

БЕСЕДА С КОЛЛЕГОЙ

Творческая безответственность — необходимое, но недостаточное условие творческого процесса.

Непонятно, почему творческая и почему безответственность?

Основа актерского самочувствия на сцене — импровизационная возбудимость, готовность откликнуться, оценить и отреагировать на любую сценическую ситуацию. Человек, нагруженный ответственностью выхода на сцену, попросту зажимается, его творческие рецепторы мертвы.

Конечно, в дальнейшем мы обязаны разъяснить студийцам, что если творческий процесс — безответственен, то подготовка к этому процессу требует больших усилий и, в первую очередь, ответственности.

1=20 Эта абсурдная, с точки зрения простейшей арифметики, формула справедлива, если педагог, выходя на встречу со студийцами, имеет не один вагон знаний и требований, но еще двадцать вагонов в запасе.

Итак, я готовлюсь к выходу к неизвестным мне студийцам. Прикидываю апробированные педагогические «фишки», но заранее знаю, что не все пригодятся. Буду отталкиваться от конкретных глаз, конкретных «народов», населяющих мою студию. Так всегда, владея стратегией учебного процесса, в тактике подачи материала исхожу из сегодняшнего состояния группы, стараюсь решать проблемы по мере их поступления. Вот тут и пригодятся «20 вагонов»! Поэтому и в отношении моих статей, коллега, будьте свободны, монтируйте материал, как того потребует конкретная ситуация. Из тех же соображений я даю более чем достаточно упражнений, заданий и предпосылок для вашей творческой инициативы.

ТРЕУГОЛЬНИК Р, А, З ИЛИ КВАДРАТ С, Р, А, З

На первом занятии я прежде всего «подписываю» договор между режиссером и актерами. Форма подписания может быть разной: аплодисменты, прыжки в сторону, произнесение мистического звуко сочетания на языке дибриж (ничего не значащие сами по себе «асисьи»).

Важное место в договоре — утверждение всевластия режиссера-педагога. И это не означает отказ от демократического коллективного и индивидуального поиска решения возникших творческих проблем. Но последнее слово — всегда за режиссером-педагогом. Отсюда — первый пункт договора.

Режиссер сказал — актер сделал.

Уважение ко всем и каждому.

Право на ошибку.

Индийские грабли — основной закон обучения.

Вспомнили индейца — героя анекдота, который дважды наступил на одни и те же грабли?

Все ошибки, допущенные студийцами в процессе обучения, — те же грабли, на которые можно наступать, но не слишком часто!

В статье договора вы можете добавить пункты, которые подскажет ваш опыт, такие как: обязательно участвовать в общественной жизни студии, соблюдать чистоту и порядок, быть настоящими джентльменами и дамами, говорить всегда правду, но при этом каждый имеет право на молчание.

После «подписания договора» говорим о треугольнике с тремя вершинами, без которого невозможно представить театральное действие. Вершина с точкой **Р** — режиссер, вершина с точкой **А** — актер и вершина с точкой **З** — зритель.

Студиец в соответствии с учебной ситуацией может находиться и в точке **Р**, и в точке **А**, и в точке **З**.

После разбора всех функций, присущих всем трем вершинам театрального треугольника, перехожу к квадрату с точками **С**, **Р**, **А**, **З**. Здесь, кроме уже известных нам точек, появилась еще одна — **С** — сценарист, драматург, автор. Именно эта вершина театрального квадрата является первой, не только инициативной, но и драматургической базой театрального действия. В этой роли могут выступать и сами студийцы, и режиссер, и автор текста (в том числе пластического).

На этом вводное собеседование, собственно говоря, заканчивается, и мы переходим к первому упражнению.

ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ. УПРАЖНЕНИЯ

ЗНАКОМСТВО

Стулья расставлены по кругу. Каждый студиец выбирает себе роль в соответствии с сегодняшним настроением, жизненным и творческим опытом. Затем первый называет свое имя, но произносит его вместе с движением своего персонажа. Например, студиец представил себя мушкетером и произносит свое имя «Андрей» вместе с выпадом воображаемой шпаги. Второй — повторяет и имя, и движение первого студийца, затем произносит свое имя вместе с движением своего персонажа (например, фокусника). Таким образом, последний студиец повторяет все имена и движения всех перед ним сидящих студийцев.

Это упражнение можно разнообразить поклонами, прыжками, хлопками, образы могут выбираться из литературы, из жизненных наблюдений, демонстрироваться как пародии на знаменитых людей.

СКОРОСТЬ + ФРИЗ

Режиссер: *Посидели? И хватит! Всем встать! Убрали стулья к стене. Стоять! Мы договорились, что вы актеры. А стулья — реквизит. Взяли аккуратно, вот так, и беззвучно поставили. Спасибо.*

Вышли на площадку. Пошли в разные стороны. Медленно, как охотник на рассвете. Это первая скорость. А теперь чуть быстрее, ритм ходьбы: раз-два, раз-два. Это вторая скорость. Фриз! Это по-английски — замерзли, а по-русски — замерли. Превратились в скульптуры. Ни рукой, ни ногой, да, правильно, и шеей тоже не крутить. Дышать можно. Теперь идем еще быстрее. Ритм: раз-два-три, раз-два-три. Третья скорость. Молодой человек, куда вы несетесь? Пока третья скорость. Фриз!

А сейчас — четвертая. Ритм: раз-два-три-четыре.

Педагог меняет порядок скоростей до тех пор, пока условно выбранные скорости не начнут переключаться

автоматически. Скорости, уложенные в моторику студийца, становятся базой для других упражнений, входящих в систему психофизического разогрева. Обычно актерский тренинг я начинаю со «скоростей», но вот в «+» часто входят задания, тесно связанные с общей темой занятия, либо задания, требующие закрепления уже приобретенных навыков.

ТРИ ШАГА

Так называется упражнение на внимание и концентрацию. Студийцы становятся в широкий круг.

Условия игры: каждый может сделать не более трех шагов. Но если одновременно в движении находятся более двух участников, то именно они и выбывают из игры. Ведущий следит, чтобы не было большой паузы, прежде чем очередной игрок сделает шаг. Для этого ведущий может начать счет. Если он досчитал до трех, и никто не вышел, то проиграли все.

Запрещается делать словесные и пластические знаки.

«МАХНЕМСЯ МЕСТАМИ?»

В этом упражнении также запрещается говорить. И делать знаки телом и руками. Но выразительный взгляд вполне допустим.

Участники сидят в кругу и смотрят друг на друга. Чувствуя взгляд партнера как молчаливое предложение поменяться местами, студийцы встают и меняются. У этого упражнения может быть два этапа. На первом можно разрешить моргнуть партнеру, а на втором возможен только взгляд и огромное желание к перемене мест: «Махнемся?».

«СКУЛЬПТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ»

Студийцы «включают» первую скорость, потом резко — четвертую. Добавляю препятствия: вокруг вас — ямы. Фриз! Запомнить место в мизансцене!

Мизансцена — от французского *mise en scène* (сценическое искусство, перемещение). В практике сценического искусства мизансцена понимается как положение актеров на сценической площадке. При этом мизансцена может быть статичной и динамичной.

Подробнее мизансценами как таковыми мы займемся позже, а сейчас вернемся к студийцам, застывшим в статичной мизансцене. Им надо было запомнить расположение собственного тела в пространстве относительно других тел.

— *Запомнили? Кто рядом с вами? Где ваша собственная правая нога? Чуть впереди левой? А у вас правая рука перед грудью. Запомнили? Очень хорошо. После команды «Экин» в течение трех секунд все стоят возле стены (салятся на пол, на стулья).*

— *Экин!*

А теперь в течение пяти секунд вернуться на свое место в мизансцене.

— *Экин!*

Проверьте, кто был рядом с вами, в какой стоял позе?

Далее в упражнении чередуются скорости, мизансцены. Мизансцены могут нумероваться, и студийцы моментально должны занимать свое место в соответствующей статичной мизансцене.

Динамическая мизансцена включает в себя «маршрут» персонажа, а «карта» мизансцен отражает все передвижения всех персонажей в выбранном сценическом куске. Каждый маршрут для персонажа оправдывается сценической необходимостью, реакцией на других действующих лиц!

Динамическая мизансцена может служить переходом между двумя статичными.

ЗАПАСНЫЕ ВАГОНЫ (ИЗ ДВАДЦАТИ ВОЗМОЖНЫХ)

Для получения выразительных мизансцен иногда добавляю такие задания, как:

— *Вторая скорость. Вокруг вас мухи! И через несколько секунд — Фриз!*

— *Третья скорость. Ветер! Сильный ветер! Фриз!*

А далее — куда фантазия занесет, можно в снежки поиграть, а можно и под дождем побегать.

Возвращаемся к одной из мизансцен. Замечаю, что один из студийцев стоит в выразительной позе. Прошу всех, кроме него сесть.

— *Обратите внимание, Саша стоит на одном колене, правая рука поднята вверх, голова опущена. Не произнесено*

ни слова, но очевидно: что-то произошло. Не будем обсуждать, что именно. Поднимите руку, если вы готовы присоединиться к Саше, стать персонажами в его истории.

Ребята выходят, пристраиваются друг к другу. Я замечаю, что с появлением новых действующих лиц меняется содержание картины. Поправляю «скульптуры», если вижу, что они закрывают друг друга либо без достаточного оправдания оказываются спиной к зрителю. А затем я прошу каждого участника скульптурной композиции высказаться, кто он в мизансцене, каково его отношение к окружающим и что он конкретно здесь делает.

Не страшно, если на первых порах не получается связной истории и балетный дуэт может оказаться рядом с кошкой на задних лапах. Важно появление чувства сопричастности и взаимодействия с партнером. Закрепляем первый опыт мизансценической компоновки в других сценических композициях.

Следующий этап упражнения — построение мизансцен на заданную тему. Например: «Зима в деревне», «День рождения», «Возвращение блудного сына», «Опять двойка». Здесь я нарочно произвольные темы мешаю с сюжетами известных картин. Для выполнения этого упражнения учебная группа делится на несколько — по 3–5 человек в каждой.

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

После выполнения каждого упражнения, этюда подводятся итоги. Отмечаем замеченные «грабли» во время освоения скоростей, мизансцен. Обращается внимание на то, что в основе любого упражнения лежит **действие**. Обсуждая скульптурные композиции, пытаемся найти событийную основу взаимоотношений персонажей, их цели, выясняем, что один персонаж хочет от другого. **При необходимости работа над ошибками проводится сразу после обсуждения.**

СКОРОСТЬ + СЦЕНИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ

Сначала студийцы включают скорости, формально вовлекаясь в учебный процесс, а потом по ходу выполнения упражнения я добавляю контрастные сценические условия:

«вы на Северном полюсе», «вы в пустыне Сахара», «вы в джунглях», «вы на балу у королевы». Попадая из одного места действия в другое, студийцы, не задумываясь, должны ощущать исторические, географические особенности. При этом не страшно, если уже кто-то пытается играть характерную роль, а кто-то остается самим собой.

**СКОРОСТЬ + ЖЕСТ + ПОЗА + МИМИКА + ДВИЖЕНИЕ
(ОПРАВДАНИЕ МИЗАНСЦЕНЫ)**

Мы продолжаем переключать скорости, и после очередного «фриза» я прошу оправдать позу.

Моя просьба означает спонтанно начать конкретное физическое действие, ассоциативно связанное с зафиксированной позой. Скажем, «фриз» застал студийца наклоненным вперед, правая рука опущена вниз, левая — в кармане. Я «включаю» его, и юноша вдруг начинает искать оброненную им монету, так он оправдал свою позу, свое место в мизансцене. Я объясняю, что...

Поза — это фрагмент движения, в котором участвует все тело актера.

Поза может быть однозначной. Женщина руками моет полы. Боксер готов к бою. Полицейский высматривает нарушителя порядка. Девушка кокетничает с парнем.

Поза многозначна, если у нее обнаружен дополнительный подтекст. Девушка встала на носочки. Руки подняты вверх. Варианты оправдания позы — девушка зовет кого-то, моет окно, отгоняет муху...

Мы продолжаем «ускоряться», и вдруг после «фриза» я прошу обратить внимание на руку у виска одного из студийцев. Прошу его оправдать жест. Указательный палец студийца тут же начинает круговое вращение возле виска, на что намекает жест — понятно без слов.

Жест — это присущая отдельному человеку особенность движения или принятый между людьми пластический бессловесный знак, имеющий определенный смысл. Жест как фрагмент движения задействует не все тело, а только его часть — шею, голову, руку, ногу и т.д.

Попутно вспомнили другие жесты, имеющие всем понятные смыслы: «подойди ближе», «стой», «тише» и др.

Попробовали вспомнить характерные жесты, подсмотренные у разных киногероев, соседей по дому, родственников.

Студийцы «подзывают» официанта, кланяются, поджигают воображаемую сигарету, причесываются, садятся, приподнимая брюки, или плюхаются с разбегу на стул.

Продолжаем упражнения и превращаем пластический фрагмент — «фриз» в характерный жест-движение вымышленного персонажа.

Следующее упражнение из арсенала театра представления. Никаких переживаний! Вспоминаем, как мы реагируем на радостную весть, как грустим, как злимся и т. д.

Встали в круг. Закрыли ладоням лицо. Открываем его вместе с чувством: вы удивлены! Вы жители страны дураков! А теперь смеемся друг над другом, плачем и т. д.

Обращаем внимание, что в основном работают лицевые мышцы.

Мимика — реакция лицевых мышц на внешние и внутренние психофизические раздражители.

Итак, главный арсенал выразительных средств физического действия это:

- движение,
- мизансцена (динамическая, статическая),
- поза,
- жест,
- мимика.

СКОРОСТЬ + ПРЕПЯТСТВИЕ

Снова звучит команда. Скажем, «двигаемся на четвертой скорости». Студийцы должны знать, кто они такие, каких персонажей представляют, **с какой целью** они мчатся на четвертой скорости и куда. И вдруг — **откуда** они возвращаются так медленно на первой скорости?

По ходу упражнения «подкидываю» препятствия:

- Со второго этажа на вас вылили ведро воды!
- Вы споткнулись!
- Ремонт дороги!
- Осторожно, змея!

Вариант упражнения. Можно добавить конкретное место действия, как мы уже делали: джунгли, аэропорт, школьный

двор. И тогда уже студийцы преодолевают препятствия, полученные от педагога.

Важно обратить внимание на оценку возникшего препятствия, на то, как препятствие влияет на продолжение действия по достижению запланированной цели.

Юноша нарядно одет. В руках цветы. Он спешит на первое свидание. Но проезжающий грузовик обдаёт его грязной водой! Юноша оценивает ситуацию, стоит ли в таком виде являться девушке, потом начинает смеяться и вприпрыжку несется к месту свидания.

В схожей ситуации девушка ведет себя иначе. После встречи со злополучным грузовиком девушка с испорченным настроением возвращается домой.

В развитие этого упражнения студийцам предлагается самим выбирать скорость движения, место действия, время действия. Обуславливается знак, по которому они «влетают» в препятствия. Скажем, педагог хлопает в ладоши, нажимает на клавишу фортепьяно или свистит в свисток — и студиец реагирует на возникшее перед ним конкретное препятствие.

Препятствие внешнее и внутреннее

Внешнее препятствие мы уже отмечали. Это препятствие, связанное с физическим преодолением внезапно возникшего забора, отключенного света, с неожиданной встречей с начальником, волком, бывшей женой...

Внутреннее препятствие связано с психологической мотивацией, когда в процессе внутреннего монолога мы наталкиваемся на факторы, препятствующие достижению поставленных целей. Девушка спешит на концерт любимого артиста. Внезапно останавливается. Вспомнила, что сегодня у бабушки день рождения.

Школьник бежит в школу, останавливается: сегодня контрольная по математике... Стоит ли спешить?

ГЕОМЕТРИЯ МИЗАНСЦЕНЫ

Сегодня вам повезло, занятия будут идти на сцене. Прежде чем студийцы поднимутся на сцену, проводим короткий тренинг перед ней.

— *Встаньте в один ряд спиной к сцене. Представьте полный зрительный зал. А спиной ощутите мощные энергетические волны, идущие из-за кулис, с колосников, с арьерсцены...*

Ощутили? А теперь спокойно поднимайтесь на сцену, с каждым шагом поднимаясь и в творческом с а м о ч у в с т в и и.

Здесь мы не будем вдаваться в технические возможности сценического пространства, это предмет отдельной дисциплины — «техника сцены», будем пользоваться только теми понятиями, которые нам понадобятся в упражнениях по мизансценированию.

Вот центр сцены. Справа и слева от «зеркала» сцены — ряды кулис. Воображаемым линиям, связывающим межкулисные коридоры, присваиваем порядковые номера. Первая линия кулис (между первой и второй кулисой) ближе всего к авансцене. За ней вторая, третья, четвертая... Понятно, что количество линий зависит от габаритов сценической коробки.

Повторяем уже знакомые студийцам упражнения на скорости, но адаптируем их к новой сценической реальности.

— *Итак, первая скорость. Не забываем, кто мы такие, откуда и куда идем. Стоп. Слышим какое-то подозрительное шипение. Что это? Каждый по-своему оценивает этот факт. И осторожно уходит в ближайшую для него кулису.*

Договариваемся, что по отношению к смотрящему из зала студийцы находятся справа и слева от центра сцены. После команды «Экшн» студийцы возвращаются в исходную мизансцену.

Точно так же претерпевают корректировку на сценической местности упражнения на компоновку, препятствия, на оправдание позы, жеста, движения.

Предлагаем запоминать не только неподвижные совместные картинки, но и маршруты, и собственное состояние во время движения.

После этого упражнения мы приходим к выводу, что существуют два вида мизансцен — **динамические и статические**.

Понятно, что **статическая мизансцена** — это уже привычное для нас состояние «фриз», окаменевшая скульптурная композиция.

А динамическая мизансцена включает в себя характеристики, присущие сценическому движению — скорость, направление, оправданные жесты, позы, особенности походки и т.д.

Теперь переходим непосредственно, к уже заявленному понятию — **геометрия мизансцены**.

Принято считать базисными такие мизансцены, в основе которых лежат знакомые даже артистам геометрические линии и фигуры.

— *На первый-второй — рассчитайсь! Первые номера — справа, вторые — слева — спрятались за кулисы на четвертой линии. А теперь по очереди, сначала первые номера, потом вторые, идете по диагонали, в противоположную вам первую линию кулис. Скорость движения произвольная. Главное, оправдайте действием, характером персонажа его движение, скажем, справа налево, с четвертой линии кулис в первую (или слева направо, с четвертой линии кулис в первую).*

Заданная динамическая мизансцена называется **диагональной мизансценой**. Выход действующих лиц зачастую весьма выгодно организовывать именно с четвертой линии кулис по диагонали. Время такого прохода позволяет актеру адаптироваться к сценической ситуации, возникшей до него, и дает возможность другим участникам сцены оценить его появление.

А пока я рассуждаю на страницах книги о преимуществах диагональной мизансцены, мои студийцы во всю практически осваивают эту самую динамическую диагональную мизансцену:

— вот футболист с воображаемым мячом рвется на правый фланг противника;

— Красная Шапочка заблудилась в лесу : «А-у-у-у!»;
— а сейчас берегись, прямо, вернее, по диагонали, мчится паровоз!

Здесь необходимо акцентировать линию движения персонажа на сцене. Именно линия его движения является формообразующей динамической мизансцены. В данном случае — диагональной. Но положение тела исполнителя может быть в самых различных ракурсах — боком, спиной к зрителю, в зависимости от выбранного физического действия.

Фронтальная мизансцена имеет формообразующую прямую линию, параллельную авансцене или названным линиям кулис.

Я предлагаю студийцам разбиться на пары и оправдать фронтальную мизансцену, двигаясь в первой линии кулис, справа налево, а во второй линии — слева направо и т.д.

— Вот на площадке появилась парочка клоунов, неуклюже несущих огромное воображаемое бревно.

— А этого упирающегося малыша молодая мамаша пытается увести с детской площадки домой...

— Вдруг из-за кулисы решительно выходит артист оригинального жанра, но, видно, не вовремя — ведущая концерта, виновато улыбаясь, оттесняет его назад за кулису.

Круговая мизансцена. Оставаясь в парах, студийцы оправдывают движение по кругу, причем размер круга тесно связан только со сценической ситуацией. Вот несколько примеров на круговую мизансцену:

— тореадор и бык;
— бой двух петухов;
— в центре — клиент. Портной осматривает его, двигаясь по кругу.

Близко к круговой мизансцене стоит мизансцена в форме **полукруга**.

Оправдание этой мизансцены можно предложить как отдельным исполнителям, так и небольшим группам.

Мизансцена-зигзаг. Формообразующая линия напоминает волну, изображенную детской рукой. Волна не выглядит идеально, зато актер в соответствующей ситуации, чувствует себя в ней как рыбка в море:

— Вечер. Темно. Молодой человек включил мобильный телефон и при помощи неяркого света экрана что-то настойчиво ищет в траве.

— А это возвращается с дружеской вечеринки чей-то прогулявшийся муж.

— Двое детей играют в прятки.

Важно помнить, что мизансцены сами по себе вне контекста, как и любое другое выразительное средство, ничего не значат.

Предварительно скажем: физические и речевые выразительные средства призваны донести до аудитории подтекст игровой ситуации.

СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ И ЕГО ЭЛЕМЕНТЫ

ПОДТЕКСТ

Сначала мы говорим о тексте, о его физических носителях. Студийцы приходят к выводу, что текстом является все, что написано в книге, газете, письме или даже просто сказано одним человеком другому. Таким образом, если не вдаваться глубоко в семиотику предмета, можно сказать, что...

Текст выполняет функцию сообщения, направленного от носителя информации к аудитории.

Смысл текста привязан к внутренней и внешней форме текста.

Внешняя форма текста выражена напечатанным или устным словом, а вот внутренний смысл текста доносится актером через подтекст.

Именно подтекст служит активации скрытых смыслов, подтекст выражает действенную направленность мысли. Порой ярко донесенный подтекст уничтожает первоначальное значение текста.

Например, девушка при встрече с молодым человеком неоднократно произносит одно и то же слово: «Нет».

Сначала решительно: «Нет!!!»

Затем не так твердо: «Нет!»

Потом неуверенно: «Нет».

И в конце концов сдается нахлынувшему чувству: «Нет...».

Поцелуй завершает внутреннюю борьбу героини.

Таким образом, последнее «нет» по сути является «да».

Другой пример.

Дочь: «Папа, я пошла на вечеринку и вернусь в три часа утра!»

Отец: «Хорошо...»

Беглый взгляд на текст дает понять читателю: дочь информирует отца о том, что она уходит на вечеринку и вернется поздно ночью, отец одобряет: «Хорошо...»

Но если «подложить» подтекст, придать действенную направленность словам, то мы получим разные варианты одной и той же ситуации.

Дочь после очередного семейного скандала врывается в кабинет отца: «Папа, я пошла на вечеринку и вернусь в три часа утра».

Отец тоном, не предвещающим ничего хорошего: «Хорошо...»

Понятно, что отцовское «хорошо» сулит сплошные неприятности.

Дочь, собираясь на вечеринку, кричит из соседней комнаты: «Папа, я пошла на вечеринку и вернусь в три часа утра».

Отец, занятый трансляций футбола по телевизору: «Хорошо...»

Очевидно, в этом случае «хорошо» равносильно «отстань».

Убедившись, что студийцам понятно, что означает подтекст, предлагаю им упражнение, в котором текстом является натуральный ряд чисел от одного до десяти. А подтекст задается режиссером при помощи действенных глаголов. Делю группу на две половины: «На первый-второй — рассчитайсь!». Первые номера стоят напротив вторых. У каждого участника есть свой партнер.

— *Первые номера, посмотрите на вторых. Вы обвиняете их, что они не убрали квартиру, разбили вазу, отравили рыбок, уронили кота из окна и т. д. и т. п.*

Вторые номера, посмотрите на первых. Это полная чушь, в чем вас обвиняют! Квартиру убирать не ваша очередь, вазу разбил кот и со страху сам выпрыгнул в окно, а что рыбки скончались... Может, резко состарились! Вы ни в чем не виноваты!

*Итак, работаем по парам. Первый со вторым номером. Подтексты вы поняли. Первые **обвиняют**, вторые **опровергают** обвинения. Пользоваться можно только счетом до десяти, цифры можно повторять.*

Прежде чем перейти к следующему упражнению, я подчеркиваю роль подтекста как действенного фактора. Один и тот же текст может быть произнесен в самых разных ситуациях, в которых **особенность** события диктует **особенность** подтекста.

Диалог:

— Как дела?

— Спасибо, хорошо.

— С тобой все в порядке?

— Все отлично!

Проверьте, как звучит этот диалог у двух подружек, одна из которых вдруг подвернула ногу. Или в другой ситуации, когда друзья после ссоры пытаются наладить отношения.

Тот же текст, студийцы играют в другом сюжете, с другим подтекстом.

Вот к зубному врачу пришел больной.

— Как дела? — спрашивает доктор.

Держась из последних сил, больной отвечает:

— Спасибо, хорошо.

Доктор сделал все необходимое и вырвал зуб. Клиент вскрикнул, доктор озабоченно спросил:

— С вами все в порядке?

Больной с облегчением:

— Все отлично!

Сквозное действие этюда было направлено на облегчение страданий больного. И вот, зуб удален, сквозное действие разворачивается на 180 градусов, больной почувствовал облегчение и не находит слов благодарности. Здесь мы задаем вопрос, а что, собственно, произошло? Какое событие? Клиент у зубного врача лишился не только зуба, но и боли!

Разбирая возможности конкретного действия, которое можно «подложить» под данный текст, мы нашли наиболее интересными варианты, когда на самом деле с персонажем не «все в порядке». Из подтекста фразы «все хорошо» можно понять, что дела идут далеко не так блестяще, как хотелось бы того герою ситуации, а говоря «все отлично», он преодолевает душевную или физическую боль.

Итоги встречи:

«Грабли» во время исполнения поз, жестов и движения — нефиксированность, нечеткость.

Если есть образное движение, поза или жест — подчеркните ими сопутствующие слова.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru