

Magdalena Zaorska  
Olsztyn

## **Zanim urodzi się słowo (Z doświadczenia rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej)**

Teatr, w którym słowo gra kluczową rolę nie tylko w relacji scenicznej między aktorami jako nadawcami komunikatów werbalnych, ale przede wszystkim w dialogu z ich nadrzędnym odbiorcą – widzem, boryka się z odwiecznym problemem, którym jest fałsz pusto brzmiącego ze sceny słowa. Brak wiarygodności w jego intonacji może być spowodowany płytkością rozumienia i interpretowania tekstu przez „dyrygenta” sceny dramatycznej, a to z kolei może mieć zgubny wpływ na kreowanie postaci przez aktora. Powodem braku prawdy może być także pośpiech w pracy nad analizą dramatu albo chęć uwypuklenia formy teatralnej nad treścią zawartą w utworze dramatycznym. Bywa i tak, że to mutantyczna wizja reżysera doprowadza do zwyrodnienia myśli autora scenariusza scenicznego i przeistacza ją w „cyrk dramatyczny”. Nierzadko również „kulawa” dramaturgia wprowadza na scenę fałsz i nie pozwala aktorowi na wskrzeszenie postaci o pełnych parametrach psychofizycznych. Kolejną przyczyną, która może mieć wpływ na dysharmonię prawdy scenicznej, jest powierzchowne myślenie aktora o roli i w roli.

Wiarygodnie brzmiące ze sceny słowo – będące rezultatem aktywności ośrodkowego układu nerwowego artysty, wyrażone na scenie pod postacią „drugiego układu sygnałów” – powinno być niewątpliwie oparte na wiarygodnych działaniach fizycznych aktora. Niekwestionowaną rolę w scenicznym wizerunku słowa odgrywają także emocje, będące źródłem tzw. rezonansu emocjonalnego<sup>1</sup>. Skomplikowany proces rodzenia się słowa w okolicznościach sceny, będący fuzją psychicznej i fizycznej aktywności organizmu artysty, skłonił autorkę artykułu do analizy procesów psychofizycznych poprzedzających akt mowny aktora.

Przyjrzyjmy się więc niewielkiemu fragmentowi procesu wychowania aktora (pierwszym miesiącom pracy), opartemu na metodzie działań fizycznych, które to prowadzą wprost ku zmaterializowaniu żywego słowa – świadectwu prawdy scenicznej.

---

<sup>1</sup> П. Симонов, *Лекции о работе головного мозга*, Москва 1998, с. 46.

Kształtowanie osobowości obdarzonej talentem, oparte na systemie skonstruowanym przez Konstantina Stanisławskiego, rozpoczyna się w rosyjskiej szkole teatralnej od udzielenia odpowiedzi na najważniejsze pytania, określające istotę sztuki dramatycznej.

Wybitny rosyjski fizjolog, Paweł Simonow, wraz z praktykiem teatru, Piotrem Jerszowem, badając naturę twórczego subiekta, w niezwykle przejrzysty sposób udzielili odpowiedzi na pytanie, w jakim celu aktor wychodzi na scenę i dlaczego w sposób artystyczny odtwarza zachowania innej osoby. Według badaczy aktor czyni to w imię swojego zadania najwyższego, które jest głęboko osobistym dążeniem artysty, prowadzącym do wyjawienia tego, co w człowieku jest najważniejsze. To również chęć poznania świata, która pozwala zrozumieć, czym jest dobro i zło. Rezultatami takiego poznania aktor **dzieli się z** widzami, słuchaczami czy też czytelnikami, a czyni to, by uzyskać od nich potwierdzenie prawdziwości rezultatów swojego poznania<sup>2</sup>. Ta swoistego rodzaju definicja sztuki aktorskiej w klarowny sposób określa, jak stosunek do obranej przez aktora profesji ma niekwestionowany wpływ na jakość myślenia o zadaniach postawionych przed aktorem zarówno przez dramaturga, jak i przez reżysera. Potęguje i ukierunkowuje ona świadomość artysty sceny dramatycznej na myślenie kategoriami sztuki, a to z kolei uruchamia mechanizmy nadświadomości (intuicji twórczej) i podświadomości aktora, które stają się niezbędnymi składowymi procesami konstruowania postaci scenicznej i samego aktu twórczego.

Zadanie najwyższe (*сверх-сверхзадача*) wprowadzone do języka teatru przez K. Stanisławskiego stało się obiektem badań rosyjskich i radzieckich psychologów oraz fizjologów. Rezultaty badań naukowców ukazały wspólny mianownik między zadaniem najwyższym, instynktem celu<sup>3</sup> Iwana Pawłowa i dominantą<sup>4</sup> Aleksieja Uchtomskiego. Odkrycia w dziedzinie nauki o psychofizycznych działaniach aktora, dokonane przez największego reformatora teatru rosyjskiego, zostały porównane z odkryciami I. Pawłowa, Charlesa Darwina i Dimitrija Mendelejewa. Przypomnieć też wypada, iż metoda działań fizycznych powstała równoległe z metodą o odruchach warunkowych i z pewnością doszłoby do twórczej wymiany zdań między koryfeuszem teatru rosyjskiego i gigantem fizjologii rosyjskiej, gdyby nie śmierć akademika I. Pawłowa. Wykazał on bowiem zainteresowanie nową metodą aktorską i chciał zapoznać się z rękopisem K. Stani-

<sup>2</sup> П. СИМОНОВ, П. ЕРШОВ, *Темперамент Характер Личность*, Москва 1984, с. 129–130.

<sup>3</sup> И. Павлов, *Рефлекс цели*, [online] <[www.intellectus.ru/lib/00033.htm](http://www.intellectus.ru/lib/00033.htm)>, dostęp: 17 września 2010.

<sup>4</sup> А. УХТОМСКИЙ, *Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939*, Санкт-Петербург 2002, с. 16–35.

sławskiego<sup>5</sup>. Tak zwany system K. Stanisławskiego wywarł niekwestionowany wpływ na przemianę w teatrze światowym, a metoda działań fizycznych, sformułowana przez założyciela MChAT-u, zrewolucjonizowała również pedagogikę teatralną. Autor *Pracy aktora nad sobą* w bardzo wyraźny sposób określił motywy skłaniające aktora do działalności artystycznej, a tym samym postawił przed światem aktorskim wysoko podniesioną poprzeczkę w postaci zadania najwyższego.

Idealna (duchowa) potrzeba poznania, górująca nad potrzebami witalnymi (biologicznymi) i socjalnymi, prowokuje artystę do poszukiwania i odkrywania tajemnicy życia człowieka i istnienia świata. Jak wiadomo, potrzeby człowieka „splcione” są w skomplikowane akordy psychiczne. Witalne i socjalne rozgałęziają się na potrzeby „dla siebie” i „dla innych”, zaś idealna (duchowa) potrzeba poznania stanowi monolit i ukierunkowana jest ku prawdzie, ku jej poznaniu<sup>6</sup>. Właśnie ta potrzeba, którą K. Stanisławski określił mianem „zadania najwyższego”, powinna stać się dominującą w życiu artysty. Konstruując przestrzenną pod względem parametrów psychofizycznych postać sceniczną, aktor powinien obdarzyć ją nową duszą, dać jej nowe ciało i usprawiedliwić niepowtarzalny wizerunek sceniczny organiczną interpretacją, ukoronowaną wiarygodnie brzmiącym ze sceny słowem.

Zadaniem twórcy areny dramatycznej jest stworzenie takiego obrazu człowieka, który usatysfakcjonuje przede wszystkim jego duchową potrzebę poznania. Wektor działalności artystycznej powinien być skierowany nie na ukontentowanie tych, którzy z biletem w ręku zasiądą w fotelu teatralnym, lecz na zmierzanie ku wzbogaceniu świata wewnętrznego artysty. Obserwatorzy scenicznych zmagania artysty sceny dramatycznej stają się świadkami aktu twórczego, podczas którego aktor dzieli się z nimi odkryciami dokonanyymi w sferze psychofizycznych zachowań człowieka. Aleksander Szwederskij, reżyser i mistrz sztuki aktorskiej, pisał: „Według nauki Stanisławskiego dwa momenty w życiu aktora są zbieżne: w aktorze napęniają się mocą i rozwijają jego osobiste przeżycia w miarę, gdy przenosi je na poznanie obcego mu życia ludzkiego ducha. Zrozumienie tego, czym żyje ktoś inny, jednocześnie przejawia się dla aktora jako środek, który rozwija jego własną duchową osobowość: innego poznaje, a sam przy tym kimś innym się staje”<sup>7</sup>. Tak jak K. Stanisławski – Leonardo da Vinci sztuki aktorskiej – uczył swoich wychowanków pracy nie tylko nad sobą, ale

<sup>5</sup> П. Симонов, *Метод Станиславского и физиология эмоции*, Москва 1962, с. 12.

<sup>6</sup> П. Симонов, *Мотивированный мозг*, Москва 1987, с. 48–51.

<sup>7</sup> А. Шведерский, *Можно ли учить тому, чему нельзя научить?*, [online] <[www.kstyati.ru/cre\\_articles/tvor\\_tvor20.html](http://www.kstyati.ru/cre_articles/tvor_tvor20.html)>, dostęp: 17 września 2010.

i również nad rolą i spektaklem, tak dziś nadrzędnym zadaniem szkoły teatralnej, odpowiedzialnej za wychowanie młodej kadry aktorskiej, powinno być skupienie się przede wszystkim na kształtowaniu światopoglądu przyszłego artysty sceny dramatycznej.

Okoliczności życiowe, w których przychodzi żyć artyście sceny dramatycznej, nie zawsze sprzyjają rozwojowi jego obdarzonej talentem osobowości. Obserwując świat aktorski naszych czasów, zauważamy, iż jest on opanowany przez epidemię płytkiego i zewnętrznego traktowania przez młodego aktora jego profesji. Przesunięcie wektora zadań, które powinny być nadrzędnymi w sztuce, na świat egocentrycznego traktowania swojego zawodu nie sprzyja samodoskonaleniu osobowości artysty, ale prowadzi do samoprodukowania rzemieślnika areny teatralnej. Bywa, że dążenie do zrobienia kariery i zaistnienia w środowisku Melpomeny staje się priorytetem, oślepia młodego artystę i ukierunkowuje go na poszukiwanie osiągnięć i korzyści medialno-materialnych. Wtedy to na pierwszy plan wychodzą witalne i socjalne potrzeby, w których głos „dla siebie!” słychać najgłośniej, a dominanta życia – zadanie najwyższe artysty – skromnie schodzi na dalszy plan bądź też ulega uśpieniu.

Na początku ubiegłego wieku K. Stanisławski, kreśląc zasady swojej metody, dosadnie przedstawił pogląd na twórczość aktora. Pisał: „Sztuka, artyzm – nie «gra», nie «sztuczność» i nie «wirtuozostwo techniki», a świadomy proces duchowej i fizycznej natury”<sup>8</sup>.

Zanim aktor dostanie swoją pierwszą partyturę roli, musi zagrać setki gam i etud aktorskich. Zadaniem szkoły dramatycznej jest nauczenie przyszłego adepta sztuki dramatycznej istnienia w zupełnie nowej dla niego przestrzeni – przestrzeni scenicznej. Modelowanie osobowości aktorskiej jest sumą pracy nad fizycznością i wnętrzem artysty, kształtowaniem nowej jakości myślenia, tj. myślenia kategoriami sceny. Celem szkoły jest również uświadomienie studentowi, iż jego ciało stanowi skomplikowany instrument, na którym w przyszłości będzie grał.

Pierwszym krokiem ku myśleniu kategoriami sceny i nowemu, bardziej uważnemu, postrzeganiu świata, a w rezultacie ku wychowaniu<sup>9</sup> aktora artysty, jest ukazanie uczniowi wektora poszukiwań takich wzorców, które w przyszłości będą stanowiły bazę dla konstruowania obrazu żywego człowieka. Wszakże tylko

<sup>8</sup> К. Станиславский, *Собр. соч. в 8 т.*, Искусство 1960, т. 6, с. 74.

<sup>9</sup> Priorytetem rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej jest wychowanie aktora. Termin ten używany jest często zarówno w praktyce pedagogicznej, jak i w pozycjach naukowych traktujących o sztuce aktorskiej.

postać przestrzenna pod względem parametrów psychofizycznych, prezentująca bogaty diapazon duchowy jest w stanie przemówić ze sceny „ludzkim głosem”.

Stanisławski uważał, iż najważniejsze w sztuce jest skupienie się na wysokich ideałach, a takie powinien przekazywać społeczeństwu teatr. Oto słowa, które na początku ubiegłego wieku wypowiedział autor *Mojego życia w sztuce*: „Czy nie naszedł już czas, aby pomyśleć o grożącym sztuce niebezpieczeństwie i zwrócić jej duszę, nawet – jeśli to będzie konieczne – za cenę pięknej zewnętrznej formy, stworzonej teraz na miejsce poprzedniej, przestarzałej?”

W jak najszybszym czasie należy koniecznie podnieść duchową kulturę i technikę aktora na poziom tak wysoki, na jakim znajduje się obecnie jego kultura fizyczna. Wówczas dopiero nowa forma otrzyma potrzebne podstawy duchowe i usprawiedliwienie, bez których jest martwa i traci rację bytu.

Oczywiste, że praca ta jest bardzo skomplikowana i wymaga dłuższego czasu. O wiele trudniej jest pogłębić siłę przeżycia i odczuwania, niż wyjaskrawić zewnętrzny sposób interpretacji. Ale dla teatru potrzebniejsza jest twórczość ducha i dlatego też należy zabrać się do tej pracy jak najszybciej<sup>10</sup>. Aktualność słów wypowiedzianych przez K. Stanisławskiego obliguje pedagogów teatralnych do myślenia przede wszystkim o duszy przyszłych aktorów. Dzisiejszy agresywny świat niesie ze sobą bardzo dużo niebezpieczeństw, które łatwo mogą zaprowadzić aktora na manowce sztuki dramatycznej i przeistoczyć go w aktora „pawia”.

Autor *Pracy aktora nad rolą* klarownie przedstawił swoją koncepcję kreowania prawdy scenicznej. Metoda działań fizycznych oparta została na niezmiennych organicznych prawach rządzących naturą. Pisał on: „Najłatwiej znaleźć czy też wywołać prawdę i wiarę w sferze ciała, w najmniejszych, prostych fizycznych zadaniach i działaniach. Są one dla nas osiągalne, stałe, widzialne, odczuwalne, uświadomione i posłuszne naszej świadomości. Dodajmy, że najłatwiej też można je zafiksować. Oto dlaczego w pierwszej kolejności zajmujemy się nimi<sup>11</sup>. W innym wywodzie stwierdzał: „Jeśli jedna mała prawda i momenty wiary mogą wprowadzić aktora w nastrój twórczy, to łańcuch takich momentów, logicznie następujących po sobie, zbuduje o wiele większą prawdę i wydłuży czas prawdziwej wiary<sup>12</sup>. P. Simonow w książce pt. *Metoda Stanisławskiego i fizjologia emocji* podkreśla, że stworzenie zewnętrznej linii działań fizycznych jest jednoczesnym stworzeniem logiki i kolejności linii uczuć, ponieważ uczucia są nierozzerwalnie związane z działaniami. Akademik P. Simonow, cytując Stanisławskiego,

<sup>10</sup> K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1954, s. 432.

<sup>11</sup> К. Станиславский, *Собр. соч. в 8 т.*, Искусство 1954, т. 2, с. 175.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 178.

podkreśla za twórcą systemu: „Sekret mojego sposobu jest jasny – pisze K. Stanisławski – nie chodzi o same działania fizyczne jako takie, ale o prawdę i wiarę, które te działania pomagają nam wywołać i poczuć w sobie”<sup>13</sup>. Potrzebę precyzyjnego określenia działań fizycznych w okolicznościach sceny Simonow objaśnia słowami Fiodora Szalapina, który w niezwykle spostrzegawczy sposób ujął w słowa „sól” cielesnej strony działań aktora: „Gest nie jest ruchem ciała, ale duszy!”<sup>14</sup>.

Powierzchnowe traktowanie metody działań fizycznych często sprowadza reżyserów i aktorów do gloryfikowania natury cielesnej artysty sceny dramatycznej i do eksponowania jego możliwości fizycznych w okolicznościach sceny. Celem nowej koncepcji K. Stanisławskiego oczywiście było (i jest) odkrywanie tajemnic „życia ludzkiego ciała”, ale w celu stymulowania pamięci emocjonalnej artysty, uruchomienia jej na scenie i umiejętnego korzystania z jej zasobów. Uaktywnienie sfery uczuć, wzmocnione innymi parametrami techniki aktorskiej, w konsekwencji powinno doprowadzić do wskrzeszenia „życia ludzkiego ducha”.

Wiktor Tarasow, reżyser i pedagog teatralny, w taki oto sposób interpretuje proporcje między psychicznymi i fizycznymi działaniami ustanowionymi przez największego rosyjskiego badacza natury sztuki aktorskiej: „Stanisławski wielokrotnie mówił, że jego system nie jest wymyślony, że jego podstawą są prawa organicznej natury artysty. Procesy psychiczne, takie jak pamięć (emocjonalna, werbalna, pamięć mięśni itd.), wyobraźnia, percepcja – komponują podstawę działania człowieka. Badając te procesy w twórczości aktora, Stanisławski szuka i znajduje kierunki ich aktywizacji. To właśnie stanowi istotę jego zachowań psychofizycznych. U ich podstawy leży ustanowienie więzi między różnego rodzaju bodźcami i zachowaniami emocjonalnymi. Długotrwałe eksperymentalne badania doprowadzają Stanisławskiego do stworzenia metody działań fizycznych. Z punktu widzenia metody działanie fizyczne staje się bodźcem zachowań emocjonalnych i ich wyrażeniem zewnętrznym. **Samo zaś działanie rozumiane jest jako psychofizyczny proces dążenia do celu w danych okolicznościach konkretnym sposobem.** Jednakże nawet przy takim rozumieniu działania fizycznego Stanisławski rozgranicza psychiczność i fizyczność. Mówi, że **działanie fizyczne zawiera 9/10 działania psychicznego i tylko 1/10 fizycznego** [podkreślenia – M.Z.]. Takie rozumienie działania fizycznego pozwala rozpatrywać je jako narzędzie duchowej pracy artysty”<sup>15</sup>. Powyższe słowa wyjaśniają, w jaki sposób interpretować termin „działania fizyczne”. Trzeba również przypomnieć,

<sup>13</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>14</sup> П. Симонов, *Метод Станиславского...*, с. 72.

<sup>15</sup> В. Тарасов, *Чувство речи*, Санкт-Петербург 1997, с. 130–131.

że było to pojęcie robocze, którego K. Stanisławski używał podczas pracy nad rolą i spektaklem, a także w swojej działalności pedagogicznej.

Sposobem, który skutecznie mobilizuje działanie ciałem i duszą, jest **odebranie słowa** studentowi szkoły sztuki aktorskiej. Brzmi to paradoksalnie, ale zakneblowanie werbalnej strony komunikacji aktor–aktor i aktor–widz potęguje myślenie o roli oraz myślenie w roli i w rezultacie uruchamia język ciała, emocji, intensyfikując procesy psychofizyczne zachodzące w organizmie artysty sceny dramatycznej – wszystko to razem stanowi podstawowy budulec prawdy scenicznej. Wskreszenie wyżej wymienionych składowych procesu twórczego aktora powinno w rezultacie doprowadzić do organicznej potrzeby zmaterializowania słowa.

Profesor Aleksander Kunicyn, reżyser i pedagog teatralny Sankt Petersburskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej, uczył swoich studentów, że teatr należy przede wszystkim do sztuk wizualnych. Zwracał się z prośbą do uczniów, aby sytuacje sceniczne komponowali w taki sposób, żeby ich myśl była czytelna bez słów. Oddzielał on scenę od widowni wyobrażoną szklaną ścianą, by uczniowie mogli tworzyć prawdę sceniczną opartą przede wszystkim na wizualno-emocjonalnych operacjach scenicznych. Działania fizyczne wyrażone za pomocą gestów organicznych, *mise en scène*, spojrzeń oraz dialogu emocji aktorskich w konsekwencji powinny zbudować obraz silnie oddziałujący na odbiorcę aktu twórczego. Kunicyn cytował Georgija Towstonogowa, wieloletniego dyrektora leningradzkiego Dramatycznego Teatru Wielkiego i jednego z niezapomnianych profesorów Leningradzkiego Instytutu Teatru, Kina i Muzyki, który mówił: **słowo w teatrze rodzi się ostatnie!**<sup>16</sup>. Odejdźcie od słowa, skupienie się na sferze emocjonalnej postaci, na szkicowaniu monologu wewnętrznego i wewnętrznej taśmy obrazów, a przede wszystkim mobilizacja ciała aktora – wszystko to w rezultacie powinno wytrysnąć fontanną żywego słowa.

Kształcąc przyszłych artystów sceny dramatycznej, należy również zwrócić uwagę na zaangażowanie ich pamięci w proces tworzenia rzeczywistości scenicznej. Taką pozycję przyjął Siergiej Gippius, reżyser i pedagog teatralny, który zaznaczał, że: „Nie wolno zapominać, że istnieją różne rodzaje pamięci (wzrokowa, słuchowa, pamięć mięśni), że osobowość utalentowaną artystycznie charakteryzuje najczęściej właśnie pamięć wzrokowa i że Pawłow w swojej teorii o typach ośrodkowego układu nerwowego specjalnie wydzielił typ artystyczny,

---

<sup>16</sup> Zanotowano przez autorkę artykułu na ćwiczeniach z mistrzostwa aktorskiego w klasie prof. A. Kunicyna, w których brała czynny udział w latach 1991–1995, będąc studentką Wydziału Sztuki Dramatycznej Sankt Petersburskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej.

u którego dominuje pierwszy układ sygnałów, w odróżnieniu od typu myślowego z dominacją drugiego układu sygnałów, związanego nie tyle z obrazową, ile z werbalno-logiczną stroną pamięci”<sup>17</sup>. K. Stanisławski, który zapoznał się z nauką I. Pawłowa i skrupulatnie wykorzystywał wiedzę z obszaru fizjologii, uczył swoich podopiecznych, by mówili nie tyle do ucha swojego partnera, ile do jego oka<sup>18</sup>. Wtedy słowo – „sygnał sygnałów” – swoim wiarygodnym brzmieniem dotrze do świadomości osoby współtworzącej akt artystyczny i obudzi emocjonalne obrazy uśpione w pokładach jej podświadomości, a co za tym idzie – uruchomi także sferę nadświadomości.

S. Gippius, powołując się na teorię I. Pawłowa, tak objaśniał fenomen typu artystycznego: „Obrazy wewnętrzne, rodzące się na tzw. ekranie wewnętrznym, uświadomione zostają nie zawsze i nie przez wszystkich ludzi. Mogą oczywiście być uświadomione i zauważone przez każdego, w realizacji procesów myślowych i mowy, ponieważ stanowią część tych procesów. Są one bowiem rezultatem tymczasowych połączeń między śladami pamięci wzrokowej. Łatwiej i częściej przenikają one na ekrany wzroku wewnętrznego u ludzi typu artystycznego: artystów, pisarzy, malarzy. I. Pawłow właśnie w tak szerokim znaczeniu wyróżniał «artystów». Mówił też o wyobrażeniach innego, nieartystycznego typu ludzi: «Kiedy jesteśmy rzeźcy, wtedy oddział odpowiedzialny za mowę hamuje pierwszy układ sygnałów i dlatego będąc w stanie rzeźkim (oprócz artystów, ludzi o szczególnej naturze), kiedy mówimy, nigdy przedmiotów, które opisujemy słowami, nie widzimy»”<sup>19</sup>. Umiejętność wskrzeszania obrazów wewnętrznych, natychmiastowe przełączanie jednego obrazu w drugi, w końcu manipulowanie i żonglowanie nimi, pozwala aktorowi doskonalić mechanizm pamięci wzrokowej, a co za tym idzie – ćwiczyć plastykę swojego systemu nerwowego. Operowanie obrazami wewnętrznymi podnosi również wrażliwość emocjonalną, trenuje uwagę aktora i wzmacnia wiarę w dane okoliczności.

Profesor S. Gippius uczulał reżyserów i pedagogów teatralnych, by nie traktowali metody działań fizycznych powierzchownie. Gloryfikowanie fizycznej strony działania scenicznego z jednej strony, z drugiej zaś dyskryminowanie obrazów wewnętrznych i monologu wewnętrznego świadczy o tym, że artysta nie docenia znaczenia prawdy i wiary w sztuce aktorskiej. Analizując metodę K. Stanisławskiego, S. Gippius, tak pisał o roli wyżej wymienionych elementów w psychofizycznym działaniu aktora podczas aktu twórczego: „Myśl może być przez czło-

<sup>17</sup> С. Гиппиус, *Актёрский тренинг. Гимнастика чувств*, Санкт-Петербург 2007, с. 354.

<sup>18</sup> П. Симонов, *Метод Станиславского...*, с. 85.

<sup>19</sup> С. Гиппиус, *op. cit.*, с. 354.



wieka uświadomiona jako logicznie związany ciąg słów. Może być ona również uświadomiona jako łańcuch obrazów wewnętrznych, ponieważ obrazy związane są ze słowami. I w końcu myśl może być uświadomiona jako połączenie jednostek słownych, obrazów wzrokowych i innych śladów pamięciowych, w tym także śladów pamięci emocjonalnej. Opanowanie działania życiowego w treningu aktorskim to także opanowanie mechanizmów działania słownego. Domagamy się ciągłości działania, a tym samym ciągłości wszystkich elementów, z których się ono składa. Umówmy się, że każde działanie myślowe (w tym także monolog wewnętrzny) jest kompozycją i przeplataniem się trzech komponentów: 1. Mowa wewnętrzna. 2. Taśma obrazów wewnętrznych. 3. Mikromowa”<sup>20</sup>.

I tak, zanim student rosyjskiej szkoły aktorskiej urodzi pierwsze słowo, musi najpierw nauczyć się myśleć na scenie i poruszać się po niej. W idealnie skonstruowanym pierwszym semestrze pierwszego roku na ćwiczeniach z mistrzostwa aktorskiego nie powinno paść ze sceny ani jedno autorskie słowo. Studenci wykonują dziesiątki pasaży aktorskich mobilizujących ich psychofizyczny instrument. Jedne z pierwszych na arenę studenckich zmagają z monologiem i taśmą widzeń wewnętrznych wkraczają ćwiczenia na tzw. pamięć działań fizycznych (*память физических действий*). Organizują one ciąg działań fizycznych aktora, które z kolei prowokują procesy emocjonalno-myślowe ucznia. Ćwiczenia i etudy z wyobrażonymi przedmiotami aktywizują wyobraźnię studenta, budzą jego pamięć afektywną, a także ćwiczą koncentrację i umiejętność skupiania uwagi na obiektach scenicznych. W przypadku ćwiczeń na pamięć działań fizycznych będą to obiekty stworzone przez wyobraźnię ćwiczącego. K. Stanisławski zaznaczał, iż ten, kto wykonuje maleńkie działania fizyczne, zna już połowę jego systemu.

Oto i uczeń. Wchodzi na pustą scenę ubrany w czarny skromny strój. Ubóstwo kostiumu pozwala widzowi skupić się wyłącznie na czystej treści mowy ciała osoby tworzącej rzeczywistość sceniczną. Ćwiczenia na pamięć działań fizycznych sytuują studenta w okolicznościach samotności sceniczej. Uczeń kreuje monoetiudę, w której tworzy psychofizyczny szkic sceniczny. Samotna „wyspa” sceny każe mu skupić się na tworzeniu świata wyobraźni i budowaniu zwartego ciągu myśli – samotność sceniczna motywuje ucznia do rozmowy z samym sobą. Obnażony psychofizycznie uczeń nie może skryć się za tekstem, partnerem, kostiumem czy scenografią. Widz detektyw natychmiast ocenia, czy ma do czynienia z emocją spontaniczną, czy też z symulowaną. Obserwator działań scenicznych doskonale widzi, czy uczeń myśli i czy widzi to, o czym myśli.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 352.

Tematy etiud studenci czerpią z otaczającego ich świata. Pokazują, jak na przykład karmią stworzone przez ich wyobraźnię gołębie, zbierają w sadzie wyimaginowane owoce, myją podłogę, używając do tego wyobrażonej szmaty itd. W tego typu ćwiczeniach od samego początku istotne jest zaangażowanie pamięci emocjonalnej aktora, która również może stać się punktem wyjścia w pracy nad mową ciała i działaniem myślowym. Każda z etiud powinna zawierać impuls wewnętrzny bądź też zewnętrzny, który uruchomi pamięć emocjonalną ucznia. Dla studentki, która wchodzi do ogrodu karmić swoje gołębie, będzie to odnalezienie pisklęcia, które wypadło z gniazda i które trzeba ratować za wszelką cenę. Trywialna z pozoru sytuacja, poprowadzona w prawidłowy sposób przez nauczyciela, jest w stanie uruchomić układ limbiczny studentki i wydobyć z jej pamięci afektywnej adekwatne wspomnienia utrwalone już wcześniej na „płytcie głównej” życia jednostki i przekształcić je w byt sceniczny. Studentka przed rozpoczęciem pracy nad etiudą z wypiekami na twarzy opowiadała historię z dzieciństwa, gdy opiekowała się osieroconym przez gołębicę pisklęciem. W ten oto sposób osobiste doświadczenie zostaje przeniesione w świat materii scenicznej i stawia ucznia na pierwszym poziomie sztuki aktorskiej, kiedy to aktor na scenie modeluje swoje „ja” w danych okolicznościach.

Diapazon emocjonalny krótkich form scenicznych powinien ukazywać jak największy wachlarz możliwości aktora. W etiudzie o gołębiach uśmiechnięta dziewczyna, nucąc żwawą piosenkę, wchodzi do ogrodu. Jest piękny, słoneczny, letni dzień. Dziewczyna ma zamiar się opalać. Rozkłada kocyk i przebiera się w kostium kąpielowy. Następnie zbiera kilka dojrzałych truskawek, zjada garść czereśni, a po paru minutach zaczyna karmić pszenicą swoje gołębie. Uśmiecha się do nich i bierze je na ręce. Ptaki siadają na jej ramionach i głowie. Dziewczyna rozmawia z nimi, nazywa po imieniu. Słabszemu gołębiowi serwuje ziarenka na swojej dłoni. I nagle, gdy wchodzi do gołębnika zauważa pisklę, które wypadło z gniazda. Chce je ratować, reanimować po dziecięcemu, ale jest już za późno. Dziewczyna tuli w dłoniach drżącego ptaka, wpatruje się w gasnące oczy przyjaciela i prosi gorącymi słowami, żeby jej nie opuszczał. Po długiej smutnej pauzie, dziewczyna bierze stygnące ciało ptaka na ręce i idzie je pochować.

Partytura elementarnych działań fizycznych z wyobrażonymi przedmiotami powinna zostać misternie przemyślana, ponieważ ma ona niekwestionowany wpływ na wyrazistość mowy ciała i intensyfikację obrazów i monologu wewnętrznego, a co za tym idzie – także na emocjonalną linię etiudy. Zaznaczyć trzeba, że w tego typu ćwiczeniach studenci czasami przekraczają próg mowy wewnętrznej i jeśli zrodzi się organiczna potrzeba, uczeń werbalizuje swoje myśli w postaci luźno porzucanych słów nieułożonych wcześniej w konkretny scenariusz.

Innymi etiudami, mobilizującymi i aktywizującymi działanie myślowe na scenie i wyrażonymi wyłącznie za pomocą mowy ciała, są niewielkie formy sceniczne pod nazwą „Ludzie – zwierzęta”. W tych szkicach scenicznych studenci przeistaczają się np. w starego bezdomnego psa, małego głodnego kociaka, psotną srokę czy też zziębniętego bociana ze złamanym skrzydłem, któremu nie udało się odlecieć do ciepłych krajów. I w tych etiudach jak najbardziej jest miejsce na myślenie i na rozbudowany monolog wewnętrzny. Zmienia się tylko forma, która organizuje charakterystyczność zewnętrzną gry aktorskiej, ale potrzeby i emocje, które odczuwają zwierzęta, są tożsame z tymi, których doświadczają ludzie. Etiudy „Ludzie – zwierzęta” budują także empatię wobec świata przyrody i wyostrzają percepcję aktorską. W tych sytuacjach scenicznych studenci również uczą się, jak konstruować komunikację opartą na mowie ciała.

Szkice sceniczne z cyklu „Ludzie – przedmioty” to kolejny blok ćwiczeń budujących wyrazistą charakterystyczność zewnętrzną, barwnie wyrażoną i wpisana w konkretne ramy przedmiotu. Tym razem student wskrzesza martwą naturę. W ćwiczeniach tych fantazja wychodzi na pierwszy plan i niemożliwe do ożywienia w życiu realnym staje się świadectwem prawdy scenicznej. Studenci wyliczają dziesiątki propozycji przedmiotów, które chcieliby zmaterializować na scenie; zamieniają się w np. zakalec, parasolkę, pralkę, guzik, dywanik, czarną dziurę, motocykl itd., itd. Przeistoczenie się w przedmiot z pozoru bagatelizuje powagę aktu twórczego, ale jak pokazuje praktyka, w rezultacie wzmacnia go. Okazuje się, że tak naprawdę każdy przedmiot ożywiony fantazją studenta żyje: czuje, cierpi, płacze, denerwuje się albo też kpi sobie z człowieka. Wcielając się w postać szafy, zapalki, czajnika czy też lalki, studenci udowadniają, w jak podobny do człowieka sposób przedmioty mogłyby postrzegać świat. Nikt z nas przecież nie chciałby znaleźć się na miejscu cierpiącego drzewa, na które ktoś gramolił się, nożem wycina na nim tatuaż, a niedoświadczony łucznik, niczym Wilhelm Tell, celuje do niego z łuku. A jakże nieprzyjemne chwile musi przeżywać kaloryfer, pod którym ktoś postawił stare kalosze, niepachnące przecież fiołkami?! Ożywiając przedmiot oczywiście pamiętamy o bazowych elementach techniki sztuki aktorskiej. I tu, jak pokazują wyżej opisane przykłady, jest miejsce na monolog i taśmę widzeń wewnętrznych. Nie pomijamy również emocjonalnego rysunku postaci i dlatego widz, przyglądając się procesowi wskrzeszenia martwej natury, po raz kolejny przekonuje się, jak ważną rolę w komunikacji w przestrzeni teatru odgrywa monolog czy też dialog, którego kanwą jest język ciała.

Kolejnym etapem kształtowania zwartej postaci myślowej na scenie, przełożeniem go na język mowy ciała są etiudy na organiczne milczenie. W takich formach scenicznych biorą udział co najmniej dwie osoby. Znowu umyślnie pozba-

wiamy studentów dostępu do komunikowania się za pomocą „sygnału sygnałów”. Profesor Maria Knebel, uczennica K. Stanisławskiego, w taki sposób interpretowała potrzebę uaktywnienia „zon milczenia”<sup>21</sup> (зоны молчания) w procesie myślenia aktora na scenie: „Będziemy robili etiudy, w których zachodzi już potrzeba skomponowania maleńkich nowel dramatycznych. Obcowanie z partnerem powinno być głównym ogniwem tej koncepcji, przy założeniu, że wyeliminujemy słowo. Nazywamy te etiudy «etiudami na organiczne milczenie». Nie jest sprawą prostą wymyślenie tego typu sytuacji, często bywa, że brzmią one fałszywie. Ale już samo dążenie do przeniesienia akcentu ze słowomówienia na proces rodzenia słowa, podnosi wartość samego słowa i uczy, iż rodzi się ono w rezultacie skomplikowanej współpracy myśli i wyobraźni»<sup>22</sup>.

Niemy dialog uczy koncentrowania uwagi na partnerze, maksymalnego wsłuchiwania się w tempo-rytm osoby współtworzącej życie sceniczne, staje się źródłem myśli, rozważań, budzi pamięć emocjonalną i uruchamia ciało aktora do adekwatnego działania fizycznego. Nie jest dogmatem całkowite wykluczenie werbalnej strony dialogu z etiud na organiczne milczenie. Bywa i tak, że dwa, trzy słowa potęgują napięcie szkicu scenicznego i wprawiają w ruch „lokomotywę” emocjonalnych przeżyć. Komunikat ustny jest przede wszystkim skierowany do widza. Staje się drogowskazem dla świadka perypetii scenicznych.

Słuchacze pierwszego roku Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Państwowym Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, pracując według wskazówek szkoły K. Stanisławskiego, budują na ćwiczeniach z elementarnych zadań aktorskich etiudy na organiczne milczenie, a także szkice sceniczne, zawierające zaledwie kilka słów. Celem konstruowanych przez uczniów niewielkich impresji scenicznych jest trenowanie następujących składowych procesu myślowego aktora: monologu wewnętrznego i taśmy obrazów wewnętrznych. Niewielkie szkice sceniczne, których kanwą stanowią działania fizyczne, mobilizują emocjonalną sferę pamięci afektywnej aktora. Stworzenie wartościowej duchowo linii przeżyć wewnętrznych postaci scenicznej zostaje w kolejnym etapie budowania etiudy wzbogacone o charakterystyczność zewnętrzną. Ma to niekwestionowany wpływ na komunikację pozawerbalną. W drugim semestrze pierwszego roku studenci uważnie przyglądają się ludziom, kopiują w swojej pamięci ich zachowania, analizują ich działania fizyczne, myślowe i emocjonalne, żeby później, na scenie, jak najwierniej skomponować archi-

<sup>21</sup> Termin ten – jak podaje M. Knebel – został wprowadzony przez Alieksieja Popowa, reżysera i pedagoga teatralnego. М. Кнебель, *Поэзия педагогики*, Москва 1976, с. 140.

<sup>22</sup> Ibidem.

tekturę ich ciała i w sposób twórczy odtworzyć tok myśli osoby obserwowanej. Często obiektem badań studentów są osoby w starszym wieku. Zbudowanie postaci o jaskrawo wyrażonych symptomach starości jest dla nich dużym wyzwaniem. Zorganizowanie na scenie wizerunku starego człowieka jest zadaniem trudnym, ale za to niezwykle ciekawym, pasjonującym i unoszącym studentów w ich artystycznych poszukiwaniach. Młodzi aktorzy, budując szkice sceniczne, dbają nie tylko o nienaganny zewnętrzny wizerunek postaci, ale też próbują wniknąć do wnętrza psychiki starszej osoby.

Etiudę pt. „Na spacerek” na podstawie obserwacji zachowań ludzi starszych, zorganizowały słuchaczki pierwszego roku olsztyńskiego Policealnego Studium Aktorskiego.

Scena przedstawia niewielki, ubogo wyposażony pokój – jest tam tylko łóżko, a przy nim szafka i krzesło. Na łóżku leży starsza kobieta ubrana w skromny stary sweter. Na nogach ma wyciągnięte getry, a jej stopy odziane są w wełniane skarpety. Staruszka uśmiecha się, patrząc przed siebie. Na jej twarzy maluje się szczęście. Słucha Radia Maryja i bawi się chusteczką higieniczną.

Spokój sceny zostaje zburzony wtargnięciem młodej kobiety. Dziewczyna z impetem wchodzi do pokoju. Stawia na podłodze siatkę. Szybko zdejmuje płaszcz i rzuca go na łóżko. Ubiera fartuch i zakłada cienkie gumowe rękawiczki. Staruszka z zainteresowaniem przygląda się dziewczynie, uśmiecha się do niej przyjaźnie i próbuje przypomnieć sobie, skąd ją zna. Kobieta zirytowana słowami płynącymi z radia przełącza kanał i wnet pokój wypełniają głośne rytmy muzyki techno. Opiekunka energicznie wysuwa szufladę, szybko wyjmuje z niej plik lekarstw i wydziela kilka tabletek. Wkłada je staruszce do ust, po czym wyjmuje z siatki butelkę wody i ją odkręca. Spragniona kobieta pije z butelki! Następnie napełnia kubek wodą. W tym czasie starsza pani wyjmuje drażetki z ust i ogląda je z zaciekawieniem. Jedna z pastylek spada na podłogę. Rozdrażniona młoda kobieta podnosi ją, resztę zaś odbiera staruszce i ponownie pakuje je do ust. Następnie podsuwa jej kubek z wodą, by popiła lekarstwa. Tym razem się udało. W dalszej kolejności opiekunka zdejmuje przykrywkę z plastikowej miseczki napełnionej zupą i podaje kobiecie łyżkę. Ta przygląda się przedmiotowi, obraca go w rękach, nie mogąc skojarzyć, do czego służy. Zniecierpliwiona młoda kobieta zabiera babci łyżkę i zaczyna ją szybko karmić. Wtem dzwoni telefon. Kobieta zdejmuje rękawiczki, wyłącza radio i rozpoczyna rozmowę. Z kontekstu słów widz domyśla się, że dzwoni ktoś z bliskich starszej kobiety: „Tak? Tak, wszystko w porządku. 140/80. Właśnie jemy. Jasne, pojedziemy na spacerek. Do usłyszenia”. Kobieta odkłada telefon. Podchodzi do okna, odsłania firankę i otwiera okno na oścież. Obok stawia krzesło i mówi do staruszki: „Chodź babcia, idziemy na

spacerek!”. Staruszka uważnie słucha i nieporadnie próbuje podnieść się z łóżka. Opiekunka podaje kobiecie rękę, pomaga usiąść i nakłada na stopy kapcie. Babcia wstaje i pokornie człapie w stronę okna. Kobieta monitoruje przejście staruszki, po czym pomaga jej usiąść na krześle. Staruszka pokornie siada i wpatruje się w świat za oknem. Opiekunka wyjmuje paczkę papierosów, zapala jednego i zabiera się do porządkowania pokoju. W pewnym momencie potyka się o wiadro z wodą, traci równowagę i upada. Nie może się podnieść z kałuży brudnej wody. Ból skręconej kostki jest nie do wytrzymania, jęczy z bólu.

Staruszka obserwuje cierpienie opiekunki, nic nie rozumie, ale czuje jej ból. Nie umie jej pomóc, nie pamięta, jak się to robi. Na jej twarzy maluje się strapienie i strach. Widać, jak intensywnie pracuje mózg staruszki pod wpływem zaistniałej sytuacji. Sparaliżowana strachem powoli zaczyna kojarzyć, że codziennie ją odwiedzająca kobieta zawsze nakłada rękawiczki, więc robi to samo. Teraz czuje się pewniej. Podchodzi do leżącej, z trudem klęka, wyciąga do niej rękę i próbuje pomóc jej wstać. Młoda kobieta płacze z bólu. Długo wpatruje się w staruszkę i uświadamia sobie całą podłość swojego zachowania. Nie pojmuje, jak to możliwe, że ten człowiek, którego przez tyle dni traktowała przedmiotowo, jest w stanie ofiarować jej swoją nieudolną, ale jakże drogocenną pomoc. Płacze, ale już nie dlatego, że bardzo boli ją skręcona kostka. Płacze nad sobą. Olśnienie wyraźnie maluje się na twarzy młodej opiekunki. Dziewczyna całuje ją po rękach i tuli się do niej. Łzy kapią na dłoń staruszki, która uśmiechając się, głaszcze młodą kobietę. Po dłuższej chwili, z serca młodej kobiety wyrывa się, tłumione przez szloch, jedno jedyne słowo: „Przepraszam”.

Wyżej opisana etiuda na organiczne milczenie klarownie ilustruje, jak diametralnie różne formy może przyjmować działanie myślowe na scenie. W zależności od postaci, w jaką wciela się aktor, może być ono działaniem psychofizycznym kobiety zdrowej i myślącej racjonalnie, ale kiedy aktor przeistacza się w postać osoby z wyrazistymi objawami choroby Alzheimera, powinien stworzyć na scenie wiarygodny ciąg zaburzonego myślenia. Każda nowa rola obliguje go do kreowania nowej jakości myślenia, nowego postrzegania otaczającego go świata i stworzenia niepowtarzalnego rysunku emocjonalnego. Mowa ciała nowego obrazu scenicznego za każdym razem zostanie wyrażona w inny sposób. Inaczej aktor będzie patrzył, słuchał, poruszał się po scenie. Inaczej będzie oddychał i jego gest organiczny będzie jedyny w swoim rodzaju. Ważne także jest, żeby studenci od samego początku, w najprostszych szkicach scenicznych, myśleli o swoim zadaniu najwyższym, ponieważ to właśnie ono motywuje artystę do zadawania sobie pytań: czym jest dobro i zło, czym jest życie i czym odchodzenie... A najważniej-

sze, żeby nasi uczniowie spróbowali, pod postacią swoich elementarnych działań psychofizycznych, udzielić odpowiedzi na te wiecznie nurtujące ludzkość pytania.

Prawie sto lat temu K. Stanisławski napisał, jakże dziś aktualne słowa: „Byłem też zdumiony olbrzymimi osiągnięciami w dziedzinie czysto zewnętrznej techniki. Niewątpliwie zjawił się u nas nowy aktor, na razie jeszcze przez małe «a»: aktor akrobata, śpiewak, tancerz, deklamator, plastyk, pamflecista, dowcipniś, mówca, konferansjer i polityczny agitator. Ten nowy aktor potrafi wszystko: odśpiewa kuplet czy romans, zadeklamuje wiersz, wygłosi tekst roli lub zagra na fortepianie albo na skrzypcach, może również grać w piłkę nożną, odtańczyć fokstrotę, wyrzucić koziołka; będzie chodził na rękach, odegra dramat lub wodewil”<sup>23</sup>. W kontynuacji stwierdził: „Dopóki fizyczna kultura ciała przychodzi z pomocą głównemu, twórczemu zadaniu sztuki: odtworzeniu w artystyczny sposób życia ludzkiego ducha – całym sercem witam nowe zewnętrzne osiągnięcia współczesnego aktora. Z chwilą jednak, gdy kultura fizyczna staje się celem w sztuce, z chwilą, gdy przytłacza proces twórczy i powoduje rozdźwięk pomiędzy dążeniem ducha a zewnętrznymi środkami gry, gdy gwałci uczucie i proces przeżywania – z tą chwilą staje się zażartym przeciwnikiem nowych wspaniałych osiągnięć”<sup>24</sup>.

Podsumowując nasze krótkie rozważania na temat psychofizycznych procesów poprzedzających działania werbalne aktora, dochodzimy do wniosku, iż zarówno słowo sceniczne, jak i to zmaterializowane w świecie realnym, jest kwintesencją złożonego procesu psychofizycznego. Według koncepcji K. Stanisławskiego działania fizyczne stanowią pretekst do uruchomienia procesów zachodzących w mózgu aktora. Wyrywają one ze „snu” odpowiednie obrazy wewnętrzne, kompilują monolog wewnętrzny, wskrzeszają uśpione emocje artysty. Działania fizyczne powinny zainspirować podświadomość artysty i odblokować jego nadświadomość, żeby w przestrzeni jego świadomości organicznie urodziło się słowo. Zadaniem świadomie wykonywanych działań fizycznych jest obudzenie sfery uczuć aktora, a dominująca w życiu artysty idealna (duchowa) potrzeba poznania, „błogosławi” fizyczne „uczynki” aktora i pomaga mu udzielić odpowiedzi na najważniejsze nurtujące człowieka pytania.

<sup>23</sup> K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1954, s. 429.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 430.

**Резюме**

*Прежде чем явится слово  
(Из опыта русской школы актерского мастерства)*

Статья посвящена первому этапу воспитания актера по системе школы Станиславского, в которой вербальное общение в первые месяцы обучения уходит на второй план, оставляя пространство диалогу, основанному на подлинных психофизических действиях студентов. Внимание в тексте сфокусировано на процессах, предшествующих речевому акту актера. Автор показывает неотъемлемые составляющие формирования актера, с которыми мы имеем дело, выполняя элементарные актерские задания на первом году обучения в театральной школе. В данной статье экспонирована роль идеальной (духовной) познания и сверх-сверхзадачи в процессе воспитания актера. Существенная роль в тексте отведена психофизиологической интерпретации метода физических действий, а также его толкованию в свете советской и российской театральной педагогики. Первая часть статьи посвящена теоретическим аспектам воспитания актера, во второй части автор сопоставляет теоретическую основу с практикой и демонстрирует упражнения и этюды, которые представляют основу школы Станиславского.

**Summary**

*Before a word is born (from the experience of the Russian school of acting)*

This article deals with the upbringing of an actor, according to the principles of Stanislavsky, in which verbal communication in the first months of training recedes into the background to create a space for dialogue based on student's activities. Please note that the text is focused on these processes which precede the vocal act of the actor. The author shows the essential components of training an actor, which we have to deal with during exercising the elementary tasks of acting in the first year at drama school. The article exposes the role of the perfect (spiritual) need for recognition and highest task in the educational process of the actor. The psychophysiological interpretation of physical actions method occupies an important position in the text, as well as its interpretation in the Soviet and Russian theatre pedagogy. The first part of the article was devoted to theoretical aspects of education of the actor, and the second author confronts the practice of theoretical assumptions and presents exercises and etudes that are canvas of Stanislavsky school.