Лекция 3. Действие – основа сценического искусства.

План лекции:

1. *Физическое, психическое и словесное действие, их единство и взаимосвязь.*
2. *Виды психических действий*
3. *Значение простейших физических действий в творчестве актера*

Действие, будучи материалом актерского искусства, является носителем всего, что составляет актерскую игру, ибо в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое (телесное, внешнее) поведение актера-образа. Огромное значение учения К. С. Станиславского о действии как возбудителе чувства; это положение мы признали основополагающим принципом внутренней техники актерского искусства.

Для действия характерны два признака:

1) волевое происхождение;

2) наличие цели.

Цель действия заключается в стремлении изменить явление, предмет, на который оно направлено, так или иначе, переделать его.

Указанные два признака коренным образом отличают действие от чувства.

Между тем и действия, и чувства одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму. Поэтому очень важно с самого начала научиться отличать глаголы, обозначающие действие, от глаголов, обозначающих чувство. Это тем более важно, что многие актеры часто путают одно с другим. На вопрос "Что вы делаете в этой сцене?" они нередко отвечают: жалею, мучаюсь, радуюсь, негодую и т. п. Между тем жалеть, мучиться, радоваться, негодовать — это вовсе не действия, а чувства. Приходится разъяснять актеру: "Вас спрашивают не о том, что вы чувствуете, а о том, что вы делаете". И все же актер иной раз очень долго не может понять, чего от него хотят.

Вот почему надо с самого начала установить, что глаголы, обозначающие такие акты человеческого поведения, в которых присутствует, во-первых, волевое начало и, во-вторых, определенная цель, являются глаголами, обозначающими действия. Например: просить, упрекать, утешать, прогонять, приглашать, отказывать, объяснять. При помощи этих глаголов актер не только имеет право, но и обязан выражать те задания, которые он ставит перед собой, выходя на сцену. Глаголы же, обозначающие акты, в

которых указанные признаки (т. е. воля и цель) отсутствуют, являются глаголами, обозначающими чувства (жалеть, гневаться, любить, презирать, отчаиваться и т. п.), и не могут служить для обозначения творческих намерений актера.

Это правило вытекает из законов человеческой природы. В соответствии с этими законами можно утверждать: чтобы начать действовать, достаточно этого захотеть (я хочу убеждать и убеждаю, я хочу утешать и утешаю, я хочу упрекать и упрекаю).

Правда, выполняя то или иное действие, мы далеко не всегда достигаем поставленной цели; поэтому убеждать — не значит убедить, утешать — не значит утешить и т. д., но убеждать, утешать мы можем всякий раз, как только этого захотим. Вот почему мы говорим, что всякое действие имеет волевое происхождение.

Диаметрально противоположное приходится сказать о человеческих чувствах, которые, как известно, возникают непроизвольно, а иногда даже и вопреки нашей воле. Например: я не хочу гневаться, но гневаюсь; не хочу жалеть, но жалею; не хочу отчаиваться, но отчаиваюсь. По своей воле человек может только притворяться переживающим то или иное чувство, а не на самом деле переживать его. Но, воспринимая со стороны поведение такого человека, мы обычно, не прилагая больших усилий, разоблачаем его лицемерие и говорим: он хочет казаться растроганным, а не на самом деле растроган; он хочет казаться разгневанным, а не на самом деле гневается.

Но ведь то же самое происходит и с актером на сцене, когда он старается переживать, требует от себя чувства, принуждает себя к нему или, как говорят актеры, "накачивает" себя тем или иным чувством. Зрители без труда разоблачают притворство такого актера и отказываются ему верить. И это совершенно естественно, так как актер в этом случае вступает в конфликт с законами самой природы, делает нечто прямо противоположное тому, чего требует от него природа и реалистическая школа К. С. Станиславского.

В самом деле, разве рыдающий от горя человек хочет рыдать? Наоборот, он хочет перестать рыдать. Что же делает актер-ремесленник? Он старается рыдать, выдавливает из себя слезы. Мудрено ли, что зрители ему не верят? Или разве хохочущий человек старается хохотать? Напротив, он большей частью стремится сдержать хохот. Актер же нередко поступает наоборот: он выжимает из себя смех, насилуя природу, он принуждает себя хохотать. Мудрено ли, что деланный, искусственный актерский хохот звучит неестественно, фальшиво? Ведь мы по собственному жизненному опыту хорошо знаем, что никогда так мучительно не хочется смеяться, как именно в

тех случаях, когда почему-то смеяться нельзя, и что рыдания тем сильнее душат нас, чем больше мы стараемся их подавить.

Если актер хочет следовать законам природы, а не вступать в бесплодную борьбу с этими законами, пусть он не требует от себя чувств, не выжимает их из себя насильственно, не "накачивает" себя этими чувствами и не пытается "играть" эти чувства, имитировать их внешнюю форму; но пусть он точно определит свои отношения, оправдает эти отношения при помощи фантазии и, вызвав в себе таким путем желание действовать (позыв к действию), действует, не ожидая чувств, в полной уверенности, что чувства эти сами придут к нему в процессе действия и сами найдут для себя нужную форму выявления.

Отношения между силой чувства и его внешним выявлением подчиняются в реальной жизни неизменному закону: чем больше человек удерживает себя от внешнего проявления чувства, тем на первых порах это чувство сильнее и ярче разгорается в нем. В результате стремления человека подавить чувство, не дать ему выявиться вовне, оно постепенно накапливается и нередко, потом вырывается наружу с такой огромной силой, что опрокидывает все преграды. Актер-ремесленник, стремящийся с первой же репетиции выявлять свои чувства, делает нечто диаметрально противоположное тому, чего требует от него этот закон.

Всякий актер, разумеется, хочет чувствовать на сцене сильно и выявлять себя ярко. Но именно ради этого он и должен научиться удерживать себя от преждевременного выявления, показывать не больше, а меньше того, что он чувствует; тогда чувство будет накапливаться, и, когда актер решит, наконец, дать волю своему чувству, оно выявится в форме яркой и мощной реакции.

Итак, не играть чувства, а действовать, не накачивать себя чувствами, а копить их, не стараться выявить их, а удерживать себя от их преждевременного выявления — таковы требования метода, основанного на подлинных законах человеческой природы.

Хотя всякое действие, как это уже неоднократно подчеркивалось, есть акт психофизический, т. е. имеет две стороны — физическую и психическую, — и хотя физическая и психическая стороны во всяком действии неразрывно друг с другом связаны и образуют единство, тем не менее, нам кажется целесообразным условно, в чисто практических целях различать два основных вида человеческих действий:

а) физическое действие

б) психическое действие.

При этом во избежание недоразумений еще раз подчеркнем, что всякое физическое действие имеет психическую сторону и всякое психическое действие имеет физическую сторону.

Но в таком случае, в чем же мы усматриваем различие между физическими и психическими действиями?

Физическими действиями мы называем такие действия, которые имеют целью внести то или иное изменение в окружающую человека материальную среду, в тот или иной предмет и которые для своего осуществления требуют затраты преимущественно физической (мускульной) энергии.

К данному виду действий следует отнести все разновидности физической работы (пилить, строгать, рубить, копать, косить и т. п.); все действия, носящие спортивно-тренировочный характер (грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения и т. п.); целый ряд бытовых действий (одеваться, умываться, причесываться, ставить чайник на плиту, накрывать на стол, убирать комнату и т. п.); и, наконец, множество действий, совершаемых человеком по отношению к другому человеку (отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться и т. п.).

Психическими действиями мы называем такие, которые имеют целью воздействие на психику человека (на его чувства, сознание, волю). Объектом воздействия в этом случае может быть не только сознание другого человека, но и собственное сознание действующего.

Психические действия — это наиболее важная категория сценических действий. При помощи психических действий главным образом и осуществляется та борьба, которая составляет существенное содержание всякой роли и всякой пьесы.

Едва ли в жизни какого-нибудь человека выдастся хотя бы один такой день, когда ему не пришлось бы кого-то о чем-то попросить (ну, хотя бы о пустяке: дать спичку, или подвинуться, или посторониться), что-либо кому-либо объяснить, попытаться в чем-нибудь кого-нибудь убедить, кого-то в чем-то упрекнуть, с кем-то пошутить, кого-то в чем-то утешить, кому-то отказать, чего-то потребовать, что-то обдумать (взвесить, оценить), в чем-то признаться, над кем-то подшутить, кого-то о чем-то предупредить, самого себя от чего-то удержать (что-то в себе подавить), одного похвалить, другого побранить и т. д. и т. п. Но все это есть не что иное, как простые, элементарные психические действия. Именно из такого рода действий складывается то, что мы называем "актерской игрой" или "актерским

искусством", подобно тому, как из звуков складывается то, что мы называем "музыкой".

Любое из этих действий хорошо знакомо каждому человеку. Но не всякий человек будет выполнять в данных обстоятельствах именно данное действие. Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один похвалит, другой начнет бранить; там, где один будет требовать и угрожать, другой попросит; там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, наоборот, во всем признается. Это сочетание простого психического действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и решает, в сущности, говоря, проблему сценического образа. Последовательно выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и создает основу заданного ему образа.

Рассмотрим различные варианты взаимоотношений между теми процессами, которые мы назвали физическими действиями и действиями психическими.

Физические действия могут служить средством (или, как обычно выражается Станиславский, "приспособлением") для выполнения какого-нибудь психического действия. Например, для того чтобы утешить человека, переживающего горе, нужно, может быть, войти в комнату, закрыть за собой дверь, взять стул, сесть, положить руку на плечо партнера (чтобы приласкать), поймать его взгляд и заглянуть ему в глаза (чтобы понять, в каком он душевном состоянии) ит. п.— словом, совершить целый ряд физических действий. Эти действия в подобных случаях носят подчиненный характер: для того чтобы их верной правдиво выполнить, актер должен подчинить их выполнение своей психической задаче.

Остановимся на каком-нибудь простом физическом действии, например: войти в комнату и закрыть за собой дверь. Но войти в комнату можно, для того чтобы утешить (как в приведенном выше примере), или для того чтобы призвать к ответу, сделать выговор, или для того чтобы попросить прощения, или для того чтобы объясниться в любви и т. д.

Очевидно, что во всех этих случаях человек войдет в комнату по-разному: психическое действие наложит свою печать на процесс выполнения физического действия, придаст ему тот или иной характер, ту или иную окраску.

Следует отметить, что если психическое действие определяет собою характер выполнения физической задачи, то и физическая задача влияет на процесс выполнения психического действия. Например, представим себе, что

дверь, которую надо за собой закрыть, никак не закрывается: ее закроешь, а она откроется. Разговор же предстоит секретный, и дверь надо закрыть, во что бы то ни стало. Естественно, что у человека в процессе выполнения данного физического действия возникает внутреннее раздражение, чувство досады, что, разумеется, не может потом не отразиться и на выполнении его основной психической задачи.

Рассмотрим второй вариант взаимоотношений между физическим и психическим действиями — когда оба они протекают параллельно. Например, убирая комнату, т. е. выполняя целый ряд физических действий, человек может одновременно доказывать что-либо своему приятелю, просить его, упрекать и т. д. — словом, выполнять то или иное психическое действие.

Допустим, что человек убирает комнату и спорит о чем-нибудь со своим собеседником. Разве темперамент спора и возникающие в процессе этого спора чувства (раздражение, негодование, гнев) не отразятся на характере выполнения действий, связанных с уборкой комнаты? Конечно, отразятся. Физическое действие (уборка комнаты) может в какой-то момент даже совсем приостановиться, и человек в раздражении так хватит об пол тряпкой, которой он только что вытирал пыль, что собеседник его испугается и поспешит прекратить спор.

Но возможно и обратное влияние. Допустим, что человеку, убирающему комнату, понадобилось снять со шкафа тяжелый чемодан. Очень может быть, что, снимая чемодан, он на время прекратит спор, а когда получит возможность снова к нему вернуться, то окажется, что пыл его уже в значительной степени остыл.

Допустим, что человек, споря, выполняет какую-нибудь очень тонкую, ювелирную работу. Едва ли в этом случае можно вести спор с той степенью горячности, которая имела бы место, если бы человек не был связан с этой кропотливой работой.

Физические действия могут осуществляться, во-первых, как средство выполнения психической задачи и, во-вторых, параллельно с психической задачей. В том, так и в другом случае налицо взаимодействие между физическим и психическим действиями; однако в первом случае ведущая роль в этом взаимодействии все время сохраняется за психическим действием, а во втором случае она может переходить от одного действия к другому (от психического к физическому и обратно), в зависимости от того, какая цель в данный момент является для человека более важной (например: убрать комнату или убедить партнера).

Виды психических действий

В зависимости от средств, при помощи которых осуществляются психические действия, они могут быть:

а) мимическими,

б) словесными.

Для того чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно посмотреть на него с укоризной и покачать головой, — это и есть мимическое действие.

Мимику действия, однако, необходимо решительным образом отличать от мимики чувств. Различие между ними заключается в волевом происхождении первой и непроизвольном характере второй. Необходимо, чтобы всякий актер это хорошо понял и усвоил. Можно принять решение упрекнуть человека, не пользуясь словами, речью, — выразить упрек только с помощью глаз (т. е. мимически) — и, приняв это решение, выполнить его. Мимика при этом может оказаться очень живой, искренней и убедительной. Это относится также и ко всякому другому действию: можно захотеть мимически что-то приказать, о чем-то попросить, на что-то намекнуть и т. п. и осуществить эту задачу, — и это будет вполне законно. Но нельзя захотеть мимически отчаиваться, мимически гневаться, мимически презирать и т. п., — это всегда будет выглядеть фальшиво.

Искать мимическую форму для выражения действий актер имеет полное право, но искать мимическую форму для выражения чувства он ни в коем случае не должен, иначе он рискует оказаться во власти жесточайших врагов истинного искусства — во власти актерского ремесла и штампа. Мимическая форма для выражения чувств должна родиться сама в процессе действования.

Рассмотренные нами мимические действия играют весьма существенную роль в качестве одного из важных средств человеческого общения. Однако высшей формой этого общения являются не мимические, а словесные действия.

Слово — выразитель мысли. Слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств и поступков имеет величайшую силу и исключительную власть. Словесные действия имеют преимущественное значение по сравнению со всеми остальными видами человеческих (а, следовательно, и сценических) действий.

В зависимости от объекта воздействия все психические действия можно разделить на внешние и внутренние.

Внешними действиями могут быть названы действия, направленные на внешний объект, т. е. на сознание партнера (с целью его изменения).

Внутренними действиями мы будем называть такие, которые имеют целью изменение собственного сознания действующего.

Примеров внешних психических действий было приведено достаточно. Примерами внутренних психических действий могут служить такие, как обдумывать, решать, мысленно взвешивать шансы, изучать, стараться понять, анализировать, оценивать, наблюдать, подавлять собственные чувства (желания, порывы) и т. п.

Словом, всякое действие, в результате которого человек достигает определенного изменения в своем собственном сознании (в своей психике), может быть названо внутренним действием.

Внутренние действия в человеческой жизни, а, следовательно, и в актерском искусстве имеют огромнейшее значение. В реальной действительности почти ни одно внешнее действие не начинается без того, чтобы ему не предшествовало внутреннее действие.

На самом деле, прежде чем начать какое-нибудь внешнее действие (психическое или физическое), человек должен сориентироваться в обстановке и принять решение осуществить данное действие. Больше того, почти всякая реплика партнера — материал для оценки, для размышления, для обдумывания ответа. Только актеры-ремесленники этого не понимают и "действуют" на сцене, не думая. Слово "действуют" взяли в кавычки, потому что, по сути дела, сценическое поведение актера-ремесленника действием назвать нельзя: он говорит, двигается, жестикулирует, но не действует, ибо действовать, не думая, человек не может. Способность думать на сцене отличает настоящего художника от ремесленника, артиста — от дилетанта.

Устанавливая классификацию человеческих действий, необходимо указать на ее весьма условный характер. В действительности очень редко встречаются отдельные виды действий в их чистой форме. На практике преобладают сложные действия, носящие смешанный характер: физические действия сочетаются в них с психическими, словесные — с мимическими, внутренние — с внешними, сознательные — с импульсивными. Непрерывная линия сценических действий актера вызывает к жизни и включает в себя целый ряд других процессов: линию внимания, линию "хотений", линию воображения (непрерывную киноленту видений, проносящихся перед внутренним взором человека) и, наконец, линию мысли — линию, которая складывается из внутренних монологов и диалогов.

Все эти отдельные линии являются нитями, из которых актер, обладающий мастерством внутренней техники, непрерывно плетет тугой и крепкий шнур своей сценической жизни.

Значение простейших физических действий в творчестве актера.

"Метод простых физических действий".

В чем же заключается этот метод?

Внимательно вчитываясь в опубликованные труды К.С. Станиславского и вдумываясь в то, о чем рассказывают свидетели его работы в последний период, нельзя не заметить, что с течением времени он придает все больше и больше значения правдивому и точному выполнению самых простых, самых элементарных действий. К.С. Станиславский требует от актеров, чтобы они, прежде чем искать "большую правду" важных и глубоких психических задач роли, добились "малой правды" при выполнении простейших физических действий.

Попадая на сцену в качестве актера, человек первоначально разучивается делать самые простые действия, даже такие, которые он в жизни выполняет рефлекторно, не думая, автоматически. "Мы забываем все, — пишет К.С. Станиславский, — и то, как мы в жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем — словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать".

"Вот, например: одна из моих племянниц, — рассказывает Станиславский, — очень любит, и покушать, и пошалить, и побегать, и поболтать. До сих пор она обедала у себя — в детской. Теперь же ее посадили за общий стол, и она разучилась и есть, и болтать, и шалить. "Почему же ты не ешь, не разговариваешь?" — спрашивают ее. "А вы зачем глядите?" — отвечает ребенок. Как же не приучать ее вновь есть, болтать и шалить — на людях?

То же и с вами, — продолжает Станиславский, обращаясь к актерам, — В жизни вы умеете и ходить, и сидеть, и говорить, и смотреть, а в театре вы теряете эти способности и говорите себе, чувствуя близость толпы: "А зачем они глядят?" Приходится и вас всему учить сначала — на подмостках и на людях".

Действительно, трудно переоценить эту стоящую перед актером задачу: научиться снова, находясь на сцене, ходить, садиться, вставать, открывать и закрывать дверь, одеваться, раздеваться, пить чай, закуривать, читать, писать, раскланиваться и т. п.

Все это нужно делать так, как это делается в жизни. Но в жизни все это делается только тогда, когда это на самом деле нужно человеку, а на сцене актер должен поверить, что это ему нужно.

"В жизни... если человеку надо что-то сделать, — говорит К.С. Станиславский, — он берет и делает это: раздевается, одевается, переставляет

вещи, открывает и закрывает двери, окна, читает книгу, пишет письмо, разглядывает, что делается на улице, слушает, что творится у соседей верхнего этажа.

На сцене он эти же действия совершает приблизительно, примерно так, как в жизни. А надо, чтобы они им совершались не только точно так же, как в жизни, но даже крепче, ярче, выразительней".

Опыт показывает, что малейшая неправда, едва заметная фальшь при выполнении физического действия начисто разрушает правду психической жизни. Правдивое же выполнение самого маленького физического действия, возбуждая сценическую веру актера, крайне благотворно сказывается на выполнении его больших психических задач.

"Секрет моего приема ясен, — говорит К.С. Станиславский. — Дело не в самих физических действиях как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе".

Ведь нет такого физического действия, которое не имело бы психологической стороны. "В каждом физическом действии, — утверждает Станиславский, — скрыто внутреннее действие, переживание".

Возьмем, например, такое простое, такое обычное физическое действие, как надевание пальто. Выполнить его на сцене не так-то легко. Сначала нужно найти самую простую физическую правду этого действия, т. е. добиться, чтобы все движения были свободными, логичными, целесообразными и продуктивными. Однако даже эту скромную задачу нельзя выполнить хорошо, не ответив на множество вопросов: Для чего я надеваю пальто? Куда я ухожу? Зачем? Каков дальнейший план моих действий? Чего я ожидаю от разговора, который мне предстоит там, куда я иду? Как я отношусь к человеку, с которым мне предстоит разговаривать?

Нужно также хорошо знать, что собой представляет само пальто: может быть, оно новое, красивое, и я им очень горжусь; может быть, наоборот, оно старое, поношенное, и я стыжусь его носить. В зависимости от этого я буду надевать его по-разному. Если оно новое, и я не привык с ним обращаться, мне придется преодолевать различные препятствия: крючок плохо застегивается, пуговицы с трудом входят в тугие новые петли. Если же оно старое, привычное, я, надевая его, могу думать о другом, мои движения будут автоматическими, и я сам не замечу, как его надену. Словом, здесь возможно множество различных вариантов, в зависимости от предлагаемых обстоятельств и "оправданий".

Так, добиваясь правдивого выполнения простейшей физической задачи, актер оказывается вынужденным проделать большую внутреннюю работу: продумать, прочувствовать, понять, решить, нафантазировать и прожить

множество обстоятельств, фактов, отношений. Начав с простейшего, внешнего, физического, материального (уж чего проще: надеть пальто!), актер невольно приходит к внутреннему, психологическому, духовному. Физические действия становятся, таким образом, катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы воображения.

Нельзя, говорит Станиславский, "по-человечески, а не по-актерски выйти на сцену, не оправдав предварительно своего простого, физического действия целым рядом вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств, "если бы".

Следовательно, значение физического действия заключается, в конечном счете, в том, что оно заставляет нас фантазировать, оправдывать, наполнять это физическое действие психологическим содержанием.

Особое внимание к простейшему физическому действию — не что иное, как творческая хитрость Станиславского, силки для чувства и воображения, определенный прием психотехники. "От жизни человеческого тела к жизни человеческого духа" — такова сущность этого приема.

Вот что говорит об этом приеме сам Станиславский:

"...новый секрет и новое свойство моего приема создания "жизни человеческого тела" роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать, по его собственным побуждениям, всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, "если бы".

Если для одного самого простого физического действия нужна такая большая работа воображения, то для создания целой линии "жизни человеческого тела" роли необходим длинный непрерывный ряд вымыслов и предлагаемых обстоятельств роли и всей пьесы.

Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием, естественно, сам собой вызывает такой анализ".

Физическое действие возбуждает все душевные силы творческой природы актера, включает их в себя и в этом смысле как бы поглощает душевную жизнь актера: его внимание, веру, оценку предлагаемых обстоятельств, его отношения, мысли, чувства. Поэтому, видя, как актер надевает на сцене пальто, мы догадываемся и о том, что в это время происходит у него в душе.

Но из того, что физическое действие включает в себя душевную жизнь актера-образа, вовсе не следует, что метод физических действий поглощает все остальное в системе К.С. Станиславского. Как раз наоборот! Для того

чтобы выполнить физическое действие хорошо, т. е. так, чтобы оно включило в себя душевную жизнь актера-образа, необходимо подойти к его выполнению во всеоружии всех элементов системы, которые были найдены Станиславским в более ранние периоды, чем метод физических действий8.

Иной раз, только для того чтобы выбрать нужное физическое действие, актеру приходится предварительно проделать огромную работу: он должен понять идейное содержание пьесы, определить сверхзадачу и сквозное действие роли, оправдать все отношения персонажа с окружающей средой — словом, создать хотя бы в самых общих чертах идейно-художественный замысел роли.

Итак, первое, что входит в состав метода физических действий, — это учение о простейшем физическом действии как возбудителе чувства правды и сценической веры, внутреннего действия и чувства, фантазии и воображения. Из этого учения вытекает обращенное к актеру требование: выполняя простое физическое действие, быть предельно взыскательным к себе, максимально добросовестным, не прощать себе в этой области даже самой маленькой неточности или небрежности, фальши или условности. Правдивая "жизнь человеческого тела" роли породит и "жизнь человеческого духа" роли.