

Сергеева В.А., студ. 315 гр.

Научный руководитель – Пасютина З.М.

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ПАРТНЕРОМ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

Сегодня никто не отрицает огромного значения в подлинном общении и взаимодействии в творчестве актера. Раздел «взаимодействия» прочно вошел в театральную педагогику и сценическую практику. Но сценическое общение и взаимодействие разделяется между актером и его партнером или же оно направлено на зрителя. В свое время это заметил и очень точно высказался касательно этого вопроса великий немецкий поэт и мыслитель XVIII в. Иоганн Вольфганг фон Гете: «Актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и между слушателями» [3].

Дальнейшее развитие театральной истории все больше приводило к убеждению, что наиболее лучший способ воздействия на зрителя происходит через взаимодействие и общение с партнером. Правда на протяжении долгого времени это понималась не как подлинное и живое общение, а как условная связь с партнером для поддержания общего тона спектакля. Взаимодействие с партнером в момент творчества приобрело особое значение, когда в театральном творчестве выдвинулся вопрос актерского ансамбля. Задача актера заключалась не только в том, чтобы адресовать определенную реплику партнеру и сохранение общего тона спектакля, но и в том, чтобы установить и удержать на протяжении всего спектакля внутренний контакт с партнером. Не зря, при создании системы актерского творчества, Константин Сергеевич Станиславский уделил большое внимание вопросу о взаимодействии с партнером и общении. Он

считал живое органическое взаимодействие важнейшей отличительной особенностью искусства переживания: «Творчество в театре чаще всего носит коллективный характер: актер работает на сцене вместе с партнерами. Взаимодействие с партнерами – очень важный аспект актёрской профессии. Партнёры должны друг другу доверять, друг другу помогать и содействовать. Чувствование партнера, взаимодействие с ним – один из основных элементов актёрской игры, позволяющих поддерживать включённость в процесс игры на сцене» [4].

Что же такое взаимодействие? Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой трактует значение этого слова наиболее точно подходящее для театрального творчества. «Взаимодействие – воздействие различных предметов, явлений действительности друг на друга, обуславливающие изменения в них» [7]. На первом году обучения по дисциплине «Актерское мастерство» программа состоит из этюдов: на наблюдение, одиночное существование на сцене (публичное одиночество), на память физических действий и молча вдвоем и другие. То есть программа составлена в такой последовательности, чтобы студент при помощи своего актерского воплощения в этюдах из одиночного существования легко перестраивался в парное взаимодействие. Так как это еще только первые шаги к взаимодействию с партнером, этюды направлены на подлинное, органичное молчание и взаимодействие друг с другом. В первом семестре на актерском мастерстве, когда мы изучали этюды на молча вдвоем, педагог нам предложила ряд ситуаций, воздействующих друг на друга и последующем несущие изменение в нас: в приемной доктора, автобусная остановка (зима, осень, лето, весна), на перроне ждут прибытия поезда, вагон дачной электрички, на скамейке в парке и ряд других ситуаций, в которых актер может почувствовать партнера и воздействовать на него.

Общение с партнером – основной вид сценического действия. Поэтому момент перехода в учебной работе от неодушевленного к живому объекту общения знаменует собой новый, более высокий этап в овладении артистической техникой. Взаимодействие с живым объектом отличается от взаимодействия с объектами воображаемыми и объектами реальными неодушевленными, с которыми встречались разделах программы. Тут мы сталкиваемся активной волей партнера, его противоречивостью, изменением в его поведении и исходя из этого мы меняем свою линию поведения действуем по-другому. Происходит очень тонкий процесс взаимодействия, сценическая борьба, благодаря которой решается тот или иной драматургический конфликт. Борьба может выражаться различными поводами и может принять различные формы, но во всех ее случаях она происходит посредством органического взаимодействия, но так как в спектакле финал заранее решен и процесс той самой борьбы уже существует, самое главное не утратить на сцене жизнь, актер должен нуждаться в партнере. Это происходит посредством актерской техники, которой должны владеть артисты.

Наилучшими упражнениями на общение являются те, в которых возникают активные задачи, приводящие партнеров к столкновению, несогласию и борьбе. Если активность действия не получается, то ее можно вызвать путем изменения предлагаемых обстоятельств. С течением времени от частого повторения роли, органичность взаимодействия утрачивается совсем незаметно для актера. Внутренняя связь с партнером притупляется и остается внешняя связь процесса, воспроизводимая по мышечной памяти актера и привычные приспособления. А нужно каждый раз, чтобы не утратить внутреннюю связь во взаимодействии и сохранить потребность в воздействии в органичном воздействии друг на друга искать новые приспособления и мизансцены.

Как вспоминает Народный артист СССР, заведующий кафедрой актерского мастерства в ГИТИСе Владимир Алексеевич Андреев, ученик Андрея Михайловича Лобанова в своей книге «Один бесконечный сюжет»: «Уроки Андрея Михайловича Лобанова незабываемы потому, что его человеческие, актерские показы (хотя сам он актером не был, так, начинал когда-то в юности, но быстро ушел от этого) оказывались настолько интересны, яркие, настолько необычны, что потом, повторить, сыграть то, что он показывал, было невозможно. Но именно это и увлекало. Он любил неожиданность. Часто повторял: «Нужно увидеть жизнь свежим, неординарным взглядом, выразить ее в наиболее остром и интересном проявлении» [1, с. 59]. Нужна неожиданность, которая будет вызывать новые чувства и реакции во взаимодействии с партнером. В процессе общения с партнером приспособления в любом случае не будут оставаться неизменными. В зависимости от перемены обстоятельств и развития взаимоотношений они будут постоянно меняться, приводя к новой сценической борьбе, но необходимо, чтобы этот процесс оставался органическим, приспособления как в жизни, так и на сцене они должны возникать произвольно. Если они будут возникать по этому принципу, то и партнер будет выходить на живой контакт.

Запоминающийся пример о тончайшем взаимодействии с партнером, о поиске новых приспособлений, владением актерской техники и умением зацепиться за партнера – это воспоминания Владимира Алексеевича Андреева о спектакле «Перекресток»: «Однажды после многих лет игры от него устала Элина Быстрицкая – удивительная красивая и от этого не менее значительная актриса. Она призналась мне: «Володечка, так много текста, что я ночью просыпаюсь и боюсь, что его забуду. Вы иногда подсказываете, переводите мой текст в свой монолог, и делаете это так

умело, а я чувствую, что мне нехорошо». Но спектакль был еще очень живой и должен был продолжаться» [2, с. 44].

Со временем случается так, что наши приспособления устаревают становятся скучным и лишены жизни. Для постоянного обновления старых и поиска новых приспособлений необходимо постоянно будить свою фантазию, обогащать запас эмоциональных воспоминаний. Если актер будет постоянно находить новые приспособления, его эмоциональный аппарат будет наполняться новыми эмоциями, если будет заниматься наблюдательностью, то он постоянно будет воздействовать на партнера, и они будут в органичном взаимодействии друг с другом.

Взаимодействие с партнером очень важный элемент в процессе обучения актерскому мастерству, без него невозможно театральное искусство, так как в спектакле взаимодействие играет очень важную роль, без него может не получиться единой цельности спектакля, это как еще один фрагмент мозаики, позволяющий получить нам общее восприятие цельного спектакля.

---

1. Андреев, В.А. Один бесконечный сюжет / В.А. Андреев. – М. : Зебра Е, 2012. – 480 с.

2. Андреев, В.А. Разговор с самим собой / В.А. Андреев. – М. : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2015. – 64 с.

3. Великие люди [Электронный ресурс] / Иоганн Вольфганг Гёте – 2016. Режим доступа : <http://www.gete.velchel.ru>. – Дата доступа : 05.03.2016.

4. Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс] / Система Станиславского – 2016. Режим доступа : [http://www.ru.m.wikipedia.org/wiki/ Система\\_Станиславского](http://www.ru.m.wikipedia.org/wiki/Система_Станиславского). – Дата доступа : 05.03.2016.

5. Немирович-Данченко, В.И. Театральное наследие: в 2 т. / В.И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952–1954. – Т.1: Статьи. Речи. Беседы / ред.-сост. В.Я. Виленкин. – 1952. – 442 с.

6. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика / К.С. Станиславский. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2012. – 478 с.

7. Толковый словарь Ефремовой [Электронный ресурс] / Значение слов – 2000. Режим доступа : <http://www.efremova.info>. – Дата доступа : 05.03.2016.

Сергеенко В.А., студ. 302 гр.

Научный руководитель – Гутько О.Л.

## **СПЕЦИФИКА МОЛОДЕЖНЫХ СУБКУЛЬТУР ЯПОНИИ**

Всем нам известно, как выглядят представители японской нации. В Японии издавна устоялись определенные идеалы красоты. Веками опорой японского менталитета и культуры был принцип ваби-саби, проповедующие меланхолию и эмоциональную сдержанность как основополагающие правила поведения. Этот принцип проявлялся и в воспитании молодежи. «Публичное выражение переживаний или общая эмоциональность» [3] считались недопустимыми и осуждались.

Как протест против традиционных идеалов красоты и социальных устоев появилось большинство субкультур, а именно: лолиты, фрутс (стиль Харадзюку), visualkei, босодзоку, аниме-культура и гяру. Центром японских молодежных субкультур является квартал Харадзюку в районе Сибуя, где появились стиль «лолиты» и смешанный стиль «фрутс». Также