

НЕЙРОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ПРОГРАММИРОВАНИЕ



НЛП ДЛЯ АКТЕРОВ и сценического искусства

Виталий Гурьев

Виталий Гурьев

НЛП для актеров и сценического искусства

<https://litres.ru/74393337>

SelfPub; 2026

Аннотация

Эта книга — первое на русском языке практическое руководство, объединяющее нейролингвистическое программирование и актёрское мастерство. Вы освоите техники соматической маркировки для мгновенного вызова эмоций по запросу режиссёра, научитесь управлять сценическим вниманием и выстраивать глубокую невербальную связь с партнёром. Пошаговые методы помогут полностью раствориться в образе, стирая личные границы без риска для психики, и навсегда избавиться от страха перед залом. Каждая глава завершается практическими упражнениями для устойчивого закрепления навыков. Издание адресовано профессиональным актёрам, студентам театральных вузов, режиссёрам и педагогам, стремящимся создавать пронзительных, живых персонажей на основе точных нейротехнологий.

Содержание

Глава 1. Введение в нейролингвистическое	4
программирование для театрального искусства	
Г	36
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Виталий Гурьев

НЛП для актеров и

сценического искусства

Глава 1. Введение в

нейролингвистическое

программирование для

театрального искусства

Театральное искусство на протяжении столетий искало точные, воспроизводимые инструменты для управления внутренним миром актера, для создания живого, дышащего персонажа и для установления той невидимой нити, которая связывает исполнителя с каждым человеком, сидящим в зрительном зале. Нейролингвистическое программирование, возникшее в семидесятих годах двадцатого века как метод моделирования выдающихся терапевтических практик, оказалось удивительно созвучно задачам, которые ежедневно решает актер на сцене и в репетиционном зале. Данная книга представляет собой первое системное руководство по применению инструментов НЛП в контексте сценического

искусства, и первая глава закладывает тот концептуальный фундамент, на котором будут строиться все последующие практики, техники и упражнения. Читатель обнаружит здесь не абстрактную теорию, а живой, прикладной аппарат, способный трансформировать саму природу актерского существования в пространстве роли.

Нейролингвистическое программирование в своей основе опирается на три ключевых компонента, каждый из которых находит прямое отражение в театральной практике. Нейрология определяет, каким образом нервная система актера кодирует, хранит и воспроизводит эмоциональные переживания, как тело запоминает мышечные паттерны персонажа и каким образом мозг конструирует субъективную реальность роли. Лингвистика раскрывает механизмы воздействия слова, интонации, паузы и ритма речи на внутреннее состояние исполнителя и на восприятие зрителя. Программирование же предлагает конкретные последовательности действий, алгоритмы и протоколы, позволяющие актеру целенаправленно выстраивать нужный опыт, вызывать определенное состояние и управлять собственным поведением на сцене с той же точностью, с какой опытный дирижер управляет оркестром. Адаптация этих принципов к сценическому искусству означает перевод каждого теоретического положения в язык тела, голоса, пространства и взаимодействия с партнером.

Сценическое искусство требует от исполнителя одновременного присутствия в нескольких реальностях: он должен

помнить текст, следить за мизансценой, реагировать на партнера, удерживать сверхзадачу спектакля и при этом оставаться живым, спонтанным, эмоционально наполненным. НЛП предлагает актеру не просто набор разрозненных приемов, а целостную карту, на которой все эти задачи оказываются взаимосвязанными элементами единой системы. Базовый принцип моделирования, лежащий в основе нейролингвистического программирования, гласит: если кто-то способен делать что-то блестяще, значит, существует внутренняя структура этого мастерства, которую можно выявить, описать и передать другому человеку. Применительно к театру это означает, что гениальная игра, интуитивное вхождение в роль, магнетическое присутствие на сцене — все это поддается анализу и воспроизведению через осознанную работу с собственными нейрологическими паттернами.

Репрезентативные системы представляют собой тот фундамент, на котором строится все здание сценического восприятия и выражения. Каждый человек воспринимает, обрабатывает и воспроизводит информацию преимущественно через один из каналов: визуальный, аудиальный, кинестетический, обонятельный или вкусовой. Актер, осознающий свою ведущую репрезентативную систему, получает мощнейший инструмент для конструирования роли. Визуал будет создавать персонажа через образы, через внутреннее кино, через яркие картины мира, в котором существует герой. Аудиал станет искать голос персонажа, его ритм речи, мело-

дику дыхания, звучание внутреннего монолога. Кинестетик пойдет через тело, через мышечные зажимы, через фактуру одежды, через ощущение пола под ногами и воздуха на коже. Понимание собственных предпочтений не ограничивает актера, а напротив, дает ему осознанную точку входа, от которой можно расширяться в сторону менее развитых систем, обогащая игру новыми красками.

Работа с репрезентативными системами в театре приобретает особую глубину, когда актер сталкивается с необходимостью создать полноценный сенсорный мир персонажа. Зритель в зале воспринимает игру через все каналы одновременно: он видит мимику и жесты, слышит интонации и тембр, ощущает кинестетический резонанс с телом исполнителя. Актер, который сознательно выстраивает репрезентацию роли во всех системах, создает многомерный, объемный образ, способный воздействовать на зрителя на глубинном, довербальном уровне. Визуальная составляющая роли включает в себя не только внешний облик, но и то, как персонаж видит мир вокруг себя: что он замечает в первую очередь, куда направлен его взгляд, каким цветом и светом наполнено его внутреннее пространство. Аудиальная составляющая охватывает не только произносимый текст, но и внутренние звуки, ритм сердца, шум крови в ушах, музыку, которая звучит в голове героя в моменты напряжения или покоя. Кинестетическая составляющая определяет, как персонаж чувствует свое тело, где в нем живут напряжение и рас-

слабление, какова температура его переживаний и фактура его прикосновений к миру.

Пресуппозиции НЛП — те базовые допущения, которые принимаются как рабочие аксиомы без необходимости их доказательства, — формируют совершенно новую философию поведения актера на сцене. Одна из ключевых пресуппозиций гласит, что не существует неудач, есть только обратная связь. Для актера это означает радикальную смену отношения к собственным ошибкам в репетиционном процессе и на сцене. Забытый текст, сорванная интонация, потерянный контакт с партнером перестают быть катастрофой и становятся ценнейшим материалом для исследования, для поиска новых, неожиданных решений. Другая пресуппозиция утверждает, что в основе любого поведения лежит позитивное намерение. Применяя это к работе над ролью, актер получает возможность оправдать любой поступок своего персонажа, найти в самом отталкивающем, самом темном герое ту внутреннюю логику, ту потребность, которая делает его действия понятными и человечными. Третья пресуппозиция говорит о том, что человек всегда выбирает наилучший вариант из доступных ему в данный момент. Это снимает с актера груз осуждения по отношению к персонажу и открывает пространство для глубокого сострадания, без которого невозможна подлинная сценическая правда.

Философия, рождающаяся из пресуппозиций НЛП, трансформирует саму природу репетиционного процесса.

Актер перестает быть пассивным исполнителем воли режиссера и становится активным исследователем, картографом внутренней территории роли. Каждый показ, каждая репетиция рассматривается не как экзамен, а как эксперимент, в котором невозможно ошибиться, а можно лишь получить новую информацию. Такая установка кардинально снижает уровень тревоги, освобождает творческую энергию и позволяет актеру рисковать, пробовать невозможное, выходить за пределы привычных паттернов игры. Пресуппозиция о том, что смысл коммуникации определяется реакцией собеседника, учит актера постоянно калибровать свое воздействие на зал, не цепляясь за единственно «правильную» интерпретацию, а гибко адаптируя подачу к живой реакции аудитории.

Калибровка состояний представляет собой один из наиболее практических и необходимых навыков, которые НЛП предлагает актеру. Суть калибровки состоит в развитии способности считывать мельчайшие изменения в физиологии другого человека и связывать их с внутренними переживаниями. Наблюдая за микроэкспрессиями партнера — за мимолетным напряжением мышц вокруг глаз, за едва заметным изменением цвета кожи, за микроскопическим сдвигом в положении плеч, за изменением глубины и частоты дыхания, — актер получает доступ к подлинному состоянию человека, находящегося перед ним. Эта способность незаменима в сценическом взаимодействии, поскольку позволяет реаги-

ровать не на заученный текст, а на живое, сиюминутное состояние партнера, создавая ту подлинность, которую невозможно симитировать.

Тренировка калибровки начинается с внимательного наблюдения за людьми в повседневной жизни. Актер учится замечать, как меняется лицо собеседника при переходе от радости к грусти, как трансформируется осанка при смене темы разговора, как дыхание становится более поверхностным в моменты внутреннего напряжения. Постепенно это наблюдение переносится в репетиционный зал, где калибровка становится инструментом тонкой настройки взаимодействия. Актер, владеющий навыком калибровки, способен уловить тот самый момент, когда партнер действительно готов к реплике, когда его внутреннее состояние совпадает с произносимым текстом. Это позволяет создавать на сцене живую ткань диалога, в котором каждый ответ рождается как реакция на реальное, а не выдуманное состояние другого человека. Микроэкспрессии, длящиеся доли секунды, становятся для калиброванного актера полноценным языком, на котором тело партнера сообщает то, что слова еще не успели произнести.

Различие между ассоциацией и диссоциацией является, пожалуй, одним из наиболее значимых для актера понятий в арсенале НЛП. Ассоциированное состояние означает переживание опыта изнутри, через собственные глаза, собственное тело, собственные ощущения. Диссоциированное состо-

ание предполагает взгляд на себя со стороны, как на персонажа в фильме, с сохранением эмоциональной дистанции от происходящего. Актер в процессе работы над ролью постоянно перемещается между этими двумя позициями, и осознанное управление этим переключением является ключом к глубокой, но безопасной игре. На этапе исследования роли, на репетициях, при разборе текста диссоциация позволяет актеру анализировать персонажа объективно, видеть его паттерны поведения со стороны, понимать логику его поступков без необходимости немедленно их проживать. Актер смотрит на героя как режиссер, как драматург, как зритель, замечая то, что невозможно увидеть изнутри.

Переход в ассоциированное состояние происходит в момент выхода на сцену, когда анализ уступает место проживанию. Актер входит в тело персонажа, видит мир его глазами, чувствует его кожей, дышит его легкими. Однако подлинное мастерство заключается не в полном погружении в ассоциацию и не в постоянной диссоциации, а в способности удерживать тонкую, гибкую границу между этими состояниями. Часть сознания актера всегда остается наблюдателем, следящим за технической стороной исполнения, за взаимодействием с залом, за безопасностью психики. Это не противоречит глубине переживания, а обеспечивает ту самую управляемость, которая отличает профессионала от дилетанта, способного «уйти в роль» настолько глубоко, что потеряет контакт с реальностью. Глубокий актерский опыт,

обогащенный пониманием ассоциации и диссоциации, становится одновременно более интенсивным и более контролируемым, более правдивым и более безопасным.

Принцип «карта есть территория», возможно, наиболее философски нагруженная пресуппозиция НЛП, приобретает в контексте театрального искусства особую глубину и многогранность. Каждый человек строит собственную субъективную карту реальности, и эта карта никогда не совпадает полностью с самой территорией. Актер, приступая к работе над ролью, сталкивается с необходимостью создать карту, отличную от его собственной: карту мира персонажа, его убеждений, его воспоминаний, его страхов и желаний. Территория персонажа — это его объективная реальность, заданная драматургом, его биография, его обстоятельства. Карта же — это то, как этот персонаж субъективно видит, слышит, чувствует и интерпретирует свой мир. Задача актера состоит не в том, чтобы воспроизвести территорию, а в том, чтобы создать живую, убедительную карту, через которую зритель сможет войти в мир героя.

Этот принцип освобождает актера от тирании единственно правильной интерпретации. Каждая постановка, каждый новый актер, привносящий себя в роль, создают новую карту той же территории. Гамлет в исполнении разных исполнителей — это разные карты одного и того же текст, одной и той же драматургической территории. Осознание этого факта снимает с актера парализующее давление «правильности»

и открывает пространство для личного, уникального прочтения. Одновременно принцип «карта есть территория» учит актера уважению к карте персонажа: нельзя навязать герою собственные реакции, собственные убеждения, собственную логику. Необходимо исследовать и воссоздать ту субъективную реальность, в которой персонаж существует, с ее внутренними противоречиями, слепыми пятнами и искажениями. Зритель в зале также приносит свою карту, и великая игра возникает там, где карта актера-персонажа резонирует с картой зрителя, создавая общее поле смысла и переживания.

Экологичность в НЛП — понятие, выходящее далеко за рамки простой «безопасности», хотя безопасность является его неотъемлемой частью. Экологичность означает системную проверку того, как любое изменение, любая новая техника, любое погружение в роль влияет на всю систему личности актера, на его отношения, на его здоровье, на его способность функционировать за пределами сцены. Театральная профессия исторически связана с риском для психического здоровья: постоянное вживание в чужие жизни, проживание чужих травм, работа с темными сторонами человеческой натуры — все это создает реальную нагрузку на психику исполнителя. НЛП предлагает актеру набор инструментов, позволяющих работать с самым сложным, самым травматичным материалом без разрушения собственной личности, без «заражения» чужой болью, без переноса сценических переживаний в повседневную жизнь.

Экологичность проявляется в каждом элементе работы: в том, как актер входит в роль и как из нее выходит, в том, как он обращается со своими эмоциями и эмоциями персонажа, в том, как он выстраивает границы между сценическим и личным пространством. Экологичная работа с ролью предполагает, что перед погружением в темный, травмированный материал актер укрепляет собственные ресурсные состояния, создает надежные якоря безопасности, разрабатывает четкий ритуал выхода из образа. Экологичность также означает уважение к собственным ограничениям: если определенная роль, определенная сцена, определенный эмоциональный материал вызывает сопротивление, НЛП предлагает не ломать себя через колено, а исследовать это сопротивление, понять его позитивное намерение и найти способ работы, который не нарушит целостность личности. Актер, работающий экологично, способен играть самые тяжелые роли на протяжении всей карьеры, не теряя при этом радости жизни, не выгорая, не разрушая отношений с близкими.

Раппорт представляет собой то состояние глубокого взаимного резонанса, в котором два или более человека начинают двигаться, дышать, чувствовать в едином ритме. В контексте театра раппорт является невидимой основой любого подлинного взаимодействия: между актерами на сцене, между исполнителем и залом, между режиссером и труппой в процессе работы. Раппорт не является техникой манипуляции или принуждения — это естественное состояние

человеческой связи, которое НЛП учит осознавать, создавать и поддерживать сознательно. Когда два актера на сцене находятся в состоянии глубокого раппорта, их взаимодействие приобретает качество подлинности, которое невозможно подделать: зритель чувствует эту связь на уровне собственного тела, на уровне дыхания, на уровне неосознаваемого резонанса.

Создание раппорта с залом начинается задолго до первого произнесенного слова. Актер, выходящий на сцену, устанавливает контакт с аудиторией через дыхание, через открытость позы, через направление взгляда, через качество присутствия. Зал представляет собой коллективный организм, обладающий собственным ритмом, собственной температурой, собственным уровнем внимания. Актер, владеющий навыками подстройки, способен в первые секунды выхода на сцену синхронизироваться с этим коллективным ритмом, а затем постепенно вести зал туда, куда требует драматургия спектакля. Раппорт с партнером по сцене строится через взаимную калибровку, через подстройку под дыхание и физиологию друг друга, через создание общего пространства, в котором каждый чувствует присутствие и поддержку другого. Режиссер, устанавливающий раппорт с труппой, получает возможность вести актеров к смелым, неожиданным решениям, не вызывая сопротивления и страха.

Целеполагание по модели SMART, адаптированное к реалиям театрального процесса, превращает абстрактные твор-

ческие устремления в конкретные, достижимые, измеримые задачи. Специфичность цели означает, что актер формулирует не «хочу играть лучше», а определяет конкретный аспект работы: например, «хочу освоить технику соматической маркировки для вызова состояния гнева по запросу режиссера в течение трех секунд». Измеримость предполагает наличие объективных критериев, по которым актер может оценить прогресс: количество репетиций, в которых техника сработала, скорость вхождения в состояние, отзывы режиссера и коллег. Достижимость требует реалистичной оценки собственных возможностей и ресурсов: нельзя поставить целью освоить всю систему НЛП за неделю, но можно сфокусироваться на одном конкретном навыке и довести его до автоматизма.

Релевантность цели в театральном контексте означает ее связь с профессиональными задачами сезона, с конкретными ролями, с ожиданиями режиссера и труппы. Цель, не привязанная к реальной работе, к конкретному спектаклю или репетиционному периоду, рискует остаться абстракцией, не влияющей на качество игры. Временная определенность задает четкие рамки: к премьере спектакля актер должен владеть определенной техникой на уровне уверенного применения, к концу месяца репетиций — освоить конкретный аспект работы над ролью, к концу сезона — расширить свой инструментарий на определенное количество новых навыков. Модель SMART в сочетании с пресуппозици-

ями НЛП создает уникальную систему планирования: цели формулируются позитивно, в утвердительной форме, фокусируются на том, что актер хочет получить, а не на том, чего хочет избежать. Вместо «не хочу забывать текст» цель формулируется как «хочу удерживать полный контакт с текстом и при этом оставаться спонтанным в каждой реплике».

Подготовка к театральному сезону с использованием модели SMART начинается с глобального видения: каким актером я хочу быть к концу сезона, какие качества хочу развить, какие роли хочу освоить, какие техники хочу интегрировать в свою практику. Это видение затем декомпозируется на квартальные, месячные, недельные и ежедневные задачи, каждая из которых конкретна, измерима и привязана к определенному сроку. Дневник актера становится инструментом отслеживания прогресса, в котором фиксируются не только внешние достижения, но и внутренние сдвиги в восприятии, в качестве присутствия на сцене, в глубине контакта с партнером. Экологичная проверка каждой цели перед ее постановкой позволяет убедиться, что достижение этой цели не разрушит другие области жизни актера, не создаст конфликта с его ценностями, не потребует неприемлемой цены.

Практические упражнения, завершающие каждую главу этой книги, являются не формальным дополнением, а неотъемлемой частью обучения. НЛП по своей природе является практической дисциплиной, и знание без применения остается мертвым грузом. Упражнения данной главы направле-

ны на развитие базовых навыков осознанности, калибровки и обратной связи самому себе, без которых невозможно дальнейшее освоение более сложных техник.

Первое упражнение посвящено развитию сенсорной осведомленности: актер в течение пятнадцати минут наблюдает за окружающим пространством, последовательно переключая внимание с визуального канала на аудиальный, затем на кинестетический. Задача состоит не в анализе увиденного или услышанного, а в чистом восприятии, в фиксации сенсорных данных без немедленной интерпретации. Это упражнение тренирует способность воспринимать реальность напрямую, без искажений привычных фильтров, что является основой для создания свежей, нешаблонной игры.

Второе упражнение развивает навык калибровки через наблюдение за партнером. Два актера садятся друг напротив друга, один из них вспоминает различные эмоциональные переживания, а второй наблюдает за изменениями в его физиологии, не задавая вопросов и не пытаясь угадать содержание воспоминания. Задача наблюдателя — зафиксировать, как меняется цвет кожи, глубина дыхания, положение плеч, мимика, жесты при переходе от одного состояния к другому. После серии наблюдений наблюдатель описывает замеченные паттерны, а первый актер подтверждает или корректирует наблюдения. Регулярная практика этого упражнения в течение нескольких недель развивает способность считывать состояния партнера с точностью, достаточной для глу-

бокого сценического взаимодействия.

Третье упражнение посвящено исследованию ассоциации и диссоциации. Актер выбирает яркое, эмоционально насыщенное воспоминание и сначала переживает его ассоциированно: видит мир своими глазами, чувствует тело изнутри, слышит звуки вокруг себя. Затем, по внутреннему сигналу, он «выходит» из переживания и смотрит на себя со стороны, как на персонажа в фильме, замечая, как выглядит его тело, как двигается, как меняется выражение лица. Переключение между этими двумя позициями повторяется несколько раз, каждый раз с нарастающей скоростью и точностью. Цель упражнения — развить осознанный контроль над позицией восприятия, научиться входить в ассоциацию и выходить из нее по собственному решению, не застревая в одном из состояний.

Четвертое упражнение направлено на работу с репрезентативными системами при создании образа. Актер берет простое действие — например, наливает воду в стакан — и выполняет его трижды, каждый раз акцентируя разные сенсорные каналы. В первый раз акцент на визуальном: актер замечает цвет воды, блики на поверхности стекла, игру света. Во второй раз акцент на аудиальном: звук льющейся воды, стук стакана о стол, собственное дыхание. В третий раз акцент на кинестетическом: прохлада стекла, вес воды, ощущение жидкости во рту. Это простое упражнение показывает, как смена доминирующей репрезентативной системы

полностью трансформирует качество одного и того же действия, и учит актера сознательно выбирать канал восприятия для создания нужного эффекта.

Пятая практика посвящена формулированию целей по модели SMART применительно к ближайшей творческой задаче. Актер берет конкретную роль или репетиционный период и формулирует пять целей, каждая из которых соответствует всем критериям модели. Цели записываются в позитивной форме, проверяются на экологичность и привязываются к конкретным датам. Затем актер определяет первый, самый маленький шаг к каждой цели и назначает время его выполнения. Это упражнение превращает абстрактное «хочу стать лучшим актером» в серию конкретных, выполнимых действий, создавая ощущение прогресса и управляемости профессионального развития.

Шестое упражнение развивает навык установления раппорта в повседневном общении. В течение дня актер практикует осознанную подстройку под собеседника: незаметно синхронизирует свое дыхание с дыханием другого человека, мягко отражает его позу и жесты, подстраивается под темп речи. Задача не в том, чтобы копировать, а в том, чтобы создать ощущение комфорта и взаимности в разговоре. Актер наблюдает, как меняется качество общения при наличии осознанной подстройки и при ее отсутствии. Эта практика переносится затем в репетиционный зал, где подстройка становится инструментом создания рабочего контакта с парт-

нером и режиссером.

Седьмое и завершающее упражнение главы объединяет все приобретенные навыки в единую практику. Актер в течение двадцати минут работает с простым монологом или отрывком из пьесы, последовательно применяя каждый из приобретенных подходов. Сначала он калибрует собственное состояние, замечая, в какой репрезентативной системе ему комфортнее работать. Затем формулирует цель данного прогона по модели SMART. После этого входит в ассоциированное состояние персонажа, проживая текст изнутри, и переключается в диссоциацию для анализа. Проверяет экологичность выбранного подхода и завершает практику осознанным выходом из образа, возвращением к собственному состоянию. Эта интегративная практика задает паттерн работы, который будет углубляться и расширяться в каждой последующей главе книги.

Освоение материала первой главы создает тот необходимый базис, без которого дальнейшее движение вглубь техник и методов было бы хаотичным и неэффективным. Актер, усвоивший базовые принципы НЛП и адаптировавший их к своей сценической практике, получает не просто набор инструментов, а новую оптику восприятия собственной профессии. Каждое последующее занятие, каждая репетиция, каждый выход на сцену становятся осознанным экспериментом, в котором актер является одновременно исследователем и материалом исследования. Понимание репрезен-

тативных систем, владение калибровкой, осознанное переключение между ассоциацией и диссоциацией, уважение к экологии собственной психики, способность устанавливать раппорт и ставить четкие цели — все это превращает актера из исполнителя в творца, из интерпретатора в со-создателя сценической реальности. Следующая глава погрузит читателя в тонкую работу со сценическим вниманием, покажет, как управлять фокусом восприятия в условиях стресса и многозадачности, как превратить внимание из источника тревоги в инструмент свободы и присутствия.

Углубление в тему репрезентативных систем требует от актера понимания того, как доминирующий канал восприятия формирует не только процесс создания роли, но и саму ткань сценического взаимодействия. Когда два партнера на сцене работают в разных репрезентативных системах, возникает тонкий, но ощутимый диссонанс: один строит образ через визуальные картины и ожидает от партнера зрительного контакта, точной мизансцены, выверенной геометрии тел в пространстве, тогда как другой проживает роль через кинестетические ощущения и ищет физического прикосновения, близости, телесного резонанса. Осознание этого различия позволяет актерам не обвинять друг друга в невнимательности или холодности, а находить перевод между своими языками восприятия, создавая общий сценический словарь, понятный обоим. Режиссер, владеющий пониманием репрезентативных систем, способен давать указания на языке каж-

дого конкретного актера: визуалу он покажет картинку, кинестетику предложит физическое действие, аудиалу найдет нужную интонацию или ритмический рисунок фразы.

Субмодальности, то есть тонкие характеристики каждой репрезентативной системы, открывают актеру поистине безграничные возможности для детализации образа. Визуальные субмодальности включают яркость, контрастность, размер, расстояние, цветность или монохромность внутренней картины, угол зрения, наличие или отсутствие рамки. Аудиальные субмодальности охватывают громкость, темп, тембр, направление звука, наличие эха, ритмичность или хаотичность. Кинестетические субмодальности определяют температуру, давление, текстуру, вес, локализацию ощущения в теле, его подвижность или статичность. Актер, создающий персонажа, может сознательно выстраивать субмодальную картину мира героя: в каком свете герой видит свою комнату, каким голосом звучит его внутренний критик, где именно в теле живет его хроническое напряжение. Эта субмодальная карта становится тем скелетом, на который нарастает живая плоть сценического существования.

Практика работы с репрезентативными системами в театре приобретает дополнительное измерение, когда актер сталкивается с необходимостью переключиться между системами в рамках одной сцены. Персонаж, получающий страшное известие, может в первую секунду замереть визуально — мир теряет цвет, сужается до одной точки, все вокруг стано-

вится неестественно ярким или, наоборот, тусклым. Затем приходит аудиальный шок — звон в ушах, искажение звуков, ощущение, что голос собеседника доносится издалека. И только потом тело реагирует кинестетически — подкашиваются ноги, перехватывает дыхание, холод разливается по позвоночнику. Актер, осознающий эту последовательность и способный воспроизвести ее с точностью, создает на сцене момент потрясающей достоверности, потому что зритель узнает в этом переживании собственную нейрологию.

Калибровка состояний заслуживает более детального рассмотрения, поскольку именно этот навык превращает актера из изолированного исполнителя в чуткого, реагирующего партнера. Микроэкспрессии, впервые описанные Полом Экманом и интегрированные в практику НЛП, представляют собой произвольные мышечные сокращения лица, длящиеся от одной двадцать пятой до одной пятой секунды. Эти мимолетные гримасы невозможно подделать или подавить усилием воли, и именно поэтому они являются надежнейшим индикатором подлинного внутреннего состояния. Актер, тренирующий навык считывания микроэкспрессий, постепенно начинает замечать то, что скрыто за словами партнера: мимолетное напряжение мышц, опускающих уголки рта, говорит о подавленной грусти; кратковременное расширение ноздрей и напряжение крыльев носа сигнализирует о нарастающем гневе; едва уловимое поднятие внутренних бровей указывает на удивление или страх.

Физиологическая калибровка выходит далеко за пределы лица и охватывает весь спектр телесных проявлений состояния. Цвет кожи меняется в зависимости от эмоционального переживания: при гневe кровь приливает к лицу и шее, при страхе кожа бледнеет, при смущении появляются пятнистые покраснения. Дыхание трансформируется радикально: при тревоге оно становится поверхностным и частым, при расслаблении — глубоким и медленным, при подавленном гневe — задержанным, прерывистым. Мышечный тонус плечевого пояса, положение челюсти, степень сжатия губ, направление взгляда, частота моргания — все это складывается в единую физиологическую картину, которую калиброванный актер считывает мгновенно и бессознательно, реагируя на подлинное состояние партнера, а не на заученную схему взаимодействия.

В репетиционном процессе калибровка становится инструментом режиссерской работы и актерского самоконтроля. Режиссер, наблюдая за актером, калибрует моменты подлинности и моменты имитации: в первом случае физиология актера соответствует заявленному переживанию, во втором — тело выдает механическое воспроизведение внешнего рисунка без внутреннего наполнения. Актер, работающий над ролью, учится калибровать самого себя: замечать, в какие моменты его тело действительно откликается на предлагаемые обстоятельства, а в какие — лишь выполняет заученную форму. Эта внутренняя калибровка требует честности и

смелости, поскольку нередко обнаруживает, что привычные сценические приемы давно перестали быть живыми и превратились в пустые оболочки.

Различие ассоциации и диссоциации в актерской практике имеет еще один аспект, который редко обсуждается в традиционных театральных школах. Речь идет о так называемой двойной диссоциации, при которой актер наблюдает за собой, наблюдаящим за персонажем. Эта позиция мета-наблюдателя бывает необходима на этапе технического прогона, когда нужно одновременно контролировать множество параметров: свет, звук, мизансцену, взаимодействие с реквизитом. Однако чрезмерное пребывание в этой позиции убивает живую игру, превращая актера в холодного техника, механически воспроизводящего выученные действия. Задача состоит в том, чтобы использовать диссоциацию как инструмент настройки, а затем отпускать ее, позволяя ассоциированному переживанию занять центральное место. Переход от диссоциации к ассоциации может быть мгновенным, если актер имеет четкий внутренний сигнал, триггер переключения: определенное дыхание, физическое действие, слово-ключ, пространственную точку на сцене.

Экологичность работы с ролью приобретает особую остроту, когда актер сталкивается с материалом, резонирующим с его собственными непрожитыми травмами. Персонаж, переживающий потерю близкого человека, может вскрыть в актере его собственное горе, которое он годами

держал под спудом. НЛП предлагает в таких ситуациях не подавлять эту реакцию и не впадать в нее безоглядно, а использовать технику разделения: актер осознает, что часть переживания принадлежит персонажу, а часть — ему самому, и работает с каждой из этих частей отдельно. Переживание персонажа исследуется как творческий материал, а личное переживание актера признается и, при необходимости, прорабатывается вне репетиционного процесса, возможно с помощью терапевта или коуча. Такое разделение позволяет использовать личный эмоциональный опыт как ресурс для роли, не разрушая при этом психическую целостность исполнителя.

Экологичность также предполагает внимание к кумулятивному эффекту длительной работы с тяжелым материалом. Актер, играющий трагическую роль восемь раз в неделю на протяжении нескольких месяцев, подвергается постоянному воздействию негативных эмоциональных состояний. Без осознанной гигиены психики это неизбежно приводит к выгоранию, депрессии, потере радости жизни. НЛП-подход предлагает систему регулярных практик очистки: после каждого спектакля актер выполняет короткий ритуал выхода из роли, в выходные дни полностью дистанцируется от материала, раз в несколько недель проводит полную ревизию собственного эмоционального состояния. Экологичность не означает избегание сложных ролей или поверхностную игру — она означает осознанное, уважительное отношение к соб-

ственной психике как к инструменту, который нуждается в уходе и восстановлении не меньше, чем скрипка нуждается в настройке.

Раппорт со зрительным залом представляет собой уникальную форму коммуникации, не имеющую аналогов в других видах искусства. Киноактер работает с камерой, музыкант — с акустикой зала, писатель — с воображаемым читателем. Театральный актер каждый вечер устанавливает живую, непосредственную, двустороннюю связь с сотнями людей одновременно. Эта связь имеет свою физиологию: зал дышит в определенном ритме, реагирует коллективным напряжением или расслаблением, издает микророзвуки, которые чуткий актер улавливает периферийным слухом. Раппорт с залом строится на тех же принципах, что и межличностный раппорт: подстройка, ведение, калибровка обратной связи. Актер, выходящий на сцену, в первые секунды «считывает» температуру зала: напряженный ли это зал, пришедший после тяжелого рабочего дня, или расслабленный, готовый к игре; молодой ли это зал, реагирующий быстро и громко, или зрелый, реагирующий сдержанно и глубоко.

Подстройка под зал не означает угождения или подстраивания под низший общий знаменатель. Она означает встречу с аудиторией там, где она находится, и затем мягкое, уверенное ведение к тому переживанию, которое задумано спектаклем. Актер может начать с более медленного темпа, если зал еще не собран, дать зрителям время войти в пространство

спектакля, синхронизировать свое дыхание с общим дыханием аудитории. Постепенно, по мере углубления действия, актер ведет зал к нужному эмоциональному состоянию, не теряя при этом контакта. Разрыв раппорта ощущается мгновенно: зал начинает кашлять, шуршать программками, отвлекаться. Восстановление раппорта требует от актера гибкости: иногда достаточно паузы и прямого взгляда в зал, иногда — изменения темпа или громкости, иногда — физического перемещения по сцене, ломающего привычную картинку.

Целеполагание по модели SMART в театральном контексте имеет свою специфику, отличающую его от бизнес-планирования. Творческий процесс по природе своей нелинеен, и жесткие временные рамки могут вступать в конфликт с органичным развитием роли. Поэтому театральная адаптация модели SMART предполагает большую гибкость: сроки могут корректироваться в зависимости от репетиционного процесса, измеримость включает не только количественные, но и качественные показатели, а релевантность проверяется не только по отношению к спектаклю, но и по отношению к долгосрочному профессиональному развитию актера. Ключевое отличие состоит в том, что театральные цели всегда формулируются в позитивной форме и включают в себя экологическую проверку: достижение этой цели не должно разрушать здоровье актера, его отношения, его способность радоваться жизни за пределами театра.

Практика целеполагания в театре начинается с создания «карты сезона»: актер записывает все спектакли, в которых занят, все роли, которые предстоит сыграть, все репетиционные периоды, все премьерные даты. На этой карте отмечают ключевые точки, к которым необходимо прийти с определенным уровнем владения навыками. Затем для каждой роли формулируются конкретные задачи: какие эмоциональные состояния необходимы, какие физические навыки требуются, какой вокальный диапазон нужен, какие отношения с партнером должны быть выстроены. Каждая задача разбивается на подзадачи, привязанные к конкретным репетициям. Такая детализация превращает пугающую перспективу «создать роль» в последовательность маленьких, выполнимых шагов, каждый из которых приближает актера к цели без ощущения подавленности и безнадёжности.

Практические упражнения данной главы заслуживают дополнительных пояснений относительно того, как интегрировать их в ежедневную актерскую практику. Упражнение сенсорной осведомленности лучше всего выполнять утром, до начала репетиции, когда восприятие еще не перегружено задачами и заботами. Пятнадцать минут чистого наблюдения за миром — за светом, звуками, тактильными ощущениями — настраивают нервную систему на режим открытости и присутствия, который затем переносится в репетиционный зал. Это упражнение не требует специального пространства или оборудования: его можно выполнять по дороге в театр,

сидя в гримерке, ожидая начала репетиции. Ключевое условие — отказ от оценки и интерпретации: актер не думает «красивый свет» или «раздражающий звук», а просто фиксирует сенсорные данные, позволяя им быть.

Упражнение на калибровку партнера наиболее эффективно в парной работе, но может выполняться и в одиночку при наблюдении за людьми в общественных местах. Актер сидит в кафе и наблюдает за парой за соседним столиком, пытаясь определить по физиологическим признакам, кто из них говорит, а кто слушает, кто испытывает дискомфорт, кто пытается скрыть раздражение. Это упражнение развивает не только профессиональный навык, но и глубокое человеческое внимание к другому, которое является основой подлинной актерской эмпатии. Важно при этом не проецировать собственные интерпретации на наблюдаемых людей, а фиксировать только объективные физиологические изменения: положение тела, направление взгляда, частоту моргания, мышечный тонус лица.

Упражнение на ассоциацию и диссоциацию может быть расширено за счет добавления третьей позиции — позиции наблюдателя за наблюдателем. Эта мета-позиция позволяет актеру замечать свои паттерны переключения, свои предпочтения, свои сопротивления. Некоторые актеры обнаруживают, что им легче входить в ассоциацию, но трудно из нее выходить; другие, наоборот, застревают в диссоциации и не могут по-настоящему погрузиться в переживание. Осозна-

ние этих паттернов является первым шагом к их коррекции и к развитию гибкости, необходимой для профессиональной работы. Регулярная практика переключения позиций развивает ту самую психологическую гибкость, которая позволяет актеру играть самые разные роли, не застревая в одном типе переживания.

Работа с репрезентативными системами при создании образа может быть углублена через упражнение «сенсорный паспорт персонажа». Актер берет лист бумаги и последовательно описывает мир героя через каждый канал восприятия. Что персонаж видит первым, когда просыпается утром? Какого цвета его комната, какой свет в ней преобладает? Какие звуки окружают его постоянно: тиканье часов, шум улицы, гул холодильника? Что он чувствует кожей: жесткость простыни, прохладу пола, вес одежды на плечах? Какой запах преследует его: запах старой мебели, табачного дыма, лекарств? Какой вкус у его утреннего кофе? Этот сенсорный паспорт становится тем фундаментом, на котором строится все дальнейшее существование персонажа на сцене. Когда актер знает, как пахнет мир его героя, как звучит его тишина, какого цвета его одиночество, он получает доступ к глубинным пластам переживания, недоступным при чисто интеллектуальном анализе текста.

Интеграция всех освоенных в первой главе навыков происходит не только в финальном упражнении, но и в самой структуре актерской работы на протяжении всей карьеры.

Каждый новый спектакль, каждая новая роль становятся поводом для применения всего арсенала: актер калибрует себя и партнера, осознанно выбирает репрезентативную систему для входа в образ, переключается между ассоциацией и диссоциацией в зависимости от этапа работы, проверяет экологичность своего погружения, устанавливает раппорт с залом и труппой, ставит конкретные цели для каждого репетиционного периода. Эта интеграция не происходит одномоментно — она нарастает постепенно, с каждой новой ролью, с каждым новым спектаклем, с каждой осознанной практикой. Первая глава закладывает фундамент, на котором будут возводиться все более сложные и тонкие конструкции последующих глав, но именно этот фундамент определяет устойчивость и долговечность всего здания актерского мастерства.

Принцип «карта есть территория» заслуживает дополнительного рассмотрения в контексте взаимодействия актера с режиссером. Режиссер имеет свою карту спектакля, свое видение целого, свою интерпретацию драматургического материала. Актер имеет свою карту роли, свое понимание персонажа, свою субъективную реальность. Конфликт между этими картами является неизбежным и, более того, продуктивным: именно в столкновении разных карт рождается объемное, многомерное сценическое высказывание. НЛП учит актера не защищать свою карту как единственно верную и не подчиняться карте режиссера безоговорочно, а исследовать территорию, которую каждый из них пытается картографиро-

ровать. Территория — это пьеса, это персонаж, это сверхзадача спектакля. Карты могут различаться, но территория одна, и совместное исследование этой территории приводит к решениям, которые не были доступны ни режиссеру, ни актеру по отдельности.

Зритель в зале также приносит свою карту, и великое театральное переживание возникает там, где происходит временное слияние карт: карта актера-персонажа, карта режиссерского замысла и карта зрительского восприятия на мгновение совпадают, создавая общее поле смысла и эмоции. Это слияние не является полным и не может быть полным — каждый зритель уносит из театра свою уникальную интерпретацию увиденного. Задача актера не в том, чтобы навязать залу единственную правильную карту, а в том, чтобы создать достаточно богатую, детальную, живую карту, в которой каждый зритель найдет резонирующие с его собственным опытом элементы. Многозначность великой игры состоит именно в этом: она не диктует смысл, а создает пространство для рождения смысла в каждом конкретном зрителе.

Завершая первую главу, необходимо подчеркнуть, что все изложенные принципы и техники являются не догмой, а приглашением к исследованию. НЛП не предлагает актеру жесткую систему, в которую нужно втиснуть свой талант и свою индивидуальность. Напротив, НЛП дает язык для описания того, что великие актеры всегда делали интуитивно, и инструменты для осознанного воспроизведения того, что рань-

ше было доступно лишь в моменты вдохновения. Задача актера, изучающего эту книгу, состоит не в механическом применении техник, а в творческом присвоении принципов, в адаптации их к собственной индивидуальности, к собственной школе, к собственному пониманию театра. Каждая техника, каждое упражнение, каждый принцип должны быть пропущены через личный опыт, проверены на собственной практике, отброшены или трансформированы в соответствии с внутренним чувством правды актера. Только тогда НЛП становится не внешним инструментом, а органичной частью актерского существа, невидимым каркасом, на котором держится живая, дышащая, пронзительная игра.

Г

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.