

**Тюменский государственный институт искусств и культуры**  
**Кафедра режиссуры и актерского мастерства**

**С.П. Кутьмин**

**Характер и характерность**  
Учебно-методическое пособие

**Тюмень**  
**2004**

Кутьмин, С.П.

Характер и характерность: Учеб.-метод. пособие Кутьмин С.П.; ТГИИК; Каф. реж. и актер. мастерства. – Тюмень; 2004. - С. -

В пособии рассматривается один из основных разделов обучения актера – «характер и характерность». Даются определения понятий «характер» и «характерность», разновидности характерности, некоторые способы и приемы овладения этими элементами актерского мастерства. Пособие предназначено для студентов режиссерской специализации, преподавателей актерского мастерства, руководителей театральных коллективов.

Рецензент: Жабровец М.В., к.п.н., доцент.

Кутьмин С.П.

Тюменский институт искусств и культуры, 2004

## Оглавление

Введение

Глава 1. Характер и характерность

1.1. Единство характера и характерности

1.2. Актерский штамп

1.3. Характер – действие - обстоятельства

Глава 2. Изучение человеческой характерности и ее разновидностей

2.1. Характерность врожденная

2.2. Характерность возрастная

2.3. Характерность национальная

2.4. Характерность историко-бытовая

2.5. Характерность социальная

2.6. Характерность профессиональная

2.7. Характерность индивидуальная

2.8. Характерность сказочная

2.9. Характерность актерская и ее преодоление

Глава 3. Роль наблюдения в процессе поиска характерности

3.1. Элементы актерского мастерства и характерность

3.2. Упражнения и этюды

Заключение

Литература

*«В процессе создания сценического образа*

*присутствуют две стороны:*

*одна - чисто психологическая,*

*другая физическая, телесная».*

*М.А. Чехов*

## **ВВЕДЕНИЕ**

Данное методическое пособие появилось в результате обобщения большого педагогического и актерского опыта, накопленного за годы работы в театре и на кафедре режиссуры и актерского мастерства. В последнее время в современном театре появилась тенденция постепенного ухода от характерности и замены этого процесса придуманными трюками, приспособлениями, приемами, выдаваемые актерами за характерность. Задача этого пособия – нацелить начинающих актеров на поиск и овладение характером и характерностью, так необходимой в процессе создания образа.

В реальной жизни, действуя в различных жизненных ситуациях, сталкиваясь с незнакомыми людьми, человек меняется, становится как бы другим. Существует тип людей, которые, преображаясь, подражают какому-то знакомому человеку. К примеру, находясь в какой-либо ответственной ситуации (в незнакомой аудитории, компании, на приеме у начальства), эти люди робеют, боятся быть самими собой и начинают бессознательно подражать поведению старшего брата, знакомого, друга — кого-то, кто в жизни более самостоятелен, чем они сами. Многообразие заложено в самой природе человека. Вот как об этом говорит один из персонажей пьесы Л.Пиранделло: «Каждый из нас напрасно воображает себя «одним», неизменно единым, цельным, - в то время как в нас «сто», «тысяча» и больше видимостей... словом, столько, сколько их в нас заложено. В каждом из нас сидит способность с одним быть одним, а с другим - другим!» (14.- С.20)

Поведение человека зависит от тех требований, которые налагают на него окружающие его люди, обстоятельства. Согласно этим требованиям он и действует. Меняется окружение, меняется и поведение человека. При этом одни люди меняются значительно, как бы надевают маску другого человека, другие - «чуть-чуть». Это свойство изменчивости человека и лежит в основе творческого перевоплощения актера. В жизни оно неуправляемо. Мы не думаем, какими мы будем в тех или иных обстоятельствах. Работая над ролью, мы сознательно подводим себя к моменту перевоплощения.

**Цель актерского искусства – создание сценического образа, характера другого человека, подчиненного художественным законам спектакля.**

К.С.Станиславский опираясь на свойство человека меняться, направляет актера на поиск в самом себе творческих сил и способностей создавать разнообразные сценические характеры. Воспитание актера - это воспитание в нем умения тренировать свою способность меняться, оставаясь самим собой. И это значит, что мы с первых шагов воспитания актера, должны искать пути к решению сложной задачи создания образа. Мы выделяем в этом процессе три основных этапа:

- *Развитие органов восприятия, наблюдательности*
- *Наблюдения за животными и вещами.*
- *Наблюдения за людьми*

**Цель педагога по актерскому мастерству –** подготовить ученика к процессу познания окружающего мира и постоянного наблюдения за людьми – так как это основа творческого процесса. Студент должен последовательно освоить все этапы работы над собой и над ролью. Для этого на 1 и 2 курсах вводится раздел «Наблюдения». Нельзя скакать через две - три ступени, стараясь «добежать до образа» как можно быстрее. Педагогу необходимо проявить терпение в этом процессе. Все что мы делаем и над чем работаем, подчиняется определенным законам творчества и требует мастерства со стороны педагога, логики и последовательности в достижении цели.

**Задачи**, которые мы ставим перед студентами: научиться находить, методом отбора и анализа, характерные черты, присущие конкретному лицу в разных предлагаемых обстоятельствах и использовать наблюдения в своей сценической деятельности. Студент, как будущий художник, должен воспитывать в себе способность (умение) в любой момент «поймать», заметить, воспроизвести, заинтересовавшую его характерность. Причем, не создавать ее в своем воображении, не выдумывать, а наблюдать и находить в окружающей нас действительности. Готовность к характерности необходимо тренировать. Этим мы должны заниматься в первые годы обучения, еще до встречи с ролью.

Итак, характерность требует реабилитации. В этом методическом пособии мы попытаемся проследить способы овладения таким важнейшим элементом актерского мастерства как характер и характерность.

## Глава 1. Характер и характерность.

Полнокровный сценический образ, созданный талантом актера, в полной мере должен обладать и характером и характерностью. В чем сущность этих понятий? В чем их общность и различие? В переводе с греческого «характер» – это «чеканка», «примета». Действительно, характер – это особые приметы, которые приобретает человек, живя в обществе. Подобно тому, как индивидуальность личности проявляется в особенностях психических процессов (хорошая память, богатое воображение, сообразительность и т.д.) и в темпераменте, она обнаруживает себя и в чертах характера.

**«Характер - внутренняя сущность человека, индивидуальный склад его мыслей и чувств.** Характер - совокупность устойчивых индивидуальных особенностей личности, складывающаяся и проявляющаяся в деятельности и общении. Черты характера в большинстве своем формируются в детстве, и сохраняются у человека, мало изменяясь, в течение всей его жизни. Характер человека проявляется не только в поступках, в работе, но и в человеческих отношениях. В понятие «характер» долгое время входил и «темперамент» человека, но в последнее время эти понятия разведены как наиболее близкие друг другу по своему содержанию, но разных по своему выражению. Чем характер человека отличается от его темперамента?

1. Темперамент человека является врожденным, а характер – приобретенным.
2. Темперамент определяется биологическими особенностями организма человека, а его характер – социальной средой, в которой он живет и развивается.
3. Темперамент человека определяет его особенность психики и поведения, в то время как характер – содержание его поступков (этических, моральных и т.п.)
4. О темпераменте человека нельзя, например, сказать, что он хороший или плохой, в то время как к оценке характера определения вполне подходят.
5. Применительно к описанию темперамента человека пользуются термином «свойства», а по отношению к характеру – термином «черты».(13.С.-432).

**Характер выражается в характерности (сценической). Характерность - есть способ выявления характера, его внешняя форма.** В современном сценическом искусстве эти два понятия - характер и характерность, нерасторжимы и рассматриваются как единое целое. Это не только внешние особенности изображаемого лица, а, прежде всего его внутренний, духовный склад, который проявляется в особом качестве

действия, осуществляемого актером на сцене.

### 1.1. Единство характера и характерности

*Особый характер поведения, свойственный данному лицу или группе лиц, мы и называем характерностью, имея ввиду единство этих двух понятий.* Когда-то К.С.Станиславский делил характерность на внешнюю и внутреннюю. Постепенно он все больше объединял их. Действительно, трудно понять внешнее поведение человека, не проникнув в его психологию. ***Всякая характерность(сценическая) является одновременно и внешней и внутренней.***

В старом театре характерные роли считались одной из разновидностей многочисленных актерских амплуа. Забота о создании характерности была свойственна только характерным актерам, которым поручались роли возрастные, жанровые, отрицательные или комедийные. Актеры других амплуа, например - любовники, герои, благородные отцы и матери, резонеры и т. п., нередко обходились без всякой характерности, показывая на сцене лишь свои актерские данные или, вернее, привычные штампы. Как говорил К.С. Станиславский: «им не нужны ни характерность, ни перевоплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя...»(16.-С. 214). Борясь против ремесла за утверждение искусства живого человека на сцене К.С. Станиславский ясно выразил свое отношение к вопросу характерности: «Все без исключения артисты - творцы образов - должны перевоплощаться и быть характерными. **Нехарактерных ролей не существует**» (16.-С.224).

К сожалению, многие студенты во время обучения, даже профессиональные актеры в театре, часто боятся быть смешными, острохарактерными, чтобы не вызывать насмешки со стороны однокурсников, коллег по театру. Глупая привычка относиться к характерному актеру как к второсортному исполнителю, сохраняется до сих пор и вызывает, по крайней мере, удивление. Мое глубокое убеждение - сыграть характерную роль, да еще в эпизоде, гораздо сложнее, чем большую. Актер, играющий главную роль, считает, что у него в роли все написано, и не надо долго мучиться, чтобы сыграть ее. Должен сказать, что актер, который надеется только на роль и на режиссера, обречен на провал.

«Вот летит самолет, - говорил русский режиссер и актер М.Н. Кедров, - летит быстро, красиво! Но чтобы он полетел, сколько одних винтиков, проволочек, рычажков, трубочек и всяких деталей надо. Так и образ получится тогда, когда все винтики, гаечки завинчены, трубочки прилажены и т.д. А если этого нет, то будет бутафория, ковырни - там и нет ничего».(7.-С.143.) Сценический характер возникает из осознания внутренних основ

личности, которой надлежит предстать со сцены, а затем рождаются внешние черты роли. ***Истинно творчески созданный сценический характер образуется в процессе сложного и глубокого взаимодействия личности актера с личностью героя.***

Опора на характерность при создании сценического образа необходима всем типам актеров. Но наиболее застенчивым актерам, которые думают, что их человеческая индивидуальность несценична, она особенно необходима. Вот как об этом писал К.С.Станиславский: «Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима. Нет, вы покажите мне от собственного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровенные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? — приставал ко мне Торцов(К.С.Станиславский).

- Стыдно, — признался я, подумав (Названов).
- А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?
- Тогда могу, - решил я.
- Вот видите! - обрадовался Торцов. - Здесь происходит то же, что и в настоящем маскараде...

***Характерность - та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей».***(17.- С.223)

Но нельзя забывать, что характерность сама по себе, вне замысла спектакля, создания нужного сценического образа, сверхзадачи и сквозного действия роли, только вредна. Такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и предоставляет вам повод к «ломанию», «самопоказыванию».

На сцене актер должен не изображать чувства, а жить ими. М.А.Чехов утверждал, что «принятие» на себя характерных особенностей другого лица, дает артисту большую творческую радость. А так как жить можно только своими, а не чужими ощущениями и чувствами, то, значит, без затраты своих человеческих чувств и мыслей невозможно создать правдивый образ. Суть актерского творчества состоит не только в том, что совершаемое актером действие отличается органичностью, но если оно лишено индивидуальных особенностей, присущих изображаемому лицу, то это не искусство, а лишь подступы к нему.

При создании характерности актеры часто используют дополнительные элементы. Грим, парик, наклейки усов, бород, костюм, толщинки, реквизит и т. п., должны лишь подчеркнуть и дополнить образ, воплощаемый актером в действии, и поэтому являются



**вспомогательными выразительными средствами.** Можно создать сценический образ и не прибегая к их помощи. И наоборот, представим себе актера, которому благодаря удачно найденному гриму, костюму, придан характерный внешний облик, но если в роли не найдено действие, то это будет, скорее, достижением художника, а не актера.

**Внутренняя характерность образа, т.е. характер,** создается из элементов души самого артиста, который отбирает и комбинирует их всякий раз по-иному, извлекая из себя все, что нужно для исполняемой роли, и приглушая то, что ей противоречит. А ощущение внутренней характерности подскажет актеру и **характерность внешнюю.** В теоретическом рассуждении мы часто для большей наглядности отделяем характер от характерности. Но это разделение, конечно же, условно - тут налицо пример диалектического единства.

*Первый путь - от внутреннего к внешнему.* Характер и характерность взаимно влияют и дополняют друг друга, т. е. взаимосвязь эта двусторонняя. Когда при разговоре о форме и содержании мы признаем примат содержания, так и здесь мы признаем первенство за характером. Со сценическим характером мы имеем дело тогда, когда актером на сцене создана более или менее явственно определенная личность. Именно личность с целым набором различных личностных характеристик: как персонаж чувствует, как думает, какую биографию имеет, какие действия отличают его от других, какую позицию занимает, за что борется и т.д.

*Второй путь – от внешнего к внутреннему.* Иногда найти характерность помогает простой внешний трюк. В качестве примера можно привести слова Петра из пьесы «Лес» А.Н. Островского, который объясняет своей невесте Аксюше, что нужно сделать, чтобы их не узнали при побеге: «один глаз зажмурил, вот тебе и кривой». На вопрос учеников, где добыть материал для характерности К.С.Станиславский отвечал: *«Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая — все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя»* (17.-С. 205).

Далее К.С.Станиславский пишет: «Оказалось для него самого (Аркадия Николаевича) неожиданным, что почему-то одновременно с трюком с губой его тело, ноги, руки, шея, глаза и даже голос сами собой как-то изменили своему обычному состоянию и принимали соответствующую с укороченной губой и длинными зубами физическую характерность... Это делалось интуитивно. А почему? Да потому, что, углубившись в себя и прислушиваясь

к тому, что у него происходило внутри, Аркадий Николаевич заметил, что и в его психологии, помимо воли, произошел заметный сдвиг, в котором ему трудно было сразу разобраться. И дальше...внутренняя сторона переродилась от создавшегося внешнего образа, в соответствии с ним». (17.-С. 204)

Есть актеры, которые идут от внешнего рисунка к внутреннему и наоборот, у каждого – свои подходы в работе над образом. Вот почему сейчас, когда мы говорим о необходимости самого пристального внимания к проблеме сценического образа, мы не можем отмахнуться от серьезного анализа того, что может дать нам характерность на пути к перевоплощению. «Характерность при перевоплощении — великая вещь. Ведь если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующую образу характерность, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа... ». (16.-С.201)

Физиолог П. В. Симонов утверждает, что нервные клетки головного мозга и мышцы тела человека тесно связаны друг с другом. Даже ничтожно мелкие импульсы в коре головного мозга человека откликаются в его мышцах. Актер должен знать свое тело, его привычки, ошибки, трудности, как азбуку. Но существует и обратная реакция: мышечная деятельность человека влияет на его психику. Этим, видимо, и объясняется влияние внешнего облика, поведения, манер человека на его внутреннее состояние, характерности - на характер. Но здесь есть одна опасность, о которой хочется предупредить студентов. Выработка внешней характерности через пластику и закрепление ее как основы характерности, а также рациональный отбор или перебор, обедняют поиск характерности. Если я перенял со стороны характерный жест, интонацию, манеру поведения и т. п., то задача заключается не в подражании, не в имитации этого жеста, интонации голоса, а в том, чтобы пропустить их через себя, понять природу заимствованной характерности и сделать ее своей.

Воспользуюсь примером из собственной практики. Работая над ролью бургомистра в спектакле «Одержимая любовью» Ф. Кроммелинка, у меня не получался первый выход на сцену, от которого зависел характер (характерность), этого суетливого персонажа, испуганного обстоятельствами смерти господина Дома, самого богатого человека в этом городке. В поисках характерности пришлось перепробовать разные приспособления - походку, манеру говорить и т.д. Ничего не помогало. Чувство беспомощности навалилось на меня и перешло в страх провала роли. И здесь на помощь пришел режиссер спектакля А.Воробьев. Потеряв терпение, он выскочил из кулисы, приседая и размахивая руками в

разные стороны, как курица. Раздался смех актеров, занятых в этом спектакле. Конечно, хорошо, когда актер сам находит и приносит свои наработки и приспособления, помогающие найти внешнюю характерность, но если режиссер предлагает более интересную краску, лучше не сопротивляться, а получить удовольствие от находки и предложения режиссера и сделать своей. Повторив за режиссером, придуманную им походку, у меня мгновенно возник характер этого человека, изменилась пластика тела, способ общения и манера говорить, «пристройка» к партнерам. Стало легко и комфортно в роли. А дольше - дело техники актера.

## 1.2. Актерский штамп

Каждый раз, размышляя о путях ведущих к перевоплощению, мы неизбежно возвращаемся к таким понятиям, как характер и характерность. Последнее употребляется сейчас чаще всего со знаком минус. Это довольно естественно, так как характерность легче имитируется, чем характер, и часто, вместо того чтобы раскрывать характер, она только условно обозначает его, превращаясь в штамп.

*Штампом мы называем поверхностное представление о том или ином явлении жизни, внешний прием, лишенный внутреннего, духовного содержания.* Штамп - это «актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую».(17.-С.130,514). Актер готовит роль. И буквально после второй репетиции она у него «пошла». Он играет громко и чувствует себя великолепно, как создавший и играющий новый образ. А в результате он неинтересен. Что же произошло? Оказывается, он использовал свои привычки, приспособления, приемы из каких-то ранее сыгранных образов, и целая комбинация этих ошибок составила актеру иллюзию нового образа. Это не искусство, а лишь комбинация привычных штампов.

К.С. Станиславский пишет о штампах: « Военные «вообще» держатся прямо, маршируют вместо того чтобы ходить как все люди, шевелят плечами, чтобы играть эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть поглубже и т.д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканьем утираются полкой тулупа и т. д. Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грассируя, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и проч. и проч.» (17.-С.128).

Характерность в этих случаях подменяет раскрытие сути происходящего. Часто внешние трюки, краски, приспособления уводят в сторону от главного. В борьбе со штампом многие актеры стали отрицать характерность. Прекрасным ответом сторонникам такой

позиции являются слова выдающегося российского режиссера и педагога А.Д. Попова: «Отход Станиславского от практической работы в театре и его увлечение педагогическими основами системы, работа в школе с молодежью заставили его сосредоточиться на первоначальных педагогических предпосылках к творческому процессу. Педагогические цели заставляли его с сугубой осторожностью ставить перед молодыми исполнителями задачу перевоплощения в образ, дабы они - эти исполнители - не грешили „изображенчеством», внешней передачей характерности»(12.-С.22).

Но со временем штампы меняются. Если еще двадцать - тридцать лет назад, для того, чтобы быть ближе к своему видению образа, актер накладывал на лицо «тонну» грима, использовал острую речевую и пластическую характерность не похожую на движения и речь самого актера в жизни, то теперь это все стало мягче, скромнее. Грим почти исчез, остались только наклейки, да и их мало, речевая характерность стала едва уловима. Если раньше актер свою роль скорее гиперболизировал, то теперь возникла опасность нивелирования. Сегодня появились штампы более привычные и можно сказать, повседневные и обусловленные современной жизнью: «бормотание» текста роли под «правденку», небрежный мятый костюм, пренебрежительное отношение к авторскому тексту («отсебятина»), самолюбование и т.д.

Штамп был и остается сегодня главным признаком ремесла в самом плохом смысле этого слова и не совместим с подлинным творчеством. Органический процесс творчества предполагает наличие темперамента, оригинального взгляда на мир, внутренней глубины, личностной позиции, поиска собственного способа выражения, а не механического воспроизведения того или иного трюка. Современный актер, к сожалению, не всегда может уйти от ремесла в своем творчестве. Плохой актер, в основном, играет текст роли по принципу «что вижу, то и играю». Считается модным не играть характер, а оставаться самим собой в предлагаемых обстоятельствах, но, к сожалению, для этого актера, это тоже определенный штамп «временного» присутствия на сцене. Существует набор современных заштампованных, сценических характерных черт. Есть актеры, которые «знают», как им играть старика или старуху, немца или француза. Хитрый – прищуривается один глаз, злой – опускаются углы рта, добрый – открываются широко глаза и т.п. К этому можно добавить «потирание» рук от удовольствия, почесывание головы, когда мы пытаемся показать, что мы активно мыслим, хотим спать – зеваем, когда радуемся – прыгаем, кружимся, хлопаем в ладоши, громко смеемся и многое другое. Для того, чтобы заметить актерский штамп достаточно внимательно понаблюдать за актерами в процессе репетиций и сравнить их

манеру, приемы, приспособления в оценке того или иного факта, с оценками этих же фактов наиболее часто встречающихся в разных жизненных обстоятельствах. Актеры, часто любят свои штампы, выдавая их за свою индивидуальность. По их мнению, именно они пользуются успехом у зрителей. Овладеть характерностью современного человека труднее и легче. Легче, потому что таких людей мы видим каждый день. С другой стороны - труднее, потому что видение, знания о современнике должно быть предельно точным и конкретным. Эти наблюдения могут принизить характерность до бытового понимания и простого воспроизведения действительности. Пренебрежительное отношение к актерскому искусству - это страшное зло в театре. Оно, в первую очередь, проявляется в том, что актер мало заботится о характере сценического образа.

Сегодня востребован актер, способный глубоко и самостоятельно мыслить, тонко чувствовать, владеющий анализом роли, обладающий высокой культурой, интеллектом, артистизмом. Настоящий актер это тот, кто меньше всего думает о самом себе, как он будет выглядеть, что ему идет или не идет на сцене. Выходя на сцену, в первую очередь, надо помнить, что ты личность, наделенная талантом и что зритель, пришедший в театр тебя любит и ждет в каком бы ты образе не выходил. И здесь главное не обмануть его.

### **1.3. Характерность - действие - обстоятельства**

Без действия ни один характер не может проявить себя. Специфика драмы и театра заключается в том, что именно «включение» персонажа в конфликт происходящего на сцене и заставляет его действовать, а значит проявлять и свой характер. Находясь в процессе поиска характерности необходимо помнить о действии, как об основном способе реализации этой характерности.

Когда характерность рождается непроизвольно, от индивидуального постижения внутренней сущности роли, то не требуется никаких сознательных усилий и нужно лишь довериться интуиции. Но если ощущение характерности не возникает само собой, актеру приходится дополнительно изучать обстоятельства жизни образа, логику и мотивы его действий, применять специальные приемы, приспособления для того, чтобы овладеть индивидуальными особенностями поведения действующего лица. Надо сказать, что актеру, не владеющему действенным анализом роли, не умеющему определять конфликт, сверхзадачу и сквозное действие роли, взаимосвязь роли со всем замыслом спектакля, будет сложно найти характер и характерность. Без сверхзадачи роли размывается и сквозное действие. Роль становится блеклой, невыразительной, т.е. лишенной «души и

тела»; так как именно сверхзадача, т.е. основная, всеобъемлющая цель к которой стремится персонаж, определяет все его действия и в конечном счете характер.

Есть испытанный способ поиска характерности через действие, предложенный К.С.Станиславским. Для этого нужно поставить перед собой вопрос: как бы я действовал, «если бы» был, например, старым, больным, ленивым, трусливым, туго соображающим, картавил, шепелявил, обладал бы плохим зрением, если бы у меня болела нога, сердце, если бы я был не человеком, а волком, ягненком и т. п. Ведь в каждом человеке заложены, хотя бы в зачаточном состоянии, элементы всех качеств и страстей, в том числе и волчья жадность и робость ягненка. Поэтому, даже храбрый, решительный человек в какие-то минуты может испытать страх и растерянность. Щедрый, в известных условиях, бывает скупым, добрый — злым и т. п. Отбор всех внутренних и внешних элементов характерности происходит с помощью уже знакомого нам «если бы», то есть постановки ряда вопросов и ответа на них действием.

Маска - та же характерность, за которой скрывается актер, но когда исполнитель не знает, что ему делать на сцене, никакая маска не скроет его актерской беспомощности. Без действия ни один характер не может проявиться в своей последовательности и логике движения к сверхзадаче. Чем точнее определена цель, конфликт, выстроены те препятствия, которые преодолевает герой, тем ярче проявляется его характер.

Если цель завет, манит, если она значительна и важна для персонажа, то он будет добиваться ее, через сквозное действие, всеми средствами какие он имеет в душе и за душой. Человек действует, потому что он должен пробиться к цели, найти выход из драматической ситуации, в которую попал. Все тайные качества человеческой души напрягаются, «набухают» и открываются на всеобщее обозрение.

Известный кинорежиссер А.Н. Митта в своей книге «Кино между раем и адом» определяет взаимосвязь характера и действия так: «Маска – это не ложь, это духовная и социальная одежда каждого характера. Человек сам может не знать, где проходит грань между его маской и сутью характера, пока конфликтная драматическая ситуация **не заставит его действовать**, выбирая путь между предательством и самоотверженностью, ложью и колючей истиной, спасительной трусостью и опасной смелостью. Драма ставит персонажей в ситуации, когда они должны прямыми действиями защищать близких, себя и свои идеалы, вытаскивая из глубины его души все, на что способен человек». (10.-С.53)

Драматическое искусство открыло эти закономерности в самой жизни. Театр только укрупняет, обостряет, придает условно-образующую форму жизненным проявлениям. И в жизни, и на сцене постижение характера и его ценностей происходит через действенное

стремление к цели, в борьбе с конфликтными обстоятельствами.

*Как само действие, так и его исполнение находятся в прямой зависимости от предлагаемых обстоятельств жизни образа и от характера персонажа.* Это те факты, события пьесы, время, эпоха и условия сценической жизни, которые заставляют персонаж совершать именно это действие, а не другое. Люди могут оказаться в одних и тех же обстоятельствах, а действовать они будут, возможно, по-разному. Более того, если даже они будут осуществлять одно и то же действие, то выполнение его, реакция на эти обстоятельства будут разными.

Приведем следующий пример. Юноша, страстно влюбленный в девушку, мечтает жениться на ней, но этому противятся ее родители. Тогда, вызвав ее на тайное свидание, он уговаривает оставить родительский дом и стать его женой. Чтобы склонить ее на такое решение, ему придется активно воздействовать на свою возлюбленную, убеждать, доказывать, рассеивать ее опасения, колебания, быть к ней предельно внимательным, предупредительным и т.п. Однако характер поведения влюбленных, в этих условиях, может быть совершенно различным, в зависимости от обстоятельств времени, места, быта, эпохи, индивидуальных черт характера участников события и многих других обстоятельств.

Рассмотрим спектакль Тюменского театра драмы и комедии «Ревизор» Н. Гоголя, в постановке московского режиссера А. Горбаня. Главное событие пьесы - приезд, так называемого, ревизора. Можно представить, в каких обстоятельствах находились действующие лица пьесы до этого события. В основе его - сама бюрократическая структура государства, с его многочисленными чиновниками, погрязшими в воровстве, взятках, и при этом постоянно испытывающими страх разоблачения. При первичном исследовании событий и поступков, многие из этих обстоятельств оставались в тени, так как не ясна была их непосредственная связь с поведением Хлестакова. Тихая, тусклая жизнь городка стала вдруг для всех интересной, в чем-то опасной, даже можно сказать, экстремальной после появления ревизора. Личная судьба героев спектакля приобретает не только частное, но и большое общественное значение, выраженное в сатирической, гротесковой форме исполнения. Обстоятельства места действия спектакля, предложенные художником спектакля А. Паненковым, заставляют персонажей все время пристраиваться к ним, что незамедлительно влияет на их характер поведения, диктуют особую манеру поведения, выразительную пластику тела, характер и приспособления к этим обстоятельствам, которые все время напоминают о себе, не давая всем героям комедии расслабиться.

К наиболее тонким предлагаемым обстоятельствам, оказывающим влияние на характер сценического поведения актера, относятся те, которые лежат в плоскости жанровых и стилистических особенностей пьесы. Актеру, работая над ролью, в первую очередь, необходимо сделать выписку из текста пьесы обо всем, что касается обстоятельств жизни персонажа, (его дома, города, эпохи); изучить нравы, обстановку, быт, обычаи, которые сопутствуют этим обстоятельствам жизни. Все это, несомненно, влияет на характер человека и его поступки. Исполнительский стиль актера обусловлен не только его отношением к образу, но и особенностями связей образа с внешней средой. Например, героев в пьесах А. Чехова невозможно «оторвать» от окружающей обстановки: чаепития, бильярда, звуков и шумов в усадьбе, игры света, от всего того, что влияет на душевный мир человека, а значит и на его характер.

Работая над характерностью, необходимо учитывать обстоятельства цели (сверхзадачу и сквозное действие) и обстоятельства препятствий в достижении этой цели. Чем раньше мы поймем это, тем легче мы будем существовать в этих обстоятельствах, зная, что мы делаем, как мы это делаем, и, что нам мешает это делать. Сами предлагаемые обстоятельства диктуют нам конфликтную ситуацию. Мы вступаем в борьбы, независимо оттого, что нас ждет впереди. Побеждая или проигрывая, характер героя всегда находится в состоянии движения и рождает новые краски, приспособления в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Актер всегда должен учитывать эти обстоятельства, а если их нет, придумать, нафантазировать, найти во что бы то ни стало, иначе характеру не с чем бороться. В упражнениях и в этюдах на характерность, в первую очередь, необходимо придумать предлагаемые обстоятельства, создающие те условия, которые повлекут за собой проявление характера.



## Глава 2. Изучение человеческой характерности, ее разновидностей

В начальном периоде работы актера над собой важно исследовать пути и приемы создания характерности, зависящие от тех или иных предлагаемых обстоятельств, в которых действует человек; а также выявить условия сценической жизни, которые способствуют созданию характерности врожденной, возрастной, национальной, историко-бытовой, социальной, профессиональной, индивидуальной и т. п. Рассмотрим некоторые из них.

### 2.1. Характерность врожденная.

*Врожденными являются различные типы высшей нервной деятельности, соответствующие различным темпераментам.* Само понятие «характер» можно рассматривать как сочетание свойств врожденных и свойств приобретенных в результате взаимодействия человека с окружающей его средой.

Личность человека складывается не только под воздействием внешних условий жизни и воспитания в самом широком смысле этого слова, но и в силу врожденных качеств, доставшихся ему по наследству. В создании сценического образа мы можем рассматривать наследственность как особого рода предлагаемое обстоятельство, определяющее особенности поведения действующего лица. В некоторых пьесах, где влияние наследственности имеет прямое отношение к сквозному действию роли, создание такой характерности становится особо необходимым. Например, действие пьесы Г.Ибсена «Привидения» строится на том, что главный ее герой Освальд наделен наследственностью, которая, несмотря на все усилия окружающих, приводит его к трагическому концу. Князь Мышкин в романе Ф.М.Достоевского «Идиот», обладая врожденной характерностью, становится предметом насмешек и унижения для одних, и жалости и сочувствия для других. Шекспировский Ричард III каждым своим поступком мстит природе и окружающим за свою физиологическую ущербность.

В заметках к программе театральной школы, говоря о характерности, К.С. Станиславский указывает на необходимость изучать различные типы человеческих темпераментов, опираясь на классификацию, предложенную еще Гиппократом, который разделял всех людей на четыре типа: слабый тип — меланхолический, живой — сангвинический, безудержный — холерический и спокойный — флегматический. Общий и обязательный для всех людей органический процесс взаимодействия с окружающим миром будет протекать при этом по-разному и с разной степенью интенсивности, или, говоря

языком театра, - темпоритма.

Таким образом, чтобы воссоздать тот или иной тип высшей нервной деятельности, необходимо овладеть особенностями органического процесса, свойственными данному типу, и в соответствии с этим перестроить собственную органику. Это и приведет к созданию внутренней характерности (органического происхождения), которую мы называем характерностью врожденной в отличие от характерности приобретенной. Обычно, это люди сильные, пытающиеся из-за всех сил бороться с самим собой и с теми, кто их пытается успокоить или пожалеть. В этой характерности необходимо чувство меры и способа отбора приспособлений, чтобы все это не превращалось в демонстрацию чувств и комплекса неполноценности героя.

Чтобы отыскать и воплотить такого рода характерность, нужно глубоко проникнуть в природу образа. В большинстве случаев эти поиски ведутся «на ощупь», на основании запаса жизненных впечатлений, догадок, интуиции. К.С.Станиславский говорил, что большую помощь в этой работе могло бы оказать знание психологии и особенно той ее части, которая посвящена изучению человеческого характера. Не случайно, в его заметках мы находим рекомендацию изучать психологию. Сейчас особенно ясно, что дальнейшее изучение актерского творчества уже нельзя мыслить в отрыве от современной физиологии и психологии. Предмет психологии должен преподаваться, в первую очередь, с позиции творческого процесса работы актера над ролью, связанного с характером изучаемого человека, во всех его проявлениях темперамента и физиологических особенностей.

## **2.2. Характерность возрастная.**

Причины, вызывающие ту или иную возрастную характерность, сводятся не только к физиологическим особенностям организма. Жизненный опыт, человеческая мудрость, особое, свойственное этой категории людей, восприятие жизни оказывают влияние на все поведение человека. В зависимости от этого корректируется и логика поведения. Много примеров, когда старик в проявлении своей физической формы гораздо подвижнее молодых, а молодой человек в свои восемнадцать лет выглядит стариком. Все дело в характере этого человека, в его способе сосуществования в обстоятельствах его окружающих.

Когда речь зашла о том, как молодому актеру сыграть старика, К.С. Станиславский говорил: «Все жесты, которые были у вас в молодости, сохраняются и в старости. Изменяется только ритм. Труднее садиться, труднее вставать. У меня, например,

приобретена новая логика действий. Я не смогу с размаху сесть за стол. Сначала обопрюсь на него руками; не могу сразу подняться — сначала ухвачусь за что-нибудь... Поймите эту новую для вас стариковскую логику действий, и вы будете стариком, но никогда не теряйте себя в роли».(17.- С. 217).

Кроме замедленного темпа и ритма действий существуют и другие признаки старческой характерности: «Благодаря отложениям солей, загрубелости мышц и другим причинам, разрушающим с годами человеческий организм, сочленения у стариков точно не смазаны. Они скрипят и заедают, как железо от ржавчины. Это суживает широту жеста, сокращает углы и градусы сгибов сочленений, поворотов туловища, головы, заставляет одно большое движение, разбивать на много малых составных: и готовиться к ним, прежде чем их делать» (17.-С.217). Физическая природа старости связана также с частичной потерей слуха, зрения, притуплением органов восприятия, что затрудняет общение с окружающими. Таким же образом можно найти логику действий, типичную для ребенка, подростка. Целесообразно предложить ученикам выполнить ряд простейших действий, например, встать, сесть, согнуться, подняться и спуститься по ступеням лестницы, пройтись взад и вперед, прибрать комнату и т. п., ставя себя в положение человека разного возраста. Этот поиск возрастной характерности связан с процессом от внешнего к внутреннему, и к сожалению, не всегда оправдывает себя. Необходимо найти золотую середину.

Перефразируя знаменитое выражение «если б молодость (знала) умела, а старость могла», можно с полным правом отнести и к актерскому искусству. Молодой актер почти всегда пытается играть возраст чисто физически, через «заторможенность» движений, медленную речь, трясущиеся руки, т.е. через признанный набор штампов. Актер или актриса, так скажем, в возрасте, играющие молодых людей, делают все наоборот. Быстро бегают, говорят звонкими голосами, суетятся. И то и другое неправильно.

Много примеров в истории театра, когда актер, работая над характером пожилого человека, проникает в этот образ через свое видение роли. Идет от своего понимания проблемы и конфликта, сверхзадачи роли и предлагаемых обстоятельств; тогда возрастную роль может играть и двадцатилетний и тридцатилетний актер, но при одном условии - это должен быть талантливый актер. Знаменитый пример - талантливая актерская работа Н. Черкасова в роли семидесятилетнего профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики», актеру было всего 34 года.

### **2.3. Характерность национальная.**

Будущему актеру необходимо наблюдать и запоминать характерные особенности людей различных национальностей, проникать в природу их темперамента, накапливая материал для будущих ролей. Важно понять, как в одних и тех же обстоятельствах будут вести себя немец, итальянец, житель севера, юга и т. д. Подобные наблюдения можно брать не только из жизни, но и из литературы, из произведений великих художников, музыкантов, которые умели передавать через искусство национальное своеобразие своего народа. Наблюдения за людьми другой национальности помогают глубже понять природу национальной характерности и перевести ее на язык действия. Когда воспроизведение характерных движений, говоров, акцентов и прочее идет от простого подражания подсмотренным в жизни образцам, то этот метод работы не всегда оказывается эффективным, а иногда приводит к передразниванию или к наигрышу. Есть другой тип упражнений, который строится на изучении тех или иных национальных признаков и имеет прямое отношение к овладению характерностью.

Изучая национальную характерность, актеру рекомендуется всячески развивать **пластическое ощущение образа**. К.С.Станиславский обращался к специальной тренировке по овладению национальной и бытовой характерностью, которая проводилась параллельно с работой над ролью. Так, в период подготовки учебного спектакля-оперы «Чио Чио Сан» Д. Пуччини, он включил в тренировку японскую пластику и танцы. Для этого были пошиты специальные репетиционные кимоно, изготовлена обувь-котурны и веера - необходимая принадлежность японского туалета. Тренировка проводилась до тех пор, пока японская пластика и манеры не стали для учеников привычными и необходимыми. Мы предлагаем своим студентам почаще бывать на рынках, где национальное многообразие представлено во всей красе. Азербайджанцы, грузины, чеченцы, китайцы, армяне, казахи, корейцы, украинцы, татары - вот далеко не полный список людей разных национальностей нашего города. В поисках национальной характерности можно зайти в еврейскую синагогу, татарскую мечеть, в воскресные национальные школы, дом национальных культур, а лучше всего - познакомиться с человеком, интересующей вас национальности, и понаблюдать за ним.

### **2.4. Характерность историко-бытовая.**

К.С.Станиславский мечтал о таком курсе истории культуры, который был бы

специально приспособлен к профессии актера и включал изучение различных эпох с точки зрения быта, костюма и особенностей поведения. Такой предмет появился, существует и приносит свои плоды, но без самостоятельного изучения материалов эпохи в литературе, живописи, истории культуры - образование будет неполным. Можно изучать эпохи на материале нескольких пьес мирового репертуара, которые, может быть, и не будут доведены до спектакля, но послужат хорошим поводом для учебной работы. Можно разработать и внедрить ряд этюдов для овладения манерой поведения, характерной для различных исторических периодов. Например, тема этюда - вечеринка с танцами и пением в конце XIX в. В каждом из этих этюдов надо исполнить характерный для данной эпохи танец, уметь носить костюм. Кроме всего этого, необходимо учитывать обычаи того времени, этикет, не говоря уже об умении владеть шпагой, шляпой, платком, веером и т.п. В постановке таких этюдов на историко-бытовую характерность существенную помощь могут оказать педагоги по сценическому движению, сценической речи, танцу, пластике, этикету и т.д. В работе над ролью классического репертуара, с первых же репетиций, актрисам необходимо носить длинные юбки заменяющие театральный костюм, актерам сюртуки, смокинги и т.п., пользоваться реквизитом, принадлежащий той эпохе, о которой идет речь, консультироваться со специалистами по быту и костюму, музеоведами, искусствоведами, использовать литературу и документы того времени.

Современный театр, к сожалению, мало обращается к историческим пьесам, где была бы представлена вся палитра исторических и бытовых подробностей той или иной эпохи. Эта работа, конечно, очень сложна: требует подробного анализа бытовых и исторических особенностей, финансовых средств, но без работы над классической пьесой, начинающий актер не сможет в полной степени овладеть всеми возможностями своей профессии.

К.С.Станиславский вводил в тренировочные занятия множество упражнений для отработки характерных движений и действий в различных бытовых, исторических условиях. Все, кто бывал на его занятиях, помнят, с каким совершенством он владел плащом, шпагой, тростью, зонтом, веером, платком, лорнетом, всевозможными приемами обращения с дамой, поклонами, походками, манерой себя держать, носить костюмы, головные уборы в соответствии с обычаями разных времен и народов. Всеми этими упражнениями он занимался на протяжении всей своей жизни, считая такую внешнюю артистическую технику непременным слагаемым творческой готовности артиста. Он не только знал историю костюма, но всякий раз старался разгадать тот особый характер поведения, к которому обязывает костюм. С его одобрения в Оперно-драматической студии

велась работа по созданию хронологических таблиц, отражающих эволюцию причесок и головных уборов. Он считал, что при прохождении курса истории культуры педагоги и ученики должны создавать экспозицию по истории театра и костюма, которая пополнялась бы усилиями всех студийцев: их рисунками, фотографиями, сделанными по материалам исторических архивов. Это с его посыла в программу всех театральных вузов страны введены предметы: сценическое движение, пластика, танец, живопись, этикет, мировая культура, история театра, история быта и костюма и т.д. Знать, уметь пользоваться всем этим - обязанность актера и режиссера.

### **2.5. Характерность социальная.**

В одних и тех же исторических и национальных условиях складываются характерные, совершенно различные черты, отличающие людей разной социальной принадлежности. Народная культура с ее обычаями, преданиями, сказками, песнями, танцами, одеждой, говором, бытовым укладом и т. п., может не только не совпадать, но находиться в резком противоречии с культурой господствующих классов. Те, в свою очередь, делятся на ряд социальных категорий: придворных, помещиков, чиновников, военных, духовных лиц и т.п. В наше «перестроечное» время, социальные противоречия обостряются с не меньшей силой, как это было сто и более лет назад, и театру еще предстоит поиски новой социальной характерности.

Изучить все многообразие сословных различий по всем странам и эпохам, конечно, невозможно. Важно на конкретном драматургическом материале научиться вскрывать социальную природу образа, отбирать наиболее типичные признаки и черты для характеристики классовой принадлежности действующего лица. В заметках о работе актера над ролью К.С.Станиславский намечал пути овладения социальной характерностью образа. Он предлагал исполнителям «Вишневого сада» А.П.Чехова сыграть этюд, в котором гости собираются на званый вечер к Раневской. Как они входят в помещичий дом, как встречаются друг с другом, как обмениваются приветствиями и мнениями о предстоящем бале? Чем будет отличаться друг от друга поведение помещиков, купцов, чиновников, приказчиков, студента, лакея и горничной? В каких взаимоотношениях они будут находиться? Необходимо ответить действием на эти вопросы, используя материал пьесы и собственные мысли.

В процессе работы над образом Епиходова в спектакле «Вишневый сад» А.Чехова, пришлось столкнуться с этой характерностью. Ощущение неполноценности в обществе,

заставляет этого человека сопротивляться всему тому, что его несправедливо, как ему кажется, обижает. Данный персонаж – это маленький, завистливый человек социально зависимый от всех, кто его окружает. Отсюда - все его обиды и беспомощность. «22 несчастья» как его называют, и только смена «власти» в усадьбе дает ему шанс занять более высокое социальное положение в обществе.

Характер поведения действующего лица, обусловленный его сословным положением, приобретает особое значение в тех произведениях, где он оказывает влияние на развитие сквозного действия, как, например, в пьесах «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Гамлет» В. Шекспира, «Женитьба Фигаро» Бомарше и других классических и современных пьесах. При этом нельзя допускать вульгарно-социологического подхода в трактовке персонажей, согласно которому все действующие лица делятся на отрицательных и положительных в зависимости от их социального положения. Все дело в том, как сквозное действие роли строится по отношению к сквозному действию пьесы: совпадает с ним (хотя бы частично), либо противостоит ему.

### **2.6. Характерность профессиональная.**

Внимание, которое мы затрачиваем на изучение профессии людей, кропотливая и сложная задача для начинающего актера. Актеру необходимо направлять внимание на то, какой отпечаток накладывает профессиональная деятельность на поведение человека и как по внешним признакам определить его профессию. Тот, кто постоянно соприкасается с природой и занимается физическим трудом, отличается от канцелярского работника манерой общаться с людьми, говорить, двигаться, а также - фигурой, цветом лица и т.д. Профессиональная деятельность вырабатывает определенный стиль поведения, способствует развитию или, напротив, притуплению тех или иных органов чувств восприятия и, в конце концов, влияет на органику человека и его поведение.

Но профессиональная характерность приобретается не только под влиянием практической деятельности. В наши дни трудно ограничиться штампованными представлениями и наблюдениями о профессиональной принадлежности человека и определять по одежде его социальное происхождение. Человек нередко выбирает профессию в соответствии со своими врожденными склонностями и становится профессионалом в той или иной области именно потому, что она в наибольшей степени отвечает его внутренним и внешним данным.

Артисту важно «докопаться» до всех этих тонкостей и изучить природу

профессиональной характерности. Пытаясь овладеть характерностью образа с ходу, с помощью одной интуиции, он часто попадает во власть услужливых актерских штампов и стереотипов. Если повар - обязательно колпак и фартук, врач - белый халат, учитель - очки и указка. В работе над профессиональной характерностью самое главное - найти особенность творческого процесса профессиональной деятельности человека.

Каким же образом можно овладеть профессиональной характерностью? Самый простой и надежный способ - ознакомиться с ней на практике, тем более, что большинство профессий доступны для непосредственного изучения, где можно не только наблюдать, но и самим включаться в изучаемую профессию. На уроках по актерскому мастерству учащиеся должны показать усвоенные ими производственные навыки, действуя с воображаемыми или реальными предметами, демонстрируя наблюдения, взятые из жизни. Подобная практика тренирует наблюдательность, память физических действий, внимание к поведению других и к своему собственному. Материал жизни становится источником пусть скромного, но самостоятельного творчества учеников, необходимого для работы будущих режиссеров и актеров.

Развивая наблюдательность, ученики могут добраться до еще больших тонкостей, улавливая особенности поведения профессионала, но профессионала определенной специальности и определенного социального положения. Изучая особенности профессии, актер овладевает не только профессиональными внешними признаками, но и самой психологией профессии. Созданный им образ должен обладать не только профессиональной, но еще и индивидуальной характерностью человека.

### **2.7. Характерность индивидуальная.**

Каждый отдельно взятый человек имеет свою индивидуальность и неповторимость. Это личность, наделенная характерными признаками и чертами, отличающимися от окружающих его людей. Индивидуальная характерность присуща каждому реалистическому образу, но есть роли, в которых она приобретает совершенно исключительное значение, определяя собой развитие конфликта. Так, Сирано де Бержерак в одноименной пьесе Э. Ростана, обладает всеми достоинствами романтического героя, но у него слишком длинный нос, и это делает его несчастным, определяет его поступки и отношения с окружающими. Привлекательная или отталкивающая внешность, физический или психический недостаток, последствия увечья или болезни, все это влияет на человека, на характер его поступков. Плохие зрение и слух, косноязычие, хромота, сердечная болезнь



и т. п. вносят различные поправки в органику поведения, изменяют не только внешность, но и душевный склад человека.

В тренировочной работе не следует поначалу перегружаться слишком сложными психологическими задачами, надо просто пытаться действием ответить на вопросы: что бы я стал делать в данных условиях, если бы был близорук и потерял, предположим, очки, а мне необходимо найти спрятанный предмет или прочесть важное письмо; а если бы я сильно заикался, но должен был бы объясниться с кем-нибудь или что-либо срочно сообщить? Со временем можно подойти к решению более сложных задач по овладению индивидуальной характерностью, отвечая действием на вопрос: а как бы я поступил, если бы был застенчив и робок, или, напротив, развязен и самоуверен, или раздражителен, нетерпим к чужому мнению, или благожелателен и т. п.

Иными словами, внешняя характерность влияет на характер, и мы должны знать, что между ними есть определенная взаимосвязь. Например, я раздражителен и нетерпим потому, что у меня постоянно болит желудок, а люди не хотят этого замечать, и пристают ко мне с пустяками, или я робок и застенчив потому, что сознаю свое уродство и превосходство других. Ведь даже перемена костюма и прически что-то изменяет в психологии человека. Так, например, нарядно и со вкусом одетая женщина чувствует себя, от одного этого, увереннее и счастливее. Если же она всегда одевается хорошо, то это становится для нее привычным и делается чертой ее характера. Эту связь внутренней и внешней характерности можно уловить в себе самом и в других, и она должна прослеживаться в упражнениях и в этюдах.

Поиск индивидуальной характерности процесс трудный, но интересный. Однажды мне пришлось играть роль палача в спектакле Ю.Эддиса «Жажда над ручьем». Разговоры о роли, репетиции нечего не давали в поиске характерности этого человека. Хотя я знал, что палач горбат, прихрамывает; данный персонаж ничтожный уродец, смакующий свою власть над людьми. На репетициях я пытался кричать, сутулиться, хромать, изображая властного, сильного человека. И так длилась долго, пока на одном из прогонов, на меня надели костюм палача с горбом, капюшоном и красные перчатки. К этому костюму сразу возник грим человека, с «тяжелым» резким лицом, горбатым носом. И в первом же выходе на сцену, я вдруг заговорил почти шепотом, четко произнося каждое слово, каждую букву. Реакция была незамедлительной, все замолчали, и попятились от меня. Волну «удовольствия» и эмоций от собственной значимости в этой роли, в этом мире и на сцене, конечно, трудно было передать словами. Роль, которая тяготила меня, противоречила моей

собственной индивидуальности, вдруг стала для меня определенным этапом в моей актерской практике, и принесла удовлетворение и радость от найденного характера персонажа. Через найденную индивидуальную характерность возник образ сильной и в тоже время глубоко несчастной личности.

## **2.8.Характерность сказочная**

Сказка. Один из любимых жанров драматического театра. Этот жанр провоцирует и толкает актера на поиск необыкновенной, сказочной характерности. Сказка дает актеру возможность пофантазировать над образом и его характером. Сказочная характерность требует от актера большого воображения и, в тоже время, чувства меры и вкуса в изображении характерных черт персонажа. Опасность перебора характерности, наигрыш, штампы - главные враги сказочной характерности. Если любая другая характерность требует изучения и наблюдений, то сказочная характерность рождается от вымысла и фантазии режиссера и актера.

Молодым актером сыграл одну из своих любимых ролей - кота в пьесе С.Прокофьевой и Г.Сапгир «Кот в сапогах». В начальном периоде в работе над ролью внимание уделялось лишь поиску пластики кота, манере говорить, особому способу общения, легкости. В процессе репетиций это получалось, не было, к сожалению, характера - умного, задиристого, способного на приключения и авантюру кота. Есть тесная взаимосвязь между наблюдениями за животными, вещами и людьми и сказочной характерностью. Любая роль в сказке требует яркого артистизма, фантазии и пластической выразительности тела актера. Образы в сказках связаны и с животным миром и с людьми, поставленными в особые фантастические обстоятельства. Важно найти «зерно» в роли, без которого нельзя определить характер персонажа, тем более, что большинство сказок населены животными и вещами, которые имеют и свой характер и свойственную только им характерность.

Работу над «зерном» в роли обычно начинают с наблюдений за животными. Их изучать проще, легче, чем человека. Главное - поймать выражение глаз, а потом уже и пластику, которая связана незримыми нитями с характером животного. Когда столкнулся с ролью кота, пришлось проявить наблюдательность, юмор и способность к детской вере обстоятельствам игры, иначе мне, взрослому человеку, пришлось бы туго в поисках характера кота. «Зерном» в роли моего кота стало, как не странно, не животное (кот), за которым я наблюдал, а человек. В театре работал администратором и по совместительству председателем профкома человек, которого все звали «веником», потому что его имя -

Вениамин, а также потому, что он не давал никому покоя. Это был искрометный, подвижный, никогда не унывающий человек, которого все любили. После премьеры сказки подходили ко мне актеры и говорили, что я очень похож на Веню. Лучшей похвалы мне и не надо было. По прошествии лет, сейчас, я бы попытался определить и так называемый «воображаемый центр» по М.Чехову, который в его понимании становится силой, движущей, внутренне и внешне, образ. Этот центр я определил бы в глазах кота. Внимание, с которым он живет, не пропуская ни одного движения на сцене и в зале, острая наблюдательность и мгновенная реакция, все это заставило бы актера жить сиюминутно, ничего не пропуская и не отвлекаясь по пустякам.

В тоже время, очень важно в сказке соблюдать способы и приемы общения в процессе сценической игры, где зрители являются непосредственными участниками спектакля. Сам способ существования на сцене в сказке, предполагает элемент «провокации» зрительного зала, включение его в происходящее на сцене. Зритель должен узнавать сказочный персонаж, и в тоже время, персонаж должен удивлять зрителя своей острой характерностью, чувством юмора, искрометностью, заразительностью, вовлекая его в мир сказки.

## **2.9. Характерность актерская и ее преодоление.**

Индивидуальная характерность присуща каждому человеку. а значит, и каждому актеру. Кроме того, актер часто злоупотребляет характерностью, манерой поведения, которые имели некогда успех у зрителей, помогли однажды ему преодолеть внутреннюю скованность, конфуз, сделали его сценически обаятельным. Речь идет о личных штампах актера, которые он охотно переносит из роли в роль. Ведь они проверены, усвоены и апробированы на зрителе.

Обычным оправданием в этих случаях служит упрощенно понятая формула «идти в роли от себя». Но, как остроумно заметил М. Н. Кедров, режиссер и актер МХАТа, «актер должен идти в роли от себя... и как можно дальше». (7.- С.131). Чтобы прийти к характерности образа актеру необходимо, прежде всего, преодолеть свою личную характерность. Привычные интонации и жесты, дефекты речи, говор, определенную манерность, надуманный имидж, пластические особенности (например, излишняя жестикуляция, сутулость и т.д.) А для этого необходима мышечная свобода и большая

выдержка, самоотречение по отношению к своим штампам и привычкам. Актер должен стремиться преодолеть свою характерность, иначе она будет мешать профессии. К сожалению, многие современные актеры ленивы и нетрудолюбивы, надеются на, так называемый, «авось». Надо чаще вспоминать слова К.С.Станиславского, который говорил, что только **труд и воля** могут помочь актеру в его профессии.

Выдержка в жесте имеет особое значение в области характерности. «Чтоб уйти от себя и не повторяться внешне в каждой новой роли, необходимо «безжестие». (17.-С.227). Каждое лишнее движение актера удаляет его от изображаемого образа и напоминает о самом исполнителе. Нередко случается, что актер находит для изображаемого им лица на всю пьесу три, четыре характерных движения и действия, типичных для роли.

«Чтоб управлять ими на протяжении всей пьесы, необходима очень большая экономность в движениях. Выдержка помогает в этой задаче. Но если этого не случится, и три типичных движения образа потонут среди сотен личных жестов самого актера, тогда исполнитель «выйдет наружу» из образа и закроет собой исполняемое им лицо. Если это будет повторяться в каждом спектакле, то актер станет чрезвычайно однообразным и скучным на сцене, так как будет постоянно показывать себя самого. Отобранные, точные характерные движения сродняют артиста с ролью, тогда как свои собственные неуправляемые движения отдаляют исполнителя от образа, толкают его в круг своих личных, индивидуальных переживаний и чувств. Едва ли это полезно для пьесы и роли». (17.-С.228).

Внешняя характерность нужна не сама по себе, не как украшение или добавление к уже созданной роли, а как средство овладения внутренней сущностью образа. А для этого надо не только овладевать характерной манерой поведения изображаемого лица, но и уметь преодолевать собственную характерность.

К сожалению, книги о характерности К.С.Станиславского, М.А.Чехова, М.О.Кнебель, Г.В.Кристи, Б.Г.Голубовского и др., сегодня мало читают и изучают, мало упражняются, надеясь на собственный талант и обаяние личности, используют свои внешние данные, тиражируя их в каждом спектакле или фильме. Современный актер стал много подрабатывать «на стороне» - в рекламе, на радио, на телевидении, стремясь много зарабатывать, и ему некогда подумать о том, что он однообразен и неинтересен как исполнитель. Знаменитое выражение - «роли разные, а образ тот же» - можно с полным правом адресовать многим современным актерам. С каждым новым театральным сезоном, театр в чем-то утрачивает одну из высот театральной школы - «характер и характерность»,

без которой не может состояться ни одна роль. А ведь создание сценического характера - это и есть создание сценического образа героя. На этом основывается искусство актера на сцене. *Истинно творчески созданный сценический характер (характерность) образуется в процессе сложного и глубокого взаимодействия личности актера с личностью героя.*

### Глава 3. Роль наблюдения в процессе поиска характерности

*С момента, когда студента начинает волновать что-то увиденное в жизни, и начинается творчество. Результатом наблюдения жизненного материала является человеческая наблюдательность. Наблюдение – метод психологического исследования, при котором необходимая информация об изучаемом объекте получается в результате его прямого зрительного восприятия и оценки.* Наблюдение может быть нескольких видов:

**Наблюдение включенное** – вид наблюдения, при котором наблюдатель сам становится участником того процесса, за которым он ведет наблюдение.

**Наблюдение стороннее** – вид наблюдения, при котором наблюдатель не является участником того процесса, в который включен человек или те люди, за которыми ведется наблюдение.

**Наблюдение непосредственное** – вид наблюдения, при котором наблюдатель не использует никакие другие средства наблюдения, кроме собственных, естественных органов чувств.

**Наблюдение опосредованное** – вид наблюдения, при проведении которого наблюдатель использует кроме собственных органов чувств еще какие-либо иные, например, технические средства.

**Наблюдение открытое** – вид наблюдения, при котором наблюдатель непосредственно воспринимается наблюдаемым, и наблюдаемый знает о том, что за ним ведется наблюдение.

**Наблюдение скрытое** – вид наблюдения, при котором тот человек, за которым ведется наблюдение, не знает, что за ним наблюдают.

**Наблюдение свободное** – вид наблюдения, при котором заранее не определено, что наблюдать, с какой целью наблюдать, каким образом фиксировать результаты наблюдения и как их интерпретировать. Все это определяется в ходе наблюдения, т.е. спонтанно, импровизационно.

**Наблюдение фиксированное** – вид наблюдения, при проведении которого заранее определяется, что наблюдать, с какой целью наблюдать, как фиксировать, обрабатывать и воспроизводить результаты наблюдения.

Замечательный педагог и режиссер М.О.Кнебель в своей книге «Поэзия педагогики»

пишет: «Талантливый человек, воспринимая жизнь, не копирует ее в искусстве, а обязательно переплавляет ее в горниле своей любви, своих мыслей, чувств, страданий и мечтаний. Отрыв от жизни всегда грозит схемой. Отрыв от живого человека в сценическом искусстве тоже неизбежно приводит к мертвой схеме. Изучать человека, любить в нем все прекрасное, ненавидеть все темное - было, есть и будет нашей самой главной задачей. Как только мы перестанем учиться этому, выяснится, что мы катастрофически отстали от жизни, что зрители видят человека зорче и точнее нас. Наше искусство покажется им старомодным».(7.-С.210).

Актерская профессия обязывает человека пытливо и вдумчиво относиться к окружающему миру, все видеть, все пропускать через свое воображение. Уметь отличать существенное от второстепенного, уметь видеть в обыкновенном – необыкновенное, не пассивно созерцать жизнь (что дает только поверхностное впечатление), а стремиться к ее художественному постижению, к осмыслению жизненных наблюдений. В начальных упражнениях раздела «Наблюдения» студенты должны фиксировать внимание на том, как люди в разных обстоятельствах ходят, едят, выбирают и покупают вещи, платят деньги, пишут письма, приводят себя в порядок перед зеркалом – словом, как они проделывают небольшие физические действия.

На первых порах студенту легче наблюдать за внешней характерностью. В дальнейшем надо стремиться к проникновению во внутренний мир наблюдаемого человека, т.е. стараться понять, что же происходит в данный момент в душе его, почему он именно так идет, так ест, так пишет и т.д. Наблюдения, выполняемые студентами, проявляют поведение человека и его психологию в той или иной ситуации, которые они подсмотрели в жизни. На занятия по мастерству надо приносить те наблюдения, которые взяты из окружающей действительности, которые вас заинтересовали, привлекли внимание, разбудили творческую фантазию и воображение. Эти упражнения требуют определенной техники, умения студентов воспроизвести в сценической форме то или иное жизненное наблюдение.

Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актера. У талантливого актера внешняя и внутренняя характерность рождается сами собой от правильного созданного самочувствия и интуиции души. Но нельзя надеяться только на талант, если студент трудолюбив, и сила воли высока, то такой труд вызывает уважение и благодарность педагога и режиссера. Ученик должен на личном опыте понять, что нельзя делать эти упражнения, не изучив сначала саму природу данной внешней характерности, не

изучив ее физиологических причин. Надо не копировать внешнее поведение наблюдаемого человека, а изучать. **Копия – не творчество!**

Упражнения и этюды на основе наблюдений дают возможность будущему актеру уловить оценку явлений жизни, воспроизвести внутреннюю жизнь и характер человека в той или иной ситуации. Этюды, рожденные в результате осмысления явлений жизни, исключают подделку чувств, потому что объектом внимания в этюде – наблюдении является сама жизнь, эмоционально и духовно воспринятая студентом. Если не включать своего отношения к объекту наблюдения, несмотря на органичность и артистичность исполнения, то такой способ наблюдения может привести к однообразию, равнодушию, к отсутствию цели в этюде. Наблюдая и фантазируя, отделяя главное, существенное от второстепенного, студенты в своих упражнениях и этюдах постигают принципы художественного отбора.

Начальный этап раздела «Наблюдения» начинается с наблюдений за животными, вещами. Теперь надо «угадать» человека. Поговорка гласит: «Чтобы узнать человека, с ним надо пуд соли съесть». Действительно, человек обнаруживает себя постепенно и не сколько в словах, скорее в поступках. Как подступиться к нему, как понять его? Очевидно, надо больше наблюдать за людьми через свое восприятия, подсматривать за ними – в автобусах, поездах, в кино, театрах, на улице, на стадионе и т.д. Надо натренировать остроту своего взгляда так, чтобы в короткое время запечатлеть черты его поведения, угадать «зерно» характерности этого человека. Наблюдения за людьми требует определенных правил, которые должны учитывать студенты в своей работе:

*1. Нельзя «пялиться» на человека, тем самым, отпугивая его излишней откровенной манерой разглядывания.*

*2. Нельзя теряться от обилия признаков характерности, которые могут запутать вас, увести от объекта наблюдения и раствориться в мелочах.*

*3. Нельзя затягивать наблюдения на долгий срок, можно забыть смысл и цель задания, потерять свежесть восприятия и интерес к этому процессу наблюдения.*

В процессе наблюдения за людьми необходимо:

*1. Научиться при помощи фантазии делать объекты внимания наблюдаемого человека своими объектами.*

*2. Воспринимать каждый объект наблюдения таким, каким он реально дан.*

*3. Увлекаться своим наблюдением, превращая любой объект из интересного для*



*себя, в интересный и привлекательный для других.*

*4. Приносить на занятия материал наблюдений, обязательно пронизанный чувством юмора и своим отношением к объекту познания.*

*5. Учитывать при восприятии объекта, что любая характеристика требует чувства меры и вкуса при отборе характерных черт наблюдаемого человека.*

*6. Так же, как и в наблюдениях за животными, главное требование в наблюдениях за людьми – быть, а не изображать, «влезть в шкуру» того или иного наблюдаемого характера.*

### **3.1. Элементы актерского мастерства и характерность**

Если мы обратим свой взгляд на элементы актерской психотехники, влияющие на характерность, то поймем, что не можем обойтись, без **«внимания»**, как основе любого процесса познания с помощью пяти органов чувств. От того, каким вниманием обладает сам студент, насколько его органика готова к процессу наблюдения и запоминания, зависит конечный результат его деятельности. Без развитого внимания невозможно выяснить, и определить, природу внимания у продавца, больного человека, сыщика, врача, музыканта и т.д.

**«Восприятие»** – это процесс познания сложных вещей и явлений существующих в мире, их представления в сознании человека в виде образов. От того, как люди воспринимают и оценивают друг друга, зависят образы, которые складываются у них друг о друге. Наблюдаемое поведение человека порождает определенное отношение к нему. Это отношение формирует достаточно устойчивую установку на восприятие человека и его характер.

Мы не можем обойти такие элементы как **«сценическая свобода или освобождение мышц»** и конечно, **«память физических действий»**. Благодаря этим элементам, которые являются первыми в тренинге актерской психотехники, вырабатывается умение чувствовать и осознавать свой телесный аппарат и пользоваться им рационально и продуктивно, приучая себя к дисциплине движения и свободе внутреннего аппарата. **«Зажим»**, в первую очередь, связан с внутренними комплексами, он кроется в голове студента, в его сознании. Излишняя стеснительность, скованность, страх перед зрителем, боязнь оказаться глупым и неинтересным в своих проявлениях и т.п., влечет за собой комплекс неполноценности студента. Необходимо освободить себя изнутри, а потом и внешне, чтобы душа и тело актера были готовы к самовыражению на сцене.

Важный элемент актерского искусства необходимый для упражнений и этюдов на характерность, это **«действие»**, которое является основным материалом актерского мастерства, выражено и определено в триединстве самого действия - ум, чувство, воля. Принцип действенности предполагает активность и динамичность в поиске характерности. Без этого элемента не одна характерность не будет органичной и индивидуальной, присущей только этому человеку.

**«Эмоциональная память»** как элемент актерского мастерства, надежно сохраняет яркие черты характерности людей и животных. Некоторые характерные черты людей, встречаемые в жизни, вызывают сильное чувство и запоминаются надолго. Используя этот эмоциональный багаж, мы пользуемся им в упражнениях, этюдах, а потом и в характерных ролях.

**«Общение»**. Ни одна характерность не обходится без общения. Только средства и приемы в процессе общения разные. Мы общаемся словесно, физически или энергетически, «на уровне глаз», в зависимости от обстоятельств и людей нас окружающих.

Немаловажную роль в процессе поиска характерности играют этюды на **«воображение и фантазию»**. Это, в первую очередь, эстрадно-пародийные номера на известных артистов эстрады и кино и не только. Важно, с помощью своего воображения попытаться создать новый жанр, стиль номера и способ подачи его. Воображение и фантазия должны будить в студенте оригинальное мышление в поиске характерности и реализации ее на сцене. Фантазия и воображение, как и сам раздел «Наблюдения», не могут существовать обособленно от всех других элементов актерской психотехники.

**«Предлагаемые обстоятельства»**, **«чувство правды, логика и последовательность»**, **«темпоритм»**, **«вера и сценическая наивность»**, **«сверхзадача»**, **«сквозное действие»** и т.д., - вот не полный перечень элементов актерской психотехники, которые влияют, в большей или меньшей степени, на раздел «Наблюдения». Это лишний раз доказывает, что характерность, как элемент актерского искусства, является комплексным. Он один из самых важных в воспитании актера, который в своем творчестве ищет и находит тот сценический образ, который становится украшением спектакля и гордостью актера, воплотившего его.

### 3.2. Упражнения и этюды

Основой упражнений и этюдов на характерность являются наблюдения как высшая

форма внимания. Готовность к характерности необходимо тренировать. Этим студенты должны заниматься в первые годы обучения, еще до встречи с ролью. Хотелось бы, чтобы каждое упражнение, каждый этюд сопровождалось интересным, увлекательным вымыслом, имели бы свое смысловое содержание и цель. Студент режиссерской специализации, упражняясь должен понимать задачу и методику упражнения. Хочется особо выделить одно из важных качеств в работе над упражнениями и этюдами на характерность – в них обязательно должно присутствовать чувство юмора.

Работая над характерностью начинать надо с простого наблюдения за животными, материальным миром, людьми, которые нас окружают. Наблюдение, как особая форма внимания, должно стать неотъемлемой чертой профессиональной подготовки актера. Приведем примеры упражнений, основанные на наблюдениях:

**1. «Угадай профессию»** Наблюдения основываются на изучении манеры поведения, привычек, связанных с профессиональной деятельностью человека. Упражнение проводится индивидуально или группой студентов в помещении или на улице. Определив профессиональную принадлежность человека, наиболее смелые студенты могут поинтересоваться у этого человека его профессией.

**2. «Режиссер - актер»** Один студент выполняет роль режиссера, другой -актера. Режиссер придумывает элемент внешней характерности и показывает ее актеру. Актер внимательно смотрит, пробует повторить задание режиссера, подключая свою органику и воображение. Если не получилось с первого раза, режиссер должен объяснить, что он хотел от актера и предложить ему попробовать еще раз.

**3. «Не проходите мимо»** Материалом для упражнения и этюда могут служить фотографии и плакаты лиц, разыскиваемые милицией, рекламные щиты предвыборной компании, газетный фоторепортаж и т.п. Студентам необходимо найти сатирическое, юмористическое средство выражения характерности этих людей.

**4. «Части тела»** Придумайте (нафантазируйте) и воплотите с помощью той или иной частью тела вымышленный образ: «рука - образ, нога - образ, шея – образ, живот - образ» и т.п.

**5. «Вспомнить все»** После просмотра спектакля или фильма вспомните и проанализируйте характер увиденного персонажа. Определите и назовите основные характерные черты, которые определяют сценический образ героя. Попытайтесь повторить характерную черту человека, его походку, речевую характерность, выразительный жест и

т.п.

**6. «Анекдот»** Расскажите интересный анекдот или смешную историю происшедшую с кем-то, или с вами в лицах. Добейтесь того, чтобы слушателям было интересно на вас смотреть, чтобы они смогли «увидеть» эту историю, а не только услышать.

**7. «Воображаемый образ»** Нафантазируйте и вообразите характерность сказочных существ (инопланетянин, герой мультфильма, трансформер и т.п.) и покажите ее (как они говорят, ходят, общаются и т.п.).

**8. «Звуковой образ»** Попробуйте уловить в своей фантазии образ в момент получения вами какого-либо звукового впечатления (шумы, звуки, музыка, голоса). Первый образ, возникший от этого звука, нужно уловить, зафиксировать при помощи своей эмоциональной памяти. Расскажите об этом образе. Кто это? Какой он? Студенту необходимо упражняться в быстроте фиксации образа (видения). Это можно делать на уроке и дома самостоятельно.

**9. «Старость и молодость»** Понаблюдайте и покажите старческую возрастную характерность: старика с палочкой, торговку семечек на рынке, попрошайку, и т.п. А затем детскую характерность: девочку школьницу, мальчика хулигана, мальчика беспризорника и т.п. На первых порах идите через физическое определение характерности (походка, привычка, манера смотреть, слушать), постепенно подключая внутреннее ощущение характера. Затем придумайте предлагаемые обстоятельства, в которых вы находитесь, т.е. создайте этюд как маленькую историю о человеке. Можно использовать костюм и реквизит (минимальный).

**10. «Имитация»** Сымитируйте походку, манеру говорить, привычки, ярко выраженные черты характера однокурсников, педагогов, популярных артистов театра, кино, эстрады. Попытайтесь найти характерность, подчеркивающую определенный тип человека. Можно пользоваться костюмом и реквизитом.

**11. «Скрытая характерность»** Попытайтесь выявить и покажите скрытую характерность людей, тщательно скрывающих свои индивидуальные черты (олигархи, чиновники, дипломаты и т. д.)

**12. «Литературный образ»** Писатели и художники в своем воображении ясно видят своих героев. Они знают ход их мыслей, чувства, представляют их фигуры, привычки, одежду, манеру ходить, сидеть, слышат тембр их голосов. Поэтому, благодаря писателю или художнику, литературные герои в нашем восприятии и воображении тоже оживают.

Найдите литературный образ в художественном произведении, связанный с яркой сценической характерностью, расскажите о нем подробно и заинтересованно. Попробуйте воспроизвести эту характерность. М.Горький «Клим Самгин»: «Математик и историк были особенно неприятны Климу-гимназисту. Математик страдал хроническим насморком, оглушительно и громко чихал, брызгая на учеников, затем со свистом выдувал воздух носом, прищуривая левый глаз; историк входил в класс осторожно, как полуслепой, и подкрадывался к партам всегда с таким лицом, как будто хотел дать пощечину всем ученикам двух первых парт, подходил и тянул тоненьким голосом: Н-ну-ус... Его прозвали Гнус».

**13. «Портрет»** Найдите характерные черты персонажа в портрете, сюжетной картине. Используйте свои наблюдения в актерских и режиссерских пробах на характерность.

**14. «Прохожий»** Подойдите к окну или выйдите на улицу и выберите прохожего, за которым вы хотите вести наблюдение. Постарайтесь нафантазировать - куда идет человек, что или кто его ждет, какая у него семья и т.д. Затем усложните вопросы: куда он шел? Состоялась ли встреча? Почему или чем он был рассержен? В процессе рассказа у студента должно возникнуть ощущение, что он говорит о близком или знакомом человеке.

**15. «Наблюдения за детьми»** Детская непосредственность, активность, свобода и фантазия – благодатная почва для наблюдений. «Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами» - говорил К.С.Станиславский. Дети видят, что куклы, мишки, паровозики - это игрушки, но как только они начинают играть с ними, эти куклы оживают и становятся существами, которые требуют внимания и любви, т.е. у детей возникает абсолютная вера в эти обстоятельства. Темы этюдов, которые можно проиграть: «песочница», «один дома», «игра в войну» и т. п. М.Чехов в своей студии делал эти этюды вместе со своими студентами удивительно заразительно и азартно. То смеялся над показанным ему пальцем, то плакал над оторванной головой куклы.

**16. «Фантазия»** (22.-С.38). Воображаемый образ человека перенесите из одного возраста в другой. Если он молодой, то какой он будет в старости? Если старый, то какой был в молодости? Не стремитесь перевоплотиться в образ, найдите пластическую выразительность старческого и молодого возраста, выраженную в физическом самочувствии тела.

**17. «Ассоциации»** Один из студентов «загадывает» какого-нибудь человека — из мира

искусства, литературы, политики или просто общего знакомого. Обязательно такого, которого бы все знали. Затем все присутствующие задают загадавшему вопросы. Например: «Кто был бы загаданный человек, если бы он был птицей? Предметом мебели? Временем года? Цветком?» и т. д. Вопросы могут быть самые неожиданными и нелепыми, так же как и возможные ассоциации. По ответу надо догадаться, кто этот человек. Ассоциации приучают студентов к образности мышления, к неожиданным обобщениям, цепкости наблюдений.

**18. «Психологический жест»** «Для выполнения этого упражнения нужна воля, энергия и внутренняя собранность. Нужно подготовить весь свой организм для осуществления этого задания. Выполняя жест, студент приводит в движение целый комплекс чувств. Необходимо не насилуя себя, через жест (физическое действие) вызвать ответную реакцию чувств. Если же мы попытаемся выйти на жест через чувство, то здесь нас подстерегает опасность, как подсказывает практика, оно часто подводит нас своим своеволием и капризностью. Натренировавшись на психологических жестах, мы создаем начальное звено для возникновения характерности. Жест – нежность, жест – агрессия, жест с вопросительной окраской, жест тревоги, жест умоляющий, жест просящий и т.п. Возникшее чувство является откликом на физическое движение и рождает позыв к характерности. Попробуйте перевести упражнение в этюд на характерность человека или животного.

**19. «Гример» 1 вариант.** Взгляните на лицо человека, которого вы не знаете совсем или знаете очень плохо, и постарайтесь «загримировать» себя (в воображении, конечно) так, чтобы почувствовать: у меня теперь его брови, его нос, его губы и уши, его лоб, его черты лица, его форма головы, его выражение глаз и т.д. Чем больше ваше лицо будет напоминать лицо человека, за которым вы наблюдаете, тем скорее вы почувствуете в себе его психику: она как бы пробудится в вашей душе, и мало - помалу вы сможете испытывать те же переживания, что и этот человек.

**2 вариант.** Понаблюдайте за внешним обликом человека и попытайтесь воспроизвести - реально или же в воображении - его движения. Это приведет вас к аналогичному результату: вы вживетесь в его психологию, и внутренний мир, внутренняя жизнь этого человека станет вам более понятной».(22.-С.143.)

**20. «Фотопортрет»** Изучите портрет или фотографию известной личности. Загримируйте себя под эту личность. Придумайте небольшой внутренний монолог и покажите его. Это может быть и сказочные персонажи: Баба-яга, леший, кикимора т.п.

**21. «Костюм»** Всмотритесь в картину, на которой изображен человек, одетый в исторический костюм. Теперь вообразите себе, что и вы одеты точно так же. Изучите его позу - с помощью костюма, в который вы облачились в своем воображении, через движение, которые гармонировали бы с этим костюмом, попытайтесь проникнуть во внутренний мир человека, изображенного на картине.

**22. «Карикатура»** Выберите какую-либо хорошую карикатуру. Изучите ее и попытайтесь, призвав на помощь свое творческое воображение, двигаться или даже говорить так, как мог бы двигаться и говорить изображенный на карикатуре человек.

**23. «Воображаемый образ»** «Постарайтесь создать образ человека исключительно силой своего воображения. Мысль, которая извлекает этот образ, предлагает все новые подробности, детали, возбуждая работу воображения. После некоторых трудов - на это, быть может уйдет несколько дней - вы увидите его во всех деталях: лицо, движения, внешность. Рождается образ, который роднит вас с этим человеком и вызывает определенные эмоции и чувства. А теперь попытайтесь перевоплотиться в это ваше творение точь-в-точь так же, как вы это делали с человеком, изображенным на картине, или с реальным человеком, встреченным в жизни. Этот творческий процесс увеличит вашу способность к изучению роли и ее воплощению на сцене. Умение вызвать в своей памяти почти вымышленный образ - великолепный тренинг для актера и режиссера». (22.- С.151)

Очень полезно для развития воображения проигрывать про себя, молча, в удобное время (прогулка, отдых в постели, в кресле, поездка в автобусе, поезде и т. д.) какие-либо надуманные ситуации. Для этого надо только «оттолкнуть» от чего-то свою фантазию. Таким толчком может быть книга, фильм, личные переживания, и, наконец, просто вид из окна поезда или автобуса. «Что бы было, если бы я попал сюда в раннем детстве?.. Или не в детстве, а вот сейчас?.. А если - в зрелом возрасте?.. Мог бы сюда попасть герой репетируемой мной роли? Что бы он здесь делал? Такие упражнения тренируют и волю и воображение. Естественно, что любая актерская фантазия черпает свой материал только из реальной жизни. Фантазирую, приучайте себя к процессу удивляться всему, что окружает нас.

**24. «Воображаемый центр» 1 вариант.** «Каждый человек, за которым мы наблюдаем, имеет не только физическое тело, но и свой, так называемый, воображаемый энергетический центр. Понаблюдайте и определите воображаемый центр в человеке, увиденном вами на улице, в автобусе, на рынке и т.п. Попробуйте определить этот «центр», в зависимости от придуманной вами характеристики через ваше воображение. Например,

рассмотрим образ Дон Кихота – ваше воображение нарисует его внутренний и внешний облик. Тело его – прямое, худое, тонкое, нежное. Центр – сияющий, маленький, беспокойный, горячий – вращается высоко - высоко над его головой.

«Центр» в груди делают тело гармоничным. Перемещение его изменяют не только движение тела, но и ход мыслей и характер человека. «Центр» в голове – активность мысли. «Центр» в коленях – хрупкий, неустойчивый. «Центр» ниже спины – трусливый, осторожный человек. «Центр» в шее – любопытный, прислушивающийся человек. М.Чехов был неистощим на эти передвижения. Центр становился в его понимании силой, движущей внутреннюю и внешнюю характерность. Попробуйте придумать свой «центр» на любую разновидность характерности человека и показать его. Характер центра может меняться. Он может быть и теплым и холодным, светлым и темным, мягких и резким, тихим и громким и т.п., в зависимости от вашего воображения и поиска характерности.

**2 вариант.** Мгновенно, не задумываясь придумать, и показать «центр» исходя из возможностей тела и вашего воображения. Необходимо оправдать это состояние. Расскажите, что это за человек, краткую биографию его.» (22.- С. 38).

Упражнения и этюды на характер и характерность не могут еще привести к полному перевоплощению. Благодаря ним происходит лишь знакомство студентов со способами, ведущими к нему. Ученик создает только эскиз, набросок будущего образа. Умение наблюдать за жизнью людей вокруг себя, применяя при этом творческую фантазию и воображение — все это помогает студенту на данном этапе обучения приблизиться к творческому перевоплощению. Наметки характерности, сделанные студентами на первом и втором курсе, пригодятся в работе над созданием сценического образа при инсценировке прозы, постановке спектакля на старших курсах.



## Заключение

Итак, мы познакомились с одним из интереснейших разделов актерского искусства - «Характер и характерность». Прodelали путь от простейших упражнений к первым попыткам создать характерность в этюдах. Этот этап помогает актеру найти свой путь в искусстве, свой способ подхода к сценическому образу.

Зерно этого процесса заложено в любом тренировочном упражнении. Педагогу надо не бояться обнаруживать это “зерно”, эту творческую сущность, и тренировать в студенте свойства, помогающие ему в его будущей профессии. Тогда требование органики не будет самоцелью. Раскрепощенность актера, наблюдательность, богатство его личности станут основой для живого и подлинного существования в условиях, предложенных обстоятельствами, а позднее - драматургом. Упражнения и этюды на характерность - это ступеньки в решении сложной проблемы перевоплощения в образ. Студент должен ощущать это. Но в первую очередь необходимо ощущать неразрывность разных этапов обучения самому педагогу, тогда он будет последовательно раскрывать студентам логику этой связи.

Пути подхода к созданию сценического образа различны. Каждый художник-актер находит, в конце концов, свой собственный путь, соответствующий именно его индивидуальности. Каждый актер - это тоже своеобразная «система», в которую вложен труд многих педагогов и мастеров сцены. Мы постарались коснуться одной стороны вопроса, изучением которого занимается кафедра режиссуры и актерского мастерства ТГИИиК. Всякое дополнение, предложение можно только приветствовать. Нельзя лишь отвергать, запрещать пусть даже спорные, но найденные творческим опытом пути перевоплощения.

Мы считаем, что в поисках сценического образа, характерности необходимо использовать как внутренние, так и внешние импульсы к творчеству. Только сочетание обеих сторон подхода к образу, их диалектическое единство, взаимопроникновение, даст положительные результаты. Но и здесь все зависит, прежде всего, от индивидуальных особенностей актера-художника. Когда же начнется работа над пьесой, то он будет уже создавать образ, предложенный автором пьесы. К этому необходимо готовиться заранее, не рассчитывая на то, что в нужный момент характерность роли родится по вдохновению. Да, такие случаи возможны, но это не означает, что актер может сидеть, сложа руки и ожидать, когда его посетит это вдохновение.

## Литература

1. Асмолов, А. Психология личности. / Асмолов А. – М.: Московский ун - т, 1990. – 367с.
2. Гиппиус, С. Сценическая педагогика: Сб. ст./ Гиппиус С. - Л.: ЛГИТМиК, 1976. - 260с.
3. Голубовский, Б. Наблюдения. Этюд. Образ./ Голубовский Б. - М.: ГИТИС, 2001. - 141с.
4. Голубовский, Б. Шаг в профессию. / Голубовский Б. – М.: ГИТИС, 2002. – 147с.
5. Завадский, Ю. Учителя и ученики / Завадский Ю. - М.:Искусство, 1975. - 334с.
6. Калмановский, Е. Книга о театральном актере / Калмановский Е. - Л.: Искусство, 1984. - 222с.
7. Кнебель, М. Поэзия педагогики / Кнебель М. - М.: ВТО, 1976. - 525с.
8. Кречмер, Э. Строение тела и характер / Кречмер Э. – М.: Апрель-пресс, 2001. - 327с.
9. Кристи, Г. Воспитание актера школы Станиславского / Кристи Г. - М.: Искусство, 1967. - 452с.
10. Митта, А. Кино между раем и адом / Митта А. – М.: Искусство, 1999. – 480с.
11. Немирович-Данченко, В. Рождение театра / Немирович-Данченко В. - М.: Правда, 1989. - 574с.
12. Пансо, В. Труд и талант в творчестве актера / Пансо В. - М.:ВТО, 1972. - 269с.
13. Петровский, А., Ярошевский, М. Психология / Петровский А., Ярошевский М. – М.: Академия, 2002. – 500с.
14. Симонов, П. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций / Симонов П.- М.: Искусство, 1962. - 263с.
15. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т.1. Моя жизнь в искусстве / Станиславский К.С. - М.: Искусство, 1954. - 514с.
16. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т.2. Работа актера над собой / Станиславский К.С. - М.: Искусство, 1954. - 237с.
17. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т.3. Ч.2. Работа актера над собой. / Станиславский К.С. - М.: Искусство, 1954. - 500с.
18. Стромов, М. Путь актера к творческому перевоплощению / Стромов М. - М.: Просвещение, 1980. – 77с.

19. Товстоногов, Г. Зеркало сцены: В 2 т. Т.1 / Товстоногов Г. - Л.: Искусство, 1980. - 301с.
20. Товстоногов, Г. Зеркало сцены: В 2т. Т.2 / Товстоногов Г. - Л.: Искусство, 1980. - 310с.
21. Товстоногов, Г. Круг мыслей / Товстоногов Г. - Л.: Искусство, 1972. - 287с.
22. Чехов, М. Об искусстве актера / Чехов М. - М.: Искусство, 1999. - 270с.