**Основные составляющие техники актёра: сценическое внимание, сценическое отношение и оценка факта, сценическое общение и его необходимые условия.**

***Василий Антонович Конев,***

***преподаватель Иркутского театрального училища***

**Сценическое внимание**

Что же такое сценическое внимание, и для чего оно актёру? Сценическое внимание - это процесс активного сосредоточения всех органов чувств на произвольно выбранном объекте, как пишет Борис Евгеньевич Захава.

«Задача актера и заключается в том, чтобы научиться создавать в себе эту доминанту активного сосредоточения. Только активное сосредоточение на высшей ступени его развития (то есть увлеченность объектом, произвольно выбранным) способно победить отрицательную доминанту и обеспечить необходимые условия для творческого акта». (Б.Е. Захава. Мастерство актера и режиссера).

То есть, Борис Евгеньевич говорит о том, что умение управлять на сцене своим вниманием может дать артисту сценическую свободу, попросту говоря, снять психофизический зажим, возникающий под действием отрицательной доминанты зрительного зала. Существует масса упражнений для развития в себе этого вида внимания.

К.С. Станиславский для удобства работы с развитием внимания разделяет его на внешнее и внутреннее. А также определяет три круга внимания – малый, средний и большой. Также Константин Сергеевич пишет о чувственном внимании. «Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного — интеллектуального, рассудочного — в теплое, согретое, *чувственное»*. Он говорит о том, что объект должен создавать в артисте внутреннюю, эмоциональную реакцию. «Такое внимание не только заинтересовывается объектом: оно втягивает в работу весь творческий аппарат артиста и вместе с ним продолжает свою творческую деятельность».

М. Чехов, в свою очередь, идет еще дальше и дифференцирует процесс внимания на составляющие. «В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него.Все четыре действия, составляющие процесс внимания совершаются одновременно и представляют собой большую душевную силу».

Правильное распределение объектов внимания на сцене также играет немаловажную роль. «В каждый момент актер должен быть сосредоточен на том, на чем сосредоточен изображаемый образ по логике его внутренней жизни» - пишет нам Б.Е. Захава. То есть верное, с точки зрения логики внутренней жизни образа, распределение объектов внимания и непрерывность линии этого внимания, дает актеру приблизиться к самому образу. «Воспроизводя непрерывную линию внимания образа, актер уже до известной степени сживается с образом, срастается с ним; это первая (и поэтому очень важная) ступень на пути к творческому перевоплощению». (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»).

Из личной практики могу добавить что, действительно, актер, чье внимание на сцене занято конкретным действием, то есть сосредоточено на конкретных объектах, всегда выглядит живее и правдивее (потому что свободнее) своих партнеров, чье внимание фрагментарно и не связано с внутренней жизнью образа. И нет лучшего средства от психофизического зажима на сцене, чем увлечь свое внимание каким-нибудь конкретным объектом.

**Сценическое отношение**

Разобрав процесс сценического внимания, мы закономерно подошли к вопросу о сценическом отношении. Точнее к вопросу о перемене отношения к объекту. Е. Б. Вахтангов пишет нам: «Глаза актера, когда он находится на сцене, должны видеть все: лампочки софита, грим партнера и т. п., все как оно есть на самом деле (то же относится к слуху). Живой зрачок здорового глаза должен нести актеру всю настоящую обстановку кулис и сцены. Но относиться ко всей этой обстановке актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе». То есть, актер на сцене должен уметь менять свое отношение к окружающей действительности в соответствии с отношением исполняемого им образа.

Этот процесс происходит за счет фантазии и веры. «Актер, будучи сосредоточен на данном ему объекте, творчески преображает этот объект. При помощи своей фантазии он превращает его в то, чего требует жизнь воплощаемого образа». ( Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»).

Из этого можно сделать вывод, что найдя отношения образа к окружающей его реальности, и сделав их своим, мы находим сам образ: «Работать над ролью — это значит искать отношения. Если актер сделал отношения образа своими отношениями — это означает, что он овладел внутренней стороной роли» (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»).

Это вполне справедливо, так как я не раз замечал, что изменяя на сцене свои отношения к происходящему, ты начинаешь думать по-другому, жить в других ритмах, в какой-то степени перестаешь быть собой. Например, в спектакле «Игрок» по Ф.М. Достоевскому, играя Алексея Ивановича, в сцене игры на рулетке, я отношусь к свету фонарей (они светят красным), и к красной обивке на мебели, как к знаку судьбы, который указывает мне, что нужно ставить в решающий момент непременно на красное. И выигрывая, я начинаю испытывать чувство азарта и власти над судьбой, что порождает собой еще больший вызов судьбе. Или в спектакле по А.В. Вампилову «Старший сын», играя Бусыгина, и, видя, как Сарафанов заходит ночью к Макарской, отношусь к этому как к ночным похотливым похождениям старика, и решаю наказать его, и тем самым рассчитаться за собственного пропавшего отца. Из этого можно сделать вывод, что верные сценические отношения ведут нас к рождению верного действия на сцене и к верному сценическому самочувствию образа.

Методология различает два вида сценических отношений: отношения, сложившиеся в процессе жизни образа до начала пьесы, и отношения, возникающие в процессе сценической жизни образа, которые можно назвать оценкой фактов. Предварительная разработка и присвоение отношений первой группы является необходимым условием естественного, живого, органичного и непроизвольного возникновения отношений второй группы.

**Оценка факта**

«Всякий возникающий на сцене новый факт требует со стороны актера-образа определенной оценки. Иногда эта оценка носит сознательный, в той или иной степени рациональный характер, иногда же она возникает в форме чисто эмоциональной и выражается в импульсивном, непроизвольно возникающем действии» (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»). То есть, можно сказать, что любой актер должен обладать способностью воспринимать известные для него факты, как неожиданность.

Это довольно сложный на первый взгляд процесс, но при подготовке надлежащих условий, ему можно научиться. «Из числа этих условий одним из важнейших является предварительная заготовка устойчивых и прочных отношений, накопленных данным действующим лицом на протяжении всей его жизни. Без такой заготовки невозможны эти мощные взрывы сценической веры актера, необходимые для органической эмоциональной оценки сценических неожиданностей» (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»). То есть, изучив и присвоив отношения образа к действительности, мы сможем предположить, как бы образ отреагировал на то или иное событие, а затем начать соответствующим образом действовать. «Итак, сосредоточенное внимание актера и его вера в правду вымысла рождают в актере нужные отношения, а эти отношения служат той почвой, на которой зарождаются действия» (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»).

**Сценическое общение**

Вот мы и подошли к одному из важнейших условий живого сценического существования, а именно – сценическому общению. Актер, выполняя цепь сценических задач, воздействует на своего партнера, и сам, в свою очередь, подвергается воздействию со стороны партнера. Он должен уметь общаться. То есть видеть, слышать, воспринимать своего партнера. Процесс настоящего общения неразрывно связан со способностью актера к подлинному вниманию на сцене. «Мало смотреть на партнера, нужно его видеть. Нужно, чтобы живой зрачок живого глаза отмечал малейшие оттенки в мимике партнера. Мало слушать партнера, надо его слышать. Надо, чтобы ухо улавливало малейшие нюансы в интонации партнера. Недостаточно видеть и слышать, надо понимать партнера, отмечая непроизвольно в своем сознании малейшие оттенки его мысли. Мало понимать партнера, надо его чувствовать, улавливая душой тончайшие изменения в его чувствах. Не так важно то, что происходит в душе каждого из актеров, как важно то, что происходит между ними. Это самое ценное в игре актеров и самое интересное для зрителя» (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»).

Что же является критерием живого общения? Едва заметное изменение в интонациях одного актера должно повлечь за собой изменение его партнера. То есть – взаимозависимость приспособлений. «Подлинной ценностью — непосредственностью, яркостью, своеобразием, неожиданностью и обаянием — обладает только такая сценическая краска (интонация, движение, жест), которая найдена в процессе живого общения с партнером» (Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера»). И действительно, живое общение, одно из важнейших условий сценического существования. Ведь сегодня партнер играет чуть-чуть по-другому (хороший партнер), и если актер не будет внимателен, не будет «в партнере», то он пропустит нюансы, и тем самым упустит возможность быть «здесь и сейчас», жить на сцене. В моей практике изредка, но случалось, что партнер жил не действенной линией, а интонациями. Как же это тоскливо, каждый спектакль слышать заученные интонации и видеть пустые глаза партнера. В этих случаях я всегда стараюсь как-то сдвинуть партнера с мертвой точки, сделать что-то для него неожиданное, оживить его. В процессе живого общения актер находит самое большое удовольствие, так как он осознан в этот момент, он полностью присутствует в происходящем.

Все проанализированные выше элементы техники актера имеют большое значение. Все они связаны между собой и не существуют отдельно, а лишь в системе, взаимосвязано. Не владея навыком внимания на площадке, актер никогда не сможет добиться живого общения, а также не имея определенных выработанных отношений, не сможет добиться перевоплощения. Задача режиссера, увидеть и указать актеру на его пропуски, тем самым помочь ему в его сценическом существовании.

Список используемой литературы

1. Ершов П. М. Технология актерского искусства/ П. М. Ершов. — URL: <http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/akt_masterstvo/ershov_p.m-tekhnologija_akterskogo_iskusstva.pdf>
2. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б.Е. Захава. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2016. — 432 с. — ISBN 978-5-8114-1575-5. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/76297>
3. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли: учебное пособие / М. О. Кнебель. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. - 200 с. - ISBN 978-5-8114-2371-2.
4. Станиславский К.С. Работа актера над ролью: сборник / К. С. Станиславский. - Москва : АСТ, 2010. - 473 с. - ISBN 978-5-17-064485-8.
5. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в 2 ч. / К. С. Станиславский. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 171 с. — (Авторский учебник). — ISBN 978-5-534-07313-3. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: <https://biblio-online.ru/bcode/438046>
6. [Чехов М. А.](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Chehov_Mihail_Alexandrovich.htm) Литературное наследие: В 2 т. / Редакц. коллегия [Н. Б. Волкова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Volrova_N_B.htm), [М. О. Кнебель](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Knebel_Marija_Osipovna.htm), [Н. А. Крымова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Krimova_Natalia_Anatolievna.htm), [Т. И. Ойзерман](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Ojzerman_T_I.htm), [Г. А.Товстоногов](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Tovstonogov_Georgy_Alexandrovich.htm), [М.А. Ульянов](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Ulianov_Mihail_Alexandrovich.htm), Общ. науч. Редакция [М. О. Кнебель](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Knebel_Marija_Osipovna.htm), -Ред.[Н.А.Крымова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Krimova_Natalia_Anatolievna.htm),-сост. [И. И. Аброскина](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Abroskina_I_I.htm), [М. С. Иванова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Ivanova_Marina_Sergeevna.htm), [Н. А. Крымова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Krimova_Natalia_Anatolievna.htm), Комм. [И. И. Аброскиной](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Abroskina_I_I.htm) и [М. С. Ивановой](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Ivanova_Marina_Sergeevna.htm). - 2-е изд. испр. и доп. - Москва: Искусство, 1995. - Т. 2. Об искусстве актера. - 588 с. - ISBN 5-210-00183-0.