих на развитие и особенности конфликта, комплекс, приводящий в итоге к нахождению тех сценических действий, в которых отражается создаваемый актером характер.

Работа над предлагаемыми обстоятельствами – процесс комплексный и многофакторный, ведь поиск важнейших из них «запускает» всегда эмоционально-индивидуальные особенности восприятия важнейшей действенной линии роли и питающих ее конфликтов.

Верное и увлекающее актера исследование биографии роли рождает массу вопросов, связанных с его собственным восприятием мира пьесы, и необходимость находить ответы на них, «добавления от себя», по выражению Станиславского, в которых он раскрывает свою творческую и человеческую индивидуальность.

В книге Е. Лебедева «Мой Бессеменов», рассказывающей о работе актера в пьесе М. Горького «Мещане» (реж. Г. Товстоногов) автор приводит внутренние монологи своего персонажа, создаваемые во время репетиций. Из монологов Лебедева – Бессеменова понятно, как продуманы им все прошлые и настоящие обстоятельства жизни: отношения со «старой душой» женой, с «жалким непутевым сыном», с «каркающей вороной» дочерью и т.д. Актер признается, что, репетируя роль, он обращался к воспоминаниям собственной жизни, в частности, из далекого детства (дед – священник, посещение церкви, много икон ... а над нами распластанный в куполе огромный, бородатый, седой и страшный Бог)<sup>21</sup> и одновременно ко всему, что укрепляло в нем его собственную позицию человека-труженика, всего добившегося честным трудом. Примечательно признание актера:

---

<sup>20</sup> Семинар А.А. Васильева, Флоренция (Италия), август 2016 г.

<sup>21</sup> Лебедев Е. А. Мой Бессеменов. М.: Искусство, 1973. С. 21.



«Обращаясь к воспоминаниям собственной жизни и используя их для оправдания бессеменовского деспотизма, я не всегда могу строго соблюсти разграничение между ним и собой»<sup>22</sup>.

Иными словами, обстоятельства пьесы заставляют актера мыслить и фантазировать, обращаясь в поисках подобия к собственному эмоциональному опыту. Так формируется событийная биография персонажа, внедряющаяся в актерскую память. Не лишним будет обратиться к современным психологическим исследованиям<sup>23</sup>, которые доказывают, что в процессе поиска подобия не только активизируется долговременная память, но и стимулируется вся эмоциональная природа человека, обретающего другие эмоциональные реакции, забытые и даже, казалось бы, ему не свойственные, что заставляет его по-новому оценивать и воспринимать действительность.

Актер должен не только до мелочей знать свою жизнь в пьесе, но и свое прошлое до начала действия и обязательно предполагать будущее: «Недавние исследования показали, что воображение или симуляция будущих событий зависит от многих из тех же когнитивных и нейронных процессов, что и воспоминание прошлых событий. <...> Как отложенное в памяти прошлое, так и воображаемые будущие события в значительной степени зависят от эпизодической памяти: будущие симуляции основаны на извлеченных деталях конкретных прошлых переживаний, которые объединяются в новые события»<sup>24</sup>.

Эпизодическая память, играющая важнейшую роль в процессе «присвоения» актером различных обстоятельств роли, облегчает соединение собственной жизни артиста, в целом, как правило, непохожей на жизнь

---

<sup>22</sup> Там же, С. 53.

<sup>23</sup> Джентер Д., Роттерман М. Дж., Форбус К. Д.

<sup>24</sup> Шахтер Д. Л., Мэдор К. П. Вспоминая прошлое и воображая будущее: выявление и усиление эпизодической памяти // Исследования памяти. Том: 9 номер: 3, С. 245-255, статья впервые опубликована в интернете: 30 июня 2016 года. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5289412/> (дата обращения 05.01.2018 г.)

персонажа, и все же неожиданно подобной ей в микро-, а иногда и в макро-конфликтах.

Все это открывает разнообразные каналы актерского подсознания, помогающие актеру создать живую память своего персонажа, не только объясняющую логику восприятия окружающего его мира, но и создающую потребность в будущих изменениях этого мира.

Между тем, воображая будущее, его цели и проблемы, актер неизбежно питает сверхзадачу роли, постепенно овладевая ею. Таким образом, процесс работы над предлагаемыми обстоятельствами ведет к личностному эмоциональному восприятию роли, рождающему ее сверхзадачу, активно требующую своей реализации через сквозное действие.

Сверхзадача дает импульс творческой активности режиссера и актера, определяя направление его фантазии в области предлагаемых обстоятельств всей пьесы и каждой роли. В соответствии с замыслом будущего спектакля режиссер вводит свою логику анализа конфликтов пьесы и выявления ее основных событий.

Событие роли должно быть окрашено эмоциональной мыслью-болью сверхзадачи, иначе оно остается только фактом сюжета, понятным разумом и не затрагивающим душу актера. «Сверхзадачу, - писал К.С. Станиславский - надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста»<sup>25</sup>.

Чем яснее актеру сверхзадача роли, тем острее доминанта его сценического восприятия и активнее сквозное действие, стремление ее выполнить. Актер всегда знает, чего он хочет от своего партнера и почему он произносит именно эти слова в тот или иной момент сценического конфликта-события.

Главное преимущество работы актера, направляемого сверхзадачей и сквозным действием, можно было бы выразить словом «течение», так как сценическое существование актера обретает непрерывность, лишается пу-

---

<sup>25</sup> Станиславский К. С. Собр. соч: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. 334.

стот и разрывов, что позволяет ему воспринимать сценические события, органично переходя от одного к другому и эмоционально взаимодействуя с ними.

Сквозное действие – это ось, вокруг которой несимметричной спиралью организуется поведение актера на сцене. Диаметр кругов спирали зависит от разнообразия индивидуальных реакций актера-персонажа на события пьесы. И воспринимаются эти события с помощью активного, чувственного, «проникающего» в них воображения. Тогда всей психофизикой актера рождается необходимый собственный эмоциональный стимул к необходимому действию.

Актер, владеющий сверхзадачей и сквозным действием своего персонажа, строит разнообразные «мосты» восприятия между эпизодами своих личных событий и событиями пьесы, открывая и свой эмоциональный мир, и в чем-то подобный ему мир создаваемого характера, соединяя их в единое целое, что позволяет ему в полной мере ощутить основное событие спектакля.

Основное событие является центром «исследования» конфликта, и самым высоким его градусом, требуя от актеров органичного, эмоционального импульса к сценическому действию.

Однако, к сожалению, понятие сценического события почти не известно в театральных школах других стран и не существует работ о сценическом событии, написанных на других языках, кроме русского.

А.А. Васильев редко пользуется самим термином события, предпочитая названия «предлагаемые обстоятельства» и «ситуация конфликта». Исключения он, как правило, делает для исходного и основного событий.

Ученик М.О. Кнебель и воспитанник русской театральной школы А.А. Васильев тем не менее всегда вносит в ее методику и свои важные и неповторимые акценты. Так, он называет «исходное событие» словом «ἔξοδος» («ексодос») – по-гречески «выход», - подчеркивая таким образом важность, силу, направление и энергетику движения от исходного собы-

тия. Он говорит, что от этого все начинается, исходное событие – это выход к сценическому непрерывному движению.

Вместо термина «главное событие» А. А. Васильев предпочитает использовать «основное событие», полагая, что слово «главное» подразумевает самое важное, однако на самом деле «исходное» не менее важно, а иногда важнее, поэтому он предпочитает названия «исходное событие пьесы» и «основное событие пьесы». Как подчеркивал А.А. Васильев на семинаре во Флоренции в 2016 г., роль актера развивается между этими событиями, то есть актеру придется строить сценическое поведение персонажа с начальной точки исходного события до основного события. Исходное событие дает важный импульс сценическому действию, которое двигается и развивается к основному событию. Основное событие, являясь пиком всех конфликтов персонажей, позволяет, как бы оглядываясь назад исследовать каждое маленькое событие персонажа, предшествующее основному.

В этом смысле А.А. Васильев является верным последователем своего учителя М.О. Кнебель, которая писала: «Константин Сергеевич Станиславский советовал в первоначальном анализе пьесы доискиваться до главного и от него понимать частное»<sup>26</sup>. Занимаясь в семинаре А.А. Васильева во Флоренции, автор диссертации отметила одну важную особенность в технике А.А. Васильева: он практикует два способа репетиций - от события «экзодос» к основному событию и от основного к «экзодос», что требует от актера владения внутренней динамикой.

Наблюдения автора диссертации, обучавшейся в университетах разных стран и работавшей с разными режиссерами, показывают, что восприятие конфликтов пьесы и реакция на них сильно зависят от культурных традиций, окружающих человека, влияющих на его мышление, а следовательно, и на разбор пьесы.

---

<sup>26</sup> Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М.: Искусство, 1982. С. 23.

Сценическое событие, то есть конфликтный узел предлагаемых обстоятельств, препятствующих достижению сверхзадачи, помогает актерам органично существовать на сцене вне зависимости от национальных особенностей, однако только в России работа над этим важным элементом ведется долго и кропотливо.

Не случайно на одном из своих семинаров А.А. Васильев говорил, что «качество присутствия в роли определяется не действием, а восприятием. Потому что действие относится к структуре»<sup>27</sup>.

И все же, несмотря на большое количество работ, посвященных сценическому событию, его восприятие остается одной из самых трудных творческих задач. Хотя только подлинное восприятие события помогает освобождению эмоций высокого накала на сцене. Эмоциональная природа актера должна быть вскрыта и его темперамент разбужен, иначе любое, даже самое выразительное действие становится формальным и схематичным.

Одной из самых больших проблем в актерском искусстве является знание актера, что будет происходить с ним в пьесе, поэтому студенты-актеры не всегда могут непосредственно воспринять историю персонажа. Как говорит А.А.Васильев, самая главная проблема актеров «то, что персона (то есть актер) знает, а персонаж не знает».

В таком случае полезно направить воображение актера в противоположную сторону, «повернув его спиной», по выражению А.А.Гончарова, к предстоящему событию и помочь ему создать неожиданную контрастную ситуацию, вопреки предлагаемой автором: мы работаем над ситуацией, предлагаемой автором, сохраняя главные обстоятельства, но внутри этих «рамочек» мы на время уводим воображение актера в противоположную сторону, создавая вместо ожидаемого актером основного события другое, противоположное ему - «антисобытие».

---

<sup>27</sup> От записки семинара с А.А. Васильевым, во Флоренции Италии в августе 2016 г.

«Антисобытие» – это гипотетическая ситуация, смоделированная нами для остроты восприятия основного события. Таким образом, мы усиливаем эмоциональный конфликт актера перед лицом основного события пьесы. При этом механизм антисобытия работает как «пружина», которая усиливает восприятие актером авторского события.

В нашей самостоятельной работе со студентами мастерской профессора Л.Е. Хейфеца над одним из самых сложных эпизодов в мировой литературе - отрывком из четвертого акта «Чайки» мы столкнулись с большой трудностью в создании сценических образов Треплева и Нины, в связи с чем пришлось пробовать разные репетиционные способы, в том числе и «антисобытие».

При этом мы знали о чрезвычайно интересном анализе финала «Чайки», предлагаемом А.А. Васильевым, у которого своя сверхзадача спектакля и поэтому он категорически не согласен с тем, что основное событие последнего акта – это возвращение в усадьбу Тригорина и признание Нины в еще более сильной любви к нему. А.А. Васильев считает, что сквозное действие пьесы «Чайка» не связано с Тригоринным.

Но такой анализ не увлекает молодых актеров, поэтому главным событием этой сцены мы определили именно факт приезда Тригорина к Аркадиной, о котором узнает Нина: «И он здесь!» И чуть позже: «Я люблю его... Люблю даже сильнее, чем прежде...».

Репетиции проходили отдельно с каждым из актеров: сначала с актрисой, играющей Нину, потом с актером, играющим Треплева.

«Антисобытием» для Нины стал противоположный факт - «Тригорин не приехал». Изначально мы определили все важные обстоятельства, усиливающие событие «Тригорин не приехал», значит он снова свободен от Аркадиной и может вернуться к Нине. Важным результатом этой работы стал длинный импровизированный монолог актрисы, в котором она делилась мечтами снова быть с Тригоринным, воображая их совместную жизнь. И только после этого развернули ситуацию в противоположную сторону:

«Тригорин приехал», он опять с Аркадиной и работали с обстоятельствами этого события.

«Антисобытием» для Треплева стала ситуация «Нина вернулась к нему», что целиком изменило его восприятие происходящего, а главное – вернуло ему надежду на совместное творчество. То есть каждый из актеров по отдельности создал импровизационный монолог на тему «антисобытия», дав полную свободу своему воображению.

Работа над «антисобытием» в нашем случае помогла молодым актерам: присутствие Тригорина разрушало все, что было найдено в работе над ситуациями «антисобытия». Им стало труднее воспринять реальную правду, поверить, что с мечтами покончено.

Внутренний конфликт между «антисобытием» и событием заставил их не спешить с восприятием всего происходящего, дав мощный импульс их воображению, затруднявшему примирение с неожиданной реальностью, которая разрушала мечту.

Таким образом, с антисобытием персонаж как бы приближается к сверхзадаче, вечной мечте, но это движение к мечте жестоко разрушает **реальность**.

Трагическое столкновение мечты с реальностью, питая воображение молодых актеров, обогащало восприятие основного события и одновременно обрекало их на единственно возможный для каждого поступок.

Итак, освоение, а вернее – «присвоение» предлагаемых обстоятельств, сверхзадачи и событий органично подключает всю эмоциональную природу артистов к свершению неизбежных для достижения важнейшей цели роли действий.

**В заключении** даются выводы и результаты исследования.

В наши дни театр продолжает оставаться тем местом, где главная роль по-прежнему принадлежит человеку, а не технологиям, и люди при-

ходят в театр, чтобы почувствовать силу и сложность человеческих взаимоотношений, ощутить их богатство.

Если актёр полностью воспринимает события и сверхзадачу роли, он открывает в себе новый эмоциональный мир, рождаемый его природой. И чем богаче энергетический темперамент и жизненный опыт актера, тем интереснее, эмоциональнее и активнее его поведение. А послесобытийный эмоциональный «шлейф» становится для него движущей силой, рождающей в нем активные стимулы к новым действиям.

Гармония эмоций, возникающая через взаимодействие между актером и зрителем после просмотра хорошего спектакля, является важнейшим результатом, к которому должен стремиться каждый из его создателей. В связи с этим возрастает и роль театра в современном обществе, так как он оказывается тем искусством, которое, создавая эмоциональную наполненность и гармонию, объединяет людей.

В настоящем исследовании мы попытались обобщить опыт, накопленный нами на семинарах и мастер-классах театральных педагогов и психологов разных стран – Греции, Германии, России, - и из личной педагогической практики. Результатом этой работы стало осознание необходимости новых поисков в работе над сценическим восприятием с учетом реалий нашего времени.

Настойчивое и последовательное воспитание сценического восприятия как главного стимула для развития эмоциональной природы актера приобретает все большее значение. В соответствии с законами жизненной психологии автор диссертации рассматривает актерское восприятие как глубоко индивидуальный действенный процесс, неразрывно связанный с воображением. Ведь актер – это тонко чувствующая, откликающаяся на впечатления личность, наделенная способностью к воображению, вызывающему различные психофизиологические ощущения, порождаемые не только реально происходящими с ним событиями, но и воображаемыми, что немаловажно в контексте выбранной темы.



Развитие восприятия в его единстве с действием и с воображением особенно важно для театра переживания, цель которого - подлинное перевоплощение актера. Тренировка такого восприятия должна начинаться у будущих актеров с самых первых занятий и самых простых упражнений-импровизаций.

При нарушении взаимосвязей в единстве процесс восприятия или отсутствия какой-либо его составляющей, актеру трудно избавиться от физических и эмоциональных зажимов, как правило присущих ему на первых порах обучения. Подбирая и чередуя элементы предлагаемого тренинга, педагог должен учитывать все разнообразие этих взаимосвязей, зависящих от психофизического склада личностей, входящих в состав группы. Только разнообразное сочетание всех необходимых компонентов приводит молодых актеров к творческой свободе, раскрепощению их индивидуальностей и развитию их эмоциональности.

Развитие этих качеств пробуждает в творческой личности работу подсознания (главенствующую роль которого подчеркивал К.С.Станиславский), разрушающего стереотипы и штампы восприятия, а значит раскрывающего новые грани актерской индивидуальности.

В диссертации приводятся несколько упражнений-импровизаций, безусловно способствующих достижению столь важной цели.

Исследование также посвящено сценическому восприятию, как основе органичного, то есть соответствующего создаваемому характеру, и эмоционального поведения актера в роли.

Невозможно познать характер человека, не зная обстоятельства его настоящей и прошлой жизни и не учитывая его представлений о будущем. Исследуя «биографию» роли, актер в «поисках подобия» обращается к собственному эмоционально-жизненному опыту. Подобное обращение согласно исследованиям психологов, активизирует «долговременную память

и стимулирует всю эмоциональную природу человека»<sup>28</sup>, так как «воображение будущих событий зависит от тех же нейронных процессов, что и воспоминания прошлых событий»<sup>29</sup>.

Можно утверждать, что процесс работы над предлагаемыми обстоятельствами при всей его специфике, обусловленной разнообразием актерских индивидуальностей, ведет к личностному восприятию роли и ее главной цели – сверхзадаче, требующей своей реализации в сквозном действии.

В соответствии с замыслом будущего спектакля режиссер вводит свою логику анализа конфликтов пьесы и выявления ее основных событий. Событие является центром исследования конфликта, самым высоким его градусом и главным объектом процесса восприятия. Истинное восприятие события меняет энергетику, физическое самочувствие актера и создает эмоциональный стимул для действенной реакции на происходящее, органичный для данного характера.

Доказательно рассмотрена в диссертации проблема события как фактора активизации способа мышления и воображения в разборе текста и фактора, эмоционально воздействующего на сценическое поведение актера.

Россия, пожалуй, единственная страна, где театральное искусство является также наукой, изучающей новые принципы и подходы к обучению актеров. Одним из путей к развитию этой наукой является поиск новых способов исследования действия, воображения, и памяти с учетом достижений современной психологии.

---

<sup>28</sup> Шахтер Д.Л., Мэдор К.П. Вспоминая прошлое и воображая будущее: выявление и усиление эпизодической памяти // Исследования памяти. Том: 9 номер: 3, С. 245-255, статья впервые опубликована в интернете: 30 июня 2016 года. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5289412/> (дата обращения 05.01.2018 г.)

<sup>29</sup> Там же.

## СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

*Работы, опубликованные в ведущих научных журналах, рецензируемых ВАК при Минобрнауки России:*

1. Велтсиса Василики. Восприятие – основной педагогический принцип в процессе воспитания актеров. // Искусство и образование. М.: Международный Центр «Искусство и образование», 2019. №2. С. 205-214. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: [http://www.art-in-school.ru/art/2-2019\\_Part25\\_extracted.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/2-2019_Part25_extracted.pdf) (дата обращения 26.03.2019).
2. Велтсиса Василики. Развитие процесса восприятия как необходимое условие для формирования артиста // Педагогика Искусства. М.: Педагогика Искусства, 2017. №2. С. 71-78. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/razvitiie-processa-voxpriyatiya-kak-neobhodimoe-uslovie-dlya-formirovaniya-artista/> (дата обращения 31.10.2018).
3. Велтсиса Василики. Сверхзадача и сквозное действие роли (на материале работы над отрывками студентов II года обучения) // Успехи современной науки. М.: Успехи современной науки, 2017. Том 8, № 3. С.75-80.
4. Велтсиса Василики. Сценическое событие в процессе восприятия его актером (с использованием материала семинара А.А.Васильева во Флоренции в 2015г.) // Российский институт театрального искусства - ГИТИС, Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2017. №2. С. 91-100.